



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dottorato di Ricerca in Italianistica**  
**Dottorato congiunto con Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3**

**TESI di DOTTORATO XXXIII Ciclo**  
**A.A. 2019/2020**

**Il fantastico tra leggende, fantasmi e visioni:  
analisi narratologica della novellistica  
di Matilde Serao e Grazia Deledda.**

Candidata

Dott.ssa Chiara Germini

Tutor

Prof.ssa Rosanna Morace

Co-Tutor

Prof. Tommaso Pomilio

*Tutti i diritti riservati*

*Al mio compianto papà,  
guida del mio andare... ieri e oggi*

Mi concedo il piacere di ringraziare tutti coloro che credendo in me, docenti e non, mi hanno incoraggiata a concorrere per il Dottorato di Ricerca. Ringrazio i professori del Dipartimento di Lettere e Culture moderne di Sapienza – Università di Roma e del Comité de Suivi della Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 che, valutando di anno in anno il mio lavoro, mi hanno permesso di arrivare alla conclusione del percorso di progetto, tra gli altri, le prof.sse Beatrice Alfonzetti, Maria Pia De Paulis e Sarah Amrani. Ringrazio le prof.sse Silvia Contarini e Beatrice Laghezza per i loro suggerimenti e indicazioni. Ringrazio, altresì, la prof.ssa Silvana Cirillo, mia tutor nella fase iniziale del cammino. La mia gratitudine va in particolare ai tutor, prof.ssa Rosanna Morace e prof. Christian Del Vento che, facendosi compagni di viaggio, mi hanno sostenuto in questa avventura aiutandomi e orientandomi. Ringrazio, infine, tutti coloro che mi sono stati vicini e mi hanno sostenuto con affetto e pazienza in questo percorso di impegno certamente intenso ma anche per me di significativa crescita umana e professionale.

# INDICE

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>7</b>
<b>I IL FANTASTICO.....</b>	<b>17</b>
I.1. UNA QUESTIONE APERTA .....	17
I.2. CONFINI INSIDIOSI .....	25
I.3. FANTASTICO E LA CRITICA .....	31
I.3.1. <i>La critica alle origini del Fantastico</i> .....	32
I.3.2. <i>La critica nel XX secolo</i> .....	43
<b>II MATILDE SERAO E IL FANTASTICO.....</b>	<b>59</b>
II.1. SULLE TRACCE DI UN FANTASTICO .....	59
II.1.1. <i>Matilde Serao e la Francia</i> .....	60
II.1.1.1. La Francia per Matilde Serao .....	63
II.1.1.2. Matilde Serao per la Francia .....	69
II.2. ASCOLTANDO I TESTI .....	77
II.2.1. <i>Narratore onnisciente e metanarrazione</i> .....	77
II.2.2. <i>Personaggi femminili tra realismo e psicologismo: scissione e ambiguità</i> .....	94
II.2.3. <i>Sconvolgimenti, contraddizioni, drammatiche scissioni: l'amore.</i> .....	109
II.2.4. <i>Realismo e straniamento: rilettura psicologica di luoghi ed eventi</i> .....	138
II.2.4.1. Il mare .....	143
II.2.5. <i>Dialettica linguistica: una via per il fantastico?</i> .....	155
II.3. SENTIMENTO DEL FANTASTICO O FANTASTICO DEL SENTIMENTO?.....	165
<b>III GRAZIA DELEDDA E IL FANTASTICO.....</b>	<b>172</b>
III.1. SULLE TRACCE DI UN FANTASTICO .....	172
III.1.1. <i>Grazia Deledda e la Francia</i> .....	176
III.1.1.1. La Francia per Grazia Deledda .....	178
III.1.1.2. Grazia Deledda per la Francia .....	186
III.2. ASCOLTANDO I TESTI .....	192
III.2.1. <i>Il narratore</i> .....	195
III.2.2. <i>Visioni e ambiguità</i> .....	210
III.2.3. <i>Magia e religione tra solitudine e colpa</i> .....	230
III.2.4. <i>Cronologia e simbolismo spaziale</i> .....	248
III.2.5. <i>L'irruzione della discorsività "altra"</i> .....	257
III.3. NELL'OSCURO PERCORSO DI UN FANTASTICO MORALE.....	265

<b>IV</b>	<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>273</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE E SITOGRAFIE.....</b>	<b>300</b>
	GENERALI .....	300
	MATILDE SERAO.....	315
	GRAZIA DELEDDA .....	322

## INTRODUZIONE

Il percorso di ricerca ha avuto come oggetto la narrativa breve di Matilde Serao e Grazia Deledda antecedente il primo conflitto mondiale con l'intento di rilevare la presenza di aspetti assimilabili alla produzione letteraria del fantastico attraverso l'applicazione dell'analisi narratologica. Mantenendo una sistematica e minuziosa attenzione alla materialità del testo scritto sono state cercate anche peculiarità legate alla comune prospettiva di scrittrici e possibili differenze, tenendo conto dell'evoluzione dei paradigmi culturali, dei cambiamenti di sensibilità e di pensiero, relativamente alla tradizione letteraria, nel passaggio tra Ottocento e Novecento. L'indagine ha permesso di ricondurre alcune opere delle due autrici al fantastico, generato e nutrito da antiche leggende, fantasmi e visioni. Inoltre, sono stati esaminati anche altri scritti coevi che hanno permesso di rilevare aspetti significativi e reiterati della poetica in spazi narrativi non completamente attinenti al fantastico. Per la Serao l'analisi ha permesso di caratterizzare appartenenti al fantastico: *Leggende Napoletane* (1881); *Notte di Agosto* (in *Dal vero* 1879); *Delfina, La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* (in *Fior di Passione* 1888); il romanzo *La Mano Tagliata* (1912). L'indagine sulla narrativa della Deledda ha appalesato appartenenti al fantastico i seguenti racconti: *Fuoco* (in «Vita sarda» 27-3-1892; poi nel volume *Sangue sardo e altri racconti* 1995); *Ancora magie, Di notte, Il mago, La dama bianca* (in *Racconti sardi* 1894); *Un giorno* (in *L'ospite* 1897); *Zia Jacobba* (in *Le tentazioni* 1899); *La regina delle tenebre* (in *La regina delle tenebre* 1902); *Un grido nella notte* (in *Chiaroscuro* 1912); *Il fanciullo nascosto, La veste del vedovo, L'usuraio, La potenza malefica, La casa maledetta, Il cuscino ricamato, Lo spirito del male* (in *Il fanciullo nascosto* 1915).

Si tratta di racconti che risultano affini ad entrambe le tipologie della distinzione operata da Italo Calvino tra fantastico «visionario», tipico della produzione ottocentesca, e fantastico «quotidiano», libero da irruzioni personificate, perciò più angosciante perché indefinibile. Nelle narrazioni fantastiche<sup>1</sup> delle due autrici, essenzialmente caratterizzate da una diegesi mimetica, che spesso riattualizza contenuti leggendari e della tradizione popolare, convergono, infatti, sia i tratti di un fantastico caratterizzato dall'irruzione di figurazioni destabilizzanti esteriori, sia la percezione dell'origine interiore dell'angoscia che allude all'insondabilità degli spazi reconditi della psiche, maggiormente evocata in seguito nei racconti fantastici novecenteschi. Il fantastico emerso, fatte salve le peculiarità delle singole personalità autoriali, rispecchia entrambe le caratteristiche che, oltre a Calvino, la critica generalmente

---

<sup>1</sup> Il prevalente impiego dell'uso nominale del termine "fantastico" è ovviamente correlato ai risultati dell'indagine etimologica (cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, EDI, Napoli 2020, pp. 13-21) che riconosce al sostantivo uno specifico significato letterario. In tale accezione è stato, in questo studio, utilizzato sovente anche l'attributo che, ovviamente, non si riferisce alla fantasia in generale ma alla produzione letteraria del fantastico.

riconosce ai racconti fantastici delle ultime decadi del XIX secolo. Così in una narrazione prevalentemente realistica 'l'instabilità' (preludio al fantastico) assume sia caratteristiche figurative, come rappresentazione di oscuri presagi leggendari, di mitiche presenze o di sconcertanti immagini oniriche, sia la particolarità di un'inquietudine interiore che si proietta sull'abisso dilaniante della dissociazione personale. Il fantastico dei loro vari racconti analizzati, in prospettiva diacronica, tende anzi a manifestarsi, quasi uniformemente, sempre più alimentato da un processo di riattualizzazione e interiorizzazione dell'aspetto visionario che conserva la sua efficacia anche se traslato in secondo piano nella diegesi, come sogno o racconto riportato. Il patrimonio mitico e leggendario continua allora a scuotere il quotidiano poiché, recuperato e umanizzato, problematizza sul piano dei sentimenti e degli stati d'animo universalmente riconoscibili e onnipresenti. In particolare, e 'l'amore' per Serao e la 'colpa' per Deledda attestano la peculiare realizzazione nel fantastico di mettere in discussione il loro contesto socio-culturale, partendo dalla propria personale esperienza e profondità, ma non sono trascurabili nemmeno gli effetti destabilizzanti creati sul piano formale, mediante ricercate scelte strutturali o linguistiche che rivelano particolari di un fantastico già proiettato verso soluzioni novecentesche.

L'interpretazione critica che sottolinea la particolare attitudine comunicativa del fantastico a rivelarsi come messaggio unico e irripetibile della problematizzazione di un determinato contesto storico-sociale-culturale, ha indotto a confermare ulteriormente la necessità prioritaria di porsi all'ascolto dei testi affinché potessero essere gli elementi emersi dall'analisi testuale<sup>2</sup> ad attestare la personalissima voce del fantastico delle autrici: la ricchezza del fantastico si declina e si arricchisce dell'apporto unico di ogni singola esperienza. Il testo ha assunto, così, una posizione privilegiata nella ricerca, condotta operativamente attraverso il metodo induttivo. Con la stessa attenzione di un biologo al microscopio, è stato sondato il testo con successive scansioni, utilizzando lenti a ingrandimento diverso (struttura/il narratore, personaggi, temi, tempo e spazio, lingua e stile), nell'intento di raccogliere indizi, aspetti sensibili, particolari sospetti, capaci d'istradare su tracce di fantastico; in ambiti quali, per esempio, lingua e stile, sono stati rivelati elementi che, complicando il messaggio, contribuiscono a rendere più evidente l'aspetto straniante foriero di fantastico. Così attraverso l'attento studio del linguaggio, della sua «pluridiscorsività»<sup>3</sup> e stratificazione culturale, sono stati analizzati motivi, temi e figure retoriche al fine di scoprire l'originalità linguistica nella creazione del loro fantastico: il linguaggio si è rivelato spazio di possibile concretizzazione della presenza dell'*altro*, di mancata *mimesi*, di disconnessione del messaggio, con cui è attestata l'esigenza di forzare il reale, di andare oltre i limiti naturali, le leggi, le

---

<sup>2</sup> Ambito di indagine privilegiato, suggerito anche da Francesco Muzzioli in *Il fantastico e l'allegoria*, a cura di Francesco Muzzioli, Editori Riuniti University Press, Roma 2012, p. 11.

<sup>3</sup> Cfr., Michail Michajlovič Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1975; trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 108-109.



tradizioni, i valori sociali riconosciuti, nel tentativo di “problematizzare”; le anisocronie, la riservatezza per i nomi propri, la complessa individuazione del soggetto enunciante, sono aspetti comuni, ma non prerogative della scrittura delle due autrici poiché rinvenibili anche nei racconti fantastici degli altri scrittori del periodo.

Sono stati, altresì, studiati la poetica e il rapporto con la cultura del periodo. Sono state anche, inizialmente, prese in considerazione le posizioni di alcuni studi critici sul fantastico delle due autrici. Per la Serao si è fatto riferimento allo studio di Vittorio Roda nel saggio *Intorno ad alcuni doppi di Matilde Serao*<sup>4</sup>, in cui è considerato fantastico il racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* della raccolta *Fior di passione* (1888). Due racconti della Serao sono citati anche da Monica Farnetti nel suo contributo *Il fantastico femminile*<sup>5</sup>. Nello stesso contributo Farnetti cita anche alcuni racconti di Deledda, tratti dalle raccolte *Chiaroscuro* (1912) e da *Il fanciullo nascosto* (1915).

In questo studio i due capitoli centrali, riservati all'analisi dell'opera delle due scrittrici, rappresentano in larga parte una fase di acquisizione dati, che solamente nei rispettivi paragrafi conclusivi vengono riepilogati e orientati per riconoscere il fantastico. È, tuttavia, nel quarto capitolo di conclusione che il lavoro si completa, con un momento di sintesi dove tutti gli elementi raccolti vengono elaborati e messi in relazione fra le opere di ogni singola autrice e fra quelle delle due scrittrici, cercando anche di evidenziare eventuali intertestualità nonché ulteriori collegamenti con aspetti del contesto culturale, storico e letterario. Nel quarto capitolo è stata, inoltre, sviluppata una riflessione su alcune posizioni della critica riguardo il cosiddetto «fantastico femminile». Riflessione che, indotta da alcune posizioni della critica circa l'esistenza di un fantastico 'al femminile' delle scrittrici, contrapposto a quello 'al maschile' degli scrittori, inerisce il complesso legame tra autore e incidenza della sua realtà biologica nell'opera letteraria. Il primo capitolo ha avuto, invece, lo scopo di introdurre il discorso sul fantastico, visto dalla prospettiva della critica nella sua evoluzione storica, senza tuttavia trascurare un breve riferimento all'indagine etimologica, all'irriducibile questione della definizione e al rapporto con forme di narrazione a contenuto fantasioso (mito e leggenda) per l'evidente intertestualità nei racconti delle due scrittrici studiate.

Sulla scelta dell'argomento di questo studio ha influito l'attenzione marginale che spesso la critica e gli studiosi hanno riservato alla produzione delle scrittrici italiane, e non soltanto riguardo al fantastico del XIX secolo, ambito in cui permangono ancora riserve e zone oscure

---

<sup>4</sup> Vittorio Roda, *Intorno ad alcuni doppi di Matilde Serao*, in Id., *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna 2009, pp. 149-164.

<sup>5</sup> Monica Farnetti, *Il fantastico femminile*, in *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di Peter Ihring, Friedrich Wolfzettel, Guerra, Perugia 2003, pp. 217-222.

e le poche scrittrici presenti appaiono raramente e soltanto recentemente nei volumi di storia della letteratura e, in particolare, nelle antologie di narrativa del fantastico.

«Quando gli autori più celebrati come Verga o la Serao si cimentano nel fantastico non ci fanno una gran figura»<sup>6</sup>: Italo Calvino così caratterizzava due *voci* del fantastico ottocentesco italiano nell'articolo *Benvenuti fantasmi*<sup>7</sup>. E così riprendeva la sua idea, dichiarata l'anno precedente nell'introduzione a *Racconti fantastici dell'Ottocento*<sup>8</sup>, di un'inadeguata produzione di fantastico da parte degli autori italiani, per cui le loro esperienze letterarie non avrebbero tenuto il confronto con quelle coeve dei più apprezzati scrittori stranieri. Dichiarava altresì, come aveva fatto nella relazione all'Università internazionale di Siviglia<sup>9</sup> qualche mese prima, l'esistenza di un fantastico italiano valido solo a partire dal Novecento, evidenziandone un aspetto caratteristico nel recupero dei miti classici. Il suo sguardo non era retrocesso prima della soglia del XX secolo, trascurando così la particolare testimonianza delle *Leggende napoletane*<sup>10</sup> di Matilde Serao, di cui Ghidetti aveva inserito un racconto nella sua antologia<sup>11</sup>. Aveva comunque ammesso l'esistenza di un fantastico della Serao: un'attestazione di non poco conto considerata la scarsa attenzione riservata all'autrice in tale prospettiva. Una sorte che non la riguardava in maniera esclusiva, ma che l'accomunava a quella di altre scrittrici che raramente compaiono nei vari florilegi con i loro racconti fantastici:

Più si frequenta, si legge e si indaga la letteratura d'autrice dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento, più la si scopre specifica definita interessante, e più inspiegabile appare l'affossamento che ha subito nel tempo. Un lungo oblio, marcato da un fraintendimento «in rosa» tanto tenace e immotivato da apparire più che incomprensibile francamente sospetto, ha sospinto per decenni nell'assenza questo grande settore della nostra civiltà letteraria<sup>12</sup>.

Tale assenza, che riguarda ovviamente anche la produzione di fantastico, sembra ragionevolmente imputabile al fatto che nel corso della storia la donna, come soggetto in ambito letterario, ha costituito una presenza sporadica, evidentemente in ritardo rispetto a quella

---

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Un'antologia di racconti «neri»*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, I-II, Mondadori, Milano 1995, II, p. 1691.

<sup>7</sup> L'articolo, apparso su «La Repubblica» il 30 e 31 dicembre 1984, recensiva l'antologia *Notturmo italiano*, curata da Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo. Cfr., *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Enrico Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>; *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> Italo Calvino, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, I-II, Mondadori, Milano 1983, I, p. 14.

<sup>9</sup> Cfr., Italo Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, I-II, Mondadori, Milano 1995, II, p. 1679.

<sup>10</sup> Matilde Serao, *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

<sup>11</sup> Cfr., Matilde Serao, *Leggenda di Capodimonte*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Enrico Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>, pp. 235-242.

<sup>12</sup> Patrizia Zambon, *Grazia Deledda*, in *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di Hervé Antonio Cavallera, Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Pontedera (Pisa) 2013, p. 255.

maschile. Esistono, ovviamente, ragioni storiche, sociali e culturali facilmente intuibili<sup>13</sup>. Focalizzando l'attenzione sul XIX secolo è possibile comprendere come la difficoltosa presenza femminile, in qualità di soggetto letterario, sia inevitabilmente collegata all'eredità di una concezione della donna, con relativa sua funzione sociale, essenzialmente delineata nell'ottica della subalternità e della complementarità rispetto all'uomo<sup>14</sup>. L'idea di una sua sostanziale passività che troverebbe personale sicurezza e realizzazione soltanto nell'assistere e sostenere l'uomo si conferma anche con lo scientismo positivista<sup>15</sup>. Con il sacrificio di se stessa, a beneficio della tutela e della crescita della famiglia, non solo non si espone al pericolo della partecipazione attiva nella vita pubblica, ma vive esclusivamente a vantaggio dell'affermazione sociale dell'uomo! Alla luce di simili concezioni, non stupisce allora l'inquietudine di Luciano Zuccoli riguardo il diffondersi della presenza femminile nel panorama letterario italiano dell'inizio del secolo scorso; il suo timore svela un pensiero che ancora collima con l'idea di donna debole, indifesa e totalmente dipendente:

Non occorre indagar molto per rispondere che la donna non ha alcuna preparazione adeguata a un compito così difficile. Noi abituiamo la fanciulla a non pensare che al marito, e non le insegniamo a provvedere a se stessa; da noi una fanciulla non può uscire da sola per strada, e poco lo può la donna. La morale borghese, che mi guardo dal discutere, la tiene serrata in un cerchio di ferro... Come può la donna, in simili condizioni morali, intellettuali e sociali, avere una propria visione, una sua esperienza, un suo pensiero? Che cosa verrà a dirci colei che non può frequentare né l'aula di un Parlamento, né la sala d'un teatro, né un caffè, né una qualsiasi riunione, se non abbia al fianco il custode, il quale è la madre dapprima, o il fratello, o il marito?<sup>16</sup>

Se, nel 1911, erano ancora queste le considerazioni e i conseguenti timori di una generale degradazione della produzione letteraria italiana, non si può non riconoscere da un lato il

---

<sup>13</sup> Ci sono studi specifici sull'argomento ed esula dall'interesse del presente lavoro analizzare le radici storiche, se non proprio primitive, del fenomeno: cfr., Annamaria Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Unicopli, Milano 2002, p. 201, nota 17.

<sup>14</sup> Ciò spiegherebbe l'uso frequente da parte delle scrittrici degli pseudonimi, spesso maschili, per proteggersi da possibili "noie" sociali e proteggere le loro creazioni in campo letterario. Una decisione che assume più i toni di una necessità che di una libera scelta operata per mancanza di coraggio, come talvolta lasciano intendere alcune posizioni. «Un dato sociologico distingue questa prima, fiorente sortita delle signore della penna ed è il loro quasi generalizzato ricorso allo pseudonimo [...] Complessa, si sa, è la trama delle ragioni che spingono una persona a nascondersi, ad assumere una maschera che permetta di mantenere l'incognito. Complessa e mutevole. Tuttavia qui il caso è tanto ricorrente da suggerire una motivazione almeno preliminare: l'occultamento lascia sospettare il senso d'inferiorità del neofita e tradisce perciò il timore dell'avventura, la paura dinanzi alla compromissione pubblica»: Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998. L'impiego dello pseudonimo interessa anche le due autrici in esame: Matilde Serao ha utilizzato «Tuffolina», «Francesco Sangiorgio» oppure «Gibus»; Grazia Deledda ha siglato qualche scritto con il nome di «Ilia di Saint-Ismael».

<sup>15</sup> Sulla visione della passività femminile e del suo dovere al sacrificio nella mentalità ottocentesca: cfr., Annamaria Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, cit., pp. 207-209.

<sup>16</sup> Luciano Zuccoli, *Il pericolo roseo*, in «Corriere della Sera», 24-03-1911, p. 3.

pregevole impegno delle scrittrici, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, a cimentarsi nell'ardua impresa di esprimere la propria personalità e la propria sensibilità con la scrittura fino ad allora quasi a totale appannaggio degli uomini; dall'altro si comprende lo spazio irrisorio che Gianfranco Contini, Italo Calvino, Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo hanno riservato ai racconti fantastici delle scrittrici nelle antologie<sup>17</sup> da loro curate. Le loro scelte, effettuate alla luce di una concezione colta del fantastico italiano, prettamente intellettuale e costruito con rigore logico<sup>18</sup>, non potevano contemplare, tra l'altro, produzioni eccentriche, soprattutto se tributarie di un'evidente impronta regionalistica come nel caso della Serao e della Deledda. L'ipoteca di Calvino, inoltre, circa l'effettiva presenza di un fantastico italiano soltanto nel XX secolo, giustificava ancor più chiaramente l'iniziale condanna all'invisibilità della produzione fantastica femminile dell'Ottocento.

Il cambiamento si avverte dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso con la pubblicazione di alcuni saggi<sup>19</sup> e con la realizzazione di convegni o seminari di studi<sup>20</sup> specifici sull'argomento. Nel 2003, Farnetti, nel saggio citato *Il fantastico femminile*, annovera diverse autrici che, pur scrivendo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, non sono molto conosciute né presenti nei volumi di storia della letteratura<sup>21</sup>. Le sue indicazioni risultano interessanti soprattutto perché, asseverando con decisione la presenza di scrittrici che hanno prodotto il fantastico, focalizzano al contempo l'attenzione sulla discussa esperienza italiana della seconda metà del XIX secolo proprio in tale ambito. Serao e Deledda rientrano in quell'elenco e la loro personalità letteraria, riconosciuta dallo stesso Zucconi e generalmente ricondotta a una produzione di ascendenza verista e di matrice regionale, ha rappresentato

---

<sup>17</sup> Cfr., *Italie Magique. Contes surréels modernes, choisis et présentés par Gianfranco Contini*, traduits de l'italien par Hélène Breuleux, Aux Portes de France, Paris 1946. L'edizione italiana è del 1988: cfr., *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Einaudi, Torino 1988. Cfr., *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit. Cfr., *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit. Cfr., *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, cit.

<sup>18</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico 'intelligente' agli studi sulle scrittrici italiane*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano*. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015), a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, [in rete: <https://boll900.it/2018-i/Lazzarin.html> (accesso: 15-05-2020)].

<sup>19</sup> Per una bibliografia esaustiva circa le pubblicazioni sul fantastico femminile, si veda il contributo di Stefano Lazzarin al Convegno tenutosi a Parigi nel 2015: cfr., *ibidem*.

<sup>20</sup> Oltre ai convegni e alle giornate di studi puntualmente riportati nel contributo di Lazzarin (cfr., *ibidem*) si aggiunge il più recente Congresso Internazionale *Visiones de lo Fantástico*, dal titolo *Las creadoras y lo Fantástico*, tenutosi a Barcellona nel giugno del 2019, presso l'Università Autonoma.

<sup>21</sup> Monica Farnetti, *Il fantastico femminile*, cit., pp. 217-222.

un oggetto d'indagine interessante e un'occasione per confermare la presenza, letterariamente valida, di esperienze del fantastico nell'Ottocento italiano anche attraverso la prospettiva dell'opera delle scrittrici.

Il dualismo, caratteristica della Scapigliatura in quanto emblema di una conflittualità interiore, valoriale, per la perdita degli ideali risorgimentali, che trovava possibilità di rappresentazione attraverso la problematizzazione del racconto fantastico, si rintraccia anche nelle narrazioni delle due autrici. Entrambe si trovano contemporaneamente interessate dalla rappresentazione fedele della loro realtà vissuta e dal desiderio di soddisfare interessi che superano la contingenza, presupponendo una concezione esistenziale più complessa, ricca di ulteriori apporti, meno tangibili ma ugualmente necessari. Le dicotomie materia/spirito di Serao e realtà/sogno di Deledda rappresentano, come era accaduto anche per gli Scapigliati e non solo, la rielaborazione delle eterogenee sollecitazioni del naturalismo e del simbolismo. All'iniziale impegno cronachistico o di divulgazione, che si avvale del supporto teorico del naturalismo zoliano e del verismo, si affianca nelle due autrici una contestuale aspirazione a oltrepassare il dato tangibile, in una visione più completa dell'esistenza che risente della comune ammirazione per lo psicologismo di Paul Bourget. La complessa evoluzione, tra complementarietà e incidenza, di correnti di pensiero e letterarie della seconda metà dell'Ottocento, complici i coevi mutamenti politici, sociali ed economici, avvicina le esperienze del fantastico di Serao e Deledda a quelle degli Scapigliati e dei Veristi: un linguaggio che decostruisce<sup>22</sup>, interroga e problematizza i paradigmi culturali del contesto socio-culturale specifico di ogni autore/autrice. In entrambe le autrici, antiche leggende (legate a superstizioni popolari e a regionalismi), fantasmi (emblemi dell'ignoto o del rimosso che tormenta), visioni (iconica attestazione dell'oscillazione dimensionale tra reale e irreale, tra veglia e sonno), rappresentano occasioni o rivelazioni destabilizzanti, che contribuiscono a generare il fantastico. Le possibili contaminazioni di altre forme narrative non costituiscono, invero, indice di fallaci tentativi ma attestano la particolare carica decostruttiva che il fantastico realizza sovvertendo i linguaggi ufficiali anche letterari di una determinata epoca. In che modo ciò possa prender forma attiene alla personalità di ogni scrittore/scrittrice che realizza un suo fantastico particolare, espressione peculiare della sua propria esperienza umana.

Anche nella produzione del fantastico della Serao e della Deledda convergono pensieri, aspirazioni, convinzioni, pratiche che ineriscono ovviamente anche la loro peculiare sensibilità di donna. La particolare attenzione ai personaggi femminili, l'ambiente domestico talvolta minacciato oppure percepito come estraneo, lo sguardo verso dinamiche interiori indecifrabili, l'interesse per gli stati psichici a volte patologici, sono aspetti che emergono nel

---

<sup>22</sup> Cfr., Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris 1974, pp. 13-14.

loro fantastico. Ma se l'essere umano di sesso femminile è, per tradizione culturale, generalmente incline all'accoglienza, alla custodia e alla trasformazione, a instaurare un rapporto principalmente empatico con l'altro, mostrando disponibilità e apertura in una prospettiva positiva e non antagonista, ciò non sempre risulta matematicamente scontato sul piano della composizione letteraria tanto da costituire una specificità del fantastico delle scrittrici in genere. Il *munaciello* di Serao, infatti, ispira tenerezza ma è pur sempre una presenza angosciante in alcune situazioni e per alcuni soggetti; così i fantasmi in *Un grido nella notte* di Deledda non suscitano accoglienza in Franzisca. L'assenza di ogni effetto angosciante nel perturbante, che Farnetti considera come aspetto comune del «fantastico femminile», non risulta, d'altronde, prerogativa elitaria delle donne che scrivono fantastico. È possibile infatti riscontrarlo anche nel fantastico degli uomini. Ed è la stessa Farnetti ad ammetterlo:

[...] mi sembra significativo il fatto che Virginia Woolf, recensendo (sul "Times Literary Supplement" del 22 dicembre 1921) nientemeno che *I racconti di fantasmi di Henry James*, affermi (sta parlando di un racconto terribilmente angosciante come *Gli amici degli amici*): "Il racconto è brevissimo; non c'è tempo per elaborare un rapporto; ma si può farlo con uno shock, e il sovrannaturale viene introdotto proprio per questo. È il più strano degli shock, tranquillo, bello, come l'armonioso finale di un concerto d'archi [...] I vivi e i morti, in virtù della loro superiore capacità di sentire, hanno superato il baratro: e ciò è bellissimo"<sup>23</sup>.

La componente tenebrosa, peraltro, più presente nelle letterature del nord dell'Europa ha dovuto fare i conti nella penisola italiana con la reticenza culturale della tradizione classicista e razionale che, unita all'esperienza di un Romanticismo impegnato e a un'inclinazione caratteriale verso lo scetticismo e l'ironia, ha creato un filtro per gli aspetti più spaventosi, rielaborati in modo meno cruento e più mentale<sup>24</sup>, anche in ragione di una rivisitazione posteriore. Già ai primordi del nostro fantastico, quello degli Scapigliati prima e poi dei Veristi, gli aspetti più *noir* non hanno un carattere particolarmente angosciante in sé ma costituiscono parte di un intreccio formale più lucido, studiato, più mentale che, non meno inquietante, sembra alludere maggiormente a Poe. L'empatia, o caratteristica *anxiety-free*<sup>25</sup>, risulta allora difficile poterla considerare prerogativa tipica del fantastico scritto dalle donne, seb-

---

<sup>23</sup> Monica Farnetti, *Il fantastico femminile*, cit., p. 222.

<sup>24</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 248-250.

<sup>25</sup> *Anxiety-free: Rereadings of the Freudian "Uncanny"* è il titolo del contributo che Farnetti presentò in occasione di un convegno londinese del 2003, i cui atti furono pubblicati nel 2007: cfr., *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Atti del Convegno di Londra, 9-10/05/2003, Madison-Teaneck (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2007. Condivisibile il commento critico di Stefano Lazzarin alla posizione sul fantastico femminile empatico di Farnetti: cfr., Stefano Lazzarin, *All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico 'intelligente' agli studi sulle scrittrici italiane*, cit.

bene il riferimento al perturbante freudiano confermi anche la sua coincidenza con «l'apparato genitale femminile»<sup>26</sup>, per cui l'esperienza angosciante risulterebbe destinata esclusivamente a soggetti maschili<sup>27</sup>. Tale posizione, d'altronde, sembrerebbe ridurre il potenziale comunicativo della produzione fantastica delle scrittrici. Accentuare nel loro fantastico una specificità che, del resto, risulta non esclusiva potrebbe indurre a delinearlo unicamente in riferimento alla corrispondente produzione maschile<sup>28</sup>. Il rischio si avverte anche in altre teorie che, come quella di Hypkins<sup>29</sup> circa la componente intertestuale del fantastico maschile in quello femminile, sembrerebbero comprimere la ricchezza del peculiare messaggio narrativo di ogni singola autrice in una rielaborazione-confronto con la produzione degli uomini. La deriva di un «fantastico femminile» verso un 'femminismo del fantastico', per cui la sua complessa comunicazione è sovente condensata nel significato di un sovvertimento del potere sociale patriarcale<sup>30</sup>, appare riduttiva della potenzialità espressiva e culturale di ogni singola scrittrice. E qualora nel linguaggio «controforma»<sup>31</sup> del fantastico emergesse la denuncia di condizioni sociali non favorevoli alla donna, così come accade in Serao e Deledda, ciò costituirebbe solamente uno dei numerosi riferimenti problematizzanti che la complessità e modernità del fantastico potrebbe evidenziare. I diritti infranti da secoli di oscurantismo non sembra possano essere affermati evidenziando differenze e particolarità. Se ogni singola opera di finzione letteraria porta in sé inevitabilmente l'impronta personalissima del suo autore o autrice, la pregnanza del messaggio artistico può essere ricondotta a una differenza di genere (maschio/femmina)? Una caratteristica biologica può diventare discriminante per l'espressione di un fantastico? Possono alcune caratteristiche, facilmente ascrivibili alla particolare sensibilità della natura biologica dell'autore/autrice e tuttavia non generalizzabili, diventare specificità al livello finzionale della creazione letteraria e, dunque, attestare l'esistenza di una particolare categoria di fantastico? Quale valorizzazione peculiare può derivare dalla creazione di una 'riserva' classificatoria che si attesta soltanto per

---

<sup>26</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Theoria, Roma, Napoli 1935, p. 66. «Questo perturbante [Unheimliche] è però l'accesso all'antica patria [Heimat] dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora»: *ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr., Uta Treder, Eleonora Chiti, *Il/la perturbante: una questione di genere*, in *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003, p. 4.

<sup>28</sup> Per il concetto di empatia: cfr., Monica Farnetti, *Il fantastico femminile*, cit., p. 220; e anche cfr., Monica Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003, pp. 17.

<sup>29</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico 'intelligente' agli studi sulle scrittrici italiane*, cit.; e anche cfr., Beatrice Laghezza, *Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre*, in *L'autorité des genres. Atti della giornata di studi (Roanne, 22 maggio 2014)*, a cura di Jérôme Dutel, in *Cahiers du CELEC (Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées)*, [in rete: [http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers\\_joints/2-2.%20B.%20Laghezza.pdf](http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers_joints/2-2.%20B.%20Laghezza.pdf) (accesso: 10-09-2018)], pp. 5-6.

<sup>30</sup> Una concezione prevalente nel Congresso Internazionale *Visiones de lo Fantástico*, tenutosi a Barcellona nel 2019 e interamente dedicato al fantastico delle scrittrici.

<sup>31</sup> Cfr., Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 66.

contrapposizione e differenza a ciò che conseguentemente è confermato come ufficiale e canonico? Se la differenza è innegabile sul piano biografico non necessariamente deve attestarsi su quello della narrazione fantastica; e comunque le motivazioni addotte finora non convincono perché non specifiche, non univoche e non tali da poter delineare una specificità del fantastico, già difficilmente definibile *tout court*.

Da questo studio è risultato evidente, allora, che sebbene le scrittrici condividano una comune peculiare attenzione per gli stati d'animo dei personaggi femminili, spesso centrali nei racconti e perciò interessati dagli elementi o dagli eventi destabilizzanti all'origine del fantastico tale caratteristica condivisa non può, tuttavia, essere ascritta fra gli aspetti di una presunta 'variante femminile' del fantastico. Nulla dunque di particolarmente esclusivo per il fantastico. L'equivoco nasce nel far convergere nell'espressione «fantastico femminile» sia l'insieme delle narrazioni fantastiche scritte dalle donne, sia una presunta specificità del fantastico.

Le peculiarità individuate da Farnetti e altri studiosi, che renderebbero plausibile l'esistenza di una enclave letteraria riservata al «fantastico femminile», non trovano riscontro nell'analisi condotta poiché non risultano essere sempre confermate e neanche esclusive del fantastico delle scrittrici rispetto a quello degli scrittori. Si preferisce, pertanto, parlare di 'fantastico delle scrittrici'.

La validità della teoria di Louis Vax appare, a questo punto, utilizzabile anche in relazione ai tentativi di definizione di un fantastico delle scrittrici: sull'aleatoria necessità di definirlo prevale l'interesse della ricerca sul testo.

Définir le fantastique, ce n'est pas deviner la réponse qui figurerait de toute éternité dans le livre du Maître, c'est parcourir le chemin sinueux de l'enquête, affronter le risque du choix. Notre définition va se chercher et se perdre sans fin dans l'examen des œuvres que nous qualifions de fantastiques<sup>32</sup>.

Così anche i tentativi di rilevare caratteristiche simili in produzioni differenti potrebbero assumere una certa validità soltanto nell'intento di realizzare confronto e ricerca senza ovviamente cristallizzarsi in schemi aprioristici, tendenze univoche o, peggio, differenziazioni.

---

<sup>32</sup> Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Quadrige / PUF, Paris 1987<sup>2</sup>, p.8.



# I IL FANTASTICO

## I.1. *Una questione aperta*

Gli studi sul fantastico, nonostante le innumerevoli teorie e analisi elaborate negli anni, mantengono la prerogativa di essere animati da una continua ricerca, poiché la varietà della produzione, la sua evoluzione nel tempo e lo spessore del tessuto narrativo rendono impossibile una qualsivoglia cristallizzata *reductio ad unum*. È innegabilmente improbo, per non dire impossibile, pervenire a una definizione univoca, e non soltanto in ambito letterario, del termine “fantastico” per le sue funzioni attributive anche nell’uso comune, e sostantivali. L’indagine etimologica sembra complicare, piuttosto che chiarire, la sua individuazione semantica anche a causa d’inerenti molteplici sinonimi e contrari<sup>1</sup>. All’origine del termine *fantastico* c’è, in ogni caso, l’etimo<sup>2</sup> *pháineim*, verbo di origine indoeuropea che significa “mostrare”; da *pháineim* deriva il termine greco *phantasia*, dal quale proviene, a sua volta, il sostantivo greco *phantasticós*, tradotto nell’aggettivo tardo latino *phantasticus*. Così, riferimento generico, immediato, è la fantasia, connaturale all’uomo, in quanto facoltà di immaginare, di inventare, di fantasticare<sup>3</sup>.

Il fantastico, come sostantivo, appartiene più specificamente all’ambito letterario: «il prodotto, il mondo della fantasia: *la letteratura del fantastico*»<sup>4</sup>.

Nell’ambito letterario, in particolare, si passa, gradualmente, dal qualificativo al sostantivo per cui dalle produzioni letterarie o artistiche in genere, cosiddette fantastiche per l’appartenenza al “genere fantastico”, si passa al fantastico come opera artistica<sup>5</sup>.

Il compito, però, che la critica si è data di teorizzarlo e categorizzarlo non ha condotto a risultati ultimi. Il fantastico è sfuggente.

Già Louis Vax, nel suo studio sulla letteratura fantastica del 1965, aveva scritto: «Le fantastique est une nébuleuse dont le centre est partout et la circonférence nulle part»<sup>6</sup>; Lucio Lugnani, alcuni anni dopo, ha confermato che «[i]l problema è del tutto irrisolto ed è un

---

<sup>1</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 13 - 21.

<sup>2</sup> Cfr., Manlio Cortellazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1984<sup>6</sup>, II, voci: *fantastico* e *fantasia*.

<sup>3</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 13-14.

<sup>4</sup> Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, Luca Serianni, Maurizio Trifone, *Nuovo Devoto - Oli*, Le Monnier, Mondadori Education, Firenze, Milano 2018<sup>2</sup>, voce: *fantastico*.

<sup>5</sup> Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 17.

<sup>6</sup> Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 240.

problema sia storico che teorico»<sup>7</sup>. I vari tentativi di definizione vanno da un massimo di rigidità, con Tzvetan Todorov<sup>8</sup> che lo individua nello spazio di esitazione tra lo strano e il meraviglioso, alla dichiarazione di indefinibilità di una teoria “inclusiva”<sup>9</sup> e metastorica, che dichiara la coincidenza del fantastico con la letteratura stessa. Secondo tale prospettiva, infatti, la letteratura, poiché finzione, può essere considerata totalmente fantastica<sup>10</sup>. In realtà, le varie formule, più o meno complesse, non riescono a contenere l’estrema potenzialità del fantastico. È considerato, inoltre e alternativamente, come genere, come modo oppure come registro. Da Jean-Paul Sartre a Pierre-Georges Castex e dallo stesso Todorov, viene definito genere con specifiche caratteristiche inconfondibili. Altri studiosi, fra cui Remo Ceserani, in tempi più recenti, preferiscono considerarlo un modo<sup>11</sup> perché la sua presenza è attestabile in vari generi letterari. E per Francesco Muzzioli «[i]l fantastico non può essere incluso nella

---

<sup>7</sup> Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983, p. 37.

<sup>8</sup> «Il fantastico, è l’esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1981, p. 26.

<sup>9</sup> «Gli “esclusivi” concepiscono il fantastico preferibilmente come un genere o un modo letterario, dalle radici storiche ben precise, e ne fondano la definizione su criteri tematico-formali, cercando di costruire intorno a esso una tassonomia dei modi letterari confinanti; gli “inclusivi” pensano viceversa al fantastico come a una categoria, un sentimento, un impulso, un’attività della mente umana: perciò la loro definizione, basata su un criterio fondamentalmente tematico, ha di solito carattere metastorico, e intuitivo o funzionale (viene introdotta soltanto per comodità di linguaggio)»: Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier Università, Firenze 2017<sup>2</sup>, p. 4.

<sup>10</sup> «Il tentativo più agguerrito – sul piano della filosofia del linguaggio, e direi, anzi, filosofico *tout court* – di invalidare il significato della categoria del fantastico, inteso come genere o modo letterario, è quello compiuto da Filippo Secchieri»: *ivi*, p. 35. Per Secchieri, infatti, «[i]nafferrabile se non addirittura inconsistente sembra essere la specificità teoretica del fantastico, territorio fenomenologicamente complesso ed eterogeneo e, dal punto di vista concettuale, solo arbitrariamente isolabile dall’ontologia finzionale della dimensione letteraria»: Filippo Secchieri, *Il coltello di Lichtenberg*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*. Atti della giornata di studi (Ferrara, gennaio 1994), a cura di Monica Farnetti, Olschki, Firenze 1995, p. 145. Si reputa, però, importante integrare la citazione con un altro passo del contributo di Secchieri, in cui il concetto è ulteriormente precisato. *Ivi*, p. 148: «Il carattere finzionale dell’esperienza letteraria è un dato troppo spesso trascurato, quasi un truisimo sul quale mette conto richiamare l’attenzione. [...] In ogni caso si tratta di finzioni, cioè della costruzione di altre realtà. Per questo motivo va accolta sia la denuncia dell’inesistenza di un fantastico puro implicita nella famosa e discussa *Introduction* di Todorov, sia l’opposta e complementare tendenza a postulare una sorta di coestensività di fantastico e letteratura, esemplificata da Borges e Bioy Casares *in limine* alla loro non meno famosa *Antologia*». Da notare come la presunta inesistenza porrebbe l’inevitabile interrogativo di una scelta tra forma ed effetto, di cui, tuttavia, si avrà modo di parlare.

<sup>11</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 112: «Proprio perché di un modo si tratta, e non semplicemente di un genere letterario, esso si caratterizza per un ventaglio abbastanza ampio di procedimenti utilizzati e per un buon numero di temi trattati, nessuno forse esclusivo e peculiare, molti diffusi anche in altri modi e generi letterari».

teoria classica dei generi, in quanto deroga proprio dal principio attribuito a tutti loro da Aristotele, e cioè la *mimesis*»<sup>12</sup>.

Il fantastico, posto da Todorov tra lo strano e il meraviglioso<sup>13</sup>, rispetto a quest'ultimo non contrappone un mondo alternativo al realistico, una dimensione regolata da leggi proprie, diverse da quelle esperite, in cui il lettore si avventura avendo accettato il patto narrativo del "C'era una volta", ma insinua elementi dissonanti nella narrazione del quotidiano mostrando il suo ghigno orrendo o, in ogni caso, destabilizzante, che rende problematica la realtà finzionale e la relativa concezione del reale. Così, il lettore si ritrova smarrito perché sprovvisto di schemi esperienziali e culturali adeguati all'autenticazione dell'evento inesplicabile, che rende incoerente e disgregata tutta la contestualizzazione della storia, oppure perché è lasciato solo di fronte al rimosso indicibile da parte di un narratore che si rivela inattendibile<sup>14</sup>. Il fantastico mette in crisi, dunque, le leggi e i codici interpretativi della realtà naturale e sociale, ricostruiti nella dimensione verosimile in cui il personaggio-narratore è inserito, poiché risultano inefficaci a decifrare l'inconsueto e il rapporto conflittuale di questo con il consueto. Ecco, quindi, che, in quanto critica ai linguaggi codificati<sup>15</sup>, decostruisce, anche con l'uso dell'ironia, la loro pretesa interpretazione e rappresentazione esaustiva della realtà che, invece, emerge nelle sue complessità e irriducibilità; ciò nonostante un punto sembra essere imprescindibile: la rappresentazione del reale<sup>16</sup>. Il «paradigma di realtà», riprendendo un'espressione di Lugnani, in quanto realtà conosciuta e interpretata, è naturalmente e oggettivamente necessario per far sì che l'evento inspiegabile, con il suo distacco

---

<sup>12</sup> Francesco Muzzioli, *Fantastico e allegoria*, in *Il fantastico e l'allegoria*, Editori Riuniti University Press, Roma 2012, pp. 9-10.

<sup>13</sup> «Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. [...] Vi è un fenomeno strano che si può spiegare in due modi grazie a dei tipi di cause naturali o soprannaturali. La possibilità di esitare fra le prime e le seconde crea l'effetto fantastico»: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, cit., p. 26-27.

<sup>14</sup> Cfr., Carla Benedetti, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983, p. 320.

<sup>15</sup> «Il contesto frammentario ed eterogeneo del racconto fantastico, rendendo contiguo ciò che canonicamente è separato, contesta ironicamente il linguaggio specifico dei singoli generi di discorso (e dunque il linguaggio di tutta un'epoca) ed anche il repertorio tematico cui ognuno dei generi fa riferimento. E – sarà bene ribadirlo – non solo quello del verosimile, ma anche quello dell'inverosimile. Nei racconti di Hoffmann si ironizza volentieri sulle storie di fantasmi e sul repertorio convenzionale che ne accompagna l'apparizione e si utilizzano la fiaba e il racconto avventuroso per poi declassarli in quanto puramente e convenzionalmente immaginari»: Emanuela Scarano, *I modi dell'autenticazione*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983, p. 395.

<sup>16</sup> Lugnani, pur riprendendo la teoria di Todorov, libera il fantastico dal riferimento esclusivo allo strano e al meraviglioso con l'introduzione di un quarto concetto fondamentale, il «realistico» che costituisce il «racconto del reale»; «[...] e questo mi sembra necessario, alle due categorie di confronto dello strano e del meraviglioso ne viene aggiunta un'altra, indispensabile. Senza il realistico, la categoria del fantastico è destinata a oscillare indefinitamente e a conservare spazi di fuga tali da renderla davvero «toujours évanescent». [...] non si insisterà mai abbastanza sull'assoluto, vitale bisogno di realistico che il fantastico ha per nascere e per sussistere»: Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 55.

dalla «norma»<sup>17</sup>, attesti la frattura irrisolta, fondamento del fantastico. C'è, dunque, bisogno del verosimile, per inquietarlo, forzarlo, provocando distorsioni, fratture, rovesciamenti, con l'intervento di piani e dimensioni inconciliabili. Quindi, come sostenevano Jean-Paul Sartre, tematizzando l'opposizione tra «monde à l'envers» e «monde à l'endroit»<sup>18</sup>, e Irène Bessière con il concetto di un linguaggio "decostruttore"<sup>19</sup>, il fantastico si realizza partendo da un riferimento a codici e linguaggi reali, storicamente determinati, rappresentati però in maniera distorta o ironizzati<sup>20</sup>; «[...] en demeurant sur la limite du possible»<sup>21</sup>, la rappresentazione del reale è lacerata con immagini trasgressive, legate anche all'immaginario collettivo, che creano disagio, inconciliabilità in quanto esperienze non riconoscibili oppure non accettabili. La narrazione fantastica si presenta, allora, come la realizzazione di una *mimesi violata*.

Nel percorso storico del fantastico, in generale e con le possibili eccezioni, si rende evidente un cambiamento nell'espressione dell'incoerenza e del rapporto tra il realistico e ciò

---

<sup>17</sup> Lugnani, analizzando la teoria di Todorov e, in particolar modo, i tre concetti di strano, meraviglioso e fantastico, rileva la loro comune posizione di «scarto» in rapporto alla «norma» che egli sostituisce con la formula di «paradigma di realtà». «L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della causalità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologica [...] Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà. È uno scarto rispetto a quest'ultimo che le storie strane, fantastiche e meravigliose narrativizzano»: *ivi*, p. 54.

<sup>18</sup> In questo mondo «à l'envers», che Sartre scopre nel fantastico novecentesco sia di Franz Kafka sia di Maurice Blanchot, contrapposto al mondo «à l'endroit», non c'è più l'uomo naturale così come non c'è più la natura ma ambienti soffocanti. Nell'uomo c'è questo rovesciamento dell'anima con il corpo e, nel contesto, il contrasto tra gli strumenti e gli scopi. «Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins, soit que l'objet considéré s'affirme bruyamment comme moyen et nous masque sa fin par la violence même de cette affirmation, soit qu'il renvoie à un autre moyen, celui-ci à un autre et ainsi de suite à l'infini sans que nous puissions jamais découvrir la fin suprême»: Jean-Paul Sartre, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Id., Situations, I*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris 1947/2010, p. 153.

<sup>19</sup> «Pour être véritablement créatrice, la poétique du récit fantastique suppose l'enregistrement des données objectives (religion, philosophie, ésotérisme, magie) et leur déconstruction : non par une argumentation intellectuelle – on aurait alors une simple discussion conceptuelle, fût-elle ironique ou parodique, à la manière du Comte de Gabalis (1670) de Montfaucon de Villars –, mais par leur définition comme un ensemble de systèmes de signes soudainement inaptes à dire et à transformer, dans le registre de la régulation et de l'ordre, l'événement placé au cœur du drame fantastique»: Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, cit., p. 13.

<sup>20</sup> Scarano individua nel fantastico una «mimesi ironica» dei linguaggi socialmente riconosciuti. Emanuela Scarano, *I modi dell'autenticazione*, cit., p. 395: «La mimesi è uno degli indizi più forti della spinta metatestuale che investe il racconto fantastico e che ne fa un genere narrativo inequivocabilmente difficile ed elitario, proprio perché tende a rappresentare la verità tramite un discorso che in ultima istanza comunica, insieme alla propria insufficienza, l'inattendibilità di tutti i discorsi conosciuti».

<sup>21</sup> Guy de Maupassant, *Le fantastique*, in «Le Gaulois», III<sup>e</sup>/427 - 7/10/1883, Paris [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v.item> (accesso: 25/09/2018)].

che non lo è: nel primo periodo, durante il Romanticismo, appaiono figurazioni sovranaturali che irrompono nella rappresentazione del naturale; verso la fine del XIX secolo, con lo sviluppo scientifico e la conseguente evoluzione del pensiero e dell'immaginario collettivo, il fantastico origina, in modo sempre meno eclatante, nella narrazione del quotidiano e dell'abituale; nel passaggio al Novecento, si assiste a un progressivo spostamento centripeto e introiettato delle dissonanze che coinvolgono la percezione di se stessi e del mondo. Il progresso scientifico, esautorando il potere destabilizzante del soprannaturale visionario dell'Ottocento, riduce le distanze degli aspetti indecifrabili dal verosimile condiviso, rendendo, nel ridimensionamento dello spazio di realizzazione all'interno del soggetto, più insidiosi i rischi di un superamento di soglia. E così, il narratore, riferimento sicuro per il lettore, nell'individuare l'evento inesplicabile, diventa sempre meno attendibile per la sua incapacità, oppure non volontà, di fermarsi al confine del possibile. Il lettore, conseguentemente, rimane spesso solo<sup>22</sup> di fronte al baratro e subisce, potenti, fascino e orrore dello straniamento prodotto da sapienti scelte narrative e linguistiche. La dimensione che ne risulta è, in ogni caso, problematica, interrogativa. Non si arriva a nessuna soluzione, neanche alla dichiarazione di una condizione percepita come assurda, poiché, in tal caso, si approderebbe comunque a una conclusione<sup>23</sup>. Resta l'incessante travaglio di un mondo indecifrabile che continua a porre quesiti. Verso il cielo, l'inferno, l'esteriore, l'interiore, emergono sempre falle, dissesti e interrogativi che insidiano schemi ricevuti o costruiti per interpretare la realtà materiale o immaginaria rappresentata. Se si ipotizza una soluzione, se il moto onduoso di un mare agitato si placa, a meno che non diventi un'inquietante "calma piatta", allora non c'è più fantastico e si parla d'altro. Si comprende, allora, come e perché una definizione troppo categorica non riesca a conservare una sua validità. Non risulta neanche ipo-

---

<sup>22</sup> «Il fantastico ruota attorno a un limite del discorso che è impossibile valicare senza rischi: o lo si rispetta, e il soggetto enunciante si trova in una situazione di blocco; o lo si trasgredisce e allora egli perde le caratteristiche di soggettività credibile, su cui si può fare affidamento. Considerata a partire da queste due possibilità, la relazione intersoggettiva instaurata dalla narrazione fantastica può assumere due forme: nel primo caso il lettore implicito si identifica con il narratore, partecipa alla sua condizione di blocco e alla sua resistenza (ma anche all'attrazione che l'indicibile esercita su di lui). Nel secondo caso il lettore è costretto a distaccarsi dal narratore e a vivere da solo la situazione di blocco conoscitivo. [...] Ma in molti racconti fantastici novecenteschi neppure la figura dell'autore implicito interviene a mediare il rapporto conflittuale tra enunciatore e destinatario»: Carla Benedetti, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, cit., p. 349-350.

<sup>23</sup> Jean-Paul Sartre, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, cit., p. 154: «L'absurde fait l'objet d'une pensée claire et distincte, il appartient au monde « à l'endroit » comme la limite de fait des pouvoirs humains. Dans le monde maniaque et hallucinant, que nous tentons de décrire, l'absurde serait une oasis, un répit, aussi n'y a-t-il pour lui aucune place».

tizzabile dichiararne l'indefinibilità perché il carattere dialettico appare quanto meno inconfutabile e permanente: il fantastico non è semplicemente una libera creazione della fantasia ma si realizza nel suo legame contraddittorio con una narrazione mimetica.

Il fantastico, dunque, è legato al contesto sociale, politico e culturale di un determinato periodo storico e, soprattutto, alla percezione che l'autore ha avuto di quel sistema valoriale e dei paradigmi culturali di riferimento. È per questo, infatti, che non è possibile avvalorarne una concezione metastorica<sup>24</sup>, mentre è opportuno stabilire la sua affermazione dagli inizi del XIX secolo, quando, dopo il predominio della ragione illuminista, con il progresso scientifico e lo sviluppo industriale, irruppe ponendo interrogativi, dissotterrando antiche terribili superstizioni, spolverando fantasmi e feticci, in reazione a una realtà sociale che risultava complessa, di difficile lettura. Da allora il fantastico si è evoluto in controcanto rispetto alla rappresentazione del verosimile.

Nell'Ottocento le distorsioni del reale avevano una consistenza figurativa, corporea o incorporea; erano presenze individuabili, nominabili e soprattutto esterne che inquietavano. Nel passaggio al Novecento, complice soprattutto la grande apertura freudiana sugli abissi della psiche, si è avvertita sia una graduale rinuncia alla corporeità sia un movimento centripeto dell'elemento dissonante, che, sempre più interiore e inafferrabile, ha amplificato enormemente l'inquietudine, rendendo il fantastico ancor più fine, sferzante e inquisitorio.

---

<sup>24</sup> Nell'evidenziare la metastoricità della concezione del fantastico di Nodier, Scarsella, in un recente suo scritto, rivela una certa affinità di prospettiva, proponendo una visione "ampia" di fantastico. «[...] dopo l'irruzione di E.T.A. Hoffmann nelle letterature europee, Nodier poteva ormai constatare non solo il ritorno del fantastico come recupero, ma anche la sua persistenza ciclica come genere (o tema) trasversale, trascendente le periodizzazioni e le scuole»: Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, Biblion, Milano 2018, p. 41. L'impiego del verbo "constatare" presuppone la concezione di una pre-esistenza del fantastico o, quanto meno, di una sua esistenza svincolata dalla ciclicità storica, che consente all'autore di avvicinarsi alla stessa idea di Nodier. In realtà Scarsella, sebbene condivide la teoria di uno sviluppo del fantastico italiano nella seconda metà del XIX secolo, quando l'influenza di Hoffmann nella penisola italiana si concretizza nelle nuove esperienze narrative post-unitarie, avvicinando il fantastico a una più generica idea della creazione della fantasia, si spinge indietro nella tradizione letteraria cercando radici o somiglianze. «È probabile che, se qualcosa di simile al gothic o a le fantastique vada cercato all'interno del preromanticismo esso implicherà il coinvolgimento dei generi letterari non narrativi, del melodramma e del teatro drammatico in generale»: ivi, p. 37. A ulteriore conferma della concezione metastorica di Scarsella: cfr., Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 32, nota 146: «[...] in un saggio presentato a un convegno belga del 1993 e pubblicato poi nel 1995, rinviando ai suoi contributi precedenti sul fantastico, definisce quest'ultimo come «una costante di natura metastorica fissata nell'intersezione di più generi e sottogeneri narrativi» (A. Scarsella, *Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale*, in S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van den Bossche [a cura di], *I tempi del rinnovamento*, I, *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del Convegno [Leuven-Louvain-la-Neuve-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993], Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, p. 373)».

Gli eventi narrativi spaventosi o inquietanti, infatti, furono riletti in chiave psicologica, attraverso l'applicazione dei principi dedotti dagli studi psicoanalitici<sup>25</sup> alla rappresentazione letteraria di situazioni negative e sconvolgenti. Sigmund Freud indagò tali esperienze, causa del perturbante, che è «propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza»<sup>26</sup>, causa del moto negativo dell'animo e delle situazioni inquietanti in generale, allo scopo «di trovare dei casi in cui tale carattere viene riconosciuto dalla maggioranza della gente in maniera inequivocabile»<sup>27</sup>. Nel suo saggio *Il perturbante*<sup>28</sup> [*Das Unheimliche*] concentra così la sua analisi sulle opere di Hoffmann e, in particolare, sul racconto *Der Sandmann* [*L'Orco Insabbia*]<sup>29</sup>, in cui riconobbe la minaccia del complesso di evirazione nell'angosciante figura del «Mago sabbiolino»<sup>30</sup>.

«[...] il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»<sup>31</sup>. Si tratta, in altre parole, del rimosso che ritorna e sconvolge<sup>32</sup>, così come indica lo stesso significato del termine *Unheimlich*, che, tuttavia, è «ambivalente [...] fino a coincidere con il suo contrario»<sup>33</sup> poiché indica, al contempo, il familiare e il nascosto. Freud condusse, in tal modo, all'interno dell'individuo, nelle problematiche scaturite dall'affermazione evolutiva dell'Io, l'origine e la spiegazione di tutti gli eventi indecifrabili di cui prima si ricercava una causa esterna al soggetto, tanto che alcune sue conclusioni diverranno, successivamente, di riferimento nella formulazione delle teorie della critica del fantastico. L'aver focalizzato l'attenzione sull'analisi del rapporto proporzionale tra l'effetto del perturbante e la verosimiglianza della finzione narrativa gli consentì di rilevare che quanto più il mondo narrativo creato era vicino al reale esperito tanto più aumen-

---

<sup>25</sup> Sigmund Freud elaborò la sua teoria dell'inconscio tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Contribuirono alla formulazione delle sue idee sul funzionamento della psiche le scoperte e gli esperimenti del neurologo Jean-Martin Charcot, di cui aveva seguito alcune lezioni presso l'ospedale La Salpêtrière di Parigi.

<sup>26</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, cit., p. 16.

<sup>27</sup> Ivi, p. 14.

<sup>28</sup> La prima edizione del saggio *Il perturbante* (*Das Unheimliche*) è del 1919. «Come Freud stesso afferma [...], l'aggettivo tedesco *unheimlich* non ha una parola che gli corrisponda perfettamente nella lingua italiana (come del resto in altre lingue). Si potrebbero usare volta a volta espressioni diverse, come inquietante, pauroso, sinistro, lugubre, sospetto eccetera. Si è qui preferito il termine *perturbante*»: Cesare L. Musatti, *Presentazione*, in Sigmund Freud, *Il perturbante*, cit., p. 8; «Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso»: Sigmund Freud, *Il perturbante*, cit., p. 12.

<sup>29</sup> Cfr., ivi, pp. 28-40.

<sup>30</sup> Ivi, p. 38.

<sup>31</sup> Ivi, p. 14.

<sup>32</sup> «*Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato»: ivi, p. 23.

<sup>33</sup> Ivi, p. 25.

tava il perturbante degli eventi inconsueti presentati e ha permesso alla critica di riconoscere, come prerogativa per il fantastico, un contesto narrativo prevalentemente realistico in cui si realizza una frattura rispetto alla normalità.

La problematicità del fantastico, comunque, non si concretizza unicamente con l'«irruzione»<sup>34</sup> dell'aspetto inquietante nella dimensione reale rappresentata ma, sovente, anche con l'elaborazione di un discorso narrativo che, attraverso l'impiego di particolari tecniche enunciative, rende difficoltosa l'univocità dell'interpretazione. Talvolta, rovesciando la prospettiva dalla parte del personaggio inquietante, la narrazione destabilizza le certezze di una lettura unitaria dell'evento narrato, prolungando oltre la chiusura del libro la famosa esitazione, nodo centrale nella teoria di Todorov. Il fantastico, in effetti, non dà soluzioni ma "problematizza". L'importante non è tanto capire se sia possibile o meno razionalizzare l'inspiegabile, quanto piuttosto, che si possa passare da una dimensione all'altra, relativizzando così la validità di ogni paradigma preconetto. Niente è definito, cristallizzato, c'è sempre qualcosa che sfugge e deve essere decifrato. L'esitazione non si esaurisce nel problema della possibilità dell'evento inquietante, ma comporta necessariamente anche l'interrogativo relativo al suo significato<sup>35</sup>: il fantastico è sempre una produzione narrativa che interroga e stuzzica l'intelligenza. Muzzioli percorre in tal senso la strada dell'allegoria che, sebbene bandita da Todorov, sarebbe da considerarsi esclusivamente nell'impostazione dialettica formulata da Walter Benjamin<sup>36</sup>. Se, quindi, per allegoria s'intende l'interrogazione sul significato del fantastico senza alcuna pretesa di univocità semantica, allora può essere presa in considerazione, intendendo con essa l'interrogativo che permane anche a lettura ultimata e fa sì che il fantastico resti una ricerca aperta. Ma questa non è ancora una definizione? E affermando ciò che il fantastico sicuramente non è, oppure asserendo la necessaria presenza dialettica del reale verosimile, non si cade nuovamente in una ulteriore formula del fantastico? Il rischio c'è, ma chiederselo rappresenta già la chiave che consente di assumere un atteggiamento disponibile alla discussione: l'apertura opportuna per rivedere le proprie posizioni. Qualsiasi generalizzazione risulta velleitaria poiché non esiste un canone stabilito, uno schema cui adeguarsi. Sono spesso evidenti le implicazioni in vari generi; c'è sempre qualcosa che sfugge, qualche esperienza che nega le caratteristiche salienti e comuni delle altre ma che, nonostante ciò, presenta le instabilità sintomatiche del fantastico. Appare, quindi, ancor più opportuno partire dal basso, dal discorso narrativo. La disponibilità pa-

---

<sup>34</sup> Il termine "irruzione" è associato storicamente al fantastico: «Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel»: Roger Caillois, *De la féerie à la Science-fiction*, in *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris 1966, p. 8.

<sup>35</sup> Cfr., Francesco Muzzioli, *Fantastico e allegoria*, cit., p. 16.

<sup>36</sup> «Dopo Benjamin, il pregiudizio sull'univocità dell'allegoria dovrebbe essere riposto tra le cose smesse. L'allegoria benjaminiana è dialettica, raddoppiamento e proliferazione dei significati. L'allegoria è un testo incompleto»: ivi, cit., p. 19.



ziente all'ascolto dell'enunciato è condizione essenziale per tentare la scoperta dello spessore del fantastico. Il testo è l'unica certezza da cui partire per cogliere sollecitazioni e riconoscere le alterazioni semantiche e stilistiche che deviano un percorso di mimesi. «Il fantastico è una forma narrativa complessa e difficile»<sup>37</sup> ma si può senz'altro aggiungere moderna e profondamente culturale. La modernità, condividendo un pensiero di Ceserani<sup>38</sup>, si concretizza sia nella scelta dei temi che infrangono la gamma delle possibilità dei campi tradizionali del realistico e del meraviglioso, sia nell'organizzazione dell'enunciazione che, frantumando la prospettiva di narrazione e introducendo, ad esempio, *metalessi*<sup>39</sup> narrative con evidente intento destabilizzante, incide sulla visione coerente e unitaria del verosimile fittizio e relativizza la concettualizzazione della realtà oggettiva di riferimento. Lo «scarto irriducibile» dalla norma, per dirla con Lugnani<sup>40</sup>, testimonia non un semplice e ludico artificio ma un'evidente profondità di significato perché dopo l'ambiguità, l'ironia, il distacco parodico, resta sempre l'amaro in bocca di una inconciliabilità irrisolta, rappresentata da figure con valenza culturale individuale e collettiva, e da particolari scelte formali. Non è dunque immaginabile formulare un concetto statico, presupponendolo esaustivo. Al contrario, una concettualizzazione aperta e flessibile permette di accogliere, sempre con curiosità e spirito critico, nuove esperienze letterarie in dialettico dialogo "problematizzante" con un contesto in evoluzione.

## 1.2. *Confini insidiosi*

Sul dibattuto problema di definizione del fantastico ha inciso anche il rapporto dialettico con il meraviglioso che se in alcune teorie, come quella di Todorov, risulta chiaramente determinato, in altre, invece, più "aperte", sembra confuso nell'assimilazione generica al mondo dell'immaginazione e della fantasia. Agli antipodi della posizione di Todorov, si rileva, ad esempio, la recente tesi di Francesco Orlando che considera parimenti fantastico e meraviglioso, come differenti tipologie del soprannaturale<sup>41</sup>. In realtà, in prospettiva narratologica, è l'impiego del soprannaturale nella costruzione del mondo finzionale a stabilire la differenza tra meraviglioso e fantastico.

Il sovranaturale [...] è presente nel meraviglioso senza destare sorprese, cosa che, invece, accade nel fantastico. Nel meraviglioso il sovranaturale è accettato perché c'è un patto iniziale

---

<sup>37</sup> Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 63.

<sup>38</sup> Cfr., Remo Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983, p. 25.

<sup>39</sup> Cfr., Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2017<sup>6</sup>, p. 282.

<sup>40</sup> Cfr., Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 54.

<sup>41</sup> Cfr., Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017, p. 5.

tra lettore e narratore. Con il *C'era una volta* delle fiabe il lettore accetta l'immersione in una dimensione altra, accetta la convenzione, anche quando il soprannaturale è episodico. Non si possono avere sorprese, si è già avvertiti, il patto di lettura è sancito. Nel fantastico non ci sono convenzioni stabilite e, proprio nella normale dimensione quotidiana, si realizza l'immissione dell'elemento estraneo<sup>42</sup>.

Il fantastico, come approfondito altrove<sup>43</sup> e già accennato all'inizio del capitolo, immette il soprannaturale, essenza illogica e anormale<sup>44</sup>, senza sancire alcuna convenzione con il lettore. Anzi, molto spesso, il lettore è coinvolto dal narratore che inizialmente lo rassicura del contenuto veritiero della narrazione e poi lo espone all'incomprensibile, all'irriducibile.

Mentre nel meraviglioso il soprannaturale è normalità, nel fantastico è sconvolgimento della normalità. Il fantastico suppone, dunque, l'immissione del disordine nell'ordine, mentre il meraviglioso fa del disordine un nuovo ordine<sup>45</sup>.

Il fantastico non crea, come accade con il meraviglioso, un mondo alternativo a quello realistico, una dimensione "altra" parallela, indipendente, governata da leggi proprie, riconosciute e condivise con il lettore; il fantastico propone un mondo finzionale verosimile ma lo incrina con rotture e immissioni stonate, forzando i limiti del conosciuto e di ciò che è scientificamente provato.

La presenza di una dimensione autonoma dal realistico, oppure relegata in un passato indefinito, e convenzionalmente accettata, in cui gli elementi hanno o possono avere natura differente, è anche prerogativa di narrazioni come il mito e la leggenda che postulano per questo la loro differenza dal fantastico. Il mito, come accade con la scienza, la storia, la religione, la filosofia, è un modo per interpretare la realtà<sup>46</sup>. Lo scopo del mito è infatti quello di significare l'assoluto, di scoprire l'inaccessibile, di penetrare nella regione dell'aldilà che

---

<sup>42</sup> Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 73.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 72-78.

<sup>44</sup> Cfr., Christian Chelebourg, *Le Surnaturel*, Colin, Paris 2006, p. 8.

<sup>45</sup> Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 73.

<sup>46</sup> Esistono, in realtà, differenti modi di approcciare il mito. Qualcuno non fa distinzione sulla natura del mito attribuendo ai «preti» e agli «sciamani» l'intuizione di inserire il giusto messaggio per l'uomo all'interno di un racconto, di un mito, affinché possa essere memorizzato meglio: cfr., Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, trad. it. di Giuliana Olivero, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, pp. 134-135. Dal punto di vista religioso, in particolare cristiano, sebbene non si neghi la permanenza nelle sacre Scritture del modo di narrare tipico del mito, si afferma il suo processo di storicizzazione e demitizzazione. Le narrazioni che si avvicinano nella loro struttura al mito gli differiscono perché non sono più frutto di immaginazione o intelletto ma della Rivelazione che, nella storia, usa il linguaggio del mito poiché pedagogicamente adatto a raggiungere l'uomo. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, trad. it. di Giovanni Cantoni, *Miti, sogni, misteri*, Lindau, Torino 2007, pp. 25-26: «Per il cristiano, Gesù Cristo, non è un personaggio mitico ma, proprio al contrario, storico: la sua stessa grandezza trova il suo appoggio in questa storicità assoluta. [...] il cristianesimo prolunga nel mondo moderno un «comportamento mitico»».

sfugge all'esperienza logica, alla comprensione empirico-razionalistica. La particolarità del mito è che non risponde a principi razionali<sup>47</sup>, né esprime preoccupazioni di verosimiglianza, non rimanda neanche ad altro da sé, poiché non è allegoria, ma fornisce un modello, un esempio<sup>48</sup>, da seguire, secondo una concezione metastorica che garantisce la sua ripetibilità. Nessun intento pedagogico invece per il fantastico che, lungi dall'essere propositivo, come potrebbe essere un messaggio utopistico<sup>49</sup>, conferma il suo intento di decostruzione<sup>50</sup> dei linguaggi culturali di uno specifico contesto. Il mito, pur sottratto al tempo e allo spazio, inerisce la ciclicità. Infatti, sebbene nella narrazione il mito sia introdotto dall'espressione *in illo tempore*, sostitutiva del *c'era una volta* della fiaba, che decreta il riferimento a una realtà persa nella notte dei tempi e ineludibilmente separata dal contingente, è rivivificato con il rito, è riattualizzato nel presente, che ne subisce l'influenza rinnovandone nel contempo la funzionalità attraverso l'intermediazione dell'individuo. Memore di ciò che ha appreso dalla narrazione, questi attribuisce il relativo significato a ciò che sta vivendo<sup>51</sup>. L'evento-modello, successo in un momento indeterminato, con un certo eroe, una tale divinità, spiega i fenomeni anche adesso nell'*hic et nunc* dell'individuo, attraverso il simbolismo del mito, la sua ripetibilità, la sua relazione con il rito che lo celebra e lo reitera. Nel fantastico, viceversa, la contestualizzazione risponde alla necessità di introdurre l'evento destabilizzante all'interno di una situazione verosimile, realistica, che risulta violata e, quindi, inquietante. La logica nella sequenza causa-effetto non viene meno nella narrazione del mito, pur se l'esperienza riguarda personaggi e ambienti soprannaturali. In caso contrario non potrebbe esserci riattualizzazione. Nel fantastico tale razionale correlazione degli eventi è talvolta rovesciata oppure assente, lasciando il lettore privo di chiavi di lettura. Il mito nasce con l'uomo e le attestazioni risalgono fino alle antiche epoche del Paleolitico e del Neolitico<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Piero Boitani, Emilia Di Rocco, *Il mito*, in *Iid.*, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Laterza, Roma, Bari 2013, p. 133: «Il termine stesso, il greco *mythos*, significa «parola» e «racconto», ed è ben distinto dall'altro vocabolo che designa «parola» e «discorso», *lógos*, più orientato sul lato dell'ordine e della ragione».

<sup>48</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot & Rivages, Paris 1948-2007, trad. it di Virginia Vacca, riveduta da Gaetano Riccardo, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2018<sup>3</sup>, p. 379: «Il mito, quale che sia la sua natura, è sempre un *precedente* e un *esempio*, non soltanto rispetto alle azioni («sacre» o «profane») dell'uomo, ma anche rispetto alla propria condizione».

<sup>49</sup> Cfr., Romolo Runcini, *Abissi del reale. Per un'estetica dell'eccentrico*, Solfanelli, Chieti 2012, p. 145.

<sup>50</sup> Cfr., Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, cit., pp.13-14.

<sup>51</sup> Il concetto di ripetibilità e di influenza del mito sulla realtà è esemplificato da Jonathan Gottschall con il riferimento ai miti sacri; Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, trad. it. di Giuliana Olivero, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, cit., p. 135: «Guidati dai miti sacri, i credenti devono elaborare con l'immaginazione una realtà alternativa che dalle origini vada sino alla fine dei tempi. Devono simulare mentalmente un intero mondo-ombra in cui abbondino le manifestazioni del divino».

<sup>52</sup> Julien Reis, *Il mito e i suoi primi passi*, in *Dizionario del mito*, a cura di Mircea Eliade, Jaca Book, Milano 2018, pp. 9-10: «All'alba dei tempi storici, vediamo sorgere i grandi miti del Vicino Oriente, dell'Egitto e del mondo mediterraneo. Questi fatti ci invitano a interrogare gli archivi archeologici e le iconografie del Neolitico e del Paleolitico superiore. André Leroi-Gourhan ha parlato di *mitogrammi* dell'arte parietale. Con questo vocabolo egli indica degli «assemblaggi complessi le cui figure si organizzano in un tempo e in uno spazio che hanno le

Sin dalle prime forme rappresenta, dunque, una «*verità assoluta* perché racconta una *storia sacra*, cioè una rivelazione trans-umana che è avvenuta all'alba del Grande Tempo, nel tempo sacro degli inizi (*in illo tempore*)»<sup>53</sup>. La narrazione dell'azione di un eroe o di una divinità diventa esempio da reiterare affinché l'individuo, compiendo gesti assunti e condivisi dal gruppo, riesca a superare l'*hic et nunc* per ricongiungersi al "Grande Tempo": una caratteristica che attesta la funzionalità sociale del messaggio rappresentato dal mito. Si tratta di un pensiero collettivo<sup>54</sup> che poco ha di condivisibile con l'esperienza individuale e singolare del racconto fantastico. Ovviamente ci sono differenti declinazioni dei miti, legate soprattutto alle varie realtà culturali in cui si sono affermati. Si può senza dubbio riconoscere, tuttavia, che specialmente i miti cosmogonici, riguardanti l'origine del mondo e la condizione umana, hanno radici comuni che richiamano la nozione di *archetipo*<sup>55</sup>, elaborata da Carl Gustav Jung<sup>56</sup>. Il confronto tra mito e fantastico rivela, inoltre, una sostanziale differenza narrativa, poiché mentre per il primo, nonostante la varietà sincronica e diacronica, si può rintracciare con accettabile approssimazione il significato fondamentale, per il fantastico l'unica certezza cui far riferimento resta la singola opera. Così l'analisi resta l'unico strumento per indagare ogni singola esperienza narrativa.

La leggenda, come il mito, esiste anch'essa al di fuori delle singole narrazioni che ripetono o aggiornano il nucleo semantico pur rispettando caratteristiche imprescindibili. Il fantastico, al contrario, inerisce l'opera e, sebbene si possano riscontrare alcune costanti tematiche in diverse esperienze, ogni singola narrazione costituisce un *unicum* irripetibile.

Il termine *leggenda*<sup>57</sup> suscita reazioni differenti a seconda del suo impiego. Nel linguaggio comune indica sia narrazioni fantasiose, sia episodi particolari ed emblematici legati alle agiografie, suscitando talvolta reazioni negative. In ambito etnologico e più propriamente storico la leggenda acquisisce un significato positivo poiché esprime lo sforzo di cernita e sistematizzazione del passato effettuato dall'uomo prima della maturità storiografica. La leggenda ha un'essenza storica, reale, che risale però a un'epoca remotissima, la cui attestazione è affidata alla tradizione popolare. L'evento, come esperienza di personaggi esclusivamente umani, resta così legato alla memoria popolare che lo tramanda con caratteristiche incerte, sfuggenti: un ricordo opaco avvolto da una fitta nebulosa. La leggenda è patrimonio culturale e sociale di popolazioni che non hanno ancora raggiunto la maturità storiografica,

---

proprietà spazio-temporali del mito». [...] I millenni neolitici costituiscono l'*humus* in cui si sono formati i grandi miti del Vicino Oriente e del mondo mediterraneo».

<sup>53</sup> Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, trad. it. di Giovanni Cantoni, *Miti, sogni, misteri*, cit., p. 17.

<sup>54</sup> Cfr., *ivi*, p.18.

<sup>55</sup> Julien Reis, *Il mito e i suoi primi passi*, cit., p. 9: «[...] un'immagine primordiale presente nell'inconscio collettivo, e cioè nell'infrastruttura permanente di ogni cultura».

<sup>56</sup> Cfr., *ibidem*.

<sup>57</sup> Cfr., Jan Alberto Soggin, *Introduzione all'Antico Testamento. Dalle origini alla chiusura del canone alessandrino*, Paideia, Brescia 1974, p. 86 ss.

prive delle capacità di sintesi e di cernita del passato. La narrazione risulta, di conseguenza, più concentrata sugli aneddoti che legata a precisi riferimenti storici. Un popolo raggiunge la maturità storiografica quando acquisisce, grazie all'evoluzione e alla confluenza di fattori storici, politici, economici e culturali, la coscienza storica che gli consente di analizzare criticamente il suo passato. Si può anche verificare che un popolo, sebbene storiograficamente maturo, conservi delle realtà sociali particolari, ferme alla leggenda poiché, chiuse geograficamente o culturalmente, restano precipuamente legate a una storiografia leggendaria per decifrare il rapporto tra presente e passato.

Nel passaggio dalla tradizione orale a quella letteraria si assiste per il mito soprattutto a una "desacralizzazione"<sup>58</sup>, per cui, nel passaggio al *lógos*<sup>59</sup>, il mito originario si concretizza attraverso la comunicazione linguistica letteraria in tante varianti narrative. Allo stesso modo la leggenda è spesso ripresa con proposte che tentano di fissare quei tratti oscuri che la caratterizzano.

Le operazioni di variazione dei miti o delle leggende nell'evoluzione storica delle narrazioni lasciano aperto il terreno anche alle sperimentazioni del fantastico che prolifica proprio nelle zone d'ombra, di indecisione, di passaggio. Si concretizzano allora, nelle singole esperienze letterarie, differenze meno nette, confini incerti. Rosalba Campra, in *Territori della finzione*, individua una possibile via di trasgressione, che attesterebbe la vicinanza del fantastico al mito, alla fiaba, all'allegoria, nel gruppo dei temi predicativi che si riscontrano nel fantastico, in particolare nell'asse oppositivo umano/non umano<sup>60</sup>. Italo Calvino, a tal proposito, riconosce nella rielaborazione dei miti classici un nucleo tematico fertile fra gli autori del fantastico italiano del Novecento<sup>61</sup>. Il riferimento particolare a Filippo Tommaso Marinetti e Giuseppe Tomasi di Lampedusa gli consente, infatti, di rilevare la costante del tema della sirena che torna con variazioni particolari. La tendenza privilegiata del fantastico italiano la individua nella classicità, nel richiamo alle *Metamorfosi* che «continuano la loro vita

---

<sup>58</sup> Anna Trocchi, *Temi e miti letterari*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Paravia, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 71: «Per Eliade come per l'etnologo Lévi-Strauss, la desacralizzazione del mito nel passaggio dai miti etno-religiosi (anonimi e collettivi) a quelli letterari produce una sostanziale degradazione e degenerazione del racconto mitico e della sua rigorosa organizzazione strutturale».

<sup>59</sup> *Ibidem*: «La definizione del mito in senso etno-religioso può utilmente richiamarsi all'etimologia greca del termine *mythos*, che indica la parola, il racconto in accezione "favolosa": a differenza del *logos*, che è il discorso razionale, il *mythos* fa riferimento alla conoscenza ed espressione di una realtà che eccede i limiti dell'esperienza e della ragione». Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Colin, Paris 1983: «[...] même si le mythe est antérieur à sa «carrière littéraire», même s'il a pour fonction première de justifier et d'exprimer l'organisation sociale et politique, avec le rituel, la loi et la coutume, il est perçu à travers le langage».

<sup>60</sup> Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000, p. 42: «Questo stesso tipo di aureola [inquietante e inesplicabile] connota le trasgressioni raggruppate nel terzo asse, umano/non umano, nel quale le aderenze del fantastico col mito, l'allegoria o la favola tendono anch'esse a sfumare i confini».

<sup>61</sup> Cfr., Italo Calvino, *Un'antologia di racconti «neri»*, cit., II, pp. 1694-1695.

metamorfica nella letteratura d'oggi»<sup>62</sup>. Purtroppo la stessa inclinazione non la riscontra nelle esperienze del fantastico italiano del XIX secolo. Il mito della sirena, invero, era già stato ripreso anche dalla Serao, come si avrà modo di approfondire nel capitolo dedicato, sebbene con chiaro intento desacralizzante. Infatti, la scrittrice tralascia la componente sovrannaturale delle varianti<sup>63</sup> del mito classico sull'origine della città di Napoli. Nel racconto *Parthenope*, in cui la natura umana della fanciulla, "vergine", che, innamorata di Cimone, diventa donna-dispensatrice di amore vivificante per la natura e i territori della città, il mito si assimila maggiormente alla leggenda poiché scevro della figura eroica o divina. Inoltre, nel mito il personaggio-modello è generalmente androgino mentre Parthenope è una donna che, inoltre, s'innamora disobbedendo alla volontà del padre. La sua figura, sebbene il suo amore abbia una valenza positiva e vivificante, è tuttavia un anti-mito nella prospettiva della funzionalità pedagogica poiché sconvolge le antiche leggi di obbedienza parentale, di non esclusiva pertinenza del mondo classico. Basti pensare quanti racconti del periodo, anche della stessa Serao, insistono sulle convenzioni sociali e sul rispetto della volontà dell'uomo sulla donna. Il carattere problematizzante del fantastico emerge nell'immagine di questa fanciulla che nulla distoglie dall'inseguire le sue sensazioni, dai suoi sentimenti<sup>64</sup>, neppure l'obbedienza al padre. Niente del valore esemplare del mito è rimasto nel personaggio. Parthenope è una donna non investita di poteri sovrannaturali ma che raggiunge l'immortalità attraverso l'amore, partendo dalla sua natura umana e, soprattutto dalla sua interiorità. L'intento di decostruzione del fantastico si realizza, così, con lo stesso linguaggio del mito, ma ricreando la divinizzazione dell'individuo partendo dalla sua condizione. Malgrado i suoi tratti svelino una certa somiglianza con le antiche divinità greche, e ciò ad indicare una sorta di predestinazione, è una fanciulla che segue il suo pensiero, amplificato in un sogno infinito che diventa realtà attraverso l'amore. È, tuttavia, un personaggio complesso in quanto l'amore la renderà immortale<sup>65</sup>. Il fantastico è attestato nell'ambiente

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 1695.

<sup>63</sup> La figura di Parthenope si riferisce ai miti e alle leggende sulla fondazione della città di Napoli. Qui non c'è alcun cenno alle origini storiche, alla città di Cuma e alla fondazione di Parthenope prima e di Neapolis successivamente. Anche la tradizione dell'immagine mitologica della sirena scompare mentre si conservano e si fondono due ulteriori diverse varianti del mito che vedono Parthenope sia madre, sia vergine. Da fanciulla che sogna sul mare Egeo, diventa donna, innamorandosi di Cimone, e poi madre. I riferimenti intertestuali riguarderebbero gli antichi miti della tradizione classica: Parthenope è presente nelle *Argonautiche orfiche* (V sec. a. c.), nelle *Argonautiche di Apollonio Rodio* (III sec. a. c.), nelle *Georgiche* (libro IV, v. 564) di Virgilio. La ricchezza evocativa del racconto coinvolge anche l'origine della città di Napoli e dei suoi luoghi principali. Gli storici, tra cui Lutazio, Strabone e Tito Livio, non si riferiscono direttamente a Parthenope ma a Palepolis e a Neapolis e alla loro origine rispetto a Cuma, la città preesistente.

<sup>64</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 9: «In questo pensiero la fantasia della fanciulla si allargava in un sogno senza confine, la fanciulla sentiva ingrandire la potenza del suo spirito e, sollevata in piedi, le pareva di toccare il cielo col capo, di poter stringer nel suo immenso amplesso tutto il mondo».

<sup>65</sup> Ivi, pp. 19-20: «Parthenope non è morta. [...] Parthenope, la vergine, la donna, non muore, non muore, non ha tomba, è immortale, è l'amore, Napoli è la città dell'amore».

dall'onnipresenza<sup>66</sup> di Parthenope che incarna e infonde un amore sperimentabile quotidianamente. Il racconto si differenzia dalla leggenda perché non si chiude sull'evento passato ma lo riattualizza creando una tipica ambigua alternanza tra diadi contrapposte: umano/non umano, animato/non animato, materiale/immateriale, passato/presente. Il racconto rinnovatore del mito-leggenda di Parthenope, grazie alla potenza dell'amore, esemplifica ciò che il narratore asserisce nella cornice metanarrativa<sup>67</sup>: la duplice essenza, sensibile e sentimentale, delle leggende. Ai lettori l'invito di riconoscere la complessità della realtà con la presenza tangibile di Parthenope negli elementi naturali. La natura supera così la mera oggettività arricchendosi di dati che superano i limiti spaziali, temporali e oggettivi. Tale concezione sarà poi teorizzata nel suo successivo saggio *Carlo Gozzi e la fiaba*, in cui al fantastico è attribuita la facoltà di rappresentare la complessità del reale<sup>68</sup>.

### 1.3. *Fantastico e la critica*

Un discorso generale e storico sulle teorie della critica riguardanti il fantastico presenta la stessa complessità del tentativo di definirlo. Lungi dal poter immaginare una possibile presentazione esaustiva, si ritiene interessante provare a riflettere su qualche posizione, considerata fondamentale punto di riferimento nella discussione ancora viva e in evoluzione. L'interesse del presente studio imporrebbe di restringere il campo di indagine all'ambito italiano, se non si rendesse evidente la dipendenza concettuale e cronologica di questo dalla tradizione francese.

In breve, in Italia si inizia a parlare più diffusamente di fantastico dopo la pubblicazione, nel 1970, dell'*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov, la cui traduzione italiana è del 1977. In realtà, dopo l'accento pionieristico di Matilde Serao<sup>69</sup>, c'erano già stati studi sul fantastico, ma avevano riguardato indagini particolari su alcuni autori, di cui emergevano aspetti attinenti, come nel caso del convegno del 1976 su «Iginò Ugo Tarchetti e la Scapigliatura»<sup>70</sup>. Mancavano antologie dedicate ai racconti fantastici. La risposta di Italo Calvino a

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 20: «È lei, che rende la nostra città ebbra di luce e folle di colori; è lei, che fa brillare le stelle nelle notti serene; è lei che rende irresistibile il profumo dell'arancio; è lei che fa fosforeggiare il mare».

<sup>67</sup> Ivi, p. 6: «[...] qui si vive in un sogno che è vita [...] qui la festa completa di un mondo».

<sup>68</sup> Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, in *La Vita Italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Treves, Milano 1908, pp. 259-260: «Il fantastico anche descrive dei paesaggi che esistono, ma vi aggiunge quella soffusione di poesia lieta o lugubre che le cose hanno sempre e che solo gli occhi freddi ed aridi non sanno vedere: il fantastico anche narra delle cose accadute, ma vi scorge tutto un lato nascosto, qualche cosa che sfugge all'analisi del critico e che non sfugge alla visione del poeta».

<sup>69</sup> Ivi, pp. 242-271.

<sup>70</sup> Cfr., *Iginò Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*. Atti del Convegno Nazionale su Iginò Ugo Tarchetti e la Scapigliatura, San Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976, Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1977.

un sondaggio del quotidiano *Le Monde*, il 15 agosto del 1970<sup>71</sup>, sull'opera di Todorov, segnò, di fatto, anche l'inizio della partecipazione dell'Italia letteraria al dibattito sul fantastico, che in Francia era vivo già da due secoli. Le ragioni del ritardo riguardavano le caratteristiche fondanti della nostra tradizione letteraria, le esigenze storico-sociali del processo di unificazione nazionale e, soprattutto, le posizioni decisamente avverse della critica italiana del XIX secolo a nuove tendenze, che sembrava potessero minacciare l'integrità culturale della penisola italiana. Un excursus storico di qualche posizione teorica avrebbe lo scopo di contribuire, da un lato, a delineare la formazione e l'evoluzione del concetto di fantastico, dall'altro, a comprendere il relativo sviluppo delle tesi della critica italiana sull'argomento.

### 1.3.1. *La critica alle origini del Fantastico*

Al fantastico, anche come produzione letteraria, si fece riferimento già nel Settecento, nell'*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Denis Diderot e Jean Le Rond D'Alembert, opera pubblicata fra il 1751 e il 1772 ed emblematica del pensiero illuministico. Jean-François Marmontel curò la voce *Fiction*, nel sesto tomo del *dictionnaire*, definendola: «[...] production des Arts qui n'a point de modèle complet dans la nature»<sup>72</sup>. In questa trattazione il letterato attribuì al fantastico, come genere di finzione, una valenza negativa<sup>73</sup>. Il compito dell'artista nella *Fiction* era di realizzare un quadro pittoresco della natura. Doveva, quindi, mettersi al posto della natura realizzando una rappresentazione "abbellita" della verità<sup>74</sup>, visto che non c'era perfezione nello stato naturale delle cose; l'immaginazione aveva la funzione di associare ciò che la natura offriva in maniera casuale, per suscitare emozioni nel lettore. L'immaginazione non creava ma componeva<sup>75</sup>, copiando la natura e assemblando gli elementi con intento artistico. Marmontel individuò quattro livelli di *Fiction*, ordinati in modo decrescente rispetto alla mimesi e in modo crescente riguardo

---

<sup>71</sup> Cfr., Italo Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995, I, pp. 266-268.

<sup>72</sup> Jean-François Marmontel, *Fiction*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de Lettres, a cura di Diderot e D'Alembert, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, Paris 1756, VI<sup>e</sup> (ET – FNE), p. 679, [bibliotheque-mazarine.fr](http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/records/item/2098-1-encyclopedie-volume-06-texte-et-fne?offset=7#page), [in rete: <http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/records/item/2098-1-encyclopedie-volume-06-texte-et-fne?offset=7#page> (accesso: 29/10/2018)], [i caratteri tipografici sono stati sostituiti con quelli moderni].

<sup>73</sup> Ivi, p. 682: «Pour passer du monstrueux au fantastique, le dérèglement de l'imagination, ou, si l'on veut, la débauche du génie n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier était le mélange des espèces voisines ; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions et sans nuances».

<sup>74</sup> Ivi, p. 680: «La fiction doit donc être la peinture de la vérité, mais de la vérité embellie, animée par le choix et le mélange des couleurs qu'elle puise dans la nature. Il n'y a point de tableau si parfait dans la disposition naturelle des choses, auquel l'imagination n'ait encore à retoucher. La nature dans ses opérations ne pense à rien moins qu'à être pittoresque».

<sup>75</sup> Cfr., ivi, p. 679.



lo sconvolgimento di proporzioni e di regole proprie della natura. La *Fiction* più perfetta<sup>76</sup>, quella che soddisfaceva maggiormente la razionalità del pensiero filosofico illuministico, realizzava un'imitazione artisticamente più gradevole rispetto alla sistemazione naturale. Esagerata era, invece, la *Fiction* che, forzando la natura, realizzava il meraviglioso. Al livello successivo corrispondeva il mostruoso, frutto della superstizione, che, pur conservando le leggi della natura, ne rappresentava gli aspetti peggiori con fini allegorici. L'espressione più lontana dall'imitazione naturale era, tuttavia, il fantastico, presentato come il livello estremamente negativo<sup>77</sup> della *Fiction*, una realizzazione talmente infima da distruggere la stessa immagine dell'artista che se ne occupava. Rispetto al mostruoso, incarnava lo squilibrio totale dell'immaginazione che, lontana dal rispetto delle regole naturali, si perdeva in rappresentazioni prive di ogni buon senso. Marmontel si riferiva all'arte in generale, soprattutto alla pittura e alla scultura e soltanto in parte all'opera letteraria che, tuttavia, rifletteva la stessa mancanza di gusto e di razionalità<sup>78</sup>. È particolarmente interessante notare come distinguesse l'opera di Jacques Callot<sup>79</sup> dal *genre fantastique*, considerandola, pur nella rappresentazione del grottesco, rispettosa della regolarità di figure bizzarre ma possibili. Dopo circa settanta anni, tuttavia, la sua posizione verrà contraddetta. L'ordine, la delicatezza e l'eleganza delle creazioni di Callot, evidenziati da Marmontel, costituiranno aspetti che, invece, saranno esaltati in quanto affini alle creazioni letterarie dello scrittore "maestro" del fantastico ottocentesco: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Nel dicembre del 1829, infatti, fu pubblicata in Francia la sua raccolta, *Fantasiestücke in Callots Manier*, tradotta in francese da François-Adolphe de Loève-Weimars con il titolo *Contes Fantastiques à la manière de Callot*, con un esplicito riferimento, per l'appunto, alle creazioni di Callot. Nonostante alcuni cenni al fantastico anticipatore del XVIII secolo, che qualche critico individuò in *Le diable amoureux* di Jacques Cazotte<sup>80</sup>, fu con l'opera di Hoffmann,

---

<sup>76</sup> *Ibidem*: «La fiction qui tend au parfait, ou la fiction en beau est l'assemblage régulier des plus belles parties dont un composé naturel est susceptible, et dans ce sens étendu, la fiction est essentielle à tous les arts d'imitation».

<sup>77</sup> Ivi, p. 682: «De ce que nous venons de dire de quatre genres de fiction que nous avons distingués, il résulte que le fantastique n'est supportable que dans un moment de folie, et qu'un artiste qui n'auroit que ce talent n'en auroit aucun». [Nonostante i caratteri tipografici siano stati sostituiti con quelli moderni, si è preferito mantenere la desinenza originale della terza persona singolare del tempo condizionale presente del verbo avere].

<sup>78</sup> Cfr., *ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*: «Le grotesque de Calot n'est pas ce que nous avons entendu par le genre fantastique».

<sup>80</sup> Pierre-Georges Castex e Emmanuelle Sempère, anche se con diversa intenzione, fanno esplicito riferimento al romanzo di Cazotte. Mentre per Castex, l'opera di Cazotte rappresenta un'anticipazione acerba e inconsapevole del fantastico vero e proprio che inizia con la diffusione dei racconti di Hoffmann, per Sempère, che rivendica l'autonomia della narrazione di Cazotte evitando il confronto con la produzione fantastica dell'Ottocento, la mescolanza di meraviglia e inquietudine, tipica del suo romanzo, realizza un fantastico differente: non si limita a creare un effetto di esitazione ma comporta un'insita dialettica già nello sviluppo del disegno narrativo per il frequente scontro di ideologie e credenze compresenti. Sempère, parlando di registro del fantastico, per l'ambiguità del contenuto e l'effetto di inquietudine, include nel discorso anche alcune fiabe di

le cui traduzioni iniziarono a diffondersi in Francia a partire dal 1828<sup>81</sup>, che si registrò l'inizio di una cospicua produzione di racconti fantastici. Ovviamente tale fenomeno fu prioritario in Francia, dove, intorno al 1830, si concentrarono le pubblicazioni degli autori più in voga: Charles Nodier, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Gérard de Nerval. In Italia, invece, sebbene la presenza di Hoffmann sembri assodata<sup>82</sup> in ambito letterario a partire dagli anni trenta, con le prime traduzioni<sup>83</sup> dal francese, si realizzò qualche esperienza autoctona soltanto dopo il processo di unificazione nazionale, con la produzione degli "Scapigliati"<sup>84</sup>,

---

Mademoiselle de Lubert, Madame d'Aulnoy, Madame d'Auneuil, che, nel XVIII, presentavano un rovesciamento parodico del meraviglioso, simile all'esitazione realizzata dal fantastico. Cfr., Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951 (8<sup>e</sup> réimpression 1994), pp. 26-27; cfr., Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique au XVIII siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2009, p. 239.

<sup>81</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'Archet du baron de B.*, in «Le Gymnase : recueil de morale et de littérature», Imprimerie de Honoré de Balzac, Paris 8 mai 1828, pp. 36-51, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1127085.item> (accesso: 08/02/2018)]. Il racconto narra delle capacità quasi magiche di un archetto per violino che emette suoni celestiali soltanto per un vecchio maestro. Gli altri musicisti, infatti, non comprendono la sua arte poiché percepiscono soltanto suoni fastidiosi. Il tema dell'incomprensibilità del genio artistico è ripreso dal racconto di Honoré de Balzac, sul modello di quello di Hoffmann, dal titolo *Le chef-d'œuvre inconnu*, pubblicato sulla rivista «L'Artiste» il 31 luglio e il 7 agosto del 1831. Tale riferimento suffraga l'influenza dell'opera di Hoffmann nell'ambiente letterario francese degli inizi del XIX secolo.

<sup>82</sup> Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, cit., p. 59: «Notizie del narratore tedesco erano giunte già nel 1829 di seconda mano dalla Francia; così come di seconda mano si presenteranno le prime traduzioni dei *Racconti fantastici*, del '33 e del '35».

<sup>83</sup> Ivi, p. 60, nota 2: «[...] per le edizioni cfr. direttamente i *Racconti Fantastici*, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1833 (almeno in tre volumi); e i *Racconti fantastici*, Milano, Truffi, 1835 (4 vol.). Entrambi preceduti dalla seconda parte del saggio di Scott *On the Supernatural in Fictitious Composition* [...] proposto da Loève-Veimars in apertura dei *Contes fantastiques* (1829)». «[...] Chi scrive dissente circa la paternità, addotta dall'autore, dell'inserimento del testo di W. Scott poiché, quasi sicuramente, non avvenne per scelta di Loève-Veimars, concordemente con quanto lascerebbe intendere lo stesso traduttore [...], bensì per un'attendibile scelta pubblicitaria della casa editrice. Questa stessa opinione era già stata anche proposta da Castex [Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951 (8<sup>e</sup> réimpression 1994), p. 48]: «Surprise et paradoxe! Le préfacier de cette édition est l'adversaire juré d'Hoffmann, sir Walter Scott. Sans doute cette servitude fût-elle imposée au jeune traducteur par Renduel, soucieux de chercher une caution illustre pour cette aléatoire entreprise»: Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 231-232, nota 10.

<sup>84</sup> Alcuni critici e studiosi condividono tale prospettiva. Il prof. Guido Davico Bonino l'ha evidenziata in un suo intervento all'Università di Salerno del 27 ottobre 2011. Costanza Melani vi fa riferimento nell'antologia di racconti fantastici da lei curata: cfr., Costanza Melani, *Nel regno di Dracula e Alice: i mille mondi della letteratura fantastica*, in *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, a cura di Costanza Melani, BUR, Milano 2010<sup>2</sup>, p. 44. Anche Enrico Ghidetti, in precedenza, si era espresso favorevolmente a tal proposito. Enrico Ghidetti, *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in Id., *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987, p. 14: «[...] le prime convincenti sperimentazioni del fantastico in Italia si avranno con la Scapigliatura già a ridosso dell'età del naturalismo, in ritardo quindi di parecchi decenni rispetto ad altre letterature europee, in una confusa atmosfera di risarcimento romantico». Nel suo saggio su Iginio Ugo Tarchetti, Angelo M. Mangini considera gli aspetti innovativi e problematici della letteratura post-risorgimentale, influenzata dai capovolgimenti storici, culturali ed economici del periodo. Angelo M. Mangini, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*,

quando, dopo la delusione per la mancata realizzazione degli ideali risorgimentali, con la crescente problematica relativa al divario culturale e sociale del territorio unificato (differenza incrementata anche dalle trasformazioni economico-sociali legate allo sviluppo industriale del settentrione) si verificò una rielaborazione culturale tale da incrinare il saldo baluardo della nostra tradizione classicista. La strada era aperta a nuovi fermenti e nuove sollecitazioni provenienti dalle letterature d'Oltralpe.

In realtà, per quanto riguarda la critica, le «brume»<sup>85</sup> del Nord avevano già fatto capolino dalle Alpi agli esordi del nostro Romanticismo ma erano state fermamente osteggiate. Il dibattito letterario, che fece seguito alla pubblicazione dell'articolo *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* di Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein (Madame de Staël)<sup>86</sup>, fra classicisti e romantici aveva nell'avversione agli aspetti lugubri e irrazionali delle letterature nordiche un punto di convergenza sebbene per ragioni diverse: i classicisti difendevano l'integrità della tradizione letteraria italiana; per i romantici, invece, gli aspetti magici e misteriosi rappresentavano scomode distrazioni per gli intenti pedagogici della loro produzione letteraria, tesa a suscitare aspirazioni patriottiche. Nel dibattito, tuttavia, non era emerso alcun riferimento al fantastico, di cui la critica parlerà più diffusamente nel secolo seguente, riconoscendo generalmente la sua origine nel periodo post-risorgimentale.

Prima di restringere, tuttavia, il campo di analisi ad alcune posizioni della critica italiana sul fantastico, è opportuno volgere uno sguardo rapido alla Francia dove il fantastico si sviluppò prioritariamente e principalmente rispetto all'Italia. Il fantastico italiano, infatti, ricevette il suo impulso iniziale proprio attraverso le influenze letterarie provenienti dalla Francia o filtrate dalla cultura francese. La maggiore familiarità con la lingua francese, per evidenti ragioni storiche, rispetto alle altre lingue del nord Europa, favoriva tale passaggio e un più naturale scambio culturale.

Il termine "fantastico", come si è accennato, iniziò a circolare in Francia già verso il 1830, con le prime traduzioni degli scritti di Hoffmann. In quel periodo si scriveva e si discuteva di fantastico. La stampa e gli studiosi evidenziavano un vero cambiamento nella narrazione

---

Carocci, Roma 2000, p. 12: «Gli Scapigliati furono, in Italia, i primi testimoni di una nuova coscienza psicologica; furono essi, per usare le parole di Diderot, a «riportare la torcia in fondo alla caverna» e ad illuminare, con uno sguardo sincero, i recessi dell'anima».

<sup>85</sup> Enrico Ghidetti, *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, cit., pp. 15-16, «I mostri generati, sul finire del secolo XVIII, dal sonno della ragione illuminista fra le brume di paesi nordici sono quindi esorcizzati in nome del «vero, [...] unica sorgente d'un diletto nobile e durevole» (anche se il Manzoni ammette che il senso della parola vero riguardo ai «lavori d'immaginazione» è «indeterminato, incerto, vacillante»)».

<sup>86</sup> Anne-Louise Germaine Staël Holstein, *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni* (a), in «Biblioteca Italiana», Anno primo, Parte I, Letteratura ed Arti liberali, Gennaio 1816, Stella, Milano 1816<sup>3</sup>, I, pp. 9-18; anche, Anne-Louise Germaine Staël Holstein, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, BUR, Milano 2001<sup>2</sup>, pp. 391-398 [in questa edizione sono presenti alcune difformità di ortografia e di punteggiatura]. L'articolo di Mme de Staël fu pubblicato sulla «Biblioteca Italiana» con la «traduzione del Giordani»: Carlo Salinari, Carlo Ricci, *Storia della letteratura italiana*, I-III, Laterza, Roma, Bari 1981<sup>9</sup>, III/1, p.163.

degli eventi irrazionali poiché venivano sapientemente incastonati in storie verosimili, che miravano a rappresentare l'insolito su un fondo realistico. Dal 1828, dunque, parallelamente alla pubblicazione dei racconti di Hoffmann, fiorì tutta una serie di scritti critici che, alimentando una disputa tra fautori e oppositori dell'opera dello scrittore tedesco, mettevano in evidenza le caratteristiche della sua poetica e rendevano evidenti gli aspetti essenziali di questa nuova esperienza letteraria. Jean-Jacques Ampère sembrerebbe essere stato il primo studioso<sup>87</sup> a utilizzare il termine *fantastico* in ambito esclusivamente letterario, anche se in funzione di attributo, nel tentativo di spiegare l'originalità delle immagini dei racconti di Hoffmann. Nel suo articolo, apparso su *Le Globe* il 2 agosto del 1828, Ampère tradusse il titolo della raccolta di Hoffmann, *Phantasiestücke in Callot's Manier*, con *Contes fantastiques à la manière de Callot*<sup>88</sup>, prima ancora che comparisse l'edizione Renduel (dicembre 1829) della prima raccolta in francese, con traduzione di François-Adolphe de Loève-Weimars. Il meraviglioso «naturel»<sup>89</sup>, che Ampère rilevò nei racconti di Hoffmann, caratterizzato da un'opposizione inusuale di situazioni, elementi e condizioni differenti<sup>90</sup> che catturavano e scuotevano la sensibilità del lettore, era considerato evidentemente diverso dal meraviglioso fantasmagorico, criticato dallo stesso Ampère unitamente a Prosper Duvergier de Hauranne e Walter Scott.

Scott si era interessato al fantastico e a Hoffmann; aveva scritto, al riguardo, un articolo<sup>91</sup>, pubblicato a Londra nel luglio del 1827 ma scritto nel mese di maggio dello stesso anno, intitolato *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann*<sup>92</sup>. L'articolo fu poi ripubblicato in Francia sulla *Revue de Paris* il 12 aprile del 1829, in forma abbreviata, con il titolo: *Du merveilleux dans le roman*. Scott, però, a differenza di Ampère, non attribuì alla parola fantastico una valenza positiva, tutt'altro: la criticò fermamente e, associandola alla produzione di Hoffmann, la considerò indicativa di creazioni in cui l'immaginazione era sregolata e sfrenata<sup>93</sup>. Il giudizio di Scott, anche per

<sup>87</sup> Cfr., Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, cit., p. 7.

<sup>88</sup> Cfr., Jean-Jacques Ampère, *Allemagne. Hoffmann*. Aus Hoffmann's leben und nachlass, herausgeben von Hitzig – Berlin 1822, in Pierre Leroux, Paul-François Dubois, «Le Globe, Recueil philosophique et littéraire», VI, n° 81, De Guiraudet, Paris 2 Aout 1828, pp. 588-589, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074694g> (accesso: 05/02/2018)], p. 589.

<sup>89</sup> *Ibidem*: «[...] ce qui dans Hoffmann a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerais le merveilleux naturel».

<sup>90</sup> «Je ne connais aucun ouvrage où le bizarre et le vrai, le touchant et l'effroyable, le monstrueux et le burlesque se heurtent d'une manière plus forte, plus vive, plus inattendue»: *ivi*, p. 588.

<sup>91</sup> Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann*, in *The Foreign Quarterly Review*, Treuttel and Würtz, Treuttel, Jun. and Richter, London 1827, I, n. 1, pp. 60-98, [in rete: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044011598448> (accesso: 21/02/2018)].

<sup>92</sup> Per il cambiamento del terzo nome di Hoffmann da Wilhelm a Amadeus, vedasi: Claudio Magris, *Nota bibliografica*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla* (1820-21), trad. it. di Alberto Spaini, *La principessa Brambilla*, Einaudi, Torino 1981<sup>2</sup>, p. XXI.

<sup>93</sup> «Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE,

le ragioni addotte a sostegno della sua tesi, si sviluppò sulla stessa linea negativa della definizione espressa da Marmontel anni prima. In realtà, fu proprio la critica di Scott, il cui articolo comparve anche come introduzione alla raccolta di racconti di Hoffmann pubblicata da Renduel<sup>94</sup>, a sollevare una disputa letteraria che garantì la conoscenza e la diffusione dell'opera dell'autore tedesco. L'attenzione si concentrò, allora, sulla novità narrativa, che ispirò una cospicua produzione di racconti fantastici in Francia a partire dal 1830.

Gli autori interessati furono anche i critici letterari che elaborarono, parallelamente alla loro produzione del fantastico, alcuni tentativi di definizione. Fu proprio del 1830 il saggio di Nodier sul fantastico, dal titolo *Du fantastique en littérature*<sup>95</sup>, in cui all'immaginazione, origine della fantasia poetica, era attribuita la capacità di creare un mondo fantastico, utile, in prospettiva metastorica, soprattutto nelle epoche di decadenza. Il fantastico assolveva, così, anche una funzione sociale di sostegno, compensando gli aspetti negativi e salvando le menti dal disfacimento e dalla crisi. Il sogno svolgeva in tale concezione un ruolo fondamentale che, peraltro, Nodier aveva sperimentato ancor prima della diffusione della produzione di Hoffmann in Francia, come ha evidenziato Castex<sup>96</sup>. Nel 1821, invero, Nodier aveva già pubblicato il racconto *Smarra ou les démons de la nuit*<sup>97</sup> in cui l'esperienza onirica assumeva una funzione creativa importante. Della potenza del sogno e dell'idea originale del

---

où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. [...] L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann»: Walter Scott, *Du Merveilleux dans le roman*, in «Revue de Paris», Littérature Étrangère, Everat, Paris 1829, I, p. 33, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5802504x/f44.image> (accesso: 13/01/2019)].

<sup>94</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes fantastiques*, (Traduit par François-Adolphe Loève-Veimars et Précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter Scott), Renduel, Paris 1832, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b.r> (accesso: 28/01/2019)].

<sup>95</sup> Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, in «Revue de Paris», novembre 1830, pp. 205-226, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c> (accesso: 28/01/2019)].

<sup>96</sup> «[...] avant que Hoffmann ne soit connu en France, il évoque, dans *Smarra* notamment, des phénomènes de cauchemar et cherche à faire accepter ses fictions en les donnant comme des vertiges de la conscience»: Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, cit., p. 9.

<sup>97</sup> Charles Nodier, *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin*, par Ch. Nodier, Ponthieu, Paris 1822<sup>2ème</sup>, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618448> (accesso: 10/01/2019)]. Sembra non esistano differenze fra le edizioni del 1821 e del 1822. *Smarra* fu un'opera talmente innovativa all'epoca che ancor oggi risulta difficile classificarla. La forma è classica ma racchiude contenuti nuovi, inquietanti, un turbine di immagini, sperimentate nella dimensione onirica, che scaturiscono direttamente dagli spazi più reconditi dell'anima. Castex stesso inizialmente parla di *Smarra* come di un racconto fantastico. «Enfin, il composa un nouveau conte fantastique, *Smarra ou les Démons de la nuit*»: Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, cit., p. 130. «Le premier dans notre littérature, Nodier a voulu composer le poème de la vie nocturne»: ivi, p. 132. Lo stesso Nodier, del resto, nell'Avvertissement dell'edizione del 1821, successivamente Préface de la première édition, asserisce che *Smarra* è la traduzione di un poema. Tale affermazione, tuttavia, sarà smentita nell'edizione del 1832. In un testo di letteratura francese è definito «poème en prose»: Giuseppe Fausto Bonini, Marie-Christine Jamet, *Littérature et Civilisation Françaises, Textes, Images, Documents, L'essentiel pour l'épreuve de Littérature Française*, (sous la direction de Giovanni Freddi), Petrini, Torino 1999, p. 34.

suo racconto, tuttavia, Nodier avrà coscienza successivamente<sup>98</sup>, quando dall'accezione iniziale di «*Cochemar*»<sup>99</sup>, quasi una malattia tipica delle popolazioni dell'Europa orientale poiché conseguenza di un'immaginazione sfrenata, perverrà alla concezione della sua natura di esperienza comune. Nel saggio *Du fantastique en littérature* e, successivamente, nella *Préface nouvelle* dell'edizione di *Smarra* del 1832 e nella *Histoire d'Hélène Gillet*, dunque, abbandonò l'idea di incubo e il sogno diventò la chiave per la realizzazione di un *fantastico vero*, frutto di un'esperienza reale dell'uomo. Non si trattava del sonno notturno ma di una particolare condizione che consentiva di vedere e scoprire verità nascoste. Il *fantastico vero* o *verosimile* di origine onirica fu la caratteristica saliente della nuova concezione di Nodier, che lo distingueva dal *fantastico vago* e dal *fantastico falso*<sup>100</sup>. Non c'era traccia, quindi, della *vogue frénétique* di mondi pieni di incubi e di vampiri che Nodier ricusava e che, invece, si consideravano rappresentativi della moda letteraria d'Oltralpe agli inizi del XIX secolo. Il dibattito letterario italiano sul Romanticismo è d'esempio in tal senso. Il *fantastico vero*, razionalmente più accettabile, s'impose come speciale creazione che prendeva spunto dal sogno e dalle verità profonde dell'uomo. In questa considerazione "seria" del fantastico, Nodier sentiva la sua vicinanza a Hoffmann.

Anche Gautier, giovane letterato all'epoca e sostenitore delle tendenze innovative del Romanticismo, si schierò a sostegno dell'opera e della personalità di Hoffmann contro la critica di Scott, senza però includere nell'elogio il concetto di fantastico. La sua posizione al riguardo appare, in effetti, ambivalente e testimonia ulteriormente l'incertezza che accompagna sin dall'inizio la definizione del fantastico, unita alla difficoltà di un suo riconoscimento come esperienza narrativa particolare. Nonostante avesse evidenziato caratteristiche salienti nella narrazione di Hoffmann, che avrebbero costituito in futuro l'essenza delle varie proposte di definizione del fantastico, Gautier non fece menzione del termine in riferimento

---

<sup>98</sup> «Je m'avisai un jour que la voie du fantastique pris au sérieux seroit [serait] tout-à-fait [tout à fait] nouvelle»: Charles Nodier, *Préface nouvelle*, in Id., *Smarra, ou les Démons de la nuit*, in *Œuvres de Charles Nodier*, Renduel, Paris 1832, III, p. 9, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65671188> (accesso: 28/01/2019)]; e anche, Charles Nodier, *Contes*, a cura di Pierre-Georges Castex, Garnier, Paris 1961, p. 38.

<sup>99</sup> Charles Nodier, *Avertissement*, in Id., *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin*, par Ch. Nodier, Ponthieu, Paris 1822<sup>2ème</sup> [in rete : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618448> (accesso: 20-05-2020)], p. ij.

<sup>100</sup> «[...] il y a plusieurs espèces d'histoires fantastiques. Il y a l'histoire fantastique fautive, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les *Contes des fées* de Perrault, le chef-d'œuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d'œuvre. Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison ; et j'entends par l'histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance [connaissance] de tout le monde»: Charles Nodier, *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Œuvres de Charles Nodier*, Renduel, Paris 1832, III, pp. 338-339, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65671188> (accesso: 28/01/2019)]; e anche, Idem, *Contes*, cit., pp. 330-331.

alla personalità dello scrittore. Nei due saggi<sup>101</sup> su Hoffmann, nonostante l'intento fosse di riabilitare la figura dello scrittore in opposizione alla critica di Scott, l'esaltazione dell'originalità compositiva dello scrittore tedesco, non fu, dunque, avvicinata al fantastico. Nel primo saggio, infatti, (in cui non c'è menzione del fantastico) sono rilevati prioritariamente gli aspetti più originali e innovativi della scrittura di Hoffmann, poiché rispecchiavano gli ideali della nuova estetica romantica opposta alla tradizione classicista. Il fantastico, in ogni caso, non fu considerato neanche nel secondo saggio del 1836, dove, condividendo la tesi di Henry Massé d'Egmont<sup>102</sup>, Gautier riconobbe nell'opera di Hoffmann una particolare compostezza linguistica e formale che privilegiava l'armonia tra fantasia e realtà. Nella *Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann* che precede la sua traduzione dei *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*<sup>103</sup>, Massé d'Egmont aveva espresso il suo dissenso circa l'inevitabile associazione in quel periodo tra fantastico e l'opera dell'autore tedesco, spostando l'apprezzamento sulla forma linguistica. Così, nel tentativo di riscatto della produzione e della figura di Hoffmann, dall'accusa di eccentricità incontrollata dei suoi detrattori capitanati da Scott, Massé d'Egmont fornì, indirettamente, una concezione negativa di fantastico. Gautier, sulla stessa linea, preferì parlare più di un "meraviglioso naturalizzato", così come aveva già fatto Ampère<sup>104</sup>, nonostante avesse rilevato nei racconti di Hoffmann la particolare sapienza di

---

<sup>101</sup> Gautier scrisse il primo saggio, dal titolo *Hoffmann*, nel 1830. La pubblicazione è, però, postuma e compare nel testo *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* di Charles Spoelberch de Lovenjoul del 1887. Il curatore introduce l'articolo nella raccolta. «Ce n'est pas là en tout cas la première page de prose de Théophile Gautier ; nous possédons le manuscrit autographe du morceau inédit suivant, écrit, on le verra à la fin de 1830. L'auteur venait donc d'avoir dix-neuf ans»: Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Slatkine, Genève 1887 (Reprint 1968), I, n° 43, p. 11, [in rete: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88395> (accesso: 31/01/2019)]. Il secondo saggio appare su «Chronique de Paris» il 14 agosto 1836 con il titolo *Les contes d'Hoffmann*: cfr., *ivi*, n° 132, pp. 93-94. In questo secondo saggio, Gautier evidenzia la traduzione rispettosa dei racconti di Hoffmann effettuata da Henry Massé d'Egmont: cfr., Théophile Gautier, *Les contes d'Hoffmann*, [già pubblicato su «Chronique de Paris» del 14/08/1836], in *Id.*, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1904, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204313w> (accesso: 01/02/2019)], pp. 41-50.

<sup>102</sup> «Le titre même attribué à l'ensemble des productions de l'auteur allemand ne lui appartient pas ; le fantastique d'Hoffmann réside dans ses conceptions plutôt que dans son style : c'est à l'inverse de ses imitateurs»: Henry Massé d'Egmont, *Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann*, in *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*, Camuzeaux, Paris 1836, I, pp. V-XXXI, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96929756> (accesso: 01/02/2019)], pp. V-VI.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Vedasi sopra, p. 36, nota 89.

inserire il soprannaturale in una narrazione verosimile<sup>105</sup>, caratteristica che, successivamente, sarà riconosciuta dalla critica come la famosa *rottura*<sup>106</sup>, emblema del fantastico. La ragione della posizione di Gautier potrebbe consistere plausibilmente in un analogo tentativo di tutela della figura di Hoffmann dal significato degradante che il termine fantastico aveva assunto all'epoca. Verso il 1836, infatti, *fantastico* era troppo abusato ed era stato spesso associato alle produzioni in cui prevaleva una fantasia bizzarra, sfrenata, traboccante di fantasmi, di misteri e di castelli diroccati. Sembra, allora, che Gautier, pur di riscattare la figura di Hoffmann, avesse preferito trascurare ogni associazione al fantastico e, continuando sulla linea già espressa da Nodier, avesse riconosciuto il valore di una narrazione che aveva introdotto nel realistico elementi soprannaturali "plausibili", ispirati dalle visioni, dagli influssi sconosciuti e anche dagli esperimenti sul magnetismo. I suoi racconti, come *Le pied de momie* [1840] oppure *La morte amoureuse* [1836] fra gli altri, attestano tali tendenze, che sono comuni ai racconti fantastici scritti in Francia sulla scia dell'influenza di Hoffmann. Le esperienze narrative cambiarono dopo che, con la decadenza dell'entusiasmo romantico, era stato abbandonato ogni interesse per le fantasmagorie sfrenate. La mescolanza nel fantastico tra verosimile e soprannaturale costituisce, d'altronde, anche una caratteristica fondante che consente di distinguerlo dal meraviglioso.

Ancor meno fantasmagorico, di conseguenza appare il soprannaturale che necessariamente, secondo la concezione di Guy de Maupassant<sup>107</sup>, il fantastico poteva mettere in campo nella seconda metà del secolo. Nel suo articolo *Le fantastique*<sup>108</sup>, pubblicato su *Le Gaulois* il 7 ottobre del 1883, presentando un concetto storicamente ampio del fantastico, che dal romanzo cavalleresco si era espresso, nelle varie epoche, in modo diverso, avvicinandosi, anche se soltanto in parte, alla teoria di Nodier, Maupassant affermò addirittura la perdita

---

<sup>105</sup> «Sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire. [...] C'est donc à cette réalité dans le fantastique, jointe à une rapidité de narration et à un intérêt habilement soutenu qu'Hoffmann doit la promptitude et la durée de son succès. [...] Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel, [...] C'est le positif et le plausible du fantastique ; et, à vrai dire, les contes d'Hoffmann devraient plutôt être appelés contes capricieux ou fantasques, que contes fantastiques»: Théophile Gautier, *Les contes d'Hoffmann*, cit., pp. 44-46.

<sup>106</sup> Roger Caillois, *Images, images ...*, *Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, Paris 1966, p. 16: «Dans le fantastique le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle».

<sup>107</sup> Albert Guy de Maupassant (1850-1893) è un autore francese di grande spicco nel panorama letterario della seconda metà del XIX secolo. Scrittore prolifico di romanzi, novelle, racconti di viaggio e racconti fantastici. Fra questi ultimi si distingue *Le Horla*, un racconto considerato esemplare nella narrativa fantastica di fine secolo per l'originalità della trattazione tematica e della struttura narrativa che preludono alle novità del fantastico novecentesco. Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 141-149. Per l'analisi del racconto *Le Horla* vedasi: ivi, pp. 175-212.

<sup>108</sup> Guy de Maupassant, *Le fantastique*, cit.



di interesse per il soprannaturale a partire dal 1860 circa: «[l]entement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. [...] C'est fini»<sup>109</sup>.

Nella seconda parte del XIX secolo, per le nuove scoperte scientifiche, per lo sviluppo sociale ed economico, il pubblico era sempre meno disposto a lasciarsi coinvolgere da narrazioni fortemente inverosimili. La sensibilità era diversa, il gusto era cambiato: Maupassant lo scrisse apertamente e non senza soddisfazione. La «*ciarlataneria degli spiriti*» era finita!<sup>110</sup> La progressiva evoluzione sociale aveva, tuttavia, reso più complesso il compito dello scrittore, che doveva ingegnarsi per creare una narrazione in grado di impressionare e realizzare il fantastico<sup>111</sup>. Il passaggio dal credere senza riserve al voler cercare una spiegazione, sicuramente esistente ma nascosta, aveva delineato un cambiamento così radicale delle coscienze rispetto all'ignoto e, quindi, rispetto alla letteratura che lo rappresentava, da fargli presupporre anche una possibile dissoluzione del fantastico<sup>112</sup>. Dopo il 1850, allora, l'unica possibilità di interessare il lettore rimaneva indicata dal modello narrativo di Hoffmann e di Edgar Allan Poe: il fantastico era sfiorato, sollecitato al limite del realistico, nelle zone più prossime, dove l'ignoto, insinuandosi impercettibilmente, destabilizzava con più intensità poiché inserito nella normalità più consueta. Lo scrittore russo Ivan Sergeevič Turgenev<sup>113</sup> era riuscito secondo Maupassant a realizzare tale intento: nei suoi racconti fantastici la grande capacità narrativa era in grado di scuotere e inquietare senza ricorrere ad aspetti soprannaturali ma semplicemente riuscendo a trasmettere l'origine e l'evoluzione di stati d'animo ansiosi e angosciati di fronte all'incomprensibile<sup>114</sup>. Una simile concezione è insita in *Le Horla*<sup>115</sup>, il racconto fantastico esemplare di Maupassant. *Le Horla* rappresenta il culmine di un percorso evolutivo, che si allontana progressivamente dalla rappresentazione esteriore del soprannaturale, quello, ad esempio, del racconto *La main d'écorché*<sup>116</sup>, per arrivare all'interiorizzazione dell'aspetto destabilizzante con il tema del doppio. Gli effetti sono impressionanti e testimoniano l'originalità e la modernità di una narrazione che, prospettando

---

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> Cfr., *ibidem*: «[...] le charlatanisme des spirités. C'est fini».

<sup>111</sup> *Ibidem*: «[...] quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil».

<sup>112</sup> *Ibidem*: «Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. [...] De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique».

<sup>113</sup> Lo scrittore russo era amico di Gustave Flaubert. Maupassant lo conobbe proprio frequentando la casa di Flaubert. Nella seconda parte dell'articolo citato, *Le fantastique*, Maupassant elogia la qualità letteraria di Ivan Turgenev, soprattutto nell'ambito del fantastico, a poco più di un mese dalla sua scomparsa. «Le grand écrivain russe qui vient de mourir, Ivan Tourgueneff, était à ses heures, un conteur fantastique de premier ordre»: *ibidem*.

<sup>114</sup> «Dans son œuvre, pourtant, le surnaturel demeure toujours si vague, si enveloppé qu'on ose à peine dire qu'il ait voulu l'y mettre. Il raconte plutôt ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son âme»: *ibidem*.

<sup>115</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla*, in Id., *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986, pp. 35-80.

<sup>116</sup> Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart, Le livre de poche, LGF, Paris 2009<sup>2</sup>, pp. 754-759.

l'abisso angosciante della frantumazione interiore, precorre i tempi con l'anticipazione di concetti e di problematiche prettamente novecenteschi.

Nonostante la testimonianza di tali esperienze narrative, tuttavia, la dignità letteraria del fantastico, anche verso la fine dell'Ottocento, continuava di frequente a non essere riconosciuta. Se all'inizio del secolo l'esordiente esperienza letteraria era difficilmente identificabile, poiché spesso confusa con il meraviglioso e con il *noir* romantico, che riproponeva gli aspetti più tetri dalla tradizione del gotico, a fine secolo, l'analisi era, talvolta, affrontata dalla critica secondo una prospettiva sociale. Il fantastico era, infatti, associato a una produzione frettolosa, poco curata, in quanto prodotta da scrittori che, per esigenze economiche, scrivevano per vivere, riempiendo le ultime pagine dei giornali. La scrittura d'appendice alla fine del XIX secolo era notoriamente considerata di scarso pregio poiché generalmente rivolta alle masse appena alfabetizzate, che garantivano la diffusione e il successo ma non attestavano la qualità letteraria.

Maurice Spronck, scrittore e uomo politico, nell'articolo *L'art littéraire*<sup>117</sup> del 1889, analizzando le cause che avrebbero potuto consentire a una produzione letteraria di accedere al grado di opera d'arte, escluse che il successo potesse esserne una per la consacrazione. Affermò, analogamente, che la diffusione e il favore popolare per la letteratura fantastica, nella seconda metà dell'Ottocento, non potesse attestare un suo riconoscimento artistico. Spronck, sostenitore della teoria dell'*art pour l'art*, formulò una nuova considerazione negativa del fantastico, seguendo la linea di pensiero di Marmontel, considerando, però, il livello culturale del pubblico. Il processo crescente di alfabetizzazione post-rivoluzionario aveva ampliato, a suo parere, il pubblico dei giornali, realizzando nel contempo una decadenza della qualità culturale proposta. La critica di Spronck era, dunque, rivolta agli autori e, fra loro, a quelli del fantastico, «genre bâtard et monstrueux»<sup>118</sup>, poiché davano alle stampe un lavoro non curato, in cui la qualità non era rapportata al successo. Il fantastico era considerato un genere popolare, quindi, infimo. La posizione di Spronck inserì la critica al fantastico in una nuova idea di produzione letteraria, legata a mutate condizioni sociali. L'arte della scrittura non era più appannaggio di una esclusiva schiera di letterati ma, adeguandosi alle

---

<sup>117</sup> Maurice Spronck, *L'art littéraire*, in «Les Artistes Littéraires», Études sur le XIX<sup>e</sup> siècle, Calmann, Lévy, Paris 1889, pp. 1-25, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208092f> (accesso: 04/02/2019)]; anche, [hachettebnf.fr: <http://medias.hachette-livre.fr/media/contenuNumerique/600/3764124994.pdf> (accesso: 04/02/2019)].

<sup>118</sup> Ivi, p. 4.

nuove esigenze della società, offriva prodotti non sempre di livello accettabile. Come Charles-Augustin de Sainte-Beuve<sup>119</sup>, Spronck credeva nel completo divario tra successo popolare e valore di un'opera letteraria.

### 1.3.2. *La critica nel XX secolo*

Mentre in Francia, fra posizioni contrastanti, pur si discuteva di fantastico arrivando anche a definirlo come genere, nella penisola italiana la barriera ideologica dei classicisti e dei romantici, uniti in difesa dell'integrità della tradizione letteraria, impediva la diffusione di un reale interesse per nuove tendenze ispiratrici, che furono anzi rigettate *tout court*, in quanto identificate genericamente con gli aspetti più irrazionali e raccapriccianti della creazione letteraria.

Alle soglie del XX secolo, tuttavia, emerse una voce: Matilde Serao. Un suo studio consente di fissare la data della prima apparizione del termine fantastico nel lessico della critica italiana. La sua curiosità intellettuale, disponibile ad accogliere fermenti anche d'Oltralpe, la spingeva alla scoperta di nuovi contenuti e di nuove forme letterarie che arricchivano la sua preparazione, consentendole indagini critiche profonde e documentate. Fra i saggi, infatti, che precorrono l'interesse novecentesco della critica italiana per il fantastico, assume particolare rilievo lo studio *Carlo Gozzi e la fiaba*<sup>120</sup>, che Serao presentò nel 1895 in una conferenza tenutasi a Firenze, e che, sebbene non fosse incentrato sul fantastico, le conferisce il primato di averne parlato in Italia alla fine del XIX secolo. L'analisi evidenzia l'inadeguatezza di considerare assimilabile al fantastico il mondo teatrale di Gozzi che, invece, ha caratteristiche proprie del meraviglioso. Le sue invenzioni sceniche non presentano, infatti, la complessità, tipica del fantastico, che oltre all'inderogabilità del riferimento al reale<sup>121</sup> implica la capacità eletta, propria della «visione del poeta» e della sua immaginazione: possibilità di vedere al di là delle cose senza però rinnegarle, facendo emergere significati aggiuntivi, aspetti nascosti, profondi, visibili esclusivamente alla sensibilità poetica<sup>122</sup>. Nel fantastico, dunque, si realizza l'interazione tra la realtà, riferimento fondamentale che Serao riconosceva nella narrazione del «grande Hoffmann» e del «grande Edgardo Poe», e la fantasia, intesa non come evasione ma come visione più sottile, più acuta del fenomenico. In

---

<sup>119</sup> Cfr., Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Lévy Frères, Paris 1866, VI<sup>ème</sup>, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6148359p> (accesso: 01/03/2018)], p. 276, nota 1.

<sup>120</sup> Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., pp. 242-271.

<sup>121</sup> Ivi, p. 259: «Tutt'altro, tutt'altro il fantastico! Esso, credete, corrisponde alla vita e certe volte vi corrisponde con misura matematica [...] esso ha delle regole intime, profonde, per cui può apparire quel che è, fantastico, sì, ma logico».

<sup>122</sup> Ivi, pp. 259-260: «Il fantastico non capovolge le leggi dell'esistenza [...] Il fantastico anche descrive dei paesaggi che esistono, ma vi aggiunge quella soffusione di poesia lieta o lugubre che le cose hanno sempre e che solo gli occhi freddi ed aridi non sanno vedere: il fantastico anche narra delle cose accadute, ma vi scorge tutto un lato nascosto, qualche cosa che sfugge all'analisi del critico e che non sfugge alla visione del poeta».

una simile concezione è plausibile riconoscere non soltanto aspetti assimilabili al simbolismo ma anche la convinzione, adeguata al contesto culturale del periodo, di un'origine interiore del fantastico<sup>123</sup>. Una teoria moderna che precorreva l'analisi del perturbante di Freud e preludeva all'evoluzione del fantastico del Novecento, in cui emergerà la sintomatologia della perdita d'integrità dell'Io. Nel suo saggio, ciò nonostante, Serao trattò del fantastico soltanto come concetto di confronto senza alcun riferimento a una possibile sua presenza in ambito letterario italiano, esprimendo anzi un certo rammarico per la mancanza d'immaginazione fra gli scrittori del suo periodo<sup>124</sup>. È forse questa la causa dello scarso riconoscimento<sup>125</sup> che le viene riservato, sebbene il suo contributo si riveli innovativo e originale. Infatti, soltanto dopo qualche anno, nel 1904 su *La Critica*<sup>126</sup>, Benedetto Croce, pur non utilizzando il termine fantastico, ne discusse alcuni aspetti caratteristici in un discorso esclusivamente concentrato sul Romanticismo. Con la chiarezza di un'analisi retrospettiva, il critico riconobbe, a differenza di quanto espresso da Manzoni, un significato particolare e importante del romanticismo: «[...] una particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premeva in ogni parte dal senso del mistero»<sup>127</sup>. Tuttavia, prendendo come esempio l'opera e il pensiero di Manzoni e di Leopardi,

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 261: «Il fantastico del rimorso, il fantastico del terrore non vengono da spettri, non vengono da fantasmi, ma l'uomo li porta in sé, ma sono gli abitanti del suo spirito, i tetri e fieri abitanti!».

<sup>124</sup> «Gli è per questo che gli scrittori d'immaginazione scarseggiano assai, mentre gli scrittori di verità si chiamano oramai legione»: ivi, p. 260. L'opposizione tra fantasia e verità era già stata espressa nella *Storia della leggenda*, una sorta di introduzione aggiunta alla seconda edizione delle *Leggende napoletane*. Matilde Serao, *Leggende Napoletane*, cit., pp. XIV-XV: «E che fare, di tutte queste fantasticherie, quando il mondo e l'arte chiedono uno studio limpido e schietto della verità [...] bisogna salutare le terre della immaginazione e andarsene nel rude paese della verità». La risposta a tale cruccio era già stata data da Luigi Capuana nel 1884, quando, in un articolo sul «Fanfulla della Domenica», aveva difeso con acume e sottile ironia gli scrittori moderni (veristi e naturalisti) dall'accusa di mancare di fantasia e d'immaginazione. Luigi Capuana, *Fantasia e Immaginazione*, in «Fanfulla della Domenica», a. VI, n. 50, Roma 14/12/1884: «Dunque essi credono sul serio che per la rappresentazione così portentosamente viva dell'*Assomoir* e dei *Malavoglia* gli autori non abbiano dovuto adoperare, per lo meno, tanto sforzo di fantasia e d'immaginazione quanto il Dumas nel suo *Mille e una notte* francese da lui intitolato il *Conte di Montecristo*, o Eugenio Sue nelle complicate avventure dei suoi *Misteri di Parigi*? [...] Questa benedetta o maledetta riflessione moderna, questa smania di positivismo di studii, di osservazioni, di collezione di fatti, noi non possiamo cavarcela di dosso [...] Vuol forse dire che, infine, l'opera di arte moderna non sia più un'opera di arte? No. La fantasia, l'immaginazione rimangono sempre i sostanziali elementi di essa; se non che si combinano un po' diversamente».

<sup>125</sup> Lazzarin, ad esempio, sebbene attribuisca alla Serao il primato di aver teorizzato il fantastico, inserisce l'informazione in nota, limitandosi a precisare che il concetto si sviluppava in contrapposizione al meraviglioso, senza evidenziare l'interessante portata del contributo: cfr., Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., nota 110, p. 23.

<sup>126</sup> Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo*, VIII, Boito – Tarchetti – Zanella, in «La Critica», Rivista di letteratura, storia e filosofia, diretta da Benedetto Croce, Anno II, Fasc. V, Napoli 20 settembre 1904, pp. 345-381.

<sup>127</sup> Ivi, p. 345.

ammise la totale estraneità della tradizione letteraria italiana da simili espressioni per ragioni “naturalisti”<sup>128</sup>, come aveva già sottolineato Londonio<sup>129</sup>. Il romanticismo italiano gli risultava essere stato scevro di ogni aspetto impressionante e misterioso, che, se presente, sarebbe stato evanescente, superficiale, non profondamente radicato nel substrato culturale<sup>130</sup>. Croce riconobbe soltanto in Arrigo Boito il romanticismo, come espressione sincera di sentimenti, di turbamento e di angoscia, dovuti a una difficile composizione di fondo dell’equilibrio esistenziale<sup>131</sup>. L’aver riconosciuto il valore e la «forza viva» nell’opera di A. Boito consente di attribuire a Croce la prerogativa di aver conferito dignità letteraria agli aspetti oscuri del romanticismo, in cui non è difficile riconoscere quelli riconducibili alla concezione del fantastico, discussa nel secolo precedente in Francia, e di aver anticipato il pensiero di alcuni critici più moderni, che attribuirono alla Scapigliatura il cambiamento della nostra tradizione letteraria. Da qui, è breve il passo che consente di collegare agli “Scapigliati” l’origine di un fantastico italiano<sup>132</sup>.

In Italia, a parte il tentativo di Serao, i tempi non erano, tuttavia, maturi né per discutere di fantastico, né per provare ad analizzarlo nella nostra tradizione letteraria. Un impedimento potrebbe forse essere individuato nell’affermazione della logica di mercato in ambito letterario, non da tutti accettata positivamente: scrivere non costituiva più una passione ma era diventato un mestiere che si adattava alle differenti richieste di un pubblico anche meno esigente. Una tendenza che ricorda la critica di Spronck al fantastico, alla fine del secolo precedente. L’evoluzione economico-sociale postunitaria aveva coinvolto logicamente an-

---

<sup>128</sup> «L’anima italiana tende naturalmente al definito ed all’armonico»: *ibidem*.

<sup>129</sup> Cfr., Carlo Giuseppe Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica*, Pirotta, Milano 1817, [in rete: [https://books.google.it/books?id=dchRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_g\\_e\\_summary\\_r\\_&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=dchRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_g_e_summary_r_&cad=0#v=onepage&q&f=false) (accesso: 20/03/2019)]; e anche Carlo Giuseppe Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica. Milano 1817*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, I-II, Laterza, Bari 1943, I, pp. 212-233.

<sup>130</sup> Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo, VIII, Boito – Tarchetti – Zanella*, cit., p. 345: «Ben invase e corse l’Italia, dopo il 1815, una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, e si udirono scricchiolii di stinchi di morto, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e di delirii di febbricitanti. Ma tutto ciò fu moda e non poesia; agitò la superficie e non le profondità, e lasciò sgombre le menti e vigorosi gli animi, che si rivolgevano allora energicamente alla lotta politica e nazionale. Quella moda non incontrò nessuna tempra originale di poeta pronto ad accoglierla e a farla sua, a mutarla da atteggiamento in sentimento, da reminiscenza letteraria in effettiva ossessione della fantasia. Tanta sterminata, produzione romantica, e nessun romantico in Italia, fra il 1815 e il 1860!».

<sup>131</sup> Ivi, p. 346: «Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata ed antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e con Arrigo Boito».

<sup>132</sup> La posizione di Croce si potrebbe aggiungere, quindi, al primo posto fra quelle elencate a p. 34, nota 84, se non si tenesse conto dell’assenza di qualsiasi riferimento specifico al fantastico.

che la cultura e la letteratura aveva ormai consolidato il suo rapporto con l'editoria giornalistica<sup>133</sup>. I racconti fantastici erano pubblicati spesso in appendice e si mescolavano con altre tipologie narrative: il romanzo rosa, d'avventura esotica, giallo, di fantascienza<sup>134</sup>.

In Francia, invece, appaiono agli inizi del Novecento le prime teorizzazioni sul fantastico, che emergono da un'analisi della produzione del XIX secolo. Nel 1909 Joséph-Hieronim Retinger, pubblicò *Le Conte Fantastique dans le romantisme français*<sup>135</sup>, una delle prime organiche riflessioni sul fantastico, individuandone cause, modelli, caratteristiche, riferimento storico. L'analisi di Retinger si concentrò sullo sviluppo del racconto fantastico, considerato come genere, nel romanticismo francese dal 1820 al 1850<sup>136</sup>. Con il suo studio ebbe il merito di esporre gli aspetti inquietanti, controversi e sovversivi del fantastico partendo da un confronto con la fiaba<sup>137</sup>. Considerò il recupero del Medioevo, tipico del romanticismo, come una delle fonti principali di ispirazione per il fantastico. Evidenziò, in ogni individuo, la naturale predisposizione al fantastico<sup>138</sup> e riconobbe l'inevitabile influenza esercitata dagli eventi storico-politici del periodo sugli animi che, così profondamente segnati dalla violenza e dalle atrocità delle rivoluzioni, delle guerre, dei governi provvisori, erano inevitabilmente attratti dalle leggende meravigliose. Retinger attribuì, inoltre, valore anche agli influssi delle letterature inglese e tedesca, conferendo, tra i vari nomi citati, un posto di assoluta preminenza a Hoffmann. L'originalità e l'assenza di ulteriori finalità al di fuori della narrazione, nei racconti di Hoffmann, erano aspetti particolarmente affini al tradizionale rispetto della razionalità e dell'armonia, di derivazione classica, della letteratura francese<sup>139</sup>. La centralità attribuita a Hoffmann aveva, tuttavia, anche lo scopo per Retinger di ricondurre in patria l'impulso originario del fantastico. Nonostante la diffusione dell'opera dello scrittore tedesco fosse imprescindibile, la scintilla ispiratrice era ricondotta al romanzo *Le*

---

<sup>133</sup> Cfr., Giuseppe Zaccaria, *Tarchetti e il romanzo d'appendice*, in *Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura*. Atti del Convegno Nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura, San Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976, pp. 138-147, Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1977, p. 138.

<sup>134</sup> Cfr., Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., pp. 164-170.

<sup>135</sup> Joséph-Hieronim Retinger, *Le Conte Fantastique dans le romantisme français*, Grasset, Paris 1909, [in rete: <http://archive.org/stream/lecontefantastiq00reti#page/6/mode/2up> (accesso: 04/01/2019)].

<sup>136</sup> Ivi, p. 7: «C'est le romantisme qui a introduit le fantastique dans la littérature française, l'a traité comme un genre particulier et lui a imprimé son caractère original».

<sup>137</sup> Ivi, pp. 6-7: «Le conte de fées prend sa source dans un sentiment religieux, se manifestant dans une âme soumise à la religion, et prête à accepter l'autorité de puissances supérieures – considérées généralement ici comme favorables et propices – le conte fantastique, au contraire, a son origine dans une âme révoltée ; fière de sa propre force et qui lutte contre ces puissances supérieures en s'alliant à d'autres forces surnaturelles, le plus souvent mauvaises».

<sup>138</sup> Ivi, p. 13: «[...] le fantastique a un pouvoir universel : tout homme, en effet, n'a-t-il pas goûté les contes émouvants des vieilles nourrices, subi l'attrait de l'incompréhensible peur nocturne?».

<sup>139</sup> Cfr., ivi, pp. 21- 28.

*diabole amoureux* di Cazotte, primo racconto<sup>140</sup> fantastico per Retinger. Il suo interesse di studio, anche se era strettamente legato ai primi anni della letteratura fantastica, non gli impedì di evidenziare sostanziali cambiamenti nei contenuti e nelle strategie della narrazione nella seconda metà del secolo<sup>141</sup>.

I mutamenti, successivamente, risultarono ancora più tangibili con l'esperienza del fantastico nel XX secolo. Sempre più risultato di un'attenta elaborazione intellettuale, la narrazione diventa rivelazione di preoccupanti inquietudini interiori. Nel suo saggio del 1947 dal titolo *Aminadab ou du fantastique en littérature*<sup>142</sup>, Jean-Paul Sartre, analizzando i romanzi di Maurice Blanchot, *Aminadab* e *Thomas l'Obscur*, individuò alcune caratteristiche del fantastico novecentesco che torneranno frequentemente nella critica successiva. L'assenza di una dimensione trascendentale, la cui presenza nel fantastico dell'Ottocento si realizzava con l'*irruzione* dell'inspiegabile nel quotidiano, si trasformò, nel secolo seguente, nell'indomito bisogno di forzare la consuetudine nelle pieghe sconosciute e inquietanti dell'interiorità, sconvolgendo radicalmente prospettive, dimensioni, orizzonti dell'esistenza: «[l]e fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image»<sup>143</sup>.

Il fantastico non scaturiva più dalla *rottura* dell'ordinario con un evento straordinario ma con il ribaltamento completo della visione del mondo. In quello «à l'envers», l'uomo si dibatteva restando prigioniero della sua propria condizione, costretta e priva di qualsiasi finalità. Si trattava, dunque, di un fantastico umano in cui tutto risultava rovesciato<sup>144</sup>. L'essenza era diversa ma il fantastico attestava sempre la presenza di una problematicità. Sulla stessa linea di Retinger, anche Sartre confermava l'idea del fantastico come genere, con una sua essenza e una sua storia. Nel contempo, rilevando l'assenza dell'evento straordinario,

---

<sup>140</sup> Così lo considera Retinger anche se, successivamente, lo definisce un romanzo. «Sans doute la France avait été la première à introduire dans la littérature le conte fantastique avec *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte. Cependant c'est à l'étranger, et particulièrement en Allemagne, qu'oublié dans son pays d'origine, ce genre se développa et gagna un terrain de plus en plus vaste. Oui le [sic] *Diable amoureux* a été le premier conte fantastique proprement dit [...] Le [sic] *Diable amoureux* est le premier roman fantastique»: ivi, pp. 18-20.

<sup>141</sup> Ivi, p. 7: «Après le romantisme, le conte fantastique se mêle à d'autres genres littéraires, et se modifie dans son fond par l'introduction d'un élément nouveau : tout d'abord nous avons vu agir sur la destinée humaine des personnages merveilleux qui avaient conscience de leur volonté ; désormais nous allons voir paraître des forces naturelles, aveugles, inconscientes d'elles-mêmes, et obscures pour l'auteur».

<sup>142</sup> Jean-Paul Sartre, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, cit., pp. 147-166.

<sup>143</sup> Ivi, p. 152.

<sup>144</sup> Ivi, p. 153: «Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins».

in quanto tipico dell'Ottocento, anticipava un concetto chiave che poi Italo Calvino svilupperà con la definizione di *fantastico intellettuale*<sup>145</sup> per il XX secolo.

L'interesse per lo studio della letteratura fantastica diventò evidente ad iniziare dalla metà del secolo, con le pubblicazioni di Castex, Roger Caillois e Vax, sino allo studio fondamentale di Todorov.

Castex, nel suo *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, affrontò, in prospettiva diacronica, uno studio che individuava la nascita del fantastico, considerato come genere, agli inizi del XIX secolo. Il periodo travagliato post-rivoluzionario, con la crisi del dominio incontrastato dell'agnosticismo illuminista, costituì la cornice favorevole all'accoglienza delle novità narrative proposte dall'opera di Hoffmann. Nella sua analisi, Castex attribuì a Hoffmann un ruolo centrale nello sviluppo del fantastico, distinto dalla fiaba e dai racconti mitologici<sup>146</sup>.

Il fantastico individuato da Caillois apparteneva sempre a uno schema diadico in cui scuoteva l'idea di normalità e di vita reale<sup>147</sup>. La sua analisi era, tuttavia, più complessa poiché non si limitava all'ambito letterario ma riguardava anche le arti figurative<sup>148</sup>.

Nel 1965, lo studio di Vax, proponeva una novità rispetto alle posizioni precedenti. Il fantastico non rappresentava soltanto un'antitesi al reale ma instaurava con questo un rapporto di fascinazione<sup>149</sup>; assumeva, dunque, un carattere intrigante che, benché inspiegabile, sollecitava una ricerca continua. Un'idea centrale in Vax era la variabilità dell'espressione letteraria del fantastico<sup>150</sup>, un concetto che tornerà anche con Bessière e con Calvino. Non troverà, invece, riscontro nella posizione di Todorov, che prevedeva la fine della letteratura fantastica con l'avvento della psicoanalisi<sup>151</sup>. Una fine già preannunciata, d'altronde, anche

---

<sup>145</sup> Italo Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, cit., I, p. 267: «Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo».

<sup>146</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, cit., p. 8: «Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle».

<sup>147</sup> Roger Caillois, *Images, images ...*, *Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, cit., p. 16: «Dans le fantastique le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables». (Già parzialmente citato, vedasi sopra, p. 40, nota 106).

<sup>148</sup> Cfr., Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965.

<sup>149</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 88: «Pour s'imposer, le fantastique ne doit pas seulement faire irruption dans le réel, il faut que le réel lui tende les bras, consente à sa séduction».

<sup>150</sup> Ivi, p. 69: «La fonction fantastique n'est pas éternelle et rigide comme la table kantienne des catégories, elle évolue selon l'histoire de la culture».

<sup>151</sup> Cfr., Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, cit., p. 163.



nel 1883 da Maupassant nel suo citato articolo. La centralità dell'opera, come luogo d'indagine per la ricerca del fantastico<sup>152</sup>, era fondamentale per Vax. La sua tesi, a differenza di quella di Todorov, è uscita indenne dalla critica dei successori probabilmente per questo, tanto che conserva ancora oggi la sua validità, poiché lascia aperto il campo alla ricerca nel messaggio letterario in quanto il fantastico non è qualcosa di stabilito, ma è «instant de passage»<sup>153</sup> e il limite tra il possibile e l'impossibile varia a seconda delle epoche<sup>154</sup>.

L'evento fondamentale per l'affermazione dello studio della letteratura fantastica anche in Italia è stata la pubblicazione, nel 1970 in Francia, della più volte citata *Introduction à la littérature fantastique* di Todorov. L'opera offriva una visione organica del fantastico, di cui si era parlato ma, spesso, senza una trattazione ampia e generale. Fino ad allora, il fantastico era stato considerato quasi generalmente in opposizione al reale. Con la tesi di Todorov, invece, si presentava un nuovo concetto, l'*esitazione*<sup>155</sup>, intermedio tra due manifestazioni diverse del soprannaturale: lo *strano* e il *meraviglioso*, quindi tra eventi che, benché eccezionali, potevano essere giustificati da leggi conosciute e altri che, invece, presupponevano l'esistenza di altri ordini e di altre categorie. Soltanto l'esitazione poteva garantire il fantastico: l'indecisione tra il credere all'«illusione dei sensi»<sup>156</sup> oppure il credere che la «realtà è governata da leggi a noi ignote»<sup>157</sup>. La definizione del genere fantastico di Todorov si strutturava sull'equilibrio di diverse componenti nella narrazione: presenza del soprannaturale, struttura narrativa e effetto. Il fantastico puro<sup>158</sup>, allora, aveva uno spazio preciso che non consentiva margine di tolleranza nella classificazione. Questo rappresenta il punto della sua teoria più contestato dalla critica successiva.

La tesi di Todorov, pur nella sua longevità cinquantennale, continua a rappresentare ancora oggi un riferimento autorevole e insostituibile per ogni percorso critico sul fantastico, poiché la produzione del fantastico ha progredito nell'acquisizione di una dignità letteraria che la liberava dall'etichetta di scrittura alternativa, accessoria e di semplice esercizio. Apprezzata da coloro che riconoscevano nel fantastico una forma narrativa, originata in un

---

<sup>152</sup> «Un motif n'est pas fantastique s'il n'a été expressément voulu tel. [...] C'est l'œuvre qui rend le motif fantastique, comme c'est la phrase qui fait le nom sujet ou attribut»: Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 69.

<sup>153</sup> Ivi, p. 245.

<sup>154</sup> Cfr., ivi, p. 59.

<sup>155</sup> «Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico, è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, cit., p. 26.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Ivi, p. 46: «Nello schema, il fantastico puro sarebbe rappresentato dalla linea mediana, quella che separa il fantastico-strano dal fantastico-meraviglioso; questa linea corrisponde perfettamente alla natura del fantastico, frontiera tra due campi vicini».

momento storico preciso dell'evoluzione storica della letteratura; criticata fermamente, invece, da quelli che mal tolleravano la rigidità di uno schema proibitivo verso ampliamenti incondizionati, *l'Introduction* ha rappresentato, comunque e sempre, una posizione imprescindibile cui confrontarsi.

In Italia è, dunque, la sua traduzione del 1977 a sollecitare un interesse più evidente per l'analisi della letteratura del fantastico. Il rispetto dell'ordine cronologico impone, tuttavia, il riferimento preliminare alla raccolta, in lingua francese, curata da Gianfranco Contini, *Italie magique. Contes surréels modernes*<sup>159</sup>, pubblicata in Svizzera nel 1946. Sebbene tale data possa lasciar presumere un interesse per la trattazione del fantastico antecedente a Todorov, bisogna riconoscere che la limitata produzione italiana di soli otto autori, a cui, nella «déformation de la réalité»<sup>160</sup>, Contini riconosceva controllo logico e ironico dell'«eccezione» rispetto all'espressione «intellettuale» del surrealismo francese, non era stata considerata "fantastica" dal curatore. L'antologia, inoltre, ebbe una più ampia diffusione soltanto nel 1988 con la pubblicazione della traduzione italiana, poiché l'edizione del 1946 era e resta pressoché introvabile<sup>161</sup>. Il florilegio è considerato, allora, una raccolta di racconti fantastici dopo che erano già stati pubblicati gli scritti teorici<sup>162</sup> di Calvino, la sua antologia<sup>163</sup>, i due volumi del *Notturmo italiano*<sup>164</sup> a cura di Ghidetti e di Leonardo Lattarulo, oltre ad altre precedenti o coeve pubblicazioni particolari e specifiche<sup>165</sup> che avevano contribuito, anche in

---

<sup>159</sup> *Italie Magique. Contes surréels modernes, choisis et présentés par Gianfranco Contini*, cit. La traduzione italiana della raccolta contiene una postfazione con la spiegazione della dedica a Sergio Patausso, meritevole di aver «riscoperto» l'introvabile edizione francese del 1946, e la sostanziale conferma della scelta operata in precedenza, a parte la dichiarazione di una possibile aggiunta dei racconti di Mario Soldati e di Italo Calvino: cfr., Gianfranco Contini, *Postfazione 1988*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Einaudi, Torino 1988, pp. 247-250. Per la nuova edizione francese del 1991 si rimanda a Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 16, nota 77.

<sup>160</sup> Gianfranco Contini, *Postfazione 1988*, cit., p. 248.

<sup>161</sup> Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 16, nota 77: «[...] - la prima edizione risulta tuttora introvabile -».

<sup>162</sup> Dopo l'articolo del 1970 apparso su *Le Monde*, Calvino scrisse sul fantastico in diversi momenti. Il primo in occasione della pubblicazione dell'antologia di racconti fantastici del XIX secolo, a cura dell'autore: Italo Calvino, *Introduzione*, cit., I, pp. 5-14. Nel dicembre del 1984 pubblicò una recensione all'antologia *Notturmo italiano*, curata da Ghidetti e Lattarulo, dal titolo *Un'antologia di racconti «neri»: Italo Calvino, Un'antologia di racconti «neri»*, cit., II, pp. 1689-1695. La recensione era già stata pubblicata su «La Repubblica» il 30-31 dicembre del 1984 con il titolo *Benvenuti fantasmi*. Nel settembre del 1984 aveva, inoltre, presentato un nuovo contributo all'Università di Siviglia: Italo Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, cit., II, pp. 1672-1682.

<sup>163</sup> *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit.

<sup>164</sup> *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit.; *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, cit.

<sup>165</sup> Soltanto a titolo esemplificativo, prima del 1988 erano stati pubblicati, fra gli altri, i seguenti studi: Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura, cit.; Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Longo, Ravenna 1982; Igino Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967; Enrico Ghidetti, *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987. Un panorama nutrito delle pubblicazioni "pionieristiche" della critica sul fantastico in Italia è presentato nel saggio citato di Lazzarin, precisamente nel paragrafo «Il dibattito italiano, il dibattito

Italia, a stabilire alcune coordinate sul fantastico italiano. Sebbene alcuni aspetti condivisi e caratteristici del fantastico possano essere ritrovati in alcuni racconti dell'antologia di Contini, è pur vero che il curatore, oltre a non fare, come si è detto, alcun cenno al fantastico, riconosce una "sensibilità magica" soltanto in pochi autori, a cui in occasione dell'edizione italiana, dopo quaranta anni dalla prima pubblicazione, affiancherebbe esclusivamente gli scritti di Mario Soldati e dello stesso Calvino. Si tratterebbe, perciò, di un elenco veramente esiguo di autori del fantastico nella letteratura italiana, che si fermerebbe sostanzialmente alla metà del secolo scorso<sup>166</sup>. L'antologia di Contini, pur contribuendo, nella sua parzialità, a una visione più ricca e articolata della produzione letteraria italiana, ha costituito un recupero successivo. Non è possibile evitare, conseguentemente, di tornare a quel 15 agosto del 1970<sup>167</sup>, quando con le risposte al sondaggio su *Le Monde*, Calvino contribuì, partecipando a un dibattito di respiro internazionale, ad ampliare l'orizzonte di ricerca della critica letteraria italiana che, fino ad allora, si era cimentata con studi specifici e monografie particolari. Le prime riflessioni dell'intervista fecero emergere caratteristiche salienti e principi discriminanti del fantastico italiano che, poi, trovarono conferma ed evoluzione negli altri suoi scritti. Come Todorov, anche Calvino individuò l'origine del fantastico tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo<sup>168</sup>, quando, con l'affermazione dell'idealismo, la realtà interiore assurgeva alla medesima dignità di quella tangibile, fenomenica, quotidiana. La differenza, di origine culturale per Calvino, era nella diversa concezione del termine fantastico. In Francia era associato allo spavento e doveva presupporre che il lettore credesse e si lasciasse emozionare. In Italia, invece, il concetto di fantastico era più libero; poteva essere avvicinato a quello di fantasia, e, quindi, rappresentato da produzioni che non coinvolgevano emotivamente, inducendo una partecipazione distaccata, logica, lontana dalla realtà quotidiana. Tale posizione consentì a Calvino di parlare di fantastico per Ludovico Ariosto e per il Rinascimento, assimilandolo a quello di Franz Kafka e del XX secolo. Riconosceva, d'altronde, che in ambito letterario francese si sarebbe, in tal caso, parlato di "meraviglioso ariostesco"<sup>169</sup>, poiché lontano da ogni possibile incidenza con la rappresentazione del reale

---

sul fantastico italiano: precursori e pionieri»: Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 5-8.

<sup>166</sup> L'edizione del 1946 rispondeva alla concezione della letteratura italiana per lettori stranieri, elaborata nella *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*. «Va premesso che l'impianto obbedisce a una sistemazione della letteratura italiana contemporanea arrischiata per lettori stranieri nel 1944, culmine del nostro disastro storico: è l'*Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine* pubblicata nella rivista ginevrina «Lettres» [...] Un paragrafo dell'*Introduction* è dedicato alla «déformation de la réalité» (Altri esercizi, ed 1978, pp. 259-60) ed è in sostanza l'ossatura di *Italia magica*»: Gianfranco Contini, *Postfazione 1988*, cit., p. 248.

<sup>167</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 23.

<sup>168</sup> Cfr., Italo Calvino, *Introduzione*, cit., I, p. 6.

<sup>169</sup> *Ibidem*; e anche Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995, II, p. 1655: «L'uso italiano invece associa più liberamente «fantastico» a «fantasia»; difatti noi parliamo di «fantastico ariostesco», mentre secondo la terminologia francese si dovrebbe dire «il meraviglioso ariostesco»».

oggettivo. Nella tradizione letteraria italiana, Calvino non riconosceva la presenza di un fantastico visionario di tipo romantico, come quello diffusosi in Francia sull'esempio di Hoffmann. Nella sua raccolta non inserì, infatti, alcun esempio italiano, poiché il livello letterario non gli sembrava adeguato<sup>170</sup>. In seguito, la scelta operata in *Notturmo italiano* del 1984 di Ghidetti e Lattarulo confermava questa sua teoria (e Calvino ebbe modo di sottolinearlo nella recensione all'opera<sup>171</sup>). Ghidetti aveva inserito, nel primo volume, racconti non anteriori al 1869, anno di pubblicazione dei *Racconti fantastici* di Iginio Ugo Tarchetti, rispettando, con questa sua scelta, anche l'idea crociana<sup>172</sup> del saggio su Boito, Tarchetti e Zanella, cui si è già fatta menzione<sup>173</sup>. Calvino, tuttavia, pur avendo apprezzato l'inserimento sorprendente degli scritti di Roberto Sacchetti e Federico De Roberto<sup>174</sup>, non condivideva pienamente la convinzione di ricondurre alla Scapigliatura la nascita del fantastico in Italia. Nonostante il riconoscimento del lavoro di ricerca di Ghidetti e la scelta da lui operata<sup>175</sup>, considerava gli scritti sul fantastico italiano della seconda metà dell'Ottocento poco originali anche fra gli scrittori più celebri<sup>176</sup>. Il fantastico italiano per Calvino apparteneva al Novecento. Nella ricercatezza stilistica, nella logica, nella sapiente costruzione linguistica, nel distacco ironico, Calvino vedeva realizzata la narrazione fantastica italiana e la collocava su

---

<sup>170</sup> «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente "minore"»: Idem, *Introduzione*, cit., I, p. 14; e anche, Idem, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., II, p. 1665. Calvino sostiene la stessa posizione anche in una relazione, successiva alla pubblicazione dell'antologia e presentata all'Università internazionale «Menendez Pelayo» di Siviglia nel settembre del 1984. «Nella mia antologia non ho compreso autori italiani perché come ho detto il racconto fantastico è stato da noi nel secolo scorso solo un genere «minore» e non volevo far figurare i miei compatrioti solo per obbligo di presenza»: Idem, *Il fantastico nella letteratura italiana*, cit., II, p. 1681. In questa occasione, tuttavia, dà prova della sua concezione più ampia di fantastico, rispondente alle caratteristiche peculiari di un significato tutto italiano del termine, avvicicabile a quello di "fantasia", cui si è accennato, ma, nel contempo, frutto di distacco ironico e ricerca stilistica, trovando in Leopardi «[...] un nucleo fantastico che intravediamo in alcuni dei suoi dialoghi»: ivi, p. 1675.

<sup>171</sup> Idem, *Un'antologia di racconti «neri»*, cit., II, p. 1690: «Enrico Ghidetti, che con quelle citazioni apre l'introduzione alla sua raccolta di racconti italiani «neri», comincia a trovare testi degni d'essere antologizzati solo attorno al 1870, dunque con un ritardo di cinquant'anni sulla voga europea e (quel che più importa) senza che una vera originalità rispetto ai modelli stranieri si faccia sentire nettamente prima del nostro secolo».

<sup>172</sup> Enrico Ghidetti, *Prefazione*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Enrico Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>, p. IX: «Abbiamo, in un certo senso, fatte nostre le premesse di un celebre saggio dedicato esattamente ottant'anni fa da Benedetto Croce ad Arrigo Boito (al quale il critico riconosceva una piena rappresentatività di romantico)».

<sup>173</sup> Cfr., Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo, VIII., Boito – Tarchetti – Zanella*, cit.

<sup>174</sup> Cfr., Italo Calvino, *Un'antologia di racconti «neri»*, cit., II, p. 1692.

<sup>175</sup> Ivi, p. 1691: «I ricercatori come Ghidetti animati da questa *pietas* (un altro era il compianto Glauco Viazzi) hanno il merito di riscattare dal frettoloso oblio voci che ancora forse non ci hanno detto tutto quello che avevano da dirci».

<sup>176</sup> *Ibidem*: «Quando gli autori più celebrati come Verga o la Serao si cimentano nel fantastico non ci fanno una gran figura».

una linea di discendenza letteraria di cui Leopardi<sup>177</sup> era insigne esponente. Il rigore della tradizione classica tanto difesa agli inizi del XIX secolo da costituire un deterrente alla diffusione del fantastico nella Penisola italiana, si ripresentava come caratteristica essenziale e anello di congiunzione con la tradizione letteraria nel fantastico del Novecento. Un elemento fantastico, altresì, gli appariva ricorrente in alcuni racconti novecenteschi inseriti nell'antologia di Ghidetti e Lattarulo, ed era proprio rappresentato dalla rielaborazione dei miti classici<sup>178</sup>. L'esperienza fantastica novecentesca rientrava, così, fra le varie produzioni narrative tributarie di una tradizione che si ricongiungeva a *Le Metamorfosi* di Ovidio e a *L'Asino d'oro* di Apuleio: la corrispondenza e lo scambio fra dimensioni incomunicabili coinvolgeva la reiterazione di antiche trasformazioni mitologiche e l'azione idealizzante dei sentimenti. Riferimenti, tuttavia, non nuovi poiché già presenti nella concezione metastorica del fantastico di Nodier e neanche esclusivi del Novecento, vista la componente mitologica delle *Leggende napoletane* di Matilde Serao. Sicuramente, però, importanti per avvalorare l'idea di un fantastico italiano più "libero" di mescolarsi con altri campi immaginativi contigui<sup>179</sup>.

Le teorie di Calvino restringevano il panorama letterario italiano del fantastico alle esperienze narrative, estremamente curate e stilisticamente sostenute, del Novecento, fornendo una nuova definizione di fantastico che ne confermava, ancora una volta, la forte complessità e la continua evoluzione del significato. Le cause che avevano sostenuto il salto diretto nel Novecento, per la ricerca del fantastico italiano, coincidevano con quelle che avevano determinato il ritardato interesse della critica: nel fantastico si individuava una letteratura di svago, non impegnata, una letteratura popolare<sup>180</sup>. Queste caratteristiche erano maggiormente individuabili nella produzione letteraria del secondo Ottocento, in cui emergevano non solo alcuni interessi verso modelli letterari europei ma anche evidenti riferimenti alle tradizioni folkloriche e popolari delle varie realtà regionali. Dal punto di vista del contenuto, fortunatamente, la posizione di Calvino non fu esclusiva e molti continuarono sulla linea di

---

<sup>177</sup> Italo Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, cit., II, p. 1679: «È soprattutto nel nostro secolo, quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica».

<sup>178</sup> Idem, *Un'antologia di racconti «neri»*, cit., II, p. 1695: «[...] l'evocazione moderna dei miti classici, tra ironica e affascinata – difficile operazione che molti scrittori europei hanno tentato facendo leva sulla distanza tra l'immaginario nordico e quello greco-latino – è affrontata dagli scrittori italiani con la familiarità e l'agio di chi si trova a casa sua».

<sup>179</sup> Idem, *Il fantastico nella letteratura italiana*, cit., II, p. 1677: «[...] in Italia il termine «fantastico» ha un significato molto più esteso, che include il meraviglioso, il favoloso, il mitologico».

<sup>180</sup> Cfr., Enrico Ghidetti, *Prefazione*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, cit., pp. VII-VIII.

Ghidetti, non soltanto nel ricondurre alla Scapigliatura il merito del «risarcimento romantico»<sup>181</sup> italiano ma anche nel riconoscere una prosecuzione dell'esperienza del fantastico che da Tarchetti ha avuto seguito nel nostro panorama letterario tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo successivo<sup>182</sup>.

L'interesse della critica italiana per il fantastico si è intensificato a partire dalla fine degli anni Ottanta e lo testimoniano studi e interventi sempre più attenti a un dibattito di respiro internazionale<sup>183</sup>. I vari tentativi di definizione, oppure le semplici posizioni esposte nelle varie indagini sugli autori, si sviluppano in un'area semantica delimitata da una parte dallo schematismo di Todorov e dall'altra da una concezione aperta che si potrebbe riassumere nell'affermazione, tanto ripresa, di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares: «Bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica»<sup>184</sup>. L'intuitiva distinzione tra *esclusivi* e *inclusivi* di Lazzarin nella critica post-Todorov sollecita un'ulteriore riflessione. La diversità delle teorie sembra variare a seconda dell'importanza attribuita rispettivamente alla *forma* oppure all'*effetto* nella comunicazione letteraria del fantastico. L'impiego del termine risente ancora della confusione tra attributo e sostantivo e, allora, ci si chiede: il fantastico è insito negli eventi oppure è ciò che la loro rappresentazione crea? In alcune tesi emerge una sorta di coincidenza tra soprannaturale e fantastico, in altre, invece, è l'impiego studiato dell'insolito (non esclusivamente soprannaturale) a creare il fantastico. Se viene considerata la *forma*, prevale la posizione dell'autore che, ricordando anche le teorie di Gérard Genette<sup>185</sup>, organizza il

---

<sup>181</sup> Ivi, p. IX: «[...] al tramonto del Risorgimento, è iniziato, da qualche anno, quel risarcimento romantico della letteratura italiana che nella Scapigliatura dei lombardi (di nascita o di adozione) e dei piemontesi offrirà le sue testimonianze più autentiche e inquietanti».

<sup>182</sup> Ivi, p. XI: «L'eclisse della Scapigliatura non comporta né l'estinzione né una recessione quantitativa del genere fantastico, ché anzi l'industria culturale scatenando, per dirla con il Capuana, il «demonio della novella e del romanzo», moltiplica richieste e occasioni per autori maggiori e minori; così negli ultimi vent'anni dell'Ottocento – in un'epoca di ritardatario *Biedermeier* all'italiana, quando il naturalismo non cessa di sollevare scandalo e lo spiritualismo decadente di Fogazzaro e dei Cavalieri dello Spirito promette conforti oltremontani agli amanti infelici – il fantastico conosce un ulteriore incremento».

<sup>183</sup> Si cita soltanto qualche esempio: *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983; *Fantastico e immaginario, Seminario di Letteratura fantastica*, a cura di Alessandro Scarsella, Solfanelli, Chieti 1988; Monica Farnetti, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988; Silvia Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Roma-Bari 1993; Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma, Bari 2000; Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit.; Stefano Lazzarin, *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004; Ferdinando Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; Annamaria Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, cit.; *Il fantastico e l'allegoria*, cit.; Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, cit.

<sup>184</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Prefazione all'edizione italiana*, in *Antologia della letteratura fantastica*, a cura di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma 1983<sup>2</sup>, p. IX.

<sup>185</sup> Il concetto di «arbitrarietà del racconto» di Genette aiuta a comprendere il ruolo dell'autore. Si sviluppa, in effetti, sulle scelte che determinano il corso della narrazione e che sono «retroattive» poiché dettate dagli obiettivi stabiliti dall'autore. «Queste determinazioni *retroattive* costituiscono precisamente quella che chiamiamo l'arbitrarietà del racconto, ossia non proprio l'indeterminazione, ma la determinazione dei mezzi attraverso i fini, in parole povere *delle cause attraverso gli effetti*. Questa è la logica paradossale della finzione, che obbliga a

discorso letterario affinché, seguendo specifici «schemi funzionali», possa raggiungere determinati scopi, scegliendo cause appropriate al loro conseguimento. Il fantastico, in questa prospettiva, ha un debutto con coordinate storiche precise, oltre che temi e forme abbastanza riconoscibili nonostante siano appropriati ai vari contesti culturali. Tale posizione della critica, sebbene sulla linea di Retinger e di Todorov, considera il fantastico non sempre come genere<sup>186</sup>, talvolta come modo<sup>187</sup> oppure, ancora, come registro<sup>188</sup>, forzando però, in quest'ultimo caso, i limiti temporali.

L'attenzione all'*effetto*, al contrario, induce a considerare prioritariamente la ricezione del messaggio, quindi, il lettore con i suoi sentimenti e le sue emozioni. Il fantastico risulta, dunque, in tale prospettiva, un fenomeno metastorico, ricorrente nelle varie epoche sin dalle più antiche civiltà<sup>189</sup>, proprio in quanto associato all'insita capacità dell'uomo di fantasticare. Tale unione, successivamente, considerata alla luce della dimensione "finzionale" di tutta la letteratura<sup>190</sup>, conduce, passando attraverso la temperie decostruzionista dell'autoreferenzialità del linguaggio (per cui la distinzione dei generi non avrebbe alcun senso) fino alle

---

definire ogni elemento, ogni unità del racconto in base al suo carattere funzionale, ossia alla sua correlazione con un'altra unità, e a motivare la prima attraverso la seconda»: Gérard Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969, trad. it. di Franca Madonia, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972<sup>4</sup>, p. 65. Le scelte seguono determinate linee a seconda della logica adottata, per cui, ad esempio, il verosimile, secondo Genette, ha una motivazione implicita perché non serve a dissimulare la funzione dei vari elementi unitari del racconto. Nel fantastico, invece, le dinamiche si possono immaginare differenti: le cause si presentano sostenute da una motivazione più evidente, per ottenere effetti imprevisi, oppure si arriva, come aveva evidenziato Sartre, a un ribaltamento totale della logica, con lo scambio dei mezzi con i fini.

<sup>186</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, cit., p. 10: «Il [le récit fantastique] ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire».

<sup>187</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11: «In questo libro [...] il fantastico viene di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi».

<sup>188</sup> Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 103: «Du fait que les fictions narratives du XVIII<sup>e</sup> siècle mettent en question non pas des objets mais des modes de représentation et des discours de vérité, on définira le fantastique non pas comme un genre – il serait impossible d'en garantir l'unité structurale ainsi que la cohérence historique –, mais comme un registre, caractérisé par la distance entre le discours et son objet; *distance* qui se dessine sur le fond de l'inquiétude métaphysique qu'elle suscite».

<sup>189</sup> Adolfo Bioy Casares, *Prefazione* (1940), in *Antologia della letteratura fantastica*, a cura Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma 1983<sup>2</sup>, p. XI: «Antiche come la paura, le storie fantastiche precedono la scrittura. Gli spettri popolano tutte le letterature: sono nello *Zendavesta*, nella *Bibbia*, in Omero, nelle *Mille e una notte*».

<sup>190</sup> Giorgio Manganelli, *Letteratura fantastica*, in Id., *La letteratura come menzogna* (1967), Adelphi, Milano 1985, p. 60, in Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 39: «nella cerimonia tutta la letteratura si scopre consanguinea: ed anzi nasce il pio dubbio che essa nella sua totalità aspiri al fantastico».

estreme conseguenze di una difficile differenza tra letteratura in generale e fantastico, poiché il linguaggio assume una posizione centrale e assoluta nella creazione letteraria<sup>191</sup>.

Lazzarin, come già accennato, chiama “esclusivi” coloro che sostengono la tesi della “scuola francese” di un fantastico cui si riconosce una realtà letteraria propria, storicamente determinata. Rivolge, invece, l’appellativo di “inclusivi” agli studiosi di tradizione anglosassone e angloamericana, che considerano il fantastico da un punto di vista meramente tematico. Non si può non condividere, con Lazzarin<sup>192</sup>, che le generalizzazioni non costituiscono dogma e che le eccezioni possono essere sempre presenti, tuttavia si potrebbe aggiungere che sulla cosiddetta “scuola teorica francese” graverebbe l’eredità di una tradizione culturale classicista dove è centrale la distinzione dei generi di derivazione aristotelica, a differenza di quanto accade, invece, per le teorie angloamericane. Le posizioni, ovviamente, non sono nette e tra gli estremi esistono numerose concezioni intermedie.

L’analisi del fantastico nel panorama letterario italiano ha mostrato recentemente, come sostiene a ragione Lazzarin<sup>193</sup>, nuovi interessi che hanno contribuito e contribuiscono ad ampliare il campo d’indagine. Gli impulsi mirano al recupero di esperienze che, per tradizione e per cultura, non sono state precedentemente considerate. Tra i campi di recente esplorazione, emergono lo studio dei temi, il fantastico delle scrittrici (cui si rivolge il presente lavoro) e la letteratura popolare che, destinata alla pubblicazione sui giornali, non era considerata degna di attenzione. Convinzioni ideologiche inserivano simili esperienze al livello più basso di una ipotetica scala valoriale della letteratura italiana, il cui interesse precipuo consisteva, al contrario, in una narrazione verosimile, priva di mistero, con intenti pedagogici e politici<sup>194</sup>.

L’interrogativo di cosa si possa intendere con “fantastico” resta, tuttavia, aperto. Ancora una volta torna imperante il problema della definizione<sup>195</sup> e la necessità di operare una scelta

---

<sup>191</sup> Cfr., Monica Farnetti, *Scritture del fantastico*, in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 382-409.

<sup>192</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., pp. 4-5.

<sup>193</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé. Perspectives actuelles de la recherche sur le fantastique italien*, in *L’autorité des genres*. Atti della Giornata di Studi (Roanne, 22 maggio 2014), a cura di J. Dutel, in «Cahiers du CELEC» (Centre d’Études sur les Littératures Étrangères et Comparées), febbraio 2015, n. 9, pp. 12-16, Université Jean Monnet Saint-Etienne, [in rete: [http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers\\_joints/1.%20S.%20Lazzarin.pdf](http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers_joints/1.%20S.%20Lazzarin.pdf) (accesso: 10/09/2018)].

<sup>194</sup> Idem, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 13: «A lungo, il fantastico è stato considerato come il genere “escapista” per eccellenza: letteratura di evasione o intrattenimento, priva di dimensione “politica” e di spessore “ideologico”».

<sup>195</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 11.



tra il riferimento a un possibile canone oppure l'accettazione incondizionata di esperienze diverse, validate dal solo richiamo alla fantasia.

Se non è possibile trascurare le classificazioni puntuali della teoria fondamentale di Todorov, appare, d'altronde, difficile considerare il fantastico come genere, poiché l'assenza della prerogativa tradizionale della *mimesi*, come sostiene Muzzioli<sup>196</sup>, oppure il suo coinvolgimento in varie forme espressive, che ha indotto alcuni studiosi a considerarlo come *modo* oppure *registro*, tenderebbe a fugare tale associazione. In questo contesto, del resto, sarebbe fuorviante e pretenzioso, poiché necessiterebbe di ben altri spazi, introdurre una riflessione sulla teoria dell'evoluzione dei generi letterari, i quali, dopo aver superato una fase di deriva, sembrerebbero aver nuovamente conquistato diritto di esistenza, grazie al recupero di una certa referenzialità del linguaggio<sup>197</sup>. Partire dall'opera, secondo la tesi di Vax<sup>198</sup>, lasciando che la definizione di fantastico emerga dal testo e proponendo, comunque, la necessaria caratteristica di "problematizzazione" dei codici culturali di riferimento, sembra essere l'ipotesi più attendibile. Una definizione che, sebbene riconosca la validità della "scuola teorica francese", riguardo la concezione storica del fantastico, non generi ferree discriminazioni ma risulti perfettibile, senza aspirazioni a generalizzare e, soprattutto, disponibile a ricalibrarsi secondo le sollecitazioni che, nel testo, per alterazioni semantiche e stilistiche rispetto a un percorso di mimesi, risultano rispondenti a determinate condizioni storico-culturali.

Nel fantastico, per dirla con Lugnani, è necessario uno "scarto dalla norma"<sup>199</sup>, qualcosa che destabilizzi, renda perplessi, qualcosa che sfugga alla comprensione, un'esperienza che neghi le caratteristiche salienti di ciò che implicitamente può essere ricondotto alla "normalità". Il fantastico comporta rovesciamenti che forzano codici condivisi di lettura e interpretazione del reale, così come aveva ben evidenziato Bessière<sup>200</sup>. Per parlare del mondo "à l'envers", prendendo in prestito la terminologia di Sartre<sup>201</sup>, è necessario riferirsi al "monde à l'endroit".

Nella costruzione del fantastico, come in ogni atto discorsivo<sup>202</sup>, entrano in gioco, secondo la nomenclatura di Roman Jakobson, diversi elementi: un mittente che trasmette un dato contenuto a un destinatario, operando scelte linguistiche affinché il codice risulti adeguato

---

<sup>196</sup> Cfr., Francesco Muzzioli, *Fantastico e allegoria*, cit., pp. 9-10.

<sup>197</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 39.

<sup>198</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 8: «Notre définition va se chercher et se perdre sans fin dans l'examen des œuvres que nous qualifions de fantastiques».

<sup>199</sup> Cfr., Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 54.

<sup>200</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, cit., p. 13: «Suivant l'époque, le récit fantastique se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou psychopathologique, et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur».

<sup>201</sup> Cfr., Jean-Paul Sartre, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, cit., p. 153.

<sup>202</sup> Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 5: «[...] la letteratura è una forma di comunicazione. [...] La comunicazione letteraria si realizza come qualunque altra comunicazione.»

a veicolare il significato voluto. La logica lineare che sottende la finzione verosimile, per cui il contenuto si organizza seguendo un percorso causa-effetto<sup>203</sup>, subisce distorsioni o forzature nel fantastico per cui, sovente, si assiste a una difficile individuazione della corrispondenza tra l'effetto destabilizzante e la causa scatenante. La creazione letteraria, in quanto opera di immaginazione, secondo la teoria di Francesco Orlando, è un compromesso tra reale e irreale, per cui il fantastico o la letteratura del soprannaturale, in tale prospettiva, consisterebbe in una «finzione al quadrato»<sup>204</sup>.

Il fantastico, allora, rappresenta una finzione creata in riferimento a una enciclopedia culturale "inquisita". Nella sua evoluzione storica, partendo dagli inizi del XIX secolo, il fantastico consiste in un'espressione che forza la concezione del reale. Lo sconfinamento si attua con un'elaborazione dell'immaginazione, che, progressivamente, da iconica diventa linguistica, provocando smarrimento e disorientamento con diverse tecniche di straniamento. L'illeggibile può offrire al lettore il fascino vertiginoso del semanticamente inafferrabile o inesistente. Tutto si gioca, allora, tra la ricerca affannosa del significato e l'accettazione della sua evanescenza. Manifestazione di una problematicità che assume forme appropriate ai linguaggi culturali coevi, il fantastico si realizza in una finzione "problematizzante" che inquieta, isola e destabilizza, in cui gli aspetti intertestuali e pluridiscorsivi<sup>205</sup> concorrono alla creazione di una comunicazione che, interrogando, si rivela ricca e moderna.

---

<sup>203</sup> Cfr., Gérard Genette, *Figures II*, cit. p. 65.

<sup>204</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 22: «Se qualsiasi letteratura richiede la compresenza di reale e d'irreale, i temi soprannaturali richiedono infatti una qualche sospensione d'incredulità in più, uno spazio ulteriore riconosciuto alla trasgressione fantastica, e nella prima formazione di compromesso ne introducono così una seconda, quasi producessero letteratura al quadrato».

<sup>205</sup> Cfr., Michail Michajlovič Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1975, trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 68-83.

## II MATILDE SERAO E IL FANTASTICO

### II.1. *Sulle tracce di un fantastico*

Tra i suoi lavori giovanili è un libretto di *Leggende napoletane*, nel quale non rende mai il senso del vaporoso e pauroso, ch'è proprio delle leggende, e vaga in una letteratura di mediocre romanticismo, ritrovando sé stessa solo quando descrive paesaggi e costumi napoletani o narra la «leggenda dell'avvenire», la fine di Napoli<sup>1</sup>.

L'autorevole ma non favorevole giudizio di Benedetto Croce sulle *Leggende*, raccolta centrale per la ricerca di un fantastico seraiano, avrebbe potuto costituire un deterrente all'impresa se si fossero considerati il "vaporoso" e il "pauroso" come contenuti imprescindibili della narrativa fantastica. Senonché tali elementi, derivanti principalmente dal "gotico", entrano parzialmente nell'esperienza ottocentesca del fantastico della penisola, suffragando in parte la concezione di un fantastico del XIX secolo fondamentalmente figurativo, esterno, legato all'irruzione di una dimensione "altra" nel realistico. Il fantastico, in quanto esperienza narrativa "problematizzante", si sviluppa soprattutto in rapporto/opposizione a contenuti diegetici fortemente mimetici che costituiscono, precisamente, la caratteristica rilevata positivamente da Croce nelle *Leggende* della scrittrice partenopea. Inoltre anche il benevolo riferimento al racconto *La leggenda dell'avvenire*<sup>2</sup>, con il suo contenuto apocalittico, prospetta possibilità di riflessione che superano il semplice dettaglio realistico. In seguito, nonostante l'ulteriore opinione negativa di Calvino<sup>3</sup> e un ancora diffuso scetticismo riguardo l'esistenza di un fantastico della Serao<sup>4</sup> oltreché italiano di matrice verista e regio-

---

<sup>1</sup> Benedetto Croce, *Matilde Serao*, in Id., *La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, I-VI, Laterza, Bari 1943<sup>4</sup>, III, p. 48.

<sup>2</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'avvenire*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, pp. 259-272. Per tutti i racconti delle *Leggende Napoletane* citati in questo contributo, si farà riferimento all'edizione citata del 1891. La prima edizione dell'opera è del 1881 per i tipi di Ottino, Milano. Successivamente, oltre quella del 1891 citata, si avranno altre edizioni con qualche variazione nei titoli sia del volume sia di qualche racconto: Cfr., Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao* (con contributo bibliografico 1877-1890), Liguori, Napoli 1989, pp. 111-112. La raccolta *Leggende Napoletane* costituisce una delle prime opere di Matilde Serao, scrittrice impegnata in ambito giornalistico e letterario. La sua figura si imporrà nel panorama letterario italiano della seconda metà del XIX secolo sia per la vasta produzione letteraria sia per essere stata la prima donna alla direzione di un giornale.

<sup>3</sup> Cfr., Italo Calvino, *Un'antologia di racconti «neri»*, cit., II, p. 1691.

<sup>4</sup> Matilde Serao (Patrasso 1856 - Napoli 1927) si trasferisce a Napoli nel 1860, alla vigilia della caduta del regno borbonico. Appassionata lettrice, lascia il suo impiego statale ai Servizi Telegrafici nel 1877 per dedicarsi completamente alla scrittura. Pubblica in vari giornali dell'epoca («Il Giornale di Napoli»; «Il Piccolo»; «Roma capitale»; «La Farfalla»; «Capitan Fracassa»); fonda con il marito, Edoardo Scarfoglio, il «Corriere di Roma», che diventerà nel 1887 il «Corriere di Napoli». La sua attività si divide tra scrittura letteraria e giornalismo.

nale, più incoraggianti, anche se limitati ad alcuni racconti, risultano, invece, studi più recenti<sup>5</sup> che l'hanno riconosciuto analizzandone, in qualche caso, aspetti particolari.

Per la ricerca di un fantastico nella produzione della Serao, l'attenzione è stata focalizzata, oltre che sulle *Leggende Napoletane*, anche sulle prime opere della scrittrice, quelle che, cronologicamente più vicine agli anni di formazione, si poteva presumere avessero risentito maggiormente dell'interesse e dello studio dei nuovi modelli narrativi d'oltralpe e del tentativo di sperimentarli con originali apporti personali, legati alla propria tradizione. Particolare è stato l'approccio riservato alla narrativa breve, misura generalmente preferita nel fantastico, di cui la Serao è stata autrice prolifica: consoni agli spazi redazionali limitati e ben definiti dei giornali, racconti e bozzetti avevano da sempre costituito la forma di narrazione prediletta. Ne conserva, infatti, traccia anche nei romanzi, generalmente con struttura sezionata, che confermano il naturale respiro narrativo della scrittrice. Ciò non ha tuttavia precluso la possibilità di considerare anche la produzione successiva, compresi i romanzi, visto il ritorno di temi e motivi che, elaborati nei primi anni di formazione, si erano successivamente strutturati nella poetica, arricchendosi di differenti suggestioni derivanti dall'influenza delle tendenze letterarie della seconda metà dell'Ottocento. Così al fascino del romanticismo, in particolar modo francese, e, ovviamente, del nascente fantastico, si aggiunge il confronto con i principi del naturalismo, con la sperimentazione verista, cui si mescolano inclinazioni simboliste e decadenti *fin de siècle*.

### II.1.1. *Matilde Serao e la Francia*

Un particolare sguardo al rapporto tra la Serao e la Francia può quindi ragionevolmente offrire i riferimenti necessari per una migliore intelligenza di un fantastico seraiano. Come

---

Dopo l'esperienza de «Il Mattino» e la separazione dal marito, fonda nel 1904 «Il Giorno» di cui diventa direttrice. La sua vita sociale è stata molto intensa: ha frequentato gli ambienti culturali dell'epoca, soprattutto a Napoli, Roma e Parigi. Tra le opere: *Opale* (1878); *Dal Vero* (1879); *Leggende Napoletane* (1881); *Fantasia* (1883); *Piccole Anime* (1883); *La Virtù di Checchina* (1884); *Il Ventre di Napoli* (1884); *La Conquista di Roma* (1885); *Il Romanzo della fanciulla* (1886); *Vita e Avventure di Riccardo Joanna* (1887); *Fior di Passione* (1888); *All'erta, sentinella!* (1889); *Addio Amore!* (1890); *Il paese di Cuccagna* (1891); *Castigo* (1893); *L'indifferente* (1896); *Carlo Gozzi e la fiaba* (1896); *L'infedele* (1897); *Storia di una monaca* (1898); *Nel paese di Gesù* (1899); *La ballerina* (1899); *Suor Giovanna della Croce* (1901); *Storia di due anime* (1904); *Dopo il perdono* (1906); *Il delitto di via Chiatamone* (1908); *Evviva la vita!* (1909); *Mors tua...* (1926).

<sup>5</sup> Tra gli altri: Monica Farnetti, *Il fantastico femminile*, cit., pp. 215-222; Rosaria Tagliatela, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, in «Italia Magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, AM&D, Cagliari 2008, pp. 103-117; Vittorio Roda, *Intorno ad alcuni doppi di Matilde Serao*, cit., pp. 149-163; Zorat Ambra, *Appunti sul fantastico femminile tra Otto e Novecento*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano*. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015), a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n. 1-2, I-II semestre, <https://boll900.it/2018-i/Zorat.html>.

ha sottolineato giustamente Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, «[...] on peut dire sans hésiter que, tout de suite après l'Italie, c'est la France qui comptait pour elle»<sup>6</sup>.

I rapporti della scrittrice con la Francia sono presenti sin dalla nascita. Il padre Francesco, avvocato e giornalista napoletano, già suddito del Regno delle due Sicilie, era stato costretto a esiliare in Grecia nel 1848, durante il regno di Ferdinando II di Borbone, per le sue convinzioni antiborboniche. Era, tuttavia, vissuto nella città partenopea e, nonostante l'allontanamento per circa dieci anni, si era nutrito, così come fece poi Matilde, di una cultura profondamente legata alla Francia<sup>7</sup>. La giovanissima Matilde apprese presumibilmente la lingua francese<sup>8</sup> sia in famiglia sia nella vita quotidiana di Napoli, dove tornò bambina con i genitori alla vigilia dell'unità d'Italia, lasciando la Grecia in cui era nata<sup>9</sup>. La famiglia, infatti, si stabilì prima, nel 1860, a Ventaroli nella Terra di lavoro, paese di origine del padre, e poi a Napoli nel 1861, dopo la caduta di "Franceschiello". Alla Francia la scrittrice rivolse sempre un'attenzione particolare anche se non sempre univoca<sup>10</sup>; la Francia era avanguardia, sviluppo, progresso delle idee ma, talvolta, anche spregiudicatezza ed eccesso: «[q]u'elle s'en réclame comme d'une «seconde patrie» ou qu'elle voit en la France l'incarnation de toute décadence morale et de toute perversité, elle oscille, loin du calme de l'indifférence, entre les pôles passionnels de l'intérêt privilégié»<sup>11</sup>.

In ogni caso, la sua formazione, le sue amicizie, la diffusione del suo lavoro risentirono fortemente dell'interesse per la cultura francese. E così, quando la sua prospettiva si estese al di sopra dei confini strettamente italiani, in cerca di maggiore risonanza per la sua produzione, la Francia rappresentò lo spazio letterario, culturale e sociale più ampio verso il

---

<sup>6</sup> Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1973, p. 455.

<sup>7</sup> *Ibidem*: «[...] lorsque Mathilde était adolescente, l'Italie, et Naples surtout, vivaient à l'heure française».

<sup>8</sup> *Ibidem*: «Matilde n'avait d'ailleurs pas besoin d'attendre les traductions pour entrer en contact avec la pensée française, elle parlait couramment notre langue».

<sup>9</sup> Biografi e studiosi si sono imbattuti, almeno all'inizio, con la difficoltà di stabilire precisamente la data di nascita della scrittrice. Olga Ossani, *Matildella*, in «La Cronaca rosa», Napoli 15-06-1884, riprodotto dal giornale «Il Giorno», Napoli 12-13 ottobre 1922, in Anna Banti, *Matilde Serao*, UTET, Torino 1965, p. 305: «Abbandono ai biografi dell'avvenire la cura di ricercare se Matilde Serao sia nata nell'inverno del 56 o nella primavera del 57». Gistucci risolve il dubbio facendo riferimento alla copia dell'atto di battesimo depositato presso il Vicariato Generale di Roma. La data di nascita è il 28 febbraio del 1856, mentre quella del battesimo ortodosso è il 12 maggio 1856: cfr., Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 13.

<sup>10</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Laterza, Bari 1995, p.151: «Certo la Francia fu vista come una sorta di seconda patria dalla scrittrice napoletana, che ostentava di parlare in francese (con accento spaventoso, secondo il giudizio dei contemporanei) e a volte ne inseriva qualche espressione nei romanzi per evidenziare lo snobismo dei personaggi mondani, contrapponendo le sue dichiarate simpatie parigine al violento misogallismo di Scarfoglio e limitandosi a criticare le scelte laicistiche francesi in materia di politica religiosa». Eucardio Momigliano, *Matilde Serao in Francia*, in «Nuova Antologia», n. 1865, maggio 1956, p. 77: «Ma Donna Matilde non ama Parigi «troppo grande e troppo movimentata» e dopo venti giorni torna a Napoli».

<sup>11</sup> Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 455.

quale rivolgersi<sup>12</sup>. D'altra parte, quando iniziò ad affermarsi e le sue opere ebbero una risonanza più estesa, anche l'ambiente letterario francese rivolse il suo interesse per «cette tumultueuse Levantine»<sup>13</sup>, così come la definì Ernest Tissot non nascondendo alcune riserve<sup>14</sup>. I suoi rapporti con la Francia diventarono più tangibili dopo il trasferimento a Roma<sup>15</sup>, grazie all'amicizia con il conte Gégé Primoli<sup>16</sup> che conobbe nel 1883 e che rappresentò il riferimento per le sue riflessioni sulla letteratura e sulla cultura francese. Il conte fu anche il tramite per la sua conoscenza dei personaggi più in voga nel panorama letterario e culturale della Francia di fine secolo. Infatti, sebbene il suo primo viaggio in Francia non poté realizzarsi prima del 1898<sup>17</sup>, la cultura francese era già consolidata in lei come componente essen-

---

<sup>12</sup> Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, in Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962, Lettera XL, Francavilla mare (Abruzzo) 20-08-1884, p. 134: «Piuttosto quello che mi farebbe gran bene, sarebbe un articolo sulla *Revue*, su me e sui miei libri, traducendone qualche brano: del *Cuore inferno* il capitolo o un pezzo del capitolo fra Castellammare e Sorrento, della *Fantasia* un pezzo del capitolo nel parco o quell'ultimo della prima parte, dove fanno il giuramento di amicizia. Poi, più in là, potremmo dare alla *Revue* una novella originale intitolata *Ignota* e che va nel ciclo delle novelle *Le fanciulle* che pubblicherò subito dopo il romanzo. La tradurreste voi, questa novella: è buona, è forte. Vedete. Se non si può, non vi affannate soverchiamente: lasciamo venir le cose, tutto accade. Anche alla *Revue* penetrerò per quella natural forza di espansione: e voi mi darete una spinta».

<sup>13</sup> Ernest Tissot, *Madame Mathilde Serao*, in Id., *Nouvelles Princesses de Lettres*, Fontemoing, Paris 1911, p. 101.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 99-100: «[...] je n'avais jamais rencontré encore d'écrivain dont la personne, la carrière et l'œuvre fussent d'aussi bizarres assemblages de contradictions que Mme Serao !... C'est à se demander comment un tel bariolage psychologique, un tel manteau d'arlequin artistique sont possibles. Je ne suis pas revenu de *ma* ou plutôt de *mes* stupéfactions !... La première fut de constater que Mme Serao entra dans la littérature française au bras de M. Paul Bourget».

<sup>15</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 38: «Un momento importante della maturazione artistica della Serao e, insieme, l'occasione per la definitiva affermazione nella professione giornalistica si ebbero con il trasferimento a Roma e la collaborazione al «Capitan Fracassa» e altri famosi quotidiani della capitale. [...] dopo la fine del Regno borbonico e il brusco ridimensionamento politico-culturale di Napoli, Roma esercitava una forte attrazione sui giovani intellettuali meridionali, che vi affluivano con la speranza di fare rapide carriere in un ambiente caratterizzato da forte incremento demografico ed edilizio, da fervide iniziative giornalistiche, dall'ambizione a esercitare un primato di civiltà e cultura». Si trasferì a Roma con il padre alla fine del 1881: cfr., Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 15.

<sup>16</sup> Donatella Trotta, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Liguori, Napoli 2008, p. 7: «[...] Giuseppe (Gegè) Primoli, che era nipote di Luciano e di Giuseppe Bonaparte e dunque costituiva, per la Serao, un ponte ideale con la cultura francese dei suoi tempi». Marcello Spaziani, *Avvertenza*, in Id., *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962, p. 10: «[...] un uomo che seppe cattivarsi l'amicizia di Verga, D'Annunzio, Matilde Serao, Giacosa, Pascarella...; un uomo che fu il confidente affettuoso di Eleonora Duse; che sognò di fondare una libera Accademia sul tipo di quella dei Goncourt; che si adoperò utilmente perché i suoi amici italiani trovassero l'accoglienza che meritavano presso il pubblico francese...».

<sup>17</sup> Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 465: «C'est en 1898 qu'elle fait son premier voyage en France, l'année même de la condamnation de Dreyfus. Le 15 mars, elle part pour la Côte d'azur, ce sera l'occasion d'une série de dix articles, repris dans *Lettere di una viaggiatrice* sous le titre *Viaggio a Cosmopoli* (et parus la première fois dans « Il Mattino » du 22 mars au 5 avril). [...] La même impression de « tourisme » superficiel mais séduisant se dégage des articles rédigés lors de son premier voyage à Paris, en juin 1899».

ziale del suo pensiero e della sua opera grazie allo scambio fecondo con l'eclittica personalità del conte. I loro contatti proseguirono per tutta la vita ma furono particolarmente assidui nei primi anni di frequentazione. I successivi soggiorni parigini, a partire dal giugno del 1899, rafforzarono amicizie, quella ad esempio con Paul Bourget e sua moglie Minnie<sup>18</sup>, e rapporti professionali, in particolare con Georges Hérelle<sup>19</sup>, principale traduttore delle sue opere in Francia, con Ferdinand Brunetière<sup>20</sup>, direttore della *Revue des Deux Mondes* e con Louis Ganderax<sup>21</sup> che dirigeva la prestigiosa *Revue de Paris*.

Depuis le premier article de Jules Claretie paru dans « le Temps » du 16 août 1884, le nom de Mathilde Serao a fait son chemin dans la presse parisienne. Elle est connue par des articles et des nouvelles rédigés pour « le Figaro », la « Revue des Deux Mondes », « la Revue de Paris », « l'Illustration », mais aussi par de nombreuses traductions. Enfin, comme est lue, les critiques parlent d'elle<sup>22</sup>.

Dal 1899 la frequentazione degli ambienti culturali e letterari parigini divenne un appuntamento annuale per la scrittrice almeno fino all'alba della grande guerra che interruppe i suoi viaggi e irrigidì gli animi su posizioni avverse provocando fratture irreparabili.

#### II.1.1.1. La Francia per Matilde Serao

Il contatto prioritario e principale con la Francia avvenne attraverso la lettura degli autori più in voga, soprattutto del XIX secolo. Le opere della letteratura francese erano pubblicate

---

<sup>18</sup> Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 150, nota 2: «Matilde aveva conosciuto Bourget a Roma nel 1891, per tramite di Primoli. E con un biglietto del 12 gennaio di quell'anno ella chiedeva all'amico di comunicarle il recapito romano di Bourget».

<sup>19</sup> Eucardio Momigliano, *Matilde Serao in Francia*, cit., p. 74: «Questa scrittrice di «schietta e cantante passionalità mediterranea», come la scolpisce Francesco Flora, «un grande giornalista del romanzo» con doti che nessun'altra scrittrice contemporanea poteva vantare, destò l'ammirazione di Hérelle, che nel 1895 si rivolge per la prima volta a lei per chiederle di poter tradurre in francese qualcuna delle sue novelle. [...] Alla richiesta di Hérelle, la Serao risponde il 7 novembre 1895 con una lunga lettera colma di riconoscenza dove dice di sentirsi onorata della richiesta fattale da colui che aveva già tradotto un romanzo di d'Annunzio [sic]».

<sup>20</sup> Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 154, nota 2: «Matilde dovette conoscere Brunetière a Roma nel novembre 1897». Infatti in una lettera a Gégé Primoli di quel periodo la Serao chiede di poter incontrare il direttore. Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera LVI, Roma 18-11-1897, p. 151: «Caro Gégé, vedete se potete avere oggi o questa sera il Brunetière da voi! Da Napoli mi telegrafano per la firma di un importante contratto che deve aver luogo sabato! Domenica e lunedì posso ritornare e ritornerò certo, perché questa cosa della *Revue* mi preme sopra ogni cosa e come tutte le cose buone e gentili della mia vita, la debbo a voi».

<sup>21</sup> Marcello Spaziani, *Avvertenza*, in Id., *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 42: «[...] la presentazione della Serao a Louis Ganderax, direttore della «Revue de Paris», fatta da Primoli con tutta verosimiglianza il 13 giugno 1899». Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera LXVI, Parigi 12-06-1899, p. 158: «Come e quando andremo noi da Ganderax domani?».

<sup>22</sup> Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 469.

quasi contestualmente in Francia e a Napoli<sup>23</sup> e la scrittrice poteva leggerle direttamente in lingua originale. In effetti, la facilità con cui ricorre a versi di Alfred de Musset per scherzare amabilmente con Gaetano Bonavenia, in una lettera dell'estate del 1878, attesta la sua familiarità con la lingua e la letteratura francese.

Tu forse sei il più saggio di noi tutti, stupidi sprezzatori dell'amore – perché forse il segreto della vita è quello detto da Alfred de Musset:

*Après avoir souffert, il faut souffrir encore,  
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé<sup>24</sup>.*

Probabilmente la sua competenza linguistica era più radicata nelle abilità recettive, mentre qualche difficoltà, se si considerano alcune testimonianze<sup>25</sup>, emergeva nella produzione, soprattutto orale. La consapevole<sup>26</sup> incertezza, tuttavia, non costituiva un ostacolo alla sua prorompente vitalità dialettica e gli interlocutori, proprio per la simpatia e la ricchezza dello scambio, non erano infastiditi da alcune sue imprecisioni linguistiche, al contrario ne traevano spunto per i loro interventi, talvolta pregni di pungente ironia. La distanza temporale ha successivamente addolcito la comprensione dei critici francesi che hanno tollerato maggiormente scorrettezze fonetiche o sintattiche evidenziando invece gli elementi caratteristici, direttamente riconducibili alla Francia, nell'opera della scrittrice partenopea<sup>27</sup>. La co-

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 455: «C'est par la littérature qu'elle a d'abord connu la France. [...] Victor Hugo, puis Eugène Sue et bientôt Zola eurent une vogue et une diffusion considérables. Eugène Sue n'a-t-il pas publié ses *Mystères* simultanément à Rome et à Paris, semaine après semaine ?». Gistucci attesta quest'ultima affermazione con il rimando in nota al volume di Jules Bory del 1962 dal titolo *Eugène Sue, le roi du roman populaire*.

<sup>24</sup> Matilde Serao, *A furia di urti, di gomitate* [8 lettere all'avv. Gaetano Bonavenia], in «Nuova Antologia», 16 agosto 1838, Anno 73, Fasc.1594, p. 407 [lettera datata, Napoli 06-08-1878].

<sup>25</sup> Francis de Croisset, *Mathilde Serao*, in «L'Écho de Paris», IV année, n° 6543 - 29 Avril 1902, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k803253x/f1.item> (accesso: 27-02-2020)]: «Brunetière ! Il faut l'entendre prononcer ce nom-là. Le nom de l'éminent académicien, du remarquable directeur de la *Revue des Deux Mondes*, prend, en passant par ses lèvres, des intonations imprévues, d'une cocasserie extraordinaire». Yvonne de Sarcey, *Matilde Serao. Les Lettres de la Cousine*, in «Les Annales Politiques et Littéraires», Revue Universelle paraissant le Dimanche, n. 1274, Paris 24-11-1907, p. 499 [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5721952c/f19.item> (accesso: 18-01-2020)]: «- Ma chère madame Sarcey, dit-elle en roulant le r comme un tambour, j'ai tant aimé votre illustre père, tant ! tant ! [...] (elle prononçait *ouné tonneau* le plus drôlement du monde)»; Ernest Tissot, *Madame Mathilde Serao*, cit., p. 118 : «Non que la romancière ne connaisse parfaitement notre français, mais l'accent terrible dont elle l'affuble lui confère une vulgarité qui, lorsqu'elle parle italien, devient au contraire une verve communicative».

<sup>26</sup> Non indugia, ad esempio, a chiedere scusa del suo livello linguistico in una lettera indirizzata a Ferdinand Brunetière nel 1899. Matilde Serao, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, Napoli 03-05-1899, in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza, F. 312: «Pardon de mon mauvais français!».

<sup>27</sup> Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 456: «[...] qu'importe qu'elle ait laissé passer dans son français, littéraire ou épistolaire de menues erreurs de syntaxe ou d'orthographe,



noscenza della lingua francese e la volontaria vicinanza alla cultura di quel popolo si percepiscono dalla presenza di termini francesi nelle sue narrazioni, dove non hanno esclusivamente la funzione di francesismi ma, spesso, quella di arricchire il racconto con inconsueti tocchi esotici<sup>28</sup>. Così la Serao lesse opere di Gustave Flaubert, di Émile Zola, di Alphonse Daudet, dei fratelli Edmond Huot e Jules de Goncourt, di Honoré de Balzac, di Alfred de Musset, di Guy de Maupassant, di Eugène Sue e dello stimatissimo amico Paul Bourget. Le tracce della sua conoscenza della letteratura francese emergono frequentemente nella sua produzione. Già in *Dal vero* (1879), la sua prima raccolta di racconti/bozzetti, l'intertestualità è a decisa prevalenza francese. I riferimenti sono sovente diretti, vengono, infatti, citati gli autori e le loro opere. Così, nel racconto *Monologo*, la narratrice, in una sorta di riflessione metanarrativa, con palese vena autobiografica, tesa ad evidenziare il difficile rapporto di una scrittrice con il suo pubblico, si riferisce direttamente a Flaubert<sup>29</sup> per esemplificare la capacità di descrivere, con dovizia di particolari, alcuni eventi quotidiani che potrebbero costituire spunti narrativi per le sue composizioni. In *Mosaico di fanciulle*, la lettura di un romanzo di Ponson du Terrail<sup>30</sup> costituisce una delle occupazioni di una studentessa di umili origini. L'incipit del racconto *Apparenze* presenta un breve estratto da *Madame Olympe* di Henry Murger<sup>31</sup> in cui si accenna all'influenza delle condizioni di salute sulla psicologia degli individui. La frequentazione della letteratura francese è attestata anche nella produzione successiva, per cui si può senz'altro affermare che l'inclinazione verso quella cultura è un *leitmotiv* ricorrente negli scritti seraiani. Così in *Commediola*, della raccolta *Fior di Passione* (1899), i personaggi di Paolo e Virginia del romanzo di Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre e il romanzo di Zola *La faute de l'abbé Mouret* rientrano fra gli argomenti di cui

---

l'essentiel n'est-il pas qu'elle ait lu nos auteurs dans le texte, s'imprégnant ainsi de leur pensée et de leur style ?».

<sup>28</sup> *Ibidem*: «Elle se sert souvent de phrases ou de mots français pour donner du piquant, de l'exotisme ou du naturel à certains de ses écrits».

<sup>29</sup> Matilde Serao, *Mosaico*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 78: «La serva ci narra con verbosità infrenabile ed un lusso di particolari, degno di Flaubert, come è andato che le hanno rubato due lire e otto soldi dalla saccoccia: argomento».

<sup>30</sup> Matilde Serao, *Mosaico di fanciulle*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 97: «Sopra una seggiola, Caterina la figliola del portinaio, una brunettina magra e vivace, alunna della scuola normale, coi capelli della fronte avvolti nelle cartine bianche dei papigliotti, con gli orecchini di strass alle orecchie, col visetto macchiato dalla grossolana cipria, con l'abituaccio troppo corto che lascia vedere stivalini eleganti e scalcagnati, legge un romanzo di Ponson du Terrail, tendendo l'orecchio per poter scegliere una posizione sentimentale, nel caso scenda lo studente del quarto piano».

<sup>31</sup> Matilde Serao, *Apparenze*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 165: «Il faut, en général, se méfier de ces natures physiques; l'amour et la jalouise [sic] leurs [sic] donnent des nerfs d'acier. Murger, Madame Olympie [sic]». Il testo attribuito a Henry Murger e riportato nell'edizione curata dalla Bianchi, evidenzia, tuttavia, refusi e differenze di scrittura che incidono sul significato del messaggio. Si riporta, per un confronto, il testo originale. Henry Murger, *Madame Olympe*, Michel Lévy Frères, Paris 1859, p. 39, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58185168/f46.image.texteImage> (accesso: 12-07-2019)]: «Il faut, en général, se méfier de ces natures phthisiques [sic] : la jalousie leur donne des nerfs d'acier».

si burlano una coppia di conoscenti che, fingendo di essere amanti, si scopriranno in seguito veramente innamorati. In realtà, qui manca il richiamo diretto all'autore e la comprensione è subordinata alla preparazione culturale del lettore. In altri casi, invece, le citazioni di opere francesi si trovano direttamente inserite nel corpo della narrazione, senza alcuna informazione neanche riguardo il titolo dell'opera, come se la loro conoscenza sia scontata e imprescindibile per il contesto culturale di riferimento. In *Viottole*, ad esempio, il personaggio Fanny recita gli stessi versi di Alfred de Musset<sup>32</sup> che la Serao aveva citato nella lettera a Gaetano Bonavenia del 6 agosto 1878<sup>33</sup>, tratti dal componimento *La Nuit d' Août* della raccolta *Poésies Nouvelles*, omettendo il riferimento all'autore e al componimento. In *Estratto dello Stato civile*<sup>34</sup>, invece, il termine *bohème*, riferito alle misere condizioni di un poeta, affrontando una questione sociale, rende lapalissiano il richiamo al romanzo, *Scènes de la vie bohème* di Henry Murger del 1851, che ispirò successivamente, in ambito musicale, anche *La Bohème* di Giacomo Puccini (1896) e di Ruggero Leoncavallo (1897). Il particolare interesse per la Francia induce, talvolta, la scrittrice a superare l'argomento letterario mostrando di conoscere anche aspetti ordinari della vita sociale francese: nello stesso racconto infatti riporta i nomi di prodotti farmaceutici tipici del periodo<sup>35</sup>. Nel romanzo *Fantasia* del 1883, oltre ai romanzi *Eugénie Grandet* e *Madame Bovary* con i loro rispettivi autori, cita i romanzi di Zola e *La Signora delle Camelie* di Alexandre Dumas<sup>36</sup> come libri proibiti poiché contrari alla rigorosa formazione delle educande. In un altro passo, invece, l'intertestualità è più latente, poiché l'espressione ossimorica «caldo pallore»<sup>37</sup>, attribuita a «un poeta tanto stravagante quanto inedito»<sup>38</sup>, consente presumibilmente di risalire a *Le Capitaine Fracasse* di Théophile Gautier<sup>39</sup> in cui sono presenti gli stessi termini. Fra i testi considerati in questo studio per la ricerca

---

<sup>32</sup> Matilde Serao, *Viottole*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 85: «Après avoir souffert, il faut souffrir encore; / Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé». Da notare che la composizione dei racconti della raccolta *Dal vero* (1879) risale allo stesso periodo della corrispondenza con l'avvocato Bonavenia e probabilmente i versi di Musset avevano particolarmente colpito la scrittrice perché corrispondenti ai temi principali della sua produzione.

<sup>33</sup> Vedasi sopra, p. 64, nota 24.

<sup>34</sup> Matilde Serao, *Estratto dello stato civile*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 164.

<sup>35</sup> Ivi, p. 162: «Questo qui è medico, professione che non corre più con le capsule *Guyot* ed il ferro dializzato *Bravais*».

<sup>36</sup> Matilde Serao, *Fantasia*, Otto/Novecento, Milano 2010, p. 34: «"Me ne parlò la mia sorella maritata: i libri di Zola non si possono leggere" disse Giovanna Casacalenda. "Cioè si possono leggere" osservò Minichini "ma non conviene dire, innanzi ai giovanotti, che si sono letti". "Io so di un matrimonio che non si è fatto" disse Minichini "perché la fidanzata si lasciò sfuggire di aver letto *La Signora delle Camelie*..."».

<sup>37</sup> Ivi, p. 75: «Preferiva il pallore, quel caldo pallore d'avorio, quella passione bianca, come la chiamava un poeta tanto stravagante quanto inedito».

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, I-II, Charpentier, Paris 1863, I, p. 313 [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6128123t/f326.image> (accesso: 28-03-2020)]: « Ses cheveux noirs et longs, frisés en minces boucles, se contournaient le long de ses joues d'un ovale parfait et en faisaient valoir la chaude pâleur».

del fantastico, il romanzo *La Mano Tagliata* (1912) predomina per la presenza di francesismi ed espressioni sostitutive in lingua francese. La frequentazione assidua dell'ambiente parigino aveva infatti contribuito a rafforzare la padronanza della lingua che era in precedenza soprattutto letteraria. Per fare qualche esempio, a francesismi come «pardon»<sup>40</sup>, «paletot»<sup>41</sup>, «toilette»<sup>42</sup>, «console»<sup>43</sup>, si aggiungono espressioni in lingua come «*et pour cause*»<sup>44</sup>, «*puis-je vous offrir?*»<sup>45</sup>, e «*pelle di chagrin*»<sup>46</sup> con chiaro riferimento intertestuale, che, unite a qualche termine in lingua inglese, lasciano intuire l'intenzione autoriale di sprovvincializzare l'opera, attribuendole un carattere principalmente europeo, sebbene costituiscano a livello linguistico un effetto di rottura e complicazione del messaggio a favore del fantastico. L'interesse per gli scritti di Maupassant, manifestato apertamente al conte Primoli<sup>47</sup>, potrebbe aver inciso nell'esperienza del fantastico, in particolare nella scelta dei contenuti. Il tema del doppio, infatti, emerge nel racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* con la donna vittima inerme di una presenza inquietante, presentando attinenze con lo sdoppiamento del protagonista di *Le Horla*, racconto fantastico di Maupassant del 1887 (seconda versione), tanto da non poter escludere una possibile attenzione della scrittrice partenopea verso le novità suscitate dal fantastico dell'autore francese. Un identico proverbio, inoltre, inserito ne *La main d'écorché* (1875) di Maupassant, si scopre, modificato, fra le espressioni attribuite alla Serao da Yvonne de Sarcey e che riporta nel suo articolo, dal titolo *Matilde Serao*, in *Les Annales Politiques et Littéraires*: «*Qui a tué tuera*»<sup>48</sup> del racconto di Maupassant si trasforma nell'articolo in «*Qui a rêvé, rêvera*»<sup>49</sup>.

La corrispondenza rilevata, malgrado non possa essere esclusivamente riferibile al testo di Maupassant, attesta, in ogni caso, una particolarissima attenzione dell'autrice anche verso i minimi dettagli della cultura francese. Non si hanno notizie certe circa la data dell'incontro con Maupassant, di cui la scrittrice parla a Francis de Croisset<sup>50</sup>, ma poiché non se ne trova traccia nella corrispondenza con Primoli, potrebbe essere avvenuto durante uno dei suoi

---

<sup>40</sup> Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, Salani, Firenze 1912, p. 11.

<sup>41</sup> Ivi, p. 14.

<sup>42</sup> Ivi, p. 16.

<sup>43</sup> Ivi, p. 28.

<sup>44</sup> Ivi, p. 11.

<sup>45</sup> Ivi, p. 12.

<sup>46</sup> Ivi, p. 17.

<sup>47</sup> Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera XLIV, Roma 20-10-1884, p. 141: «O Gè, questi alunni di Zola valgono pochissimo, salvo Maupassant che viceversa è alunno di Flaubert».

<sup>48</sup> Guy de Maupassant, *La main d'écorchée*, in Id., *Contes cruels et fantastiques*, Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart, LGF, Paris 2009<sup>2</sup>, p. 755.

<sup>49</sup> Matilde Serao citata in Yvonne de Sarcey, *Matilde Serao. Les Lettres de la Cousine*, cit., p. 499. Nell'articolo, purtroppo, non è menzionata l'opera da cui Sarcey riprende la citazione.

<sup>50</sup> Francis de Croisset, *Mathilde Serao*, cit. : «J'ai connu aussi «ce pòvre Maupassant»».

viaggi a Parigi. Infatti Maupassant, in visita a Roma nel 1885 durante il primo dei suoi due viaggi in Italia<sup>51</sup>, sembrerebbe non aver incontrato la scrittrice<sup>52</sup>.

La grande aspirazione di veder riconosciuto il suo talento in Francia era ormai, all'inizio del XX secolo, non soltanto palese ma, senza condizionamenti delle mode letterarie, anche realizzata seguendo la sua inclinazione e le sue preferenze. Sapeva bene ciò che le piaceva e non costringeva la schiettezza del suo giudizio se qualche scrittore non la convinceva<sup>53</sup>. La Francia aveva rappresentato da sempre il suo orizzonte<sup>54</sup> e si era lasciata pervadere dalla sua cultura, facendo sì, tuttavia, che tutto ciò costituisse un arricchimento per la sua personalità letteraria. Aveva saputo, infatti, mantenere intatte la libertà di spirito e la schiettezza che incantavano i suoi interlocutori e i suoi corrispondenti.

I suoi sforzi per vedere affermata la sua produzione in Francia si evincono anche dalla corrispondenza che la scrittrice curò con il conte Primoli, e con alcune personalità di spicco della cultura francese del periodo, tra cui Hérelle e Brunetière.

Nel 1896 le sue opere non erano ancora state pubblicate in Francia e se ne lamenta con Primoli: «Ancora non hanno tradotto roba mia in Francia? La colpa non è mia, è di Minnie Bourget, che si è eternizzata, mi pare, sulla traduzione di *Paese di cuccagna* per il quale, da che essa lo traduce, ho già ricevuto tre o quattro profferte serie di traduttori»<sup>55</sup>.

Dal 1898 racconti e romanzi inizieranno a uscire sulle riviste principali, tra cui la *Revue de Paris* e la *Revue des Deux Mondes*, e anche con edizioni in volume. Le traduzioni, nonostante le collaborazioni anche con Mme Charles Laurent e Mme Jean Darcy, sono per la maggior parte affidate a Hérelle, in cui la scrittrice confida pienamente tanto da affidargli anche la decisione circa il compenso che le spetta: «Lascio fare a voi. Il giornalismo mi dà da vivere

---

<sup>51</sup> Cfr., Marcello Spaziani, *Francesi in Italia e Italiani in Francia. Studi-Ricerche-Diporti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1961, pp. 112-113.

<sup>52</sup> Ivi, p. 118: «A Roma doveva certamente trovarsi anche Matilde Serao, che il 28 febbraio si era sposata con Edoardo Scarfoglio. Per la fine di maggio, ad ogni modo, il suo silenzio appare giustificato, perché il 29 o il 30 ella ebbe improvvisamente interrotta la sua prima maternità. Strano però che in aprile l'esuberante scrittrice non abbia cercato di conoscere il giovane narratore francese ch'ella stessa aveva additato a Primoli come una sicura promessa».

<sup>53</sup> Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera XVII, Roma 13-07-1883, p. 109: «Io detesto la *Païenne*. È falsa, è volgare, è *alambiquée*, come dite benissimo voi. [...] Ma è un libro quello? [...] Ho avuto con *Païenne* una disillusione, poiché avevo sempre creduto all'ingegno di Juliette Lamber». Eadem, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera XXXIX, Francavilla mare (Abruzzo) 27-07-1884, p. 131: «Mi piace che l'articolo su *Chérie* vi sia piaciuto: lo scrissi con una certa trepidazione, temendo di non eccedere nella misura». I suoi giudizi non restano confinati nella corrispondenza personale ma diventano argomento dei suoi articoli. Prima della lettera, le sue convinzioni su *Chérie* di Goncourt erano state pubblicate sul «Capitan Fracassa» del 13 luglio 1884 (cfr., Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 131, nota 2) e saranno inserite nella prefazione a *Il romanzo della fanciulla* del 1886.

<sup>54</sup> Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera LVI, Napoli 16-06-1894, p. 148: «Io desidero assai di penetrare in Francia e credo di avere un certo diritto come qualcun altro: voi potete molto aiutarmi in ciò». Il «qualcun altro» era Gabriele D'Annunzio.

<sup>55</sup> Eadem, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera LV, Napoli 14-02-1896, p. 149.

bene con la mia famiglia e considero la letteratura come uno sport dell'intelligenza, senza alcuna idea di guadagno»<sup>56</sup>. Le vicissitudini della vita, in seguito, tra cui la separazione da Scarfoglio, la porteranno a dover contare anche sugli introiti della sua attività letteraria e le richieste economiche<sup>57</sup> si aggiungeranno a quelle di una sua maggiore visibilità letteraria<sup>58</sup>.

Il suo rapporto con l'ambiente culturale francese, tuttavia, non fu esclusivamente diretto alla sua personale affermazione professionale e si darebbero informazioni parziali se non si tenesse anche in considerazione il suo impegno per far conoscere la cultura francese in Italia con la pubblicazione di qualche contributo nel suo giornale. È il caso di Robert de Montesquiou, conosciuto nel salotto della marchesa di Casa Fuerte: «Si Robert de Montesquiou entre en relation avec Matilde Serao, s'il voit, dès la fin de l'année 1899, son nom publié et son talent de poète vanté dans les journaux de Naples, c'est à la marquise Flavie de Casa Fuerte, leur amie commune, qu'il le doit»<sup>59</sup>.

### II.1.1.2. Matilde Serao per la Francia

Il 1884 segnò il debutto della Serao fra gli argomenti della stampa francese: la scrittrice vedeva così realizzata una sua aspirazione. Il 15 agosto di quell'anno uscì, su *Le Temps*, l'articolo<sup>60</sup> di Jules Claretie che l'apprezzava per aver dedicato un omaggio a George Sand sul *Capitan Fracassa* del 9 luglio. A partire da questo momento i giornali francesi s'interessarono alla scrittrice che, anche in veste di giornalista impegnata, sarà presente, qualche anno dopo, nei salotti e agli eventi mondani importanti della capitale francese<sup>61</sup>. Nel decennio successivo, la pubblicazione delle prime traduzioni in francese delle sue opere, prima sulle riviste

---

<sup>56</sup> Matilde Serao, *Lettera a Georges Hérelle*, 7-11-1895, in Eucardio Momigliano, *Matilde Serao in Francia*, in «Nuova Antologia», n. 1865, maggio 1956, p. 74. La corrispondenza tra Serao e Hérelle è conservata presso la Biblioteca municipale di Troyes.

<sup>57</sup> Matilde Serao, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, Paris 19-09-1900, in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza, F. 323, [si trascrive fedelmente]: «Je ne sais pas si vous êtes à Paris : et j'aimerais bien vous saluer ! en tout cas, vous me feriez bien un grand plaisir, en donnant les ordres qu'on me passe les épreuves de Suor Giovanna et l'argent. Jamais je n'aurai cherché cela, si je n'y avais pas [parola illeggibile] pour une partie de mes dépenses [sic] de voyage à Paris».

<sup>58</sup> Eadem, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, 15-06-1898, in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza, F. 311: «Cher Monsieur, je me permets de vous rappeler que la Revue des Deux Mondes ne s'est pas encore occupée de mon roman : Au pays de cocagne. J'y tiens beaucoup, cher monsieur Brunetière, comme à ma grande consécration littéraire».

<sup>59</sup> Pierre de Montera, Guy Tosi, *D'Annunzio Montesquiou Matilde Serao*, (*Documents Inédits*), Quadri di Cultura Francese, a cura della Fondazione Primoli, Roma 1972, p. 105.

<sup>60</sup> Jules Claretie, *La vie à Paris*, in «Le Temps», n. 8509, 15-08-1884, Paris, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2303904> (accesso: 28-01-2020)]: «Mlle Matilde Serao, dont le rare talent est déjà fort apprécié en Italie et dont le nom commence à être connu en France, a remarquablement parlé de l'auteur de la *Dernière Aldini*, de la *Daniella*, de *Leone Leoni*, de toutes ces œuvres qui ont pour cadre Rome, Florence ou Venise et pour lumière celle du ciel italien».

<sup>61</sup> Cfr., Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 469.

e poi nelle edizioni in volume, contribuì alla sua notorietà<sup>62</sup>. Dal 1894, con la pubblicazione della traduzione del romanzo *Adieu amour!*, iniziò un periodo molto felice per la diffusione dei suoi scritti. Gli anni più fecondi furono, tuttavia, dal 1898 fino allo scoppio della prima guerra mondiale. Nel 1898 fu pubblicato, infatti, *Au pays de cocagne*, con traduzione di Minnie Paul Bourget e prefazione dello stesso Bourget; da questo momento le traduzioni e le pubblicazioni su riviste si moltiplicarono a ritmo forsennato. Su alcuni giornali apparvero anche racconti inediti: *Madame la Marquise*<sup>63</sup> e *Paule*<sup>64</sup>, ad esempio, furono pubblicati sulle pagine di *Le Gaulois du Dimanche*, rispettivamente del 1903 e del 1905. La data di pubblicazione e il nome del traduttore sono generalmente indicati nella maggior parte delle opere, in qualche caso, invece, è difficile, sia reperire informazioni sia spiegare la presenza di citazioni in articoli della critica antecedenti la pubblicazione dell'opera di riferimento. Per *La main coupée*<sup>65</sup>, traduzione di *La Mano Tagliata*, in effetti, l'edizione in microfilm presso la Bibliothèque Nationale de France non riporta né il nome del traduttore né l'anno di pubblicazione; c'è, inoltre, incongruenza circa il numero dell'edizione: sulla copertina è scritto «quatrième édition» mentre sul frontespizio «troisième édition». Per le *Leggende Napoletane*, inserite nel 1908 in una miscellanea dal titolo *Naples*<sup>66</sup>, non si conosce il nome del traduttore. Il riferimento alle *Légendes Napolitaines*, però, negli articoli di Diego Angeli<sup>67</sup> del 1900 e di Angelo Mariani<sup>68</sup> del 1904 fa emergere l'ipotesi dell'esistenza di un'edizione precedente a quelle conosciute oppure attesta semplicemente che gli studiosi avevano letto l'opera in lingua originale traducendone soltanto il titolo. La caratteristica principale, attribuita dalla critica alla Serao, che emerse in varie posizioni seppur notevolmente distanti, fu la sua esuberanza non soltanto caratteriale ma anche produttiva. In alcuni casi, la sua "facilità di scri-

---

<sup>62</sup> Per avere un'idea della diffusione delle opere della Serao in Francia si possono considerare gli appunti di Hérelle sul numero delle edizioni da lui tradotte e i suoi relativi compensi: cfr., *ivi*, pp. 614-615.

<sup>63</sup> Matilde Serao, *Madame la Marquise (conte inédit)*, in «Le Gaulois du Dimanche», Supplément Hebdomadaire Littéraire et Illustré, traduction italienne de Mme Jean Darcy, n. 303 du 9-10 mai 1903.

<sup>64</sup> Matilde Serao, *Paule (conte inédit)*, in «Le Gaulois du Dimanche», Supplément Hebdomadaire Littéraire et Illustré, n. 409 du 20-21 mai 1905.

<sup>65</sup> Matilde Serao, *La main coupée. Roman d'amour*, Ollendorff, Paris [date ?].

<sup>66</sup> Matilde Serao, *Naples. Les Légendes et la Réalité*, Juven, Paris 1908, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k931620c> (accesso: 1-03-2020)]. Nel volume sono presenti tutte le leggende raccolte nell'edizione italiana del 1891 tranne il racconto introduttivo, *La storia della leggenda*; nella sezione *La Réalité*, sono inseriti alcuni capitoli de *Il ventre di Napoli*. Gistucci indica il 1913 per l'edizione Taillandier: cfr., Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., pp. 613-614.

<sup>67</sup> Cfr., Diego Angeli, *M<sup>me</sup> Mathilde Serao*, in «Revue politique et littéraire» («Revue Bleue»), 8 septembre 1900, p. 301.

<sup>68</sup> Cfr., Angelo Mariani, *Matilde Serao*, in *Id.*, *Figures contemporaines tirée de l'album Mariani*, I-IVX, Floury, Paris 1904, IX, f. 234.

vere” non fu accolta favorevolmente poiché considerata tributaria di imperfezioni linguistiche e di ridondanze. Era sopportata poiché assimilata genericamente alla tendenza della “cultura italiana”.

L'œuvre de M<sup>me</sup> Mathilde Serao est déjà considérable, trop considérable peut-être ; on a quelque droit de trouver qu'elle abuse parfois de sa facilité et que son beau talent gagnerait à être tenu en bride, à subir un régime de condensation et d'émondage.

Le manque de mesure, la défectuosité de la composition sont des imperfections qu'elle partage avec plus d'un de ses confrères italiens ; ils sont trop du pays des « improvisateurs » pour savoir toujours se borner<sup>69</sup>.

Marie Dronsart, infatti, ne *Il paese di cuccagna*, opera migliore a suo parere, rilevò che «ce don de vie rare et précieux sans lequel on crée des marionnettes et non des êtres humains»<sup>70</sup> apparisse sacrificato da una narrazione troppo ricca e dispersiva<sup>71</sup>. Sulla base delle idee espresse dalla stessa Serao nell'intervista con Ojetti<sup>72</sup>, riconobbe, tuttavia, nel particolarismo descrittivo delle sue opere sia la capacità di conciliare idealismo e realismo<sup>73</sup> sia la conseguenza della singolare condizione politica dell'Italia.

Comme la majorité des romanciers italiens, M<sup>me</sup> Serao est de sa province (qui fut un royaume), autrement dit, elle est particulariste. Elle est, de plus, pessimiste sinon quant à l'avenir, du moins quant à l'état actuel de son pays. L'esprit de particularisme est l'œuvre des siècles, de l'histoire entière de l'Italie, qui a créé plusieurs nationalités sur le même sol et accentué la diversité des origines par celle des intérêts. L'unité politique a pu être hâtée par la violence : il n'en va pas de même pour l'unité intellectuelle et morale<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> Marie Dronsart, *Une romancière italienne*, in «Le Correspondant», 10 août 1896, Bureaux du Correspondant, Paris 1896, p. 521.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Ivi, p. 530 : «Parmi les ouvrages de M<sup>me</sup> Serao, *le Pays de Cocagne* nous paraît être celui qui donne l'idée la plus complète de son talent vigoureux, avec ses défauts évidents et ses qualités incontestables. Plus sobre, l'œuvre serait de premier ordre». Da notare che Dronsart parla dell'opera con il titolo francese e cita alcune sequenze quando ancora non è stata pubblicata la prima traduzione del romanzo. La pubblicazione in volume avverrà, infatti, il 19 aprile 1898: cfr., Matilde Serao, *Au pays de cocagne. Mœurs napolitaines*, traduzione a cura di Minnie Paul Bourget, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1898; cfr., Marie-Gracieuse Martin-Gistuici, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 613; cfr., Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera LVIII, Napoli 16-04-1898, p. 151.

<sup>72</sup> Ugo Ojetti, *Matilde Serao*, in Id., *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946, p. 272.

<sup>73</sup> Marie Dronsart, *Une romancière italienne*, cit., p. 521: «En effet, par la minutie de l'observation et la surabondance du détail, elle appartient à l'école réaliste ; mais par le sentiment elle a le droit de se proclamer idéaliste».

<sup>74</sup> Ivi, p. 522.

Più benevolo rispetto a Dronsart fu il giudizio del 1897 di Paul Bourget che, ammirato dal «don de la vie»<sup>75</sup> della scrittrice partenopea, si spinse a stabilire paragoni lusinghieri con alte personalità del panorama letterario francese: «[...] cette magie de représenter des personnages réels en chair et en os, tout un grouillement de foules remuantes et allantes, des maisons, des quartiers, une ville entière»<sup>76</sup> gli sembrò scevra da intenti teorici ma concentrata nelle scene e nel movimento tanto da far pensare più a Zola che a Balzac.

Les moindres nuances de caractère, les moindres détails des êtres et des choses se reproduisent dans son imagination avec une intensité violente qu'elle est trop occupée à égarer avec les mots pour philosopher sur cette espèce d'hallucination. Elle est, sur ce point, plus voisine de M. Émile Zola que de Balzac, et, en fait, le *Pays de Cocagne* n'est-il pas un *Assomoir* napolitain ?<sup>77</sup>

L'articolo di Bourget, che precede di alcuni giorni l'uscita dell'opera su *La Revue hebdomadaire*<sup>78</sup> e di qualche mese quella in volume, riconobbe realizzata nel romanzo della scrittrice la rara capacità di unire realismo e idealismo<sup>79</sup>, una grande aspirazione, cui la scrittrice ambiva sin dalle prime lettere al conte Primoli e che si dispiaceva non trovare negli scritti dello stimato Bourget<sup>80</sup>.

Mme Serao peut avoir, quand elle veut, autant de grâce qu'elle a de vigueur. Elle sait être infiniment tendre, comme elle sait être, - le combat de huit camorristes l'atteste, - infiniment tragique. Cette dualité d'imagination en fait, à mon avis, un de plus complets tempéraments de romancier qui soit, non seulement en Italie, mais dans les deux mondes<sup>81</sup>.

Con la pubblicazione di *Au pays de cocagne* e con il sostegno di Bourget, Serao consolidava la sua presenza nell'ambiente letterario francese di fine secolo.

Non meno favorevole risulta anche l'articolo di Angeli che, dopo aver offerto al pubblico numerose informazioni sulla vita e sull'esperienza letteraria della scrittrice, ne individua la

---

<sup>75</sup> Paul Bourget, *Matilde Serao*, in «La Revue hebdomadaire», 4 décembre 1897, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1897, p. 8.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Pierre de Montera, Guy Tosi, *D'Annunzio Montesquiou Matilde Serao, (Documents Inédits)*, cit., pp. 113-114, nota 2: «La préface de Paul Bourget, pour cette traduction, datée de Golpsie, 1er septembre 1897 ; le roman commence à paraître dans la Revue Hebdomadaire, fin décembre».

<sup>79</sup> Paul Bourget, *Matilde Serao*, cit., p. 9: «[...] le romancier d'analyse et le romancier de mœurs coexistent en elle, et ils sont d'égale force».

<sup>80</sup> Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera XXXIX, Francavilla mare (Abruzzo) 27-07-1884, p. 131: «Ma perché il Bourget, che ha così forti qualità di analisi, non fa un passo più avanti e non entra in quello che è il segreto dell'esistenza umana, la lotta fra l'istinto e la coscienza, la battaglia fra l'anima e i sensi, quella che i romanzieri sperimentali ancora non hanno intesa?».

<sup>81</sup> Paul Bourget, *Matilde Serao*, cit., p. 10.



poetica sulla scia prevalente del romanticismo<sup>82</sup> difendendone l'originalità dello stile contro i paladini del rigore formale<sup>83</sup>.

In questo periodo, oltre a Bourget, Serao aveva conosciuto Hérèlle, che dal 1895 curerà la maggior parte delle traduzioni, Brunetière, Gandérix, direttori di due riviste molto importanti<sup>84</sup>, e numerose altre personalità di spicco nel panorama culturale francese di fine secolo. Un riferimento diretto a tali conoscenze francesi è fornito dalla stessa scrittrice nell'intervista rilasciata a Francis de Croisset che la riportò nel suo articolo su *L'Écho de Paris* del 29 aprile 1902<sup>85</sup>. Pierre Loti, Maurice Barrès, Alphonse et Léon Daudet, Gaston Jollivet, Catulle Mendès, Guy de Maupassant, sono soltanto alcuni dei nomi che permisero alla Serao di dimostrare a Croisset la sua familiarità con l'ambiente culturale e con la letteratura francese. Il riferimento a Brunetière e a Gandérix le consentirono, inoltre, elogiando l'univocità culturale francese, di riconoscere, con amarezza, la mancanza di coesione nel panorama letterario italiano<sup>86</sup> per cui l'accoglienza di un'opera teatrale poteva suscitare differenti reazioni a seconda delle regioni in cui veniva proposta: attestazione inequivocabile di una condizione culturale italiana frammentata e non corrispondente all'unificazione politica realizzata. L'articolo, in realtà, si sofferma poco sui contenuti delle opere pubblicate<sup>87</sup> fino a quel momento in Francia, riducendo la figura della scrittrice a un *cliché* poco edificante poiché costruito sulla focalizzazione delle sue "particolarità" rispetto a D'Annunzio<sup>88</sup>. Così la fiera appartenenza a un popolo, a una città, la concretezza delle sue descrizioni, la veracità dei sentimenti furono oscurati dall'attenzione a particolari fisici, che poco avevano a che fare con la critica letteraria, e da una scontata rilevazione di carenze stilistiche e di errori di pronuncia in lingua francese. Serao si affermò in Francia anche per questa sua presenza

---

<sup>82</sup> Diego Angeli, *M<sup>me</sup> Mathilde Serao*, cit., p. 302: «A travers les dialogues du peuple où elle se complaît, à travers même les violences de son naturalisme, on entrevoit toujours un coin du ciel bleu, une échappée sur le rêve. [...] Au fond, Matilde Sarao [sic] est demeurée fidèle au romantisme».

<sup>83</sup> *Ibidem*: «C'est surtout dans son style qu'on surprend la caractéristique de son tempérament d'artiste. Des critiques sévères ont reproché à l'écrivain de négliger les règles classiques, ces règles que chez nous entravent dans son expression toute idée nouvelle. M<sup>me</sup> Serao écrit dans une langue souvent bizarre, presque toujours originale. [...] Mais ces phrases, qu'on dirait taillées avec un instrument aigu dans une matière transparente, ont un charme particulier. [...] Elles sont brèves, incisives, haletantes, elles créent des images et donnent à l'ensemble du discours une signification presque mystérieuse».

<sup>84</sup> Charles-Étienne-Louis Gandérix fu direttore della «Revue de Paris» mentre Ferdinand Brunetière della «Revue des Deux Mondes». Matilde Serao ebbe contatti anche epistolari con entrambi per la pubblicazione delle sue opere.

<sup>85</sup> Francis de Croisset, *Mathilde Serao*, cit.: «Chez Madeleine Lemaire et Jean Dornis, j'ai rencontré tous vos écrivains». Così Matilde Serao risponde a Croisset, desideroso di conoscere quali fossero le conoscenze letterarie francesi della scrittrice italiana.

<sup>86</sup> *Ibidem*: «Il n'y a pas d'unité italienne, pas de centre, pas de foyer».

<sup>87</sup> Croisset sottolinea principalmente il tema dell'amore come *trait d'union* delle opere della scrittrice, riconducendone l'origine al suo essere italiana, donna e poeta: cfr., *ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*: «Quel contraste ! [...] Mathilde Serao. Gabriele d'Annunzio. Le Midi et le Nord. Naples et Florence. L'une écrivant le *Pays de Cocagne* dans une langue bousculée, incorrecte, chaude superbe. L'autre burinant *l'Enfant de Volupté*, de l'acier précis d'une plume impeccable».

spettacolare che donava un tocco di esotismo ai salotti formali della *Paris fin de siècle*. La reazione fu varia; gli aspetti negativi evidenziati da alcuni erano invece considerati indice di originalità da altri che, come Mariani, accoglievano semplicemente la ricchezza di una voce letteraria “particolare”, oltretutto stimata da Bourget, l’eminente accademico: «Le nom de M<sup>me</sup> Serao honore la littérature de son pays»<sup>89</sup>.

La scrittrice fu particolarmente presente sulla stampa francese nell’anno della sfortunata rappresentazione, al teatro Réjane, dell’adattamento che Pierre Decourcelle aveva realizzato del suo romanzo *Dopo il perdono*. Qualche giorno prima del debutto apparvero su *Le Figaro*<sup>90</sup> alcune delle pagine dedicate alla Serao nel volume di Jean Dornis (Mme Guillaume Beer), *Le Roman italien contemporain*, in uscita in quello stesso giorno per i tipi di Ollendorf. L’articolo riportava soltanto qualche sezione del capitolo dedicato nel volume e, in particolar modo, risultò scevro dei passaggi che analizzavano alcune delle opere principali sottolineando le caratteristiche peculiari della scrittrice partenopea: in *Terno secco*, ne *Il paese di Cuccagna* e ne *La Conquista di Roma*, fra le altre, si riconosceva un eclettismo in grado di rappresentare dettagliatamente l’ambiente sociale senza tralasciare l’interesse per l’indagine psicologica dell’individuo<sup>91</sup>. Ancora una volta la Dornis dava risalto alla duplice tendenza della scrittrice incline sia verso il realismo, la vita concreta, sia verso l’indagine dei sentimenti. L’attenzione alla biografia, nonostante la carenza di precisione<sup>92</sup>, alle idee politiche<sup>93</sup>, nonché alla personalità<sup>94</sup> seguì, tuttavia, la stessa linea generale dell’approccio della critica francese alla Serao. L’ammirazione per l’esuberanza, per l’impegno costante ed eterogeneo, spinse Dornis, come altri studiosi, ad esaltare le capacità di attenzione, di prolificità, di variazione degli argomenti senza tuttavia evitare di sottolineare le carenze stilistiche

---

<sup>89</sup> Angelo Mariani, *Matilde Serao*, cit., IX, f. 234.

<sup>90</sup> Cfr., Jean Dornis, *Matilde Serao*, in «Le Figaro», Supplément Littéraire, n. 46, 3<sup>e</sup> année (Nouvelle série) 16-11-1907, Paris, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k272938g> (accesso: 31-01-2020)].

<sup>91</sup> Jean Dornis, *Le Roman Italien Contemporain*, Ollendorff, Paris 1907, p. 169: «Sûrement, en M<sup>me</sup> Serao, l’écrivain de mœurs et le psychologue coexistent. Elle a l’ampleur pour décrire la foule, et l’art nécessaire pour individualiser, jusqu’à la minutie, les personnages dont elle fait ses héros».

<sup>92</sup> Ivi, p. 157: «Orpheline dès sa petite enfance, elle fut ramenée à Naples par ce père, que la politique avait autrefois jeté dans l’exil». Alla morte della madre, avvenuta il 15 agosto del 1879, non era in tenera età ma aveva 23 anni! Inoltre, a Ventaroli era arrivata nel 1860 con entrambi i genitori: cfr., *Matilde Serao. 1856-1927 Mostra bibliografica, fotografica e documentaria*, I quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli serie IV, N. 6, Biblioteca Nazionale di Napoli, Maggio-Ottobre 1977, p. 15.

<sup>93</sup> Jean Dornis, *Le Roman Italien Contemporain*, p. 157: «Naples et M<sup>lle</sup> Serao étaient monarchistes».

<sup>94</sup> Il carattere vigoroso e nel contempo sensibile della personalità è considerato naturale conseguenza dell’influsso ambientale e climatico delle zone meridionali, come se il pensiero della Serao attestasse prerogative comuni agli abitanti di quelle latitudini, differenziandole dalle attitudini opposte dei nordici: cfr., ivi, pp. 161-162. Sono riproposti, in effetti, un secolo dopo, gli stessi contenuti della diatriba tra classicisti e romantici, per cui, come si è visto nel primo capitolo, l’impossibilità dell’affermazione del pensiero romantico era ricondotta alle interconnessioni tra individualità e zone climatiche.

stabilendo, in particolare, un temibile confronto con Flaubert<sup>95</sup>. Inoltre, sebbene non negasse un riferimento alla Georges Sand di *La mare au diable*, Dornis dichiarò l'ineludibile differenza con la scrittrice francese nelle influenze che, letterarie in Sand, si concentravano invece nello studio dell'ambiente sociale e del mondo dei sentimenti in Serao costituendone l'originalità<sup>96</sup>. L'alternanza di giudizi positivi e negativi della critica rappresentò la caratteristica principale dell'affermazione in Francia della scrittrice, sebbene ci fosse unanimità nel riconoscere l'esuberanza e la vitalità particolarissime della sua personalità. Il 24 novembre 1907 uscì su *Les Annales Politiques et Littéraires* un articolo di Yvonne Sarcey che, apparentemente celebrativo, si limitò a una considerazione umoristica della scrittrice riservando particolare attenzione al contrasto tra la dichiarata propensione verso l'idealismo<sup>97</sup> e la vivacità che esprimeva con la sua prorompente personalità<sup>98</sup>.

Nel 1911 anche Tissot non poté non riconoscere il fascino della sua forte personalità, in grado di attrarre anche l'arguzia critica di un Paul Bourget<sup>99</sup>. La dedizione al lavoro fu l'altro aspetto che Tissot evidenziò con piacevole ammirazione nella Serao, senza però evitare, nel conferirle risalto, di scadere nel pettegolezzo riguardo il popolo napoletano, accordando credito a fastidiose e semplicistiche etichette che, talvolta, la distanza geografica e culturale hanno il potere di rendere più credibili<sup>100</sup>. La tenacia e la pazienza furono prerogative che contraddistinsero la scrittrice partenopea e che emersero positivamente nel giudizio del critico francese, sebbene nell'esclusivo riferimento al suo lato umano. La sua considerazione riguardo l'opera, infatti, nonostante il riconoscimento dell'ampiezza, risultò meno clemente per l'impressione di una mancata aderenza alla realtà rappresentata. E, paradossalmente, la critica riguardò per l'appunto *Le Pays de Cocagne*, il romanzo tanto ammirato da Bourget! In

---

<sup>95</sup> Ivi, p.160: «Il est impossible que tant de hâte – on pourrait dire de tumulte de vie – laissent à un auteur le loisir de ces ciselures de style où s'épuisait un Flaubert».

<sup>96</sup> Ivi, p.187: «Matilde Serao, au contraire, ne reçoit d'impression que des milieux qu'elle traverse ou du monde des sentiments, et elle réagit, sur eux, avec une puissance d'originalité dont, peut-être, aucun romancier féminin n'avait, jusqu'ici, donné l'exemple».

<sup>97</sup> Yvonne de Sarcey, *Matilde Serao. Les Lettres de la Cousine*, cit., p. 499: «Du même auteur, je lus encore, en tête d'une courte nouvelle, cette autre réflexion en ses conclusions semblable : "Qui a rêvé, rêvera ; celui qui, une première fois, a évoqué un fantôme d'outre-tombe, évoquera des légions de fantômes..." Qui a rêvé, rêvera !».

<sup>98</sup> *Ibidem*: «Et c'est toute l'âme napolitaine qui passe par les yeux, le sourire, la voix et les gestes de cette ardente créature. Si Matilde Serao rêve, son imagination prend sûrement une forme active».

<sup>99</sup> Ernest Tissot, *Madame Mathilde Serao*, cit., p. 102 : «[...] c'est par son don de vie, ses qualités de tendresse que malgré tout et quand même, cette Napolitaine du peuple captât les suffrages de l'élégant clubman». Tissot riprende alcuni termini utilizzati da Bourget nel suo articolo del 1897: vedasi sopra, p. 71, nota 75.

<sup>100</sup> Ivi, pp. 102-103: «[...] peu de femmes ont témoigné dans la direction de leur destinée, de plus de volonté ; peu d'authoress dans le labeur quotidien, de plus d'activité que cette Napolitaine ! . . . Alors que deviennent les observations vieilles comme la psychologie des peuples, sur l'éternel *far niente* des nés natifs de Santa-Lucia? Comment expliquez-vous que ces formules exactes reçoivent un tel démenti en celle qui passe pour incarner l'esprit de ce peuple ?».

nome dell'arte vera<sup>101</sup>, il dualismo (realismo-idealismo) rilevato nella sua opera, fu considerato lontano dal realismo degli scrittori francesi, Balzac, Zola e Flaubert in testa, poiché rispondente alla sua aspirazione di un'arte scevra dalle preoccupazioni della vita<sup>102</sup>. Per Tissot, Serao era imbattibile soltanto quando trattava di amore<sup>103</sup>, mentre la sua debolezza era di lasciarsi spesso guidare dalle aspirazioni del pubblico<sup>104</sup>.

Prima che la "grande guerra" irrigidisse anche i rapporti culturali in Europa, modificando le abitudini della scrittrice che dovette rinunciare ai suoi viaggi, rassegnarsi alla perdita di alcuni suoi corrispondenti e del favore di cui godeva in Francia, l'esuberanza produttiva aveva rappresentato un motivo di malumore per Hérelle e Brunetière.

Mathilde Serao a une activité prodigieuse, mais elle la disperse sur trop de choses disparates, et elle perd dans le journalisme quotidien le sentiment et le goût de la perfection. J'ai une sorte de scrupule à vous écrire cela ; car Mathilde est, non pas seulement la meilleure femme du monde, mais aussi une femme d'un talent supérieur, qui a fait d'excellentes choses et qui devrait n'en faire que d'excellentes. Raison de plus pour que j'enrage à lui en voir faire de médiocres. Ne pourriez-vous, avec l'autorité qui vous appartient, lui laisser entendre quelque chose de ces réflexions-là ? Moi, je ne puis lui dire tout ce que je pense ; je lui en dis bien, quand même, un peu ; mais comment mon obscur avertissement, enveloppé de mille précautions oratoires, pourrait-il la toucher et la convaincre ? Le vôtre, au contraire serait efficace<sup>105</sup>.

Il talento irrefrenabile arrivò persino a indispettire quando le pubblicazioni diventarono diffuse in varie riviste. Hérelle sentì allora la necessità di condividere con Brunetière la sua lettera alla Serao.

« Permettez-moi, chère Madame, - et c'est en mon seul nom que je parle, - que la traduction et la publication faites presque sans continuité depuis deux ans, un peu partout, dans toutes sortes de journaux et de périodiques [...] favorise peu vos intérêts littéraires. Les grandes Revues comme la Revue des Deux Mondes ont leur amour-propre ; et elles n'aiment pas que, dans le moment même où elles accueillent une signature, on retrouve cette même signature en

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 114: «En tout, l'expression doit être adéquate à la vérité; vertueuse lorsqu'il s'agit de vertus, vicieuse lorsqu'il s'agit de vices [...] mais représenter la tourbe napolitaine ainsi que M<sup>me</sup> Serao s'y est exercée dans le *Pays de Cocagne*, c'est hypocrisie complète».

<sup>102</sup> Per confermare la sua tesi, Tissot cita Serao senza fornire purtroppo riferimenti bibliografici. «[...] elle sera, avec une candeur voulue, la première à déclarer: «Il y a déjà assez de choses pénibles dans la vie, sans en mettre encore dans les livres !»»: ivi, p. 115.

<sup>103</sup> Ivi, p. 121: « Dès qu'il s'agit d'amour, elle est intarissable».

<sup>104</sup> Ivi, pp. 135-136: «Quand elle parle, quand elle écoute, on discerne sans cesse à l'attention des prunelles, le travail de la pensée attentive à conjecturer le jugement en train de se formuler, à découvrir l'objection qui convaincra ou réfutera».

<sup>105</sup> Georges Hérelle, *Lettera a Ferdinand Brunetière* (Bayonne mercredi 7-02-1900), in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25040, XIV Haas-Herelle, F. 441.

d'autres endroits moins bien famés. Bref, il me semble très désirable que Madame Laurent ait bientôt épuisé le stock des œuvres que vous avez mis à sa disposition. » Ai-je été trop dur ?<sup>106</sup>

Evidentemente Hérelle non si lasciò sfuggire la possibilità di far confluire negli interessi della rivista anche quelli personali; ciò mostra, in ogni caso, che il percorso letterario della scrittrice in Francia non fu senza ostacoli fin quando s'interruppe inesorabilmente per ragioni storico-politiche, senza peraltro fiaccare la speranza dell'artista di poter rinsaldare vecchi legami: le posizioni purtroppo erano diventate inconciliabili.

Nous avons beaucoup et bien travaillé, ensemble : une parfaite harmonie a toujours régné, entre nous. Je pense que les jours passeront : que la paix surviendra entre la France et l'Allemagne et qu'elle sera complète... et, alors, je l'espère, la paix se fera entre la France et la femme qui écrit cette lettre<sup>107</sup>.

## II.2. *Ascoltando i testi*

La scelta per l'analisi, oltre a *Leggende Napoletane*, ha compreso qualche novella delle raccolte *Dal vero* e *Fior di Passione* e il romanzo, generalmente definito gotico e d'appendice, *La Mano Tagliata*. La guida nella ricerca, come si è avuto modo di argomentare nel capitolo iniziale, è scaturita dall'intento di rispondere a una concezione di fantastico non aprioristicamente stabilita ma aperta all'accoglienza di varie esperienze che, tuttavia, dovrebbero almeno evidenziare il requisito imprescindibile di rappresentare una narrativa problematizzante, poiché difforme e nel contempo riferentesi alla rappresentazione mimetica del reale.

### II.2.1. *Narratore onnisciente e metanarrazione*

La caratteristica comune che emerge dall'analisi degli scritti è l'innegabile tendenza al bozzettismo che concentra respiri narrativi, finanche nei romanzi, generalmente segmentandoli in parti o in capitoli. Probabilmente tale scelta può essere imputata alla pratica di pubblicare romanzi e racconti sulla stampa prima ancora che in volume, ciò nonostante la percezione della compiutezza di ogni passaggio narrativo sembrerebbe costituire più la necessaria conseguenza di una modalità tutta personalissima di esprimere la propria creazione piuttosto che il risultato di una decisione commerciale. Con ovvie differenze e peculiarità, è possibile asserire che la maggior parte della produzione del fantastico della Serao si svi-

---

<sup>106</sup> Georges Hérelle, *Lettera a Ferdinand Brunetière* (Bourges 9-09-1900), in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France- Archives et manuscrits, NAF 25040, XIV Haas-Hérelle, FF. 445-446.

<sup>107</sup> Matilde Serao, *Lettre à Georges Hérelle*, Napoli 30-12-1914, n. 919, in Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 565.

luppa partendo da una cornice introduttiva metanarrativa, riprendendo una ricorrente tecnica dei racconti fantastici dell'Ottocento. In alcuni casi, con un discorso immediato, il narratore omodiegetico riflette, con modalità differenti, su argomenti che poi saranno esplicitati dalle leggende narrate. Altre volte, invece, abbandonandosi a una sorta di flusso di coscienza oppure rivolgendosi a un *tu* difficilmente identificabile, cerca di esprimere, con un linguaggio fortemente evocativo, le situazioni emotive che hanno caratterizzato i personaggi nella cronaca o nella leggenda. Alla sequenza introduttiva dell'io-narrante corrisponde una sezione analoga di chiusura che riprende i medesimi argomenti per confermarne la validità, prevederne uno sviluppo o semplicemente come spunto per divagare attestandone l'inafferrabilità. La funzione di tale anticipazione narrativa, anche questa riconducibile a una tecnica tipica del fantastico, consiste, razionalizzando i contenuti, nell'attrarre il lettore allo scopo di convincerlo della verosimiglianza degli eventi narrati, per poi lasciarlo sconcertato di fronte a un'impossibile univocità semantica oppure a un'esaltazione poetica dell'inafferrabile. L'uso della narrazione *in cornice*, con funzione prolettica, è prioritario, anche se non esclusivo, nelle *Leggende Napoletane*, dove prevale soprattutto il tentativo di affermare l'atemporalità di valori, significati, elementi, celebrati nella leggenda la quale continua a vivere nel presente, permeando la natura e i luoghi cittadini. Tuttavia, il tentativo di coinvolgere il lettore nell'accettazione dell'amplificazione soprannaturale nel realistico, è, talvolta, stemperato dalla troppa enfasi esplicativa che, avvicinandosi all'allegoria e al moralismo, conferisce alla sequenza di chiusura della cornice un effetto riduttivo riguardo il fantastico. Nelle *Leggende*, inoltre, anche se non esclusivamente, è spesso difficile non riconoscere nell'io-narrante un riferimento autobiografico, poiché emerge nella narrazione il tentativo, dichiarato apertamente dalla scrittrice ne *La storia della leggenda* iniziale, di dare spazio alla fantasia, ai «cari sogni»<sup>108</sup> contrapponendoli allo «studio limpido e schietto della verità»<sup>109</sup>. Quanto poi sia stato raggiunto questo obiettivo o quanto piuttosto le *Leggende* abbiano realizzato ciò che la scrittrice esporrà successivamente nel saggio su Gozzi riguardo al fantastico, lo attestano gli stessi racconti, in cui non soltanto non viene meno l'attenzione al dato realistico ma questo si arricchisce di ulteriori aspetti che contribuiscono a problematizzarlo.

Alcuni racconti risultano essere simili anche nella struttura della cornice narrativa: *Parthenope*; *Barchetta fantasma*; *Il Palazzo Dogn'Anna*; *La leggenda dell'amore*; *Donnalbina*, *Donna Romita*, *Donna Regina*. L'io-narratore, infatti, seguendo un itinerario di introiezione dell'esperienza sensoriale giunge sempre all'affermazione della supremazia del sentimento

---

<sup>108</sup> Matilde Serao, *La storia della leggenda*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. XV.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

dell'amore, sorta di aura positiva e benefica in cui confluiscono religione, mito, uomo, natura, e si annullano i contrasti, le opposizioni, le dimensioni.

Il racconto *Parthenope* si sviluppa con quattro sequenze di cui la prima e l'ultima rappresentano una cornice riflessiva di un narratore omodiegetico che utilizza la prima persona plurale nella prima sequenza, svelando nell'ultima di rivolgersi ai «buoni ed amabili lettori»<sup>110</sup>. Nell'ultima sequenza, dopo l'invocazione ai lettori, parla anche in prima persona: «Ebbene, io vi dico che non è vero»<sup>111</sup>. La prima sequenza è una riflessione metanarrativa, in cui la descrizione iniziale delle caratteristiche naturali, ambientali, degli aspetti magici delle regioni nordiche che giustificano il ricorso alla fantasia, serve a contrapporre e a giustificare la bellezza, l'umanità e la sensibilità delle leggende delle terre del sud che rendono la vita reale un sogno.

Lontano una natura quasi ideale, nebulosa, malinconica ispiratrice agli uomini di strani deliri della fantasia: qui una natura reale, aperta, senza nebbie, ardente, secca, eternamente lucida, eternamente bella che fa vivere l'uomo nella gioia e nel dolore della realtà. Lontano, si sogna nella vita; qui si vive in un sogno, che è vita<sup>112</sup>.

Le dimensioni spaziale e temporale si annullano nella sensibilità delle leggende che, pur essendo umane, assurgono all'ideale attraverso il misticismo della fede, dell'amore, del pensiero e dell'arte. La scissione problematica tra materia e spirito è risolta nel sentimento dell'amore che, sebbene con un'evoluzione drammatica, coinvolge l'uomo nella sua integrità. Le leggende, allora, hanno il loro fondamento nell'amore<sup>113</sup>. Il narratore, considerando la fantasia una prerogativa umana, difende l'originalità di un altro tipo di fantastico rispetto a quello nordico, tradizionale. In realtà, non parla mai di fantastico ma di fantasia e di immaginazione. Le leggende cui fa menzione sono completamente diverse dalle storie che nascono negli spazi caratteristici del Nord, tra nebbie, streghe, elfi, foreste e neve. Nascono sotto la luce e il calore del sole. Il primo paragrafo della sequenza può definirsi dell'assenza perché nel paragone tra l'ambiente in cui prendono vita le fantasie nordiche e quello di Napoli, viene evidenziato tutto ciò che manca. Nel secondo paragrafo, invece, c'è l'aperto confronto spaziale tra "lontano" e "qui"<sup>114</sup>. La profondità e la novità dei concetti espressi attribuiscono alla riflessione introduttiva di questo primo racconto, che nella edizione del 1881 apriva la raccolta<sup>115</sup>, una funzione più ampia, prolettica riguardo la stessa raccolta, poiché

---

<sup>110</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 18.

<sup>111</sup> Ivi, p. 19.

<sup>112</sup> Ivi, p. 6. L'espressione nel racconto anticipa la concezione del fantastico che la scrittrice esporrà nel saggio su Carlo Gozzi: cfr., Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 259.

<sup>113</sup> Eadem, *Parthenope*, cit., pp. 7-8: «Le nostre leggende sono l'amore. E Napoli è creata dall'amore».

<sup>114</sup> Cfr., ivi, pp. 5-8.

<sup>115</sup> *La storia della leggenda*, sorta di convergenza tra racconto autobiografico introduttivo e spiegazione della genesi della raccolta, è inserito nell'edizione del 1891.

condensa e espone il significato profondo delle varie leggende e cronache narrate nei racconti successivi. I contrasti tra essenza e apparenza, tra materia e spirito, appaiono, con la loro tragica forza dilaniante, nell'esemplificazione leggendaria, in ogni tentativo di idealizzazione tramite l'amore, l'arte, la religione. Nella seconda e terza sequenza il narratore eterodiegetico, di cui si avverte la presenza in una didascalia della sequenza dialogata, racconta la leggenda della fanciulla Parthenope<sup>116</sup>. L'ultima sequenza chiude la cornice con il narratore omodiegetico che cerca di correlare la bellezza e gli splendori della città di Napoli alla presenza vitale di Parthenope. La riattualizzazione della leggenda, attraverso la figura di Parthenope, decreta Napoli «città dell'amore», unione delle antiche culture con la potenza rigogliosa della natura<sup>117</sup>, attribuendole anche un'essenza sovranaturale.

Delle sei sequenze del racconto *Barchetta fantasma*, la prima realizza una cornice metanarrativa in cui la difficile individuazione del *tu*, cui la voce narrante si rivolge, comporta l'oscillazione del livello narrativo. Si tratta di un passo esemplare di fantastico. Il narratore, che inizialmente sembrerebbe extradiegetico poiché rivolto al lettore, si propone, successivamente, intradiegetico in quanto rivolto verso un altro personaggio, con l'intento di coinvolgerlo per condividere un profondo sentimento d'amore. In seguito però il livello narrativo risulta nuovamente incerto e ancor più inquietante, poiché il discorso sembra consistere in una sorta di auto-esortazione riflessiva per superare una condizione di aridità creativa.

Li conosci tu?, Li conosci tu questi giorni fangosi e sporchi, quando la Noia immortale prende il colore bigio, l'odore nauseante, la pesantezza opprimente della nebbia invernale, quando il cielo è stupidamente anemico, il sole è una lanterna semispenta e fumaticante [...] Ma perché in questi giorni non amiamo noi, sino a morirne? Perché non chiudiamo gli occhi, lasciandoci rotolare in un abisso senza fondo, dove è così dolcemente doloroso finire la vita? [...] Vieni, dunque, ad ascoltarmi. Narrerò a te d'amore. A te fantasma fuggevole ed inafferrabile, essere divinamente malvagio, umanamente buono, infinitamente caro, bello come una realtà, orribile come una illusione, sempre lontano, sempre presente, che vivi nelle regioni sconosciute, che sei in me<sup>118</sup>.

Il sospetto inquietante del doppio si dissolve, però, all'inizio della seconda sequenza, quando il *tu* si delinea di nuovo in un possibile altro personaggio, riportando la narrazione

---

<sup>116</sup> Napoli è la realizzazione del sogno-desiderio che la fanciulla aveva immaginato sullo scoglio del mar Ionio. Sul monte Echia la sensazione di elevazione dello spirito verso l'infinito diventa presente e compiuta. L'immagine finale della leggenda riporta specularmente quella della prima parte della seconda sequenza: la fusione dello spirito con la natura. Prima c'era il mar Ionio, ora, dopo la creazione di Napoli, grazie all'amore con Cimone, c'è il mar Tirreno. Prima la situazione di fusione della fanciulla era in un clima di sogno e di attesa; nel presente c'è soddisfazione: la fanciulla è diventata donna e madre grazie all'amore.

<sup>117</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., pp. 19-20: «Parthenope non ha tomba, Parthenope non è morta. Ella vive, splendida, giovane e bella, da cinquemila anni [...] Parthenope, la vergine, la donna, non muore, non muore, non ha tomba, è immortale, è l'amore, Napoli è la città dell'amore».

<sup>118</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, pp. 93-95.



a livello intradiegetico sino all'inizio del racconto della vicenda di Tecla, Bruno e Aldo. La difficile individuazione dell'interlocutore rende ancor più tormentosa la possibile identificazione del lettore con l'io a causa della riflessione sulla situazione angosciante e disperata che incombe dall'esterno, dal paesaggio, e che poi invade l'interiorità dell'artista privo d'ispirazione. L'io-narratore, quindi, potrebbe far riferimento alla sua condizione ed essere l'artista abbandonato dal suo sogno. Dall'esterno all'interno sono descritte tutte situazioni di morte. Si inizia con la «Noia»<sup>119</sup> che invade tre sensi: la vista, l'odorato e il tatto. Prima il cielo, il sole, i fiori, «le frutta»<sup>120</sup>, poi le guance delle donne e la mano degli uomini, infine la città viziosa, che puzza di acquavite, e la campagna impregnata di siero, costituiscono tutte immagini negative, di morte, con valenza prolettica per il contenuto della leggenda. Alla situazione esterna di morte corrisponde la sterilità artistica, l'annullamento della fantasia e del sogno<sup>121</sup>. La narrazione di cornice che supera la cesura della sequenza, interessando anche parte della seconda, costituisce una particolarità di questo racconto, la cui destrutturazione anche formale intensifica l'effetto di straniamento del fantastico. L'imperativo «...Odimi»<sup>122</sup>, che riecheggia nella seconda sequenza l'invito della prima, si ritrova identico all'inizio della sesta, che chiude la cornice narrativa confermando l'eternità dell'amore e la visione della barchetta concessa, dall'Onnipotente, soltanto a chi ama veramente<sup>123</sup>. La prima e la seconda sequenza presentano, oltre alla narrazione di cornice, la situazione iniziale, mentre la terza sequenza riguarda l'evoluzione. Lo *spannung* è nella quinta sequenza: l'affermazione del narratore, «Era Bruno»<sup>124</sup>, irrompe terribile a decretare il peccato e la colpa da spiare. Ci sono anticipazioni che incrementano la tensione nel racconto. La prima è nell'attenzione rivolta al significato del nome Tecla: «cuore colpevole»<sup>125</sup>. Conforme a una sua particolare propensione alla cura dell'onomastica, anche in questo caso la scelta rivela uno stretto legame con l'argomento centrale del racconto: l'amore-passione colpevole. Un'ulteriore anticipazione si avverte prima dell'evento-possessione di Tecla, quando agli interrogativi pressanti del marito la donna risponde: «Muoio...»<sup>126</sup>. Un'ellissi è evidente nella terza sequenza, poiché il dialogo tra Tecla e il marito Bruno succede bruscamente alla narrazione dell'incontro con Aldo, senza alcun riferimento al periodo dell'innamoramento e ai possibili incontri successivi tra i due. La focalizzazione nelle sequenze centrali è a pre-

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 93.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Ivi, p. 94: «O giorni, o giorni scombuiati, feroci e maledetti!».

<sup>122</sup> Ivi, p. 96.

<sup>123</sup> Ivi, p. 108: «Ogni notte la barchetta-fantasma appare. Ma non tutti la vedono. Dio permette che solamente chi ama bene, chi ama intensamente possa vederla».

<sup>124</sup> Ivi, p. 106.

<sup>125</sup> Ivi, p. 97.

<sup>126</sup> Ivi, p. 101.

valenza zero anche se nel dialogo tra Aldo e Tecla si percepisce il tentativo di una focalizzazione interna per accrescere la tensione. La quarta sequenza è una riflessione-divagazione, di chiara matrice romantica, con elogio della condizione edenica degli spazi naturali, in particolare del mare, durante la notte e nelle varie stagioni, per esprimere l'intensità della felicità di Aldo e Tecla. L'ambiente allora risulta ancor più sublime poiché accoglie e amplifica l'amore. Una felicità, quella dei due innamorati, affermata ma subito contraddetta che lascia ampio spazio all'esitazione del fantastico: «Più di tutti colpevolmente felici e colpevolmente invidiati, Aldo e Tecla»<sup>127</sup>. Evidenti anisocronie lasciano emergere le scene dialogate, che attestano la leggenda in modo improvviso e slegato, rispetto alla narrazione che non le introduce. La nascita e lo sviluppo della passione si impongono senza spiegazione; la narrazione, infatti, si concentra sullo sguardo e sulle parole di Aldo che «struggevano come fuoco liquido»<sup>128</sup> ma che, stranamente, Tecla non ha ascoltato<sup>129</sup>.

L'ammirazione di una costruzione storica, caratteristica nel paesaggio cittadino partenopeo, diventa, nel racconto *Il Palazzo Dogn'Anna*, un'ulteriore occasione di itinerario introspettivo, di riflessione sugli effetti della contesa in amore. La costruzione stranamente incompiuta sembra consentire la riattualizzazione ed eternizzazione del significato delle leggende ad esso collegate, che narrano storie di amanti clandestini, ingannati e uccisi. L'immagine del palazzo diroccato, in cui lo sguardo può penetrare, è preludio alla vicenda narrata che consente di scoprire e sentire il pericolo rappresentato dalla passione, i cui effetti possono spingere nel baratro di uno sconvolgimento psichico tale da annullare il limite naturale tra uomo e bestia. Ed è appunto sulla minaccia di tale trasformazione orrenda, incontrollabile, eppur frutto della passione d'amore bramata, che appalesa il fantastico. Il palazzo rappresenta la soglia concreta di un viaggio nella memoria della narrazione che, rinnovando il presente dei sentimenti, si apre sull'angosciante abisso delle incontrollabili reazioni psichiche. Delle quattro sequenze, la prima è mista, descrittiva e riflessiva, e si ricongiunge all'ultima formando una cornice esplicativa della storia narrata. Il palazzo, cupo e misterioso, è in balia del mare, unico elemento naturale vitale che rende ancora più evidente la condizione lugubre della vecchia costruzione. Le finestre, prive di vetri, che «rassomigliano a occhi senza pensiero»<sup>130</sup>, confermano l'idea di morte. L'elemento inspiegabile, che insinua presenze incerte, è «un lumicino»<sup>131</sup> che, talvolta, si intravede all'interno del palazzo creare «fantastiche ombre»<sup>132</sup>. Il narratore, nel tentativo tipico di razionalizzare per coinvolgere il lettore, ne ipotizza cause concrete alludendo anche a minacciose problematiche sociali, che,

---

<sup>127</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>128</sup> Ivi, p. 99.

<sup>129</sup> Ivi, p. 98: «Fu una notte, in una sala fulgida di lumi, che si videro. Nulla seppero dirsi».

<sup>130</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 77.

<sup>131</sup> Ivi, p. 78.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

sebbene non suscitino preoccupazione, risultano evidenti nella consapevolezza e nella compassione: «[f]orse sono ladri volgari che hanno trovato là un buon covo, ma la nostra splendida povertà non teme di loro; forse sono mendicanti che trovarono un tetto, ma noi ricchi di cuore e di cervello, ci abbassiamo dalla nostra altezza per compatirli»<sup>133</sup>. Il palazzo asurge, così, a luogo di passaggio, una sorta di *oggetto mediatore*, tra presente e passato, tra vita sociale legale e quella nascosta, taciuta, rinnegata, abbandonata. Il narratore, tuttavia, formula anche una spiegazione sovranaturale per la luce intravista: potrebbero essere dei fantasmi. Paradossalmente tale ipotesi non soltanto non costituisce una minaccia<sup>134</sup> come le precedenti ma rappresenta un'aspirazione, il desiderio di emulare una condizione di indeterminatezza che risulta parte integrante della vita.

E forse sono fantasmi e noi sorridiamo e desideriamo che ciò sia; noi li amiamo i fantasmi, noi viviamo con essi, noi sogniamo per essi noi moriremo per essi, col desiderio di vagolare anche noi sul mare, per le colline, sulle roccie, nelle chiese tetre ed umide, nei cimiteri fioriti, nelle fresche sale, dove il medioevo ha vissuto<sup>135</sup>.

Una sorta di evasione, di vagheggiamento edenico che, sebbene possa costituire parte dell'esperienza, turba meno della concreta presenza di ladri e mendicanti! L'ultima sequenza di chiusura della cornice narrativa continua, infatti, sulla stessa linea, contribuendo all'esaltazione della dimensione sovranaturale, irreali, dei fantasmi che, divinizzati, godono di un'eternizzazione dell'aspetto più languido e dolente dell'amore: la ricerca e lo struggente desiderio della persona amata. Dal dato concreto e realistico del palazzo, realmente presente nel paesaggio urbano della città di Napoli, alla realistica aspirazione della voce narrante di emulare il desiderio d'amore di quei fantasmi: reali benché immaginati poiché garantiti non soltanto dalla leggenda ma dall'immaginazione del sentimento. La seconda sequenza è narrativa e descrittiva mentre la terza è narrativa e dialogata. La narrazione inizia dall'avvio dello *spannung* per fornire, contestualmente, puntuali descrizioni dei personaggi essenziali al racconto della disputa fra le contendenti. Successivamente, dopo la scena tragica, dialogata, che concerne lo scontro fra le due donne, la narrazione declina verso una conclusione aperta ma oltremodo tragica, caratterizzata dalla morte dichiarata ed effettiva di Gaetano Casapesenna<sup>136</sup>, dalla scomparsa di Donna Mercedes<sup>137</sup> e dalla morte interiore di Donna Anna<sup>138</sup>. La strategia del "noi" di un narratore iniziale e conclusivo omodiegetico

---

<sup>133</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>134</sup> *Ibidem*: «ma non fanno paura».

<sup>135</sup> Ivi, p. 79.

<sup>136</sup> Ivi, p. 88: «Egli morì giovane in battaglia, quale a cavaliere sventurato si conviene».

<sup>137</sup> Ivi, p. 87: «[...] fu detto che presa da improvvisa vocazione religiosa, avesse desiderato la pace del convento».

<sup>138</sup> Ivi, p. 88: «[...] ella sedeva sul trono, con l'anima amareggiata di fiele».

è estranea nella seconda e terza sequenza in cui emerge una voce eterodiegetica ed extradiegetica. Nella terza sequenza il momento della separazione degli amanti è caratterizzato da un cambio di focalizzazione che, diventando interna al personaggio di Casapesenna, inquieta maggiormente poiché non consente di conoscere la verità circa la fine di Donna Mercedes.

*La leggenda dell'amore* presenta sempre una cornice metanarrativa che, nel tentativo di rendere credibile e, dunque, far accettare il contenuto leggendario del racconto, si riferisce ancora alla potenza sovranaturale dell'amore. In questo caso, con una costruzione della narrazione simile a quella di *Barchetta fantasma*. La dimostrazione della possibilità di reiterazione delle condizioni psicologiche delle situazioni narrate, avviene con la descrizione di una condizione climatica estrema che realizza una corrispondenza tra ambiente e interiorità in termini di sofferenza e immobilità.

In questo pomeriggio lungo di luglio, un grande silenzio regna intorno; nelle vie abbruciate dal sole non passa alcuno; ed i cittadini dormono nel pesante assopimento dell'estate; vicino, sotto la finestra, in un tegame dove bolle l'olio scuro, scoppiettano e friggono certi peperoncini verdi ed arrabbiati; lontano, in una via trasversale, un organino suona un waltzer languido e malinconico; un moscone ronza, e dà di testa contro i vetri più alti della finestra socchiusa<sup>139</sup>.

La violenza dell'irradiazione solare è considerata espressione del suo amore nei confronti della natura. In prospettiva mitopoietica la forza della passione d'amore è raffigurata con la violenza della morsa solare sulla natura nel periodo di maggiore intensità d'irradiazione. Tutto a Napoli, interiorità ed esteriorità, di conseguenza, riecheggia di quella passione furiente. Il narratore omodiegetico utilizzando la prima persona plurale si associa ai napoletani e racconta gli effetti costrittivi della violenza del sole, oltre che sul paesaggio, anche sul corpo e sullo spirito<sup>140</sup>. Poi si rivolge a un "voi" che cerca di coinvolgere con il racconto della nascita, per amore, di alcuni luoghi partenopei, esordendo in prima persona all'inizio della seconda sequenza. La cornice narrativa si chiude con una breve sezione al termine della seconda sequenza che ribadisce il carattere inalienabile della forza dell'amore che, riaffermando un *topos* romantico, può diventare malattia e morte. Il fantastico si realizza già in cornice con la descrizione ossimorica dell'inconciliabilità tra l'aspetto vivo del paesaggio,

---

<sup>139</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 61.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 61-62: «Noi siamo tristi, ed il sangue che sale al capo, ci dà la vertigine; noi abbiamo l'anima di piombo e la bocca amara; noi abbiamo il desiderio dell'ombra profonda e delle bevande ghiacciate».

che sembra voglia esplodere sotto l'influenza della luce e del calore<sup>141</sup>, e la sua contestuale immobilità, che lo caratterizza come ambiente opprimente e tenebroso:

Tutto è luce vivida, tutto è intensità di colore, ogni tinta si condensa: pare che si debbano spaccar le pietre, che le case debbano sbuzzar fuori, che le colline vogliano slanciarsi al cielo, che il mare voglia cangiarsi in metallo liquefatto e che la montagna voglia eruttare lave di fuoco – e tutto rimane immobile, tetro e grave<sup>142</sup>.

La cornice narrativa nel racconto *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina* non coincide esattamente con la segmentazione grafica del testo e già nella prima sequenza, dopo il suo intervento omodiegetico, il narratore inizia a raccontare la leggenda. Così, specularmente, interviene nell'ultimo paragrafo dell'ultima sezione, sempre nel tentativo di coinvolgere il lettore per condividere la sua convinzione sull'immortalità dell'amore. Il narratore è palese, si rivolge direttamente al "voi" dei lettori e afferma la sua attendibilità dichiarandosi scrittore. Si rivolge, infatti, ai suoi «fedeli ed amati lettori»<sup>143</sup> per introdurre e far accettare l'argomento della leggenda che è conosciuto in quanto esperienza interiore di ciascuno. Le «nostre passioni folli, i nostri odii taciturni, i nostri volti pallidi, le nostre anime sconvolte»<sup>144</sup> accomunano narratore e lettori in una condizione negativa che potrebbe essere presente e che è contrapposta a quella rappresentata dalla leggenda. Lì, invece, si parla di «altre passioni diversamente folli, di altri odii, di altri pallori, di altre anime»<sup>145</sup>. Il concetto di alterità, non essendo univoco, inquieta e lascia spazio al fantastico, poiché potrebbe essere considerato nel significato di ulteriore oppure far riferimento alla dimensione sovranaturale. Nel racconto non c'è corrispondenza fra fabula e intreccio. Due ellissi<sup>146</sup> fondamentali complicano la comprensione degli eventi lasciando in primo piano l'evoluzione dei sentimenti. Non si conosce, infatti, quando la sorella maggiore abbia comunicato alle altre la decisione del re circa le sue nozze con don Filippo Capece; inoltre manca il racconto di come il cavaliere abbia conosciuto la sua futura sposa e le sorelle minori di questa. Un'analessi parzialmente completiva, di livello metadiegetico, consente di recuperare parte della storia: Donnalbina racconta a Donna Regina l'angoscia di Donna Romita, senza tuttavia fornire dettagli. Anisocronie rendono evidente un interesse marginale per la vita quotidiana delle tre sorelle fino al momento dell'esperienza dell'amore-dolore che sconvolge le loro esistenze. Il

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 62: «[...] invero, ci è intorno la violenza di una passione secca e rude, perché ci sembra assistere allo spasimo e udire i singhiozzi convulsi della natura, che muore nell'amore del sole».

<sup>142</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>143</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 134.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 88: «Credo che il detonante che concretizza la tensione fantastica consista proprio in questo tipo di elisione, cioè nel silenzio del testo sulla causa, l'intenzione o la finalità che determinano il fenomeno».

racconto, infatti, è inizialmente molto statico; la narrazione della vita ripetitiva nella casa nobiliare dei Toraldo, preludio alla vita claustrale, non registra eventi degni di nota, se non quello devastante dell'irruzione dell'amore per lo stesso uomo. Dalla rapidità narrativa del sommario che narra le abitudini, si arriva alla mimesi delle scene dialogate che segnano il momento di massima tensione, nella terza, quarta e quinta sequenza. A livello diegetico, oltre alle ellissi, l'uso dell'avverbio modalizzante nella descrizione della minore delle sorelle Toraldo incrina l'attendibilità del narratore onnisciente<sup>147</sup>, lasciando il lettore sprovvisto dell'assistenza necessaria per una completa comprensione pur manifestando il tentativo di razionalizzare, tipico del fantastico<sup>148</sup>.

In altri racconti la cornice metanarrativa si concentra su contenuti diversi pur conservando il tentativo di riattualizzare il significato profondo delle leggende riconoscendo sentimenti e moti d'animo nel presente. Una medesima contrapposizione a quella del racconto *Parthenope*, tra una natura settentrionale «triste» e la calda accoglienza di quella meridionale torna nella sequenza introduttiva del racconto *Il mare*. Il paragone è tra l'«ambiente monotono e triste», che condiziona un'«anima settentrionale e vagabonda»<sup>149</sup> e quello marino<sup>150</sup> della narratrice, sicura della nostalgia del corrispondente. La narratrice omodiegetica della prima sequenza racconta a livello extradiegetico e eterodiegetico la leggenda del golfo. Principalmente descrittive, le sequenze successive contengono informazioni inerenti eventi storici oppure caratteristiche del vivere quotidiano. Con focalizzazione zero, nelle sequenze centrali, la narrazione si sviluppa evidenziando tracce, nelle varie zone della fascia costiera partenopea, della compenetrazione storica e della corrispondenza tra gli abitanti e l'ambiente marino. Il mare diventa così lo spazio del fantastico in cui coesistono aspetti contraddittori: passato e presente, legalità e illegalità, bellezza e miseria, gioia e disperazione, realtà e sovrannaturale. La sequenza finale della cornice narrativa gli attribuisce, inoltre, anche il potere di garantire una morte che affranca dal dolore. Gli aspetti più sfuggenti e più lontani da una rappresentazione realistica, quindi, potenzialmente efficaci per il fantastico, sono introdotti da locuzioni modalizzanti: «riflessi sul mare che pare di sangue»<sup>151</sup>. Il mare, come spazio irriducibile, sarà argomento di un paragrafo specifico.

Ne *Il segreto del mago*, la cornice narrativa ricorda la struttura delle novelle del Boccaccio per l'incipit, qui storicamente determinato, in cui il narratore omodiegetico esprime il suo intento di tramandare una tradizione popolare. La chiusura della cornice nell'ultima sezione lascia sospesa l'interpretazione della scoperta di Cicho il mago, «[...] i suoi maccheroni», tra il diabolico e il divino. La narrazione, per il contenuto moralistico, lambisce il terreno della

---

<sup>147</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 140: «Pensava forse a sua madre».

<sup>148</sup> Cfr., Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 89.

<sup>149</sup> Matilde Serao, *Il mare*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasin, Modena 1891, p. 39.

<sup>150</sup> Ivi, p. 40: «il mio bel golfo».

<sup>151</sup> Ivi, p. 50.

fiaba e dell'allegoria pur mantenendo un aspetto noir per l'oscura opera del mago al quale non sarà resa giustizia neanche dopo la morte:

Neppur tarda giustizia fu resa a Cicho il mago: solamente la leggenda soggiunge che nella casa dei Cortellari, dentro la stanzuccia del mago, alla notte del sabato, Cicho il mago ritorna a tagliare i suoi maccheroni, Jovannella di Canzio gira la mestola della salsa del pomodoro ed il diavolo con una mano gratta il formaggio e con l'altra soffia sotto la caldaia<sup>152</sup>.

Costruita sul rapporto contraddittorio tra bene e male, tra felicità e dolore, tra vita e morte, è la cornice narrativa di *La leggenda dell'avvenire* che racchiude la narrazione della leggenda sulla fine di Napoli. L'io-narratore omodiegetico, nella prima sequenza ammonisce la "fanciulla-lettrice" perché non si è spaventata per il contenuto delle leggende; vorrebbe incuterle terrore con il racconto apocalittico della fine della città della seconda sequenza ma, alla fine, ne condivide il pensiero positivo anche di fronte alla distruzione della città: «morirà degnamente nell'altissima e fiammeggiante apoteosi di un oceano di fuoco»<sup>153</sup>.

In *Virgilio mago*, il narratore extradiegetico e omodiegetico utilizza la cornice metanarrativa per cercare di assimilare il mito di "Virgilio mago" al poeta Virgilio, riattualizzando la «cronaca» e conferendo al poeta il potere misterioso di comprendere ed esprimere il mistero e la magia della natura. Il significato liturgico della domenica delle palme serve al narratore-poeta per narrare la sua intenzione di recuperare una concreta situazione di infertilità artistica<sup>154</sup> attraverso un plauso al poeta Virgilio. Il realismo delle opere di Virgilio<sup>155</sup> contrasta con l'aspetto sovranaturale della figura magica, ricondotta alla sublime capacità poetica. Tuttavia, in questo caso, la cornice narrativa che dovrebbe attestare la verosimiglianza della narrazione, pur presentando una plausibile situazione di difficoltà compositiva, destabilizza con la metafora del litigio tra il poeta e la poesia personificata poiché trasla la situazione in una dimensione sovranaturale.

Nel racconto *Lu Munaciello*, il tentativo di coinvolgere il lettore non è delimitato in una cornice metanarrativa di inizio e chiusura ma il narratore rivela la sua presenza in entrambe

---

<sup>152</sup> Matilde Serao, *Il segreto del mago*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, pp. 129-130.

<sup>153</sup> Eadem, *La leggenda dell'avvenire*, cit., p. 272.

<sup>154</sup> Si avverte la stessa condizione di improduttività presente in *Barchetta fantasma*. Tali episodi richiamano inevitabilmente una memoria autobiografica, momenti particolari direttamente esperiti dall'autrice nonostante la sua evidente prolificità. Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 94: «Invano egli tenta tutte le corde della bionda lira: sotto la sua mano tremante le corde si spezzano, con un suono che si prolunga nell'anima come un triste presagio». Vedasi anche p. 81, nota 121. Nel racconto *Monologo*, la narratrice omodiegetica, giornalista (guarda caso!), racconta di una condizione realistica di identica mancanza di ispirazione anche se scevra della dimensione poetica delle Leggende. Matilde Serao, *Monologo*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 79: «Certe settimane tutto procede tranquillamente. Si lavora con molta assiduità [...] La penna cammina. [...] Tutto questo è la regola, lo stato normale, non vale la pena di occuparsene. Ma viene la settimana maledetta».

<sup>155</sup> Cfr., Matilde Serao, *Virgilio mago*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 25.

le sequenze del racconto. Così gli interventi omodiegetici si alternano a paragrafi eterodiegetici in cui prevale una focalizzazione zero. La presenza del narratore è evidente sin dalla prima frase che annuncia il racconto: «La quale istoria fu così»<sup>156</sup>. Nella prima sequenza narrativa, che inizia con un preciso riferimento storico<sup>157</sup> per suffragare la veridicità dei fatti narrati, dopo il racconto delle prime vicende della storia di Catarinella Frezza e di Stefano Mariconda, l'io-narrante interviene per coinvolgere il lettore affinché, facendo appello alla sua esperienza in amore, possa comprendere ciò che la sua «debole penna»<sup>158</sup> non è in grado di descrivere. L'affermazione della limitatezza della scrittura nella comunicazione dei sentimenti, oltre a negare un'efficace traducibilità verbale, costituisce uno stratagemma che serve a conferire un incremento di verosimiglianza ai fatti narrati. Alla fine della sequenza il narratore interviene di nuovo, definendosi un cronista, per lasciare al lettore il compito di decidere circa la sorte del *munaciello* scomparso<sup>159</sup>. L'«oscuro commentatore moderno»<sup>160</sup> interviene anche nella seconda sequenza per confermare l'attualità della cronaca che si è trasformata in leggenda borghese. *Lu munaciello* è il folletto borghese che fa cose buone o cattive. È un'anima ignota ma anche umana, a metà tra l'umano e il soprannaturale. La distanza tra passato e presente si annulla di nuovo lasciando spazio al fantastico.

L'espedito dell'introduzione anticipatoria ed esplicativa è assente in alcuni racconti dove il narratore è onnisciente. L'intreccio ha, talvolta, inizio *in medias res* con una voce intradiegetica e omodiegetica che, anticipando tecniche narrative più moderne, pone il lettore di fronte a eventi inspiegabili, non classificabili con l'esclusivo ricorso a parametri sensoriali e culturali. Ciò nonostante il fantastico non è meno efficace ma è realizzato con altri accorgimenti. Ne *La fanciulla di Capodimonte*, sebbene il narratore sia onnisciente e la struttura presenti l'alternanza di sette sequenze descrittive, narrative e dialogate, il fantastico emerge

---

<sup>156</sup> Matilde Serao, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 161.

<sup>157</sup> *Ibidem*: «Nell'anno 1445 dalla Fruttifera Incarnazione, regnando Alfonso d'Aragona». La data fa riferimento alla nascita di Cristo così come avviene specularmente ne *Il segreto del mago*. In entrambi i racconti l'incipit sembra essere quello di un documento storico, di una "vera" cronaca. Matilde Serao, *Il segreto del mago*, cit., p. 111: «Nell'anno 1220 della salutifera Incarnazione, regnando in Palermo ed in Napoli il grande e buon re Federico Secondo di Svevia».

<sup>158</sup> Eadem, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., p. 163. Una riflessione simile, che evidenzia l'impotenza della parola di fronte all'inafferrabilità del sentimento, è presente anche ne *Il diavolo di Mergellina*. Matilde Serao, *Il diavolo di Mergellina*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, pp. 188-189: «Le storie d'amore non si raccontano, non si descrivono, che miseramente: l'arte istessa, la divina arte che tutto scopre, tutto rivela, non può che dare una sola e fuggevole immaginazione dell'amore».

<sup>159</sup> Eadem, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., p. 169: «Il discernere le cose vere dalle false, e lo speculare quale sia favola, quale verità, lascio e raccomando specialmente alla prudenza e saggezza del lettore».

<sup>160</sup> Ivi, pp. 169-170.



soprattutto per il continuo scambio dimensionale interno-esterno e per la complessa individuazione dell'«Egli» protagonista in rapporto alla figura da lui desiderata.

Egli errava nei viali, solo, pallido e triste. La città lo stancava; era incurabile la malattia che gli corrompeva l'anima. L'occhio vitreo s'affissava sopra ogni cosa bella, senza piacere, senza dolore [...] Egli amava lontano, in un punto indefinito, in un paese sconosciuto, con un amore sconfinato ed ignoto, una creatura misteriosa, che egli aveva creata. Non la chiamava, non la voleva, non la desiderava; l'anima sua nulla sapeva di volontà e di desideri. Amava<sup>161</sup>.

Nel racconto *Megaride*, in cui non c'è una divisione grafica delle sequenze, l'intervento del narratore è evidente nell'ultima sezione. Dopo gli strategici puntini di sospensione, che attestano la presenza dell'indicibile, si rivolge direttamente all'«ardito palombaro»<sup>162</sup>, invitandolo a prestare attenzione alle pericolose donne-sirena che non amano e fanno soffrire<sup>163</sup>. Una continua alternanza di sequenze di diverso livello narrativo riesce, ne *Il Cristo morto*, a creare un incremento progressivo della sensazione di morte. Il narratore è extradiegetico nella descrizione e nella narrazione mentre intradiegetico e omodiegetico nelle sequenze dialogate. A livello extradiegetico opera per il lettore come una sorta di "cinepresa emotiva" che trasmette immagini arricchite dalle sensazioni provate. Descrive la visita alla cappella come un viaggio nella morte, come un'immersione in un'altra dimensione. La narrazione sottolinea e conduce verso l'assenza di vita. Infatti, alla reiterata negazione linguistica corrisponde l'inquietante rigidità delle immagini descritte: «[n]on ornamenti di oro, non candelabri, non lampade votive, non fiori: invece fregi, ornamenti, mosaici, iscrizioni, palme, volute, capitelli in pietra bianca, grigia e nera, non altro che pietra. Tutto vi è gelido, tranquillo, serenamente sepolcrale»<sup>164</sup>. Il paragone fra la cappella e la chiesa si concentra nella contrapposizione tra *qui* e *altrove*. Nella chiesa c'è vita, rumore, preghiera, luce; nella cappella, al contrario, c'è morte, silenzio. Anche la preghiera non riesce a concretizzarsi in un messaggio e muore sulle labbra gelide. Chi visita la cappella sembra condividere l'esperienza di morte del luogo<sup>165</sup>. La cappella è una tomba di cui si percepisce la spaventosa realtà attraverso una descrizione accurata, tesa a trasmettere l'inquietante sensazione dell'irrigidimento. La progressiva esperienza di morte attraverso l'osservazione dei gruppi scultorei e delle tombe è disturbata dai continui richiami della guida che, «voce umana»<sup>166</sup> nelle sequenze dialogate, "riporta in vita" il narratore, stabilendo una continua intermittenza tra

---

<sup>161</sup> Matilde Serao, *La fanciulla di Capodimonte*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, pp. 245-247.

<sup>162</sup> Matilde Serao, *Megaride*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. 207.

<sup>163</sup> L'immagine dell'uomo impotente di fronte al proprio istinto torna anche altrove come condizione esistente cui rassegnarsi. Eadem, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p.186: «[...] l'acre e malsano desiderio dell'uomo corre verso la misteriosa e temuta sirena».

<sup>164</sup> Matilde Serao, *Il Cristo morto*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, pp. 227-228.

<sup>165</sup> Ivi, p. 228: «Non si vive per pregare: si muore nello sfinimento della preghiera che s'arresta sulle fredde labbra».

<sup>166</sup> *Ibidem*: «Quella voce umana, volgare mi scuote. Eppure, mi parla ancora di morte».

vita e morte che destabilizza il lettore e determina il fantastico anche a livello strutturale. La guida vorrebbe presentare sin da subito la statua del Cristo morto, attrazione principale della cappella, ma il narratore, invece, insiste nell'effettuare la visita alla Cappella Sansevero rispettando il pensiero di don Raimondo di Sangro. L'aveva ideata e fatta costruire, alla metà del XVIII secolo, come un vero percorso iniziatico tra statue e monumenti che rimandavano allegoricamente alle virtù fondamentali, affinché il visitatore potesse approfondire una propria personale conoscenza interiore. Il racconto dell'antenato, che aveva partecipato alle Crociate e che si era salvato perché, facendosi credere morto, era riuscito a sorprendere e a vincere l'avversario, ripropone in *abyme* la condizione vitale che si percepisce nelle statue: l'arte mantiene in vita il modello e la morte sembra soltanto apparente. L'ultima sequenza dopo i punti di sospensione inquieta per l'inspiegabile somiglianza che il narratore extradiegetico stabilisce tra il volto del Cristo morto e quella del suo scultore, Giuseppe Sammartino, morto violentemente in condizioni misteriose: «[c]ome, nello strazio dell'ignota agonia, la testa del morto scultore doveva rassomigliare a quella del Cristo morto!»<sup>167</sup>.

Nessuna cornice introduttiva e metanarrativa nel racconto *Delfina*, dove il narratore extradiegetico e eterodiegetico abbandona in alcuni passaggi la focalizzazione zero per una focalizzazione interna, con l'uso dell'indiretto libero<sup>168</sup>, e addirittura esterna quando allude alla presenza-assenza del personaggio di Delfina che irrompe nel racconto soltanto alla fine della narrazione. Risulta tuttavia ancor più inquietante la presenza di un ventaglio nero, che svolge la funzione di punto di vista critico e ironico della scena<sup>169</sup>. L'intreccio molto semplice si presenta, in effetti, come una scena teatrale in cui, però, neanche l'ingresso finale di un nuovo personaggio contribuisce a chiarire allusioni, presenze e posizioni. Il fantastico, allora, emerge gettando un'ombra di dubbio sugli aspetti frivoli e sulle usanze accessorie che la società dell'epoca imponeva al matrimonio.

Nella raccolta *Dal vero*, dove prevale l'attenzione del cronista per l'osservazione accurata della realtà, il fantastico di *Notte di Agosto* origina particolarmente dai contrasti a livello linguistico. La descrizione si arricchisce di termini simbolici, attinenti alla personale visione del narratore che introduce immagini stranianti in cui il naturale rapporto degli elementi risulta ribaltato:

Sulla terrazza, due cose sole vivevano e si ribellavano all'influsso moderatore di quella notte: all'orecchio di Clelia un brillante, che con la fredda e superba indifferenza delle pietre preziose continuava a mandare un raggio fulgidissimo, che pareva fuoco liquido; nell'angolo oscuro

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 239.

<sup>168</sup> Matilde Serao, *Delfina*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888, p. 102: «Che faceva il ventaglio nero, laggiù, nell'oscurità?».

<sup>169</sup> Ivi, p. 102: «Si era chiuso, con una discesa secca come una risata sardonica».

formato dalla muraglia, il sigaro di Giorgio che bruciava come un piccolo vulcano in permanenza<sup>170</sup>.

L'inizio *in medias res*, propone un narratore extradiegetico ed eterodiegetico che, tuttavia, dopo la sequenza iniziale di descrizione realistico-simbolica del luogo e dei personaggi, complica, con l'indiretto libero, la sua posizione rispetto alla storia tanto da sembrare volersi rivolgere al lettore, per condividere e sostenere la condizione di Clelia<sup>171</sup>. Sognatrice, fantasiosa attenta alle suggestioni dell'ambiente e a vivere intensamente sensazioni ed emozioni, Clelia non svolge azioni esteriori, ma è angosciata nella ricerca affannosa di una risposta per colmare l'intimo anelito alla felicità. Le è opposto Giorgio, «ironico, scettico, realista». Nelle due sequenze miste successive, l'attesa della manifestazione dell'angoscia viene descritta come una difficoltosa esecuzione musicale di un'«incognita suonatrice»<sup>172</sup>. La musica, attesa e vissuta intensamente soltanto da Clelia, diventa espressione della lotta interiore per risolvere la «domanda oscura del destino», «il problema insolubile della vita»<sup>173</sup>. L'immobilità caratterizza il racconto che difetta anche di riferimenti alla storia dei personaggi e alla loro correlazione. Gli scambi dialogici sono essenziali, limitati a qualche parola. Un'analessi<sup>174</sup> non fornisce spiegazioni ma concentra la narrazione sul tema dell'angoscia.

Una struttura narrativa più complessa in *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* rivela uno sviluppo nell'utilizzo delle tecniche di narrazione e l'influsso di modelli letterari innovativi nell'espressione delle incongruenze del fantastico. Sin dalla dedica si evidenziano caratteristiche proprie di questa esperienza letteraria: il nome puntato, infatti, contribuisce a creare mistero, a suscitare curiosità e a conferire inoltre verosimiglianza a una pratica che ha, talvolta nella vita reale, l'intento di garantire la riservatezza del dedicatario. Delle quattro sequenze la prima funge da cornice in cui la narratrice omodiegetica si rivolge direttamente a degli interlocutori per riscattarsi e affermare la propria salute mentale. Chiede loro di ascoltare il suo segreto: «[s]entite ora il mio segreto, uno spaventoso segreto che mi rode l'anima»<sup>175</sup>. La donna, di cui non si conoscerà il nome, è in manicomio ma proclama di non essere pazza: «[s]entite. Non è vero che io sia pazza; io vivo, sento, ricordo e ragiono»<sup>176</sup>. Le contraddizioni, tuttavia, emergono sin dall'inizio e l'esitazione del lettore è dietro l'angolo: al «Sentite» fa seguito la volontà di scrivere per rivelare la verità del suo

---

<sup>170</sup> Matilde Serao, *Notte di Agosto*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 91.

<sup>171</sup> *Ibidem*: «Come si può essere ironico, scettico, realista in quella soave morbidezza che vi penetra per tutti i pori, e distende nervi troppo tesi e cambia i neri pensieri in idee rosee, vaghe e sfumate?».

<sup>172</sup> Ivi, p. 92.

<sup>173</sup> Ivi, p. 94.

<sup>174</sup> *Ibidem*: «Sono dieci giorni che essa è tormentata da quella difficoltà ed io mi tormento per lei».

<sup>175</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888, p. 129.

<sup>176</sup> Ivi, p. 130.

caso: «[s]crivo il mio segreto non per sollievo perché non ne spero, ma perché si sappia la verità del caso mio»<sup>177</sup>. Il tentativo di coinvolgere i lettori, affinché credano alla verosimiglianza della narrazione, è palese e rafforzato dalla spiegazione dei rimedi terapeutici cui è stata sottoposta<sup>178</sup> e che rappresentano delle prescrizioni mediche storicamente verosimili. Tuttavia, la palese intenzione successiva di risolvere il suo problema con l'intervento dell'esorcista sposta il suo disturbo su un piano sovrannaturale che rende difficile al lettore immedesimarsi con la protagonista: «[b]isogna esorcizzarmi, bisogna cacciar via la mia nemica, togliermi quest'altra anima che mi riempie di terrore. Noi siamo due...»<sup>179</sup>. Nelle sequenze successive la narratrice intradiegetica e omodiegetica racconta tre esperienze vissute con cui dimostra la tesi della possessione, rigettando quella della pazzia. Il paragrafo conclusivo dell'ultima sequenza, riguardante la narrazione del terzo episodio, ripropone a livello intradiegetico frasi molto simili a quelle rivolte ai lettori nella cornice della prima sequenza. La differenza, che destabilizza nell'individuare la psicologia della protagonista, è nel suo aspetto bestiale finale, quando si rivolge all'uomo che amava rivelando l'aspetto mostruoso del doppio. La narrazione è ossessiva per le frequenti ripetizioni anaforiche che tormentano e ostacolano la credibilità supplicata dalla protagonista. Il racconto ricorda *Le Horla* di Maupassant di cui la Serao conosceva gli scritti poiché sua ammiratrice<sup>180</sup>. È sicuramente possibile ipotizzare, allora, visto che la raccolta *Fior di Passione* è del 1888, che la scrittrice partenopea fosse venuta a conoscenza della duplice versione del racconto francese. Tuttavia la scelta strutturale della scrittrice è meno spregiudicata rispetto al racconto francese che, con la forma del *journal*, tende maggiormente ad affermare la verosimiglianza del contenuto.

Un discorso a parte, ovviamente, riguarda *La Mano Tagliata*, considerato da alcuni un romanzo popolare «secondo le più rigorose convenzioni del genere appendicistico»<sup>181</sup> come *Il delitto di via Chiatamone*<sup>182</sup>. Il rilievo di descrizioni lunghe e reiterate, dell'enfasi attribuita

---

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> *Ibidem*: «[...]la doccia sulla testa, il camerotto foderato di materassi, il bagno caldo, la sorveglianza continua».

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>180</sup> Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera XL, Francavilla mare (Abruzzo) 20-08-1884, p. 134: «Al diavolo gli scolari di Zola! Il maestro è sempre il più forte, checché se ne dica: e solo Guy de Maupassant ha un valore. Non lo voglio scrivere, questo, nel giornale: ma ricordatevi, Guy de Maupassant farà una grande strada». L'attenzione per la produzione dello scrittore francese si suppone dunque costante anche negli anni 1886-1887, quando furono pubblicate le due versioni del racconto *Le Horla*.

<sup>181</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 148.

<sup>182</sup> Il romanzo, *Il delitto di via Chiatamone*, fu pubblicato inizialmente in appendice al «Giorno» dal 23 aprile al 18 luglio 1907 con la firma dello pseudonimo Francesco Sangiorgio: cfr., Antonio Pietropaoli, «*Il delitto di via Chiatamone*», in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*. Atti del Convegno di Studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006. Un'altra fonte, invece, ne dichiara la pubblicazione già nel 1892: Marie Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 585: «*Avait déjà paru dans «Il Mattino» en 1892*». L'edizione in volume, invece, è del 1908 per i tipi di Perrella a Napoli: cfr., *Matilde Serao. 1856-1927 Mostra bibliografica, fotografica e documentaria*, cit., p. 35.

alla drammaticità delle scene, dell'ampio spazio dedicato ai dialoghi, rappresenta, per una certa critica, l'attestazione di un progressivo sviluppo della poetica seraiana che, lasciando l'interesse verso l'indagine e la denuncia tipiche del verismo, rivolge l'attenzione allo psicologismo, al moralismo, a un'idealità, quindi, più conforme al pensiero di D'Annunzio e di Fogazzaro. Qualche critico, tuttavia, precedentemente, non si era lasciato sfuggire alcuni aspetti del romanzo che consentivano di poterlo definire, e non a torto, anche "romanzo fantastico"<sup>183</sup>. In effetti, sebbene la forma del romanzo contraddica la tradizionale scelta della narrativa breve per il fantastico poiché in grado di condensare la potenza inquietante dell'inconciliabile, *La Mano Tagliata*, oltre a temi e personaggi, presenta scelte strutturali che ne garantiscono almeno in parte la caratteristica esitazione. Innanzitutto la narrazione risponde all'esigenza del "bozzettismo" caratteristico della scrittrice. I capitoli, quattro della prima parte e sei della seconda, sono collegati fra loro in una sorta di "climax strutturale" che dalla presentazione iniziale dei singoli personaggi in capitoli separati, con una fitta trama di intrighi, scoperte inquietanti, legami inverosimili, arriva alla conclusione moralmente soddisfacente della vittoria del bene sul male, lasciando tuttavia irrisolti alcuni nodi fondamentali. Resta, infatti, l'incognita della mano tagliata, in primo piano nel romanzo, che mette in luce il personaggio più losco e demoniaco, il potente Marcus Henner. Le sue conoscenze, difficilmente accettabili secondo la scienza ufficiale, gettano una luce sinistra sulle vicende che, talvolta, imbarazzano il lettore, sebbene le lettere finali di Maria Cabib, Roberto Alimena e Marcus Henner, come «tranches de vie»<sup>184</sup> siano introdotte per attestare la veridicità dei fatti, cercando di sopperire alle ellissi con analessi complete. Il narratore, sebbene onnisciente, cerca in qualche passo di incrementare i chiarimenti per il lettore con

---

<sup>183</sup> Marie Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., p. 587: «Roman fantastique. Il est possible que ce roman ait déjà paru en feuilleton, mais nous n'avons pu en trouver de traces». Esiste un'edizione francese del romanzo, per i tipi di P. Ollendorf, intitolato *La Main coupée*, con il sottotitolo *Roman d'amour*. Tra la copertina e la prima pagina c'è discrepanza per l'edizione: quarta all'esterno mentre terza all'interno. Non è stato possibile, purtroppo, stabilire la data di pubblicazione poiché nell'edizione non è indicata.

<sup>184</sup> Cfr., Enrico Ghidetti, *Introduzione*, in Igino Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967, vol. I, p. 8.

domande<sup>185</sup>, talvolta retoriche in stile indiretto libero, nel tentativo, tutto del fantastico, di coinvolgerlo per confermare la verosimiglianza dei contenuti narrati.

### II.2.2. *Personaggi femminili tra realismo e psicologismo: scissione e ambiguità*

La componente psicologico-sentimentale, considerata frequentemente dalla critica, anche dal Croce, sostanziale nella narrativa della scrittrice insieme al dato realistico<sup>186</sup>, non è prerogativa esclusiva della fase più matura ma è già presente nella prima produzione<sup>187</sup>. Tale componente è qui analizzata particolarmente al fine di mostrare un'evidente attenzione da parte dell'autrice all'elaborazione della psiche dei personaggi, sui quali fa convergere tutta la narrazione sottolineando crisi e reazioni parossistiche. Strani gesti e azioni incoscienti diventano sovente segnali allarmanti e sintomatici di mutevoli condizioni sensoriali rappresentando un preludio al fantastico. Reali, mitici, leggendari: tutti i personaggi del fantastico seraiano hanno prerogative umane. E vivono, dunque, la difficile gestione dei sentimenti per la drammatica contrapposizione tra materia e spirito generalmente dettata dall'amore. Ancora una volta è intorno a questo sentimento, centrale nella produzione della scrittrice, che si sviluppano la maggior parte delle dinamiche relazionali dei vari personaggi fra cui predominano figure femminili, spesso protagoniste<sup>188</sup>. E se, come affermava la stessa Serao, «[...] non sarà possibile, mai, convincere un cuore di donna che non sia l'amore l'avvenimento più alto della sua vita»<sup>189</sup>, esternando così il suo ideale che si realizzava essenzialmente nell'ambito della famiglia, come moglie e madre, secondo il modello conforme ai valori della benpensante borghesia di fine Ottocento<sup>190</sup>, è indubbio, però, che l'analisi di questo cuore non era trascurata. Così tutte le sottili gradazioni dei sentimenti, catturati da un'acuta e allenata capacità di osservazione, emergono nelle narrazioni, rispecchiando difficoltà e sofferenze delle donne che, quantunque riprese da un passato leggendario, si riattualizzano

---

<sup>185</sup> Cfr., Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, cit., p. 10.

<sup>186</sup> Benedetto Croce, *Matilde Serao*, cit., III, p. 34: «Quegli ambienti caratteristici e questa tenerezza di sentimenti sono, dunque, gli elementi che entrano a comporre l'arte della Serao».

<sup>187</sup> Cfr., Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 110.

<sup>188</sup> Benedetto Croce, *Matilde Serao*, cit., III, p. 34: «Le figure femminili risaltano, preponderano e sono protagoniste di quasi tutte quelle azioni».

<sup>189</sup> Matilde Serao in «Il Giorno», 6 settembre 1905, citato in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 15.

<sup>190</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., pp. 119-120: «Al pubblico femminile propone un codice di comportamento fondato sull'accettazione del ruolo domestico e sull'etica del dovere e del sacrificio, che non ammette diserzioni e possibilità di contestazione contro una struttura familiare e sociale caratterizzata proprio dalla precarietà della condizione femminile. [...] Ma la consapevolezza dell'oppressione si inserisce in un contesto ideologico che rifugge da soluzioni contestative e accetta i valori e modelli di vita graditi alla borghesia cattolico-conservatrice dell'età umbertina».

nel contesto storico-sociale di fine XIX secolo, quando la condizione femminile era comunque subordinata all'egemonia maschile. Di conseguenza, sebbene prevalga l'idea di una donna che doveva rassegnarsi a un ruolo di "servizio e sacrificio" per la famiglia, per la prole e per la società, è tuttavia evidente la vigile coscienza dell'autrice per le ingiustizie spesso subite e per l'abnegazione richiesta che provoca drammi e profonde scissioni alienanti. La figura femminile acquisisce dignità e rigore nella virtuosa accettazione delle "giuste situazioni" in nome del dovere<sup>191</sup> ma al terribile prezzo della felicità. Al rapporto antitetico tra materia e spirito corrisponde così quello tra apparenza e essenza. Tali argomentazioni inducono a riflettere sul ruolo dei personaggi femminili, cui è sotteso un interesse non semplicemente dovuto alla particolare "sensibilità femminile"<sup>192</sup> ma legato a una singolare capacità di sondare con attenzione scrupolosa gli spazi più reconditi dell'animo, anche quelli più inquieti, per rilevare deviazioni, fratture inconciliabili e l'angoscia profonda della disgregazione identitaria. Contenuti che alimentano l'esperienza del fantastico e che emergono nella narrazione con la descrizione di atteggiamenti ambigui, sguardi sospetti, resi con un uso lessicale ricercato e straniante. I personaggi femminili si presentano generalmente con caratteristiche che permettono di assimilarli in due opposte categorie. Ci sono, infatti, donne forti che mostrano un atteggiamento fiero, talvolta austero, altre, invece, deboli che non riescono a determinarsi per ragioni caratteriali o perché vittime delle vicissitudini. La distinzione, tuttavia, non è così netta, poiché coesistono aspetti contraddittori risultanti dalla dicotomia di fondo dei personaggi. Nella stessa figura l'apparenza può contraddire l'essenza; l'azione razionale, "di testa", può alternarsi con quella irrazionale, "di cuore". In realtà, la forza e la debolezza dei personaggi e la loro intima contraddizione sono sollecitate da situazioni che sovente ripropongono la sovrapposizione delle diadi vita-morte e passione-dovere, con l'inevitabile ricomposizione della dialettica romantica di amore e morte. Sottoposti all'influenza dei sentimenti, i personaggi, dunque, non restano immutabili nella loro tipologia caratteriale ma mostrano inquietudine e sofferenza scontrandosi con gli eventi, con le inclinazioni, con i doveri.

La figura leggendaria di Parthenope non presenta alcun riferimento alla versione meravigliosa del mito che la vede come sirena, figlia di Forco o della musa Tersicore, morta alle foci del fiume Sebeto e sepolta nel luogo dove oggi sorge il Castel dell'Ovo. È, invece, una

---

<sup>191</sup> Matilde Serao in «Il Giorno», 17 novembre 1907, citato in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 119: «Io so, come tante altre donne sanno, che, come sono composte e ordinate le leggi, nella società moderna, non vi è felicità possibile per la donna, in qualunque condizione ella si trovi».

<sup>192</sup> Benedetto Croce, *Matilde Serao*, cit., III, p. 34: «La pronta percezione della Serao notava figure, caratteri, sentimenti, costumi, atteggiamenti delle varie società e situazioni per le quali passava; e la tenace memoria li serbava in tutta la loro freschezza, immediatezza e precisione. E non restavano solamente nella memoria, ma erano accolti e avvati nel suo cuore e nella sua intelligenza: un cuore ricco di tenerezza e d'indulgenza, di pietà per le umili trepidazioni e accoramenti, di simpatia per la bontà e pei sacrifici consumati nel silenzio e nell'ombra; un'intelligenza penetrante della passionalità erotica femminile, quale solo una donna può possedere».

fanciulla greca i cui tratti<sup>193</sup>, rappresentando la perfezione e l'integrità, richiamano, tuttavia, la bellezza delle antiche divinità mitologiche. Persino il nome ne indica la purezza: «[si] chiamava Parthenope, che nel dolce linguaggio greco, significa: Vergine»<sup>194</sup>. L'umanizzazione della figura sovranaturale della sirena, comunque, non annulla il legame con una dimensione ultraterrena che si manifesta, invece, nella giovane con l'innato e profetico bisogno di superare spiritualmente i limiti sensoriali per immergersi nel sogno e nella proiezione verso l'ignoto<sup>195</sup>. La fanciulla diventa donna e l'amore per Cimone sostituisce il sogno. Ed è proprio quell'amore, scelto anche contro il volere paterno<sup>196</sup>, che origina e rende immortale la città di Napoli, concretizzando il suo sogno di fanciulla. Ciò che Parthenope aveva fantasticato sullo scoglio di fronte al mar Ionio si realizza con la sua opera: la città di Napoli. La stessa profondità spirituale è raggiunta sulla cima del monte Echia guardando il mar Tirreno. Il sogno di Parthenope-fanciulla prende forma con l'amore di Parthenope-donna. Un moto spirituale, dunque, che parte dalla terra, si erge verso l'indefinibile e poi, concretizzandosi nell'amore, si realizza negli aspetti positivi della città<sup>197</sup>. Figura femminile a metà tra il divino e l'umano, Parthenope, donna forte, convoglia nell'amore la sua potenza creatrice che la rende immortale spinta vivificante per la città di Napoli. Parthenope realizza, in effetti, ciò che il narratore aveva anticipato nella prima sequenza di cornice: «qui si vive in un sogno che è vita»<sup>198</sup>. Il reale, quindi, si compenetra con l'immaginario, con la leggenda. I luoghi sono nominalmente reali ma assumono caratteristiche sovranaturali in quanto attestazione dell'amore di Parthenope.

L'immagine della fierezza e della bellezza statuaria di Parthenope torna anche in altri personaggi femminili ma non sempre con lo stesso accordo di compostezza esteriore e di tranquillità interiore. Il dilemma di affrontare scelte radicali, ineludibili, provocate dall'irruenza dei sentimenti, in special modo dalla forza dell'amore-passione, si risolve di rado in modo positivo poiché numerosi sono gli ostacoli morali e sociali che impediscono ai sentimenti di potersi esternare e concretizzare. E se, nonostante i vincoli, le passioni dovessero

---

<sup>193</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 8: «[...] era l'immagine della forte e vigorosa bellezza, che ebbero Giunone e Minerva, cui veniva rassomigliata. La fronte bassa e limitata di dea, i grandi occhi neri, la bocca voluttuosa, la vivida candidezza della carnagione, lo stupendo accordo della grazia e della salute, in un corpo ammirabile di forme, la composta serenità della figura, la rendevano tale».

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> Ivi, p. 9: «In questo pensiero la fantasia della fanciulla si allargava, si allargava in un sogno senza confine, la fanciulla sentiva ingrandire la potenza del suo spirito e, sollevata in piedi, le pareva di toccare il cielo col capo, di potere stringer nel suo immenso amplesso tutto il mondo».

<sup>196</sup> Ivi, p. 10: «Tuo padre ti rifiuta al mio talamo». Il linguaggio è aulico ma i rapporti familiari possono essere assimilati alle norme tipiche della società del XIX secolo.

<sup>197</sup> Ivi, pp. 17-18: «La più bella delle civiltà, quella dello spirito innamorato; il più grande dei sentimenti, quello dell'arte; la fusione dell'armonia fisica con l'armonia morale; l'amore efficace, fervido, onnipotente: è l'ambiente vivificante della nuova città».

<sup>198</sup> Ivi, p. 6.



spingere a una decisione sconsiderata, la conclusione sarà inevitabilmente tragica. La colpa dovrà necessariamente essere sanata con un'appropriate punizione.

Tecla, in *Barchetta fantasma*, è una figura fortemente contraddittoria. Il suo animo fiero non può evitare di perdersi di fronte a una grande passione, realizzando così quanto fatalmente scritto nel suo nome: «[si] chiamava Tecla, un nome duro e dolce, che nel fantasioso vocabolario dei nomi, significa *cuore colpevole*»<sup>199</sup>. Tecla, donna virtuosa, ha il suo destino scritto nel significato del suo nome. Il nome Tecla racchiude contraddizioni: la dolcezza prelude al suo innamoramento che la condannerà ad essere punita per la sua colpa; la durezza, invece, riguarda il suo atteggiamento superbo<sup>200</sup> nei confronti del marito Bruno e del suo amore per lei: «[...] quel soffio ardente di passione non l'aveva riscaldata, quella voce ansiosa ed appassionata non l'aveva commossa, l'amore di Bruno era rimasto inutile, inutile»<sup>201</sup>.

La ripetizione dell'aggettivo aumenta la colpa di Tecla nell'aver «ignorato l'amore». La pena, quasi applicando il contrappasso dantesco, consisterà in un amore colpevole che distruggerà la sua virtù. Tecla, sebbene in una condizione personale che contraddiceva la sua verità interiore<sup>202</sup>, poiché sposa di Bruno «[...] senza odio, ma senza trasporto»<sup>203</sup>, aveva conservato la sua virtù perché non aveva mentito: «Bruno lo sapeva; Tecla glielo aveva detto»<sup>204</sup>. La virtù, la fierezza, l'indifferenza, l'orgoglio crollano di fronte «[...] all'invincibile ed all'incommensurabile»<sup>205</sup>. L'amore irrompe nel quotidiano della vita di Tecla come forza infinita che stravolge la sua esistenza poiché superiore a qualsiasi convinzione e resistenza razionale. Da un massimo di virtù che la vedeva vittima in un'unione ufficiale ma apparente,

---

<sup>199</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 97. Il nome Tecla, a testimonianza dell'importanza dell'onomastica per la scrittrice, torna anche in altri racconti, sempre attribuito a donne colpevoli. In *Predizione*, la donna tradisce ugualmente il marito anche se la situazione familiare è più complessa; forse per la presenza di un figlio, il marito si limita a redarguire l'amante: cfr., Matilde Serao, *Predizione*, in Ead., *Piccole anime*, Avagliano, Roma 2010, pp. 79-85. Tecla è anche il nome di un ulteriore personaggio contraddittorio: l'aspetto delicato e cagionevole le conferisce il ruolo della vittima mentre, in realtà, non è altro che la maschera dell'amante forte e crudele. Eadem, *Apparenze*, cit., p. 169: «[...] si chiama Tecla, un nome duro; pare ammalata, ma non è: quello è il suo stato normale, la sua natura; con le sue delicatezze, con le sue sensibilità, vive meglio di chi sta sanissimo: è assai forte, anzi gode di tormentare le persone belle e vigorose».

<sup>200</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 97: «Fanciulla, Tecla aveva ignorato l'amore, orgogliosa ed indifferente; sposa a Bruno, Tecla aveva ignorato l'amore, superba e glaciale.»

<sup>201</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>202</sup> La condizione di Tecla, sposa senza amore, non desta scalpore, anzi è conforme a quanto espresso dall'autrice nella prefazione de *Il romanzo della fanciulla*. In quella sorta di manuale di comportamento per fanciulle è espresso tutto l'iter esistenziale di una donna nella società della seconda metà dell'Ottocento. Cecilia, futura sposa nel racconto *Delfina*, si preoccupa dell'amore del futuro marito nei suoi confronti con la stessa intensità con cui sceglie l'abbigliamento domestico: cfr., Matilde Serao, *Delfina*, cit., p. 103. La verità dei sentimenti non è un dato importante nel rapporto coniugale a quell'epoca; ciò che indigna la morale sociale, invece, è tradire il matrimonio, come istituto sociale, anche se di fatto inesistente.

<sup>203</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 98.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> Ivi, p. 99.

diventa allora adultera-colpevole nel legame socialmente condannabile ma veritiero. Il passaggio dalla morte alla vita sentimentale corrisponde a quello dalla vita alla morte sociale. Tecla è descritta in modo dettagliato sia nell'aspetto esteriore sia interiore. La carnagione è chiara come quella di Parthenope ma gli occhi sono da «lionessa»<sup>206</sup>, segno ricorrente di un animo passionale, imprevedibile; ricordano, infatti, quelli di Donna Mercedes, avversaria di Donn'Anna Carafa in *Il palazzo Dogn'Anna*<sup>207</sup>. Gli occhi di Tecla preludono, tuttavia, a qualcosa di incomprensibile, sono finestre su un animo che cela l'insondabile, aprendo la via al fantastico: «[...] nei grandi e voluttuosi occhi di lionessa, si accendevano strane scintille d'oro»<sup>208</sup>.

Oltre la metafora che richiama un istinto predatorio e che, comunque, rende permeabile la frontiera tra l'umano e il bestiale, è l'impiego dell'aggettivo «strane» ad alimentare la percezione di una minaccia latente e indecifrabile, come accade in altri racconti fantastici dell'Ottocento. Gli occhi svolgono un ruolo molto importante nella nutrita tradizione<sup>209</sup> del fantastico, come attività sensoriale che permette inquietanti relazioni non facilmente definibili. Generalmente neri nella narrativa della Serao, con lampi di luce o di carbone ardente, rappresentano il varco verso l'ignoto. Sin dall'inizio, gli occhi sono l'unica comunicazione con Aldo: «[fu] una notte, in una sala fulgida di lumi, che si videro. Nulla seppero dirsi»<sup>210</sup>. Spesso la luce, il bagliore<sup>211</sup>, preludio al fantastico, costituiscono una dissolvenza del realistico per introdurre, invece, spiragli di inquietudine che non vengono dall'esterno ma dall'interno, come segnali di una dimensione, sfuggente, profonda, non totalmente decifrabile. Il fantastico emerge in questo racconto in particolare per le azioni di Tecla. La narrazione dell'incontro degli amanti, secondo la logica tipica dell'indicibile, è essenziale. È un incontro di anime, pertanto difficilmente descrivibile. Tutto si concentra sull'agire fantasmatico di Tecla, che si sente scuotere da un forte richiamo. Il suo «[e]ccomi»<sup>212</sup> segna il

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 97.

<sup>207</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 83: «Donna Mercedes, giovane, bruna, dai grandi occhi lionati».

<sup>208</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 97.

<sup>209</sup> Gli occhi costituiscono un motivo angosciante in vari modelli letterari. In Hoffmann, Nataniele di *L'Orco Insabbia* è tormentato dalla paura della perdita degli occhi e, in generale, lo sguardo è fonte di incertezza e di inquietudine. In *Jettatura* di Gautier gli occhi uccidono. Ne *I fatali* di Tarchetti gli occhi sono strumento di trasmissione dell'influenza nefasta. Igino Ugo Tarchetti, *I fatali*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967, II, p. 15: «[...] mi cacciai come un intruso in quella specie di corrente magnetica che avevano formato i loro sguardi». Cavare gli occhi sembra essere l'unica possibilità di liberarsi dall'angoscia per il protagonista omodiegetico del racconto *Macchia grigia* di Camillo Boito.

<sup>210</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 100.

<sup>211</sup> Come l'oscurità più nera anche il bianco accecante è condizione che disorienta e induce a confondere veglia e sogno, realtà o illusione. Ne *Le Horla* di Maupassant, il bianco angoscia perché è legato all'apparizione dell'entità oppressiva, la quale, oltretutto si nutre soltanto di acqua e latte: cfr., Guy de Maupassant, *Le Horla*, cit., p. 48. In *L'Auberge* dello stesso autore, inoltre, il tormento arriva proprio dalle sterminate distese bianche delle nevi alpine che immobilizzano e riflettono una «lueur bizarre»: cfr., Guy de Maupassant, *L'Auberge*, in Id., *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986, p. 214.

<sup>212</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 101.

passaggio verso una condizione extrasensoriale. Si muove come un automa<sup>213</sup> e rappresenta la classica immagine del fantasma, assimilabile alla lunga tradizione che risale al romanzo gotico. Il riferimento alla morte è nell'abito bianco<sup>214</sup> che è trascinato come un sudario; cammina ritmicamente conformemente alla sua condizione di "macchina"; non poggia i piedi a terra ma, come tradizione vuole, sfiora il pavimento; i capelli sono sciolti a conferma dello stato di incoscienza poiché una donna, a quel tempo, scioglieva i capelli soltanto nell'intimità della sua camera da letto oppure quando era deposta nella bara; gli occhi sottolineano nuovamente il suo stato di incoscienza perché sono sbarrati nel buio. Con una frase lapidaria si comprende che il richiamo era Aldo: «Aldo era là»<sup>215</sup>. Il loro rapporto è muto, un incontro di anime. Intorno dominano il silenzio e il buio, sebbene il lettore possa percepire la presenza realistica di Bruno. La comunicazione avviene con lo sguardo come era successo anche al loro primo incontro<sup>216</sup>. Sono soffocati dal loro amore che, come forza incontenibile, non consente loro di esprimersi<sup>217</sup>. L'amore, come potenza sovranaturale, cattura e s'impadronisce della psicologia e dell'animo, rendendo l'uomo insensibile alle sollecitazioni sensoriali soprattutto tattili e eccitando, invece, il "sentire" interiore.

La condizione di Tecla, di completa assenza sensoriale e totale concentrazione emotiva, si ripresenta nel personaggio di Donna Romita<sup>218</sup> quando soccombe al dolore per il contrasto tra il sentimento ricambiato che prova per Don Filippo Capece, promesso sposo della sorella, e i doveri familiari: alla sorella maggiore deve obbedienza e rispetto secondo la rigida legge dell'epoca: «[n]on sul velluto rosso del cuscino, non sulla balaustra di legno scolpito dell'inginocchiatoio, ma sul marmo gelido del pavimento, è mezzo distesa una forma umana; l'abito bianco e lungo in cui è avvolta, ha qualche cosa di funebre»<sup>219</sup>.

Donna Romita vive il dolore interiormente, tanto da desiderare la morte. È completamente concentrata nel pensiero e nell'invocazione di aiuto soprannaturale alla Vergine Maria affinché la faccia morire. Tutto ciò che è fisico è annullato: «[e]lla non sente il freddo dell'ambiente, non vede l'oscurità, non sa nulla del tempo, non sente lo spasimo delle sue

---

<sup>213</sup> Inevitabile il riferimento agli esperimenti dell'epoca sulla psiche che fornivano informazioni circa le reazioni a particolari stati di eccitazione psichica e nervosa.

<sup>214</sup> Il vestito bianco appartiene generalmente a personaggi strani, difficilmente individuabili o che si trovano in condizioni indefinibili. Delfina ha un abito bianco quando appare al termine del racconto: cfr., Matilde Serao, *Delfina*, cit., p. 111. L'abito bianco è anche quello di Donna Romita che prega, in stato di incoscienza, affinché possa essere liberata dall'amore. Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p.148: «[...] l'abito bianco e lungo in cui è avvolta, ha qualche cosa di funebre».

<sup>215</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 101.

<sup>216</sup> Ivi, p. 101: «Stettero a guardarsi nell'ombra». *Topos* inconfondibile cui si è accennato: vedasi p. 98, nota 209.

<sup>217</sup> Ivi, p. 102: «L'amore condensato, potente, sdegnoso di espansione, li soffocava».

<sup>218</sup> Cfr., Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 148.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

ginocchia, non sente lo spasimo di tutta la sua vita: ella non sente che il suo pensiero tormentoso, onnipresente, onnipotente»<sup>220</sup>. Nel suo personaggio l'elemento destabilizzante appare, come per Tecla, sin dall'inizio della sua presentazione. Il personaggio è indeterminato, duplice, oscillante sia nell'aspetto fisico, sia in quello spirituale: è «singolare giovinetta mezzo donna, mezzo bambina»<sup>221</sup>; ha reazioni contrastanti e alternate; sfugge la compagnia; si rifugia nell'ombra. È una figura doppia, ricca di contraddizioni<sup>222</sup>. Già dall'inizio della narrazione, il suo aspetto ha tratti dissonanti: i capelli sono corti<sup>223</sup>, contrariamente alla consuetudine del rango nobile che aveva nei capelli lunghi una sua prerogativa imprescindibile; gli occhi sono verdi e cangianti<sup>224</sup>. Emblema dell'ambivalenza, cambiano e talvolta lasciano intravedere una scintilla inquietante. La luce fulminea è ancora sintomo di un'irruzione dell'elemento estraneo, destabilizzante. È «irrequieta sempre»<sup>225</sup> e assume atteggiamenti ambigui e oscuri<sup>226</sup>. I suoi movimenti, inoltre, sono bruschi contraddicendo il suo status di nobile. Il comportamento è contraddittorio, altalenante, sfuggente, solitario, chiuso agli altri. Il suo continuo camminare in un esterno protetto, simile a un chiostro, fuggendo la luce<sup>227</sup> prelude alla vita monastica. Non cammina per i viali ma erra, come qualcuno che non ha scopo e non ha pace: come i fantasmi! Il fatto di restare a lungo pensosa testimonia la sua assenza dalla vita sociale e concreta: una non-vita come quella dei fantasmi. Il narratore, nel tentativo di razionalizzare e di individuare una causa plausibile al comportamento inconsueto della ragazza, ipotizza che possa pensare alla madre. In realtà, Donna Romita conduce già una vita monastica.

Tecla e Romita, pur rappresentando personalità opposte, virtuosa e superba la prima, debole e contraddittoria la seconda, subiscono entrambe lo sconvolgimento delle loro vite, dovuto all'irruzione dell'amore. Lo stato cadaverico e catalettico le accomuna, introducendo nella narrazione prettamente realistica il dato estraniante che genera il fantastico. Nelle due donne c'è un identico percorso dalla vita, accesa dalla passione, alla morte, nonostante la

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 149.

<sup>221</sup> Ivi, p. 138.

<sup>222</sup> Ivi, p. 139: «Ora appariva indifferente, glaciale, gli occhi smorti, le nari terree, quasi la vita fosse in lei sospesa; ora si agitava, una fiamma le coloriva il volto, le labbra fremevano di baci, di parole, di sorrisi, l'angolo delle palpebre nascondeva una scintilla, scivolata dalla pupilla viva; ora diventava irritata, superba, il viso chiuso, sbiancato da una collera interna».

<sup>223</sup> I capelli corti producono straniamento poiché alludono a una condizione ambigua. Potrebbero rappresentare una caratteristica maschile rafforzando l'ambiguità del personaggio, oppure riferirsi a una consuetudine della vita monastica.

<sup>224</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 139: «Gli occhi di un bel verde smeraldo, glauco e cangiante come quello del mare». L'aggettivo "glauco", frequentemente associato al mare, è un *refrain* che avverte del cambio dimensionale.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> L'analogia con un uccello pauroso e ammalato è insolita per una fanciulla.

<sup>227</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 140: «non lasciava le ombre del giardino, errando nei viali».

loro predisposizione sia diversa. Donna Romita *anela al chiostro*, quindi, metaforicamente alla morte; la passione adultera, invece, conduce Tecla, che era morta interiormente benché virtuosa, di nuovo verso la morte: questa volta, però, la fine è felice perché, secondo un *topos* romantico, esaltazione dell'amore. La contraddizione scaturisce dall'amore sbagliato che fa emergere l'inconciliabilità tra la passione come soddisfazione per sé e l'adulterio come colpa nei confronti dell'altro da sé: di nuovo una duplicità interiore tra essenza e apparenza, tra pulsione e legge.

Come Tecla, altre donne "forti", subendo l'irruzione dell'amore nella loro vita, diventano esempi di sconvolgimenti interiori con esiti differenti a seconda della loro disposizione d'animo e del loro personale rapporto con l'amore. Donna Regina, erede e titolare del nome dei Toraldo<sup>228</sup>, rappresenta l'orgoglio nobile, la fierezza, l'abnegazione assoluta ai doveri del suo ruolo. L'incongruenza tra apparenza e essenza nel suo animo si concretizza in un doppio che oppone maschile e femminile:

Era in quella anima una austerità precoce, un sentimento assoluto del dovere, una alta idea del suo compito, una venerazione cieca del nome, delle tradizioni, dei diritti, dei privilegi. Era lei il capo della famiglia, l'erede, il conservatore del nobile sangue, dell'onore, della gloria; era nel suo fragile cuore di donna che dovevano trovare aiuto e sostegno queste cose – ed ella, nel silenzio, nella solitudine, si adoperava ad invigorire il suo cuore, a farvi nascere la costanza e la fermezza, a cancellarvi ogni traccia di debolezza muliebre<sup>229</sup>.

La duplicità è resa evidente dal continuo travaglio interiore che la donna si impone per cancellare in sé ogni traccia di femminilità, assumendo oneri maschili per obbedire alla volontà paterna e per garantire, così, continuità alla casata. Nella descrizione del personaggio risalta una concezione del potere tutta al maschile e fermamente misogina che è sicuramente adeguata al contesto medievale della leggenda ma che non stona neanche con l'idea dominante nella società del secondo Ottocento. La cultura positivista, predominante in quel periodo, nel suo intrinseco bisogno di spiegare scientificamente ogni aspetto della realtà, tendeva a riconoscere le cause dei problemi nelle differenze genetiche, nell'aspetto fisico oppure nelle tare ereditarie, riprendendo la lezione di Hippolyte Adolphe Taine e di Claude Bernard, cui si rifaceva anche Émile Zola. In tale prospettiva, non era esclusa la misoginia,

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 134: «[...] il barone si crucciava che il suo nome dovesse estinguersi con lui, pure non riprese moglie. Ottenne come special favore, dal re Roberto d'Angiò, che la sua figliuola maggiore, Donna Regina, potesse, passando a nozze, conservare il suo nome di famiglia e trasmetterlo ai suoi figliuoli».

<sup>229</sup> Ivi, pp. 135-136. Un modello ineludibile cui far riferimento è senz'altro il barone calabrese di *Uno spirito in un lampone* di Tarchetti il quale subisce l'intrusione dello spirito della sua cameriera. Mentre in Tarchetti però si verifica un raddoppiamento, in Serao si realizza, invece, una scissione schizofrenica, auto-imposta per obbedienza ai doveri familiari e sociali. In Tarchetti l'ironia colpisce una classe sociale inadeguata, decadente; in Serao, per adeguarsi alla società la donna viola la propria natura, soffocando le proprie inclinazioni e aspirazioni.

per cui la donna era inferiore e predisposta alle malattie<sup>230</sup>. Donna Regina deve esercitare il potere, prerogativa maschile, a discapito della sua indole «muliebre»<sup>231</sup>. La fierezza, la fermezza, la dignità, l'orgoglio, considerate prerogative maschili, conferiscono a Donna Regina «il senno superiore all'età e al sesso»<sup>232</sup>: la dicotomia del personaggio uomo-donna ne evidenzia una profonda drammaticità, poiché la lotta, tipica della duplicità, pur ricordando il doppio tarchettiano del barone calabrese, non ha nulla di ironico o di denigratorio ma, nella volontarietà, esprime angoscia, tormento e imponderabilità. Come irruzione sovranaturale, l'amore entra anche nella vita di Donna Regina che trova nel convento la soluzione al suo turbamento interiore, creando un colpo di scena inaspettato. La narrazione ellittica, lasciando spazio al fantastico, condanna all'oblio dati necessari a una comprensione chiara degli eventi. Restano incomprensibili le ragioni della sua decisione di prendere il velo che negano i doveri dinastici per i quali aveva sacrificato tutta la sua natura. Il rifiuto di sposare Don Filippo potrebbe lasciar intendere che alienando la sua apparenza maschile, Donna Regina abbia in qualche modo restituito dignità alla sua essenza femminile: «[e]gli mi odia»<sup>233</sup> è una spiegazione che dice chiaramente la sua impossibilità di subire un affronto e, contestualmente, sembrerebbe confondere la scissione maschile-femminile nell'affermazione dell'orgoglio nobiliare. In epoca angioina, la strada alternativa al matrimonio, per salvaguardare l'orgoglio nobiliare e la dignità dinastica, era la fondazione di un convento di cui si era badessa, una carica religiosa adeguata al proprio rango. Tuttavia, il dramma interiore di Donna Regina, che si sente tradita dallo sposo a lei assegnato, non resta confinato all'epoca medievale ma è facilmente immaginabile anche nell'ambiente borghese dell'età umbertina. Il rifiuto del matrimonio disposto dal re Roberto d'Angiò costituisce, dunque, una "problematizzazione" anche di una consuetudine sociale della seconda metà dell'Ottocento, poiché la donna viveva ancora in condizione di subordinazione rispetto all'uomo. I matrimoni erano, talvolta, combinati e rispettosi della fredda regola del contratto familiare, ma naturalmente privi di coinvolgimento sentimentale. La storia di Tecla in *Barchetta fanta-*

---

<sup>230</sup> Cfr., Lucia Re, University of California, Los Angeles, *Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900*, in «Carte Italiane», 2 (5), 2009 [in rete: <http://escholarship.org/uc/item/7rj8r3c6> (accesso: 11-12-2019)], p. 83.

<sup>231</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 136. Una condizione psicologica che si avvicina molto allo stato d'animo della scrittrice durante la malattia della madre. Eadem, *A furia di urti, di gomitate*, cit., p. 410, [lettera datata, Napoli, 8 agosto 1879]: «Tutto questo è fondato sulla mia forza e sul mio coraggio. E ne ho molto, tu lo sai: ma temo che non basti. Sfogo la notte un poco. Ma questa mia stupida natura semi-virile mi nega le lagrime – e debbo disperarmi, mordere i cuscini, strapparmi i capelli, ma non posso piangere».

<sup>232</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 141. Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 141: «Il moderatismo della Serao, aperto a innovazioni che non scardinino le strutture sociali, si manifesta anche nei tanti ammonimenti di questo galateo, che tra l'altro ribadiscono la condizione di inferiorità della donna destinata alla meta suprema del matrimonio».

<sup>233</sup> Ivi, p. 155.

*sma* è emblematica, poiché, sebbene fissata in un passato indeterminato, assume un significato sempre presente<sup>234</sup>. La considerazione dell'inferiorità strutturale della donna, seppur conforme alle concezioni medievali, non esula dalle convinzioni dell'ambiente scientifico e culturale post-unitario. I pregiudizi etnici e razziali, inoltre, uniti a quelli sessuali, considerando le popolazioni del meridione naturalmente e fisiologicamente inferiori<sup>235</sup>, ostacolavano la realizzazione del programma di unificazione nazionale. La reazione *tranchante* di Donna Regina, che rinuncia al suo dovere-servizio di prosecuzione dinastica, allora, non può non esser letta come una "problematizzazione" del ruolo sociale della donna attraverso il recupero della leggenda.

In Donna Anna Carafa l'amore, benché adulterino e non più ricambiato, provoca cambiamenti lasciando il suo posto a una profonda gelosia. L'anima, allora, straziata dall'amore e dall'odio, si inasprisce nell'orgoglio. «L'occhio grigio dal lampo d'acciaio»<sup>236</sup> è l'elemento straniante e, pertanto, indicativo del fantastico che irrompe con la similitudine bestiale dell'aquila, deviando la descrizione realistica del personaggio e la cronaca di un evento mondano all'epoca della dominazione aragonese. Donna Anna Carafa scopre<sup>237</sup> di essere

---

<sup>234</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 96: «Ma che importa? Oggi, ieri, domani, il dramma dell'amore è multiforme ed unico». La contrazione spazio-temporale è anche una caratteristica contestataria dei racconti degli Scapigliati che tendono a concentrare la narrazione nel presente, utilizzando il passato anche per intenti parodici: cfr., Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma, Bari 1997, pp. 64-65. La carica oppositiva della Scapigliatura riguardo la realtà sociale del periodo emerge dalla rappresentazione di interni borghesi oramai contraddittori che soffrono l'imposizione di stereotipi sociali contrari alla libera espressione dei legami sentimentali: cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 244-245. L'oppressione del conservatorismo sociale si percepisce anche negli scritti della Serao e, sebbene scevro di qualunque intento eversivo, non elude la rappresentazione della disgregazione personale principalmente emblemizzata nella figura della donna, vittima delle convenienze.

<sup>235</sup> Cesare Lombroso aveva scritto nel 1876 *L'uomo delinquente* e l'anno successivo *Genio e follia*. Renato Fucini nella novella *Scampagnata (Le veglie di Neri, 1882)* non nasconde razzismo e misoginia: cfr., Lucia Re, University of California, Los Angeles, *Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900*, cit., p. 83.

<sup>236</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 81.

<sup>237</sup> L'occasione è una festa a palazzo Medina Coeli alla quale partecipa tutta l'alta nobiltà partenopea. Durante i festeggiamenti è prevista, oltre una danza moresca, anche la rappresentazione di una commedia, nella quale recitano gli stessi nobili. Una novità venuta dalla Francia, non condivisa da Donna Anna ma accettata per non urtare i desideri del popolo. Nella finzione teatrale l'amore tra la nipote spagnola di Donna Anna, Donna Mercedes di Las Torres, e l'ex-amante della padrona di casa, don Gaetano di Casapesenna, si rende evidente scatenando l'ira di Donna Anna. Non può sfuggire dietro l'intrigo amoroso e l'ambigua definizione delle personalità delle rivali, che lascia spazio al fantastico, la critica non certo benevola nei confronti delle usanze francesi e dei comportamenti femminili spagnoli. «Ma la grande curiosità della rappresentazione era che gli attori, per una moda venuta allora di Francia, appartenessero alla nobiltà. Donn'Anna Carafa di Medina disprezzava i facili costumi francesi che corrompevano la rigida corte spagnuola, ma scrutatrice dei cuori e apprezzatrice del favore popolare com'era, s'accorgeva che quelle molli usanze piacevano ed erano adottate con trasporto»: ivi, p. 82. La grande venerazione della cultura francese, che emerge dalla corrispondenza prima con il conte Primoli poi con il traduttore Georges Herelle e con direttori di riviste francesi, è limitata dal suo giudizio negativo in merito al laicismo francese: cfr., Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., pp. 150-151. Le riserve sulla Spagna si concretizzano nel serrato litigio tra Donna Mercedes e la stessa Donna Anna. Il

rivale in amore di Donna Mercede de Las Torres, nipote di suo marito, il duca di Medina Coeli. La descrizione fisica le differenzia: Donna Mercede ha i tratti tipici della donna incline alla passione<sup>238</sup>; di Donna Anna, oltre allo sguardo, è evidenziata la bocca con una smorfia che rivela il suo atteggiamento sprezzante e di chiusura verso gli altri. I due tratti denotano un doppio della figura che interiormente è rosa da forti sensazioni e invece esteriormente resta impassibile, glaciale, conforme al ruolo sociale che detiene. Apparenza ed essenza soltanto in alcuni brevi istanti coincidono per cedere alla violenza di un combattimento verbale che nella modalità risulta bestiale mentre nella realizzazione si abbassa a toni di litigio e di calunnia per le reciproche culture e popolazioni. La similitudine dell'occhio di Donna Anna con quello dell'aquila insinua il sospetto di un istinto predatorio correlato alla scomparsa finale di Donna Mercede. La notizia non è sicura<sup>239</sup> ma il convento, come "morte sociale", si conferma nuovamente quale soluzione riparatoria che permette di riabilitare socialmente la nobildonna spagnola, colpevole di aver manifestato pubblicamente<sup>240</sup> i suoi reali sentimenti per Gaetano di Casapesenna, e di risarcire l'orgoglio ferito della «ricca e potente duchessa Donn'Anna»<sup>241</sup>.

Nell'universo femminile del fantastico della Serao occupano un posto particolare le donne insensibili<sup>242</sup> all'amore, perché completamente concentrate su loro stesse, sui loro bisogni e sulle loro fantasie. Così Madonna Isabella, nel racconto *Il diavolo di Mergellina*, illude il sincero sentimento di Messer Diomede Carafa. La «candidezza abbagliante»<sup>243</sup> del viso e delle mani, l'incarnato roseo e sodo delle braccia «come un frutto maturo in cui si possa mordere»<sup>244</sup>, lo stesso sguardo verde e glauco di Donna Romita ma con un lampo freddo<sup>245</sup> che si ritroverà successivamente nel diabolico Marcus Henner de *La Mano Tagliata*<sup>246</sup>, ma soprattutto l'auto-adorazione<sup>247</sup>, sono caratteristiche facilmente riconducibili al demonio

---

tono della disputa è degradante e scade nel pettegolezzo: cfr., Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., pp. 85-86.

<sup>238</sup> Ivi, p. 83: «Donna Mercede, giovane, bruna, dai grandi occhi lionati, dai capelli neri, le cui trecce formavano un elmo sul capo, era una spagnuola vera». I suoi tratti coincidono con quelli di Lucia, Tecla, Parthenope, donne sensibili alla passione.

<sup>239</sup> La vicenda si conclude nell'indeterminatezza del «fu detto» come si conviene alla narrazione del fantastico: cfr., ivi, p. 87.

<sup>240</sup> Ivi, p. 84: «Invero, egli fu così focoso in tale slancio, così patetica ed improntata di dolore la sua voce, così disordinato ogni suo gesto, che veramente parve superiore ad ogni vero attore, e parve che la verità animasse il suo spirito, sino al punto che la sala intiera scoppiò in applausi».

<sup>241</sup> Ivi, p. 88.

<sup>242</sup> Cfr., Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 138.

<sup>243</sup> Matilde Serao, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 181.

<sup>244</sup> Ivi, p. 182.

<sup>245</sup> Ivi, p. 181: «[...] nei grandi occhi glauchi, cristallini, il lampo dello sguardo era verde e freddo».

<sup>246</sup> Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, cit., p. 10: «Adesso gli sembrava di vedere due occhi fissi su lui, occhi immoti, glauchi, come l'acqua di uno stagno [...] sguardo senza calore».

<sup>247</sup> Matilde Serao, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 182: «Ella si adorava; idolatrava la propria bellezza e vi abbruciava ogni giorno un copioso incenso, che si univa a quello di tutti coloro che l'amavano».



poiché seduzione, vanità e superbia sono sue prerogative. Il comportamento di Madonna Isabella verso Diomede Carafa è infatti maligno, poiché si compiace nel procurare il male, soprattutto a chi l'ama:

Abituata a questi sottili e malvagi godimenti, ella si compiaceva stringere quel cuore innamorato in una mano di ferro, che lo soffocava a poco a poco e poi a ridonargli la vita, carezzandolo con una mano leggera e vellutata; si diletta a far sussultare di dolore quell'anima, gittandola bruscamente nella disperazione; gioiva, facendola esaltare grado a grado, sempre più, fino a farla impazzire, nella vertigine dell'altissimo pinnacolo<sup>248</sup>.

Messer Carafa si libera dalle spire malvagie di Madonna Isabella dopo aver scoperto il suo tradimento e, diventato vescovo, fa dipingere il quadro di S. Michele che sconfigge Lucifero: «[p]er sua ordinazione [...] il Leonardo fece il quadro bellissimo di S. Michele che atterra Lucifero. Lucifero vinto, e bello e ancor folgorante, ha il volto di madonna Isabella»<sup>249</sup>. L'immagine del demone che stranamente assomiglia proprio a Madonna Isabella conferma la corrispondenza tra la donna e Satana. Madonna Isabella, Nisida<sup>250</sup>, Lucia Altimare<sup>251</sup>, Servilia<sup>252</sup>, rappresentano una tipologia di donna dalla quale mette in guardia la narratrice, poiché capace di attirare l'uomo, sedurlo e, nel contempo, procurargli profonde sofferenze, seguendo una prassi diabolica: «[f]urono tali donne, sono e saranno. Il mondo le maledice, le disprezza, paiono fatte estranee alla soave comunanza femminile, paiono odiate, esecrate. Ma il mondo le ama, ma l'uomo le ama. Così è, sempre, così, sempre, sarà»<sup>253</sup>.

L'assoluta discrasia tra apparenza ed essenza rende labile la possibilità di un'individuazione univoca di tali figure e, di conseguenza, inquietante la loro presenza. Rappresentano una minaccia, una causa del male, una sorta di mostruosità che attira e fa precipitare nella vertigine infernale. Dietro il loro aspetto impassibile si cela la presenza di una psiche insondabile e imprevedibile che tormenta per la sua diffusione e atemporalità. Il fantastico

---

<sup>248</sup> Ivi, pp. 185-186.

<sup>249</sup> Ivi, p. 193.

<sup>250</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., pp. 65-66: «Era costei una donna di campagna, cui era stato dato in dono la bellezza del corpo, ma a cui era stata negata quella dell'anima: ella era una di quelle donne incantatrici, fredde e malvagie che non possono né godere, né soffrire. Paiono fatte di pietra, di una pietra levigata, dura e glaciale; vanno in pezzi, ma non si ammoliscono; cadono fulminate senza agonizzare».

<sup>251</sup> Eadem, *Fantasia*, cit., p. 268: «Chi aveva provato di avvicinarsi a lei, era stato attirato e assorbito. Coloro che essa prendeva, non li liberava più. Le anime s'incorporavano in lei, pensavano quello che essa voleva pensarono, fantasticavano le sue fantasie, sognavano i suoi sogni, trasalivano ai suoi sussulti. I corpi si attaccavano a lei, invincibilmente, senza scampo, ricevendo da lei la salute, da lei il morbo».

<sup>252</sup> Eadem, *Megaride*, cit., p. 203: «[...] ella, assisa davanti alla sfera di acciaio, si contemplava. [...] Gli occhi ardenti di coloro che l'amavano, le davano un'aureola di fuoco, in cui ella camminava, graziosa salamandra, senza scottarsi; i sospiri di coloro che l'amavano, formavano attorno a lei una nuvola, in cui le piaceva di respirare».

<sup>253</sup> Eadem, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 186.

emerge proprio nella particolare descrizione di tali aspetti fieri e impenetrabili da cui, tuttavia, trapelano dettagli allarmanti: strani lampi nello sguardo dal colore talvolta indefinito; un pallore sospetto che sembra nascondere un'indole repressa. L'esitazione che inquieta è qui esemplificata sul piano dei sentimenti contraddicendo la concezione scientifica del tempo circa la corrispondenza fisiologica del carattere. A tali donne spregevoli sono contrapposte quelle oneste, in cui non si verifica l'ingannevole scarto poiché capaci di un sentimento autentico ma spesso non riconosciuto né contraccambiato. Difficile non vedere l'autrice dietro l'augurio rivolto, con tono protettivo, alla fanciulla onesta affinché si rassegni a essere amata con minore intensità dall'uomo che «corre verso la misteriosa e temuta sirena»<sup>254</sup>. La sua situazione è condivisa dalle tante Donnalbina, Capri, Megaride, Rachele, oppure dalla stessa Caterina Spaccapietra (*Fantasia*), identificata spesso come la presenza della scrittrice nella finzione letteraria, le quali, benché virtuose, oneste, buone e gentili, sono destinate all'amore e al «sacrificio»: «[p]ace a voi, giovanette gentili, dalle anime buone che rischiarano come luce di lampada familiare, il corpo delicato; pace a voi, donne, cui il destino unico è l'amore, è il sacrificio: giammai sarete amate, come quelle donne lo saranno»<sup>255</sup>.

L'immagine della donna "approfittrice" torna come tutti gli altri tipi femminili anche nella narrativa non riconducibile al fantastico. Nel racconto *Apparenze*, in particolare, intenzioni malevoli ingannano non soltanto l'uomo inconsapevole ma anche la stessa narratrice omodiegetica perché nascoste da un aspetto delicato e cagionevole. Due donne antitetiche attirano a teatro l'attenzione della narratrice-scrittrice che si disinteressa dello spettacolo teatrale e si concentra sulle loro azioni. Le due personalità sono intuite dall'aspetto fisico e dagli atteggiamenti che assumono reciprocamente e nei riguardi dell'unico uomo presente. Una donna è bionda, piccola, molto magra e sembra malata. La narratrice immagina possa chiamarsi Luisa<sup>256</sup> e che stia soffrendo per amore. L'altra, con aspetto fiero e rigoglioso, con i capelli neri e «[...] le labbra schiuse e rosse come un fiore di melagrano si rialzavano lievemente agli angoli con quel sorriso perenne delle figure perfette»<sup>257</sup>, arida e avida<sup>258</sup>, sembra insidiare un rapporto legittimo. Con sorpresa, alla fine del racconto, la cui conclusione è

---

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> Matilde Serao, *Apparenze*, cit., p. 168: «[...] immaginai si chiamasse con questo nome gentile la bionda».

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>258</sup> *Ibidem*, «Poi doveva essere cattiva: quando si rivolgeva alla sua bionda e pallida compagna, la guardava con certi occhi duri e scrutatori, quasi avesse voluto strapparle dall'anima un pensiero nascosto: il labbro inferiore si avanzava con disdegno». È da notare la stessa immagine della posizione del labbro sprezzante anche in Donna Anna Carafa; «[...] il cui grosso labbro inferiore s'avanzava quasi in atto di spregio»: Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., pp. 80-81.

annunciata sin dal titolo, il lettore scopre con la narratrice una verità rovesciata<sup>259</sup>. L'aspetto fiero e sdegnoso della donna bruna è soltanto la maschera dolorosa di un animo forte, da ammirare perché con coraggio affronta il suo dramma senza lasciar trapelare alcuna emozione<sup>260</sup>. Tecla, invece, vero nome significativo<sup>261</sup> della donna bionda, novella Fosca tarchettiana, ammalia per la sua fragilità che rappresenta il fascino irresistibile e romantico-decadente del rapporto amore-morte. La concezione positivista dell'origine fisiologica degli aspetti caratteriali non è sempre rispettata. Mentre risulta evidente per l'aspetto istintivo, nella figura della donna bruna passionale, non lo è, per la sfera spirituale, in particolare nella distinzione tra l'animo buono e quello cattivo. La donna biondina dall'aspetto fragile e delicato nasconde, invece, un'indole aggressiva e ingannatrice, confondendo la narratrice e di conseguenza il lettore. Il tentativo di razionalizzare qui si concentra incredibilmente nel significato del nome. Anche questo personaggio si chiama Tecla come tutte quelle che, nel mondo finzionale della Serao, commettono azioni colpevoli. Il contrasto, quindi, con lo scientismo positivista era, dunque, presente nel pensiero della scrittrice già prima della sua adesione allo spiritualismo "bourgetiano", tanto che le leggi sostenute da vari scienziati sono soppiantate dal valore, meno attestabile ma più tradizionale, dell'onomastica. L'originalità della sua posizione si rivela ancor più sorprendente se si considera che Tarchetti<sup>262</sup>, fervente critico e contestatore del progresso scientifico ed economico della società post-unitaria, non riesce a sottrarsi al fascino del pensiero allignante dell'epoca teso a razionalizzare gli aspetti difficilmente controllabili dell'individuo. Il fantastico della Serao, che si sviluppa dall'ambiguità tra aspetto esteriore, ingannevole, e verità interiore attraverso una narrazione allusiva a particolari assimilazioni con la sfera diabolica, contrasta con le presunzioni

---

<sup>259</sup> Il significato del racconto è anche anticipato nel richiamo intertestuale introduttivo, ripreso dal racconto *Madame Olympe* di Henry Murger, scrittore francese maggiormente noto per il romanzo *Scènes de la vie Bohème* del 1851 (edizione in volume). Vedasi sopra, p. 65, nota 31.

<sup>260</sup> Matilde Serao, *Prefazione*, in Ead., *Il romanzo della fanciulla*, a cura di Francesco Bruni, Liguori, Napoli 1985, p. 3: «Ella vive guardinga, move i passi con precauzione; e la sua anima non si dà facilmente, i misteri del suo spirito restano impenetrabili». Queste in fondo erano le regole cui le ragazze dovevano sottostare nel rispetto delle convenzioni sociali dell'epoca.

<sup>261</sup> Eadem, *Apparenze*, cit., p. 169: «[...] si chiama Tecla, un nome duro».

<sup>262</sup> Igino Ugo Tarchetti, *I fatali*, cit., II, p. 12: «È un fatto che il volto è lo specchio dell'anima: non si può indovinare se la natura abbia dato ella stessa un'espressione buona ai buoni, e cattiva ai cattivi; o se la bontà e la malvagità umana possano talmente agire sulle nostre fattezze da modificarle e da imprimervi il loro suggello; ma egli è ben certo che il cuore trasparisce dal viso, anche da quelli la cui bellezza vorrebbe nascondere un animo turpe, o la cui laidezza uno onesto».

del pensiero scientifico dell'epoca mostrando l'insondabilità degli aspetti relativi alla sfera psichica dell'individuo.

I personaggi maschili assumono spesso nella narrazione del fantastico un ruolo funzionale alla sola rappresentazione delle deviazioni psicologiche femminili, talvolta complesse e insondabili, senza essere considerati nella loro individualità.

Sono pochi i protagonisti maschili che svolgono autonomamente ruoli scevri da legami sentimentali e da relazioni con le donne. Si incontrano nelle *Leggende Napoletane*: figure protettrici e giuste, hanno, in ogni caso, la prerogativa di rendere palesi differenze e problematiche sociali. Accade con la borghesia afflitta o sollevata dagli interventi contrastanti, "da contrappasso", del Munaciello. Allo stesso modo, il comportamento delicato di Provi-denza, con la sua aura fiabesca, evidenzia le dure condizioni di coloro che confidano nella speranza e le differenze dei bambini nei vari quartieri della città. La leggenda, così, non resta un magico volo nel passato e nella fantasia popolare ma permea il contesto attuale di un elemento "altro", sempre vivo, sempre presente, che "problematizza" il reale rappresentato ed esperito realizzando il fantastico.

La leggenda, tuttavia, pone in primo piano aspetti caratteriali femminili che potrebbero anche essere attuali. Infatti i sentimenti rappresentano l'eterno presente delle leggende. Le reazioni delle protagoniste, benché legate a una particolare situazione di un preciso contesto storico, non restano incomprese poiché insite in caratteristiche psicologiche imperiture e facilmente riconoscibili. Le leggende costituiscono, allora, lo strumento per riflettere sulla psiche, le reazioni, i sentimenti, caratterizzati dal loro perdurare, rinnovarsi, riproporsi, anche nella loro sfuggevolezza e contraddittorietà. Le reazioni individuali, infatti, provocano scissioni, crisi identitarie, contrapponendo spesso essenza e apparenza. Il tema romantico dell'amore-morte, esplicitato soprattutto nel suo aspetto patologico, consente di scoprire nelle figure femminili le dinamiche rovinose dei sentimenti, riconoscendo in esse l'eco del contemporaneo dibattito scientifico degli studi sulle malattie mentali.

Il ruolo centrale assegnato alle donne, lungi dal costituire un impoverimento nella narrazione, rappresenta invece un ampliamento in ambito letterario poiché fornisce una nuova prospettiva del contesto socio-culturale dell'epoca. L'interesse per lo spazio interiore femminile risente delle posizioni ideologiche emergenti e confliggenti di fine secolo. L'attenzione all'osservazione, proveniente dalla lezione del naturalismo, anche se non spinta verso uno sperimentalismo positivistico, si aggiunge all'innata inclinazione della scrittrice per la componente psicologico-spiritualistica<sup>263</sup>, che emergerà in modo più evidente nella seconda

---

<sup>263</sup> Iermano Toni, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Liguori, Napoli 2002, p. 300: «Nell'attività letteraria della Serao vennero subito definendosi due filoni ben distinti: quello psicologico-mondano, costituito da testi di consumo e di grande successo, e quello, più importante dal punto di vista letterario, collegato alla lezione del realismo europeo e all'esperienza della provincia verista – Balzac, Maupassant, Verga – che costituirono i modelli attivi del suo periodo di maggiore creatività espressiva. Prima Nencioni poi Croce individuarono in Balzac il suo autore preferito. [...] In realtà

parte della sua produzione, verso la fine degli anni Ottanta, quando si avvicinerà maggiormente a D'annunzio e con la mediazione del conte Primoli riuscirà ad entrare in contatto con Bourget<sup>264</sup> e l'innovativo mondo culturale francese *fin de siècle*.

### II.2.3. *Sconvolgimenti, contraddizioni, drammatiche scissioni: l'amore.*

L'amore<sup>265</sup> è significativamente presente nella produzione della Serao, in differenti modi e svariate sfumature tanto da poter essere considerato una tematica centrale cui si ricollegano gli altri temi: «[e]gli finì per dire che noi abbiamo una sola via alla vita ed è l'amore, una sola via alla felicità ed è l'amore, una sola via alla morte ed è ancora l'amore»<sup>266</sup>.

Rappresenta l'essenza della vita materiale e spirituale, costituendone il principio generatore in una visione generica della sacralità che abbraccia mito, leggenda e religione. L'amore rappresenta la via per una lettura globale della vita e per una sua comprensione completa secondo l'aspirazione della scrittrice, coinvolgendo ambiti, come l'interiorità e la spiritualità, cui il pensiero scientifico difficilmente poteva fornire risposte. L'amore, inoltre, risulta anche chiave interpretativa dei miti e delle leggende che vengono riattualizzate sulla base dell'onnipresenza del sentimento e, tramite un processo d'interiorizzazione, assimilate a stati d'animo ed emozioni presenti. L'amore allora permea tutto e non sempre riemerge positivamente. In alcune condizioni, infatti, umanizzandosi, si concretizza negativamente e solo attraverso la morte, come liberazione ed espiazione, riacquista una valenza positiva. È un tema ambiguo che consente la manifestazione del fantastico quando riconduce la complessità del fenomenico, anche quello legato a miti o leggende, alla dimensione tutta umana del sentimento che può provocare situazioni interiori angoscianti o reazioni imprevedibili e insondabili, poiché forza potente e ineludibile, che sconvolge l'esistenza e in grado di tra-

---

la Serao lesse con impegno anche Flaubert, Zola, di cui pure fu aspra critica, i de Goncourt, l'amatissimo Alphonse Daudet, Maupassant e gli inglesi».

<sup>264</sup> Cfr., Angelo R. Pupino, «*Chi piange acconsente*». *Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*. Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006, p. 281.

<sup>265</sup> Antonio Pietropaoli, «*Il delitto di via Chiatamone*», cit., pp. 256-257: «La centralità e la forza del sentimento d'amore sono dunque acclarate, ancora una volta nel mondo della Serao, in modo incontrovertibile, come del resto la scrittrice aveva esplicitamente ammesso nell'intervista ad Ojetti». L'affermazione di Pietropaoli, riferendosi al romanzo del 1907, attesta la presenza di un sostrato comune anche alla produzione precedente. La scrittrice, invero, nell'intervista a Ojetti, rispondendo a un quesito specifico sui suoi articoli dell'estate del 1894, dal titolo *I Cavalieri dello spirito*, si riferisce a un'idea d'amore più sentitamente cristiano, di comunanza nella caducità umana, come reazione al «dubbio dolorosissimo» suscitato dal pensiero scientifico materialista coevo, inefficace nel fornire risposte. «L'amore ci unisca secondo i dettami di Cristo, che furono dettami d'amore»: Ugo Ojetti, *Matilde Serao*, cit., p. 282.

<sup>266</sup> Matilde Serao, *Novella greca*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888, p. 338.

volgere qualsiasi ostacolo impedisca la sua realizzazione. Contraddizioni, relative alle differenti dinamiche interiori che innesca, emergono già nelle *Leggende napoletane*: «[I]e nostre leggende sono l'amore. E Napoli è stata creata dall'amore»<sup>267</sup>.

In alcune leggende prevale l'aspetto positivo e l'amore diventa il tramite per la realizzazione di una inconsueta fusione tra reale e sovrannaturale. In *Parthenope*<sup>268</sup>, l'amore è vivificante e generatore. L'umanizzazione della figura mitologica della sirena riduce all'amore terreno per Cimone la tensione potente dell'anima verso l'infinito. La loro unione sarà feconda e infonderà l'immortalità alla ricca città di Napoli. La tensione verso l'ignoto, che si trasforma in amore, è il motivo che avvicina il racconto al fantastico, poiché l'esaltazione dello spirito si ripete specularmente prima come dimensione onirica della fanciulla che sognava sul mar Ionio e poi come esultanza sul mar Tirreno dopo la nascita e lo sviluppo della città. Così sogno e realtà si compenetrano come passato e presente, annullati nella misteriosa condizione d'immortalità di Parthenope che pervade l'ambiente naturale. La leggenda, allora, non è soltanto rievocata per spiegare l'origine della città, come racconto meraviglioso di una dimensione "altra", passata e scissa dal reale, ma è riattualizzata e riconosciuta come verità connaturata e onnipresente. Il fantastico è proprio nell'essenza della natura e dell'ambiente, il cui spessore supera il dato sensoriale, spaziale e temporale raggiungendo, attraverso l'amore, l'unione della vita e del sogno<sup>269</sup>. La tradizione leggendaria rende possibile a Parthenope di elevare spazi naturali a una condizione immortale, durevole, spirituale grazie all'amore che umanizza, trasfigura e rende imperituro ciò che coinvolge. La potenza idealizzatrice dell'amore travolge qualsiasi legge, anche quella umana dell'obbedienza al padre; qualsiasi legame, conferendo un aspetto mistico alla spiritualità umana che si fonde con quella della natura. Non esiste più, allora, alcun confine dimensionale tra uomo e natura, uniti nell'amore. Parthenope lascia la sua famiglia per amore di Cimone e, approdando a Napoli, la rende feconda e immortale. La prosperità creata e alimentata nell'amore attira le popolazioni del mediterraneo che contribuiscono ad alimentare la ricchezza con la varietà delle occupazioni e delle tradizioni. La creazione della città sembra parafrasare il più antico racconto biblico della creazione, per cui Dio crea l'uomo con il suo alito<sup>270</sup>. E così la città di

---

<sup>267</sup> Eadem, *Parthenope*, cit., p. 8.

<sup>268</sup> Si tratta del primo racconto della raccolta *Leggende Napoletane* nell'edizione del 1881. In altre edizioni successive, in particolare quelle del 1907 e del 1909, è intitolato *La città dell'amore*: cfr., Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 112, note 5 e 6. Secondo quanto affermato ne *La storia della leggenda*, che lo precede nell'edizione del 1891, fu scritto, come tutte le altre leggende tra il 1880 e il 1881: cfr., Matilde Serao, *La storia della leggenda*, cit., p. XI. Nell'edizione del 1891 *La storia della leggenda* riporta in calce, oltre la firma dell'autrice, il luogo e la data della sua stesura: «Mergellina, dicembre [sic] 1890», ivi, p. XVI. Questa prefazione-bozzetto sembrerebbe essere stata pubblicata inedita nella *Strenna della libreria Pierro*, prima di essere inserita in volume: cfr., Marie Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., pp. 589-590.

<sup>269</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit. p. 6: «Lontano, si sogna nella vita; qui si vive in un sogno, che è vita».

<sup>270</sup> Gen 2, 7: «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente».

Napoli prende vita dall'amore di Parthenope, «dal suo forte cuore viene il consiglio, la guida, il soffio animatore»<sup>271</sup>. Si realizza una potente compenetrazione tra Parthenope, il suo amore con Cimone, e Napoli, di cui il racconto esalta, con la celebrazione della sua nascita, tutte le bellezze e le attrattive: «La più bella delle civiltà, quella dello spirito innamorato; il più grande dei sentimenti, quello dell'arte; la fusione dell'armonia fisica con l'armonia morale; l'amore efficace, fervido, onnipotente: è l'ambiente vivificante della nuova città»<sup>272</sup>. L'amore ha sempre valenza positiva nel racconto *Virgilio mago*<sup>273</sup>, dove conserva la potenza di elemento unificante tra la natura e l'uomo. Virgilio riesce a fare della sua poesia una magia incantatrice, capace di esprimere «quell'amore profondo della natura, che è il sentimento più alto del suo poema»<sup>274</sup>. È la sua grande sensibilità di poeta a consentirgli di comprendere il linguaggio particolare e misterioso<sup>275</sup> della natura, espressione di amore profondo. Le attrattive, allora, della prediletta città di Napoli sono decantate anche attraverso il recupero di un aspetto poco conosciuto del poeta, quello magico, legato alla "cronaca" popolare, che lo ritiene detentore di poteri occulti<sup>276</sup>, prodigiosi, utilizzati benevolmente a difesa della città. Come Parthenope, «semidia»<sup>277</sup>, anche Virgilio assume il ruolo di creatore della città con «i miracoli del suo potere magico»<sup>278</sup>, nel connubio tra la tradizione sapiente, che considera la sua produzione letteraria, e quella popolare, tesa alla trasmissione degli eventi magici a lui attribuiti. Un verso della parte finale del libro IV delle *Georgiche*, «ille [sic] Virgilium me tempore dulcis alebat Parthenope»<sup>279</sup>, è citato per ricordare la presenza di Virgilio a Napoli e rendere veritiera la cronaca che gli attribuisce interventi protettivi e risanatori di quelle zone. Nel racconto l'immagine popolare e magica di Virgilio è assimilata a quella

---

<sup>271</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit. p. 17.

<sup>272</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>273</sup> Matilde Serao, *Virgilio mago*, cit., pp. 21-36. Il titolo del racconto diventerà soltanto *Virgilio* nell'edizione del 1909: cfr., Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 112, nota 6.

<sup>274</sup> Matilde Serao, *Virgilio mago*, cit., p. 34.

<sup>275</sup> Ivi, p. 27: «[...] egli errava sulle sponde del mare, per la via Platamonia, tendendo l'orecchio alla armonia delle onde, quasi che esse dicessero a lui soltanto parole misteriose».

<sup>276</sup> Neapolis era una delle poche città del sud della penisola che, dopo la conquista romana, aveva conservato un'impronta culturale tipicamente ellenica. Si era diffuso nel I secolo a.C., il neopitagorismo, una corrente filosofica, con aspetti religiosi e magici. Virgilio nelle *Georgiche* esprime inquietudini e interessi che vanno oltre l'epicureismo e che attestano l'influenza congiunta di varie correnti filosofiche (platonismo, stoicismo, pitagorismo). Tale substrato culturale sembra sottendere alcune sue riflessioni più acute che non si accontentano di sondare l'aspetto contingente del reale: cfr., Virgilio Lavore, *Latinità, Principato*, Milano 1979<sup>2</sup>, p. 480. A Napoli erano inoltre diffusi i culti osiridei egizi.

<sup>277</sup> Matilde Serao, *Virgilio mago*, cit., p. 25: «Dopo Parthenope, mito e donna, vergine e sirena, misto singolare di fantastico, di ideale, di umano e di divino, cui Napoli deve la sua poetica origine; dopo la poesia di Parthenope, la semidia, creatrice, sorge la poesia di Virgilio, creatore, il semidio».

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, libro IV, vv. 563-564, in Id., *Opere*, a cura di Carlo Carena, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1971, p. 286.

storica del poeta, considerando la sua poesia come un'unica grande magia, quella dello spirito che riesce a cogliere il messaggio d'amore della natura poiché perseverante nella ricerca e attento all'ascolto di ogni sua recondita espressione. Tra Virgilio poeta/mago e la natura si realizza una corrispondenza che vede fondersi l'amore profondo della natura e il sentimento più alto della poesia, considerata vera e propria magia. Il linguaggio della natura e il linguaggio del poeta, allora, si corrispondono. Virgilio poeta/mago detiene una capacità comunicativa esclusiva<sup>280</sup> che lo rende direttamente partecipe e interagente con la natura e che gli permette di tradurne l'amore con la magia della poesia che rappresenta una sorta di attestazione dei poteri magici narrati dalla cronaca/leggenda. Ciò consente al narratore di vedere il poeta come «sublime fantastico»<sup>281</sup>, capace anche di «stabilire l'augurio della buona e della mala ventura»<sup>282</sup>. Se il racconto si fermasse all'elogio del poeta e del suo amore, chiave e forma di quello della natura, risulterebbe difficile riconoscere un richiamo al fantastico nonostante la ricorrente assenza di barriere tra elementi reali e aspetti sovranaturali. Tuttavia la presenza, in cornice, di un narratore sconcertato e in difficoltà per la mancanza di una propria ispirazione poetica consente un recupero della leggenda, riattualizzata per una sorta di critico percorso introspettivo. La leggenda della poesia magica di Virgilio serve allora come percorso propiziatorio di una riconciliazione interiore del poeta/narratore extradiegetico iniziale<sup>283</sup>. La potenza dell'amore è forza vincente anche nelle semplici relazioni umane. Nel racconto *Barchetta fantasma*<sup>284</sup>, la sua forza pervasiva riesce a fiaccare qualsiasi resistenza, dimostrandosi superiore a ogni virtù<sup>285</sup>. Niente può frapporsi fra i due amanti, il cui semplice contatto visivo<sup>286</sup> suggella un «legame indissolubile»<sup>287</sup>, poiché stabilito fatalmente *ab æterno*<sup>288</sup>. Nella condizione estatica di riconoscimento del proprio infinito negli occhi dell'amato/a, l'amore conferma una sua valenza positiva che, come incontro di anime<sup>289</sup>,

---

<sup>280</sup> Il tema dell'artista e del suo sentire privilegiato evoca atteggiamenti tipicamente romantici che si ritrovano anche nel racconto *La fanciulla di Capodimonte*, dove la disperata ricerca dell'ideale si distingue per la capacità di evasione e di concentrazione del pensiero: cfr., Matilde Serao, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., pp. 247-248. In contrapposizione l'assenza di fantasia è connotata negativamente in *Lu Munaciello* e attribuita, con evidente critica sociale, alla borghesia.

<sup>281</sup> Eadem, *Virgilio mago*, cit., pp. 35-36.

<sup>282</sup> Ivi, p. 36.

<sup>283</sup> Ivi, p. 24: «Questa carissima persona, la Poesia, è da tempo che non vuole saperne di me, quando io la desidero, e per orgoglio mi taccio. Oggi che l'orgoglio si smorza in una infinita tenerezza, voglio tentare di far la pace con la poesia, mandandole una fogliolina d'ulivo».

<sup>284</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., pp. 91-108.

<sup>285</sup> Ivi, p. 99 «Ma come ogni altezza ne trova altra che la supera e la vince, fino a che non si arrivi all'invincibile ed all'incommensurabile, così dinanzi alla virtù di Tecla giganteggiò, immenso l'amore».

<sup>286</sup> Ivi, pp. 99-100: «Fu una notte, in una sala fulgida di lumi, che si videro. Nulla seppero dirsi».

<sup>287</sup> Ivi, p. 100.

<sup>288</sup> *Ibidem*: «Camminavano l'uno verso l'altro, dovendo inevitabilmente incontrarsi».

<sup>289</sup> L'incontro fatale, inevitabile, attraverso lo sguardo è narrato similmente in un altro racconto che mostra sempre la superiorità extrasensoriale e universale dell'amore rispetto a qualsiasi altro legame, a qualsiasi altra



coinvolge prima di tutto l'interiorità. Quello di Tecla e Aldo è l'amore che sconvolge completamente l'esistenza, e suggella il passaggio da una condizione virtuosa, ma dura e insensibile come quella di Tecla, alla tenerezza di un sentimento incontenibile. E rappresenta anche l'unica soluzione alla condizione di annientamento progressivo che il narratore, alla fine narratrice, sente in alcuni momenti di desolazione completa<sup>290</sup>, quando tutto è coinvolto in un processo di consunzione dove impera soltanto la tristezza e la disperazione. L'amore è allora l'unica proposta<sup>291</sup> per superare la sensazione di morte percepita nell'ambiente, nell'espressione artistica e nell'interiorità, e culminata nell'immagine dell'artista inerte, abbandonato dall'ispirazione. La morte allora, se viene dall'amore, diventa, secondo un *topos* romantico, un percorso «dolcemente doloroso»<sup>292</sup> ma fortemente contraddittorio. Il fantastico, prima della sequenza relativa alla leggenda di Tecla e Aldo, è già in cornice rappresentato dalla problematica individuazione del soggetto narrante e dell'interlocutore. Dopo la proposta dell'amore, come possibile via di soluzione alla condizione di desolazione, in cui prevale la noia<sup>293</sup>, infatti, l'ipotetico interlocutore viene progressivamente assorbito nell'unica voce narrante che si rivolge prima a un "tu" e poi a un «fantasma fuggevole ed inafferrabile», somma di contraddizioni la cui sede è, sorprendentemente, il "me", sfociando così in un inquietante e indecifrabile sdoppiamento. Il tema dell'amore si collega, in questo modo, a quello del doppio; il rapporto tra narratore e interlocutore confluisce, così, in un'interiorità scissa<sup>294</sup> che sembrerebbe quasi alludere alla precaria condizione di unione sublime di due anime nell'amore. Infatti la visione della barchetta-fantasma è preclusa a chi non

---

legge. Matilde Serao, *Primo giorno*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888, pp. 258-259: «Compresero che l'uno camminava verso l'altro, inesorabilmente, contro la volontà, contro la ragione contro tutto».

<sup>290</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 94: «O giorni, o giorni scombuati, feroci e maledetti!». (Già citato, p. 81, nota 121).

<sup>291</sup> Ivi, p. 95: «Ma perché in questi giorni non amiamo noi, sino a morirne?».

<sup>292</sup> *Ibidem*: «Perché non chiudiamo gli occhi, lasciandoci rotolare in un abisso senza fondo, dove è così dolcemente doloroso finire la vita? Perché non parliamo noi di amore, sino a che la voce si esaurisca nella gola riarso e la parola diventi un mormorio indistinto?».

<sup>293</sup> La noia, come condanna peggiore della morte per l'artista, richiama un concetto fondamentale della poetica di Baudelaire, che non poteva sfuggire alla scrittrice, particolarmente attenta alla produzione letteraria francese. L'*ennui* è la causa prima delle continue cadute nello *spleen* a cui forse soltanto la morte pone rimedio, non certo come silenzio e pace ma come via di accesso alla novità, cibo per la curiosità dell'artista che cerca di elevarsi continuamente verso l'*idéal*. Nel poema conclusivo della sezione *La mort*, nella raccolta *Les fleurs du mal*, il poeta affranto tenta un ultimo disperato tentativo sul battello della morte, «Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!»: Charles Baudelaire, *Le Voyage*, in Id., *Les fleurs du mal*, a cura di Luigi de Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1982<sup>18</sup>, p. 260. L'intertestualità sembra ancor più plausibile se si considera anche l'immagine dell'abisso senza fondo che nel poema baudelairiano è presente proprio nel verso precedente: «Plonger au fond du gouffre», *ibidem*. La differenza in Serao è nell'abbandono completo all'amore senza la necessità di ulteriore ricerca.

<sup>294</sup> Cfr., Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 95.

nutre un sentimento autentico e le domande<sup>295</sup>, ripetute e puntualmente eluse, rivelano la drammatica incertezza di un amore forse non ricambiato.

L'amore, come energia incontenibile e condizionante, assume un ruolo centrale anche in narrazioni non riconducibili al fantastico.

«Vi sono casi in cui l'amore è l'unico tesoro nascosto di un'anima»<sup>296</sup>: così Sofia, personaggio del racconto *Il trionfo di Lulù*, risponde alla curiosità di Roberto riguardo la narrazione dell'amore, affermando la completa distinzione dei contenuti letterari dalla vita privata dell'autore che la custodisce gelosamente. L'attenzione all'amore, come forza in grado di cambiare l'esistenza superando qualsiasi altra convinzione o inclinazione, è presente anche qui come in altre composizioni non propriamente legate al fantastico, rendendo, tuttavia, la progressiva affermazione del sentimento sempre come un processo misterioso, fatale e imprevedibile. In particolare in questo racconto, in cui si rileva una fine attenzione alla nascita e all'evoluzione dei sentimenti, l'irruzione dell'amore ha una conclusione positiva perché si realizza felicemente nell'unione degli innamorati. È interessante allora notare come l'iniziale avversione tra i due esseri muta radicalmente, con l'innamoramento, nel necessario bisogno reciproco di presenza, ascolto e dialogo<sup>297</sup>. La differenza tra *prima* e *adesso* segna precisamente il cambiamento realizzato dall'amore. Nel racconto fantastico *Delfina*<sup>298</sup>, della raccolta *Fior di passione*, l'amore come sentimento profondo, vero, definito come "romanzo" che dà "poesia" alla vita<sup>299</sup>, assume un significato positivo rispetto alla superficialità di tutti i preparativi tradizionali che la società impone come corollario al matrimonio, considerato non tanto nel suo significato di sacramento ma come standardizzazione sociale dell'amore. La presenza inquietante allora di un ventaglio situato al di fuori della scena narrata<sup>300</sup>, assume il ruolo di sguardo critico e ironico<sup>301</sup> verso tutto il rituale di preparazione della futura sposa, poiché dissonante ed estraneo all'essenza dell'amore. Cecilia assorta nelle occupazioni esteriori degrada e offende l'importanza dell'amore: si preoccupa di chiedere alla zia spiegazioni sulle regole da seguire nei frivoli convenevoli sociali ed è completamente distratta rispetto all'amore, fondamento del matrimonio, posto sullo stesso piano

---

<sup>295</sup> Ivi, p. 108: «L'hai tu vista? L'hai tu vista, la barchetta-fantasma?». La figura della barchetta-fantasma appartiene al patrimonio tradizionale partenopeo tanto che nel racconto *Viottole* è inserita nella descrizione di un «immutabile paesaggio napoletano»: Matilde Serao, *Viottole*, cit., p. 82.

<sup>296</sup> Matilde Serao, *Il trionfo di Lulù*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 34.

<sup>297</sup> *Ibidem*: «Perché Sofia aveva perduto la sua freddezza, si lasciava andare a guardarlo, sorridergli, a parlargli come ad un amico. Che ci era stato *prima* fra loro? Che vi nasceva *adesso*?».

<sup>298</sup> Matilde Serao, *Delfina*, cit., pp. 95-112.

<sup>299</sup> Ivi, p. 110: «Mettilo nel romanzo nella tua vita, bambina. Nulla si fa senza la poesia».

<sup>300</sup> Ivi, p. 101: «Nel vano oscuro un'ala nera si agitava nervosamente; era un grande ventaglio».

<sup>301</sup> Ivi, p. 102: «Che faceva il ventaglio nero laggiù nell'oscurità? Si era chiuso con una discesa secca come una risata sardonica».

delle consuetudini<sup>302</sup>. Il confronto tra il matrimonio della zia e quello di Cecilia esprime una chiara critica sociale: il primo era un'unione d'amore mentre del secondo non c'è certezza. L'apparizione fantasmatica<sup>303</sup>, alla fine del racconto, di Delfina, presenza-assenza percepita e forse rappresentata sin dall'inizio dal movimento del ventaglio sul balcone oltre che dal titolo del racconto, pur non proferendo parola, conferma la netta distinzione tra l'amore vero, vissuto profondamente e le consuetudini esteriori e superficiali che accompagnano il matrimonio e che risultano soltanto come vuoti cerimoniali, ridicola degradazione sociale dell'amore<sup>304</sup>. Delfina sembrerebbe suggerire la pura idealità, l'animo leggiadro distaccato da ogni concretizzazione svilente del sentimento, come se la realtà deturpasse l'idealità e rendesse ridicolo il profondo sentimento dell'amore. Tuttavia, permane il dubbio sulla possibile associazione fra l'inquietante presenza del ventaglio nero sul balcone, che incombe durante tutta la narrazione, e la candida immagine di Delfina alla fine del racconto. Il fantastico emerge in particolare nei momenti in cui l'ulteriore presenza è suggerita dalle distrazioni delle due donne, che furtivamente dirigono l'attenzione verso il balcone denunciando una presenza equivoca, e dai movimenti del ventaglio che alludono a reazioni e condizioni interiori con metonimie che spostano sull'oggetto le azioni di un soggetto indeterminato e, perciò, inquietante. La prospettiva ironica, distaccata ma tormentosa, perché indistinguibile, è comunque presente nell'intero racconto sin dall'inizio sia con il titolo, che sembra non avere nulla in comune con la narrazione, sia con la presenza del ventaglio "espressivo" che distrae personaggi dal balcone. La sensazione di una scena che attende l'effettivo svolgersi dell'azione resta viva fino alla conclusione in cui Delfina finalmente appare ma semplicemente come presenza fantasmatica, muta, enigmatica, che con un'unica espressione derisoria conferma l'insofferenza percepita dal movimento del ventaglio nero durante la narrazione: l'azione non c'è, non c'è dialogo, ma il messaggio corporeo che conferma e sostituisce quello del ventaglio presente durante tutto il racconto. Resta senza spiegazione la reazione confusa delle donne di fronte a Delfina e la ragione della constatazione di Cecilia: «Delfina, tu devi trovare tutto questo supremamente ridicolo»<sup>305</sup>.

L'amore, come affermato nella prima leggenda di *Parthenope*, rappresenta un dramma che, pur superando la romantica concezione dualistica dell'uomo, si estrinseca nella rela-

---

<sup>302</sup> Ivi, p. 103: «Ascoltate zia: ho da domandarvi due cose gravissime, di una importanza eccezionale. Credete voi, zia, che quando non avremo nessuno a pranzo, io posso scendere in veste da camera ed in pianelle? Credete voi che Cesare sia innamorato di me?».

<sup>303</sup> Ivi, p. 111: «Si sciolsero dinanzi alla svelta e leggiadra figura di giovanetta, vestita di lana bianca, che era apparsa alle loro spalle, lasciando il vano del balcone».

<sup>304</sup> Ivi, pp. 111-112: «No, ella non rispose. Ma alla stanchezza dell'occhio bruno, alla piega ironica della bocca purissima, a tutta l'espressione di noia che deturpava quel viso giovanile, si vedeva che ella trovava tutto ciò supremamente ridicolo».

<sup>305</sup> Ivi, p. 111.

zione con l'altro, quale forza ineludibile e inarrestabile che spesso sovverte leggi e convenzioni. L'individuo, pur recuperando la sua integrità, vive con l'amore una sorta di rivoluzione interiore, con risvolti spesso inquietanti di vera e propria possessione, e, nel caso in cui contrasti con i sentimenti dell'altro o con le norme sociali, si trasforma in tragedia, trovando talvolta nella morte l'unica garanzia di prosecuzione. Nel contrasto con la società oppure non trovando corrispondenza, l'amore assume una valenza negativa, come forza distruttrice che trasforma l'uomo o la donna, corrompendone la solidità morale e l'aspetto fisico: «[e] poi, se l'amore è la forza vitale per eccellenza, l'amore insoddisfatto è allora una malattia mortale»<sup>306</sup>.

In ambito naturale o paesaggistico la forza distruttrice dell'amore viene rappresentata dalla morsa violenta dell'irradiazione solare sulla natura ne *La leggenda dell'amore*<sup>307</sup>, per cui la natura e l'evoluzione del sentimento umano trovano una fedele corrispondenza descrittiva nell'ambiente, con la violenza del calore che immobilizza. Il paesaggio di Napoli ha allora una stessa origine: l'amore<sup>308</sup>. L'amore tra uomo e donna trascende, così, la condizione prettamente umana e diventa processo cosmico di generazione di tutto il fenomenico, anche se nel segno negativo di un amore talmente forte da risultare violento e distruttivo poiché contrastato. Così, con un processo mitopoietico, gli impedimenti umani, sia personali sia sociali, alla realizzazione dell'amore vengono proiettati nella natura che resta eterno simbolo di angosce e dolori. Nella prima delle due sequenze un narratore extradiegetico e omo-diegetico, che parla utilizzando la prima persona plurale, fa corrispondere, cosa non nuova nelle *Leggende*, la condizione angosciante della natura immobile e infuocata dall'amore del sole a quella interiore degli abitanti di Napoli, le cui peculiarità caratteriali vengono giustificate per la forte irradiazione solare. L'immagine del pomeriggio di luglio, descritto con dovizia di particolari, racchiude una grande forza evocativa che si concentra, attraverso la potenza e il fulgore della luce solare, in tutti gli elementi del paesaggio, pronto a esplodere e a trasformarsi, nonostante il calore condanni all'immobilità. Questa luce abbagliante, questo calore potente e opprimente sono per il narratore l'amore che viene dal sole e rifulge in ogni cosa. Tutto a Napoli è invaso e si strugge nell'amore. La leggenda restituisce attraverso il processo della metamorfosi, come recupero intertestuale della tradizione classica, le varie condizioni di infelicità dell'amore, il quale, trovando ostacoli alla sua realizzazione, ha un epilogo tragico. I quattro colli di Poggioreale, di Capodimonte, di S. Martino, del Vomero erano fratelli immobilizzati nell'attesa di un amore comune; Posillipo, suicida per un amore non ricambiato dalla glaciale Nisida, è stato immobilizzato e trasformato dal fato in poggio che declina nel mare di fronte all'isola; Mergellina deve il suo nome al pescatore abbagliato

---

<sup>306</sup> Antonio Pietropaoli, «Il delitto di via Chiatamone», cit., p. 260.

<sup>307</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., pp. 59-73.

<sup>308</sup> Ivi, p. 63: «È per l'amore: voi certamente, sapete che tutte le cose, in Napoli, dalle pietre al cielo, sono innamorate».

dalla ninfa, il quale decise di annegare per seguirla; Sebeto si sciolse in lacrime per ricongiungersi nell'acqua a Megara, la moglie annegata; Vesuvio, con le sue eruzioni, manifesta il suo amore irrealizzabile per Capri, l'isola in cui si è trasformata la ragazza infelice a cui la famiglia aveva negato l'amore per il nobile Vesuvio. Tutte condizioni simili che se considerate nel loro semplice contenuto leggendario non sembrerebbero essere affini al fantastico. Senonché la concretizzazione di sensazioni e profondi sentimenti in elementi naturali e paesaggistici crea non soltanto un contatto inaspettato tra interno ed esterno ma consente che tale scambio si rinnovi continuamente nel presente, eliminando i limiti imposti da una rappresentazione verosimile. Nessun limite spaziale e temporale, dunque, a condizioni dolorose che vengono riattualizzate con la descrizione di una situazione oppressiva di «pesante assopimento»<sup>309</sup> in cui si assiste all'incremento tormentoso di condizioni fastidiose e degradate<sup>310</sup>. La proposta delle leggende consente, allora, di esprimere nel fantastico condizioni ossessive di immobilismo e di percezione irritante della propria impotenza per mezzo di una narrazione realistica e dettagliata ma corrosa, che non dissimula stridenti immagini angoscianti<sup>311</sup>. L'impossibilità di muoversi costituisce frequentemente nella narrazione del fantastico un momento parossistico in cui si avverte la presenza di eventi razionalmente indefinibili. Si crea una situazione fortemente angosciante che rende difficile discernere la verità dalla dimensione onirica. All'immobilismo è condannato il barone calabrese<sup>312</sup>, nella cui anima si è insinuata quella della cameriera uccisa, quando le due volontà sono discordi; nel racconto *L'Auberge*<sup>313</sup> di Maupassant, la coltre di neve del Balmhorn costringe le guide all'immobilità in una solitudine straziante; in *Un osso di morto*<sup>314</sup> di Tarchetti, la rotella del ginocchio che volteggia, blocca il protagonista con immagini ossessive sotto il peso delle coperte; nel racconto *Le Horla*<sup>315</sup> di Maupassant, la narrazione metadiegetica del monaco a Mont-Saint-Michel ripropone proprio la stessa immagine del mare come metallo fuso; ne *La*

---

<sup>309</sup> Ivi, p. 61.

<sup>310</sup> Ivi, pp. 61-62: «[...] vicino, sotto la finestra, in un tegame dove bolle l'olio scuro, scoppiettano e friggono certi peperoncini verdi ed arrabbiati; lontano, in un via trasversale, un organino suona un *waltzer* languido e malinconico; un moscone ronza, e dà di testa contro i vetri più alti della finestra socchiusa [...] il sangue che sale al capo ci dà la vertigine; noi abbiamo l'anima di piombo e la bocca amara [...] il cielo sembra cupo nella immensa sua serenità».

<sup>311</sup> Ivi, pp. 62-63: «Tutto è luce vivida, tutto è intensità di colore, ogni tinta si condensa: pare che si debbano spaccar le pietre, che le case debbano sbuzzar fuori, che le colline vogliano slanciarsi al cielo, che il mare voglia cangiarsi in metallo liquefatto e che la montagna voglia eruttare lave di fuoco – e tutto rimane immobile tetro e grave».

<sup>312</sup> Cfr., Igino Ugo Tarchetti, *Uno spirito in un lampone*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967, II, p. 81.

<sup>313</sup> Guy de Maupassant, *L'Auberge*, cit., p. 211: «Il lui semble que le silence, le froid, la solitude, la mort hivernale de ces monts entraient en lui, allaient arrêter et geler son sang, raidir ses membres, faire de lui un être immobile et glacé».

<sup>314</sup> Cfr., Igino Ugo Tarchetti, *Un osso di morto*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967, II, p. 70.

<sup>315</sup> Cfr., Guy de Maupassant, *Le Horla*, cit., p. 44.

*Mano Tagliata*<sup>316</sup>, infine, lo sguardo freddo del diabolico Marcus Henner, sprofonda Roberto Alimena in un sonno intenso in cui gli sembrava di non potersi muovere.

In *Il Palazzo Dogn'Anna*<sup>317</sup> l'amore assume una connotazione negativa, poiché, ostacolato dalla rivalità, scade nella gelosia e nell'odio giungendo a una conclusione infausta: la scomparsa di una delle protagoniste con l'ipotesi della scelta della vita in convento che, nell'immaginario narrativo della Serao, corrisponde alla morte. L'osservazione di un monumento caratteristico della città, inquietante per il suo aspetto incompiuto, consente al narratore extradiegetico di annullare le barriere temporali e di indagare sentimenti e moti d'animo che, sebbene emergano nella Napoli dominata dagli Aragonesi<sup>318</sup>, appaiono attuali, riconoscibili, perché connaturati nell'individuo. L'amore si scontra in quell'ambiente con la perfidia e con rigidi rapporti sociali che non permettono una sua naturale manifestazione. L'amore tra Donna Mercedes de Las Torres, nipote del viceré di Napoli e di sua moglie Donna Anna Carafa, e il nobile Gaetano Casapesenna, si rivela pubblicamente soltanto nella scena teatrale che, facendo cadere la rigidità imposta dalle convenienze sociali, riesce a squarciare il velo di falsità imposta dall'apparenza sociale e a far emergere la verità dei sentimenti. Una *mise en abyme* che consente di rafforzare la verosimiglianza della finzione narrativa facendola emergere dalla recita in essa inserita. La finzione dell'arte allora riesce ad annullare la menzogna realmente vissuta a beneficio della verità interiore. A teatro si realizza l'autenticità degli affetti e delle emozioni. La verità, d'altro canto è accettata pubblicamente perché confinata nella finzione. La duchessa però si rende conto della coincidenza tra finzione teatrale e verità dei sentimenti e reagisce fermamente all'amore. Così, come accade sovente nelle varie storie, l'esternazione dei sentimenti è contrastata. In questo racconto, in particolare, subentra l'orgoglio ferito della zia duchessa che, già amante del cavaliere, è rosa dall'invidia di aver perso il primato in amore. La gelosia rende simili le due donne che sono divorate dall'odio reciproco<sup>319</sup>. L'amore e l'odio si rivelano sentimenti talmente violenti da essere avvicinati alla morte. È, tuttavia, interessante rilevare la differenza dei sentimenti delle due donne nei confronti del nobile Casapesenna. L'amore di Donna Mercedes è un sentimento

---

<sup>316</sup> Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, cit., p. 10: «[...] egli sentiva crescere la sua pena, la sua ansiosa curiosità e gli pareva che non si potesse muovere».

<sup>317</sup> Eadem, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., pp. 75-89. Nell'edizione del 1881 il titolo era *Il Palazzo Donn'Anna*: cfr., Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 112, nota 1.

<sup>318</sup> È evidente il riferimento alle storie popolari sul castello Donn'Anna, incompiuto e situato all'inizio della strada di Posillipo. Come in tutte le leggende popolari esiste anche qui un fondo di verità: i personaggi sono storici, legati alle vicende della Napoli del Seicento. Donna Anna Carafa della Stadera è stata veramente la moglie del viceré Ramiro Núñez de Guzmán, duca di Medina de Las Torres, nominato da Filippo IV, re di Spagna, al governo del Regno di Napoli dal 1637 al 1644. Donna Anna era una delle nobildonne più ricche del Regno di Napoli; era principessa di Stigliano ed ereditò Sabbioneta, il ducato di Traetto (Minturno) e la contea di Fondi.

<sup>319</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 87: «Esse avevano nel cuore un orribile segreto; esse portavano nelle viscere il feroce serpente della gelosia, esse morivano ogni giorno di amore e di odio».

forte, diretto all'altro e ricambiato, che potrebbe realizzarsi. Ciò che prova Donna Anna, invece, è soltanto egoismo; le interessa esclusivamente conservare il potere, il primato, per gratificare e sostenere la sua immagine in società. Il suo sentimento è dettato esclusivamente dal suo orgoglio ferito<sup>320</sup>. La narrazione dell'amore accede al fantastico quando i tormenti interiori delle due donne avversarie sviluppano reazioni inquietanti con caratteristiche bestiali. Le donne esprimono la potenza dirompente della passione ma in modo opposto. Fin quando riescono a tener fede alle norme comportamentali dettate dal loro rango, lo scontro resta a livello visivo: Donna Anna con «l'occhio grigio, dal lampo d'acciaio, simile a quello dell'aquila»<sup>321</sup> è «impassibile e fredda»<sup>322</sup>; Donna Mercede con i «grandi occhi lionati»<sup>323</sup>, il cui colore «nero covante fuoco»<sup>324</sup> esprime una condizione «agitata, e febbrile»<sup>325</sup>. Gli occhi come soglia tra esterno e interno, tra reale e abisso psicologico, che si rifanno alle finestre dell'antico palazzo, svelano già dal loro colore la natura dei sentimenti: il grigio di Donna Anna allude alla freddezza d'animo, all'impassibilità dell'orgoglio; gli occhi lionati di Donna Mercede lasciano emergere il rosso della passione e della sua natura di «bollente spagnola»<sup>326</sup>. Lo scontro verbale delle due donne avviene quasi come un combattimento animale: prima si scrutano, poi si attaccano, poi si separano con la vittoria di uno dei contendenti. Il furore passionale dona loro un aspetto spettrale: entrambe sono diversamente agonizzanti<sup>327</sup>. La sofferenza di amore e di odio si manifesta nelle due in maniera contraria: l'una implode l'altra esplose. Donna Anna provava un «odio glaciale»<sup>328</sup> e «celava il suo spasimo»<sup>329</sup>; Donna Mercede, invece, per la giovane età, per la sua indole, esprimeva la sua disperazione visibilmente con gesti eclatanti, «[...] nelle convulsioni del suo spirito e del suo corpo»<sup>330</sup>. Le reazioni di Donna Mercede possono essere assimilate alle tante crisi di isterismo che venivano analizzate, negli stessi anni della stesura del racconto, a La Salpêtrière dal dottor Jean-Martin Charcot e dai suoi collaboratori e studenti e uditori. Il tirarsi i capelli e anche le convulsioni erano atti isterici cui si assisteva spesso nella clinica parigina alla fine del XIX secolo. Il fantastico si manifesta in modo particolare proprio nella descrizione delle

---

<sup>320</sup> Ivi, pp. 84-85: «Sola, sul suo trono, tra le sue gemme, sotto la sua corona ducale, Donn'Anna impallidiva mortalmente e si mordeva le labbra. Non era lei la più amata».

<sup>321</sup> Ivi, p. 81.

<sup>322</sup> Ivi, p. 85.

<sup>323</sup> Ivi, p. 83.

<sup>324</sup> Ivi, p. 85.

<sup>325</sup> *Ibidem*.

<sup>326</sup> Ivi, p. 86.

<sup>327</sup> Ivi, p. 87: «La duchessa agonizzava, sorridendo; Donna Mercede agonizzava, piangendo e strappandosi i neri capelli».

<sup>328</sup> Ivi, p. 86.

<sup>329</sup> Ivi, p. 87.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

reazioni suscitate dallo scontro passionale. In effetti, sono descrizioni con elementi contraddittori; entrambe furenti, quindi accalorate dall'ira, manifestano, invece, un aspetto di morte: Donna Mercedes è «smorta»<sup>331</sup> e Donna Anna è «pallida d'odio»<sup>332</sup>. Per Donna Mercedes si potrebbe ipotizzare una somiglianza con la condizione di spossatezza post-crisi dell'isterica. Resta, tuttavia, inquietante la reazione emotiva di Donna Anna, gelosa, iracunda, eppure glaciale e impassibile.

L'odio è anche l'espressione spaventosa del nocchiere-marito-Bruno nel racconto *Barchetta fantasma*. Emblema tormentoso dell'amore non corrisposto, Bruno è, inoltre, l'immagine minacciosa per l'amore colpevole di sua moglie Tecla e di Aldo, travolti da una passione forte, senza tempo, che spezza qualsiasi regola e che supera ogni precedente legame, conducendoli però sull'orlo dell'abisso. Lo *spannung* verso la tragica fine preannunciata<sup>333</sup> è caratterizzato dall'introduzione di aspetti sovranaturali, stridenti con la precedente presentazione realistica di Tecla e del suo rapporto con Bruno: ora la donna compie movimenti meccanici inquietanti che alludono a una condizione "altra", diversa da quella umana. La forza attrattiva del sentimento d'amore è descritta, secondo il pensiero e il linguaggio tecnico naturalista e positivista, con l'impiego delle conoscenze scientifiche e parascientifiche dell'epoca sugli influssi magnetici, sull'ipnosi, sul condizionamento della psiche, sullo sviluppo tecnologico. Gli amanti sembrano comunicare in maniera diversa; la loro, infatti, è una vera possessione<sup>334</sup>. Il loro sentire supera la condizione concreta e l'amore li attrae come se agisse al di sopra della loro volontà. Il racconto dell'incontro di Tecla e Aldo, con l'immissione di elementi sconcertanti, si trasforma nel resoconto di un esperimento di possessione. Tecla è un fantasma che si muove come un «automa»<sup>335</sup> e che procede verso il mare, verso l'amore, verso Aldo. L'aspetto negativo dell'amore allora si rivela nell'ineludibilità della condanna per aver infranto le norme sociali. La morte, infatti, sebbene sembri possa essere l'unica strada per l'unione degli amori non ammessi, è pur sempre negazione alla loro realizzazione e evidente condanna-sanzione<sup>336</sup>. Aldo e Tecla sono felici, perché uniti, ma nella morte. La sanzione per la colpa è, quindi, ben presente, nonostante Tecla sia stata

---

<sup>331</sup> Ivi, p. 85.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 95: «Perché non chiudiamo gli occhi, lasciandoci rotolare in un abisso senza fondo, dove è così dolcemente doloroso finire la vita?». (Già citato, p. 113, nota 292). La prolessi della sequenza iniziale annuncia la fine per gli innamorati.

<sup>334</sup> Ivi, p. 101: «[...] Tecla sentì scuotersi tutta, come se un appello possente vibrasse».

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> Angelo R. Pupino, «*Chi piange acconsente*». *Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo*, cit., p. 291: «Se il matrimonio è tra i valori massimi, [...] se esso è insomma il Bene dei Beni, allora ciò che maggiormente lo insidia, l'adulterio, sarà tra i valori maggiormente negativi: sarà il Male».



sempre leale con Bruno: Tecla non l'amava e lui lo sapeva: «[...] l'amore di Bruno era rimasto inutile, inutile. Bruno lo sapeva; Tecla glielo aveva detto. Ella non mentiva mai. Era sua sposa, senza odio, ma senza trasporto. Bruno non si rassegnava, no»<sup>337</sup>.

La condizione virtuosa, di fierezza e di lealtà, di Tecla prima dell'incontro con Aldo, la sua condizione di non-vita al fianco di un uomo che non ama, allude a una situazione problematica tuttavia non estranea agli insegnamenti previsti per una ragazza dell'epoca<sup>338</sup>: i sentimenti delle donne non erano considerati nella società patriarcale della seconda metà dell'Ottocento, quando l'educazione costringeva le ragazze a celare il proprio sentire e a riporre nel miraggio del matrimonio tutte le loro più alte aspirazioni di realizzazione personale. Ora il fatto che Tecla avesse sposato Bruno senza amarlo, in quel contesto sociale, non può essere sicuramente attribuito al suo agire spregiudicato ma alla sua condizione di vittima sociale. Le ipotesi sul perché del matrimonio potrebbero essere svariate e non difficili da formulare. Ecco quindi che il fantastico, con le contraddizioni dell'amore tra colpa e felicità, sebbene la colpa resti evidente e nulla possa cambiare a favore di Tecla, problematizza il relativo "paradigma di realtà". Ciò che resta contraddittorio è, nondimeno, la sublimazione dell'amore che si realizza oltre la morte, sebbene l'adulterio incarni l'idea del male. Per gli innamorati di ogni tempo che riescono, secondo la leggenda, a intravedere la barchetta, appare sia il bacio degli amanti, come conferma di un amore veritiero che infrange ogni barriera, che è possessione, adulterio e colpa, sia lo spaventoso ghigno di Bruno come monito al rispetto delle leggi morali e sociali ma anche come rimpianto di un amore imposto ma non corrisposto. Il finale problematico è tragico per tutti.

Il binomio amore non corrisposto e amore colpevole ritorna anche nel racconto *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*<sup>339</sup>, in cui le personalità completamente diverse delle tre nobili sono analizzate minuziosamente per esprimere amplificato l'effetto devastante che la passione realizza nelle loro vite. La concreta presenza di tre realtà conventuali di Napoli<sup>340</sup>, spiegate attraverso il recupero della leggenda, conduce all'analisi del percorso accidentato e contraddittorio dell'insorgere della passione amorosa e della sua drammatica evoluzione senza tempo che sconvolge l'esistenza. Le leggi che regolavano le casate nobiliari nel medioevo sono molto evidenti nella vita quotidiana delle tre sorelle; le regole sono fortissime

---

<sup>337</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 98.

<sup>338</sup> Eadem, *Prefazione*, cit., p. 3: «Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla inconsapevolezza a ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Essa deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; [...] deve avere un'ambizione cocente e consumatrice, un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo, e deve essere fredda e deve essere indifferente».

<sup>339</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., pp. 131-157.

<sup>340</sup> Donna Regina Vecchia, Santa Maria Donnalbina, Santa Maria Donnaromita sono tre conventi di Napoli.

e pervadono anche i più semplici gesti abituali. Il senso del dovere e il rispetto della gerarchia sociale sono estremamente radicati e prioritari. L'amore allora entra nella vita come forza dirompente e, scontrandosi con le leggi sociali, porta al dolore, all'angoscia, alla punizione con la «tortura»<sup>341</sup> della vita claustrale. L'amore è forza sconvolgente e distruttiva quando contrasta con le leggi sociali, anche se soltanto come intenzione: Donna Romita e Donnalbina decidono di rinchiudersi in convento per espiare la colpa<sup>342</sup> di aver nutrito un sentimento d'amore per il promesso sposo della loro sorella maggiore, erede della casata dei Toraldo. Donna Regina, invece, decide di farsi monaca perché il suo amore per don Filippo Capece non è corrisposto. Il fantastico emerge nella narrazione con l'irruzione della passione d'amore nella vita delle tre sorelle. Lo sconvolgimento è reso in modo anomalo con l'ellissi dell'incontro delle tre donne con don Filippo Capece, di cui si hanno poche informazioni con analessi. È Donnalbina, infatti, che rivela a Donna Regina l'amore di Donna Romita per il nobile cavaliere. La sua confessione però, troppo impetuosa e tesa a scagionare Donna Romita, tradisce anche i suoi sentimenti per don Filippo. Donna Regina, erede della casata dei Toraldo e innamorata del suo promesso sposo, subisce, così, l'offesa di entrambe le sorelle. La tranquillità della casa è sconvolta dall'irruzione dell'amore<sup>343</sup> con conseguenze disastrose per le tre donne. La passione scatenata dal giovane, «dalla eloquente parola, dallo sguardo di fuoco»<sup>344</sup>, diventa desiderio di completo abbandono<sup>345</sup>. Al lettore, tuttavia, resta l'incertezza della sua origine e della sua evoluzione. L'amore è la «trista scienza»<sup>346</sup>, un pericolo dal quale bisogna difendersi. La stessa espressione, ma con una grafia meno arcaica, «triste scienza», era stata precedentemente utilizzata da Giovanni Verga nel racconto fantastico *X*, per definire la tendenza verso il mistero che costituisce «la principale attrattiva» dell'amore<sup>347</sup>. L'espressione anche in questo caso ha valore negativo perché l'estenuante eppure desiderosa ricerca di una sconosciuta, l'«incognita» appunto, si risolve nell'inesorabile

---

<sup>341</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 157. La considerazione della monacazione come tortura rivela non soltanto una concezione della vita conventuale non corretta dal punto di vista religioso ma emblemizza alcune situazioni dolorose ipotizzabili in quella condizione, le quali non potranno mai essere conosciute perché celate dalla clausura. L'espressione «non hanno parole», inserita in una struttura anaforica ossessiva, accentua in maniera inquietante l'impenetrabilità della vita in convento. Oltre le mura del convento c'è l'ignoto, il silenzio, il nulla. L'assimilazione della monacazione alla morte le attribuisce anche la funzione di espiatione della colpa.

<sup>342</sup> Ivi, p. 154: «[...] Dio e voi offendemmo. Grave il peccato, grave l'espiatione».

<sup>343</sup> Ivi, p. 145: «L'amore è nella nostra vita».

<sup>344</sup> Ivi, p. 147.

<sup>345</sup> Ivi, pp. 146-147: «Quando egli mormora una parola d'amore, il cuore della fanciulla deve struggersi in una dolcissima felicità; quando il suo labbro sfiora la fronte della fanciulla, può ella invidiare le gioie degli angeli? Essere sua! Sogno benedetto, aura invocata, luce abbagliante!».

<sup>346</sup> Ivi, p. 144: «Chi vi parlò prima d'amore? Chi vi ha insegnato la trista scienza?».

<sup>347</sup> Giovanni Verga, *X*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Gruppo Ugo Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>, p. 57: «Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, si rivela nelle grandi come nelle piccole cose, nella sete di scienza come nella curiosità del bambino, è uno dei principali caratteri

indifferenza dopo la soddisfazione della curiosità. Per le tre donne di casa Toraldo la conoscenza dell'amore segna inesorabilmente i loro destini: la trasformazione è integrale e drammatica, raggiungendo, come in *Barchetta fantasma*, le caratteristiche di una vera possessione<sup>348</sup>. Il recupero dell'ordine preesistente avviene con la scelta della vita monacale, che si percepisce come minaccia latente sin dall'inizio della narrazione: una condizione dell'assenza, inquietante, sconosciuta, ambigua, impenetrabile. L'immobilità, la rigidità, l'austerità, il silenzio esteriore e interiore di casa Toraldo<sup>349</sup> sembra anticipare l'ambiente claustrale. L'amore, tuttavia, non si esaurisce e si concretizza ancora l'ipotesi della sua presenza oltre la morte: «Sappiamo noi se *dopo* non si ami ancora! Finisce forse l'amore?»<sup>350</sup>. La forza travolgente dell'amore contrasta con il dovere inducendo al peccato. L'espiazione della colpa diventa necessaria per ristabilire l'ordine sociale come in *Barchetta fantasma*, anche se qui la vita claustrale sostituisce la morte violenta. L'intento risarcitorio è lo stesso. Il tema del contrasto tra amore e dovere e, soprattutto, il sacrificio d'amore per il dovere era già stato affrontato in *Le storie del castello di Trezza*<sup>351</sup> di Verga, dove ugualmente l'amore diventa condanna e causa della morte dei personaggi.

È sempre amore con sviluppi negativi quello che, dovendo fare i conti con la realtà e la legge che la regola, genera morte e dolore. Così finisce tragicamente, nella Napoli del Quattrocento, la storia di Catarinella Frezza e Stefano Mariconda, il cui amore, colpevole di aver infranto disparità sociali, resta imperituro nell'immagine tormentata, ambigua e fantasmatica della loro creatura, *lu munaciello*<sup>352</sup>, folletto leggendario, venerato e temuto da una borghesia materialista, avida e ottusa. Nonostante la centralità del tema dell'amore, come anello di congiunzione atemporale tra antichi miti o leggende e attuali luoghi o tradizioni folklo-

---

dell'amore, direi la principale attrattiva: triste attrattiva, gravida di noie o di lagrime – e di cui la triste scienza inaridisce il cuore anzi tempo».

<sup>348</sup> Cfr., Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., pp. 148-150. Tornano l'abito bianco, l'aspetto cereo, motivi ripresi dalla tradizione del gotico ma qui implementati da caratteristiche attinenti la sfera psicopatologica: le convulsioni nervose, la catalessi, l'insensibilità, caratterizzano il fantastico soprattutto con il continuo passaggio tra interno ed esterno nella descrizione delle reazioni. Rilevante la similarità tra Donna Romita e Lucia Altimare di *Fantasia*. Entrambe estremamente ambigue rappresentano il personaggio-tipo in cui più facilmente si concretizza lo strappo, l'irriducibile del fantastico: cfr., Eadem, *Fantasia*, cit., p. 24.

<sup>349</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 138: «[...] si doleva del silenzio di quella casa, dell'austera gravità che vi regnava, dei corridoi gelati, delle sale marmoree che niun raggio di sole valeva a riscaldare».

<sup>350</sup> Ivi, p. 157.

<sup>351</sup> Giovanni Verga, *Le storie del castello di Trezza*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>, pp. 64-104. L'ambiguità è la caratteristica di fondo su cui si costruisce il racconto: c'è sovrapposizione delle due mogli del barone e coincidenza tra l'amore vietato, traditore e oltraggioso della baronessa Violante con quello di Matilde, anche se il secondo resta a livello di sentimento. La stessa dinamica della morte coincide: sia donna Violante sia Matilde precipitano nel vuoto con i rispettivi amanti. La differenza è nell'ordine: donna Violante segue il paggio nel vuoto, Luciano segue Matilde.

<sup>352</sup> Matilde Serao, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., pp. 171-178.

riche, l'osservazione cronachistica non riesce a celare la carica contestativa di problemi sociali che, sebbene non descritti dettagliatamente come ne *Il ventre di Napoli*, emergono tra le pieghe della narrazione del fantastico. Così accade anche per gli emarginati che possono apparire dalle buie finestre del Palazzo Donn'Anna<sup>353</sup>, oppure per quella popolazione indolente che, ne *La leggenda dell'avvenire*, ancora non opera per rendere Napoli bellissima<sup>354</sup>. Non c'è denuncia, soltanto coscienza e speranza affinché la situazione possa migliorare seppur nella visione apocalittica della fine ineluttabile. Un miglioramento, tuttavia, che, senza stravolgimenti sociali e senza rivendicazioni, si realizzi finalmente con il potenziamento delle prerogative immutabili di ciascun livello sociale. Un conservatorismo sociale che Catarinella Frezza e Stefano Mariconda avevano trasgredito decretando la fine tragica del loro amore.

Al dolore profondo di un amore infelice è attribuita la capacità di infondere nell'opera d'arte la concretezza di un sentimento che si percepisce autentico. La statua del *Cristo morto* della cappella Sansevero, nel cuore della Napoli greco-romana e medioevale, esprime, pur nella rigidità del marmo, la potenza vitale di un dolore supremo che lo scultore deve aver sperimentato per essere riuscito ad imprimerlo nella scultura<sup>355</sup>. La descrizione ambigua, che lascia spazio al fantastico per il doppio rapporto oppositivo vita/morte e amore/dolore, propone l'immagine di un'opera d'arte con caratteristiche ed emozioni umane che trapelano dalla materia inerte. La funzione dell'amore allora appare contraddittoria poiché sebbene sia distruttiva per il dolore provocato, riesce, tramite questo, a rendere l'animo talmente sensibile da conferirgli anche la capacità sublime di eternizzare i sentimenti attraverso l'arte.

L'amore incarna nell'uomo la ricerca continua verso l'ideale, la quale ha esiti positivi se trascende l'umano, diventando misticismo e esaltazione verso il divino perché si ricollega all'idea di una forza cosmica. La contraddizione si appalesa quando, nella dimensione umana, con la sua potenza incontenibile, travolge schemi, regole, convenzioni, per cui, pur sopravvivendo alla morte per la forza stessa della sua essenza, deve necessariamente avere

---

<sup>353</sup> Eadem, *Il Palazzo Donn'Anna*, cit., p. 78: «Ogni tanto par di vedere un lumicino passare [...] Forse sono ladri volgari [...] forse sono mendicanti».

<sup>354</sup> Eadem, *La leggenda dell'avvenire*, cit., p. 264: «Oggi la città è bella perché così Iddio la volle, mentre assai poco la vogliono così, gli uomini. Ma quando nella morbida e indolente natura dell'uomo, sarà entrata quella vivacità attiva ed operosa che non si perde in vuoto cicaleccio [...] quando alla fantasia che crea, alla mente che trova, alla intelligenza che indovina, non rimarrà più disubbidiente ed inerte il braccio che opera; quando accanto all'artista che sogna, sorgerà il popolo che comprende, il borghese che pensa e l'aristocratico che sente: allora solamente, la città sarà stupenda».

<sup>355</sup> Eadem, *Il Cristo morto*, cit., p. 238: «Solo un uomo che ama, può creare quel Cristo morto; solo colui che soffre col trasporto, con la passione della sofferenza, può mettere in una statua tutta la sublime epopea del dolore».

una conclusione tragica, dolorosa, affinché la colpa possa essere espiata attraverso la punizione<sup>356</sup> e, quindi, l'ordine possa essere ricostituito secondo un imperativo etico forte e immutabile, corrispondente all'ideologia moderata della Serao e del contesto socio-culturale del periodo. Il tumulto passionale non può sconvolgere un codice morale, sotteso all'ordine sociale, che si determina nella prospettiva manichea del bene e del male<sup>357</sup>. Nella narrazione, quindi, per quanto sia talvolta difficile individuare nettamente le due opposte condizioni, si arriva sempre alla conclusione con la punizione del cattivo, del meschino, dell'impuro. Il trionfo del bene ripristina la tranquillità rinsaldando la struttura sociale minacciata. Il fantastico, ciononostante, emerge quando la potenza dell'amore travolge i personaggi e li sdoppia nella drammatica e irrisolvibile lotta tra dovere e essere, tra apparenza e essenza, tra bene e male. L'ordine sociale, con le sue leggi, le sue convenzioni, sebbene resti granitico, è, tuttavia, problematizzato dagli impulsi incontrollati e sovversivi della passione, del desiderio, dalla mania di provare a rompere degli argini socialmente imposti.

Il riferimento all'amore è palese anche nel tema dell'arte, inteso essenzialmente come ricerca dell'ideale, che assume le stesse caratteristiche di un percorso di innamoramento e di conoscenza della persona amata. È identico, infatti, lo stesso desiderio incontenibile di avvicinamento e di unione. La tensione verso l'amato o verso l'ideale ha la medesima caratteristica di bisogno insopprimibile di amore. Nel racconto *La fanciulla di Capodimonte*<sup>358</sup>, la ricerca dell'ideale è espressa con la figurazione della conquista di una forma sfuggibile, impalpabile, che un *egli* indefinito evoca con la «possanza della volontà»<sup>359</sup>. Nella ricerca dell'ideale, il riferimento all'arte appare implicito poiché si parla di forma e della fanciulla

---

<sup>356</sup> Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, a cura di Riccardo Reim, Avagliano, Roma 2008, p. 403: «Guai alla fanciulla che preferisca le volgari laidezze della passione umana, alla purissima altitudine della vita spirituale».

<sup>357</sup> Angelo R. Pupino, «Chi piange acconsente». *Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo*, cit., p. 286: «Il Bene è in generale la quiete, la normalità, l'adesione ai valori prestabiliti e condivisi dalla comunità e dalla morale che essa pratica». Scappaticci riconosce nel conformismo ideologico diegetico l'origine del successo interclassista della scrittrice, poiché mescolando abilmente «realismo descrittivo» e «accettazione dei valori dominanti» soddisfa sia la piccola e media borghesia, sia i ceti più abbienti che «non possono che essere ben disposti verso una narrativa che non mette in discussione le strutture sociali e i valori consolidati, proponendo una prospettiva ideologica di apparente neutralità ma di sostanziale sostegno alla preservazione e al consolidamento della loro egemonia»: Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 109.

<sup>358</sup> Matilde Serao, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., pp. 241-258. Il testo è presente anche nel florilegio di Ghidetti, unico racconto di una scrittrice nell'esiguo gruppo esemplare di un fantastico italiano ottocentesco, ma con una variazione nel titolo. «La *Leggenda di Capodimonte* è tratta da *Leggende napoletane*, Milano Ottino, 1881 (poi ripubblicato col titolo *La leggenda di Napoli*, Napoli, Perella, 1906)»: *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., p. 236. Lo studioso ha probabilmente preso in considerazione proprio il racconto dell'edizione Perella del 1906, che presenta la variazione del titolo rispetto all'originale del 1881, dove, invece, è identico a quello dell'edizione del 1891 qui considerata: cfr., Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 112, nota 4.

<sup>359</sup> Matilde Serao, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 248.

di porcellana. La contrapposizione tra la costrizione della natura<sup>360</sup> nello spazio cittadino e il suo libero rigoglio nel bosco evidenzia la condizione favorevole allo sviluppo del pensiero, del sogno, della creazione, dell'amore<sup>361</sup>. La natura è un luogo speciale anche per il poeta che possiede doti comunicative privilegiate, come si evince nel racconto *Virgilio mago*. È capace di percepire e produrre messaggi oscuri e incomprensibili per altri<sup>362</sup>. Altrove, lassù, laggiù sono tutti luoghi di evasione dal "qui" cittadino: «[...] la città lo stancava»<sup>363</sup>. Dopo tentativi e sforzi di raggiungerla, progressivamente la forma si concretizza e s'incarna in una leggiadra figura femminile. Nella fanciulla si realizza l'indistinto eppur profondissimo sentimento d'amore del giovane. È l'idea, l'ispirazione, «il fuggevole fantasma»<sup>364</sup>, verso cui tende l'affannosa ricerca. Potrebbe richiamare la musa ispiratrice della tradizione classica, senonché qui la figura riesce ad essere avvicinata, si abbassa a livello umano. Inoltre, e ciò a testimonianza di una narrazione fantastica, si assiste a una identificazione dei due innamorati, a un'introiezione della figura bramata che sembra coesistere. Accade similmente nel racconto *Barchetta fantasma*, dove, in particolare nella sequenza iniziale riflessiva, il narratore omodiegetico si rivolge prima a un "tu" che sembra reale e che poi, invece, diventa «fantasma fuggevole», doppio ambiguo e essenza di se stesso:

A te fantasma fuggevole ed inafferrabile, essere divinamente malvagio, umanamente buono, infinitamente caro, bello come una realtà, orribile come una illusione, sempre lontano, sempre presente, che vivi nelle regioni sconosciute, che sei in me: chimera, persona, nebulosa, nome, idea odiosa ed adorabile, da cui parte ed a cui ritorna ogni minuto la mia vita!<sup>365</sup>.

---

<sup>360</sup> Ivi, p. 244: «Non è, non è la picciotta e magra natura dei giardini tagliati ad angoli retti, squadrati, polverosi e malinconici; non sono le aiuole di fiorellini variopinti che non danno freschezza, non danno ombra, tirati su con cure infinite; non è la natura corretta e riveduta».

<sup>361</sup> Ivi, p. 245: «È nell'immenso bosco che si sogna; nei quadrivi lontani trapassa rapidissimo un lieve fantasma; nei bruni tronchi, apparisce qualche leggiadro volto di donna; la foglia che cade, sembra il rumore di un bacio scoccato. È nel discreto e amabile bosco che s'ama».

<sup>362</sup> Matilde Serao, *Virgilio mago*, cit., p. 27: «[...] egli errava per le colline che circondano Parthenope, fissando, nella notte, le lucide stelle e parlando loro il suo singolare linguaggio; egli errava sulle sponde del mare, per la via Platamonia, tendendo l'orecchio alla armonia delle onde, quasi che esse dicessero a lui soltanto parole misteriose».

<sup>363</sup> Eadem, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 245.

<sup>364</sup> Ivi, p. 248.

<sup>365</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, in cit., p. 95.

Un percorso centripeto analogo è palese anche in *Notte di Agosto*, dove l'ascolto di una difficile esecuzione musicale si assimila a un'angosciante ricerca interiore<sup>366</sup>, in cui s'insinua il dubbio dello sdoppiamento:

Chi sa! Noi ridiamo, scherziamo, piangiamo, viviamo, ma portiamo con noi questa incognita paurosa: ad un tratto essa ci si presenta assidua, efficace, grande. Ci tormenta, ci tortura, perché non conosciamo la sua natura, quel che voglia da noi e tremiamo che non sia la nostra felicità; la quale si dilegua per la nostra ignoranza! Forse è questa lotta con l'ignoto, con l'inafferrabile, questo combattimento con un potere nascosto, che esprime quella musica<sup>367</sup>.

L'immagine non si distanzia molto dalla concezione del fantastico in Sartre che anticipa quanto verrà poi approfondito e confermato nel corso del Novecento: la formulazione di un fantastico non come risultato di un'aggiunta esterna, manifestazione spaziale e tematica esteriore, ma di una divisione interna, come situazione inquietante vissuta dall'interiorità frantumata<sup>368</sup>. In *La fanciulla di Capodimonte*, tuttavia, si va oltre lo sdoppiamento per arrivare a una vera alienazione del soggetto di fronte all'ideale. Da iniziali frasi come «Ma io t'amo; sei il mio cuore»<sup>369</sup>, adeguate in un dialogo amoroso, si passa ad affermazioni, «[l]'anima mia è fatta di te; non sono io, sono te»<sup>370</sup>, che tradiscono condizioni più inquietanti di estraniamento dell'io; una sorta di auto-alienazione che potrebbe anche anticipare l'immagine tormentata dell'io-protagonista nel racconto *Le Horla* di Maupassant. Purtroppo per l'affannoso inseguimento nel bosco di Capodimonte, come per l'amore di Aldo e Tecla, l'umanizzazione e l'inosservanza delle leggi imposte dal destino<sup>371</sup> comportano la punizione. Così il giovane innamorato deve subire la vendetta dell'arte<sup>372</sup> per aver mandato in frantumi la statua di porcellana e raggiunto l'ideale. Si ritroverà, quindi, in una condizione di assenza e di morte<sup>373</sup>.

Il tema della morte s'intreccia, riprendendo un connubio tipico del romanticismo, con quello dell'amore. L'assenza d'amore è condizione di morte. La vita senza amore è non-vita.

---

<sup>366</sup> Eadem, *Notte di Agosto*, cit., pp. 94-95.

<sup>367</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 95.

<sup>368</sup> Jean-Paul Sartre, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, cit., p. 152: «Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image».

<sup>369</sup> Matilde Serao, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 251.

<sup>370</sup> Ivi, p. 251-252.

<sup>371</sup> Ivi, p. 251: «Sai che t'amo, so che m'ami; so che non dobbiamo troppo avvicinarci. E neppure puoi parlarmi: così vuole il destino».

<sup>372</sup> Ivi, p. 258: «Fu questa la vendetta della fredda e candida porcellana, su colui che aveva frantumata la fanciulla immortale».

<sup>373</sup> *Ibidem*: «È questa la storia eterna e fatale. L'ideale raggiunto, toccato, va in pezzi – L'arte si vendica sulla vita – e l'anima giace sotto un immane sepolcro».

Lo è per Donna Regina, la cui durezza d'animo<sup>374</sup> si accordava, per la sensazione di morte, all'ambiente familiare. L'inerzia, la mancanza di ispirazione è sentita come una condizione mortale nel racconto *Barchetta fantasma*, dove l'immagine baudelairiana di una Noia<sup>375</sup> personificata e imperante, degradando l'ambiente, la natura, gli uomini, distrugge i giorni<sup>376</sup> e provoca la consunzione della fantasia, della poesia e dell'arte. La morte della fantasia<sup>377</sup>, per auto-annientamento, è resa con un'immagine forte, quasi vampiresca, che allude a una sorta di auto-cannibalismo, come sarà nel doppio di *Le Horla*<sup>378</sup> di Maupassant, anche se in Serao non c'è né sangue né nutrimento ma, attraverso un'esaltazione febbrile, la morte e l'auto-distruzione. Il particolare del cannibalismo richiama altri esempi di racconti fantastici. Ne *La main d'écorchée*<sup>379</sup> di Maupassant dei ragazzi mangiano furtivamente i frutti dal giardino del cimitero; un bisogno inquietante, in *Uno spirito in un lampona*<sup>380</sup> di Tarchetti, spinge il barone a dissetarsi con dei succosi lamponi che, come si scoprirà in seguito, erano germogliati dal corpo della sua cameriera, uccisa e sepolta nel bosco. La situazione è ugualmente mortifera per la poesia e l'arte, due fanciulle di diverso aspetto, ed è tristemente infeconda anche per l'artista che, senza il sogno, non riesce a produrre: «[i]nvano egli tenta le corde della bionda lira: sotto la sua mano tremante le corde si spezzano, con un suono che si prolunga nell'anima come un triste presagio»<sup>381</sup>.

Una condizione simile di improduttività è presente anche in altre narrazioni non attinenti il fantastico, con motivazioni, cause e implicazioni scevre di *pathos* e di riferimenti alla tradizione classica. Nel racconto *Monologo*, di stampo verista, la situazione di inerzia compositiva riguarda, con evidente riferimento autobiografico, una narratrice/scrittrice omodiegetica che, pressata dall'impegno di fornire articoli all'editore e di rivendicare, in un ambiente

---

<sup>374</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., pp. 135-136: «Era in quella anima una austerità precoce, un sentimento assoluto del dovere, una alta idea dal suo compito, una venerazione cieca del nome, delle tradizioni, dei diritti, dei privilegi».

<sup>375</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, in cit., p. 93: «Li conosci tu questi giorni fangosi e sporchi, quando la Noia immortale prende il colore bigio, l'odore nauseante, la pesantezza opprimente della nebbia invernale». Vedasi sopra, p. 113, nota 293.

<sup>376</sup> Ivi, p. 94: «O giorni, o giorni scombuiati, feroci e maledetti!».

<sup>377</sup> *Ibidem*: «È in questi giorni che la fantasia del mondo, esaltata nella sua febbre, senza trovare più pascolo, senza avere più refrigerio, si nutre orribilmente di sé stessa, arroventandosi e disseccandosi».

<sup>378</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla*, cit., p. 46: «Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue».

<sup>379</sup> Cfr., Idem, *La main d'écorchée*, cit., p. 759.

<sup>380</sup> Tarchetti Igino Ugo, *Uno spirito in un lampona*, cit., II, pp. 73-85.

<sup>381</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 94.



scettico e ostile<sup>382</sup>, il suo lavoro di scrittore-donna, riconosce che la scrittura è animata fondamentalmente dall'amore per il pubblico<sup>383</sup>. Sempre l'amore sembra essere la chiave perché il poeta possa riappacificarsi con la Poesia, «carissima persona», superando l'orgoglio e celebrando la poesia-magia di Virgilio, che esprime l'amore profondissimo della natura<sup>384</sup>. È l'amore che fa superare al narratore del racconto *Barchetta fantasma* la condizione di infertilità, di morte, fornendo la linfa necessaria alla vita, alla narrazione. Ed è sempre l'amore, benché infelice, che riesce a infondere nel marmo della statua de *Il Cristo morto* la percezione della vita<sup>385</sup>. La sensazione del vivo sentimento del dolore<sup>386</sup> si trasforma in speranza<sup>387</sup>, sebbene la morte pervada tutta la narrazione coinvolgendo la visitatrice che, entrando nella cappella, entra in una dimensione di totale negazione di vita. Nell'ambiente di morte la statua è nucleo sensibile e pulsante. Fortemente straniante e indicativa di una narrazione fantastica è la percezione della «voce umana»<sup>388</sup> della guida da parte della narratrice omodiegetica, ormai immersa nella morte.

È l'amore che sopravvive alla morte degli amanti e oltre l'ignoto della vita claustrale. L'amore, tuttavia, il suo bisogno, spinge l'uomo all'estenuante ricerca dell'«Ideale»<sup>389</sup>, riducendolo a uno stato patologico, «una funesta malattia che uccide gli umani»<sup>390</sup>, realizzando

---

<sup>382</sup> Eadem, *Monologo*, cit., p. 77: «[...] vi è un gruppetto di gente, pronta sempre a meravigliarsi di ogni cosa bella e buona ed onesta. Essa comincia per meravigliarsi che osiate lavorare, scrivere, produrvi in pubblico. Poi, quasi obbligata ad accettarvi, si sorprende molto che continuiate la vostra impresa». L'emarginazione per una personalità difforme dalla norma, attirata da un'occupazione ad esclusivo appannaggio maschile, è evidente anche nel racconto *Il trionfo di Lulù*, in cui si presenta la classica contrapposizione caratteriale di due donne, due sorelle: l'una che segue pedissequamente le tappe psicologiche e relazionali dettate dalle norme etiche e sociali, l'altra, invece, naturalmente proiettata verso la riflessione, lo studio, gli interessi culturali e, quindi, non soltanto lontana dalla logica comune ma addirittura contraria perché inadempiente verso le regole imposte dalla comune educazione. La differenza provoca l'esclusione e la negazione dell'amore sociale. La sorella conformista ammonisce l'altra «[...] ma quando, come te, si ha la fronte severa, gli occhi tristi e le labbra senza sorrisi; quando si va in un angolo a pensare, mentre tutti gli altri ballano e scherzano; quando invece di ridere si legge, ed invece di vivere, si sogna; quando giovane ancora si ha l'aria stanca e vecchia, allora è difficile essere amata»: Eadem, *Il trionfo di Lulù*, cit., p. 27.

<sup>383</sup> Eadem, *Monologo*, cit., p. 76: «Noi scrittori, commediografi, letterati, pittori, scultori, compositori di musica, abbiamo tutti un segreto e mal celato amore pel pubblico».

<sup>384</sup> Cfr., Eadem, *Virgilio mago*, cit., p. 34.

<sup>385</sup> Eadem, *Il Cristo morto*, cit., p. 235: «[...] il corpo non voleva morire. Ma sotto le pieghe del lenzuolo la testa ha un carattere stupendo: la fronte liscia ha un vasto pensiero; piangono gli occhi, è vero, pel cruccio fisico, ma le labbra schiuse hanno una traccia di sorriso, che è una indefinita speranza». Una rivisitazione cristiana del motivo della statua animata che ha ne *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée un modello indiscusso. La differenza palese consiste nell'opposta funzione: di morte per la scultura di arte classica nel racconto francese; di vita per la raffigurazione cristiana dell'immagine salvifica di Cristo.

<sup>386</sup> Ivi, p. 237: «[...] solamente chi è vissuto nelle lagrime, nell'angoscia, nella esaltazione di un'anima innamorata e solitaria, può mettere nel marmo il solitario e cupo dolore di questo Cristo. [...] Chi ha fatto quel Cristo, ha spasimato d'amore; ha amato ed ha pianto».

<sup>387</sup> Ivi, p. 235: «Tutto quel Cristo è un dolore supremo, ma è anche una suprema speranza».

<sup>388</sup> Ivi, p. 228: «Quella voce umana, volgare mi scuote. Eppure, mi parla ancora di morte».

<sup>389</sup> Matilde Serao, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 248.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

quel dramma, indicato in *Parthenope*, che esalta l'integrità dell'uomo, corpo e spirito. La ricerca dell'ideale provoca la malattia del corpo, sebbene l'anima resti vitale<sup>391</sup>. La distruzione del corpo a favore dell'ideale, come vita assorbita progressivamente dalla realizzazione dell'opera d'arte, richiama il motivo del rapporto vita-arte presente nella letteratura del fantastico. Il riferimento più immediato è a *Il ritratto ovale* di Poe, in cui l'opera d'arte, che assorbe tutte le energie e tutta l'attenzione dell'artista, prende vita a discapito del modello reale, la cui vitalità è assorbita dall'immagine. L'amore, allora, motore di ogni impulso come in una visione dantesca, è anche *summa* di contraddizioni che lasciano ampio spazio al fantastico per il continuo passaggio tra esterno e interno, tra essere e apparire, tra bisogni delusi, colpe e frustrazioni, tra vivente e non-vivente, che rendono la rappresentazione del reale non univoca ma permeata di sensazioni equivoche. In effetti, quando l'amore si appalesa concretamente, quando si identifica in un soggetto definito, diventa forza insopprimibile che assorbe tutta l'attenzione, tutto l'interesse, impossessandosi integralmente dell'innamorato. Il tema della possessione e del magnetismo, strettamente legati a quello dell'ipnosi e delle patologie psichiche, emergenti negli studi scientifici di fine secolo, emergono, come nel racconto *Barchetta fantasma*, anche ne *La fanciulla di Capodimonte*, quando il protagonista, senza nome, è completamente assorto nel contemplare e inseguire la forma-fanciulla, esterna o interna, che si muove anch'essa secondo le caratteristiche tipiche del fantasma, con l'abito bianco e l'incedere sollevato dal suolo.

Poi cominciava a camminare, ed egli la seguiva, con gli occhi intenti, movendo i passi macchinamente, concentrato tutto nell'attenzione, ella radeva appena la terra, abbandonava i sentieri noti, penetrava tra gli alberi, appariva e scompariva, voltandosi a sorridere, lasciando che il lembo bianco del suo abito radesse l'erba, con un piccolo e lusinghiero mormorio.<sup>392</sup>

L'immagine, peculiare eredità del romanzo gotico, è ricorrente nella narrativa della scrittrice e si unisce all'interesse per i fenomeni psichici come l'ipnosi e il controllo della volontà. Ha un aspetto fantasmatico Tecla<sup>393</sup> che incede in maniera automatica verso il suo amore con i tratti caratteristici della malattia che prelude alla morte: il pallore, il tremore, l'ipotermia, i capelli sciolti indicano la completa mancanza di controllo della persona e richiamano le tante immagini delle "isteriche" osservate dagli scienziati del periodo sull'esempio del dottor Charcot. Donna Romita ha lo stesso indumento<sup>394</sup> quando è distesa sul pavimento della cappella in preda ai tormenti di una passione colpevole; ha una tunica bianca anche

---

<sup>391</sup> Ivi, pp. 247-248: «Il corpo s'illanguidiva, le gote scarne avevano il colore della morte, non mandavano più lampi di vitalità le pupille: eppure alacrisima ed efficace era la vita dell'anima».

<sup>392</sup> Ivi, pp. 249-250.

<sup>393</sup> Cfr., Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit. 101.

<sup>394</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 148: «[...] l'abito bianco e lungo in cui è avvolta, ha qualche cosa di funebre».

Delfina<sup>395</sup> quando appare inaspettatamente alimentando il fantastico. Resta incerta, infatti, la possibilità di identificarla con il ventaglio “critico”<sup>396</sup>, misteriosa presenza esterna che incombe sulla scena narrativa principale.

L’incedere ritmico e automatico, tipico degli stati ipnotici, non può non richiamare alla memoria la bambola Olimpia di cui s’innamora Nataniele nel racconto *L’Orco insabbia*<sup>397</sup> di Hoffmann, i cui racconti fantastici erano ormai conosciuti in ambito letterario italiano già nella prima metà del secolo<sup>398</sup>. Nondimeno gli influssi magnetici, l’ipnosi e lo spiritismo sono presenti anche nel fantastico italiano già dalle prime esperienze degli Scapigliati. Ne *I fatali* di Iginio Ugo Tarchetti la possessione, l’attrazione attraverso lo sguardo, motivo importante in Hoffmann e che si ritrova anche in *Jettatura* di Gautier, provoca ugualmente morte e perdizione. In *Barchetta fantasma* accade anche a Tecla, che cammina verso la sua condanna. Il tema ha un’importanza non trascurabile nella narrativa della Serao tanto che lo si ritrova persino in produzioni non attribuibili al fantastico. Lucia Altimare nel romanzo *Fantasia* costituisce un’attrazione fatale per coloro che l’amano, dei quali, come un vampiro, «ne aveva succhiato tutto l’amore»<sup>399</sup>. In un’altra situazione, Caterina, sebbene *alter ego* razionale, assennata e conformista di Lucia, cammina come un fantasma mentre adempie, con sollecitudine e cieca obbedienza, ai comandi del marito<sup>400</sup>. Le reazioni alle emozioni forti causate direttamente o indirettamente dall’irruzione dell’amore diventano anche malattia psichica, isterismo, persino follia, presentate con un’attenzione al dettaglio di matrice naturalista e verista e con un linguaggio scientifico derivato dall’influenza del positivismo. Donna Mercede, rabbiosa per la gelosia, è preda di convulsioni, è «smorta» e, come le isteriche, compie gesti auto-lesivi<sup>401</sup>; l’innamorato dell’ideale, invece, magnetizzato dalla forza attrattiva della fanciulla amata e fortemente desiderata, assume addirittura «la fissità della follia»<sup>402</sup>.

Tema ricorrente nel fantastico, la follia, come particolare condizione eccentrica in cui l’agire è libero da vincoli razionali, costituisce una soluzione opportuna per rappresentare

---

<sup>395</sup> Eadem, *Delfina*, cit., p. 111: «Si sciolsero dinanzi alla svelta e leggiadra figura di giovanetta, vestita di lana bianca, che era apparsa alle loro spalle, lasciando il vano del balcone». (Già citato).

<sup>396</sup> Cfr., *ivi*, p. 102.

<sup>397</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, trad. it. di Alberto Spaini, *L’Orco insabbia*, in Id., *Racconti notturni*, a cura di Claudio Magris, Einaudi, Torino 2017<sup>9</sup>, p. 25: «Nataniele rimase alla finestra come incantato, continuando ancora a fissare la celeste bellezza di Olimpia».

<sup>398</sup> Le prime traduzioni in italiano dei racconti di Hoffmann sono del 1833 e del 1835. Non sono, tuttavia, dirette ma effettuate da testi in francese: cfr., Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, cit., p. 59.

<sup>399</sup> Matilde Serao, *Fantasia*, cit., p. 268.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 196: «Ella se ne andò di nuovo, col suo passo ritmico che sfiorava la terra».

<sup>401</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn’Anna*, cit., p. 87: «[...] Donna Mercede agonizzava, piangendo e strappandosi i neri capelli».

<sup>402</sup> Eadem, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 250.

le situazioni difficilmente riconducibili alla normalità, quando cioè l'esitazione<sup>403</sup> oscilla tra l'accettazione dell'anormalità e la sua giustificazione razionale nel patologico. Come spiegazione plausibile delle falle nella concatenazione razionale degli eventi, per cui viene meno la logica causa-effetto, la follia è una via di accesso facilitata al fantastico poiché consente la compresenza di aspetti contraddittori: la presenza di riferimenti realistici e l'ammissione di eventi inspiegabili. Nel racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*<sup>404</sup>, il fantastico emerge nella difficile individuazione della condizione sofferente di un *io* autodiegetico che cerca di convincere il lettore implicito di non essere pazza ma di essere vittima di una possessione che l'ha condotta a una situazione di raddoppiamento interiore: «Noi siamo due ...»<sup>405</sup>. Con l'inquietante spazio bianco, che dice tutto lo sconforto tormentoso dell'indicibile, è espresso lo strazio di un'anima che sente profondissima la terribile e angosciante irruzione e il predominio di un'altra presenza, un'altra volontà e un'altra ragione all'interno della propria<sup>406</sup>. Come un'inquietante e gigantesca figurazione metonimica, si assiste alla sostituzione del contenuto invasore al contenente alienato e completamente privato della sua capacità di autodeterminarsi. A differenza dell'influsso magnetico dell'amore, cui il soggetto si abbandona inerme per un'irresistibile attrazione, qui la forza dominante, chiamata appunto "nemica" spinge il soggetto ad agire contro se stesso. Una sorta di rovescio della personalità di Checchina<sup>407</sup>, malata di bovarismo come Lucia Altimare ma vittima della sua inettitudine, l'*io* di questo racconto non immagina azioni liberatorie, che possano soddisfare le sue vere aspirazioni, ma è costretto dalla figura oppressiva ad agire mentendo, negandosi diritti e soffrendo per l'incapacità di dare un corso diverso alle sue azioni, cui assiste impotente poiché costretta a reiterare tutte le intenzioni dell'*altra*<sup>408</sup>. L'apparizione della figura inquietante, rispettando la generale tendenza del doppio nel fantastico ottocentesco, si presenta esternamente, sebbene s'imponga interiormente, annientando la volontà e facendo compiere azioni diametralmente opposte a quelle desiderate: l'*io*, ridotto a uno stato bestiale di scissione e di possessione, segue "l'intrusa" copiando meccanicamente tutte le sue azioni.

---

<sup>403</sup> L'esitazione è il concetto centrale nella teoria di Todorov, cui si è accennato nel primo capitolo.

<sup>404</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., pp. 129-141.

<sup>405</sup> Ivi, p. 131.

<sup>406</sup> *Ibidem*: «Dentro la mia anima vi è un'altra anima [sic]. Dentro la mia volontà vi è un'altra volontà. Dentro la mia ragione vi è un'altra ragione».

<sup>407</sup> Matilde Serao, *La virtù di Checchina*, Piero Manni, Lecce 2000. Racconto non fantastico, scritto nel 1883, ma riconosciuto favorevolmente dalla critica come una delle composizioni più riuscite della scrittrice, *La virtù di Checchina*, ricalca, in chiave ironica piuttosto che tragica, le aspirazioni dell'eroina di Flaubert, presentando un personaggio semplice, goffo, che, nonostante desideri spezzare la monotonia del suo *ménage* pensando di accettare l'invito del marchese corteggiatore, non riesce a portare a termine il suo proposito. La sua virtù-sconfitta è, in realtà, costituita da tutti i legami e le inibizioni che non le consentono di muoversi.

<sup>408</sup> Vittorio Roda, *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna 2009, p. 155: «Come una chiastica redistribuzione delle parti, la situazione di Checchina si ripropone a ruoli invertiti: a Checchina che non sa imitare il modello che le sta a cuore il nuovo personaggio risponde, ed è una risposta altamente inquietante, col non saper respingere un modello che le ripugna».

La sua mente formula delle determinazioni alle quali il corpo non risponde perché integralmente catturato dall'*altra* che la induce ad agire contrariamente al suo volere. Condannata all'immobilismo, prigioniera del suo corpo, l'*io* problematizza, esasperandola, la condizione della donna nella seconda metà dell'Ottocento. Non fa visita a un amico morente; si lega per due anni a un uomo che non ama; distrugge, successivamente, il rapporto con la persona amata. Nel terzo episodio, in particolare, la donna-avversaria, tormentosa, fantasmatica, di cui ossessivamente emergono gli occhi neri ardenti e le labbra rosse, si frapponne per dividere gli innamorati, suscitando addirittura la gelosia dell'*io* che accusa l'uomo di tradirla con *lei*, l'*altra*, la donna con l'abito nero e il corallo<sup>409</sup>. La scoperta della sua coincidenza con l'*io* avviene con l'impiego originale del motivo, frequente nel fantastico, del riflesso nello specchio. La novità è nel mancato riconoscimento della propria immagine e nella distruttiva constatazione della integrale estraneità a se stessi. Simile al doppio tarchettiano de *I fatali*, anche qui la tendenza del fantastico ottocentesco di concentrare esteriormente la pulsione negativa, oppositiva e prevalente, non si realizza con la sua concentrazione in una parte del corpo, che si ribella all'unità, ma in una figura completamente percepita al di fuori della persona. La differenza è nell'influenza malvagia della donna "incontrata", nuovo vampiro dalle «labbra di sangue»<sup>410</sup>, e nel rifiuto finale di riconoscere la propria immagine nello specchio. La disgregazione è così sancita. Nella tradizione del fantastico inquieta generalmente l'assenza del riflesso. Ne *Le Horla* di Maupassant, infatti, il riflesso è momentaneamente negato, ma non si verifica il completo diniego esteriore dell'*io*, che non si riconosce nell'immagine riflessa, come avviene nel racconto della Serao. In *Le Horla*, l'*io*-protagonista perde per un attimo il suo riflesso ma non vede nessun altro. Nonostante per entrambi i racconti si assista alla manifestazione di una possessione e il doppio si attesti come nevrosi, la presenza *altra* nel racconto della Serao resta esteriore, individuabile rispetto a quella invisibile, sfuggibile e interiormente confusa di *Le Horla*. L'alienazione interiore di *Le Horla* si realizza ancora esteriormente ne *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, infatti la coscienza, che la protagonista conserva dell'*altra* presenza, sembra mantenersi integra nell'individuare sia la causa esterna, demoniaca, dell'invasione, sia la possibile soluzione con l'intervento dell'esorcista. A differenza del *je* maupassantiano che ipotizza la sua follia, l'*io* di questo racconto mantiene ferma la sua convinzione di non essere pazza; per entrambi, tuttavia, la conclusione è tragica: ipotesi di suicidio in un caso, frantumazione interiore nell'altro. Sebbene il fantastico di Maupassant mostri una maggiore assimilazione all'evoluzione novecentesca dell'uomo scisso e coscientemente inerme di fronte alla propria alienazione, è innegabile anche nel fantastico della Serao l'influenza del mesmerismo, dello spiritismo e degli studi psichiatrici di fine secolo che mettono in discussione la secolare visione unitaria

---

<sup>409</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 140: «- Tu m'inganni tu ne ami un'altra, tu ami una donna pallida, sfinita, cogli occhi neri, le labbra sanguigne, la veste nera, il ramo di corallo rosso».

<sup>410</sup> Ivi, p. 133.

dell'uomo e ne decretano invece l'intima complessità. La psicoanalisi doveva ancora nascere ma gli aspetti preparatori erano già evidenti. Il doppio della Serao ha assonanze anche con il raddoppiamento del barone in *Uno spirito in un lampone* di Tarchetti poiché le due anime coesistono e restano distinte. La differenza è nel rapporto tra le entità del doppio; le imposizioni dell'*alterità* sulla protagonista costituiscono una novità rispetto alle azioni del barone che, avendo alternativamente caratteristiche peculiari delle due personalità, crea un effetto comico denigrante l'autorità nobiliare. Ciò che emerge, per la protagonista della Serao, è il terrore di sentirsi posseduta e schiacciata da un'altra presenza, l'angoscia di racchiudere nell'interiorità un segreto mostruoso<sup>411</sup> e la volontà di svelarlo affinché emerga la verità e possa essere finalmente riconosciuta la sua integrità mentale. La pazzia, allora, lungi dall'essere considerata una condizione favorevole all'acquisizione di una conoscenza superiore, continuativa di quella onirica, come in Nodier<sup>412</sup>, oppure uno stato in cui la percezione è potenziata, come in Maupassant, superando la limitatezza sensoriale<sup>413</sup>, rappresenta una patologia, ossessivamente negata<sup>414</sup>, che svaluta la capacità analitica della scienza. La negazione della condizione patologica costituisce di fatto un atto di accusa per gli errori della scienza<sup>415</sup>, spesso bersagliata nella narrazione del fantastico che insinua l'indicibile nelle sue incongruenze<sup>416</sup>. La validità della diagnosi dei medici e delle pratiche mediche impiegate decade, attestando la presenza di condizioni che superano i limiti fenomenici della sperimentazione. La scienza, invero, non ha mai completamente assorbito tutta l'attenzione della scrittrice<sup>417</sup>. Sebbene ne abbia acquisito il metodo di indagine per restituire, con attenta osservazione, l'autenticità del suo ambiente regionale e per far luce sulle difficili condizioni degli ultimi, l'interesse della Serao è rimasto lontano dalla speculazione teoretica di un Zola.

---

<sup>411</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 129: «Sentite ora il mio segreto, uno spaventoso segreto che mi rode l'anima. L'ho taciuto sinora per l'orrore della mia mostruosità».

<sup>412</sup> Charles Nodier, *Une Heure, ou la Vision*, in Id., *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, Demonville, Paris 1806, p. 74 [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111788> (accesso: 13-03-2018)] «Que sais-je, infortuné qu'ils appellent fou, si cette prétendue infirmité ne serait point le symptôme d'une sensibilité plus énergique, d'une organisation plus complète, et si la nature, en exaspérant toutes tes facultés, ne les rendit pas propres à percevoir l'inconnu?».

<sup>413</sup> André Fermigier, *Préface*, in Guy de Maupassant, *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986, p. 38, nota 1: «Cette idée que l'imperfection de nos sens est la seule barrière qui nous sépare du surnaturel est constante chez Maupassant. Elle est longuement développée dans la première version du *Horla* et dans un récit de 1885, *Lettre d'un fou*».

<sup>414</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., pp. 130-131: «Non è vero che io sia pazza [...] Non sono pazza. [...] perché non sono pazza. [...] Poiché io non sono pazza, ma qualcuno si è impossessato di me; io non sono pazza, ma qualcuno è entrato in me, vive con me».

<sup>415</sup> Ivi, p. 130: «Quelli che mi tengono imprigionata nel manicomio, s'ingannano».

<sup>416</sup> Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 292: «Le falle del pensiero positivistico sono evidenziate dalla carica eversiva della narrazione fantastica».

<sup>417</sup> «Oramai a furia di essere reali, a furia di scartare ogni idea poetica, si diventa aridi e noiosi»: Matilde Serao, «Il Giornale di Napoli», 21 dicembre 1877, citato in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 12.

Al romanzo sperimentale<sup>418</sup> preferisce Balzac<sup>419</sup>. Nonostante dimostri conoscenza del linguaggio scientifico, elencando la lista delle pratiche mediche<sup>420</sup> impiegate all'epoca per la cura delle malattie nervose, «non ha ambizioni di scientificità e di rigore metodologico e non condivide l'entusiasmo positivista per una scienza capace di risolvere i problemi della società e di operare radicali trasformazioni del sistema letterario»<sup>421</sup>. Il suo interesse non è la ricerca della verità ma la sua cronaca; perciò le si attribuisce un «verismo medio e moderato»<sup>422</sup> che non esclude la parte spirituale dell'uomo. Con il racconto *Parthenope*, inoltre, l'idea emerge anche nel fantastico in quanto la vita-sogno è considerata nella sua completezza<sup>423</sup>. Il «rude paese della verità»<sup>424</sup> non soddisfa la sua cronaca. Nel 1894 tornerà a manifestare le sue riserve sulla scienza, ma direttamente senza il tramite della narrazione. Infatti, affascinata dall'opera di Bourget, quando ormai le certezze del positivismo lasciavano spazio alle preoccupazioni estetiche del decadentismo, si mostrerà maggiormente incline all'idealismo e allo spiritualismo<sup>425</sup>. Il tema della scienza, riproposto nel racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* ma spesso ricorrente nel fantastico, attesta la sua funzione "decostruttrice"<sup>426</sup> nei riguardi del pensiero emergente del periodo, così come con lo scetticismo di Maupassant in *Le Horla*, con l'ironia tarchettiana in *Un osso di morto*, con la critica artistica di Camillo Boito in *Un corpo*. Emergono anche qui le debolezze e i limiti della scienza, nonostante rimanga l'esitazione circa la veridicità degli assunti poiché affermati da una pazza che dice di non esserlo. Il suo doppio, infatti, lo considera demoniaco, risolvibile soltanto con l'intervento della religione<sup>427</sup>. Nessuna nuova realtà ipotizzabile al di fuori

---

<sup>418</sup> «E che son mai, dunque, tutte queste leggi apparentemente innegabili che la scienza ha creduto di fissare matematicamente, che sono mai queste leggi fisiologiche di cui il nostro povero e grande Emilio Zola era un adoratore cieco, che son mai tutte queste leggi di atavismo, di eredità, di azione e reazione, di cause ed effetti»: Matilde Serao in «Il Mattino», 30 settembre 1902, in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 59.

<sup>419</sup> Cfr., Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 58.

<sup>420</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 130: «È inutile la doccia sulla testa, il camerotto foderato di materassi, il bagno caldo, la sorveglianza continua».

<sup>421</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 58.

<sup>422</sup> Ivi, p. 59.

<sup>423</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 6: «Lontano i solitari e tristi piaceri dell'immaginazione che crea un mondo sovrasensibile; qui la festa completa di un mondo».

<sup>424</sup> Eadem, *La storia della leggenda*, cit., p. XV.

<sup>425</sup> Ugo Ojetti, *Matilde Serao*, cit., p. 279: «La scienza, l'abuso della scienza, ha così prostrato la fantasia e anche l'arte, che l'ha fatta serva sua. Ora, dopo molti anni, sentiamo che la scienza non è bastata; noi che abbiamo voluto veder tutto, abbiamo visto appena uno su mille!».

<sup>426</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, cit., p. 12: «Les apparences, apparitions et fantasmes, sont le résultat d'un effort de rationalisation. Le fantastique, dans le récit, naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs conséquences. Figure d'un questionnement culturel, il commande des formes de narrations particulières toujours liées aux éléments et à l'argument des discussions – historiquement datées – sur le statut du sujet et du réel. Il ne contredit pas les lois du réalisme littéraire, mais montre que ces lois deviennent celles d'un irréalisme lorsque l'actualité est tenue pour totalement problématique».

<sup>427</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 130: «Per me non ci vuole il medico, ma il prete».

dell'oscuro presagio della possessione del maligno da cui liberarsi attraverso gli esorcismi. La religione è un tema ricorrente che rientra, soprattutto nelle *Leggende*, in una visione ampia del sacro che include la religione cristiana, la mitologia, la leggenda, l'animismo, in un unico grande ideale d'amore. I riferimenti al Cristianesimo riguardano aspetti particolari e significativi, anche vetero-testamentari, celebrazioni liturgiche, la vita monastica. Sono in realtà richiami alla vita religiosa realmente vissuta, quindi a eventi che si possono verificare, oppure a valori universali. Nella prima sequenza del racconto *Virgilio mago*, un narratore extradiegetico e omodiegetico, dopo essersi rivolto al "buon lettore", riflette su varie situazioni di contrasto e di litigio<sup>428</sup> per accomunarvi la sua inconciliabilità con la Poesia. Tutto ciò avviene in un momento preciso: il giorno della domenica delle palme, il giorno della pace. Il narratore scrive nel giorno della «festa degli Ulivi»<sup>429</sup> e, utilizzando il presente, rende realistica la narrazione. Insolitamente la magia di Virgilio realizza miracoli; la magia può, infatti, realizzare eventi magici ma non miracoli che appartengono, invece, alla sfera religiosa. Il narratore parlando di miracoli crea una sovrapposizione tra la magia e il miracolo, evidenziando nella fusione l'aspetto sovranaturale degli eventi ma anche la degradazione della religione. L'impiego inappropriato del termine comporta la similitudine delle magie di Virgilio con gli eventi delle Sacre Scritture. L'infestazione delle mosche sconfitte da quella d'oro rivela due riferimenti biblici riguardanti l'Antico Testamento: l'invasione delle mosche richiama quella delle cavallette in Egitto, una delle piaghe raccontate nel Libro dell'Esodo<sup>430</sup>; la creazione della mosca d'oro, invece, si riferisce proprio alla creazione dell'uomo nella Genesi<sup>431</sup> così come era accaduto nel racconto *Parthenope* che insufflava la vita alla città. La sesta magia, invece, riprende il miracolo della pesca prodigiosa, che avviene in due distinti episodi narrati nei Vangeli di Luca e di Giovanni<sup>432</sup>: per provvedere alla scarsa pesca dei pescatori di Porta di Massa, il Poeta rende fruttuoso il mare con l'immersione di una pietra scolpita. Il tema religioso è presente anche nel racconto *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina* dove l'irruzione della passione, provocando la trasgressione della legge, comporta necessariamente un risanamento della colpa attraverso la punizione. Per le tre sorelle la scelta della vita monastica, che avviene dopo una riconciliazione fraterna nel giorno della Pasqua di resurrezione, assume il significato di morte definitiva alla vita comune e accoglienza di un'esistenza, sconosciuta al mondo e soltanto ipotizzabile, fatta di probabili privazioni materiali ma sostenuta da una «fiamma rinascente»<sup>433</sup> e perciò essenzialmente spirituale. La vita di clausura rappresenta un limite oltre il quale non è possibile andare, una soglia che si apre sull'indicibile, una condizione di «tortura» che consente

---

<sup>428</sup> Eadem, *Virgilio mago*, cit., p. 24: «Tutti sono in bizza con qualcuno».

<sup>429</sup> Ivi, p. 23.

<sup>430</sup> Es. 10, 12-15.

<sup>431</sup> Gen 2, 7. Il poeta Virgilio, a differenza della Sacra Scrittura, insuffla la vita con le parole.

<sup>432</sup> Lc 5, 1-11; Gv 21, 1-14.

<sup>433</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 156.



un'apertura al fantastico con una minaccia incombente sin dalle prime battute della presentazione della figura divisa e tormentata di Donna Romita<sup>434</sup>. Le sue caratteristiche alludono alla vita claustrale: anche i capelli corti fanno riferimento a una prerogativa della vita monastica. Il fantastico in questo racconto emerge oltre che nella contraddizione interiore provocata dall'irruzione dell'amore nella vita delle giovani donne, scisse tra dovere e passione, anche nell'incerta idea della vita claustrale, sconosciuta, la cui caratteristica principale è il silenzio che l'associa direttamente alla morte. La religione, tuttavia, anche quando è quella antica delle divinità greche<sup>435</sup>, assume generalmente il ruolo di legge universale garante del bene e della giustizia: ciò che è male, che non è amore, che tradisce, che trasgredisce, è sempre sotto l'influenza del maligno. Come in *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, allora, la religione potrebbe costituire lo strumento per liberarsi dalla possessione. Il nobile Diomede Carafa, ne *Il diavolo di Mergellina*, distrutto dal folle amore, per Madonna Isabella, non ricambiato e anzi tradito, trova la sua salvezza nella fede. Così, la leggenda dell'amore sofferto di Messer Carafa all'epoca della dominazione aragonese, con riferimenti storici, spaziali e artistici reali, si apre al fantastico nell'aspetto sinistro dell'interiorità di Madonna Isabella che, considerata esempio delle donne che si diletmano a far soffrire, ha nell'aspetto elementi che superano l'umano e lasciano percepire caratteristiche sataniche. La descrizione di Madonna Isabella risalta la mutevolezza dei particolari; i capelli hanno il colore biondo fulvo, l'aspetto è cereo «che pareva fosse fulgido»<sup>436</sup>; gli occhi sono glauchi assimilabili alla mutevolezza dell'acqua marina<sup>437</sup>; lo sguardo è fulmineo, verde<sup>438</sup> ma soprattutto freddo<sup>439</sup>. Donna Isabella rappresenta il maligno: adora se stessa, si incensa, «idolatrava la propria bellezza»<sup>440</sup>. Il narratore assimila a Donna Isabella tutte le donne gelide che, approfittando della propria avvenenza, si divertono a giocare con i sentimenti di chi le ama profondamente. Donna Isabella ha caratteristiche simili all'immagine diabolica di Marcus Henner nel romanzo *La Mano Tagliata*, dove la distinzione tra bene e male, identificata rispettivamente nella religione cristiana e in quella ebraica<sup>441</sup>, assume un significato ideologico. L'ebraismo, allora, secondo una errata vecchia concezione di condanna religiosa cristiana, rappresenta

---

<sup>434</sup> Ivi, p. 140: «[...] Donna Romita era una singolare giovinetta, mezzo donna, mezzo bambina. [...] Nei giorni d'inverno, quando la pioggia sferza i vetri, il vento sibila per le fessure delle porte, urta nel camino del largo focolare, Donna Romita si rannicchiava in un seggiolone come un uccello pauroso ed ammalato; nelle caldissime ore di estate, non lasciava le ombre del giardino, errando pei viali». L'immagine dell'uccello sembrerebbe richiamare il mantello delle monache e anche la preferenza dell'ombra potrebbe alludere sempre al riserbo e al silenzio, tipici della vita claustrale.

<sup>435</sup> Cfr., Matilde Serao, *Megaride*, cit., p. 205.

<sup>436</sup> Eadem, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p.181.

<sup>437</sup> Spesso l'aggettivo glauco è attribuito al mare.

<sup>438</sup> Gli occhi verdi sono anche quelli del perfido e diabolico Marcus Henner del romanzo *La Mano Tagliata*. Cfr., Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, cit., p. 10.

<sup>439</sup> Cfr., Eadem, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 181.

<sup>440</sup> Ivi, p. 182.

<sup>441</sup> Nel 1912 gli interessi politici iniziano a concretizzarsi in scelte ideologiche mirate.

l'eccezione costante nell'idea positiva della religione. Infatti nel percorso evolutivo del pensiero religioso dell'autrice che traspare nella sua opera, per cui da una religiosità più superficiale, folklorica, si passa, dopo gli articoli su *I cavalieri dello spirito*, a un cattolicesimo più rigoroso, corrispondente a un'idea politica conservatrice, l'appartenenza alla religione ebraica resta appannaggio di personaggi negativi. Nel passaggio dal «maledetto giudeo»<sup>442</sup> che, ne *Il segreto del mago* contribuiva a rendere lugubre e misterioso il *topos* del palazzo maligno, si arriva a «un complotto internazionale ispirato a una sorta di revanchismo ebraico»<sup>443</sup> nel romanzo *La Mano Tagliata*, con un'evoluzione che addirittura acuisce le differenze e i sospetti, rivelando coevi pregiudizi e dissidi sociali pericolosi. Posizioni rigide che preludono a disastri ineluttabili.

#### II.2.4. *Realismo e straniamento: rilettura psicologica di luoghi ed eventi*

«E le nostre leggende hanno un carattere profondamente umano, profondamente sensibile che fa loro superare lo spazio e il tempo»<sup>444</sup>: sebbene una contestualizzazione precisa con riferimenti storici univoci consenta in alcuni racconti, di comprendere il profondo significato delle reazioni psicologiche agli eventi, alle costrizioni o all'insorgere delle passioni, la tendenza generale attesta una sostanziale atemporalità dei sentimenti, di cui resta, soprattutto nelle *Leggende*, perenne memoria nei luoghi cittadini più simbolici per tradizione e cultura. Si verifica, quindi, una stretta correlazione fra tempo e spazio: i luoghi caratteristici sono depositari della memoria storica, folklorica, religiosa e mitica. Esistono, tuttavia, delle differenze, per cui la riattualizzazione delle leggende non avviene in modo acritico, annullando presente e passato in un'unica dimensione temporale dove si perde il peculiare valore umano delle vicende storiche o folkloriche. Nel racconto *Il mare*, l'importanza sacra del mito e della storia emerge con la sua potenza valoriale, eroica, rispetto a un presente il cui spessore umano è dichiarato infimo, svilito, indegno al confronto. Il mare, infatti, assume le caratteristiche di un'eterotopia che diventa eterocronia, secondo i concetti di Michel Foucault<sup>445</sup>,

---

<sup>442</sup> Matilde Serao, *Il segreto del mago*, cit.: «[...] al primo piano v'era un maledetto giudeo, degno discendente di coloro che crocifissero nostro Signore Gesù Cristo, un giudeo ladro che dava il denaro ad usura e tosava le monete d'oro».

<sup>443</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 156.

<sup>444</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., pp. 6-7.

<sup>445</sup> Michel Foucault, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre 1984, trad. it. di Pino Tripodi, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2011, p. 28: «Le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo, ciò significa che aprono quelle che si potrebbero definire, per pura simmetria, delle eterocronie; l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale; in base a ciò è possibile dedurre come il cimitero dà luogo a questa strana eterocronia che è per un individuo la perdita della vita, e una quasi eternità dove non si cessa di dissolversi e di cancellarsi». Il mare è, in questo senso, uno spazio a metà tra un cimitero e un museo storico a cielo aperto del popolo napoletano. Il fantastico si evidenzia nella consistenza liquida e sonora dell'eterotopia.

un luogo sociale che evidenzia le contraddizioni della società. Impregnato dal tempo, il mare, stabile e incorruttibile, è fuori dal tempo, pur conservandone la memoria. Come biblioteca storica a cielo aperto, trasmette agli abitanti la voce gloriosa o dolorosa del loro passato anche come monito rispetto alla meschinità del loro presente. In *Il diavolo di Mergellina* e in *Megaride*, i contenuti leggendari si rivelano attuali secondo la prospettiva dei sentimenti costituendo un avvertimento quando, seppur con evidente rassegnazione, la rappresentazione delle particolari inclinazioni caratteriali di donne traditrici e malvagie diventa presa di coscienza e sostegno alla salvaguardia di una moralità personale e sociale. In *Lu Munaciello*, il passato serve, inoltre, a denunciare i disvalori della borghesia che, conservando anche nell'allora presente aspetti deprecabili, non progredisce poiché gretta e chiusa nel suo egoismo. Alcuni racconti, oltre a *La leggenda dell'amore* e *Parthenope* che richiamano un lontanissimo passato mitologico, riportano una datazione precisa, rispondendo all'esigenza di radicare concretamente la narrazione, ricorrente nel fantastico per incrementare l'effetto destabilizzante degli eventi indecifrabili. Si riferiscono all'epoca romana, ed entrambi al I secolo a. C., *Virgilio mago* e *Megaride* che narra del console Lucio Licinio Lucullo e di sua moglie Servilia, sorella di Catone. Sono ambientati nella Napoli medievale, riportando una datazione puntuale, *Lu Munaciello*; *Donnalbina*, *Donna Romita*, *Donna Regina*; *Il segreto del mago*. Non sempre, tuttavia, i contenuti rispettano l'effettiva temporalità. In effetti, in quest'ultimo racconto, emerge la discrasia tra la salsa al pomodoro<sup>446</sup> e la datazione della storia. Come sottolinea giustamente Rosaria Tagliatela, il pomodoro era un «ortaggio sconosciuto in Europa prima della scoperta delle Americhe!»<sup>447</sup>. La stonatura, ciò nonostante, non assume un rilievo fondamentale di fronte ai contenuti, anche imbarazzanti, di critica sociale che emergono nel tono oscuro della narrazione. *Il Palazzo Dogn'Anna* e *Il diavolo di Mergellina* sono ambientati nel periodo della dominazione spagnola. Precisi anche se non espliciti sono i rimandi temporali di *La Mano Tagliata*, sicuramente ambientato dopo il 1880, per il cenno al Teatro Costanzi di Roma, teatro dell'Opera che fu inaugurato proprio in quell'anno. Sebbene l'interesse sia non cronachistico ma di verosimiglianza, per conferire un maggiore potere coinvolgente alla finzione narrativa, il contesto storico-culturale è ricostruito con estrema attenzione agli eventi mondani, ai nomi dei luoghi e dei personaggi realmente vissuti in quel periodo, anche se non sempre fedelmente collegati fra di loro<sup>448</sup>. *Barchetta fantasma* e *La fanciulla di Capodimonte* si situano in un passato indefinito mentre *Il Cristo morto*, *Il mare* e *La leggenda dell'avvenire* appartengono al presente del narratore come *Notte di agosto*, *Delfina* e *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*. Nei racconti delle

<sup>446</sup> Matilde Serao, *Il segreto del mago*, cit., p. 125: «[...] vi versò dentro il succo denso e rosso dei pomodoro».

<sup>447</sup> Rosaria Tagliatela, *Il fantastico "umano" delle «Leggende Napoletane» di Matilde Serao*, cit., p. 110.

<sup>448</sup> *La Favorita*, opera in quattro atti di Gaetano Donizetti, fu sì rappresentata al Costanzi ma non risulta esservi stata l'interpretazione del celebre tenore spagnolo Julian Gayarre che, citato nel romanzo, sembrerebbe, invece, essersi esibito al Teatro alla Scala nel 1876. Cfr., Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, cit., p. 16.

*Leggende*, tuttavia, c'è sempre lo spessore storico di eventi che assumono un significato atemporale.

Lo spessore umano è la caratteristica principale dello spazio geografico delle *Leggende*, poiché all'origine dei luoghi tradizionali ci sarebbe un processo di pietrificazione causato dalla forza dirompente e incontenibile dell'amore. Ne *La leggenda dell'amore*, i colli, le isole, il Vesuvio costituiscono il risultato di relazioni sentimentali irrealizzate. La potenza dell'amore, espressa con l'immagine iniziale della morsa del sole rovente di luglio, immobilizza leggendarie figure che diventano luoghi cittadini<sup>449</sup>. Generalmente lo spazio intesse legami profondissimi con l'uomo instaurando intime comunicazioni<sup>450</sup> oppure rinviandogli i suoi stessi dilemmi. Spesso amplificazione dell'interiorità, riprendendo la tradizione romantica, lo spazio esteriore, geografico, non assume importanza in sé ma per ciò che può rappresentare per l'uomo<sup>451</sup>. Con la rivisitazione della leggenda, i luoghi personalizzati restituiscono messaggi significativi che rinviano a situazioni interiori problematiche, insondabili, spesso patologiche. Sebbene reali, realmente esistiti, la loro descrizione dettagliata<sup>452</sup> è spesso intessuta di termini fuorvianti. Gli spazi diventano, quindi, inquietanti, stranamente viventi, con presenze allarmanti, e, anche per similitudini o metafore sospette, costituiscono vere *soglie* verso il fantastico<sup>453</sup>. La caratteristica di "luogo di passaggio" ritorna più volte con l'immagine del balcone o della terrazza, luogo semi-aperto che rappresenta una condizione di sospensione rispetto alla concretezza dello spazio interno. Il balcone/terrazza-soglia permette a Tecla di raggiungere Aldo<sup>454</sup>; sulla terrazza Clelia, immersa nel «plenilunio estivo»<sup>455</sup>, subisce l'angoscia della melodia interrotta, metafora inquietante della ricerca

---

<sup>449</sup> Eadem, *La leggenda dell'amore*, cit., p. 63: «È per l'amore: voi certamente, sapete che tutte le cose in Napoli, dalle pietre al cielo, sono innamorate». (Già citato).

<sup>450</sup> Cfr., Eadem, *Virgilio mago*, cit., p. 27.

<sup>451</sup> Il mare e il bosco assumono questo significato nei rispettivi racconti *Il mare* e *La fanciulla di Capodimonte*.

<sup>452</sup> Tuttavia i riferimenti non sono sempre precisi. In *Il diavolo di Mergellina* ad esempio, ci sono delle difformità tra la leggenda e la collocazione esatta dei monumenti citati. La chiesa, cui si fa riferimento nel racconto non è quella di Piedigrotta ma quella di Santa Maria del Parto a Mergellina. Qui, infatti, si trova la tela di san Michele arcangelo, opera di Leonardo Grazia, il Pistoia, e la tomba di Jacopo Sannazaro. Cfr., Eadem, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 193.

<sup>453</sup> Eadem, *Il mare*, cit., pp. 44-45: «Il mare del Carmine non ischerza. [...] È il mare grandioso e triste degli antichi che sgomenta le coscienze piccine dei moderni». Ivi, p. 52: «[...] una fiaccola di luce sanguigna a poppa e che mette una striscia rossa nel palpito del mare». Eadem, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 245: «[...] è la natura pudica e grande del bosco, che si ammantava di foglie, che vela il volto divino, che molce la passione delle sue nozze nelle ombre discrete, nei placidi silenzi, nei recessi ignoti. È nell'immenso bosco che si sogna; nei quadrivi lontani trapassa rapissimamente un lieve fantasma; nei bruni tronchi, apparisce qualche leggiadro volto di donna».

<sup>454</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 101: «[...] ella attraversò la casa ed uscì sul terrazzo che dava sul mare. Aldo era là».

<sup>455</sup> Eadem, *Notte di Agosto*, cit., p. 91: «La terrazza diventava bianca, bianca sotto il chiaro plenilunio estivo [...] Sulla terrazza due sole cose vivevano e si ribellavano all'influsso moderatore di quella notte: all'orecchio di Clelia un brillante, che con la fredda e superba indifferenza delle pietre preziose continuava a mandare un

della propria essenza; sempre dal «terrazzino» Jovannella scopre il segreto di Cicho il mago<sup>456</sup>. Nonostante mantengano una posizione secondaria rispetto ai personaggi, gli spazi chiusi costituiscono, invece, specchi dell'interiorità. Fortemente simbolici, rappresentano le personalità principali. La freddezza della casa dei Toraldo riflette l'austera psicologia di Donna Regina<sup>457</sup>, preannunciando la scelta della vita religiosa; il «bigio palazzo»<sup>458</sup> di Donna Anna, diroccato e incompleto, si è mantenuto resistente come la nobile napoletana che niente riesce a scuotere nel suo atteggiamento sprezzante di fierezza e di superiorità. La descrizione della storica costruzione rispetta le caratteristiche del «*tòpos* fantastico dell'edificio inquietante nel cuore della città»<sup>459</sup>: il palazzo è tetro, senza vetri alle finestre né gradini, ed è, aspetto originale, assimilato a una figura umana inquietante. Si innalza sull'acqua con la sua misteriosa indefinitezza, rappresentando anch'esso una sorta di luogo di passaggio, di «oggetto mediatore»<sup>460</sup>, tra presente e passato, tra vita sociale legale e quella nascosta, taciuta, rinnegata, abbandonata, o volontariamente dimenticata. E proprio in quanto rappresentazione di spazio che appalesa contrasti sociali, può essere considerato, con il linguaggio di Foucault, una *eterotopia* di crisi<sup>461</sup>, poiché luogo ipoteticamente frequentato, oltre che dai fantasmi, dai reietti, dalle persone ai margini del sociale. Un luogo *altro* che assume un'essenza problematizzante, di disconnessione con lo spazio circostante<sup>462</sup>. Presenta simili caratteristiche oscure anche la «casuccia»<sup>463</sup> dov'era Cicho il mago, poiché rifugio di «gente

---

raggio fulgidissimo, che pareva fuoco liquido; nell'angolo oscuro formato dalla muraglia, il sigaro di Giorgio che bruciava come un piccolo vulcano in permanenza».

<sup>456</sup> Eadem, *Il segreto del mago*, cit., p. 123: «Ora accadde che sul terrazzino di Cicho il mago sporgesse anche una porticina di una stanzuccia dove abitava con suo marito Jovannella di Canzio».

<sup>457</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 138: «[...] si doleva del silenzio di quella casa, dell'austera gravità che vi regnava, dei corridoi gelati, delle sale marmoree che niun raggio di sole valeva a riscaldare, si doleva del freddo cuore di Regina che niun affetto faceva sussultare – se ne doleva per Donna Romita».

<sup>458</sup> Eadem, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 77.

<sup>459</sup> Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 37. Rosaria Tagliatalata sottolinea che è tutt'ora presente a Napoli la credenza che il palazzo sia abitato da spettri e fantasmi per il suo aspetto lugubre. Ne fornisce anche i riferimenti: cfr., Rosaria Tagliatalata, *Il fantastico "umano" delle «Leggende Napoletane» di Matilde Serao*, cit., p.111 e nota 27.

<sup>460</sup> Cfr., Remo Ceserani, *Il Fantastico*, cit., p. 81.

<sup>461</sup> Cfr., Michel Foucault, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre 1984, trad. it. Pino Tripodi, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 25.

<sup>462</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 78: «[...] si serena il cielo sul suo capo, rifulgono le alte e bellissime stelle, fosforeggia il mare di Posilipo [sic], dalle ville perdute dei boschetti, escono canti malinconici d'amore e le monotone note del mandolino: il palazzo rimane cupo e sotto le sue vòlte [sic] fragoreggia l'onda marina».

<sup>463</sup> Eadem, *Il segreto del mago*, cit., p. 112: «Nello stretto vico dei Cortellari, che come ognuno sa, apparteneva al Seggio di Portanova, vi era una casuccia stretta e alta, dalle piccole finestre, aventi i vetri sporchi ed impiombati. La porta d'entrata era bassa e oscura; sporca e ripida la scala; di rado si aprivano le finestruole».

mal famata»<sup>464</sup> dedita ad affari loschi e appartenente a reiette categorie sociali<sup>465</sup>. L'immagine degli edifici fatiscenti richiama il *tòpos* fantastico della costruzione misteriosa che, presente già in *La casa disabitata* di Hoffmann, trova esempi, nella tradizione italiana, anche ne *I fatali* di Tarchetti oppure ne *Le storie del castello di Trezza* di Verga. Rispetto al modello tedesco, tuttavia, che concentra il mistero sull'identità dei personaggi, le informazioni fornite sugli abitanti di «vico dei Cortellari» sono inequivocabili, eccezion fatta per Cicho il mago ovviamente e, benché a tratti umoristiche, rivelano, secondo la propensione della scrittrice, chiare problematiche sociali che la trasformano in «*casa indiavolata*»<sup>466</sup>. Altri due spazi rientrano nella definizione di *eterotopia*: il convento, luogo oscuro e chiuso cui non tutti possono accedere, e il museo di Capodimonte che risponde ai requisiti delle «eterotopie del tempo»<sup>467</sup>. Il convento, spazio dell'assenza e della negazione, sconvolge nella sua imperscrutabilità di realtà non confinata nel passato della leggenda ma perennemente attuale. Il fantastico nasce dall'indicibilità della vita monacale, dove l'assenza di dialogo con il mondo alimenta il mistero di una vita 'altra'. La vita monacale induce a quel blocco del discorso che si riscontra nella narrazione fantastica e che alimenta l'angoscia. L'incomunicabilità, quindi, l'inconoscibilità della vita monastica sommerge nell'ignoto l'esistenza delle sorelle Toraldo che è possibile soltanto immaginare nel segno della negazione, del dolore e di particolari stati psichici che superano il limite del contingente proiettandosi verso altre dimensioni:

Non hanno parole le brune volte dei monasteri, la pallida luce dei cerei trasparenti, il profumo eccessivo dell'incenso, la profonda voce dell'organo, le bigie pietre sepolcrali; non han parola le fredde celle, il nudo e duro letto dove è scarso il sonno, il cilicio sanguinoso, le pagine distrutte dalle lagrime, i crocifissi distrutti dai baci; non han parola i volti ingialliti, gli occhi cerchiati di nero, i corpi consunti, ma rinimati sempre da una fiamma rinascente; non han parola le convulsioni spasmodiche, le allucinazioni, le estasi dolorose<sup>468</sup>.

Impossibile avere la certezza della fine della loro sofferenza poiché non è possibile decretare la fine dell'amore<sup>469</sup> oltre il limite del convento-morte. Il monastero è un non-luogo che fagocita le possibili storie meravigliose o drammatiche potenzialmente presenti schiaccian-

---

<sup>464</sup> *Ibidem*.

<sup>465</sup> Ivi, p. 113: «[...] al primo piano v'era un maledetto giudeo, degno discendente di coloro che crocifissero nostro Signore Gesù Cristo, un giudeo ladro che dava il denaro ad usura e tosava le monete d'oro; al secondo una bella giovane di quelle che sono la tentazione e la dannazione dell'uomo; al terzo un marito e una moglie, brutti ceffi che di giorno eran fuori di casa a qualche ignoto ed equivoco mestiere e quando rincasavano, a notte piena, si battevano come la lana».

<sup>466</sup> Matilde Serao, *Il segreto del mago*, cit., p. 113.

<sup>467</sup> Michel Foucault, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre 1984, trad. it. di Pino Tripodi, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., p. 28.

<sup>468</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 156.

<sup>469</sup> Cfr., ivi, p. 157.

dole nel silenzio. Come gli altri, il convento è uno spazio di interruzione: occasione di prospettive insondabili o incontrollabili che inquietano e sgomentano. L'esperienza della descrizione di un'eterotopia, è riscontrabile anche nel bozzetto in francese, *Une auberge singulière*<sup>470</sup>, pubblicato nel 1901 sulla *Revue Illustrée*. Nella descrizione si percepiscono le due inclinazioni tipiche della scrittrice: una scrupolosa capacità di osservazione che emerge dalla descrizione minuziosa, e una sensibilità acuta per la dimensione psicologico-spirituale. Il bozzetto, sebbene non possa essere considerato racconto fantastico, poiché non presenta alcun intreccio né personaggi, suscita nondimeno impressioni inquietanti per la personificazione del luogo e per la descrizione costruita in particolar modo sul contrasto lessicale. Il quadro realistico risulta allora minato e lo spazio sofferente<sup>471</sup> assimilandosi allo stato d'animo di coloro che lo frequentano. Nella locanda di «Bagnoli», infatti, si svolgono tutti i duelli di Napoli<sup>472</sup>. È uno spazio destinato alla morte che viene evocata con l'aspetto degradato, con l'assenza dell'arredo. Le finestre sporche lasciano intravedere soltanto l'aspetto misterioso del mare verso Nord, verso Nisida<sup>473</sup>, mentre non c'è alcuna apertura verso la città, verso la vita<sup>474</sup>. Unica prospettiva: il mare tempestoso, metafora minacciosa della morte.

#### II.2.4.1. *Il mare*

Il mare occupa un posto privilegiato nella narrazione della scrittrice, anche non specificamente relativa al fantastico. Il suo è un attaccamento particolare a questo spazio inconfondibile della sua amata città. Il mare ne costituisce lo specchio e l'espansione, esteriore e interiore; ne riflette le ansie, le aspirazioni ma anche i mali e le contraddizioni. Costituisce uno

---

<sup>470</sup> Matilde Serao, *Une auberge singulière*, in «Revue Illustrée», n. 14 del 01/07/1901, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62616600/f19.item> (accesso: 16-12-2019)]. Il bozzetto è corredato da due illustrazioni di Georges Pierre Dutriac. Non risulta una versione in italiano così come non sembra esserci riferimento nella precisa bibliografia di Martin-Gistucci: cfr., Marie Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, cit., pp. 575-595. Il traduttore, inoltre, non è indicato.

<sup>471</sup> Matilde Serao, *Une auberge singulière*, cit., «Il semble que dans cette grande salle, placée en pleine lumière, mais sombre, située sur la plage, mais triste, on ne puisse ni manger, ni rire, ni vivre».

<sup>472</sup> Ivi, «Et en effet c'est ici qu'ont lieu tous les duels de Naples: c'est ici qu'on vient pour s'entre-tuer, c'est ici que les sabres se choquent avec fracas, que frémissent des voix irritées, que brillent des yeux chargés de haine».

<sup>473</sup> Ivi, «Un des côtés longs est seul percé de quatre fenêtres donnant sur la mer solitaire, la mer sombre, la mer gémissante du Nord où se profile Nisida, l'île noire des galériens».

<sup>474</sup> Ivi, «Au contraire, la seule fenêtre qui donne sur la route de Pozzuoli est fermée».

spazio finito e insieme infinito che consente anche di unire l'umano e il divino in una prospettiva ampia della sacralità.

«Voi non avete dimenticato il nostro mare, il nostro bel mare di Napoli. [...] Il mio bel golfo, voi non lo avete dimenticato»<sup>475</sup>: così la narratrice omodiegetica, in una cornice meta-narrativa, si rivolge a un imprecisato corrispondente di luoghi lontani e settentrionali, il quale sembra aver conservato la memoria sensoriale delle emozioni vissute nel golfo di Napoli, lasciandone sparute tracce nei suoi scritti, in cui prevale, invece, l'espressione pacata e malinconica di un animo dolente che vive in un «ambiente monotono e triste».<sup>476</sup>

L'incipit del racconto *Il mare* oppone alla tristezza di un paesaggio settentrionale, nebbioso, *topos* dei romanzi gotici, di tanta letteratura romantica e, talvolta, del fantastico, le piacevoli sensazioni offerte dall'ambiente ameno e rigoglioso del golfo di Napoli, dove il mare costituisce un elemento naturale importante.

Il confronto sembrerebbe, in tal modo, fugare ogni possibile riferimento al fantastico e, nel contempo, avallare le ragioni ambientali, culturali e fisiologiche, addotte da alcuni letterati<sup>477</sup> della Penisola agli inizi dell'Ottocento, a difesa dell'integrità della tradizione letteraria italica contro l'influenza delle idee del romanticismo d'Oltralpe e di nuovi fermenti, tra cui quelli oscuri e inquieti riconducibili al fantastico.

Nell'ampia concezione del sacro delle *Leggende napoletane*, in cui convergono religione cristiana, mito e leggenda popolare sotto il segno di un unico grande ideale di amore, assenza di ogni cosa, il mare assume una valenza positiva poiché dono preziosissimo, insieme a innumerevoli altri, elargito dal Creatore alla prediletta città di Napoli. Il mare, per giunta, fra gli elementi naturali, ha la prerogativa di soddisfare peculiarmente, secondo necessità, la felicità di ogni uomo: «[q]uesto immenso dono è saggio, è profondo, è caratteristico. Ogni bisogno, ogni inclinazione, ogni pensiero, ogni fibra, ogni fantasia, trova il suo cantuccio dove s'appaga: il suo piccolo mare nel grande mare»<sup>478</sup>.

È nell'interazione con l'uomo, realizzando l'amore intrinseco alle leggende<sup>479</sup>, che il mare assume, allora, autonomia vitale. Nel dialogo misterioso con la vita dell'uomo accoglie, riflette, compensa, amplifica, offre, ingoia, rispondendo a ogni necessità umana, esteriore e interiore. In un percorso complesso dell'immaginario, che unisce mitopoiesi e recupero

---

<sup>475</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 40. Nella prima edizione del 1881, il racconto *Il mare* aveva lo stesso titolo dell'edizione del 1891, anche se nel 1881, il racconto fu pubblicato, con il titolo *La Leggenda del Mare di Napoli*, sul giornale «La Rassegna Settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», Roma, direttore Sidney Sonnino, a. IV, 8 maggio, v. 7, n. 175: Cfr., Vittoria Pascale, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, cit., p. 111 e pp. 116-117.

<sup>476</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 39.

<sup>477</sup> «Per introdurre fra noi il gusto di queste *romantiche* melanconie bisognerebbe cangiare il nostro carattere, il nostro clima»: Carlo Giuseppe Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica*, cit., p. 47; e anche Carlo Giuseppe Londonio, *Cenni critici sulla poesia romantica. Milano 1817*, cit., I, p. 228. Vedasi sopra, § I.3.1. *La critica alle origini del Fantastico*.

<sup>478</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 42.

<sup>479</sup> «Le nostre leggende sono l'amore. E Napoli è stata creata dall'amore»: Eadem, *Parthenope*, cit., pp. 7-8.



della cultura popolare delle leggende, il mare costituisce l'elemento naturale più predisposto ad avvicinare l'umano e il divino, poiché facilita il passaggio verso il «misticismo», inteso non soltanto come pura idealità ma anche come amore, un «dramma» umano che rafforza l'integrità dell'esistenza, corpo e spirito, e ne esalta tutte le potenzialità, annullando qualsiasi barriera temporale e spaziale<sup>480</sup>. Luogo di incontro tra l'emerso e il sommerso, soglia verso l'infinito, verso l'ideale, il mare rappresenta un interlocutore misterioso di Napoli, uno specchio che non sempre riflette ma che, ciò nonostante, conserva una perenne memoria storica e sentimentale, densa di complessità e di contraddizioni. La concezione comune e leggendaria del mare, origine e fonte di vita, appare nelle *Leggende Napoletane* personificato in un'entità vivente, pulsante, in cui si realizza la fusione tra materia e spirito, una penetrazione misteriosa tra uomo, natura e soprannaturale. Nel racconto *Il mare*, in particolare, l'aspetto vitale è attestato dalle azioni e dalle attitudini del mare, che restituisce una mappa antropologica del golfo di Napoli, descritto minuziosamente, sotto l'aspetto naturale, umano, sociale, economico e morale, nelle varie zone costiere della città.

Se si segue un percorso diverso da quello prevalentemente geografico della narratrice, nell'intento di attestare una progressiva manifestazione della problematicità, delle sei zone marittime trattate nel racconto, il mare di Mergellina e il mare di Posillipo balzano in primo piano, poiché costituiscono una condizione ambientale completamente positiva, specchio di una realtà esteriore e interiore favorevole. A Mergellina c'è vita, gioia, ricchezza, festa e speranza<sup>481</sup>. Il mare, nella sua autonomia vitale, è in dialogo e corrispondenza reciproca con l'uomo; il mare offre ciò di cui ha bisogno una parte della popolazione, di un particolare livello sociale, e, nello stesso tempo, ne riflette le caratteristiche. Una sorta di cassa di risonanza che conserva memoria anche dei sentimenti, delle aspirazioni, lasciando emergere nel contempo le incongruenze. Infatti il mare di Mergellina è ridente. Tale tripudio di positività, tuttavia, è riservato: non è per tutti. «È la festa di Mergellina [...] fatta per»<sup>482</sup> chi è felice, giovane, spensierato. Sebbene in maniera non esplicita, la rappresentazione gioiosa del mare di Mergellina è compromessa dalla triste percezione di condizioni umane "altre", non altrettanto favorevoli.

Il mare di Posillipo rappresenta, ancor più, un ambiente estatico in cui, senza limiti dimensionali, tutto si armonizza: natura e uomo, ideale e reale, finito e infinito<sup>483</sup>. Una situa-

---

<sup>480</sup> Cfr., *ivi*, p. 7.

<sup>481</sup> «[...] ride il mare di Mergellina; ride nella luce rosea delle giornate stupende; ride nelle morbide notti d'estate, quando il raggio lunare pare diviso in sottilissimi fili d'argento; ride nelle vele bianche delle sue navicelle, che paiono giocondi pensieri aleggianti nella fantasia»: Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 53.

<sup>482</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>483</sup> «È l'armonia del cielo, delle stelle, della luce, dei colori, l'armonia del firmamento con la natura: mare e terra. [...] Posillipo [sic] è l'immagine della felicità piena, completa, per tutti i sensi, per tutte le facoltà. [...] Il

zione edenica, dunque, come quella presentata nel racconto *Megaride*, dove, nella descrizione poetica dell'isola leggendaria, le credenze si mescolano ai miti e l'armonia della natura si fonde con l'immagine delle divinità marine del mondo classico<sup>484</sup>. Il mare assume, allora, una funzione di soglia, di passaggio verso una dimensione onirica, ideale, indefinita, in cui il pensiero si amplia all'infinito, come nella leggenda di *Parthenope*<sup>485</sup>, «la fanciulla greca» che, contemplando il mare immagina di raggiungere luoghi lontanissimi, dove poi nascerà la città di Napoli. Il mare costituisce, allora, l'elemento testimone e ispiratore sia della nascita del sogno premonitore del viaggio avventuroso di Parthenope, che avrebbe portato alla fondazione della città, sia della sua riflessione postuma. In entrambi i casi, la fantasia onirica sorge dalla contemplazione del mare:

Ella godeva sedere sull'altissima roccia, fissando il fiero sguardo sul mare, perdendosi nella contemplazione delle glauche lontananze dell'Ionio [...] Quando Parthenope viene a sedere sulla roccia del monte Echia, quando essa fissa lo sguardo sul Tirreno, più fido dell'Ionio, l'anima sua si assorbe in un pensiero<sup>486</sup>.

Più evocativa e più problematica è la voce del mare del Carmine, che riecheggia memorie storiche grandiose e dolorose<sup>487</sup>. Il mare «cupo», «tormentato», che «non ischerza» bagna un quartiere spesso ricordato da Matilde Serao per i suoi ambienti degradati<sup>488</sup>, malsani. Il rife-

---

mare di Posilipo è quello che Dio ha fatto per i poeti, per i sognatori, per gl'innamorati di quell'ideale che informa e trasforma l'esistenza»: ivi, pp. 55-56.

<sup>484</sup> «[...] e quasi che il fermento primaverile passasse dalla collina all'isola, per le onde del mare, come la bella stagione coronava di rose e di fiorranci il colle, così l'isola fioriva tutta in mezzo al mare, come un gigantesco gruppo di fiori che la natura vi facesse sorgere, come un altare elevato a Flora, la olezzante dea. Nelle notti estive dall'isola partivano lievi concenti e sotto il raggio della luna, pareva che le ninfe marine, ombre leggiere, vi danzassero una danza sacra ed inebbrante [sic]: Matilde Serao, *Megaride*, cit., p. 198.

<sup>485</sup> Eadem, *Parthenope*, cit., p. 9: «L'anima cominciava per immergersi in un pensiero: oltre quel mare, lontano, lontano, dove l'orizzonte si curva, altre regioni, altri paesi, l'ignoto, il mirabile, l'indefinibile».

<sup>486</sup> Ivi, pp. 8-9 e p. 18.

<sup>487</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., pp. 44-45: «Le onde sue melanconiche hanno dovuto mormorare per molto tempo: Corradino, Corradino. Le onde sue tempestose, hanno dovuto ruggire per molto tempo: Masaniello, Masaniello». L'attuale piazza del Mercato, un tempo Campo Moricino, confinante con piazza del Carmine, fu teatro di eventi storici violenti e sconvolgenti per la città. Il 29 ottobre 1268 Corradino di Svevia, figlio dell'imperatore Corrado IV, venne fatto giustiziare in tenera età da Carlo I d'Angiò. L'evento fu oltremodo violento perché all'esecuzione seguì la decisione cruenta di abbandonare i cadaveri vicino al mare, lasciandoli senza sepoltura. Questa avvenne per Corradino dopo le suppliche della madre Elisabetta di Baviera. Nel 1647 Tommaso Aniello d'Amalfi, detto Masaniello, nato nel quartiere Mercato, guidò la rivolta popolare contro le gabelle imposte dal governo vicereale spagnolo. Masaniello fu ucciso, in piazza del Carmine, nel convento attiguo alla Basilica del Carmine Maggiore.

<sup>488</sup> Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, BUR Rizzoli, Mondadori, Milano 2018<sup>6</sup>, pp. 38-39: «La sezione Mercato? Ah già: quella storica, dove Masaniello ha fatto la rivoluzione, ove hanno tagliato il capo a Corradino di Svevia: sì, sì, ne hanno parlato drammaturghi e poeti. Se ne traversa un lembo, venendo in carrozza, dalla Ferrovia, ma si esce subito alla Marina. Al diavolo la poesia e il dramma! In sezione Mercato, niuna strada è pulita; pare cha da anni non ci passi mai lo spazzino; ed è forse la sporcizia di un giorno. [...] Io sono una donna e non

rimento a misere condizioni socio-economiche non è esplicito ma la problematicità dei luoghi è resa dal contrasto tra la maestosità del mare tempestoso, violento e l'aspetto lillipuziano delle costruzioni<sup>489</sup>, così come tra la grandiosità degli eventi storici, di cui il mare conserva memoria, e l'irrisorio spessore morale dei moderni<sup>490</sup>. La memoria storica del mare del Carmine ha, dunque, il potere di evocare il passato per confrontarlo con il presente, fornendo una lettura critica e problematica dei luoghi e degli uomini. Geniale il rapporto costruito tra la «gente minuta» e le «coscienze piccine dei moderni» cui corrisponde quello tra l'aspetto tormentato e violento del mare e la solennità della memoria storica conservata, quasi che la potenza del mare abbia la possibilità di rendere palesi le miserie socio-economiche e morali della contemporaneità.

Il «lago nero del molo», nonostante la vita che «ferve», nonostante il movimento dei lavoratori, dei militari, dei commerci, è un mare che ha caratteristiche di morte<sup>491</sup>. Il nero predomina ed è più volte ripetuto anche con il riferimento al carbone. L'acqua del porto mercantile restituisce ogni sorta di sporcizia. Tutto è nero e anche gli uomini<sup>492</sup> che lavorano, sebbene in movimento, sembrano assorbiti e confusi nell'oscurità del luogo. Il mare del Molo, scuro e sporco, è il mare dei commerci. La lordura e il buio avvolgono, in un'uniformità angosciante, tutto l'ambiente; uomini e oggetti risultano annullati. Il mare del Molo è un buco nero. Manca anche chiarezza nelle attività che vi si svolgono. L'immagine che emerge ha caratteristiche non del tutto dissimili alla descrizione del naviglio occidentale ne *I fatali*<sup>493</sup> di Tarchetti, che, presentando l'area degradata dove si erano insediate le prime fabbriche della Milano moderna, esprime ribrezzo per quegli ambienti anneriti dal fumo e

---

posso dirvi che sieno queste strade, poiché ivi l'abbiezione diventa così profonda, così miseranda, la natura umana si degrada talmente, che vengono in faccia le fiamme della vergogna. [...] Voi non potrete lasciare in piedi le case, nelle cui piccole stanze sono agglomerate mai meno di quattro persone, dove vi sono galline e piccioni, gatti sfiancati e cani lebbrosi; case in cui si cucina in uno stambugio, si mangia nella stanza da letto e si muore nella medesima stanza, dove altri dormono e mangiano». Questo breve estratto sulla situazione del quartiere Mercato, che si affaccia sul mare del Carmine, appartiene a un'analisi compiuta dalla scrittrice nel 1884, che appalesa la sua assoluta fraterna vicinanza al popolo di Napoli, come lei stessa ebbe a dichiarare nella *Premessa a Il ventre di Napoli*, in risposta all'affermazione "Bisogna sventrare Napoli", pronunciata dal ministro Agostino Depretis in occasione della sua visita a Napoli con il re Umberto I, dopo la grande epidemia di colera del 1884. La miseria, che Matilde Serao descrive con la scrupolosa attenzione del cronista nel 1884, non le doveva essere sconosciuta già quando scrisse le *Leggende*; infatti, dietro l'immagine delle "casupole meschine" si vede emergere la denuncia della miseria e della disparità sociale.

<sup>489</sup> Eadem, *Il mare*, cit., pp. 42-43: «[...] sulla piazza storicamente famosa, si eleva il bruno campanile, coi suoi quattro ordini a finestrucce, che lo fanno rassomigliare stranamente al giocattolo grandioso di un bimbo gigante; le casupole, attorno, sono basse, meschine, dalle finestre piccole, abitate da gente minuta».

<sup>490</sup> Ivi, pp. 44-45: «Il mare del Carmine era l'antico porto di Parthenope [...] È un mare storico, poetico e cupo. [...] È il mare grandioso e triste degli antichi, che sgomenta le coscienze piccine dei moderni».

<sup>491</sup> Ivi, p. 45: «Non è spiaggia, è porto quieto e profondo. L'acqua non ha onde, appena s'increspa; è nera, a fondo di carbone, un nero uniforme e smorto».

<sup>492</sup> Ivi, p. 46: «Uomini neri di sole, di fatica e di fumo, vanno, vengono e discendono».

<sup>493</sup> Igino Ugo Tarchetti, *I fatali*, cit., II, pp. 22-23.

malsani, simbolo del progresso e dell'industrializzazione. Un'identica condizione opprimente, dunque, accomuna le prime aree industrializzate della città lombarda e le banchine del mare del Molo a Napoli. L'impiego dell'aggettivo «profondo» dopo «quieto» destabilizza l'immagine del porto, rendendone problematica e inquietante la rappresentazione. Il mare, inoltre, non ha riflesso<sup>494</sup>: nulla sul mare, nulla vicino al mare. Non c'è nulla: solo putridume e morte. Il colore nero, che dovrebbe favorire il riflettersi di cose e persone, diventa, invece, un abisso assorbente che mette in dubbio, inoltre, l'esistenza della vita vicino al mare. Tra il mare e l'uomo, tra il mare e la natura della costa, allora, non c'è più interazione; c'è chiusura; c'è il vuoto.

L'assenza del riflesso è un motivo che ha una nutrita tradizione letteraria nel fantastico, legata soprattutto alla figura dei vampiri e al tema del doppio<sup>495</sup>. Nella descrizione del mare del Molo, tutte le indicazioni sensoriali concorrono a rendere un quadro opprimente e negativo. Nonostante la luce del sole, la visione è offuscata dal pulviscolo del carbone, del ferro e del cotone. Il rumore è fastidioso: è «stridore di lima». Il miasma del catrame acuisce la percezione negativa del luogo. Le figure dei facchini sono quasi impercettibili, confuse nel colore scuro. La dignità umana sembra essere totalmente negata: la polverosità impedisce agli uomini di vedersi, soltanto voci chiamano e rispondono, senza un reale scambio; e manca la possibilità di riconoscersi nel riflesso. L'ambiente stesso è perso nel non esserci dell'immagine riflessa. Emergono, invece, gli individui che, assorbiti dai loro affari, non hanno alcun legame sentimentale né con le persone né con i luoghi: «[...] partono senza un rimpianto»<sup>496</sup>. Il loro disinteresse si accorda perfettamente con l'assenza del riflesso: niente esiste al di fuori delle loro faccende. La degradazione, la sporcizia non li distoglie. Ma il nero inquietante e il sudicio sono lì, in una narrazione che scuote con fine attenzione, denunciando l'indifferenza, il rispetto disatteso, in una sorta di sensibilità ecologica *ante litteram*. Non è trascurabile che l'impenetrabilità del mare del Molo sia collegata ad attività lavorative prevalentemente commerciali: «grossi negozianti», «grossi banchieri», «spedizionieri», «viaggiatori d'affari», sono i frequentatori di un mare che diventa un inquietante «lago nero», come certi loschi affari, antichi e moderni. La luce del faro, inoltre, con la metafora

---

<sup>494</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 45: «[...] dove nulla si riflette».

<sup>495</sup> Dalla *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* di Adelbert von Chamisso a *L'avventura della notte di S. Silvestro* (*Die Abenteuer der Silvesternacht*) di Hoffmann e, ancora, a *Le Horla* di Maupassant, soltanto menzionando qualche esempio, il riflesso mancato si è concretizzato nella finzione letteraria seguendo uno storico percorso evolutivo che da entità esterna all'uomo, come ombra venduta al maligno (Peter Schlemihl), diventa destabilizzante intrusione dell'alterità che provoca sdoppiamento interiore e conseguente disfacimento dell'identità personale (Horla).

<sup>496</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 47.

dell'«occhio» che «sorveglia», aumenta la sensazione di turbamento evocata dal luogo angosciante, dove gli oggetti assumono vita propria.

Un senso di morte, ancora più evidente, si realizza nella tetra descrizione del mare del Chiatamone: «Nulla vi è d'azzurro e la medesima serenità ha qualche cosa di solitario che rattrista»<sup>497</sup>.

Il paesaggio è sconcertante e il mare s'infrange furioso sulle rocce del Castel dell'Ovo, antica e spaventosa prigione, memoria di solitudine e angoscia di prigionieri. Il senso del mistero e dell'ignoto è sollecitato dalla linea nera della nave sconosciuta e dalla «striscia rossa» della barca di pescatori sul mare che palpita<sup>498</sup>. Il richiamo alla personificazione del mare che ha un battito, unito al carattere misterioso della barca e della nave, consente il passaggio a una dimensione sovranaturale, resa dolorosa e macabra dal racconto della morte tragica, fra le onde, di due giovani sopraffatti dalla violenza del mare e dalla personale disperazione. Dolore, tristezza, solitudine, morte e paura, conferiscono al mare del Chiatamone, definito esplicitamente mare del Nord, un aspetto cupo e tormentato che ricorda tanti paesaggi dei romanzi gotici, talora del fantastico.

Appaiono, tuttavia, più inquietanti alcune espressioni che provocano fratture inspiegabili nella descrizione dell'ambiente gioioso del mare di S. Lucia: il mare del popolo. Il contrasto emerge, innanzitutto, dal suono: le canzoni celano talvolta il dolore con l'allegria. Tutti gli stimoli sensoriali sono contrastanti poiché ingombrano e sconvolgono l'«aria serena»<sup>499</sup>. Rappresentano la grande varietà e le contraddizioni del popolo. Le varie realtà, in una progressiva intensificazione negativa, sono percepite attraverso i sensi. Si passa dai suoni ai trilli, alle bestemmie, al rumore dei «trams». L'odorato è coinvolto contestualmente da profumi e cattivi odori contrastanti. L'immagine del paesaggio, inoltre, è resa dall'ossessiva ripetizione dell'azione di riflessione del mare nei vari momenti del giorno con climax

---

<sup>497</sup> Ivi, p. 51.

<sup>498</sup> Ivi, p. 52: «Di lontano appare una linea nera: è una nave sconosciuta, che fugge verso paesi ignoti. Alla sera passa lentamente qualche barca misteriosa che porta una fiaccola di luce sanguigna a poppa e che mette una striscia rossa nel palpito del mare».

<sup>499</sup> Ivi, p. 50: «Salgono nell'aria serena, canti, suoni di chitarra, trilli d'organino, strilli di bimbi, bestemmie di facchini, rotolio di *trams*, profumi e cattivi odori; rifulgono i colori rabbiosi e mordenti; fiammeggiano le albe riflesse sul mare; fiammeggiano i meriggi lenti e voluttuosi, riflessi sul mare; s'incendiano i tramonti sanguigni, riflessi sul mare che pare di sangue».

della funzione predicativa che dal riflettere dei «colori rabbiosi e mordenti», passa al fiammeggiare delle albe e dei meriggi, fino all'incendio dei «tramonti sanguigni». L'intensità è crescente tanto che il riflesso del tramonto sul mare lo rende simile al sangue.

Nel mare, dunque, convergono significati diversi e, talvolta, contrastanti che forzano e destabilizzano una semplice e coerente visione realistica della realtà, che alimenta il fantastico poiché problematizzata.

Le espressioni che rendono cupo e evocativo l'aspetto del mare del Carmine, inquietante quello del mare del Chiatamone, degradato e infernale quello del Molo, problematico quello di S. Lucia, rappresentano, per dirla con Lucio Lugnani, lo «scarto» dal «paradigma di realtà»<sup>500</sup>, elemento imprescindibile del fantastico.

Sebbene nessuna apparizione visionaria, nessun evento fantasmatico, benché evocato, caratterizzi la narrazione, la descrizione del paesaggio marino suscita esitazione<sup>501</sup>, creando contrasto fra un racconto concreto, puntuale, denso di particolari in stile verista e gli stridori di espressioni inattese che proiettano oltre il reale, fornendo una problematica rilettura critica di luoghi e sentimenti. Così, nelle *Leggende Napoletane*, malgrado l'intento, accennato nella dedica iniziale al lettore e poi dichiarato dalla narratrice ne *La storia della leggenda*, fosse di assecondare un'ereditaria attitudine alla fantasia o alle fantasticherie, tralasciando per poco il severo lavoro dell'arte, centrato sullo studio della verità, l'attenzione alla rappresentazione fedele del reale non viene meno ma si arricchisce di elementi che vanno oltre il dato tangibile, poiché, legati al recupero dello spessore folklorico e leggendario di un popolo. La narrazione risulta, di conseguenza, non univoca, bensì densa e complessa. E così il fantastico di Matilde Serao trova la sua originalità nella contestualizzazione del messaggio problematizzante che propone.

È evidente, dunque, che l'accoglienza<sup>502</sup> dei nuovi fermenti d'Oltralpe, complici la delusione post-risorgimentale di ideali infranti e il sentimento di sfiducia nello sviluppo della scienza e dell'industrializzazione che concentrava i capitali nelle mani della borghesia, abbia consentito alla comunicazione letteraria anche della Serao di esprimere le problematiche del

---

<sup>500</sup> Cfr., Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 54.

<sup>501</sup> Cfr., Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, cit., p. 26.

<sup>502</sup> Era superata, ormai, la rigidità autoreferenziale di una tradizione letteraria che affondava esclusivamente nei classici le proprie radici e convergeva tutti gli slanci poetici verso intenti pedagogici a vantaggio del processo di unificazione nazionale.

contesto socio-culturale attraverso una narrazione che infrange il limite della corrispondenza univoca e verisimile, lasciando emergere strappi e deviazioni che, in qualche caso, anticipano le inconciliabili fratture identitarie dell'uomo del Novecento.

Le «coscienze piccine», impaurite dal mare del Carmine, sono quelle della borghesia<sup>503</sup>, che non conosce il mare e, quindi, neanche le potenzialità di quel prezioso dono divino che apre, sempre sotto il segno dell'amore, varchi infiniti verso l'ideale poetico, verso il sogno, verso il passato storico e leggendario, verso il mito.

Il mare con un suo «palpito»<sup>504</sup> mostra aspetti contrastanti. Il mare di Matilde Serao è soprattutto glauco<sup>505</sup>, non ha un colore definito. È cangiante ed evoca, quindi, un senso di incertezza. L'aggettivo torna varie volte nei suoi scritti<sup>506</sup> e, talvolta, attribuito agli occhi,

---

<sup>503</sup> Nel racconto *Lu munaciello*, il cui sottotitolo è *Leggenda borghese*, attraverso il recupero di una cronaca quattrocentesca che evoca atmosfere da romanzo gotico con apparizioni diaboliche, la sovrapposizione dell'antica immagine del *munaciello*, di cui si sospetta l'omicidio per mano della famiglia borghese della madre, con la moderna figura popolare del folletto consente di attuare, nel presente della narrazione, una critica feroce alla borghesia di cui sono elencati difetti e caratteristiche negative anche nell'interazione con il personaggio ambiguo e temuto del *munaciello*. Matilde Serao, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., p.170: «La borghesia che vive nelle strade strette e buie o malinconicamente larghe e senza orizzonte, che ignora l'alba, che ignora il tramonto, che ignora il mare, che non sa nulla del cielo, nulla della poesia, nulla dell'arte [...] che non conosce che sé stessa, quadrata, piatta, scialba, grassa, pesante, gonfia di vanità, gonfia di nullagine [sic]».

<sup>504</sup> Cfr., Eadem, *Il mare*, cit., p. 52.

<sup>505</sup> Treccani, *vocabolario on line*, voce: glauco, [in rete: <http://www.treccani.it/vocabolario/glauco/>, (accesso: 18-03-2019)]: «glàuco agg. [dal lat. *glaucus*, gr. γλαυκός «brillante, lucente» e nome di colore] (pl. m. -chi), letter. – Di colore tra il celeste e il verde, o anche celeste chiaro, verde-grigio, ceruleo; il termine, appunto per la sua indeterminatezza, è frequente nella poesia, con riferimento soprattutto agli occhi: *del grave occhio g. entro l'austera Dolcezza* (Carducci); in partic., *la dea dagli occhi g.*, epiteto della dea greca Atena (per traduz. del gr. γλαυκῶπις: v. glaucopide); più raram. riferito ad altre cose: *costa tutta coperta del pallor g. degli ulivi* (Pascoli); *la grande frescura g. della sera di giugno* (D'Annunzio)». Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, Luca Serianni, Maurizio Trifone, *Nuovo Devoto - Oli*, cit., voce: «glauco (glàu-co) agg. (pl. m. -chi) ELEV. Di colore celeste tendente al verde; ceruleo: *costa tutta coperta del pallor glauco degli ulivi* (Pascoli)».

<sup>506</sup> Nel racconto *Il mare*, l'aggettivo glauco è utilizzato due volte. Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 55: «[...] il glauco mare che prende tutte le tinte»; e anche, ivi, p. 57: «[...] muori nelle onde glauche del mare». Sempre in riferimento al mare, è presente anche in altri racconti. Eadem, *La leggenda dell'amore*, cit., p. 68: «[...] dalle glauche acque, dinanzi a lui sorse una Ninfa marina». In *Parthenope*, il mare favorisce la concentrazione, lo sviluppo della fantasia della giovane donna che incarna il mito e che poi realizzerà concretamente, con la fondazione di Napoli, il bisogno di infinito del suo animo. Eadem, *Parthenope*, cit., pp. 8-9: «Ella godeva sedere sull'altissima roccia, fisando il fiero sguardo sul mare, perdendosi nella contemplazione delle glauche lontananze dell'Ionio». Tuttavia il mare della Serao è glauco anche in altri suoi scritti: lo è ne *Il ventre di Napoli* (cfr., Eadem, *Il ventre di Napoli*, cit., p. 35) e lo è anche nel racconto *Per i bagni* (cfr., Matilde Serao, *Per i bagni*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, p. 123) in cui il mare ha un significato positivo, legato alla bellezza del paesaggio.

evidenziando, nella loro particolarità di riflettere l'interiorità dell'individuo, anche una connotazione diabolica<sup>507</sup>. Non sembra, inoltre, forzato un possibile riferimento a Glauco<sup>508</sup>, personaggio mitologico che consente, con un richiamo intertestuale esterno alle *Metamorfosi* di Ovidio e alla *Divina Commedia*, di rimarcare anche l'aspetto soprannaturale del mare nelle *Leggende*. Il mare è assolutamente positivo quando rappresenta la vita e la ricchezza: «È il mare del popolo, mare laborioso, fedele e fruttifero, mare amante ed amato, per cui vive e con cui vive il popolo napoletano»<sup>509</sup>. Questa immagine positiva sarà negata, nondimeno, qualche anno dopo, nella dettagliata analisi de *Il ventre di Napoli*, dove sembrano concretizzarsi gli aspetti minacciosi e stridenti che alimentavano il racconto fantastico: «Ma santa Lucia, tutta pittoresca, resta sempre fuori delle leggi dell'edilizia e d'igiene: è un borgo fortificato. Forse il colera non vi avrà fatto strage; vi è il mare, vi è il sole. Ma che mare nero, untuoso! Ma qual putrefazione, non illumina quel sole!»<sup>510</sup>. Il mare è positivo quando custodisce. Nel mare delle *Leggende*, infatti, si annega il dolore di un amore non ricambiato, perduto oppure impossibile, che viene accolto, appagato e restituito alla memoria. Così il mare propaga l'amore oltre la morte. Il ricco Sebeto, scioglie la sua vita nelle lacrime che, versandosi nel mare, si ricongiungono alla donna amata e annegata: «Alla orribile nuova Sebeto sentì spezzarsi il cuore e per molto tempo si sciolse in amarissime lagrime, in modo che tutta la sua vita si disfece in acqua, correndo a gettarsi nel mare, dove Megara era morta»<sup>511</sup>. Allo stesso modo il pescatore Megaride, innamoratosi di una Ninfa marina, si gettò in mare pur

---

<sup>507</sup> Madonna Isabella rappresenta, nelle *Leggende*, una delle immagini della donna bella, fatale, ma diabolica poiché fredda, calcolatrice e spietata con l'uomo innamorato. Eadem, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 181: «[...] nei grandi occhi glauchi, cristallini, il lampo dello sguardo era verde e freddo». La stessa freddezza satanica si evidenzia nello sguardo del perverso Marcus Henner nel romanzo *La Mano Tagliata*, che la Serao pubblicherà nel 1912 con il sottotitolo di romanzo d'amore ma dove sono innegabili caratteristiche del fantastico con tinte *noir*. Eadem, *La Mano Tagliata*, cit., p. 10: «Adesso gli sembrava vedere due occhi fissi su lui, occhi immoti, glauchi, come l'acqua di uno stagno». L'aggettivo glauco qui evoca un'idea di morte poiché paragonato all'acqua stagnante. Sono glauchi anche gli occhi che Serao osserva nei personaggi femminili del fantastico di Edgar Allan Poe: cfr., Eadem, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 260.

<sup>508</sup> Glauco rappresenta l'emblema della trasformazione dall'umano al divino, dal naturale al soprannaturale: Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, 898-968, traduzione e cura di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma 2011. Dante lo cita nel primo canto del Paradiso quando si sentì trasformare, come Glauco, alla vista di Beatrice: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, edizione critica rifatta a cura di Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano 1951<sup>15</sup>, Paradiso I, 67-69.

<sup>509</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 50.

<sup>510</sup> Eadem, *Il ventre di Napoli*, cit., p. 82.

<sup>511</sup> Eadem, *La leggenda dell'amore*, cit., pp.69-70. Il fiume, emblema della rievocazione mitica anche di tutta la tradizione letteraria partenopea, a partire dal poema *Arcadia* di Jacopo Sannazaro, esemplifica qui la potenza tragica del sentimento che conduce al sacrificio estremo per amore, affinché nel mare si possa realizzare l'unione desiderata.



di raggiungere il suo amore: «Tre volte venne a galla, tre volte scomparve nel mare – fortunato, se potette con la morte pagare così infinito godimento»<sup>512</sup>. È positivo quando protegge antichi palazzi<sup>513</sup> abitati da ipotetici fantasmi, quando ama e amplifica il sentimento d'amore nelle varie stagioni<sup>514</sup>, quando costituisce la soglia verso l'ignoto<sup>515</sup>, quando rappresenta un luogo d'incontro tra finito e infinito, tra reale e soprannaturale, tra storia e mito. È positivo finanche quando, sotto l'influsso del rovente sole estivo, che comprime tutto nella forza del suo amore, sembra volersi trasformare in «metallo liquefatto»<sup>516</sup>, mentre, invece, «[...] tutto rimane immobile, tetro e grave»<sup>517</sup>. Tale immagine d'immobilità<sup>518</sup> non è nuova nel fantastico, anche se qui la sensazione di torpore e di costrizione non è data più dalla paura suscitata da immagini o personaggi minacciosi ma dalla violenza della luce abbagliante del sole, dalla violenza della sua passione d'amore, per giunta riflessa dal mare che diventa «migliaia di specchi»<sup>519</sup>. La negatività del mare emerge quando l'amore è negato oppure offeso. Diventa, allora, desolazione, come nella descrizione del mare del Chiatamone, oppure punizione, come nel racconto *Megaride*<sup>520</sup> in cui, in una sorta di vittoria della sacralità del mito

---

<sup>512</sup> Ivi, p. 68. La tripla visione dell'amore che riaffiora dai flutti è presente anche nel racconto *Barchetta fantasma*, dove il mare accoglie e perpetua l'amore infinito ma colpevole della coppia di amanti, rendendolo per sempre visibile a coloro che amano veramente: cfr., Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., pp. 107-108.

<sup>513</sup> Eadem, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p.77: «[...] non cade, non cadrà, poiché la forte brezza marina solidifica ed imbruna le muraglie, poiché l'onda del mare non è perfida come quella dei laghi e dei fiumi, assalta ma non corrode».

<sup>514</sup> Nel racconto *Barchetta fantasma*, il mare è celebrato come elemento naturale che, nelle notti delle varie stagioni, amplifica l'amore, esaltando le emozioni con la sublimazione delle percezioni sensoriali. Ciò accade anche nelle situazioni più cupe e inquiete: la narrazione allora raggiunge la poesia, comunicando lo struggimento dell'anima con espressioni dolenti e malinconiche che riecheggiano aspetti tardo-romantici. «Nelle notti tempestose d'inverno, quando il temporale della città ha tutta la grettezza e la miseria delle stradiciuole strette e delle grondaie piagnucolose, quando l'anima sente il bisogno imperioso di una mano che l'afferri, che delizioso e infinito terrore, che impressione incancellabile trovarsi in alto mare, in un ambiente nero, dove il pericolo è tanto più grande, in quanto è indistinto»: Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p.104.

<sup>515</sup> Cfr., Eadem, *Parthenope*, cit., p. 9.

<sup>516</sup> La figura del mare come metallo tornerà anche in *Le Horla* di Guy de Maupassant, racconto fantastico del 1887 dove, nell'episodio del viaggio al Mont Saint-Michel, l'acqua marina assume un significato minaccioso di costrizione e annientamento. Guy de Maupassant, *Le Horla*, cit., p. 44: «[...] nous nous mêmes à causer en regardant monter la mer, qui courait sur le sable et le couvrait d'une cuirasse d'acier».

<sup>517</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., p. 63.

<sup>518</sup> Un esempio fra tutti quello di Nataniele, ne *L'Orco Insabbia* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann quando racconta a Lotario il suo terrore all'arrivo di Coppélius.

<sup>519</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., p. 62.

<sup>520</sup> Eadem, *Megaride*, cit., p.206: «Ma il mare rumoreggia sordamente, la terra si scuote, un orribile scricchiolio s'ode, un grido feroce sale in cielo, le onde sorgono in tempesta, e la isola Megaride scompare nel vortice delle acque».

sulla storia, l'isola è corrosa e ingoiata dal mare, che ristabilisce il primato delle sue divinità sull'uomo.

Tuttavia finanche la morte in mare ha valenza positiva: il mare, allora, è consolazione al dolore oppure una via per la definitiva e imperitura realizzazione dell'amore.

Nella prospettiva della concezione *in fieri* del fantastico, che si basa essenzialmente sullo studio dei testi, secondo la condivisa e insuperata tesi di Louis Vax<sup>521</sup>, e che lo consideri voce problematizzante di un contesto, il motivo del mare nelle *Leggende Napoletane*, nella sua grande poliedricità, rivela aspetti peculiari di un fantastico sentimentale o emotivo atto a riflettere fratture e inquietudini soprattutto attraverso una rilettura interiore del fenomenico, il cui spessore storico, leggendario o mitologico emerge riattualizzato nella complessità delle relazioni umane e delle loro contraddizioni. È proprio al confronto iniziale che bisogna tornare per scoprire l'essenza del fantastico di Matilde Serao. Nella cornice del primo racconto, intitolato *Parthenope*, infatti, la narratrice presenta, come in *Il mare*, lo stesso paragone geografico tra Nord e Sud<sup>522</sup>, tra paesaggi nebbiosi e malinconici e quelli netti e chiari illuminati dal caldo sole meridionale, per evidenziare una sostanziale differenza di immaginazione che può giustificare l'origine del fantastico in un ambiente reale e solare, scrutato anche attraverso l'eredità culturale delle leggende<sup>523</sup>. Per la Serao il fantastico si sviluppa dalla realtà, dalla vita, e in *Carlo Gozzi e la fiaba*, dopo averne fatto esperienza, afferma che: «[i]l fantastico non è il contrario della vita, ma è l'esaltazione della vita: è la linea in fuori, è l'aureola, è l'alone, ma la linea suppone la misura, ma l'aureola suppone la testa, ma l'alone suppone la luna!»<sup>524</sup>. E così, con il primato di aver parlato<sup>525</sup> di fantastico in Italia, la Serao, in primo luogo, ne afferma la necessità di appartenere al reale, riferendosi, come già aveva fatto anche Maupassant<sup>526</sup>, a Hoffmann e a Edgar Allan Poe<sup>527</sup>. In secondo luogo, ma non per importanza, ne riconduce l'origine nell'individuo, partecipando così attiva-

---

<sup>521</sup> Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 8: «Définir le fantastique, ce n'est pas deviner la réponse qui figurerait de toute éternité dans le livre du Maître, c'est parcourir le chemin sinueux de l'enquête, affronter le risque du choix. Notre définition va se chercher et se perdre sans fin dans l'examen des œuvres que nous qualifions de fantastiques».

<sup>522</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 6: «Lontano, si sogna nella vita; qui si vive in un sogno, che è vita. Lontano i solitari e tristi pensieri della immaginazione che crea un mondo sovrasensibile; qui la festa completa di un mondo». (Già parzialmente citato).

<sup>523</sup> Cfr., *ivi*, pp. 6-7.

<sup>524</sup> Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 259.

<sup>525</sup> Cfr., Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 23, nota 110. Il breve riferimento dedicato da Lazzarin alla Serao, tuttavia, non rende merito alla scrittrice per la portata innovativa e originale delle sue riflessioni che, sebbene limitate a qualche pagina del saggio su Gozzi, non nascondono un'intuizione geniale che anticipa il percorso critico italiano del secolo successivo.

<sup>526</sup> Guy de Maupassant, *Le fantastique*, cit. Maupassant sottolinea nell'articolo il cambiamento della sensibilità del pubblico di fine Ottocento, sorpreso ormai esclusivamente da una narrazione, come quella di Hoffmann e Poe, che, solleticando il soprannaturale era ben salda nel reale, di cui qualcosa, tuttavia, restava inspiegabile.

<sup>527</sup> Cfr., Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 260.

mente alla trasformazione, alle soglie del Novecento, di un'esperienza narrativa, il fantastico, la cui problematizzazione non scaturisce più dall'intrusione di un evento soprannaturale esterno nel quotidiano ma dalla dilaniante consapevolezza di una scissione interiore. «Il fantastico del rimorso, il fantastico del terrore non vengono da spettri, non vengono da vani fantasmi, ma l'uomo li porta in sé, ma sono gli abitatori del suo spirito, i tetri e fieri abitatori!»<sup>528</sup>. È il 1895, gli studi sulle malattie mentali erano in pieno sviluppo, la psicoanalisi era alle porte...

### II.2.5. *Dialettica linguistica: una via per il fantastico?*

«La sua lingua poverissima vi si dissolve sotto le mani per la inesattezza, per la inopportunità, per la miscela dei vocaboli dialettali italiani francesi»<sup>529</sup>: Edoardo Scarfoglio è il primo a muovere una critica spietata nei confronti della scrittrice ma non sarà l'ultimo. In effetti, da sempre torna come un *refrain* l'osservazione sulla disomogenea ricchezza linguistica della Serao: sovrabbondante nel lessico, disorganica nella forma, impura per l'utilizzo delle forme dialettali, accogliente verso i vocaboli stranieri. Nessuna persecuzione, ma soprattutto nessuna novità! Nell'intervista di Ugo Ojetti del dicembre 1894, Serao stessa ammette le sue pecche in ambito linguistico: «Io che sono stata tanto accusata di scrivere in una lingua cattiva imperfettissima, io che anzi confesso di non saper scrivere bene, ammiro in ginocchio chi scrive bene, chi *fissa* le idee sue in quella prima lingua aulica e lucente»<sup>530</sup>.

Le cause, tuttavia, non le riconduce esclusivamente alla sua scarsa preparazione letteraria bensì all'influenza dell'ambiente, dovuta a ragioni storico-geografiche. Il difficile processo di realizzazione sociale della raggiunta unità politica rilevava, infatti, differenze profonde nella cultura, nelle tradizioni e, soprattutto, nella lingua delle varie regioni d'Italia. La frammentazione linguistica del Paese, oltre a quella «etnica»<sup>531</sup> è, infatti, reputata dalla scrittrice concausa dell'assenza di un romanzo italiano coevo. Convinta dell'esistenza di vari romanzi regionali, «coefficienti del futuro romanzo italiano integro e perfetto»<sup>532</sup>, giustifica l'imperfezione della sua lingua letteraria con la sentita esigenza di esprimersi immediatamente, con «calore»<sup>533</sup>, per arrivare al suo pubblico. La dichiarata vicinanza a Verga, De Roberto e Capuana<sup>534</sup> attesta, inoltre, come sostiene Tommaso Scappaticci, che «l'esperienza stilistica

---

<sup>528</sup> Ivi, p. 261.

<sup>529</sup> Edoardo Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885, p. 117, in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 71.

<sup>530</sup> Ugo Ojetti, *Matilde Serao*, cit., p. 275.

<sup>531</sup> Ivi, p. 274.

<sup>532</sup> Ivi, p. 273.

<sup>533</sup> Ivi, p. 276.

<sup>534</sup> *Ibidem*: «Le altre opere (e sono poche) redatte nel linguaggio purissimo e gelido vivranno? Noi quattro (intendo Verga, De Roberto, me e un po' Capuana) accusati di scorrettezza abbiamo un pubblico che ci segue e ci legge: perché nella posterità dovremmo morire?».

della Serao si colloca all'interno del tentativo, allora diffuso nel genere narrativo e ispirato anche ai principi veristici, di elaborare forme di espressività antiletteraria, sganciate dal fiorentinismo manzoniano e dalle aulicità di stampo carducciano e collegate, invece, alle tradizioni linguistiche regionali e all'esigenza di una maggiore attenzione alla realtà ambientale e quotidiana»<sup>535</sup>. Ora cosa sia stato voluto e cosa, invece, sia stato involontario nelle scelte linguistiche della scrittrice non assume grande rilievo rispetto alla constatazione che anche a livello della scrittura si manifesta il medesimo dualismo della sua poetica: l'attenta analisi della realtà vissuta, respirata, amata, contestata e il richiamo della disanima psicologica o del bisogno d'infinito. Ora anche se tale dicotomia si appalesa in particolar modo nella produzione sin dalla metà degli anni Ottanta<sup>536</sup>, è pur vero che il peso di uno studio esclusivamente incentrato sul vero le era apparso gravoso già all'epoca della stesura delle *Leggende Napoletane*, poiché annullava l'esigenza delle «fantasticherie», innata nell'uomo meridionale<sup>537</sup>. Ciò non vuol dire che la raccolta debba essere considerata come una produzione di pura evasione, sull'esempio del meraviglioso di Gozzi evidenziato dalla stessa scrittrice nel saggio del 1895<sup>538</sup>, ma attesta, considerata la presenza anche qui dell'oscillazione stilistica criticata, che da un lato la contestuale attenzione al dato reale e all'elemento psicologico-spirituale è anteriore all'affermazione di nuovi gusti letterari<sup>539</sup>, dall'altra che anche il fantastico della Serao presenta gli elementi essenziali della problematicità di questa scrittura: un verosimile che mostra sovente confini labili, facilmente superati da angosce e spettri interiori. L'aspetto stridente dei tratti dialettali ha ovviamente la sua ragion d'essere nel fatto che il dato realistico proviene dall'osservazione dell'ambiente della scrittrice, il suo ambiente di vita, la sua città preferita. Il suo spazio narrativo è principalmente Napoli. A ciò

---

<sup>535</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 71.

<sup>536</sup> Nel 1884 la scrittrice si mostra attratta dallo spiritualismo, complice la lettura dell'*Irréparable* di Bourget che l'aveva particolarmente colpita: cfr., Matilde Serao, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera XXXIX, Francavilla mare (Abruzzo) 27-07-1884, p. 131. Il suo ideale propende verso un'arte unificatrice della duplice essenza dell'uomo, in grado di rappresentare la realtà nella sua interezza, «anima e sensi». Una totalità che, Shakespeare a parte, non trova nella sua epoca, né in Bourget, né in Zola, confessandone il rammarico al conte Primoli. *Ibidem*: «In questo modo, amico carissimo, da una parte la letteratura sperimentale considera solo dal punto di vista del temperamento: dall'altra, la letteratura d'eccezione, dipinge solo le infinite morbosità dello spirito – e i due principii non si uniscono, l'uomo resta indescritto, incompleto. Chi sarà l'artista eccezionale, grande che comprenderà tutto l'uomo, come l'ha inteso Shakespeare, nella brutalità e nella elevatezza?».

<sup>537</sup> Matilde Serao, *La storia della leggenda*, cit., pp. XIII-XIV: «A meno di rarissime eccezioni, gli scrittori meridionali sono provvisti, massime nei primissimi anni delle loro scritture, di una ricchezza ereditaria, atavistica di fantasie, o piuttosto di fantasticherie».

<sup>538</sup> Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 261: «[...] il meraviglioso che sconfigge, ma porge la speranza e porge il rimedio, che infligge le torture, ma ha con sé il balsamo della consolazione».

<sup>539</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 125: «E così la morte di Zola offre lo spunto per la condanna della presunzione sistematizzante della scienza («Il Mattino», 30 set. 1902), la concessione del premio Nobel a Carducci diventa occasione per celebrare il «sacerdote dell'Ideale» («Il Giorno», 5 dic. 1906), la conversione di Bourget coincide con la dedica di Suor Giovanna della Croce in cui la proclamazione del nuovo ruolo dell'intellettuale impegnato ad affermare valori spirituali e a confortare anime sofferenti si risolve nell'invito a una sorta di fratellanza universale».

si aggiunge un'innata propensione per la narrazione libera, prolissa, pedante nel dettaglio, accurata nelle descrizioni che aspirano a definire l'indefinibile, ricca nell'illustrazione degli stati psicologici. È in questi frangenti che si avverte l'inclinazione alla ricercatezza stilistica, con l'uso di un linguaggio che risente di modelli letterari di provenienza geografica più estesa, anche oltre i confini nazionali. La quotidiana pratica giornalistica, d'altra parte, della scrittura attenta, veloce, efficace, influisce anch'essa sull'esperienza letteraria: è sicuramente incisiva nella scelta della misura narrativa, in genere breve anche nei romanzi<sup>540</sup>, e nella particolare sensibilità per la rappresentazione del verosimile, efficace nelle sequenze di dialogo. Nel complesso una lingua emotiva<sup>541</sup> che, evidente anche nell'esperienza del fantastico della scrittrice, oscilla tra forme auliche, conformi alla letterarietà coeva, e regionalismi accompagnati da una grafia non sempre corretta che subisce l'influenza del dialetto<sup>542</sup>. Nella sintassi l'uso di formule evolute si unisce a strutture vicine alla lingua media<sup>543</sup>.

Nelle sequenze introduttive e conclusive di cornice di qualche racconto, l'uso della prima persona comporta talvolta l'impiego dello stile indiretto libero, tipico anche della scrittura giornalistica, che consente, nel tentativo di coinvolgere il lettore, di esprimere i pensieri del narratore confondendo la riflessione personale con l'ipotesi di interrogazioni rivolte persino al lettore. In *Barchetta fantasma* alla frase iniziale «[l]i conosci tu?»<sup>544</sup> fanno seguito altre interrogative libere: «[m]a perché in questi giorni non amiamo noi, sino a morirne?»<sup>545</sup>; «[p]erché non chiudiamo gli occhi, lasciandoci rotolare in un abisso senza fondo, dove è così dolcemente doloroso finire la vita?»<sup>546</sup>. In questo modo il fantastico si evidenzia perché la complessa individuazione dell'interlocutore rende difficile mettere a fuoco il livello narrativo. Ne *La leggenda dell'amore*, l'interrogativa libera torna quando il narratore si rivolge al lettore:

---

<sup>540</sup> L'efficacia del bozzetto è rilevata in una metanarrazione che lo contrappone alla corposità del romanzo per la cui stesura occorre, invece, un elevato impegno linguistico. Matilde Serao, *Bozzetti*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, pp. 148-150: «In sé il bozzetto è una bella cosa. Prima di tutto è breve. Quattro colonne di lunghezza chilometrica, senza la macchina a vapore per il relativo divoramento, possono condurre il lettore alle idee più nere [...] nel romanzo ci vogliono azione, dramma, dialogo, calore e soprattutto una grammatica costante per trecento facciate di stampa».

<sup>541</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 73: «Se l'esuberanza espressiva porta a volte a eccedere nell'uso di aggettivi e diminutivi, esclamazioni ed enumerazioni, d'altra parte spesso hanno valore significativo in quanto caratterizzano situazioni narrative o reazioni emotive da trasmettere al pubblico».

<sup>542</sup> Matilde Serao, *Provvidenza, buona speranza*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena, 1891, p. 223: «[...] i bimbi di Napoli ci pensarono un par di volte».

<sup>543</sup> Ugo Ojetti, *Matilde Serao*, cit., p. 275: «Guardate qui a Napoli: abbiamo tre lingue, una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale, viva, chiara, pittorica, sgrammaticata, asintattica; una media che dirò borghese, che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta imitare la lingua aulica senza ottenerne la limpidezza».

<sup>544</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 93.

<sup>545</sup> Ivi, p.95.

<sup>546</sup> *Ibidem*.

«[n]on conoscete la storiella dei quattro fratelli?»<sup>547</sup>. La domanda libera ha, invece, una funzione ancor più inquietante quando è retorica, di riflessione, e, introducendo l'elemento destabilizzante, segue una sequenza-monologo, plausibile, dichiarativa, dove l'interlocutore era il lettore: «Quanto tempo è che ho veduto lei, l'altra, per la prima volta?»<sup>548</sup>. A questa domanda il lettore non può rispondere poiché non conosce la storia della protagonista che sta appena iniziando il suo racconto. Il riferimento all'altra, altresì, sgomenta visto che si tratta dell'entità che l'io omodiegetico vorrebbe distruggere con un esorcismo.

A livello lessicale, oltre alla scelta connotativa preminente, si rileva la mescolanza di termini ricercati, regionalismi, forestierismi, scorrettezze, che, concentrati in modo differente a seconda degli argomenti del racconto, danno in alcuni casi anche un senso di stranezza alla narrazione. In *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, termini desueti, ipoteticamente assimilabili alla lingua in uso al tempo della vicenda, testimoniano il tentativo di mimare una verosimiglianza nella narrazione. Vocaboli come «asciolvere»<sup>549</sup>, «addiedi»<sup>550</sup>, «chieggo»<sup>551</sup>, unite a forme del tipo «mi ricercavate di qualche cosa»<sup>552</sup>, «voleva dirvi»<sup>553</sup>, «Non me ne addiedi»<sup>554</sup>, «Io nol dissi!»<sup>555</sup>, mostrano una lingua antica che contribuisce a evocare la drammaticità della storia incrementando al contempo una percezione di distacco e impenetrabilità. Lo confermano i periodi di cui emerge il tono tragico, patetico: «[l]e ombre della notte involgevano la casa Toraldo; una notte senza speranza di alba»<sup>556</sup>, «[p]assano le ore sul suo capo altero, passano le ore sul suo cuore straziato, ma pel loro passaggio non si cangia il suo strazio»<sup>557</sup>. A tali forme, tuttavia, si uniscono termini meno colti, «medichessa»<sup>558</sup>, e espressioni, «[d]'amore, diceste?»<sup>559</sup>, che rispecchiano un uso della lingua più popolare. Nel racconto *Il mare*, il lessico è complesso, letterario. Compaiono parole desuete,

---

<sup>547</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., p. 63.

<sup>548</sup> Eadem, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 131.

<sup>549</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 140.

<sup>550</sup> Ivi, p. 143.

<sup>551</sup> Ivi, p. 144: forma poetica arcaica.

<sup>552</sup> Ivi, p. 143.

<sup>553</sup> *Ibidem*: con uso arcaico della desinenza in -a nella prima persona singolare, comune nella seconda metà dell'Ottocento: cfr., Igino Ugo Tarchetti, *I fatali*, cit., II, pp. 10-11.

<sup>554</sup> Matilde Serao, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 143.

<sup>555</sup> Ivi, p. 147: forma sintetica aulica.

<sup>556</sup> Ivi, p. 148.

<sup>557</sup> Ivi, p. 150: si nota ancora la forma sintetica aulica *pel* al posto di per il.

<sup>558</sup> Ivi, p. 143.

<sup>559</sup> Ivi, p. 144.

come «barcaioli»<sup>560</sup>, «veggo»<sup>561</sup>, «nari»<sup>562</sup>, «leggiera»<sup>563</sup>, «affissa»<sup>564</sup>, «disacerba»<sup>565</sup>. Alcuni termini presentano una grafia non corretta, che scempra secondo un uso diffuso all'epoca, «Posilipo»<sup>566</sup>, altri subiscono l'influenza del parlato, «chittara»<sup>567</sup>, o attestano il dialetto «*spas-satiempo*»<sup>568</sup>. Vocaboli ineriscono il campo semantico «*schooners*»<sup>569</sup>, gomene<sup>570</sup>, garitta<sup>571</sup>, galie<sup>572</sup>, nasse<sup>573</sup>, «*yacht*»<sup>574</sup>. Alcuni rivelano l'accennata attenzione ai forestierismi di origine inglese, evidenziati in corsivo che provocano anche un effetto di rottura e di estraneità nella narrazione: *schooners*, *yacht* e «*trams*»<sup>575</sup>. L'apertura alla lingua francese, invece, è più marcata nel romanzo *La Mano Tagliata*, dove si sente maggiormente l'apporto del contatto diretto con l'ambiente culturale. La frequentazione degli ambienti letterari e mondani parigini, iniziato concretamente nel 1899<sup>576</sup>, comporta un incremento dei termini francesi nella scrittura, sebbene già in *Fantasia* i riferimenti letterari e linguistici d'Oltralpe siano tutt'altro che trascurabili. Qualche esempio di *La Mano Tagliata* può chiarire come non si tratti di semplici francesismi ma di arricchimenti che svelano un ampliamento della prospettiva letteraria, la velleità di un tocco di esotismo, il bisogno di verosimiglianza, ma anche una sensazione di "altro", visto che le espressioni sono rivolte o si riferiscono in qualche caso al personaggio

---

<sup>560</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 49.

<sup>561</sup> Ivi, p. 39: forma poetica arcaica.

<sup>562</sup> Ivi, p. 40.

<sup>563</sup> Ivi, p. 41: con *-i* diacritica in uso nella grafia dell'Ottocento.

<sup>564</sup> Ivi, p. 39.

<sup>565</sup> *Ibidem*.

<sup>566</sup> Ivi, p. 55.

<sup>567</sup> Ivi, p. 49.

<sup>568</sup> Ivi, p. 48.

<sup>569</sup> Ivi, p. 46.

<sup>570</sup> *Ibidem*.

<sup>571</sup> Ivi, p. 43.

<sup>572</sup> Ivi, p. 44.

<sup>573</sup> Ivi, p. 48.

<sup>574</sup> Ivi, p. 53.

<sup>575</sup> Ivi, p. 50.

<sup>576</sup> Rosaria Tagliatela, *Matilde Serao e la «Revue des deux mondes». 1898-1901*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*. Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006, p. 360: «Matilde Serao era stata a Parigi nel mese di giugno del 1899». Per il resoconto del viaggio Tagliatela rinvia alla serie di articoli de «Il Mattino» del 1899: *ibidem*, nota 20. In realtà fu l'amicizia con il conte Primoli che accrebbe l'interesse della scrittrice per l'ambiente letterario-culturale francese già dal 1883.

oscuro, diabolico: «*et pour cause*»<sup>577</sup>, «*[p]uis-je vous offrir?*»<sup>578</sup>, «*Paletot*»<sup>579</sup>, «*plaid*»<sup>580</sup>, «*nécessaire*»<sup>581</sup> e così via.

Nel lessico del racconto *Il mare*, inoltre, non è possibile non evidenziare il reiterato utilizzo, già accennato nel paragrafo dedicato, dell'aggettivo *glauco* che, per la posizione antecedente al sostantivo, il «glauco mare»<sup>582</sup>, non soltanto attribuisce una qualità ambigua e indefinibile al mare ma, con una costruzione tipicamente poetica, accentua il carattere fantastico dell'immagine. Gli aggettivi contribuiscono a evocare l'aspetto misterioso, «[l]e onde sue melanconiche»<sup>583</sup>, «[q]uel piano d'acqua è desolato, è grigio. Nulla vi è d'azzurro e la medesima serenità ha qualche cosa di solitario che rattrista»<sup>584</sup>, oppure incrementano il carattere fantastico della personificazione, «[i]l mare del Carmine non ischerza. [...] Qualche cosa di solenne, di maestoso vi spira»<sup>585</sup>. L'uso copioso degli aggettivi, spesso in sequenza ternaria, costituisce una caratteristica sintattica propria della scrittrice che sviluppa la narrazione anche con frequenti raddoppiamenti o serie più corpose di sinonimi, rendendola emotiva e coinvolgente: particolarità che si conforma anche agli intenti del fantastico, di attestare, con l'assenso del lettore, la verosimiglianza dell'elemento indefinibile. In questo racconto vi sono alcuni esempi: «[l]a sola voce del flutto rompe il silenzio che vi regna e qualche coraggioso, solitario e meditabondo spirito vi passeggia, curvando il capo sotto il peso dei ricordi, fissando l'occhio sulla vita di quelli che furono»<sup>586</sup> e anche «[c]ontro le sue basi di scoglio, le onde s'irritano, si slanciano piene di collera e ricadono bianche e livide di rabbia impotente»<sup>587</sup>. Ma lo schema torna anche altrove: «[i]l suo volto era di quel candore caldo e vivo, che diventa cereo sotto i baci; nei grandi e voluttuosi occhi di lionessa, si accendevano strane scintille d'oro»<sup>588</sup>; «[o]ra appariva indifferente, glaciale, gli occhi smorti, le nari terree, quasi la vita fosse in lei sospesa»<sup>589</sup>; «due occhi fissi su lui, occhi immoti, glauchi, come l'acqua di uno stagno [...] sguardo senza calore, ma fisso e ostinato»<sup>590</sup>; «[l]'occhio grigio, dal lampo d'acciaio, simile a quello dell'aquila, rivelava l'interna soddisfazione di

---

<sup>577</sup> Matilde Serao, *La Mano Tagliata*, cit., p. 11.

<sup>578</sup> Ivi, p. 12.

<sup>579</sup> Ivi, p. 14.

<sup>580</sup> *Ibidem*.

<sup>581</sup> Ivi, p. 16.

<sup>582</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 55.

<sup>583</sup> Ivi, p. 44: da notare l'allotropo fonomorfologico comune nella prosa ottocentesca.

<sup>584</sup> Ivi, p. 51.

<sup>585</sup> Ivi, p. 44: da notare la *-i* prostetica in uso nella grafia del periodo.

<sup>586</sup> Ivi, p. 45.

<sup>587</sup> Ivi, p. 51.

<sup>588</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 97.

<sup>589</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 139.

<sup>590</sup> Eadem, *La Mano Tagliata*, cit., p. 10.



quell'anima fatta d'orgoglio: ella godeva, godeva senza fine nel veder venire a lei tutti gli omaggi, tutti gli ossequi, tutte le adulazioni»<sup>591</sup>.

L'uso particolare e reiterato di alcune figure retoriche assume un'importanza rilevante nel sostenere la narrazione del fantastico. A livello fonetico l'impiego dell'anafora contribuisce a concentrare l'attenzione su personaggi o su aspetti particolari con un ritmo martellante che raggiunge in alcuni passi l'ossessione. In *Barchetta fantasma*, «[I]i conosci tu? Li conosci»<sup>592</sup> serve a coinvolgere il misterioso interlocutore, sia esso personaggio, lettore o addirittura io-narrante medesimo; «[I]'hai tu mai vista la barchetta-fantasma? L'hai tu vista, amor mio?»<sup>593</sup> ripetuta ancora al termine della narrazione «[I]'hai tu vista? L'hai tu vista la barchetta-fantasma?»<sup>594</sup> insiste sull'ipotetica irruzione del sovrannaturale. Ne *Il mare*, si trova una costruzione poetica che insiste sull'aspetto sereno di quella porzione di golfo, affermando contestualmente l'inverosimiglianza con la personificazione del mare: «[i]nvece ride il mare di Mergellina; ride nella luce rosea delle giornate stupende; ride nelle morbide notti d'estate, quando il raggio lunare pare diviso in sottilissimi fili d'argento; ride nelle vele bianche delle sue navicelle, che paiono giocondi pensieri aleggianti nella fantasia»<sup>595</sup>. L'avverbio *non* è talvolta usato in anafora per acuire un significato contrario. «Non è, non è la piccioletta e magra natura dei giardini tagliati ad angoli retti, squadrati, polverosi e malinconici; non sono le aiuole di fiorellini variopinti che non danno freschezza, non danno ombra, tirati su con cure infinite; non è la natura corretta e riveduta»<sup>596</sup> è il periodo che, ne *La fanciulla di Capodimonte*, amplifica il valore indefinito e soprannaturale del bosco dove l'artista insegue il suo ideale: uno spazio oscillante tra fenomenico e psicologico. L'anafora del «non hanno»<sup>597</sup>, ripetuto quattro volte nell'ultima sequenza di *Donnalbina, Donna Romita e Donna Regina*, trasmette efficacemente l'immagine del luogo eterotopico del convento: spazio dell'assenza, dell'inconoscibilità, della non-vita, del mistero. Allo stesso modo la litote<sup>598</sup> nell'incipit del racconto *Il Cristo morto* elimina inesorabilmente ogni possibile fraintendimento sulla realtà del luogo che si conferma spazio di morte. Un espediente interessante che lascia poi il posto al fantastico con la percezione della vita nell'immobilità della pietra. La ripetizione assillante del deittico nella parte iniziale del racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* prelude all'inquietante perdita d'identità dell'io omodiegetico: «[...] io sento due martellini battermi sul cuore mortificandolo di colpi; io ho una vite d'acciaio che

---

<sup>591</sup> Eadem, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 81.

<sup>592</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 93.

<sup>593</sup> Ivi, p.96.

<sup>594</sup> Ivi, p. 108.

<sup>595</sup> Matilde Serao, *Il mare*, cit., p. 53.

<sup>596</sup> Eadem, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 244.

<sup>597</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 156.

<sup>598</sup> Eadem, *Il Cristo morto*, cit., p. 227: «Non ornamenti di oro, non candelabri, non lampade votive, non fiori [...] non altro che pietra».

mi rotea nel petto come un cavaturacciolo; io ho un migliaio di spilli ficcati sotto il cranio; io ho un chiodo confitto nella tempia dritta»<sup>599</sup>. La conferma dell'identità appalesa il pericolo della sua perdita. La condizione disturbata è ulteriormente confermata dalla ripetizione ternaria di una identica struttura sintattica, con *dentro* in posizione anaforica, che focalizza nell'interiorità lo spazio atroce dell'annullamento: «[d]entro l'anima mia vi è un'altr'anima. Dentro la mia volontà vi è un'altra volontà. Dentro la mia ragione vi è un'altra ragione»<sup>600</sup>. Il titolo, poi, più volte presente nella narrazione, con l'analogo martellamento del rosso-sangue e del nero-ardente-carbone, conferisce alla reiterazione l'aspetto più caratteristico del racconto che diventa tormentoso, asfissiante, fortemente inquietante.

A livello morfosintattico prevale la figura dell'accumulazione, dovuta in parte alla caratteristica ricchezza comunicativa della scrittrice ma anche all'intento di marcare con più efficacia aspetti particolari e, quindi, rendere più incisivo il contrasto del fantastico.

Era lei la più nobile, la più potente, la più ricca, la più rispettata, la più temuta, lei duchessa, lei signora, lei regina di forza e grazia<sup>601</sup>.

[...] qui una natura reale, aperta, senza nebbie, ardente, secca, eternamente lucida, eternamente bella che fa vivere l'uomo nella gioia e nel dolore della realtà<sup>602</sup>.

[...] questa borghesia che non conosce che se stessa, quadrata, piatta, scialba, grassa, pesante, gonfia di vanità, gonfia di nullagine<sup>603</sup>.

Le metafore più rilevanti si concentrano in riferimento all'ambiente, che assume connotazioni umane, e ai personaggi.

La sola voce del flutto rompe il silenzio<sup>604</sup>.

[...] s'incendiano i tramonti sanguigni, riflessi sul mare che pare di sangue<sup>605</sup>.

[...] glauche lontananze<sup>606</sup>.

[...] la scialba luce che piove dalle vetrate<sup>607</sup>.

---

<sup>599</sup> Eadem, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 129.

<sup>600</sup> Ivi, p. 131.

<sup>601</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 81.

<sup>602</sup> Eadem, *Parthenope*, cit., p. 6.

<sup>603</sup> Eadem, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., p. 170. (Già citato, p. 150, nota 503).

<sup>604</sup> Eadem, *Il mare*, cit., p. 45.

<sup>605</sup> Ivi, p. 50.

<sup>606</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 8.

<sup>607</sup> Eadem, *Il Cristo morto*, cit., p. 227.

[...] le conche rosee dell'aria<sup>608</sup>.

[...] passione della luce - profumi violenti - notti innamorate<sup>609</sup>.

[...] luce sanguigna<sup>610</sup>.

Nelle figure umane le metafore fanno emergere soprattutto la dimensione interiore, interessando in particolar modo gli occhi e la bocca.

Uomini neri di sole, di fatica e di fumo<sup>611</sup>.

[...] quasi la vita fosse in lei sospesa<sup>612</sup>.

[...] solo ardono gli occhi, di un fuoco consumatore<sup>613</sup>.

[...] noi abbiamo l'anima di piombo<sup>614</sup>.

[...] gli occhi pieni di visioni<sup>615</sup>.

[...] il sentimento che fa palpitare la pietra<sup>616</sup>.

[...] la fronte liscia ha un vasto pensiero<sup>617</sup>.

[...] la fierezza si annegò nell'umiltà, l'orgoglio naufragò [...] le sue parole struggevano come fuoco liquido<sup>618</sup>.

[...] delizioso ed infinito terrore<sup>619</sup>.

[...] dardeggiare la folla col suo sguardo nero [...] labbra di sangue<sup>620</sup>.

[...] parve che su quella bellissima e pallida bocca fiorisse un sorriso *vivo*<sup>621</sup>.

---

<sup>608</sup> Eadem, *La fanciulla di Capodimonte*, cit., p. 244.

<sup>609</sup> Eadem, *La leggenda dell'avvenire*, cit., p. 272.

<sup>610</sup> Eadem, *Barchetta fantasma*, cit., p. 105.

<sup>611</sup> Eadem, *Il mare*, cit., p. 46.

<sup>612</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 139.

<sup>613</sup> Ivi, p. 150.

<sup>614</sup> Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., p. 62.

<sup>615</sup> Eadem, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., p. 175.

<sup>616</sup> Eadem, *Il Cristo morto*, cit., p. 234.

<sup>617</sup> Ivi, p. 235.

<sup>618</sup> Matilde Serao, *Barchetta fantasma*, cit., p. 99.

<sup>619</sup> Ivi, p. 104.

<sup>620</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 133.

<sup>621</sup> Eadem, *La Mano Tagliata*, cit., p. 68.

La tendenza delle metonimie, sulla stessa linea delle metafore, conferma l'attenzione alla dimensione psicologica, conferendo soprattutto ai tratti del viso prerogative del pensiero e dei moti dell'anima.

[...] pensosi i grandi occhi neri<sup>622</sup>.

[...] le labbra fremevano di baci, di parole, di sorrisi<sup>623</sup>.

[...] poteva levare la testa al caldo alito dell'ambizione appagata che le soffiava in volto<sup>624</sup>.

[...] le labbra che invano tentano di mormorare<sup>625</sup>.

[...] corre la voce<sup>626</sup>.

[...] le sue labbra di garofano sogghignavano<sup>627</sup>.

Un cenno particolare merita la sineddoche nel romanzo *La Mano Tagliata* che, pur avvicinandosi al reiterato motivo ottocentesco<sup>628</sup> della parte che si stacca dal corpo assumendo una propria autonomia, acquisisce, nondimeno, una sua originalità, dissolvendo il rapporto oppositivo tra la parte e l'intero con un intreccio più sensibile all'aspetto romantico-sensuale, in linea con il coevo pensiero decadente. Il fantastico non è alienato ma emerge in maniera

---

<sup>622</sup> Eadem, *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, cit., p. 135.

<sup>623</sup> Ivi, p. 139.

<sup>624</sup> Matilde Serao, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 81.

<sup>625</sup> Eadem, *Lu Munaciello. Leggenda borghese*, cit., p. 175.

<sup>626</sup> Eadem, *Parthenope*, cit., p. 15.

<sup>627</sup> Eadem, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 138.

<sup>628</sup> Il motivo della parte che si separa dal corpo rientra nel tema del doppio e vanta numerose esperienze, da *Il naso* di Nicolaj Vasil'evič Gogol a *Un osso di morto* di Tarchetti, solo per citare qualche esempio; in particolare, però, quello della mano ha probabilmente interessato la Serao sulla scia dei modelli di Gérard de Nerval con *La main de gloire*, e di Maupassant con *La main d'écorché*, visto il suo preminente interesse per la letteratura francese.

diversa, con il corpo che compare senza alcuna mutilazione apparente ma visibilmente provato da sconosciute pratiche ipnotiche. Al termine del romanzo, l'intrigo sulla scoperta macabra resterà irrisolto rimanendo avvolto nel mistero.

### II.3. *Sentimento del fantastico o fantastico del sentimento?*

«Sia dunque concesso ad un giovane scrittore, adoratore dell'epoca sua, prendere un'ora di riposo dallo studio della vita – gli si lasci dare un addio alle vecchie forme poetiche, scrivendo un libro d'immaginazione e di sogno»<sup>629</sup>: la richiesta nella dedica *Al lettore* delle *Leggende Napoletane*, con l'assimilazione di fantasia, immaginazione e sogno, dichiara apertamente l'antitetico contenuto delle *Leggende* rispetto all'ideale artistico di verità di quel periodo. Così il riferimento implicito a una moderna poetica verista, impegnata nella resa mimetica della realtà, sembrerebbe ostacolare la libera espressione delle «vecchie forme poetiche»<sup>630</sup> a cui sono assimilate le *Leggende*, riproponendo l'amaro dilemma post-unitario della Scapigliatura<sup>631</sup>, che con la caduta della poesia nella prosa denunciava palesemente la disattesa realizzazione degli ideali risorgimentali. Tale intento, tuttavia, di lieta liberazione in una sorta di creazione “meravigliosa” potrebbe far sembrare improprio il riferimento al fantastico, la cui caratteristica sostanziale, riconosciuta in varie teorie, consiste invece proprio nel riferimento a paradigmi culturali di realtà, poi puntualmente destabilizzati e messi in discussione. Eppure nella cornice metanarrativa di *Parthenope*, l'essenza delle leggende si rivela tutt'altro che scevra da appigli realistici. La sostanziale differenza evidenziata tra la strana fantasia sviluppata in ambiente nordico<sup>632</sup> nebuloso, freddo, tetro, e le sensazioni realistiche che emergono nei luoghi caldi, nettamente definiti da una luce solare vivissima, sebbene sembri riproporre le ragioni addotte già dalla critica dell'Ottocento<sup>633</sup> all'impossibilità o al ritardo dello sviluppo di un fantastico italiano, afferma, invece, la centralità della piena esperienza del reale che, pur sostanziata dalla conoscenza dei principi del naturalismo francese, non disdice di idealizzarsi oltre i limiti spaziali e temporali attraverso le leggende. Nella Serao l'essenza umana di queste raggiunge l'idealità attraverso il misticismo della

---

<sup>629</sup> Matilde Serao, *Al lettore*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891, p. I. Per i riferimenti si considera l'edizione del 1891, già citata, che conserva lo stesso numero e lo stesso ordine dei racconti della prima edizione del 1881. L'unica differenza riguarda l'inserimento di una composizione iniziale, *La storia della leggenda*, che ha l'intento di spiegare la genesi della raccolta.

<sup>630</sup> *Ibidem*.

<sup>631</sup> «Tu pure militasti sotto quella divisa, e sai quanto peso di prosa abbia gettato la realtà di quella vita sull'entusiastica poesia con cui l'avevamo immaginata»: Emilio Praga, *Tre storie in una*, in Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma, Bari 1997, p. 4.

<sup>632</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 6: «Lontano una natura quasi ideale, nebulosa, malinconica ispiratrice agli uomini di strani deliri della fantasia: qui una natura reale, aperta, senza nebbie, ardente, secca, eternamente lucida, eternamente bella che fa vivere l'uomo nella gioia e nel dolore della realtà».

<sup>633</sup> Cfr., § 1.3.1. *La critica alle origini del Fantastico*, pp. 34-43.

fede, dell'arte, ma soprattutto attraverso «un altro dramma, più umano, più potente»<sup>634</sup>, quello dell'amore che non esalta lo spirito a detrimento della materia ma li concentra nell'integrità esistenziale dell'individuo. «Il dramma dell'amore»<sup>635</sup>, allora, rappresenta il nucleo della "problematizzazione" del reale, concentrando nell'uomo o nella donna le contraddizioni che nascono dalla difficile conciliazione tra sentimento, ideale, spiritualità e la loro concreta realizzazione nella vita materiale, corporea. L'amore è la forza che permea tutto ciò che è materiale o immateriale, eliminando barriere e consentendo l'esaltante scambio reciproco tra finito e infinito, in una sorta di sacralità cosmica di cui l'uomo è parte integrante. L'amore è mezzo che permette di cogliere e rappresentare l'integrità dell'individuo e della vita in generale, nella loro complessità. Un'aspirazione che, invero, ha sempre caratterizzato il pensiero della scrittrice. Sin dalle prime lettere a Gaetano Bonavenia, che testimoniano i suoi primi approcci con l'ambiente letterario e giornalistico, la scrittrice manifestava, al di là dell'iniziale attrazione per la novità della produzione degli Scapigliati<sup>636</sup>, l'elaborazione di una concezione artistica di realismo, fondata su una visione completa dell'esistenza in cui convergevano gli aspetti materiale e spirituale.

Non mando nulla alla «Farfalla»: il loro esclusivo realismo, non è il mio. Io intendo per realismo la vita tutta, tutta, tutta con la sua poesia altissima, con la sua modesta prosa, coi suoi slanci generosi e con le sue meschinità reali – intendo la passione tumultuosa e gli amori soavi di Renato e Cherubina. Noi vediamo questi giovani in preda ad uno strano delirio: vogliono la vita e ne vogliono un solo lato, lo sporco, come i romantici ne volevano il solo poetico. Medesimo inganno – questa scuola è già decaduta. Nasce invece il realismo nel suo vero, nel suo ampio senso, lo studio dell'uomo come corpo e come spirito<sup>637</sup>.

Questa sua aspirazione di realismo completo e pieno, che approccia l'uomo in quanto singolo, l'espone, qualche tempo dopo<sup>638</sup>, anche in *Parthenope*: un proposito di substrato ideologico delle *Leggende* che si concretizza con la rappresentazione del dramma dell'amore, nei vari luoghi, in differenti tempi, con diverse storie e personaggi. L'amore costituisce la chiave per rappresentare il realismo integrale che coinvolge corpo e spirito e che la rilettura delle leggende esemplifica. Un processo di riattualizzazione, fondato sull'atemporalità del

---

<sup>634</sup> Matilde Serao, *Parthenope*, cit., p. 7.

<sup>635</sup> *Ibidem*.

<sup>636</sup> A Gaetano Bonavenia, nella primavera del 1878, chiede di abbonarsi per sostenere una nuova rivista cui partecipano giovani letterati con idee innovative. L'attenzione della rivista agli scritti di Tarchetti è considerata positivamente, come motivo di meraviglia e di novità. Matilde Serao, *A furia di urti, di gomitate*, cit., p. 404, [lettera datata, Napoli 22-03-1878]: «A Milano si stampa un giornale, organo della bohème italiana [...] È un giornale sbrigiatuccio, realista, scritto con l'anima e coi nervi, fatto per i giovani e non per i parrucconi. [...] figurati che negli ultimi tre numeri vi erano degli articoli sopra Ugo Tarchetti – roba da far impazzire».

<sup>637</sup> Ivi, pp. 405-406, [lettera datata, Napoli 23-06-1878].

<sup>638</sup> Matilde Serao, *La storia della leggenda*, cit., p. XI: «La prima leggenda donna Albina, donna Romita, donna Regina fu scritta, però, sei anni dopo, fra il 1879 e il 1880 [...] nell'anno seguente scrissi tutte le altre leggende».

sentimento e dei suoi effetti, assimila leggende e miti a particolari stati d'animo drammatici, di sofferenza o di esaltazione che, provati o riconosciuti dal narratore, scadono talvolta nel morboso, nel patologico. La leggenda, allora, perde la valenza di percorso pedagogico interamente comprensibile e razionalmente giustificabile nella sua dinamica e diventa canovaccio di rilettura nel fantastico che lascia emergere falle e passaggi inspiegabili avvicinandoli all'esperienza angosciante di difficili situazioni psichiche che ogni individuo può provare a immaginare. In questi momenti parossistici, che sollecitano l'angosciosa percezione di reazioni indecifrabili nelle zone più recondite e oscure della psiche, il realismo lascia spazio al fantastico, con effetto destabilizzante poiché interno a una narrazione tesa a rispettare l'aderenza al fenomenico o alla "cronaca" della tradizione.

L'interesse per una rappresentazione artistica in grado di cogliere l'esistenza nella sua interezza torna nuovamente nella lettera del 1884<sup>639</sup> al conte Primoli, in cui esprime il rammarico per la netta separazione di tendenze artistiche che sente invece unite nella sua concezione di arte come specchio della vita integrale. Ecco, quindi, che il riferimento a Shakespeare manifesta il suo intento di emulare quella grandezza per esprimere l'esistenza nelle sue evidenze sublimi e contraddittorie. Nella sua idea di rappresentazione della vita dell'uomo, allora, non risultano confliggenti modelli differenti ma coesistono Zola con Fogazzaro, Verga e Bourget. D'altronde la predilezione per la letteratura francese e la frequentazione dell'ambiente culturale francese avevano contribuito ad arricchire il panorama delle esperienze letterarie cui la scrittrice poteva far riferimento. L'aspetto sensoriale della vita e quello spirituale sono insiti nel suo pensiero e tornano costantemente nelle sue produzioni. All'osservazione attenta del dato realistico nelle sue molteplici sfaccettature sociali di cui la città di Napoli forniva un vasto campionario, si aggiunge, in linea con l'evoluzione culturale del periodo, la percezione di uno spazio interiore infinito e insondabile, un varco inquietante con cui l'uomo deve confrontarsi. La psicoanalisi era imminente e Bourget insegnava. In Serao tale attenzione si manifesta nel segreto che tormenta Clelia in *Notte di Agosto*<sup>640</sup> e successivamente, al di fuori della finzione narrativa, nel discorso su *L'Italia di Stendhal* del 1897 dove «inserisce una digressione sull'arte costretta, anche nel maggiore impegno di indagine psicologica, ad ammettere l'impossibilità di penetrare a fondo il mistero dell'animo umano»<sup>641</sup>. Il suo concetto di realismo, dunque, che Scappaticci riconduce a un «moderato

---

<sup>639</sup> Vedasi sopra, p. 155, nota 536.

<sup>640</sup> Matilde Serao, *Notte di Agosto*, cit., p. 94: «Ed è che noi tutti, scettici o credenti, uomini dal cuore vergine o giovanetti precoci, cervelli positivi o cuori ammalati, tutti, tutti portiamo in fondo all'anima un pensiero segreto, segreto anche a noi».

<sup>641</sup> Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 127. Di seguito l'autore riporta un passo di tale discorso della Serao. Matilde Serao, *L'Italia di Stendhal*, in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Laterza, Bari 1995, p. 127: «Ogni individuo, il più semplice, porta in sé un segreto, un segreto qualunque, che niuno conoscerà, giammai: ognuno di noi nasconde a se stesso, nelle latebre dello spirito, un segreto latente, un segreto di cui sente il peso, ma di cui non afferrerà giammai la fisionomia e l'entità».

verismo»<sup>642</sup>, riguardando l'uomo nella sua integrità ne rappresenta anche la sua complessità poiché lo stridore tra sensi e spirito si acuisce con l'oscura presenza degli spazi insondabili dell'interiorità che provocano lacerazioni indefinibili e inquietanti generando fantastico. Il dilemma tra corpo e spirito, inoltre, nella sua esperienza di donna, si arricchisce trasformandosi nell'opposizione tra apparenza e essenza, per cui la corrispondenza tra esterno e interno è mediata dalle norme sociali. Come scrittrice-donna il suo intento realista trova realizzazione precipuamente nella figura femminile: il dualismo sperimentato, i drammi irrisolti, l'ignoto intuito, sondato, ma inesorabilmente inaccessibile, lasciano un vuoto incolmabile. Nella prefazione a *Il romanzo della fanciulla*<sup>643</sup> l'immagine della fanciulla che cela il suo pensiero e le ragioni del suo agire, perché così doveva essere secondo "il saper vivere", appalesa la drammaticità di una vita scissa, che tutte le donne sperimentavano, tra ciò che percepivano attraverso i sensi, ciò che pensavano e sentivano interiormente e, ancora, ciò che potevano esprimere. Non è difficile immaginare come il veto delle apparenze potesse impedire di sondare le proprie emozioni tanto da provocare la scissione irreparabile, causa dell'estraneità a se stessi: il dramma della protagonista de *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* ne è d'esempio. Il fantastico emerge in questo racconto per la continua contraddizione tra la cronaca di una patologia e la sua continua negazione. Sin dall'inizio della narrazione si appalesa la stranezza della situazione: «[s]entite ora il mio segreto, uno spaventoso segreto che mi rode l'anima. L'ho taciuto sinora per l'orrore della mia mostruosità»<sup>644</sup>. I segni clinici della malattia mentale sono evidenti, poiché non diagnosticabili se non attraverso il racconto della paziente che li percepisce interiormente: «Ma dentro, lo spasimo mio assume mille forme, io sento due martellini battermi sul cuore mortificandolo di colpi; io ho una vite d'acciaio che mi rotea nel petto come un cavaturacciolo; io ho un migliaio di spilli ficcati sotto il cranio; io ho un chiodo confitto nella tempia dritta»<sup>645</sup>. La razionalità della narrazione nonché la definizione dettagliata degli eventi e delle cure ricevute, tuttavia, contrasta con l'indefinibile sensazione angosciante della storia che si snoda tra l'attestazione dell'irrazionale presenza del sovrannaturale e una giustificazione razionale nel patologico. La narratrice omodiegetica asserisce con convinzione il suo normale stato di salute mentale: «[m]ai ho posseduto tanta lucidità di mente, tanta solidità di cervello; mai ho contemplato con tanta serenità di dolore la mia sventura»<sup>646</sup>. Il problema è che nella sua lucidità nega ossessivamente la sua pazzia e spiega il suo dramma come un caso di possessione. In realtà, le azioni svolte in modo automatico, senza raziocinio, senza volontà, e la spossatezza al termine dell'influenza dell'alterità, costituiscono caratteristiche attribuibili sia ad esperienze

<sup>642</sup> Cfr., Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., p. 97.

<sup>643</sup> Cfr., Matilde Serao, *Prefazione*, cit., p. 3.

<sup>644</sup> Eadem, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 129.

<sup>645</sup> *Ibidem*.

<sup>646</sup> Ivi, p. 130.



spiritiche sia alle crisi delle malattie mentali studiate alla fine del XIX secolo. Il fantastico in questo racconto problematizza il pensiero scientifico del periodo provocandolo nella sua presunta infallibilità con una situazione cui la medicina sembra non aver trovato cure adeguate. Una sensazione di angoscia sottende tutta la narrazione e si trasforma in terrore quando neanche la prova dello specchio, con l'orribile esperienza dell'estraneità a se stessa, ricompone l'alienazione attestando la malattia. Il dissidio permane comunque: «[l]altra non vuol andarsene, vuol vivere in me, così siamo due»<sup>647</sup>.

Il doppio, come dualismo interiore che ha consentito di rilevare un possibile richiamo e confronto con *Le Horla* maupassantiano, si afferma, dunque, non soltanto come tema importante<sup>648</sup> ma come fondamentale convinzione ideologica che si ricollega all'idea di realismo. I momenti parossistici di tali condizioni contraddittorie determinano l'origine del fantastico, che, contrariamente all'introspezione che mantiene salda la percezione di se stessi, costituisce un viaggio nel doppio del sentimento, della creazione artistica, della vita. Questa, nella sua ricchezza e nella sua complessità, assorbe tutta l'attenzione della scrittrice che ne concentra la drammaticità nell'individuo. Le situazioni inspiegabili, attribuite in Maupassant all'inefficacia della scienza, che rendono evidenti la debolezza dei sensi come strumento di conoscenza, emergono nel fantastico della Serao con i sentimenti, in particolare con l'amore, una sorta di zona franca atemporale, nodo tematico fondamentale nelle *Leggende*, in cui s'intrecciano, in modo spesso confuso, esigenze spirituali e sensuali insondabili, imprevedibili e singolari. La psiche, allora, trascinata dal sentimento, costituisce un varco verso l'ignoto proiettando la persona nell'abisso della sua disgregazione. L'amore è la condizione che permette di esprimere la contraddittoria unione di corpo e spirito, di sensi e anima. Il fantastico, allora, emerge nel momento di crisi, di indecifrabile individuazione delle reazioni che emergono dai conflitti, dall'impossibile conciliazione delle diverse esigenze suscitate dall'amore. Nelle *Leggende Napoletane*, in particolare, l'amore, talvolta momento drammatico di crisi, costituisce l'elemento eziologico della vita nella città: condizione penosa e dualistica per eccellenza, poiché ricerca dell'ideale nel reale, è origine di tutto, di tutti i fenomeni, di tutti gli spazi. È in questo concetto di amore, momento critico di scontro/incontro tra materia e spirito, che affiora la sacralità della religione e del mito. L'umanizzazione delle vicende leggendarie, che risente della concezione classica della centralità dell'individuo, consente di riattualizzare sentimenti, passioni, aspirazioni, riconoscendone l'invariabilità e la possibile reiterazione nel tempo anche nei suoi aspetti misteriosi e insondabili. I temi dell'arte, della morte, del doppio, sono riconducibili al tema dell'amore e ricondotti a una dimensione umana; i personaggi assumono rilievo nel rappresentare reazioni e dinamiche emotive che li caratterizzano come tipi specifici e ricorrenti. I luoghi, inoltre, riflettono, amplificano o

---

<sup>647</sup> Ivi, p. 141.

<sup>648</sup> Il riferimento al doppio si trova finanche in testi di indiscussa appartenenza a una narrazione di tipo verista. Matilde Serao, *Monologo*, cit., p. 79: «[...] per il solito dualismo che abbiamo tutti nell'anima».

ammoniscono caratteristiche umane, rilevando anch'essi problematiche interiori: le stesse del presente, immutabili, condivisibili pur nella loro incomprendibilità, con fratture, zone d'ombra, reazioni incontrollate. La leggenda, come aspetto insito nella vita ordinaria degli abitanti della città di Napoli, sebbene sia considerata dalla scrittrice come momento di evasione opposta allo studio della verità, non esula, tuttavia, dalla sua concezione di realismo integrale. La via della leggenda, che annulla differenze spaziali e temporali, rientra, infatti, nel bisogno d'ideale che ha il suo nucleo propulsore nell'animo dell'uomo. Non realizza, quindi, un divario tra reale e ideale ma un recupero dell'ideale nel reale che restituisce una visione completa e contraddittoria dell'uomo, rispecchiando la concezione di realismo dell'autrice. Il fantastico, allora, si realizza nella rappresentazione di un reale che ha uno spessore aggiunto, ricco non soltanto delle profondità insondabili dell'uomo, delle sue aspirazioni ma delle sue paure e delle sue contraddizioni. Il fantastico delle *Leggende* costituisce allora l'occasione di cogliere, nella deriva dell'immaginario sociale, aspirazioni represses, drammi personali e sociali. Privi dell'aspetto poetico della tradizione, gli altri racconti esaminati non risultano, pur tuttavia, scevri delle inquietanti reazioni al caratteristico dissidio tra apparenza e essenza, tra aspirazioni e imposizioni, tra reale e ideale, tra prosa e poesia.

Il fantastico della Serao, così come la stessa scrittrice teorizza rifacendosi in particolar modo a Poe<sup>649</sup>, è ricondotto alla vita dell'uomo, non al di fuori della realtà ma nella realtà, nella concretezza delle sue passioni che, nella vertigine della loro intensità, sconvolgono, distruggono, deformano, inceneriscono. Quanto avevano detto i detrattori degli aspetti più neri del romanticismo, poiché non confacenti e armonizzati con l'animo italico, non riguarda il fantastico della Serao che è concepito ed elaborato in maniera diversa, conforme a un altro paradigma culturale, relativo a un altro contesto sociale. Ciò non implica che non sia fantastico o che possa essere considerato tale soltanto nella prospettiva ampia e indefinibile degli inclusivi<sup>650</sup>, e, quindi, configurarsi come un sentimento del fantastico. I temi caratteristici, i personaggi tipicizzati, la fondamentale ricerca della verosimiglianza, il dualismo presente anche a livello linguistico (lingua aulica ed espressioni eversive, di rottura), sono tutti aspetti che emergono dall'analisi dei testi e consentono di affermare l'esistenza di un fantastico della Serao: un fantastico del sentimento.

Il suo concetto di fantasia, espresso nella dedica al lettore, nell'*incipit* delle *Leggende Napoletane*, risulterà invero strettamente legato alla sua successiva concezione di fantastico. La capacità poetica degli scrittori di immaginazione<sup>651</sup> di vedere oltre e in più del dato reale è

---

<sup>649</sup> Cfr., Eadem, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 260.

<sup>650</sup> Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 4: «[...] gli "inclusivi" pensano viceversa al fantastico come a una categoria, un sentimento, un impulso».

<sup>651</sup> Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., pp. 259-260: «[...] il fantastico anche narra delle cose accadute, ma vi scorge tutto un lato nascosto, qualche cosa che sfugge all'analisi del critico e che non sfugge alla visione del poeta. Gli è per questo che gli scrittori d'immaginazione scarseggiano assai, mentre gli scrittori

la stessa che rivendicava ne *La storia della leggenda* anche se, in quel caso, parlava di fantasticherie o di sogno. Ora, nel saggio di Gozzi, riconosce alla stessa capacità la prerogativa di realizzare il fantastico: non lontano dal reale, non sogno, ma lontano dal meraviglioso senza conseguenze<sup>652</sup>. Il recupero e la riattualizzazione<sup>653</sup> delle leggende, che sono realistiche poiché rappresentano la cultura e la saggezza dei popoli<sup>654</sup>, assume allora la funzione di ritrovare le passioni attuali, con i loro lati oscuri, anche nelle storie tramandate per esorcizzare l'incognito, la necessità di andare al di là del reale e di sperimentare gli eccessi, annullando così la distanza temporale e spaziale e ritrovando nell'uomo l'origine di ogni timore, di ogni inquietudine.

---

di verità si chiamano oramai legione; la fantasia non comporta mediocrità, non comporta volgarità, non ammette mancati o debolezze».

<sup>652</sup> Cfr., *ivi*, p. 259.

<sup>653</sup> La riflessione in cornice ha generalmente il peculiare compito di rendere verosimile la passione che emerge dal racconto della leggenda.

<sup>654</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, cit., p. 163: «Sa force persuasive, elle ne la tire pas d'elle-même, mais de l'autorité d'une tradition qui l'impose à la collectivité. Elle vient des ancêtres, hommes probes qui ne mentaient pas. Elle s'enracine dans le milieu : tel rocher, telle source, tel monument sont les témoins de sa vérité».

### III GRAZIA DELEDDA E IL FANTASTICO

#### III.1. *Sulle tracce di un fantastico*

«Questo può spiegare, a chi ancora non l'ha inteso, come il modo di sentire della Deledda non sia propriamente regionalistico e abbia qualche cosa di religioso: una religione della stirpe e del suo spirito»<sup>1</sup>: il giudizio di Attilio Momigliano, che aveva riconosciuto nella sensibilità della scrittrice una profonda venerazione per le sue origini e la tradizione dei suoi avi, era scaturito dalla consultazione di una corrispondenza, a quel tempo inedita, nella quale la Deledda<sup>2</sup> si confidava ed esprimeva l'attaccamento alla sua terra e il suo particolare rapporto empatico con la natura:

Ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne, ho guardato per giorni, mesi ed anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo, ho mille e mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce, per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente; ho visto l'alba il tramonto il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne; ho ascoltato i canti e le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo, e così si è formata la mia arte, come una canzone od un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo<sup>3</sup>.

Un'inclinazione naturale a instaurare un disponibile dialogo con il mondo circostante che è sostenuta, comunque, anche dalle numerose letture che poté curare, complice il fratello Andrea, e che le permisero di conoscere le opere più importanti del panorama letterario non soltanto italiano: nella sua corrispondenza con Stanis Manca<sup>4</sup>, con Andrea Pirodda<sup>5</sup> e con

---

<sup>1</sup> Attilio Momigliano, *Confidenze di Grazia Deledda. Lettere e note autobiografiche inedite*, in *Corriere della sera*, 8 dicembre 1937, p. 3.

<sup>2</sup> Grazia Deledda (Nuoro 1871- Roma 1936) riesce a superare l'ostacolo di un'istruzione scolastica interrotta con l'impegno e la passione per la lettura. La mancata accoglienza familiare e sociale della sua scelta di scrivere la spinge a rifugiarsi in varie corrispondenze epistolari che le consentono, entrando in contatto con il mondo culturale del periodo, di inseguire il suo sogno di gloria. Dopo il matrimonio con Palmiro Madedani nel 1900 si trasferisce a Roma dove è in contatto con l'ambiente della «Nuova Antologia» e gode dell'amicizia di alcuni personaggi aristocratici. A parte alcuni viaggi, tra cui quello a Parigi del 1910, predilige la vita in famiglia e la cura incessante del suo lavoro di scrittura. Riceve il Nobel nel 1926. Tra le opere: *Sangue sardo* (1888); *Nell'azzurro* (1890); *Fior di Sardegna* (1892); *Racconti sardi* (1894); *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* (1894); *Anime oneste* (1895); *La via del Male* (1896); *L'ospite* (1897); *La giustizia* (1899); *Le tentazioni* (1899); *Il vecchio della montagna* (1900); *Dopo il divorzio* (1902); *La regina delle tenebre* (1902); *Elias Portolu* (1903); *Cenere* (1904); *L'edera* (1908); *Chiaroscuro* (1912); *Colombi e sparvieri* (1912); *Canne al vento* (1913); *Marianna Sirca* (1915); *Il fanciullo nascosto* (1915); *La madre* (1920); *Il segreto dell'uomo solitario* (1921); *Annalena Bilsini* (1927); *Il vecchio e i fanciulli* (1928); *Il paese del vento* (1931); *Cosima* (1937).

<sup>3</sup> Grazia Deledda, *Lettera inedita*, in *ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di Anna Folli, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 58-135.

<sup>5</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Lettere ad Andrea Pirodda*, in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966, pp. 311-386.

Angelo De Gubernatis<sup>6</sup> ci sono riferimenti a Cavallotti, Costa, Manzoni, Carducci, De Amicis, Zola, Hugo, Dostoevskij, Musset, Bourget, Rod, Balzac, Dumas, Ponson du Terrail, Chateaubriand, per citarne alcuni.

E se una descrizione del suo ambiente, simile a quella trovata dal Momigliano, torna anche nella risposta che gli scritti della Deledda suggeriscono all'intervista immaginaria di Patrizia Zambon, è opportuno anche ricordare che, quando le sensazioni diventarono arte nella sua scrittura, necessariamente apportarono tanto di quella ricchezza che la giovane Grazia aveva scelto di trovare nel piacere della lettura.

[...] era il mio mondo; e tuttavia sapevo che in esso le forme non esaurivano i sensi, che le cose avevano una loro ragione ma insieme una loro misteriosa significanza, e questa io percepivo, con uno sguardo doppio, quasi suggendola dalle realtà che abitavano il mio mondo. Io sapevo che le cose racchiudevano un significato che gli altri, in superficie, non coglievano<sup>7</sup>.

In una lettera al De Gubernatis, infatti, dopo aver condiviso il suggerimento dello studioso circa l'opportunità di «[...] posarsi su tipi nobili e grandi per incitar meglio alla virtù e alla rigenerazione umana»<sup>8</sup>, afferma: «[i]o amo Tolstoi come non amo nessun altro autore moderno, e se in me c'è qualcosa di buono è la volontà, - forse un po' troppo presuntuosa, - di voler seguire, per quanto me lo permette la mia umile intelligenza, la sua scuola»<sup>9</sup>.

Nei suoi scritti allora sono innegabili e riconoscibilissimi l'amore e l'attenzione alla sua terra, al suo folklore, alle sue tradizioni, ai *contos de fuchile*<sup>10</sup>, che alimentarono la sua immaginazione da bambina e il suo "istinto" letterario, ma non deve altresì essere trascurata la loro rielaborazione culturale, sostenuta dalla lettura delle opere letterarie anche francesi e russe. L'immersione nel suo ambiente naturale e culturale le permette di realizzare, con la sua sensibilità e preparazione personale, una riappropriazione dall'interno che emerge dai suoi scritti come duplice visione: esterna, semplice, naturale l'una; interna, sognatrice, ma anche turbata l'altra. Una condizione particolare che la scrittrice confida al De Gubernatis e

---

<sup>6</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966, pp. 387-520.

<sup>7</sup> Patrizia Zambon, *Grazia Deledda*, cit., p. 259.

<sup>8</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXVIII, Nuoro 29-10-1893, p. 462.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 462-463.

<sup>10</sup> Grazia Deledda, *Leggende sarde*, in «Natura ed Arte», 15-04-1894, pp. 921-931, [in rete: <http://digitale.bncroma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=13327419&type=bncr> (accesso: 17-05-2020)]: «- *Contos de fuchile* - racconti da focolare, - con questo dolce nome che rievoca tutta la tiepida serenità delle lunghe serate famigliari passate accanto al paterno camino, da noi vengono chiamate le fiabe, le leggende e tutte le narrazioni favolose e meravigliose, smarrite nella nebbia di ère diverse dalla nostra».

che sembra trovare eco in alcuni momenti personali, non esenti da sconvolgimenti e contraddizioni:

Dal mio angolo silenzioso e selvaggio io, parte per esperienza, parte per intuizione, vedo una grande, infinita tristezza dilagare per il mondo, vedo le diseguaglianze, le inutilità, le vanità della vita, e sono conquisita a mia volta da questa perenne e invincibile tristezza, da questo misterioso pessimismo che diventa più acuto al pensare<sup>11</sup>.

Figuratevi che strane cavalcate, - che delle volte finiscono in partite di caccia. È una vita ed un mondo diverso dagli altri, e io mi annoio e mi stanco, eppure sento che morirò se sarò distaccata da esso, come la conchiglia dall'arido scoglio. Io vivo di sogni e tutto mi pare un sogno<sup>12</sup>.

Voi siete un gentiluomo e un uomo gentile e buono, tanto buono che io non so perché molti vi vogliono male. Io invece sono ... in due persone. Una è Grazia Deledda che si è educata da sé, che vive con la testa tra nuvole azzurre e che è gentile con tutti coloro che si contentano di conoscerla superficialmente. L'altra è Grazietta, piccola, caparbia e selvaggia come tutti i suoi parenti, che fa tutto a modo suo, e che soprattutto non soffre l'ironia quando si parla delle sue passioni, come avete fatto voi ricordando il *pietoso idillio Piroddiano*. Meglio l'odio, meglio il rimprovero, meglio la morte che la beffa sia pure pietosa e... Ma lasciamo andare<sup>13</sup>.

Soltanto personalissimi sfoghi probabilmente ma che destano interesse se poi se ne trova traccia in qualche racconto...

Dal punto di vista letterario, come da tempo si riconosce<sup>14</sup>, non è possibile catalogare la Deledda in maniera esclusiva riferendosi alternativamente a regionalismo, romanticismo, verismo, naturalismo, decadentismo<sup>15</sup>. Si può senz'altro dire che li sfiora rapportandosi, con l'originalità della sua narrativa<sup>16</sup>, in maniera falsamente eccentrica, poiché la sua attenzione

---

<sup>11</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XVII, Nuoro 22-06-1893, p. 416.

<sup>12</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXXIX, Nuoro giovedì santo 1894, p. 492.

<sup>13</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXXVI, Nuoro 20-02-1894, p. 485.

<sup>14</sup> Francesco Di Pilla, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966, p. 232: «[...] qual è il posto della Nuorese nella letteratura italiana? «Un posto a parte ... nessuna relazione con la letteratura decadente e autobiografica in mezzo alla quale si è sviluppata», scriveva nel 1935 il Momigliano; e altri pare considerare quest'opera come residuo romantico, altri come fenomeno di ritardato verismo; altri ancora, dicemmo, ne colgono il valore essenziale nella sua posizione di trapasso dal verismo al simbolismo; altri, infine, le danno praticamente udienza soltanto nella misura in cui, magari inconsapevolmente, essa collaborò al diffondersi di quell'asimbolico simbolismo ch'è una delle punte estreme della poetica decadentistica. [...] si ha l'impressione che tutti colgano aspetti parziali della evoluzione deleddiana».

<sup>15</sup> Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, ItaliAteneo-SER, Roma 2014, p. 2: «La refrattarietà della poetica deleddiana a farsi includere nelle grandi correnti che attraversavano la sua epoca è certo anche il portato irriducibile di una formazione che nasce periferica: ma se quell'alterità si conferma durante il picco della sua maturità artistica, dovremmo forse valutarla anche come un'effettiva originalità».

<sup>16</sup> Rinaldo Botticini, «Verismo mitico e magico» nel *Romanzo di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e

alla particolare realtà regionale si realizza attraverso la creazione di realtà umane complesse ma umanamente condivisibili, tanto da permettere di ampliare la prospettiva dall'isola al mondo<sup>17</sup>. In questo rapporto tra realtà esteriore, individuabile in vicende proprie di quell'ambiente e realizzate secondo leggi stabilite dalla tradizione, e visione o rielaborazione interiore<sup>18</sup> della stessa, si creano contraddizioni e rotture in cui il fantastico si insinua e problematizza.

La disponibilità a riconoscere un fantastico deleddiano rientra nel discorso della critica degli ultimi anni<sup>19</sup> e fa seguito al ritardo che in Italia ha caratterizzato gli studi sul fantastico in generale<sup>20</sup>. Alcuni aspetti che oggi potrebbero essere interessanti da analizzare in tale direzione sono stati assimilati in passato, come era accaduto anche per altri autori, all'espressione degradata di un romanticismo oscuro e di infimo valore<sup>21</sup>.

Alla ricerca di aspetti indicativi di un possibile fantastico deleddiano, l'indagine è stata condotta sulla narrativa breve della scrittrice, dalla pubblicazione di *Sangue sardo*, suo primo racconto, alla raccolta *Il fanciullo nascosto* del 1915, nell'intento di focalizzare l'attenzione sulla produzione che, fermandosi alle soglie del primo conflitto mondiale, avrebbe maggiormente potuto risentire dell'indiscussa supremazia della cultura d'origine, quindi, del maggiore peso dell'ambiente nel suo aspetto epico e oscuro. È nel primo periodo, in effetti,

---

'900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992, I, p. 198: «Caso mai la Deledda anticipa quello che di lì a poco verrà chiamata la «crisi della realtà» che cercherà insolite soluzioni antiletterarie: *memoria*, racconto a larghe figurazioni simboliche, *proiezioni* verso il mito: e saranno Bernari, Alvaro, Soldati, Buzzati, Ortese, Piovene, ecc. ...».

<sup>17</sup> Simonetta Sanna, *Grazia Deledda fra Isola e mondo*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010, p. 193: «È nella prospettiva dell'Isola che Grazia Deledda si rapporta al mondo. E anzi, il suo proposito d'essere per la Sardegna ciò che Tolstoj era stato per la Russia comprende propriamente la duplice prospettiva di 'isola e mondo', che infatti determina il destinatario della sua narrativa, rivolta tanto verso l'Isola, quanto verso l'Italia del suo tempo o, più in generale, verso il mondo contemporaneo, risultato dello scontro fra i valori della premodernità e la modernità dell'umanesimo borghese».

<sup>18</sup> Rinaldo Botticini, «*Verismo mitico e magico*» nel *Romanzo di Grazia Deledda*, cit., I, p. 198: «Dai muri ristretti della «casa» (verismo e regionalismo) allargava lo sguardo su orizzonti più vasti che erano le «tancas», le grandi silenti aspre montagne, ma anche l'eterna vicenda umana che è governata da un'oscura presenza immanente nei grandi spazi, che può essere il fato pagano o il Dio cristiano, e anche i moduli narrativi, di cui uno suo, *tipico*, ne fornisce».

<sup>19</sup> Cfr., Monica Farnetti, *Il fantastico femminile*, cit.; cfr., Ambra Zorat, *Appunti sul fantastico femminile tra Otto e Novecento*, cit.

<sup>20</sup> Vedasi sopra, § I.3.1. *La critica alle origini del Fantastico*.

<sup>21</sup> Francesco Di Pilla, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, cit., p. 65: «Da *Sangue sardo* (1888) a *Stella d'Oriente* (1890), da *Nell'azzurro* (1890) ad *Amore regale* (1891), da *Amori fatali* (1892) a *Fior di Sardegna* (1892), il primissimo periodo della narrativa deleddiana è caratterizzato da un generale clima di romanticismo languoroso, vaporoso, sognante, con punte – sovente bizzarre e di pessimo gusto – nell'orrido (l'ingenuo e tempestoso bagaglio del più tardo e scadente romanticismo) o nell'ossianesco, e la rara emersione, da un mare di lirismo – è proprio il caso di usare questo luogo comune – incontrollatamente effuso, di elementi realisti, parimenti quasi sempre esagerati, orripilanti, abnormi, che preludono a quel naturalismo infermo appunto di romanticismo tipico anche di certa Deledda più tarda; con sintomatiche citazioni degli autori che la giovinetta prediligeva, sfoggiati appena letti con un'ingenuità totale».

che la scrittrice approfondisce le conoscenze delle sue tradizioni con gli studi sul folklore sardo, grazie alla collaborazione con la *Rivista delle tradizioni popolari* di De Gubernatis. Tale scelta operativa non ha tuttavia indotto a dimenticare che, sin da piccola, la scrittrice aveva curato assiduamente la sua passione letteraria con la lettura delle opere di numerosi autori anche stranieri e dei contributi sulle riviste dell'epoca. L'interesse per tale attività ha ovviamente influito sulla sua formazione e per sondarne i contenuti non è improprio rivolgersi alla letteratura francese che, oltre alla tradizione italica e alla predilezione per gli scritti di Tolstoj, rappresenta l'orizzonte letterario più ambito dalla scrittrice anche successivamente, quando le interesserà diffondere la sua produzione.

### III.1.1. *Grazia Deledda e la Francia*

Al di là di quanto generalmente sostenuto in qualche contributo<sup>22</sup>, anche a ragione della presentazione personale che la scrittrice dispensava nelle lettere ad amici<sup>23</sup> o collaboratori, Grazia Deledda, nonostante non avesse compiuto studi regolari e approfonditi, aveva coltivato sin da piccola una grande passione per la lettura. Così, infatti, confessa a Hérèlle, dopo aver letto l'articolo che Émile Haguenin le aveva dedicato sulla *Revue des Deux Mondes* sulla scorta delle informazioni da lei stessa fornite:

M. Haguenin ha già detto sulla *Revue* che io non ho fatto studi. Io non mi vanto di ciò, anzi me ne dolgo, ma è certo che anch'io ho sempre avuto poca voglia di studiare, anche perché ho pochissima memoria; però intuisco molte cose, e leggendo i libri di autori dotti ritrovo con meraviglia molte idee e molte teorie che passano o sono passate anche nel mio pensiero<sup>24</sup>.

A tal proposito Francesco Di Pilla interviene per smentire «[...] l'abusata immagine, a lungo corrente, di una Deledda incolta, quando non addirittura analfabeta»<sup>25</sup>. Lo studioso, invece, fa notare quanto sia precoce l'interessamento della scrittrice alla letteratura e quanto

---

<sup>22</sup> Cfr., Émile Haguenin, *Le roman de la Sardaigne. Grazia Deledda*, in «Revue des Deux Mondes», LXXIII<sup>e</sup>/V<sup>e</sup>, XIV, 15/03/1903, pp. 397-425, [in rete : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431788r/f395.image> (accesso: 26-07-2020)], p. 405 ; e anche cfr., Jean Dornis, *Le Roman Italien Contemporain*, cit., p. 143.

<sup>23</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Stanis Manca*, in Ead., *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di Anna Folli, Feltrinelli, Milano 2010, Lettera I, Nuoro 18-05-1891, p. 56: «Sono un'umile fanciulla di diciotto anni molto ignorantella, molto, si assicuri»; Grazia Deledda, *Lettere a Georges Hérèlle*, in Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, «Appendice I», UniversItalia, Roma 2016, Lettera Roma 30-01-1901, p. 212: «Io non ho fatto mai studi, sono nata e vissuta in un piccolo paese di Sardegna».

<sup>24</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérèlle*, cit., Lettera Roma 18-06-1903, p. 238.

<sup>25</sup> Francesco Di Pilla, *Letture francesi di Grazia Deledda*, Bulzoni, Roma 1982, p. 8.



vasta sia la varietà della scelta che supera spesso i confini nazionali. Già in tenera età prendeva in prestito i libri dal padre e dal fratello maggiore, Santus<sup>26</sup>; tra le opere francesi tradotte in italiano, una delle prime è stata *Les Martyrs* di François-René de Chateaubriand<sup>27</sup>, cui ha fatto seguito anche le *Génie du Christianisme*, come confida al De Gubernatis nel 1894<sup>28</sup>. Le letture di opere letterarie, tuttavia, furono diverse poiché vi poteva accedere anche grazie alle riviste che circolavano in famiglia. Da Ponson du Terrail a Paul Féval, da Eugène Sue a George Sand, per citare qualche nome, senza dimenticare ovviamente, restando soltanto in ambito francese, tutti i grandi romanzieri della letteratura francese del XIX secolo, Deledda creò *l'humus* da cui è germogliata la sua precoce passione per la scrittura. L'intertestualità, talvolta evidente ed esplicita, attesta l'importanza che le letture delle opere letterarie in voga nel periodo ebbero soprattutto sulla prima produzione. La Francia, dunque, entrò nella sua vita all'inizio quasi inconsapevolmente, sebbene attraverso la via più elevata del messaggio letterario, in grado di trasmettere l'essenza e la cultura di un popolo. Successivamente la scelta è stata cosciente e ponderata poiché relativa al suo bisogno di affermazione in ambito letterario che la spingeva a chiedere conferme anche oltre i confini nazionali.

Le condizioni letterarie, in Italia, sono pur troppo così tristi che uno scrittore italiano deve farsi prima un nome all'estero, e specialmente in Francia, per esser poi considerato in patria: ma ciò dipende anche dall'alta considerazione che il pubblico italiano ha per le nobili e vive intelligenze francesi<sup>29</sup>.

Così scriveva a Georges Hérelle che rappresenta sicuramente il personaggio della cultura francese con cui Deledda intrattenne un rapporto professionale intenso e duraturo, attestato dal lungo scambio epistolare iniziato nel 1901 e conclusosi nel 1927. Il carteggio, recentemente oggetto di studio accurato nel volume di Maddalena Rasera<sup>30</sup>, è conservato presso la Médiathèque del Museo di Troyes, cui fu lasciato dallo studioso francese. Si tratta, in realtà,

---

<sup>26</sup> Cfr., Idem, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, cit., p. 60.

<sup>27</sup> Cfr., Idem, *Letture francesi di Grazia Deledda*, cit., p. 10.

<sup>28</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXXIX, Nuoro giovedì santo 1894, p. 494: «Sto rileggendo il Genio del Cristianesimo, una vecchia edizione con sottili miniature, ch'era fra i volumi prediletti di mio padre».

<sup>29</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Roma 30-01-1901, p. 212.

<sup>30</sup> Cfr., Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo francese*, cit. Le lettere e le cartoline che la Deledda spedì al traduttore sono riportate integralmente nell'ampia *Appendice I* del volume: ivi, pp. 211-328. Qualche studio precedente, come quello di Rosaria Tagliatela, aveva pubblicato soltanto qualche passo dell'epistolario presente nel lavoro della Rasera: cfr., Rosaria Tagliatela, *Grazia Deledda in Francia. Le traduzioni di Georges Hérelle*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12/10/2007, a cura di Marco Manotta e Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010, pp. 311-325.

di una documentazione parziale<sup>31</sup> poiché risultano conservate soltanto le missive della Deledda, cartoline, lettere e qualche manoscritto con le correzioni della scrittrice.

Probabilmente al 1901 risale anche la sua conoscenza di Emile Haguenin. In quell'anno, infatti, lo studioso, scrive al direttore della *Revue des Deux Mondes* per avere l'esclusiva di un articolo sulla scrittrice affermando di aver ricevuto una sua lettera.

Ma era il 1893 quando la Deledda già accennava alla possibilità di rivolgersi a una rivista francese per la pubblicazione del suo ultimo romanzo prima di proporlo direttamente al De Gubernatis affinché le concedesse le pagine della rivista *Natura ed Arte* da lui diretta: «[i]o pensai prima alla Rivista dei due mondi, ove conosco qualcuno, ma la cosa riesce difficile perché bisognerebbe tradurre il romanzo in francese. Poi ho pensato a lei ed alla *Natura ed Arte*. Che mi dice?»<sup>32</sup>.

Purtroppo non è stato possibile individuare con precisione questo "qualcuno", nonostante lo studio di gran parte della corrispondenza della scrittrice, però si potrebbe ipotizzare si trattasse di Giacinto Satta che collaborava, in quegli anni, con la rivista *Vita Sarda* come corrispondente da Parigi<sup>33</sup>. Grazia Deledda lo conosceva perché pubblicava anche lei sulla stessa rivista: lo scrive anche a Stanis Manca nella lettera del 9 gennaio 1892<sup>34</sup>.

I rapporti con personaggi francesi furono soprattutto epistolari. A Roma ebbe contatti con il conte Primoli e con Edouard Rod. Il suo primo viaggio a Parigi, di cui accarezzava l'idea già nel 1906, si realizzò soltanto nel maggio del 1910: «[e]gregio amico, [s]iamo a Parigi, io e mio marito, e vi mandiamo un affettuoso saluto. La vostra Francia è bella e interessante; e Parigi dà veramente l'idea d'essere il cuore del mondo»<sup>35</sup>.

### III.1.1.1. La Francia per Grazia Deledda

La Francia ha rappresentato sin da subito una fra le varie possibilità di realizzare il suo bisogno di evasione. Fra i libri, che le concedevano momenti personalissimi di fuga dalla routine quotidiana di un ménage familiare scandito da compiti e doveri ben precisi, numerosi erano di narrativa e di poesia francesi. Le traduzioni all'epoca erano diffuse e nelle appendici dei giornali era frequente la presenza di *romans-feuilletons* di origine francese: «[I]e premier roman qui lui tomba sous les yeux, autant qu'elle s'en souvienne, peignait des

---

<sup>31</sup> Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo francese*, cit., p. 30: «Le risposte di Hérelle, che, allo stato attuale delle ricerche, risultano smarrite, si possono, in ogni caso, scorgere almeno di riflesso in quelle della Deledda che non manca di dare al suo corrispondente delucidazioni e consigli».

<sup>32</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXVIII, Nuoro 28-08-1893, p. 433.

<sup>33</sup> Cfr., Francesco Di Pilla, *Lettere francesi di Grazia Deledda*, cit., p. 18.

<sup>34</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera XV, Nuoro 09-01-1892, p. 92.

<sup>35</sup> Grazia Deledda, *Cartolina a Georges Hérelle*, Roma 15-05-1910, in Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo francese*, «Appendice I», UniversItalia, Roma 2016, p. 307.

mœurs antiques, relatait des scènes de l'ancienne Rome : Fabiola, peut-être. Elle lut ensuite un roman édifiant de Paul Féval, et un ouvrage sur l'Inde»<sup>36</sup>.

La tipologia delle letture del primo periodo, non è soltanto legata alle sue aspirazioni personali ma risulta effettivamente conforme al clima culturale della Sardegna dell'epoca, in cui ancora primeggiava il «romanzo storico di stampo manzoniano o scottiano, D'Aze- glio, Guerrazzi, da un lato [...] e dall'altro Sue, Dumas père, Ponson du Terrail, Hugo»<sup>37</sup>.

Le informazioni dettagliate sugli interessi per la letteratura francese e le relative interte- stualità, riscontrabili nei vari periodi della produzione letteraria, sono ampiamente trattate nel volume di Francesco Di Pilla, *Lecture francesi di Grazia Deledda*. Nell'evidenziare la pre- senza di riferimenti più o meno espliciti agli autori dell'Ottocento francese, Di Pilla ricono- sce, anche nelle strutture narrative, richiami che vanno dal romanzo romantico al romanzo psicologico<sup>38</sup>. Oltre a Victor Hugo, che la scrittrice predilige<sup>39</sup>, si trovano richiami a Honoré de Balzac, François-René de Chateaubriand, Émile Zola, Hyppolite Taine, Paul Bourget, Eu- gène Sue<sup>40</sup>. Nella corrispondenza con Stanis Manca (1891-1909)<sup>41</sup> si trovano cenni a Hugo, Rod, Balzac, De Musset, Murger e all'immancabile Bourget.

Intertestualità, come quelle che Di Pilla sottolinea nel racconto *Sangue sardo*<sup>42</sup>, si trovano, ad esempio, nel romanzo *Fior di Sardegna* del 1892: inserimenti di citazioni esplicite di Hugo, tratte da *Les Misérables*<sup>43</sup> e di Rod<sup>44</sup> si alternano a richiami diretti alla Sand<sup>45</sup> e allo stesso Hugo, cui la voce narrante si rivolge celebrandone le grandi capacità espressive<sup>46</sup>. Purtroppo nei racconti presi in esame per l'analisi del fantastico non sono presenti rimandi così evi- denti, eccezion fatta per il racconto *Un giorno*, dove il cenno al romanzo di Sand<sup>47</sup>, *La petite Fadette*, è possibile per la coincidenza del nome delle protagoniste. Così Francesca assume

---

<sup>36</sup> Émile Haguenin, *Le roman de la Sardaigne*. Grazia Deledda, cit., pp. 405-406.

<sup>37</sup> Francesco Di Pilla, *Lecture francesi di Grazia Deledda*, cit., p. 13.

<sup>38</sup> Cfr., ivi, pp. 19-20.

<sup>39</sup> Francesco Di Pilla, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, cit., p. 67: «Hugo avrà presto un suo posto privilegiato nelle letture della Deledda».

<sup>40</sup> Cfr., Maddalena Rasera, *Introduzione*, in Ead., *Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, UniversItalia, Roma 2016, p.14. Per un approfondimento sulle letture degli autori francesi, si rimanda al già citato volume di Francesco Di Pilla, *Lecture francesi di Grazia Deledda*, cit., che riprende ed elabora idee già espresse nel suo contributo del 1966, nella collana dei Premi Nobel: cfr., Idem, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, cit., pp. 66-101.

<sup>41</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, cit., pp. 58-113.

<sup>42</sup> Cfr., Francesco Di Pilla, *Lecture francesi di Grazia Deledda*, cit., p. 11.

<sup>43</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Fior di Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2007, pp. 102 e 140.

<sup>44</sup> Cfr., ivi, p. 197.

<sup>45</sup> Cfr., ivi, p. 170.

<sup>46</sup> Ivi, p. 201: «Oh, la penna, la penna di Victor Hugo, per un'ora sola, per descrivere queste lotte interne, queste tempeste in un cranio! Senza di essa chi potrà mai descriverla? [sic] Non la mia povera penna di certo...».

<sup>47</sup> Grazia Deledda, *Un giorno*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 225: «Mai questo nome volgare, già diventatogli immensamente simpatico dopo la lettura della *Piccola Fadette* di Giorgio Sand (Jame diceva che dopo *Anna Karenine*, la *Piccola Fadette* era il più bel romanzo ch'egli aveva letto, in vita sua), questo nome dunque non gli era sembrato mai più dolce di così, e non lo dimenticò mai più».

agli occhi di Jame, il protagonista del racconto, ancor più fascino, poiché gli ricorda il romanzo che apprezza molto. Non mancano, tuttavia, aspetti narrativi che lasciano intuire la presenza di un sostrato letterario tributario della cultura francese, soprattutto di quegli ambienti tetri, infimi e opprimenti realizzati nel mondo narrativo di *Les Misérables* ad esempio, in cui la rappresentazione spaziale è specchio dei crudeli destini delle figure sociali più infime. La vita faticosa, ai margini del suo ambito sociale, di Zia Jacobba, nell'omonimo racconto, è completata, nella sua rappresentazione, dalla descrizione dell'ambiente miserando in cui vive e trascina la sua necessità, malgrado gli interrogativi e i sospetti circa i suoi segreti e le sue ricchezze. Tracce del naturalismo di Zola sembrano affiorare nella particolare attenzione a denti e occhi come tratti fisici indiziari di una interiorità oscura, ferina, ipoteticamente proiettata verso il male. L'allusione alla bestialità ricorda l'immagine indimenticabile degli scioperanti del romanzo *Germinal*<sup>48</sup>, quando urlanti si dirigono verso la casa del direttore Hennebeau. Il significato è però diverso. In Zola nessuna insinuazione a stati d'animo minacciosi, la bellezza artistica di quei corpi massacrati dai morsi della fame attesta una realtà e non allude a possibili oscure situazioni psichiche. Malgrado non ci siano attestazioni della lettura dei racconti di Maupassant da parte di Deledda, non è, tuttavia, da escludere una possibile conoscenza visto che le traduzioni dell'autore francese circolavano sulle riviste del periodo a partire dal 1889, a parte qualche anticipazione<sup>49</sup>. Ad avvalorare tale tesi si potrebbe addurre da un lato la frequentazione assidua di riviste e giornali dell'epoca da parte dell'autrice, dall'altro l'interesse per Zola che potrebbe averla portata ad includere nelle sue letture anche le opere degli autori a lui più vicini.

L'impiego di voci francesi nei testi è alquanto limitato, a differenza di quanto evidenziato nelle narrazioni della Serao. In *Fior di Sardegna*, si segnalano un paio di occorrenze legate alla moda<sup>50</sup> e alla danza<sup>51</sup>. A parte qualche esclamazione, come «agréable!»<sup>52</sup> in una lettera ad Andrea Pirodda, il francese resta generalmente omissivo nella narrativa breve del primo periodo. La sua conoscenza della lingua<sup>53</sup> non era, infatti, sicura, tanto che non utilizza mai

---

<sup>48</sup> Émile Zola, *Germinal*, in André Lagarde, Laurent Michard, *Collection Littéraire Lagarde & Michard XIX<sup>e</sup> Siècle*, Bordas, Paris 1969, p. 491: «D'autres plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons ; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre».

<sup>49</sup> Marcello Spaziani, *Francesi in Italia e Italiani in Francia. Studi-Ricerche-Diporti*, cit., p. 116: «E difatti, agli anni 1889-90 risalgono le prime traduzioni di opere maupassantiane, se escludiamo *Boule de suif*, tradotta fin dal 1881, insieme con le altre novelle che formavano *Les Soirées de Médan*».

<sup>50</sup> Grazia Deledda, *Fior di Sardegna*, cit., p. 179: «[...] quasi per incanto, i vecchi abiti dell'estate scorsa si rinnovarono, come si copersero di nastri chiari e di *plastrons* di tulle».

<sup>51</sup> Ivi, p. 181: «*Changes* [sic] *trois dames*».

<sup>52</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Andrea Pirodda*, cit., Lettera III, Nuoro 29-12-1892, p. 328.

<sup>53</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 30-01-1901, p. 212: «Conosco un po' il francese; ma anche se lo conoscessi alla perfezione non mi azzarderei di accettare la Sua gentilissima offerta di rivedere cioè la Sua traduzione, sapendo bene come Ella non possa fare che un'opera perfetta». Così si rivolge a Hérelle che presumibilmente le aveva proposto di rileggere la sua traduzione di *Elias Portolu*.

il francese nella sua corrispondenza: scriveva in italiano le sue missive anche quando erano indirizzate a Hérelle oppure a Brunetière.

In realtà la lingua francese poco aveva a che fare con le ambientazioni della sua narrativa e, inoltre, il suo interesse verso la Francia, dopo il primo periodo di formazione, era principalmente per promuovere la sua produzione: la Francia era il trampolino di lancio per l'Europa e le pubblicazioni francesi decretavano il successo anche in territorio italiano: «[i]o amo assai la Francia, come l'amano tutti i giovani italiani che guardano verso un nobile e luminoso avvenire»<sup>54</sup>.

L'ambizione emerge sin dalle prime corrispondenze: «[n]ell'ambiente in cui vivo, lontana da ogni centro letterario, nessuno mi aiuta a salire. Da sola non posso, dunque è d'uopo ch'io invochi chi può»<sup>55</sup>.

Ecco, Stanis, io ho due passioni in cuore, due passioni ardenti, indomabili, che sono il pernio della mia esistenza, la mia vita medesima. Sono il mio motto, l'impresa cavalleresca dell'anima mia: Amore e Gloria! – Sì, io amo, profondamente, assolutamente, esclusivamente, forse più di voi, - ma insieme alla immensa passione della mia fanciullezza, ho il sogno continuo, tormentoso, febbrile della celebrità. Perciò mi attacco, quasi inconsapevolmente, a chi promette di aiutarmi a farmi un nome, a chi opera qualche cosa per me<sup>56</sup>.

Se sapeste la tristezza della mia vita, spirituale e materiale, - gli spasimi della mia piccola anima ammalata, - la noia infinita che mi annienta e mi uccide!... Guai se non avessi l'altro sogno, l'aureo sogno dell'Arte e della Gloria! È desso che mi mantiene viva, che mi sprona a vivere. Forse è una stoltezza: ma io sento una fiera ambizione artistica, ma io credo di diventare un giorno QUALCOSA<sup>57</sup>.

Nella corrispondenza con Hérelle, inoltre, che durò dal 1901 fino al 1927<sup>58</sup>, si evince come la stima e la fiducia nel traduttore inducano la scrittrice a rivolgersi a lui per sollecitare le sue pubblicazioni sulle riviste francesi, confessandogli anche il suo desiderio di ottenere un rilevante successo letterario:

Se Ella potesse dire una parola alla *Revue*, raccomandando la sollecitudine (dopo tutto, un mese prima o dopo, per la Rivista, conta niente) mi farebbe un vero e grande favore, perché

---

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Grazia Deledda, *Lettera a Maggiorino Ferraris*, 1890, in Duilio Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010, p. 126.

<sup>56</sup> *Eadem*, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera XXI, Nuoro 09-08-1892, p. 109.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>58</sup> Cfr., Maddalena Rasera, «Appendice I», in *Ead.*, *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo francese*, UniversItalia, Roma 2016, pp. 211-328.

Ella capirà benissimo che se la *Revue* comincia la traduzione, qui in Italia tutti comprano il volume<sup>59</sup>.

Sempre in attesa della pubblicazione del suo *Elias Portolu*, scrive ancora a Hérelle: «[i]o attendo con ansiosa impazienza questa pubblicazione che mi affermerà all'estero, donde spero un po' di fortuna»<sup>60</sup>.

Una volta pubblicato il romanzo non nasconde l'entusiasmo e ringrazia il traduttore francese elogiando il suo lavoro: «[v]oi siete il traduttore ideale, - e sempre più me ne convinco, leggendo con ammirazione per la vostra mirabile interpretazione la traduzione dell'*Elias Portolu*, - voi siete critico e artista, e tutti dicono che le vostre traduzioni riescono più belle dell'originale»<sup>61</sup>.

E continua nel suo intento anche in seguito: «[m]a il mio grande piacere, come già vi scrissi, sarà quello di veder collocato quest'anno qualche romanzo in qualche grande Rivista o giornale francese»<sup>62</sup>.

Le riviste francesi che ebbero rapporti con la Deledda per le sue pubblicazioni furono innanzitutto la *Revue des Deux Mondes* poi, fra le altre, la *Revue de Paris*, la *Revue Bleue*<sup>63</sup> tramite l'interessamento di Edouard Rod, il *Figaro*, *l'Illustration*<sup>64</sup>. Gran parte delle trattative per le pubblicazioni si realizzarono attraverso l'intermediazione di Hérelle, come si evince dal carteggio custodito a Troyes<sup>65</sup>.

*Ames honnêtes* è il primo romanzo di Deledda pubblicato in Francia, a Lione, nel 1899 per i tipi di Effantin, con traduzione di Fanny Rivière. Nella primavera del 1903 segue *Elias Portolu* sulla *Revue des Deux Mondes*, in volume nel 1904 con l'edizione di Calmann-Lévy, e poi altri romanzi e novelle<sup>66</sup> con cadenza annuale fino alla morte della scrittrice, con una pausa durante il periodo della prima guerra mondiale.

Fra i traduttori in lingua francese delle opere deleddiane, svolge un ruolo preminente Georges Hérelle, non tanto per la quantità delle traduzioni realizzate ma per il rapporto di collaborazione e di amicizia che seppe instaurare con l'autrice. Hérelle rappresenta per la

---

<sup>59</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 26-10-1901, p. 216.

<sup>60</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Nuoro 11-08-1902, p. 221.

<sup>61</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 18-04-1903, p. 235.

<sup>62</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 16-02-1904, pp. 250-251.

<sup>63</sup> Trattasi della «Revue politique et littéraire» («Revue Bleue»).

<sup>64</sup> Per approfondimenti si rimanda al contributo di Maddalena Rasera già citato.

<sup>65</sup> Cfr., Maddalena Rasera, «Appendice I», cit., pp. 211-328.

<sup>66</sup> Un elenco accurato delle pubblicazioni deleddiane in lingua francese è presente nel contributo di Rosaria Tagliatela nel Convegno Nazionale di studi su Grazia Deledda del 2007. Cfr., Rosaria Tagliatela, *Grazia Deledda in Francia. Le traduzioni di Georges Hérelle*, cit., pp. 311-312, nota 2.

Deledda un punto di riferimento cui ricorrere per relazionarsi con il complicato mondo editoriale d'oltralpe.

Lessi in qualche Rivista Italiana che Ella sta traducendo varie opere nostre tra cui un volume di versi del D'Annunzio: Ella è considerato in Italia come un fratello artistico dei nostri più squisiti scrittori ed il Suo nome risuona con riconoscenza sulle labbra di tutti coloro che amano la letteratura italiana. Anche ieri sera in un salotto della «Tribuna» che ora è il centro della più forte intellettualità italiana, si parlava di Lei e delle sue traduzioni con reverente ammirazione. Io quindi vado orgogliosa di possedere la Sua amicizia e farò di tutto per mostrarmene degna<sup>67</sup>.

La sua ammirazione va, comunque, al di là di un discorso di comodo, poiché aveva avuto modo di valutare la preparazione letteraria del traduttore quando, qualche mese prima, sempre in attesa della pubblicazione del romanzo *Elias Portolu*, aveva sottoposto alla sua attenzione la novella *Aberrazione* e, quasi sicuramente, Hérelle le aveva fatto notare gli eccessivi richiami a *Delitto e Castigo* di Dostoevskij<sup>68</sup>. La scrittrice, sebbene ammetta i richiami al romanzo russo, cerca tuttavia di riabilitare il suo lavoro dicendo di essersi ispirata principalmente al racconto di uno studente sardo<sup>69</sup>. A riprova di ciò, scrive a Hérelle: «[I]e manderò domani un mio romanzo, il primo, - *La Via del Male* - scritto quando ero ancora una ragazzetta, e che mi fece conoscere qui in Italia. Allora io non conoscevo niente di russo, eppure Ella vedrà quanta rassomiglianza c'è fra quel racconto e certi racconti russi»<sup>70</sup>.

In realtà, nel 1893, quindi tre anni prima della pubblicazione de *La via del male*, aveva confidato ad Angelo De Gubernatis di conoscere qualche opera russa:

Ora io ho letto il libretto del dramma *La potenza delle tenebre* del grandissimo sognatore russo. [...] L'ambiente sardo, è vero, è assolutamente diverso dal russo, ma l'anima umana è eguale da per tutto, sia slava o latina, japetica o semitica, - e penso che l'ultimo dramma del Tolstoj poteva accadere anche in Sardegna. Io amo Tolstoj come non amo nessun altro autore moderno, e se in me c'è qualcosa di buono è la volontà, - forse un po' troppo presuntuosa, - di voler seguire, per quanto me lo permette la mia umile intelligenza, la sua scuola, specialmente nelle teorie ed anche nella pratica della semplicità della vita e dei costumi, dell'altruismo e dell'amore spirituale<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 07-01-1902, p. 217.

<sup>68</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 26-10-1901, p. 215: «Seguirò i suoi consigli, specialmente riguardo a traduzioni, e così, almeno per ora, non lascerò né farò tradurre l'*Aberrazione*, che in Italia ottenne un certo successo appunto perché non è qui conosciuto il capolavoro di Dostoevskij. [...] Ma Ella ha perfettamente ragione: l'influenza artistica del romanzo ha operato sulla mia novella; ed è meglio che per ora io faccia tradurre solo le cose mie perfettamente originali».

<sup>69</sup> Cfr., *ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXVIII, Nuoro 29-10-1893, pp. 462-463. (Già parzialmente citata).

Così, è probabilmente il carattere epico del mondo sardo, su cui incombe l'inesorabilità del fato, che affiora particolarmente in *Elias Portolu* e che la scrittrice potrebbe aver ritrovato anche nei grandi romanzieri russi, ad aver impressionato positivamente il traduttore francese tanto da indurlo a rivolgersi al direttore della *Revue des Deux Mondes* in questi termini:

Cher Monsieur,

Voilà une huitaine de jours que j'ai sur ma table les bonnes feuilles d'*Elias Portolu*. Ce roman sarde que vous avez eu l'obligeance de me faire adresser en me demandant ce que j'en pensais et si je pourrais le traduire. [...] J'ai fini tout à l'heure la lecture d'*Elias Portolu*. Le livre m'a paru vraiment intéressant, d'une facture très simple, sans aucune affectation de style, et pourtant bien écrit<sup>72</sup>.

Le caratteristiche descrizioni riguardanti i costumi e l'ambiente tipico della Sardegna che Hérèlle scopre nel romanzo deleddiano sembrano, in effetti, averlo talmente colpito positivamente, circa l'originalità e la semplicità formale, da costituire un punto di riferimento per le altre opere che la scrittrice sottoporrà alla sua attenzione. Il lavoro di Hérèlle, come porta d'ingresso principale nel panorama letterario francese dell'opera della Deledda, infatti, non si limita alla semplice traduzione ma si esplica principalmente nella valutazione critica degli scritti, nell'indicazione delle correzioni da apportare (formali e di contenuto) e, evidentemente, anche nel suggerire indirizzi per la composizione. In una lettera del 1913, la scrittrice cerca quasi di scusarsi per non essere ancora riuscita a creare ciò che il traduttore probabilmente le stava chiedendo.

Egregio Mr Hérèlle

Vi scrissi giusto ieri per dirvi il mio indirizzo. Ricevo adesso la vostra lettera e vi ringrazio delle vostre osservazioni franche e preziose: io spero di lavorare ancora e di fare l'opera epica che voi desiderate da me. Lo sogno anch'io da tanto tempo e la vedo anche, nella mia mente; ma forse io non sono ancora arrivata a quello stato di sviluppo artistico che è necessario per compiere un'opera più di poesia che di realtà, quale sarà certo quello che farò in avvenire<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Georges Hérèlle, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, 14-11-1900, in Ferdinand Brunetière, *Papiers et correspondance (lettres reçues)*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, cote : NAF 25040, F. 369-602, F. 453-454. La lettera di Hérèlle, come le altre presenti nel fondo, è scritta su carta intestata con la seguente indicazione: Bayonne (Basses-Pyrénées), Rue Vieille-Boucherie, 23 et Rempart Lachepaillet, 9.

<sup>73</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Georges Hérèlle*, cit., Lettera Viareggio 21-07-1913, p. 316.



Questo spiega la complessa trattativa tra l'autrice, il traduttore, per la pubblicazione dei suoi romanzi soprattutto sulle riviste.

Il lavoro di Hérelle come traduttore delle opere di Deledda si completa in quattro romanzi e tre novelle<sup>74</sup>, ma il suo rapporto epistolare con la scrittrice fornisce importanti elementi per focalizzare qualche aspetto, sebbene contraddittorio, di una poetica mai formalmente elaborata.

Io non sono D'Annunziana, forse perché non arrivo a capire tutto ciò che scrive il Poeta, ma è certo che egli ha un'anima antica classica, traviata dalle corruzioni artistiche moderne. Se egli si spogliasse di tutto ciò che in lui è falso e convenzionale, certo avverrebbe ciò che egli ha scritto ad un mio vecchio amico dicendogli: «io non scenderò alle bestie, ma le bestie verranno a me come Orfeo»<sup>75</sup>.

La preferenza per una narrazione più autentica, semplice, incline alle prerogative del verismo, sembra essere confermata dalle ulteriori confidenze a Hérelle: «[v]i dirò che ho sempre goduto un'ottima salute, e da ciò forse è dipeso, nella mia arte, il mio modo *impersonale* di guardare e giudicare le cose e gli uomini: scrivendo non pensavo mai a me»<sup>76</sup>.

Tale affermazione, tuttavia, desta qualche perplessità rispetto a quanto scritto precedentemente dalla scrittrice per difendere il contenuto del romanzo *Cenere* dalle riserve di Hérelle: «[o]ra io non so; ma è certo che io ho scritto *come ho sentito io* e come avrei *operato io* tanto nel caso di Anania come nel caso della madre»<sup>77</sup>.

L'interesse di conservare visibilità nel panorama letterario francese, nonostante le traduzioni e le pubblicazioni in riviste di altri Paesi europei, si evince anche dalla corrispondenza con Edouard Rod<sup>78</sup>, scrittore e traduttore di Verga, e con il conte Giuseppe Primoli (Gégé), di cui si è parlato nel capitolo sulla Serao per l'amicizia con la scrittrice partenopea. La conoscenza con Rod sembra sia avvenuta tramite Giovanni Cena, amico comune, nel marzo del 1903<sup>79</sup>. La corrispondenza segue accordi intercorsi; Deledda annuncia l'invio dei suoi romanzi affinché lo scrittore possa conoscere più compiutamente il suo lavoro. In partico-

---

<sup>74</sup> Rosaria Tagliatela, *Grazia Deledda in Francia. Le traduzioni di Georges Hérelle*, cit., pp. 311-312: «Ma Hérelle sceglierà solo quattro romanzi per la rituale pubblicazione prima in rivista, poi in volume: *Elias Portolu*, *Cenere*, *L'ombra del passato*, *La via del male* e tre novelle, non appartenenti alla medesima raccolta, di cui curerà solo l'edizione in rivista: *I primi baci*, *Donna Jusepa*, *Le due giustizie*».

<sup>75</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 07-01-1902, p. 218.

<sup>76</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 18-06-1903, p. 238.

<sup>77</sup> Eadem, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 12-04-1903, p. 233.

<sup>78</sup> Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo francese*, cit., p. 68: «Rod, tra il 1881 e il 1910, è uno dei personaggi che ha contribuito maggiormente a far conoscere la letteratura italiana in Francia». Per una ricognizione delle opere italiane tradotte da Rod: cfr., Jean-Jacques Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Droz S.A., Genève 1980, pp. 25-29.

<sup>79</sup> Cfr., Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérelle: una storia editoriale italo francese*, cit., p. 68.

lare la lettera del 15 novembre 1903 svela il progetto di Rod di scrivere un articolo su Deledda e di promuovere l'opera della scrittrice presso la *Revue Bleue*. Dopo aver già avvertito Hérelle, la scrittrice esprime a Rod il desiderio che la traduzione sia affidata a Hérelle:

Devo ora caldamente ringraziarvi della promessa di scrivere un articolo sull'opera mia, e dell'interesse che dimostrate per le mie traduzioni in Francia. Monsieur G. Hérelle, l'incomparabile traduttore, s'   incaricato di tradurre i miei romanzi, e mi scrive che ha gi   pronti *La Via del Male* e *Dopo il divorzio*. Non so se abbia gi   qualche impegno con qualche rivista; ad ogni modo voi pregherete la «Revue Bleue» di scegliere quale dei miei lavori desidererebbe tradurre e pubblicare, ed io dar   presto una risposta al riguardo. [...] Io amerei che la traduzione venisse fatta dall'Hérelle<sup>80</sup>.

Due missive indirizzate al conte Primoli nel 1905<sup>81</sup> attestano un'ulteriore richiesta di aiuto per la diffusione della sua opera in Francia. Deledda chiede al conte di intercedere presso il direttore della *Revue de Paris*, Louis Ganderax, affin   pubblicare uno dei suoi romanzi: *Nostalgie* oppure *Dopo il divorzio*. Il tono della lettera, molto sostenuto, rivela che la Deledda non frequentasse assiduamente Primoli. Ci   conferma, altres  , quanto sostenuto dalle varie biografie circa la vita riservata che la scrittrice conduceva anche dopo il matrimonio e il trasferimento a Roma, visto che il salotto del conte era uno dei fulcri della vita culturale romana del periodo. Come nella corrispondenza di Hérelle, non c'   la risposta del conte, ma dalla seconda lettera di ringraziamento s'ipotizza che si supponesse un esito positivo. Le cose non andarono invece cos  ; infatti, passer   altro tempo prima che la *Revue de Paris* pubblicasse quanto concordato. Appare interessante soprattutto l'ultimo passo della seconda lettera in cui Deledda ribadisce quanto aveva confessato a Hérelle circa le difficolt   incontrate per affermarsi in ambito letterario italiano e quanto invece la Francia rappresenti un'opportunit   per ottenere il successo sperato: «[i]n Italia la via letteraria    cos   aspra, cos   meschina: noi tutti scrittori italiani guardiamo verso la Francia come verso una terra di giustizia e di bellezza: ma Ella lo sa meglio di me e sorrider   forse per la mia ingenuit  »<sup>82</sup>.

### III.1.1.2. Grazia Deledda per la Francia

*Elias Portolu* (sans qu'il s'y trouve d'ailleurs aucune imitation directe) fait penser tout de suite    Verga, et surtout au plus c  l  bre roman de Verga, les *Malavoglia*. [...] D'ailleurs, ce n'est peut-

---

<sup>80</sup> Grazia Deledda, *Lettera a Edouard Rod*, Roma 15-11-1903, in Jean-Jacques Marchand, *Edouard Rod et les   crivains italiens*, Droz S.A., Genève 1980, pp. 242-243. L'«articolo» di cui parla Deledda    pubblicato da Rod sulla *Revue Bleue* il 6-8-1904: cfr., *ivi*, p. 243, nota 4.

<sup>81</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Lettere al conte Primoli*, in Marcello Spaziani, *Con G  g   Primoli nella Roma bizantina*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962, Lettere CLXVII e CLXVIII, pp. 265-267. Le lettere, anche per la prosecuzione della numerazione nel volume, sono entrambe del 1905, malgrado la prima riporti erroneamente nella data il 1906.

<sup>82</sup> *Eadem*, *Lettere al conte Primoli*, cit., Lettera CLXVIII, Roma 05-05-1905, p. 267.

être pas un grand inconvénient par rapport au public français, qui connaît très peu Verga. Et j'ajoute encore, à l'avantage de M<sup>me</sup> Deledda, que son *Elias Portolu* ne contient pas des grossièretés, tandis qu'il y en a passablement dans Verga, (si ma mémoire ne me trompe point)<sup>83</sup>.

Un giudizio sicuramente positivo segna così l'ingresso ufficiale di Deledda nel panorama della cultura letteraria francese all'inizio del XX secolo. Dopo la prima pubblicazione a Lione del 1899 (*Ames honnêtes*), è ai primi anni del Novecento che si può far risalire il debutto della scrittrice sarda nell'editoria francese e nell'interesse della critica letteraria.

Il 15 marzo 1903 l'articolo di Émile Haguenin, *Le roman de la Sardaigne*, anticipa di quindici giorni l'uscita del romanzo *Elias Portolu* sulla *Revue des Deux Mondes*. Il professore di letteratura francese all'Università di Berlino aveva già pensato di elaborare uno studio sull'opera deleddiana qualche anno prima e ne aveva manifestato l'intenzione a Ferdinand Brunetière appena saputo del progetto di traduzione di *Elias Portolu* sulla *Revue des Deux Mondes*. Una lettera al direttore, nel 1901, ne attesta l'intenzione:

Monsieur, et cher Maître,

Une lettre de Madame Grazia Deledda m'apprend qu'elle a lieu de croire que la traduction de son roman *Elias Portolu*, paraîtra bientôt dans la *Revue des Deux Mondes*. Dois-je espérer que vous n'avez encore confié à personne le soin de la présenter au public français, et que, malgré mon indignité, je pourrais avoir l'honneur de parler de mon mieux, dans la *Revue*, d'un écrivain que j'aime depuis longtemps ? Justement il y a six mois que j'ai commencé de préparer une étude sur son œuvre, dont j'avais déjà entretenu Goyau<sup>84</sup>.

La risposta positiva di Brunetière si evince dalla pubblicazione del contributo del professore, di cui Deledda aveva anticipatamente informato Hérelle in una lettera del 1902<sup>85</sup>. Il riferimento di Haguenin a *Il vecchio della montagna*, letto tre anni prima sulla *Nuova Antologia*, costituisce lo spunto per introdurre il mondo letterario della scrittrice in modo estremamente poetico, riconoscendo, tuttavia, dietro la pittoresca descrizione dei paesaggi, della vita semplice dei contadini e dei pastori, l'attenzione per l'umanità vera, profonda, atemporale, riconoscibile: «[s]ous la vérité extérieure et locale du costume et des mœurs, on touchait

---

<sup>83</sup> Georges Hérelle, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, 14-11-1900, cit., F. 454.

<sup>84</sup> Émile Haguenin, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, Berlin 11-01-1901, in Brunetière Ferdinand, *Papiers et correspondance (lettres reçues)*, Bibliothèque Nationale de France (Archives et manuscrits), cote : NAF 25040, F. 9-14, F. 11-12. Haguenin all'epoca si trovava a Berlino e già conosceva Grazia Deledda, ancor prima che la scrittrice iniziasse la sua corrispondenza con Georges Hérelle. In calce alla lettera è riportato il seguente indirizzo: E. Haguenin, Prof. de Littérature française à l'Université, 118, Kaiser-Allee, Berlin W. 15. Goyau dovrebbe essere Georges Goyau, scrittore e storico francese, membro dell'École française de Rome, la cui opera risente della sua profonda fede cattolica.

<sup>85</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Georges Hérelle*, cit., Lettera Roma 07-01-1902, p. 217: «Ho ricevuto da Berlino una lettera del prof. Haguenin, che insegna letteratura francese in quella Università, e che vuole scrivere un articolo sulla Sardegna e sull'opera mia; articolo che egli ha intenzione di mandare alla *Revue des deux mondes* [sic].

la vérité largement, profondément, immuablement humaine. L'exotisme ici, comme il est juste, n'était que le vêtement de la vérité morale»<sup>86</sup>.

Hauguenin elogia la scrittrice sarda, la cui caratteristica fondamentale, prerogativa della sua genialità, consisterebbe nella capacità di aver fuso insieme uomo e natura, le immagini più significative della sua terra con i sentimenti più veri dei suoi abitanti, rappresentandole con un realismo imparziale, scevro di qualsiasi intromissione autoriale<sup>87</sup>. Una sorta di «grandeur poétique»<sup>88</sup>, dunque, che gli consente di paragonarla a George Sand<sup>89</sup>. Tra le opere prese in rassegna, lo studioso si sofferma anche su un paio di racconti qui analizzati per l'indagine sul fantastico. Si ritrova un semplice richiamo a *Zia Jacobba* e una breve analisi di *La regina delle tenebre*, racconto che consisterebbe in una confidenza<sup>90</sup>. Convinto del significato autobiografico della narrazione, il critico sovrappone completamente la narratrice con la scrittrice, non rilevando quegli aspetti inquietanti che una traduzione più fedele avrebbe potuto evidenziare. Nell'ultima frase, infatti, lo scambio di un pronome non gli consente di percepire l'appalesarsi di un aspetto destabilizzante. La frase, «E nulla più ci distruggerà»<sup>91</sup>, che allude al doppio, è tradotta con «Et rien ne les détruira plus»<sup>92</sup>, in cui il pronome di terza persona annulla totalmente il coinvolgimento del soggetto, dissolvendo l'elemento problematico ed eliminando così la possibilità di riconoscere anche un'ulteriore originalità narrativa. L'uscita in volume di *Elias Portolu* costituirà l'occasione per riproporre la figura di Deledda al pubblico francese. Gaston Deschamps, nella sezione *La vie littéraire* del quotidiano *Le Temps* del primo maggio 1904, dedica tre colonne quasi interamente<sup>93</sup> alla scrittrice e al

---

<sup>86</sup> Émile Hauguénin, *Le roman de la Sardaigne. Grazia Deledda*, cit., p. 401.

<sup>87</sup> Ivi, p. 402: «L'auteur n'y est pour rien: en lui et dans son œuvre, il a laissé faire les choses». Una tendenza che potrebbe avvicinarla al naturalismo e non soltanto a George Sand, cui, invece, Hauguénin la paragona.

<sup>88</sup> Ivi, p. 424.

<sup>89</sup> *Ibidem*: «Ses romans racontent et peignent sa patrie. On pense, en la lisant, à ceux qui, chez nous aussi, ont voulu incarner une province dans leurs œuvres, à George Sand par exemple, ou à Ferdinand Fabre». Il riferimento a George Sand non è, tuttavia, originale. Stanis Manca aveva riconosciuto una particolare vicinanza con la scrittrice francese già nel 1892 nella sua recensione di *Fior di Sardegna*: Stanis Manca, *Grazia Deledda*, in «Vita Sarda», a. II, n. 1, 14 febbraio 1892, in Paola Pittalis, *Prefazione*, in *Grazia Deledda, Fior di Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2007, p. 19, nota 23. Stanis Manca aveva probabilmente già espresso questa sua impressione direttamente alla Deledda. La scrittrice, infatti, nella sua prima lettera di risposta, mette in dubbio, per umiltà, la possibilità del paragone con la Sand. Grazia Deledda, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera I, Nuoro 18-05-1891, pp. 55-56: «Le ripeto che ho fatto il possibile, ma non sono come lei si compiace chiamarmi, Giorgio Sand... oh, si figurì! Posso essere discepolo della Sand, ma lei!».

<sup>90</sup> Cfr., Émile Hauguénin, *Le roman de la Sardaigne. Grazia Deledda*, cit., p. 421.

<sup>91</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, in Ead, *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, II, p. 30.

<sup>92</sup> Émile Hauguénin, *Le roman de la Sardaigne. Grazia Deledda*, cit., p. 422.

<sup>93</sup> Un piccolissimo spazio finale dello stesso articolo recensisce anche la pubblicazione del francese Emmanuel Rodocanachi, *Le Capitole romain antique et moderne, la Citadelle, les Temples, le Palais Sénatorial, le Palais des Conservateurs, le Musée*, edito, sempre nel 1904, da Hachette.

suo romanzo, *Elias Portolu*, uscito in volume proprio in quell'anno<sup>94</sup>, per i tipi di Calmann-Lévy. La presentazione, che riprende alcune informazioni già presenti nel contributo di Haguenin, è estremamente positiva e, prima di rivolgersi alla scrittrice e alla sua opera, si sofferma, per introdurre l'argomento, sulla Sardegna, una terra poco conosciuta all'epoca poiché fuori rotta rispetto alle consuete mete dei viaggi dell'epoca. Deschamps mette in risalto soprattutto la rilevante componente esotica del romanzo, tracciando con fine capacità di osservazione le ragioni morali sottese alle azioni dei personaggi. Sembra così rispondere a una critica che Hérelle aveva mosso al romanzo prima di iniziare la traduzione e che riguardava il momento introduttivo del ritorno di Elias dal penitenziario. Tale particolare, «[...] ce qui est peut-être très *couleur local*»<sup>95</sup>, risultava al traduttore senza fondamento se non per «[...] ajouter au tableau un trait de mœurs un peu bien méridional»<sup>96</sup>. Deschamps, invece, facendo un paragone tra le leggi che sostenevano la società sarda patriarcale e quelle del progredito potere centrale subentrato dopo l'unificazione del Paese, evidenzia la ragione dell'accoglienza festante dei familiari e dei compaesani a Elias che torna dal carcere. Per una società in cui predominava la logica della "socializzazione" e che, quindi, considerava naturale prendere a chi avesse di più mentre mal tollerava i divieti imposti dal potere centrale, il reato di Elias, di cui non si conosce la natura, era considerato di lieve entità, una specie di disgrazia in cui tutti sarebbero potuti incorrere. Niente ovviamente rispetto al peccato che commetterà in seguito il personaggio, reo di tradire il fratello con la moglie di lui. La legge patriarcale è differente: è indulgente verso i reati riguardanti la proprietà ma non transige circa il rispetto della famiglia. Un tale riferimento costituisce per Deschamps l'occasione per lanciare qualche dardo alla società del progresso:

[...] le fier insulaire, le farouche montagnard, longtemps habitué à l'indépendance, est l'ennemi des lois rédigées par des scribes qu'il ne connaît point. Il a son code à lui, un code plus sévère que le nôtre pour les sordides méfaits que nos tribunaux ignorent, et dont s'accommode aisément le mensonge social. Il a horreur de la déloyauté, de la lâcheté, de la félonie, de la trahison. Il punit de la mort le crime d'adultère<sup>97</sup>.

Il particolare del ritorno di Elias dal penitenziario costituisce quindi, e Deschamps lo evidenzia, il pretesto per mettere a confronto due logiche sociali: quella antica, leale, pura, alla cui difesa si erge la penna della scrittrice, e quella, di cui Elias aveva fatto esperienza in carcere, fondata sulla «[...] morale relâchée du continent, parfaitement conciliable avec les

<sup>94</sup> La pubblicazione sulla «Revue des Deux Mondes» era avvenuta, in quattro parti, l'anno precedente nei mesi di aprile, maggio. Poco prima, nel mese di marzo del 1903, Émile Haguenin aveva pubblicato sulla stessa rivista il celebre articolo *Le roman de la Sardaigne*, una sorta di compendio biobibliografico su Grazia Deledda.

<sup>95</sup> Georges Hérelle, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, 14-11-1900, cit., F. 455.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Gaston Deschamps, *La vie littéraire*, in «Le Temps», 44<sup>e</sup>/15659, 01/05/1904 [in rete : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k237861z/f2.item> (accesso 25-07-2020)].

règles de prudence qu'impose la malice du code pénal»<sup>98</sup>. Oltre al candore di una morale primitiva che emerge dall'intreccio, è soprattutto l'attenzione alla descrizione di paesaggi incontaminati che attira l'attenzione di Deschamps: la resa oggettiva dell'ambiente rappresenterebbe, condividendo quanto sostenuto anche da Haguenin, l'aspetto più interessante dell'arte deleddiana<sup>99</sup>, ciò che, sebbene renda comparabile la sua opera con quella di alcuni scrittori francesi che non superano il regionalismo, consente comunque di riscattare la letteratura, dalle accuse avanzate da prospettive scientifiche, grazie alla sua varietà d'espressione<sup>100</sup>.

Il regionalismo, come legame tra tradizioni antichissime e ispirazione letteraria, sembra essere la prospettiva dalla quale anche Jean Dornis (Mme Guillaume Beer) nel suo volume, *Le Roman italien contemporain*, pubblicato nel novembre del 1907, scopre l'opera di Grazia Deledda. Nelle poche pagine dedicate alla scrittrice sarda, di cui riconosce con ironia la somiglianza più con *Colomba* che con il suo autore Prosper Mérimée per la modesta formazione culturale, Dornis non può, tuttavia, non rilevare l'intensità poetica con cui la scrittrice sarda è in grado di rendere l'immutabilità di un contesto ambientale puro, antico, originario.

Elle s'est complu dans cette glorieuse stagnation des mœurs, des passions, comme dans une eau très profonde et très fraîche où le bain serait exquis. [...] En face de l'immobilité de sa race et du pays où elle a grandi, la romancière sarde paraît avoir été touchée d'un reflet de cet «éternel» qui seul paraissait, au poète, digne d'attention et d'amour<sup>101</sup>.

Oltre all'elemento epico dell'ambiente, sottolineato anche da Deschamps et Haguenin, Jean Dornis evidenzia le inquietudini che angosciano le nuove generazioni che sentono il dissidio tra le vecchie leggi dei padri e la nuova realtà del progresso, della civiltà, dovuta alla nuova situazione politica. Interessante anche il riconoscimento del «frisson» che caratterizza il racconto *Une nuit*, della raccolta *Racconti sardi*, considerato nel presente lavoro come esempio di fantastico deleddiano.

La pubblicazione di ogni nuova traduzione della Deledda sembra costituire l'occasione per riconfermare gli aspetti salienti già sottolineati della sua particolare produzione. L'impersonalità che l'avvicina alla scrittura realista, sebbene si riconosca nell'opera il riflesso della sua segreta vita interiore, l'esotismo ricercato nella rappresentazione delle caratteristiche fisiche e morali di un popolo coacervo di differenti etnie, rappresentano aspetti che confermano la visione dell'opera deleddiana sotto un'ottica precipuamente regionalistica. Ed è

---

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*: «L'art de Mme Grazia Deledda est essentiellement objectif. Ce qu'elle raconte, ce n'est pas son histoire, mais celle des autres».

<sup>100</sup> *Ibidem*: «[...] j'aime les livres qui me révèlent une région peu connue et qui prennent, pour ainsi dire, le décalque d'un paysage inexploré. La littérature, fort malmenée en ce moment au nom de la «science», n'aura fini sa tâche que lorsqu'elle sera devenu un cinématographe universel».

<sup>101</sup> Jean Dornis, *Le Roman Italien Contemporain*, cit., pp. 144-145.

la direzione intrapresa anche da Marc Hélys nel suo articolo sulla scrittrice, dal titolo *Une romancière régionaliste Grazia Deledda*<sup>102</sup>, uscito su *Le Correspondant* del 25 settembre 1910 per annunciare la pubblicazione, sul numero successivo della rivista, della prima parte del romanzo *Dans le désert*<sup>103</sup>, di cui aveva curato la traduzione.

Aucun écrivain de la régionaliste Italie n'est plus fortement marqué que Grazia Deledda du caractère régional. Son talent est une fleur sarde. [...] Toute la Sardaigne vit dans l'œuvre de Grazia Deledda. Une puissante intensité de vision lui tient lieu d'imagination créatrice. Mais c'est justement ce qui fait de ses livres le miroir le plus fidèle d'une terre où le mélange des races et le travail des siècles ont pétri et façonné une population d'une beauté singulière<sup>104</sup>.

L'intento di Hélys era ovviamente pubblicitario; ribadire il carattere regionale della produzione deleddiana gli occorreva per garantire la presenza di certe particolarità, gradite al pubblico francese, anche nel romanzo in uscita, che, nonostante fosse ambientato a Roma, serbava tutti gli aspetti salienti della narrativa della scrittrice<sup>105</sup>.

Anche dopo la sua morte, che il *Journal des Débats*<sup>106</sup> annunciò il giorno seguente, la figura della Deledda, sembra conservare per l'ambiente letterario francese una sua particolare originalità che la distingue da «l'ampleur sonore des écrivains italiens»<sup>107</sup> e dalla «noblesse lyrique d'un D'Annunzio»<sup>108</sup>. In particolare è la prima produzione ad interessare, quella ambientata esclusivamente in Sardegna, per la capacità visiva che infonde concretezza alla realtà narrata, tanto da avvicinarla alla produzione di Mérimée e di Verga. Senza la presunzione, tuttavia, di ricondurre l'opera deleddiana all'interno del movimento verista, lo sguardo francese riconosce nella sua opera una profonda sincerità<sup>109</sup> insistendo sul realismo

---

<sup>102</sup> Marc Hélys, *Une romancière régionaliste Grazia Deledda*, in «Le Correspondant», 25-09-1910, [in rete: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415137d/f1242.image> (accesso: 26-08-2020)], pp. 1189-1203.

<sup>103</sup> Grazia Deledda, *Dans le désert*, traduit de l'italien par Marc Hélys, I<sup>ère</sup> partie, in «Le Correspondant», 10-10-1910, [in rete : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415138s/f150.item> (accesso : 26-08-2020)], pp. 141-165.

<sup>104</sup> Marc Hélys, *Une romancière régionaliste Grazia Deledda*, cit., pp. 1190-1192.

<sup>105</sup> Ivi, p. 1203: «Jamais l'art instinctif et la philosophie de Grazia Deledda ne se sont plus clairement affirmés que dans le nouveau roman dont le *Correspondant* commencera la publication dans la livraison prochaine. [...] Cette fois elle a quitté la Sardaigne, ou du moins la plus grande partie de son histoire se passe à Rome. Mais ses principaux personnages sont, comme elle, des Sardes transplantés. Solitaires dans leur île, comme ils le sont encore plus sur le continent, leur esprit insulaire s'accuse davantage au milieu des autres Italiens».

<sup>106</sup> *Mort de Grazia Deledda*, in «Journal des Débats», Politiques et littéraires, 18-08-1936, [in rete : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k508503w.item> (accesso : 26-08-2020)]. L'articolo è privo di firma.

<sup>107</sup> Jean Bonclère, *Deledda*, «Larousse mensuel», n° 361, Mars 1937.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*: «Grazia Deledda triomphe par l'originalité du monde qu'elle nous révèle, par la force de sa vision, par sa sincérité. Parfois son œuvre évoque des comparaisons avec celles d'autres écrivains antérieurs, avec la *Colomba* de Mérimée, avec la *Cavalleria rusticana* du Sicilien Giovanni Verga : mais si elle est voisine du vérisme, ce n'est en vertu d'aucun système préconçu. Son réalisme est la sincérité même : aucun parti pris de préférer le laid».

della sua narrativa e tralasciando, però, aspetti che, qui ricercati, potrebbero far emergere ulteriori significati, più reconditi ma non meno interessanti da analizzare.

### III.2. *Ascoltando i testi*

Per l'analisi sono stati scelti i seguenti racconti: *Fuoco* (in «Vita sarda» 27-3-1892); dalla raccolta *Racconti sardi* (1894): *Ancora magie*, *Di notte*, *Il mago*, *La dama bianca*; dalla raccolta *L'ospite* (1897), il racconto *Un giorno*; dalla raccolta *Le tentazioni* (1899), *Zia Jacobba*; *La regina delle tenebre* dall'omonima raccolta del 1902; da *Chiaroscuro* (1912), il racconto *Un grido nella notte*; dalla raccolta *Il fanciullo nascosto* (1915): *Il cuscino ricamato*, *Il fanciullo nascosto*, *La casa maledetta*, *La potenza malefica*, *La veste del vedovo*, *Lo spirito del male*, *L'usuraio*. Sono state invece tralasciate altre sue opere, ovvero gli altri racconti delle raccolte citate e quelli di *Nell'azzurro*, *I giuochi della vita*, *Amori moderni*, *Il nonno*, poiché non ritenuti particolarmente suggestivi al fine di reperire indizi significativi di un fantastico deleddiano.

In ognuno dei racconti scelti, suscitano interesse alcuni momenti narrativi dissonanti che, come falle nel mimetismo di fondo, non trascinano semplicemente nella dimensione sfuocata di una condizione vista attraverso il vetro del timore, della colpa, oppure della indistinzione tra sovrannaturale e fenomenico, ma, rivelando la criticità dei contenuti proposti, complicano la realtà di riferimento.

In *Fuoco*, la realizzazione di una vendetta lenta e dolorosa, per sanare l'umiliazione subita con il rifiuto di una proposta di matrimonio, è legata a un inquietante rapporto tra paesaggio e individuo, che ribalta la dinamica passivo/attivo.

La rappresentazione ironica e umoristica<sup>110</sup> del rapporto tra zio Salvatore e Graziarosa in *Ancora magie* appalesa rapporti interpersonali complicati da un consueto legame con la magia che, come realtà insindacabile, condiziona le esistenze facendone emergere degradanti aspetti interiori, oscuri e corrotti. Graziarosa, giovane paesana a servizio presso la famiglia del sindaco, pur di soddisfare le richieste della sua padrona, non esita a barattare il suo amore, in aggiunta a cento scudi, per ottenere dell'olio santo da Salvatore, il giovane sacrestano del paese. La ragione della menzogna di Salvatore per evitare il sacrilegio, resta in bilico tra una condanna razionale delle pratiche magiche per una convinta fede religiosa, come l'ironia sottesa al racconto indurrebbe a pensare, e una semplice azione di salvaguardia personale; infatti, sorprendentemente alla fine del racconto, la sua fede nella magia si mostra salda.

*Di notte* è la narrazione del momento fatidico di una vendetta familiare. Gabina, figlia inconsapevole e vittima della "colpa", assiste alle minacce degli zii e del nonno nei confronti

---

<sup>110</sup> Giovanna Cerina, *Prefazione*, in Grazia Deledda, *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 11: «Un racconto beffa a lieto fine che ha un sapore dissacratorio».



del padre sconosciuto che cerca di discolparsi raccontando le vicissitudini che gli hanno impedito di sposare la madre. Sarà sempre la bambina poi, cadendo svenuta, a distogliere i familiari dal loro proposito e a salvare la famiglia dall'ombra del peccato mortale. Il malore della piccola è considerato un segno divino dal nonno, zio Tottoi, che abbandona l'idea della vendetta occupandosi di Gabina. La rinuncia a compiere un atto doveroso e irrinunciabile non getta luce, tuttavia, sull'aspetto oscuro e spaventoso dell'animo del padre, della guida ed esempio per la famiglia, perché non deriva da una libera scelta, effettuata secondo giustizia, ma dalla paura, dalla coercizione dell'interpretazione superstiziosa di un evento attribuito al volere divino.

Ne *Il mago*, la difficile condizione sociale della sterilità svela complessi rapporti tra magia, incredulità, superstizione e devozione.

Nel racconto *La dama bianca*, lo schema dell'intreccio, procedendo matematicamente a ritroso nel tempo, collega un sogno premonitore al possibile ritrovamento di un tesoro nascosto, attestato dal consueto documento scritto che, in logudorese in questo caso, garantisce ancor più la verosimiglianza della narrazione.

In *Un giorno* la storia di un'infatuazione è destinata a concludersi nell'arco di una giornata. Durante una festa religiosa presso un santuario di campagna, Jame incontra Francesca e il sentimento nasce impetuoso. La narrazione si sviluppa nell'alternanza tra realtà e sogno e si concentra principalmente sulla dinamica dello sviluppo dei sentimenti che tradiscono stranezze inspiegabili.

In *Zia Jacobba*, la storia della misera esistenza di una povera pescatrice di sanguisughe, cui muore la figlia, evidenzia la complessità dei rapporti sociali a causa della superstizione, dell'invidia e del sospetto. Il ritrovamento di un tesoro nel suo materasso, dopo la sua morte, però, complica la comprensione della narrazione, poiché la scoperta finale confermerebbe il presunto legame della donna con il soprannaturale che sarebbe attestato così dalla stessa autenticità dei fatti narrati garantita all'inizio del racconto: «[q]uesta che parrà una storiella da focolare (così noi chiamiamo le fiabe), è invece una storia vera, accaduta in un villaggio della Baronia di Sardegna»<sup>111</sup>.

Ne *La regina delle tenebre*, la complessa figura della protagonista, vittima di un profondo pessimismo, di autosuggestione e di persecuzione sociale, inquieta per il tragico percorso interiore, travagliato dall'oscura minaccia dello sdoppiamento e destinato a placarsi nella scoperta della vocazione artistica che allude a possibili riferimenti autobiografici.

*Un grido nella notte*, con il ricordo della narrazione di ziu Taneddu, propone la storia dell'ossessione di Franzisca, moglie forte e coraggiosa, che muore angosciata dal senso di colpa poiché si convince di essere stata la causa della morte di un giovane che avrebbe potuto salvarsi se si fosse accorta dell'agguato in cui era caduto. Franzisca non si riprende dal

---

<sup>111</sup> Grazia Deledda, *Zia Jacobba*, in Ead, *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 306.

suo stato di prostrazione, nonostante Ziu Taneddu le confessi di essere stato lui a gridare in quella tragica notte. L'impatto dell'evento esteriore comporta uno sconvolgimento interiore che provoca l'alienazione psicologica della donna: il rimorso le fa provare quell'angoscia da cui diceva di essere immune. La rilettura dei motivi della tradizione magica e folklorica tornano come rimosso che tormenta e sprofonda nell'abisso interiore dell'autodistruzione.

Ne *Il cuscino ricamato*, racconto non ambientato in Sardegna, il ritorno insolito del padrone, prossimo alle nozze, nella villa del paese di campagna si svolge in un clima di agitazione poiché non si comprende la ragione del suo arrivo fuori stagione. Già informato della morte della donna che un tempo voleva sposare, angosciato e spinto da forze ignote e contrarie alla sua volontà, seguendo stimoli sensoriali olfattivi e uditivi, si trova inconsapevolmente di fronte alla casa della defunta. Entra e tra i bambini che rendevano omaggio alla loro benefattrice, trova la sua colpa scritta sul cuscino della donna: «[t]i aspetto»<sup>112</sup>.

Un inganno ordito da un'intera famiglia ai danni di quella avversa, nell'attesa di una sentenza giudiziaria favorevole e per sventare una possibile ritorsione, costituisce il nucleo essenziale dell'intreccio de *Il fanciullo nascosto*. Nascondere il piccolo Bainzeddu per far ricadere la colpa su Juanne Bellu, il nemico, è il peccato che porta allo sconvolgimento interiore la madre del piccolo, quando si rende conto di aver perso il controllo della situazione e non sa dove si trova il bambino.

Ne *La casa maledetta*, la superstizione incide profondamente sulla quotidianità tanto da stravolgere la percezione della realtà e di se stessi. L'aspetto inspiegabile è la strana anomalia dell'immagine esteriore della persona scissa, nonostante la causa sia interiore, dovuta alla convinzione che diventa coercizione psicologica: «[e]lla zoppicava, anzi pareva camminasse solo con metà della persona»<sup>113</sup>.

Anna Salis chiede l'intervento di Mastro Antoni per scavare sotto la sua scala, dove è sicura di trovare la malia che l'affligge. Il ritrovamento di piccole ossa, consegnate alle autorità riporta la tranquillità nella famiglia anche prima di sapere che i resti erano di un maialino e non di un neonato come, invece, tutti avevano sospettato.

Il potere di fare del male agli altri con il desiderio di farlo aveva suggestionato la narratrice quando da bambina ascoltava i racconti dell'inquietante ciabattino di *La potenza malefica* e lo aveva considerato causa della malattia della serva. L'intensità del sentimento di odio

---

<sup>112</sup> Grazia Deledda, *Il cuscino ricamato*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 307.

<sup>113</sup> Grazia Deledda, *La casa maledetta*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 300.

che aveva innescato la tentazione di volere il male non sembra tuttavia relegata nel passato: «[l]a colpa era tutta del malvagio “maestro di scarpe”»<sup>114</sup>.

*La veste del vedovo* narra il duplice percorso, reale e spirituale, che porta il colpevole di un efferato delitto a confessare la colpa alla donna appena sposata di cui aveva ucciso il fidanzato per vendetta. Il racconto riprende un tema presente ne *La via del male*, romanzo del 1896, che narra del matrimonio tra Maria Noina e Pietro Benu, assassino del primo marito della donna. L'intreccio è qui complicato dalla condizione drammatica della donna ammalata che, attraverso visioni e premonizioni con la mescolanza di sogno e realtà, sospetta di conoscere la verità prima della confessione dell'uomo.

Lo *spirito del male* presenta diversi spunti interessanti. Storia di una tentazione, il racconto propone la figura del demonio esteriormente, secondo canoni ottocenteschi, ma mostra, nel contempo, la lotta interiore di Valentina Lecis tra le diadi apparenza/costrizione ed assenza/libertà, rivelandone un preoccupante lato oscuro, insondabile.

Anche ne *L'usuraio* è il peccato a tormentare l'uomo in punto di morte con l'irruzione fantasmatica del vestito da sposa, acquistato nella speranza di poter sposare la padrona di casa che aveva ridotto sul lastrico prendendole anche la casa. La nobildonna, invece, fiera della sua superiorità sociale, pur divenuta sua amante, aveva preferito morire in povertà piuttosto che legalizzare un'unione non conforme alle regole dell'ambiente. Lo stato ipnotico del malato, l'attenuazione delle facoltà sensoriali nel sacerdote che condivide, garantendola, l'impressione dell'apparizione del fantasma, sono motivi indiziari che inducono a investigare.

### III.2.1. *Il narratore*

La peculiarità che si riscontra immediatamente, al primo approccio dei testi scelti, è l'interesse marginale per una struttura con cornice introduttiva ed esplicativa, spesso ricorrente nel fantastico ottocentesco, dove un narratore, più o meno coinvolto nella storia, elabora, generalmente all'inizio, una metanarrazione che ha spesso il precipuo obiettivo di coinvolgere il lettore nell'attestazione della veridicità dei contenuti proposti, salvo poi abbandonarlo disorientato di fronte a eventi di cui non esistono chiavi interpretative univoche oppure efficaci e congruenti con il paradigma culturale di riferimento. Completa lo schema una frequente ma non necessaria cornice conclusiva che ha la funzione di rafforzare l'evidente irriducibilità dell'*impasse* aumentando lo smarrimento interpretativo. Sebbene non canonica, altrimenti si dovrebbe in tal caso dimostrare l'esistenza di un canone per il fantastico, tale formula fornisce generalmente un approccio coinvolgente e rassicurante per il

---

<sup>114</sup> Grazia Deledda, *La potenza malefica*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 292.

lettore che trova un riferimento attendibile sia nel narratore omodiegetico, direttamente coinvolto nella vicenda, sia in quello extradiegetico, attento a fornire indicazioni circostanziate e preliminari per annientare ogni eventuale diffidenza sulla autenticità dei contenuti. Nei racconti della Deledda, in cui chi scrive ha ravvisato il fantastico, prevale, invece, una voce narrante di tipo manzoniano che non rappresenterebbe di fatto una condizione strutturale favorevole alla realizzazione dell'esitazione necessaria. La distanza implicita nella focalizzazione zero, infatti, rende più complicato il coinvolgimento diretto nel contenuto diegetico e garantisce, inoltre, una maggiore tutela del lettore da parte del narratore. L'impiego dell'«egli», come quello del passato remoto<sup>115</sup>, si ricollega notoriamente a una concezione dell'arte, tipica dell'Occidente<sup>116</sup>, che afferma nel contempo l'universalità che soggiace alla forma e la sua falsità in quanto elaborazione artistica. La presenza inevitabilmente percepibile di una mente organizzatrice del mondo narrato, anche nel realismo più rigoroso, costituisce un assunto resistente perché il lettore possa sentirsi coinvolto nel garantire i contenuti narrati, malgrado poi sia abbandonato di fronte all'inafferrabile. Senonché è su questa via che la Deledda propone prioritariamente le sue prove del fantastico, cercando di celare la componente fittizia della convenzione narrativa della terza persona con espedienti strutturali, in alcuni casi, abilmente sofisticati. La percezione di autenticità, nonostante l'ambiguità della terza persona, così ne esce rafforzata grazie a una concentrazione serrata sulle dinamiche narrative che, concatenate, mirano a dissolvere dubbi sulla veridicità dei fatti proposti, per quanto incredibili. I racconti presentano, talvolta, una struttura molto complessa, ricca di meccanismi che complicano l'intreccio contribuendo a esaltare gli effetti del fantastico con voci e piani narrativi diversi ma compresenti.

L'uso dell'indiretto libero, ad esempio, che comporta ambiguità tra il pensiero del narratore e quello del personaggio, costituisce una costante nei racconti con narratore onnisciente sin dalle prime esperienze riconducibili al fantastico<sup>117</sup>. Riflessioni e interrogativi, che emergono con la prossimità e la naturalezza della lingua parlata, hanno la prerogativa di incrementare la verosimiglianza degli eventi, la loro concretezza sulla linea del realismo, fornendo in prima battuta garanzia al lettore per poi contribuire a scatenare il fantastico, in modo più sconvolgente a causa del maggiore scarto che si realizza, nel momento in cui si

---

<sup>115</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris 1953 e 1972, trad. it. di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2019<sup>12</sup>, p. 30: «Il passato remoto e la terza persona del Romanzo non sono altro che il gesto inevitabile con cui lo scrittore addita la sua maschera».

<sup>116</sup> Ivi, p. 25: «[...] dare all'immaginario la garanzia formale del reale, ma lasciare a questo segno l'ambiguità di un oggetto duplice, insieme verosimile e falso, è un'operazione costante di tutta l'arte occidentale, per la quale il falso è pari al vero, e questo non già per agnosticismo o per ambiguità poetica, ma perché si ritiene che il vero contenga un germe di universale».

<sup>117</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 117: «Scendere? ... Scendere all'oscuro, a piedi nudi, con quella notte, scendere da letto, sola?».

verifica l'incongruenza con l'inserimento di contenuti indefinibili. In *Fuoco*<sup>118</sup> del 1892, il discorso indiretto libero assume una funzione rafforzativa dei pensieri e delle emozioni dei personaggi ampliando la carica drammatica dei contrasti interpersonali che svelano convinzioni radicate, sostanziali, tanto irremovibili quanto inquietanti. L'espressione, «Il babbo! Il fiero contadino che adocchiava – nientemeno! – l'elegante medico condotto per futuro genero!»<sup>119</sup>, potrebbe essere riconducibile sia a Venanzio, che conosceva il pensiero di zio Marcello, sia al narratore, che vuole fornire informazioni necessarie alla comprensione della storia. Allo stesso modo anche la riflessione «Nulla, gelido nulla!... Suo padre non voleva; neanche lei doveva volerlo. Che potea farci, eh?»<sup>120</sup> rende difficile discernere il pensiero del narratore da quello di Croce, la figlia di zio Marcello. E ancora, «Oh, perché, perché non era nato ricco, dacché bisognava esser tale per diventar felice? Perché ridiscendeva laggiù? Che importavagli più quel lembo di gleba, quegli alberi, quella vigna, tutta la sua miseria infine? [...] Uccidere Marcello, ecco tutto!»<sup>121</sup> sono espressioni che sovrappongono narratore e Venanzio sottolineando la concretezza del sentimento provato. Nel racconto *Di notte*, l'uso dell'indiretto libero confonde la focalizzazione zero di un narratore extradiegetico e eterodiegetico con quella interna del personaggio: «Perché dunque non c'era? [...] Solo le lenzuola fredde come il vento, solo i guanciali di percale rosso; null'altro! [...] Dove era dunque la mamma? [...] Dunque giù!»<sup>122</sup>; «Dove diavolo dunque stavano le sue vesti? Se le aveva prese il demonio? Alla galera la notte e che l'aveva inventata! ...»<sup>123</sup>; «Che avveniva in cucina? Dio mio, Dio mio, e la mamma sua? C'erano forse i ladri o i diavoli? E il nonno e gli zii mancavano da tre giorni e non c'era nessuno che potesse difendere la mamma, la povera mamma sua! ...»<sup>124</sup>. I quesiti reiterati, come le esclamazioni di disperazione, incrementano la sensazione di angoscia che supera i confini individuali della piccola Gabina coinvolgendo il lettore nell'attesa di una minaccia imminente. La particolare prerogativa dell'indiretto libero, riconosciuta anche come uno stilema verista, che permette la sovrapposizione confusa tra narratore e personaggio, assume nella narrazione fantastica il precipuo compito di coinvolgere il lettore in riflessioni prevalentemente razionali e condivisibili per indurlo ad accettare il contenuto dell'intreccio, a riconoscerlo, per poi incrementare l'effetto destabilizzante dell'evento indefinibile che sopraggiunge. Il fantastico deriva così dall'inconciliabilità tra la dimensione realistica, abilmente costruita e attestata anche con le riflessioni dell'indi-

<sup>118</sup> Il racconto fu pubblicato, la prima volta, sulla rivista *Vita sarda* il 27/03/1892.

<sup>119</sup> Grazia Deledda, *Fuoco*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995, p. 38.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>122</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 117.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

retto libero, e quella soprannaturale o indefinibile di fenomeni illeggibili in base ai paradigmi culturali disponibili. Realistico e fantastico non sono incompatibili ma il primo è spesso precondizione per l'altro: affermando il contrario non avrebbe ragion d'essere la questione della definizione del fantastico. In *Il mago*, l'esclamazione «Saveria non lo aveva reso né ancora accennava a renderlo padre! Era una cosa ben triste!»<sup>125</sup>, ripetuta parzialmente dopo un passo che spiega il dramma dell'assenza di figli nell'ambiente dei pastori sardi, esprime il dispiacere che potrebbe essere attribuito direttamente ad Antonio, il marito e capofamiglia: «Era una ben triste, triste cosa!»<sup>126</sup>. L'indiretto libero in questo caso, concentra l'attenzione sulla tragicità sociale della sterilità. Il problema di non riuscire ad avere dei figli, che il mago del paese sembra rivendicare<sup>127</sup> come suo sortilegio, è talmente vitale da indurre Antonio a mettere da parte la sua incredulità e il suo scherno, probabile ragione della vendetta<sup>128</sup> di Peppe il mago. Antonio decide allora di affidarsi ai rimedi magici non per convinzione ma per convenienza e anche per andare incontro alle richieste della moglie superstiziosa. I rimedi magici sono così introdotti nella narrazione, in modo razionale, scettico, secondo l'ottica della necessità, sconvolgendo maggiormente alla fine quando gli eventi<sup>129</sup> attestano la presenza e la probabile efficacia della magia che, tuttavia, non convincono Antonio. Il fantastico allora emerge più potente poiché maggiormente curata è stata la costruzione del substrato realistico poi destabilizzato dal soprannaturale. Nel racconto *Un giorno*, il quesito «Perché poveretto?»<sup>130</sup> attribuisce all'indiretto libero la funzione di focalizzare maggiormente il passo riconducibile al fantastico, poiché la riflessione del narratore, che potrebbe essere attribuita anche alla protagonista, s'inserisce nel momento in cui un'alterità sconosciuta si appalesa nella sua pessimistica meditazione. Il narratore onnisciente interviene con l'indiretto libero ne *La regina delle tenebre* confondendosi con il pensiero della protagonista angosciata dal futuro, incrementando soprattutto il contraddittorio interiore. Per ben due volte, infatti, ripete un'identica frase critica, «sì, ebbene, e poi?»<sup>131</sup>, che acuisce l'indecisione e lascia affiorare la scissione. Ne *Il cuscino ricamato*, un narratore onnisciente riduce

---

<sup>125</sup> Grazia Deledda, *Il mago*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 135.

<sup>126</sup> Ivi, p. 136.

<sup>127</sup> *Ibidem*: «[...] Peppe è un mago di prima qualità, così almeno dicono tutti... e lui stesso mi ha detto che è per opera di una sua magia che voi non avete figli».

<sup>128</sup> Ivi, p. 137: «Ma che diavolo avete con Peppe? Perché si vendica così orribilmente? [...] A meno che non sia perché mi rido sempre delle sue magie».

<sup>129</sup> Ivi, p. 139: «... Sempre incredulo in fatto di magie, il forte pastore dai grandi occhi ardenti non seppe mai spiegarsi come la pietra avesse parlato, come i ceri eransi spenti e come il fucile aveva fatto fuoco; però nove mesi dopo ebbe la gioia di pigliare fra le sue braccia robuste un bel marmocchio di cui Saveria lo rese padre».

<sup>130</sup> Grazia Deledda, *Un giorno*, cit., I, p. 231.

<sup>131</sup> EademGrazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 27.

la distanza tra la diegesi e le vicende raccontate attraverso l'uso dell'indiretto libero. In effetti, l'impiego di un registro linguistico più vicino alla lingua parlata<sup>132</sup> degli stessi personaggi consente, pur nell'incertezza della prospettiva di chi enuncia (narratore oppure personaggio) ma conferendo maggiore verosimiglianza alla finzione, di coinvolgere maggiormente il lettore che si sente rassicurato dalle riflessioni e dalle spiegazioni sugli eventi. Di fatto poi resta maggiormente sconvolto dall'intrusione di aspetti che invece di tranquillizzarlo lo lasciano interdetto. La domanda-chiave, infatti, sottesa all'intero racconto, sulle ragioni che avevano spinto il padrone a tornare nella villa di campagna in un periodo insolito e per una durata eccezionale, torna più volte in maniera inquietante sotto diverse prospettive. Il primo quesito s'inserisce, dopo alcune riflessioni che sembrano essere quelle della guardiana, al termine di un periodo attribuibile, invece, a un narratore eterodiegetico ed extradiegetico poiché si distingue dal discorso diretto successivo: «Ed ecco che d'improvviso egli andava a rintanarsi laggiù [...]: perché?»<sup>133</sup>. Nel discorso diretto successivo la guardiana ripete la stessa domanda: «- Perché? - si domandava la stessa guardiana»<sup>134</sup>. Un'identica domanda torna anche nella seconda sequenza incentrata sulla figura del padrone, infastidito dallo sguardo indiscreto e indagatore della guardiana: «- Che noia! Perché sono tornato?»<sup>135</sup>. Anche qui l'indiretto libero confonde la riflessione del personaggio con quella del narratore che sembra assumere una focalizzazione interna: «Eccola affacciarsi ancora! Egli andò dietro la casa [...] con un senso di smania in tutta la persona»<sup>136</sup>. Il narratore onnisciente de *La casa maledetta*, dopo la riflessione ironica e cinica sull'America, luogo edenico che contribuirebbe a risolvere la povertà anche di coloro che decidono di non intraprendere la triste avventura degli emigranti, offre al lettore un punto di vista distaccato sulla vicenda, che sembra correre sul filo del sospetto della malia lanciata dalla vecchia proprietaria costretta a emigrare. In qualche momento però il narratore inquieta il lettore mostrandosi coinvolto nell'attestazione degli eventi inverosimili narrati. L'uso dell'indiretto libero, infatti, gli consente di confondere il suo pensiero sovrapponendolo perfettamente a quello di Mastro Antoni: «L'uomo la guardava dall'alto, un po' stupito un po' turbato: in fatto di malie non

---

<sup>132</sup> Giovanni Pirodda, *Temi e forme nelle novelle deleddiane*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010, p. 21: «Vi prevale l'uso di modalità narrative che conciliano la tradizione, la formula del racconto orale, che la Deledda ha fortemente introiettato, con l'elemento discorsivo, colloquiale proprio di una tendenza della narrativa moderna: così le novelle introducono spesso un narratore, che può essere un "io" non di rado vicino alla scrittrice, ma anche un narratore, spesso popolare, che racconta fatti, episodi o da lui stesso vissuti o sentiti raccontare o tratti da una tradizione di cui il narratore è interprete, che hanno un significato, un insegnamento di vita, una moralità in senso lato».

<sup>133</sup> Grazia Deledda, *Il cuscino ricamato*, cit., III, p. 303.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

c'è da scherzare, specialmente se sono fatte bene, con l'intervento del prete, per esempio»<sup>137</sup>. Ne *L'usuraio*, il narratore onnisciente, che spiega con meticolosità ogni piccolo gesto e ogni minimo pensiero dell'uomo in fin di vita e, con toni a tratti umoristici, del prete chiamato al suo capezzale, anticipa gli interrogativi di quest'ultimo confondendovi le sue riflessioni quando gli sportelli dell'armadio, che contiene il vestito della defunta, si aprono autonomamente segnando uno dei momenti più salienti del fantastico: «I suoi occhi guardavano implorando. Infine che voleva? Aveva tanta paura e tanto rimorso?»<sup>138</sup>.

L'assenza di corrispondenza tra fabula e intreccio torna frequentemente come ulteriore caratteristica della narrazione eterodiegetica ed extradiegetica. L'inizio *in medias res* si alterna così all'inserimento di analessi complete, di prolessi, di retrospezioni che producono un effetto di rottura nella narrazione concentrando l'attenzione su alcuni momenti chiave e richiami inaspettati. In *Fuoco* il racconto inizia con il momento di maggiore tensione che seguirà dopo la narrazione dei fatti e la presentazione dei personaggi: Venanzio è furente per il rifiuto di zio Marcello alla sua richiesta di matrimonio con Croce. La violenza della reazione emotiva del personaggio si proietta sul paesaggio modificandone le caratteristiche che diventeranno inquietanti quando consiglieranno autonomamente e attivamente le azioni a Venanzio. Sulla paura della piccola Gabina, che si ritrova sola fra i rumori spaventosi della bufera notturna, si concentra l'inizio del racconto *Di notte*. In realtà la prospettiva della bimba rappresenta lo strumento per inserire la storia di una vendetta per un tradimento d'amore, quindi familiare, che aveva avuto inizio prima della sua nascita e che avrà un esito positivo grazie a un suo intervento involontario. Gabina, come l'obiettivo di una telecamera, caratteristica che anticipa una tecnica novecentesca, è l'unico punto di vista che consente al lettore di spiare la scena dell'interrogatorio del padre-traditore. Le analessi, introducendo informazioni aggiuntive, attestano l'intento sia di consentire una più agevole comprensione degli eventi, sia di creare, con rallentamenti e improvvise rivelazioni, attese e incertezze nella struttura del racconto lasciando spazio anche a collegamenti sorprendenti e inquietanti. In *Fuoco*, dopo l'inizio *in medias res*, particolarmente incentrato sul personaggio e sulle sue sensazioni, la narrazione allarga la prospettiva tornando alla focalizzazione zero.

La storia del giovine agricoltore era semplice e triste in pari tempo; solita storia di amore contrariato, in cui ebbero parte una bella ragazza pallida, dagli occhi neri e i capelli biondi, dal nome strano di Croce e l'anima fredda come il suo volto di neve, e zio Marcello, padre di lei, superbo contadino, ambizioso così da sognare per sua figlia un marito signore, e ardente tanto da risolversi nonostante le sue idee, a riammogliarsi con una povera ragazza, che amava perdutamente, la più bella ragazza del villaggio, ma anche la più misera, chiamata Annedda<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Grazia Deledda, *La casa maledetta*, cit., III, p. 299.

<sup>138</sup> Grazia Deledda, *L'usuraio*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 267.

<sup>139</sup> Grazia Deledda, *Fuoco*, cit., p. 37.



Il sommario presenta informazioni precedenti, indispensabili per la comprensione della vicenda, ma rivela, tuttavia, con l'attributo "solita", una considerazione metanarrativa che oltre a confermare l'aspetto verosimile della vicenda, anticipa, con prolessi, il nodo centrale della storia. Nel racconto *Il cuscino ricamato*, un'analessi interna completiva consente, attraverso la riflessione della guardiana, di introdurre informazioni sulla vita precedente del padrone e, nel contempo, di insinuare ipotesi sulla ragione del suo ritorno inaspettato<sup>140</sup>. Il riferimento alla situazione di un conflitto familiare in analessi fornisce elementi, ne *Il fanciullo nascosto*, utili a comprendere la gravità del complotto che si stava organizzando in casa Coina per far arrestare Juanne Bellu nonché vendicarsi della sua minaccia di morte<sup>141</sup>. La profondità dei sentimenti e dei valori coinvolti è incrementata dalla narrazione dei fatti precedenti e contribuisce così a far percepire in maniera più incisiva lo smarrimento di fronte all'incongruenza degli eventi<sup>142</sup> che non si riescono a ricostruire consentendo la percezione del fantastico. Ne *La veste del vedovo* due momenti narrativi retrospettivi servono a stabilire richiami significativi durante il viaggio verso casa di una coppia di giovani sposi. Il loro percorso tra reale e onirico verso il nuraghe, luogo della colpa, li mostra stranamente giovani e invecchiati dal peccato e dalla malattia. Il primo momento è narrativo mentre la seconda analessi si realizza con il discorso di Cosma, lo sposo. I due riferimenti al passato, legati entrambi al nuraghe, si trovano in ordine inverso nella cronologia dell'intreccio: prima il più recente, che narra la storia di Giulia dopo l'omicidio del vedovo<sup>143</sup>, successivamente quello dell'amore adolescenziale degli sposi<sup>144</sup>. I due momenti sono legati entrambi alla figura del vedovo morto che permane come enigmatica presenza-assenza fino alla rive-

---

<sup>140</sup> Eadem, *Il cuscino ricamato*, cit., III, p. 303: «[...] guardando i boschi gialli e giù verso il fiume la casa rossa in mezzo ai pioppi d'argento le veniva un'idea: giù nella casa rossa abitava una donna, una signorina che il padrone qualche tempo prima doveva sposare ma che poi aveva piantato perché non abbastanza ricca e con tanti parenti poveri che potevano dargli molte seccature».

<sup>141</sup> Grazia Deledda, *Il fanciullo nascosto*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 197: «A causa di un'eredità mal divisa i Coina erano in lite con certi Bellu, parenti per parte di madre: i soliti orrori funestavano le due famiglie: sgarrettamenti e uccisione di bestiame, incendi, vigne e alberi divelti. Ancora non erano arrivati al sangue cristiano, ma erano sull'orlo dell'abisso».

<sup>142</sup> Il bambino non si trova. Secondo il piano della famiglia avrebbe dovuto essere nascosto a casa dello zio, per far ricadere la colpa di sequestro su Juanne Bellu al fine di farlo arrestare, ma la simulazione della preoccupazione da parte dei familiari di fronte alla gente si trasforma in tragedia per la madre quando inizia a leggere sui loro volti non un'abile finzione ma il vero smarrimento per una situazione fuori controllo: non sanno dov'è il bambino. Il piano del finto sequestro si trasforma allora nel dramma di una ricerca con il peso della minaccia di un sequestro reale che le donne accorse sospettano sin dal primo istante, come del resto era stato previsto per sostenere l'accusa contro il nemico.

<sup>143</sup> Grazia Deledda, *La veste del vedovo*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 252: «Lassù nel nuraghe, un anno avanti, di quei tempi, era stato trovato ucciso, nudo, sfregiato, un uomo, un ricco massaiò vedovo che aveva domandato Giulia in moglie».

<sup>144</sup> Ivi, p. 256: «- Giulia, ti rammenti, dunque, la prima volta che ci siamo baciati? Era qui, ti ricordi? Avevi quindici anni e io sedici; tuo padre aveva il gregge qui, e siamo venuti per la tosatura. Sì, ti ricordi, uccello mio? E c'era anche lui, il vostro vicino di casa che non era ancora vedovo e non pensava a te...».

lazione del peccato e della colpa. Ne *Lo spirito del male* c'è analessi completa con due periodi, evidenziati da un'anafora<sup>145</sup>, che narrano momenti piacevoli, sebbene illeciti, di Valentina. Si stabilisce così una corrispondenza tra il peccato del passato, quello di aver aperto la finestra al marito di nascosto dai genitori, e il peccato che sta per compiere aprendo a uno sconosciuto senza rispettare le raccomandazioni del marito. Il richiamo al passato suscita, quindi, il sentore della predisposizione al peccato. In *Di notte*, ci sono prolessi che aumentano la sensazione di angoscia del racconto: «[...] presentimento orribile»<sup>146</sup>; «[...] gli occhioni grigi, - che rassomigliavano assai a quelli dell'uomo legato alla sedia»<sup>147</sup>. L'impiego della retrospezione, anche con narratore eterodiegetico, consente, nel racconto *Lo spirito del male*, di conoscere meglio la situazione pregressa di Valentina, il suo modo di pensare, la condivisione delle ragioni del marito, per poi restare ancor più colpiti dalla trasformazione che la donna subisce sotto l'influsso della tentazione<sup>148</sup>.

La narrazione omodiegetica caratterizza, invece, altri racconti che risultano maggiormente conformi a una struttura più comune nei racconti fantastici. La narrazione in prima persona lascia, in effetti, meno spazio all'ambiguità<sup>149</sup>, costituendo un punto di riferimento per il lettore, in particolar modo per ciò che attiene l'attendibilità dei contenuti, sebbene poi lo lasci interdetto di fronte ad aspetti inquietanti, riportati con altrettanta precisione.

Il personaggio di zio Salvatore in *Ancora magie*, che torna anche nel racconto *La dama bianca*, racconta un episodio della sua vita. Introdotto da un narratore extradiegetico e omodiegetico, assume, a sua volta, una funzione intradiegetica, raccontando un episodio della sua giovinezza. Una scelta diversa rispetto a *La dama bianca*, dove, invece, la storia è raccontata direttamente dal narratore extradiegetico che l'aveva appresa da zio Salvatore. La narrazione, in *Ancora magie*, è tutta in prima persona, anche se non si tratta sempre dello stesso

---

<sup>145</sup> Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 309: «Così picchiava suo marito, quando era ancora studente e amoreggiavano di nascosto dai parenti di lei. [...] Così picchiava suo marito, perché era facile parlarsi dalla finestra a levante».

<sup>146</sup> Eadem, *Di notte*, cit., I, p. 119.

<sup>147</sup> Ivi, p. 120.

<sup>148</sup> Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 308: «Valentina, inoltre, conosceva troppo bene il desiderio di lui, che ella non si affacciasse alla finestra, neppure di giorno, e non prendesse parte alle chiacchiere delle donnicciuole della strada. Egli teneva molto al decoro e alla dignità della famiglia, e anche lei ci teneva; non aveva mai protestato, quindi, se il suo unico divago era di andare in chiesa o di fare qualche visita cerimoniosa, accompagnata dal marito; e se in quelle tiepide sere d'ottobre, prima delle nove la vecchia serva che era stata sua balia dormiva già, nello stesso letto coi bambini, uno per parte, e tutto era silenzio in casa».

<sup>149</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris 1953 e 1972; trad. it. di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., p. 27: «Meno ambiguo, l'«io» è perciò stesso meno romanzesco: esso è dunque nello stesso tempo la soluzione più immediata, quando il racconto si mantiene al di qua della convenzione letteraria (l'opera di Proust, per esempio, non vuol essere altro che un'introduzione alla Letteratura), e la più elaborata, quando l'«io» si situa al di là della convenzione e tenta di distruggerla riportando il racconto alla falsa naturalezza di una confidenza (che è l'aspetto artificioso di certi racconti gidiani)».

«io»: c'è l'io extradiegetico, che parla a nome della famiglia<sup>150</sup>; c'è l'«io» di zio Salvatore<sup>151</sup> che annuncia di raccontare una sua storia; c'è poi il discorso diretto di "zio Salvatore giovane"<sup>152</sup> in metadiegesi. La *mise en abyme*, complicando la struttura narrativa, introduce più agevolmente contenuti non realistici, sebbene i diversi livelli in prima persona garantiscano una certa verosimiglianza alla narrazione. A complicare la struttura si riscontrano, inoltre, effetti di metalessi sia a livello diegetico sia metadiegetico.

«Zio Salvatore qui ci fece un lungo sermone che vi risparmiò per quanto interessantissimo, poi proseguì, noi sempre attenti e curiosi»<sup>153</sup>: il narratore extradiegetico interviene così riportando la voce narrativa nel livello più esterno, cercando di coinvolgere confidenzialmente il lettore e dando l'impressione della veridicità di quanto narrato. Effetti di metalessi emergono anche nei momenti metanarrativi di zio Salvatore che commenta gli eventi di gioventù: «Brutto prologo del suo promesso amore!»<sup>154</sup>. Gli interventi di zio Salvatore svolgono la stessa funzione metanarrativa di coinvolgimento degli ascoltatori della sua storia a livello diegetico e, di conseguenza, anche del lettore. Si assiste, quindi, a un continuo spostamento di prospettiva dalla storia in metadiegesi al commento di questa a livello diegetico, con corrispondente avvicinamento a contenuti inverosimili e allontanamento riflessivo da questi. A differenza di quanto normalmente accade con la cornice metanarrativa iniziale dei racconti fantastici che tende a convincere per attestare la veridicità della diegesi, in questo racconto il legame con la realtà è di origine autoriale, quindi, ancor più sconcertante: nella nota finale, infatti, il racconto è definito storico<sup>155</sup> e la sua verità confermata dai giornali dell'epoca.

La *mise en abyme* caratterizza anche *La dama bianca*<sup>156</sup>, racconto che colpisce per l'originale combinazione dei contenuti in una struttura narrativa organizzata su più livelli. Sebbene non segnalata graficamente, è presente una cornice introduttiva, elemento strutturale poco utilizzato dalla scrittrice sarda nei racconti in esame. All'inizio, infatti, un narratore extradiegetico e omodiegetico cerca di attestare la veridicità degli eventi narrati, precisando che

---

<sup>150</sup> Il narratore presenta zio Salvatore in qualità di «[...] nostro vecchio fattore»: Grazia Deledda, *Ancora magie*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 140. In realtà ne parla più diffusamente all'inizio del racconto *La dama bianca*, sempre inserito nella raccolta *Racconti sardi* (1894), spiegando che si tratta del fattore che coltiva un podere di proprietà della sua famiglia.

<sup>151</sup> Ivi, p. 140: «-Figlioli miei, io non sono stato sempre agricoltore: ero nato per diventare qualcosa di grande [...] Sentite dunque: era l'ultimo anno della mia... *segrestania*».

<sup>152</sup> Ivi, p. 143: «Oh, chiedetemi tutto ciò che volete, ditemi di fare qualunque altro delitto e lo farò per voi, ma questo no, questo no, no, no...».

<sup>153</sup> Ivi, p. 144.

<sup>154</sup> Ivi, p. 142.

<sup>155</sup> Ivi, p. 145, nota 2: «Questo racconto è storico, come è storico il precedente del quale, a suo tempo si occuparono persino i giornali dell'isola». Il racconto che precede nella raccolta *Racconti sardi* s'intitola *Il mago*.

<sup>156</sup> Grazia Deledda, *La dama bianca*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, pp. 154-163. Il racconto fu pubblicato la prima volta sul «Fanfulla della domenica» del 29-01-1893: cfr., Grazia Deledda, *Premio Nobel per la Letteratura 1926*, cit., p. 345, nota 1.

le storie raccontate dal contadino, zio Salvatore, malgrado possano sembrare leggende, per il loro strano contenuto, sono, invece, «accadute in realtà»<sup>157</sup>. La storia di zio Salvatore, lo stesso di *Ancora magie*, è raccontata questa volta dal narratore iniziale che si rivela onnisciente in diegesi ma non totalmente assente: «[i] due giovinotti dalla fantasia calda e immaginosa come tutti i forti sardi della montagna, credettero fermamente a ciò, [...] terrorizzati dal soprannaturale»<sup>158</sup>.

Lo sguardo disincantato, che prende distanza dall'attitudine dei pastori, dalla loro paura del sovrannaturale, segnala la presenza del narratore e, nel contempo, concretizza realisticamente l'attitudine dei personaggi incrementando la verosimiglianza della narrazione.

Il pievano, di cui è inutile precisare il nome, morto dieci anni fa, l'attendeva nella sua piccola camera da letto, pulita e piena di luce; lo fece sedere vicino al suo seggiolone verde, poi andò egli stesso a chiudere la porta della stanzetta precedente, perché, ad ogni caso... le sue piccole nipoti erano così curiose... Maria specialmente. Basta<sup>159</sup>.

Il narratore manifesta il suo esserci in modo simpatico, con un intervento metanarrativo di chiusura, che realizza metalessi, dopo una divagazione che fornisce informazioni poco attinenti all'argomento principale del racconto. La struttura è, inoltre, complicata dalla metadiegesi del pievano che riporta quanto gli aveva raccontato il pievano precedente: una *mise en abyme* in piena regola con l'intento di dare ulteriore credibilità alla storia anche grazie all'estremo rigore cronologico. Il racconto del sogno, che Bellia fa ad Antonio, costituisce un nuovo momento di immersione narrativa e di arricchimento del contraddittorio del fantastico con l'opposizione tra realtà e sogno. Al termine del racconto, la cornice non si chiude, come di consueto, a livello extradiegetico ma si ferma al livello del racconto appreso da zio Salvatore. L'attenzione finale si concentra, dunque, sul testamento di Donna Maria Croce, *tranche de vie*<sup>160</sup> che, redatto in logudorese, aggiunge ulteriore garanzia di veridicità alla narrazione, incrementando però anche lo smarrimento per la conseguente attestazione della realizzazione del sogno. Il contenuto misterioso dell'intreccio è rivelato anche dai particolari insoliti dell'aspetto del pastore Giommaria-Bellia che anticipano informazioni alimentando sospetti sulla sua reale identità: «[...] era più alto e ben fatto, con una testa signorile che colpiva, e faceva chiedere se a chi apparteneva non era figlio di qualche ricco Don»<sup>161</sup>. La

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 154: «[...] ogni volta ci racconta bizzarre storie che sembrano leggende, invece accadute in realtà tra i monti, i greppi, e le pianure misteriose ove egli ha trascorso la sua vita errabonda, e a molte delle quali egli ha preso parte... [...] Ecco dunque l'ultima storia che egli ci ha raccontato, che molti non crederanno, e che pure è realmente avvenuta in questa terra delle leggende, delle storie cruente e sovrannaturali, delle avventure verosimili».

<sup>158</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>159</sup> Ivi, p. 158.

<sup>160</sup> Cfr., Enrico Ghidetti, *Introduzione*, cit., I, p. 8.

<sup>161</sup> Grazia Deledda, *La dama bianca*, cit., I, p. 154.

strana descrizione, che si concentra sull'aspetto della testa come se fosse un oggetto staccato dall'intera figura, assume significato soltanto verso la fine del racconto, quando si comprende che il pastore è un discendente di Don Gavino, marito di Donna Maria Croce. Il tratto signorile allora è un ulteriore elemento che autentica la vicenda rendendo veritiera anche la premonizione del sogno. L'attenzione all'autenticità dei fatti riportati si riscontra nella nota al testo che sostiene l'origine non del tutto leggendaria della storia<sup>162</sup>: l'attestazione è, tuttavia, attenuata rispetto a quella del racconto *Ancora magie*.

«Questa che parrà una storiella da focolare (così noi chiamiamo le fiabe), è invece una storia vera, accaduta in un villaggio della Baronia di Sardegna»<sup>163</sup>: nell'*incipit* di *Zia Jacobba*, il narratore intradiegetico e omodiegetico avvicina i lettori, cui si riferisce con il "voi", all'ambiente sociale della storia, di cui dichiara apertamente la veridicità nella sequenza iniziale che funge da cornice esplicativa. La corrispondenza fabula/intreccio non è rispettata, tanto che l'ultimo paragrafo della prima sequenza è anticipato lo *spannung* del racconto: la morte di Chianna, figlia di zia Jacobba. Non c'è un richiamo diretto all'evento tragico ma lo si comprenderà successivamente, quando la narrazione, con analessi, ripercorrerà la vita di zia Jacobba fino alla morte della figlia. Si chiariranno, allora, le parole misteriose della fine della prima sequenza: «[...] al ritorno si diresse senza esitare alla dimora già sua e vi rientrò tranquillamente. Tranquillamente per modo di dire, giacché zia Jacobba aveva la morte nel cuore»<sup>164</sup>. Nella seconda parte il narratore è essenzialmente onnisciente, sebbene manifesti la sua presenza attraverso l'uso dell'indiretto libero, realizzando contrasti fra livelli narrativi, dissimulazione del narratore dietro la prospettiva del personaggio e vivacità nella struttura.

Uhm! Questo è nulla, perché veramente qual è la donna che non ha relazioni col Maligno?<sup>165</sup>.

Il fatto era questo: zia Jacobba era linguacciuta e guardava tutti con gli occhi torvi<sup>166</sup>.

Come mai quelle due potevano andar a Nuoro; come potevano neppur arrivarci?<sup>167</sup>.

Spero vi ricorderete il resto<sup>168</sup>.

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 163, nota 2: «Questo fatto si racconta, con qualche variante, anche nella Gallura, e pare abbia fondamento non del tutto leggendario».

<sup>163</sup> Grazia Deledda, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 306. La Baronia, anche se non specificato, dovrebbe essere quella di Orosei che insieme alla Baronia di Posada costituivano il territorio meridionale del Giudicato di Gallura.

<sup>164</sup> Ivi, p. 307.

<sup>165</sup> Ivi, p. 308.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> Ivi, p. 309. L'indiretto libero propone, con focalizzazione interna, una riflessione di zia Sebia.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

Non doveva esser vera la sua relazione col Maligno, perché in tal caso gli avrebbe venduto l'anima pur di riavere sua figlia<sup>169</sup>.

L'effetto era sicuro e terribile<sup>170</sup>.

L'arcano era questo<sup>171</sup>.

Il racconto *Un grido della notte*<sup>172</sup> della raccolta *Chiaroscuro* del 1912, presenta nuovamente la tecnica della *mise en abyme*, riproponendo in parte la struttura di *Ancora magie*. La narratrice, infatti, ricorda il vecchio ziu Taneddu che racconta le sue avventure e la vicenda della moglie. Si tratta, quindi, di un racconto nel racconto, che riprende una struttura spesso utilizzata nei racconti fantastici per rendere più complessa la dinamica narrativa ampliando la prospettiva in maniera vertiginosa. In questo racconto, tuttavia, lo schema narrativo è complesso poiché rovesciato rispetto alla scansione temporale. Si parte dal discorso al presente di un narratore, apparentemente extradiegetico ed eterodiegetico<sup>173</sup>, che, in stile realista, introduce una situazione riscoprendola subito dopo, con gli stessi personaggi, ma all'epoca dell'infanzia della narratrice, diventata nel frattempo intradiegetica e omodiegetica<sup>174</sup>. Successivamente, il ricordo della narratrice sposta la storia sempre più indietro, fino al momento in cui, bambina, ha ascoltato la storia narrata da ziu Taneddu<sup>175</sup>. Se la prima sequenza realistica può essere considerata come una cornice introduttiva che rafforza la credibilità della narrazione con il riferimento alle figure dei vecchi che raccontavano storie e che ancora sono lì, davanti agli occhi della narratrice adulta, il momento finale del racconto non segue, come ne *La dama bianca*, la consueta emersione del livello narrativo fino a raggiungere la riflessione della narratrice che, nella chiusura della cornice, fornisce indicazioni valide ad attestare la veridicità degli eventi indecifrabili, evidenziando così la dissonanza che genera il fantastico. La conclusione, infatti, resta al livello del discorso di ziu Taneddu più giovane, quando la narratrice era bambina, al livello, dunque, della prima metadiegesi. L'effetto non è, tuttavia, meno sorprendente. Ziu Taneddu, infatti, attesta l'autenticità della situazione

---

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Ivi, p. 310.

<sup>171</sup> Ivi, p. 311.

<sup>172</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, pp. 42-46.

<sup>173</sup> La prima sequenza, che nei primi tre paragrafi sembra presentare un livello extradiegetico ed eterodiegetico, rivela, a partire dal quarto paragrafo, una voce di livello intradiegetico.

<sup>174</sup> Il livello diventa metadiegetico con la narratrice che ricorda ziu Taneddu che racconta una storia.

<sup>175</sup> La storia di ziu Taneddu è a sua volta omodiegetica. All'interno della metadiegesi ziu Taneddu riporta i racconti della moglie, riguardo la notte in cui aveva udito il grido e quando era stata catturata dalla ridda dei fantasmi. Nel racconto compare soltanto una volta il termine italiano "zio" al posto di quello sardo "ziu".

narrativa chiamando la narratrice bambina con il nome dell'autrice: «Eh, fratelli miei, ragazzini miei, e tu, occhi di lucciola, Grassiedd'Elé, che ne dite?»<sup>176</sup>. Il problema del rapporto tra contenuti realistici e sovrannaturali resta allora a livello metadiegetico. Ma le continue metalepsi di ziu Taneddu, nel tentativo di coinvolgere il suo auditorio, impediscono di annullare completamente il contrasto degli aspetti indefinibili della storia. Per attirare l'attenzione e per garantire la veridicità del racconto con riscontri condivisi, ziu Taneddu coinvolge i suoi amici, realizzando continui passaggi da un livello narrativo all'altro: «[l]a mia prima moglie, Franzisca Portolu, tu l'hai conosciuta, vero, Jubà, eravate *ghermanitos* (cugino in terzo grado)»<sup>177</sup>; «[a]nche la mia seconda moglie, Maria Barca, era bella, tu la ricordi, Predumari, eravate cugini»<sup>178</sup>; «[...] e in quel tempo ricordate, fratelli miei»<sup>179</sup>; «Basta, questo non c'importa [...] Ebbene, fratelli miei»<sup>180</sup>. Tutto il racconto presenta due analessi integrate l'una dentro l'altra. La storia effettiva, in cui si può individuare il sovrannaturale, è quella di Franzisca<sup>181</sup>, moglie di ziu Taneddu, malgrado sia la cornice realistica del livello superiore, richiamata perfino dall'invocazione di ziu Taneddu all'autrice<sup>182</sup>, a garantirne l'autenticità e, quindi, a consentire la realizzazione del fantastico. Le analessi, esterne e di completamento, attestano, per l'interrelazione, modernità nella scelta strutturale. Il realismo del racconto è sostenuto anche dalla retrospezione a livello diegetico nella prima sequenza: «[f]in da quando ero bambina io, i tre vecchi vivevano là, tali e quali sono ancora adesso»<sup>183</sup>. Il coinvolgimento del lettore è assicurato anche da una focalizzazione sempre interna e relativa al punto di vista della voce narrante: a livello diegetico la focalizzazione è interna alla narratrice-autrice; a livello metadiegetico appartiene a ziu Taneddu. Il punto di vista temporale è, inizialmente, per i primi tre paragrafi della prima sequenza, simultaneo, attestando una scelta narrativa innovativa, moderna: la descrizione dei tre uomini rappresenta il punto di congiunzione con una narrazione che poi si svolgerà al passato, recuperando una situazione vissuta nell'infanzia.

La narrazione omodiegetica è sperimentata nel fantastico della Deledda anche nella produzione più matura ma, sebbene il ricordo permanga come impulso alla diegesi, si riscontra,

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 46.

<sup>177</sup> Ivi, p. 43.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Ivi, p. 44.

<sup>181</sup> Ivi, p. 45: «Rimasi sola – ella raccontava con voce ansante, aggrappandosi a me come una bambina colta da spavento. – Continuai a pregare, ma all'improvviso sentii un susurro come di vento e un fruscio di passi. Mi volsi, e nella penombra, in mezzo alla chiesa, vidi un cerchio di persone che ballavano tenendosi per mano, senza canti, senza rumore; erano quasi tutti vestiti in costume, uomini e donne, ma non avevano testa. Erano i morti, maritino mio, i morti che ballavano!».

<sup>182</sup> Ivi, p. 46: «Eh, fratelli miei, ragazzini miei, e tu, occhi di lucciola, Grassiedd'Elé, che ne dite?».

<sup>183</sup> Ivi, p. 42.

ad esempio, ne *La potenza malefica*<sup>184</sup>, una semplificazione della struttura a vantaggio di una maggiore attenzione per la psicologia del personaggio. A differenza dei racconti *Ancora magie* e *La dama bianca*, che appartengono alla raccolta *Racconti sardi* del 1894, questo racconto inserito in *Il fanciullo nascosto* del 1915, non riporta storie narrate da altri oppure ascoltate e poi riferite. *La potenza malefica*, dopo l'inciso «ricordo»<sup>185</sup> che segna il livello autodiegetico e intradiegetico della narratrice, narra un episodio dell'infanzia di questa. Si tratta di una sorta di riesame esterno, come occhio critico, e interno, come emozione indelebile, di una esperienza vissuta in prima persona, di cui riemergono fatti e emozioni. La posizione distaccata dal racconto prevale rispetto alla sovrapposizione del punto di vista nella parte conclusiva. Dopo aver collocato la diegesi nella dimensione del ricordo, la narratrice conserva una posizione lucida, realistica, che la porta ad esprimere giudizi sul ciabattino. Soltanto la riflessione di una persona matura può associare l'aspetto dell'abito alla condizione sociale: l'«abito grigio verdastro non suo»<sup>186</sup> denuncia una condizione sociale difficoltosa, confermata anche da «un'aria distinta di signore decaduto»<sup>187</sup>; inoltre il vecchio è considerato un «fanfarone»<sup>188</sup>, assicurando al lettore un sicuro punto di vista disincantato rispetto al contenuto minaccioso del racconto. La posizione della voce narrante resta distante dalle emozioni d'infanzia anche nella seconda parte del racconto, quella relativa al racconto della malattia della serva, con frequenti incisi che forniscono una spiegazione razionale degli eventi oppure sottolineano come il loro carattere misterioso fosse legato alla fantasia di una bambina: «Era una semplice bronchite»<sup>189</sup>; «Era lui, per la mia fantasia, a far morire la donna»<sup>190</sup>; «Immediatamente s'era sentita male; forse aveva preso freddo alla finestra»<sup>191</sup>. In un dato momento, però, quello in cui si appalesa il fantastico, la distinzione tra narratrice-bambina e narratrice-adulta non appare più nettamente, poiché l'affermazione «[e] in casa mia c'era la morte»<sup>192</sup>, attesta una realtà che è percepita valida anche nel presente. La voce mostra in questo momento del racconto una focalizzazione interna in cui le emozioni annullano lo scarto temporale, decretando l'eventualità del sovrannaturale: «La colpa era tutta del malvagio "maestro di scarpe"»<sup>193</sup>. Un'ulteriore confusione tra voce presente e voce del passato si avverte, inoltre, con l'uso dell'indiretto libero: «Ma possibile che non si potesse

---

<sup>184</sup> Grazia Deledda, *La potenza malefica*, cit., III, pp. 289-292.

<sup>185</sup> Ivi, p. 289.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> Ivi, p. 290.

<sup>189</sup> Ivi, p. 291.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Ivi, p. 292.

<sup>193</sup> *Ibidem*.



vincerlo? Se era così debole che gli pesava un paio di scarpette e lo ubbriacava una goccia di acquavite?»<sup>194</sup>.

La caratteristica che, in ogni caso, emerge dalla scelta della struttura narrativa è l'intento, sia con l'ambiguità della terza persona sia con la narrazione omodiegetica, di consolidare nel racconto la verosimiglianza, la componente realistica, malgrado i contenuti non sempre corrispondano alla sfera del fenomenologico, del comprovabile scientificamente. Si comprende allora come l'impiego della *mise en abyme*, anche nella narrazione onnisciente, tenda a rafforzare l'idea dell'attestazione realistica reiterata da più soggetti che raccontano esperienze personali su piani narrativi distinti, affinché anche gli aspetti indecifrabili siano confermati nella loro autenticità, creando lo scarto che genera il fantastico. Nel racconto *Di notte*, in particolare, sebbene il narratore sia eterodiegetico ed extradiegetico, l'introduzione del racconto nel racconto, oltre a ritardare l'esecuzione della sentenza di morte stabilita dal clan familiare, mantenendo alta la tensione narrativa per la minaccia incombente, consente di recuperare, con analesi, informazioni aggiuntive che contribuiscono a rendere la narrazione verosimile anche nell'ipotesi in cui i contenuti in metadiegesi rappresentino un'invenzione dell'imputato nell'intento di scagionarsi da ogni accusa. Con un'arma puntata contro, ogni affabulazione potrebbe essere plausibile! E se, invece, la storia narrata da Elias<sup>195</sup> fosse accaduta veramente, poiché sotto minaccia non sarebbe ipotizzabile riuscire a comporre narrazioni fantasiose, allora bisognerebbe spiegare la natura degli eventi indefinibili occorsi all'imputato. L'esitazione impera tra una spiegazione razionale che tenderebbe a far considerare la storia un'invenzione e un'altra che, considerando la corrispondenza tra la condizione di immobilità narrata da Elias in metadiegesi e quella, a livello diegetico, della bambina atterrita dal mistero agghiacciante del processo rusticano, ritiene credibile la giustificazione e avalla l'irrazionale: il fantastico emerge. Inoltre, la stessa volontà divina, con cui Elias si giustificava e a cui attribuiva gli eventi che non gli avevano permesso di onorare la sua promessa di matrimonio, rappresenta anche la causa dell'incredibile rinuncia alla vendetta di zio Tottoi, il capo famiglia. La presenza degli stessi aspetti angoscianti nel primo livello narrativo attesta la veridicità anche di quelli in metadiegesi. L'impianto realistico della struttura confligge così con la natura dei contenuti che lasciano percepire l'angosciante presenza di aspetti strani, oscuri e minacciosi nell'animo umano:

[...] occhi cupi e profondi narravano la triste storia di anime ignoranti non avvilita dalla povertà, ma turbinata da passioni tetre, ardenti e dolorose [...] Mai Gabina aveva visto sua madre

---

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> L'uomo, attribuendo la causa di quanto gli è successo alla volontà divina, racconta che, dopo essere partito per andare a vendere i suoi prodotti e comprare l'anello nuziale per Simona, condizioni meteorologiche terribili gli avevano fatto perdere l'orientamento e, caduto in uno stato di ottundimento sensoriale, si era ritrovato sotto il potere seduttivo di Cosema che, come un automa, lo aveva tenuto in ostaggio e si era fatta sposare: cfr., Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, pp. 123-132.

così pallida e cupa, sua madre che pure era sempre smorta e triste in viso, mai aveva visto i suoi occhi neri brillare stranamente così<sup>196</sup>.

Nella stessa prospettiva della verosimiglianza confluisce anche la scelta, di cui i racconti di Tarchetti<sup>197</sup> costituiscono uno fra tanti modelli, di inserire documenti simili a quelli reali, come lettere e testamenti, che rendono ancor più concrete le storie raccontate in cui sono presenti fatti straordinari. Il testamento ne *La dama bianca* è d'esempio: «Senti il testamento: non è a dire che sia scritto in latino, né ispanuolo e neppure in italiano. È scritto proprio in sardo, in logudorese. Leggilo tu stesso... [...] Il bizzarro testamento era davvero scritto in logudorese, con una calligrafia antica, grossa, incerta, tuttavia leggibile»<sup>198</sup>.

Le parentesi descrittive rappresentano, inoltre, un'ulteriore caratteristica comune nei racconti considerati e, sebbene costituiscano una particolare prerogativa di tutta la narrativa della Deledda anche per la loro valenza simbolica, non se ne può sottovalutare la funzione di radicare realisticamente<sup>199</sup> la narrazione<sup>200</sup>.

### III.2.2. Visioni e ambiguità

[...] per Grazia Deledda la vita è una terribile responsabilità – verso se stessi e verso gli altri – che ciascuno deve assumersi per raggiungere la propria integrità interiore, fosse anche a costo della felicità individuale. La fuga verso l'alto, una vita oltre le rigide norme sociali, permessa

---

<sup>196</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>197</sup> Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 332: «L'introduzione di un documento che testimonia la veridicità dei fatti rappresenta un topos nei racconti di Tarchetti. Nel racconto *I fatali* il documento è rappresentato dalla lettera di Davide al narratore; in *Un osso di morto* l'elemento tangibile è il foglio della scrittura automatica; in questo racconto [*Uno spirito in un lampona*] la prova documentale è costituita dalla confessione che il narratore raccoglie in carcere dal guardaboschi».

<sup>198</sup> Grazia Deledda, *La dama bianca*, cit., I, p. 162.

<sup>199</sup> Nicolò Mineo, nel suo intervento nel Convegno di studi sulla Deledda del 1986 a Nuoro, evidenzia come la componente realistica della narrativa deleddiana abbia costituito l'aspetto più apprezzato da Luigi Capuana che, a fine secolo, tenta di salvare del verismo e del naturalismo «l'impersonalità dell'arte» e il principio della sua autonomia dalla filosofia, dalla scienza, ecc. In particolare Mineo si sofferma sull'importanza che Capuana rileva nel romanzo *La via del male* (la recensione è presente nel volume *Gli ismi contemporanei* del 1898) tra la definizione del personaggio e il suo rapporto con il paesaggio e con il suo contesto in generale. Nicolò Mineo, *Capuana critico della Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992, II, p. 92: «Da questo giudizio generale discendono le osservazioni analitiche in positivo sulla sua capacità di costruire personaggi che abbiano il rapporto (e da questo traggono il loro senso) col paesaggio e con l'insieme della società in cui vivono, la sua capacità di descrivere il costume, gli usi tipici della Sardegna, della parte di Sardegna in cui è ambientato il romanzo, l'interesse all'azione come intreccio, non come pura creazione di vicende, ma un intreccio funzionale alla psicologia, l'impersonalità, cioè il non esprimere direttamente la sua visione del mondo».

<sup>200</sup> Grazia Deledda, *Un giorno*, cit., I, p. 224: «Salivano su, su, grandi macchie di oleandri altissimi, dai freschissimi fiori rosa, e di sambuchi palustri pur essi fioriti di grandi grappoli di color violetto, e poi si diramavano nell'orizzonte, al di là delle rive bianche e petrose del fiume verde, e sfumavano nell'aria grigio perla, imbalzamando tutto il paesaggio di profumi leggermente amari».

ai superuomini di D'Annunzio, non è consentita ai personaggi deleddiani: questi sono soli in mezzo ai loro simili, e in solitudine affrontano la propria sorte, ben consapevoli che le loro decisioni avranno ricadute sulla vita altrui<sup>201</sup>.

Il timore è lo stato d'animo che predomina nel mondo narrativo deleddiano, specchio di un ambiente sociale depositario di una concezione religiosa dell'esistenza in cui domina incontrastata l'immagine di un Dio vetero-testamentario da cui tutto dipende, nel bene e nel male, senza alcuna possibilità per l'uomo di cambiare il corso degli eventi. I personaggi ne risultano condizionati così come lo doveva essere gran parte della popolazione sarda ancora all'epoca dell'autrice, visto che le minime aperture, iniziate dopo l'unità del Paese, avevano riguardato principalmente le grandi città e non i villaggi interni. Lì la vita scorreva immota, fedele a tradizioni, autoctone o radicate con l'avvicinarsi delle invasioni, e a norme che avevano garantito la sopravvivenza per secoli<sup>202</sup>. Solo, di fronte alle avversità della natura, l'uomo organizzava la sua esistenza, come in tutte le civiltà pressoché incontaminate o sfruttate, secondo la logica della lotta, cercando di dare un senso e una regola a tutti gli eventi che lo interessavano, per poterli controllare, dominare o giustificare qualora si fossero ripresentati. Così garantiva l'incolumità di se stesso e dei figli, sua unica grande ricchezza. La famiglia, la casa, i possedimenti erano fonte di sicurezza e di tutela dell'esistenza. Custodirli e difenderli era la vita. In questa prospettiva si può allora comprendere come tutto acquisti un valore assoluto e fondamentale in tale contesto. Passioni, sentimenti, norme, tradizioni, erano radicali, inequivocabili e ineludibili pena la cancellazione della propria identità, della propria appartenenza familiare. Un mondo antico, immobile, duro, rigoroso, severo, che si proietta nei racconti con la prerogativa di annullare i limiti tra reale e soprannaturale, tra la fede e la magia, tra la libertà e la sopraffazione, avocando il diritto fondamentale dell'esistenza. Trovare convergenze e divergenze fra i personaggi in un tale schema incorruttibile non è agile poiché ognuno rientra in un ruolo preciso e stabilito dalle norme sociali. Esistono, tuttavia, aspetti comuni più o meno accentuati che li diversificano a seconda del contesto narrativo, facendo emergere dissidi, soprusi, falsità, scissioni interiori.

Nei racconti scelti emerge il ruolo importante dei personaggi femminili. E ciò costituisce una novità anche culturale come la stessa scrittrice aveva affermato in una lettera al De Gubernatis prima di pubblicare un articolo sulla donna sarda<sup>203</sup>: «Pur troppo le storie sarde non

---

<sup>201</sup> Tania Baumann, *Quando l'isola è donna. Sulla rappresentazione delle figure femminili nei romanzi di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12 ottobre 2007, a cura di Marco Manotta e Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010, p. 26.

<sup>202</sup> Ivi, p. 24: «Il progresso della civiltà moderna, manifestatosi soprattutto nei maggiori centri urbani della Sardegna, verso la fine dell'Ottocento non ha ancora raggiunto gran parte del popolo sardo. Così il carattere, l'aspetto e le passioni delle persone si sono potuti conservare pressoché invariati dai tempi antichi».

<sup>203</sup> Cfr., Grazia Deledda, *La donna in Sardegna*, in «Natura ed Arte», Anno II, n° 8, Vallardi, Roma-Milano, 15 marzo 1893, [in rete: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=13323708&type=bncr> (accesso: 21-04-2020)], pp. 750-762.

parlano delle donne, non ci danno alcuna notizia sui costumi e i caratteri femminili, ma, ripeto, io son convinta che cento, cinquecento anni fa, tutto era eguale ai nostri giorni, nel popolo e forse anche nella borghesia e nella nobiltà»<sup>204</sup>. Sebbene nel mondo patriarcale sardo, quindi, la sua posizione non fosse socialmente rilevante, nella narrativa della Deledda la donna, pur nel suo ruolo socialmente eccentrico, svolge una funzione incisiva sulla vita dell'uomo<sup>205</sup>. In quanto figura centrale per la cura della casa e della famiglia, nonché detentrica delle tradizioni e delle leggi sociali, la donna rappresenta un punto di riferimento essenziale. Nel 1893, per l'appunto nell'articolo *La donna in Sardegna*<sup>206</sup>, l'autrice comunicherà le sue riflessioni sulla condizione femminile nella sua terra, mostrando di aver acquisito, grazie a un orizzonte culturale più ampio e partecipe della vita intellettuale di fine Ottocento, la capacità critica necessaria per distanziare la sua prospettiva e formulare l'auspicio di un miglioramento futuro.

Attaccata saldamente alla tradizione segue gli usi, i costumi, le idee di sua madre, come questa aveva conservato quelle della madre sua, e nell'educazione materna le trasmetterà ai suoi figli ed ai suoi nipoti. Nessuna ambizione, nessun ideale abnorme turba la monotona ed eguale evoluzione dei suoi pensieri. [...] Ella ignora le teorie, le dottrine del giorno che invadono i popoli d'oltre mare, spingendoli alla rivolta: crede che tutto il mondo sia simile al suo villaggio, e rispetta l'ordine da Dio posto nelle cose. Perché è profondamente credente ed è certa che tutto, miserie e felicità, lacrime e letizie, tutto provenga dalla volontà del Dio che essa adora. E siccome la donna è l'occulta potenza, lo spirito delle genti, così il popolo sardo è rassegnato nella sua infelice condizione, nella tristezza della sua miseria, e neppure nei tristi inverni, quando la fame, il freddo, la febbre colta nelle terre malsane e ingrato, regnano sovrane nei piccoli casolari oscuri e miserrimi, leva una voce di protesta o di ribellione contro la società o contro il cielo<sup>207</sup>.

[...] È questo il più fervido augurio che io possa fare alla donna sarda, come il mio sogno, il mio desiderio sarebbe che la popolana, tornando all'onestà e alla fierezza antica in fatto d'onore, si mantenesse sempre qual è, lavoratrice, pia, ignara d'altra dottrina che quella santa della famiglia e della pace domestica, e che nelle classi abbienti e civili, la borghese e la gentildonna, pur conservando le nobili tradizioni di onestà e di affetti domestici, senza perdere la

---

<sup>204</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera VI, Nuoro 08-11-1892, p. 394.

<sup>205</sup> Tania Baumann, *Quando l'isola è donna. Sulla rappresentazione delle figure femminili nei romanzi di Grazia Deledda*, cit., p. 26: «Le donne rappresentate da Grazia Deledda, in una società dalle strutture patriarcali, sembrano subordinate agli uomini, ma in verità riescono tramite la loro forza decisiva e la loro grande fermezza morale ad influenzarli in modo spesso salvifico. L'ordine femminile all'interno del sistema patriarcale possiede un'autorità autonoma, che sembra basata sulla misura giudicante delle donne».

<sup>206</sup> Grazia Deledda, *La donna in Sardegna*, cit., pp. 750-762.

<sup>207</sup> Ivi, p. 751.

gentilezza, il profumo, il fascino soave della femminilità, continuassero a coltivare la loro intelligenza ed il loro spirito con una sana e forte cultura, per trasfonderla, col sangue e con l'educazione, ai figli del secolo XX<sup>208</sup>.

Nessuna rivendicazione di fatto con i personaggi femminili dei racconti considerati, niente di ciò che si augurava la scrittrice e che Baumann riconosce nella «conclusione felice di *Cosima*»<sup>209</sup>. Le donne di questi racconti restano entro le caratteristiche tratteggiate nell'articolo della scrittrice, e, tranne per Magda del racconto *La regina delle tenebre*, le rappresentano in maniera esclusiva. La raffigurazione non si limita, però, all'aspetto esteriore ma generalmente svela l'interiorità del personaggio, evidenziando le emozioni che accompagnano lo sviluppo degli eventi<sup>210</sup>. Talvolta, il riferimento ai sentimenti è soltanto allusivo con la descrizione di dettagli fisici che richiamano oscuri stati d'animo o passioni violente, celate dietro l'apparente impassibilità.

Alcuni personaggi femminili rispecchiano, della tipica donna sarda, il rispetto del suo ruolo nella famiglia, l'attaccamento alle tradizioni e ai doveri cui adempiere a ogni costo, lo svolgimento del lavoro domestico, sebbene, talvolta, lascino emergere atteggiamenti oscuri o eccessivi, sguardi impenetrabili, pallori sospetti che insinuano nel racconto verità celate, ragioni nascoste, lasciando spazio a un "non detto" che apre a un possibile fantastico. In *Fuoco*, Croce esemplifica la posizione marginale della donna nella società sarda. Figlia o moglie, è sempre sottoposta all'autorità dell'uomo, fin quando non resta da sola a capo della famiglia<sup>211</sup>. Corteggiata da Venanzio, che le rivela il suo amore, Croce, di cui sin dall'inizio nel racconto è sottolineato il «nome strano»<sup>212</sup> e «l'anima fredda come il suo volto di neve»<sup>213</sup>, pur mostrando interesse per il giovane, si dichiara completamente sottoposta all'autorità paterna che accetta deliberatamente come sua unica scelta possibile<sup>214</sup>. Venanzio prova a

---

<sup>208</sup> Ivi, p. 762.

<sup>209</sup> Tania Baumann, *Quando l'isola è donna. Sulla rappresentazione delle figure femminili nei romanzi di Grazia Deledda*, cit., p. 25.

<sup>210</sup> Giorgio Cavallini, *Appunti su uno stilema di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12 ottobre 2007, a cura di Marco Manotta e Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010, p. 93: «Fedele alla sua terra d'origine la Deledda ne ha saputo trarre figure, usanze, paesaggi, ambienti, senza però limitarsi a darne una rappresentazione naturalistica e veristica, bensì trasfigurandone i lineamenti in maniera ora fiabesca ora, e più spesso, lirica».

<sup>211</sup> Grazia Deledda, *San Giovanni Bello*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995, p. 58: «I figli già inoltrati in età, e fra cui una donna, vedova e quasi vecchia, stanno ancora sotto la giurisdizione della madre».

<sup>212</sup> Eadem, *Fuoco*, cit., p. 37.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> Ivi, p. 38: «[...] Croce sorrise, un sorriso freddo, bianco, e rispose che tutto ciò che faceva suo padre era ben fatto...; rispose ch'essa adorava suo padre, tanto che s'egli le avesse comandato di precipitarsi dal picco più alto delle montagne, lei, pur di contentarlo, vi si sarebbe gettata sorridendo!».

dissuaderla<sup>215</sup> dal sacrificare la sua felicità per obbedire al padre ma per Croce non può esistere altra legge<sup>216</sup>: la sua volontà segue ciecamente quella del padre. Così il rifiuto di Marcello, padre di Croce, della proposta di matrimonio di Venanzio decreta la fine di ogni futuro per il loro amore e suscita il tremendo desiderio di vendetta del giovane. Uno dei valori educativi, l'obbedienza ai genitori, è problematizzato nella narrazione poiché, consolidato nell'animo impenetrabile di Croce, la trasforma in creatura "diversa", apparentemente "altra", distaccata da se stessa<sup>217</sup>, convinta a non voler agire per difendere il suo bene, sulla cui decisione il padre ha libero potere: «[s]uo padre non voleva; neanche lei doveva volerlo»<sup>218</sup>. Uno stesso aspetto di morte, di impenetrabile freddezza, corrispondente a un'identica condizione di sofferenza intima o di conflitto interiore, caratterizza il volto di Simona<sup>219</sup>, madre di Gabina nel racconto *Di notte*. La sua «strana bellezza araba che si incontra in molte donne sarde, e che ricorda i saraceni dominatori e devastatori dell'isola nel IX e X secolo»<sup>220</sup> si accorda con il suo modo di porsi in presenza dei fratelli e del padre, rispettando il suo ruolo secondario nella riunione: si siede per terra rispettando una consuetudine di chiara ascendenza araba. Elias, che l'ha abbandonata incinta, deve render conto di una grave colpa che ha offeso tutta la famiglia di Simona. Il tradimento impone, quindi, agli uomini di lavare con il sangue l'onore calpestato. Agli occhi di Gabina, e del lettore che apprende l'evolversi della situazione dal suo punto di vista, Simona, nel tribunale familiare, mostra un volto in cui si accentuano caratteristiche di morte<sup>221</sup> con occhi che brillano in modo strano<sup>222</sup>. Nelle due donne il contrasto tra l'aspetto impassibile, insensibile, e una condizione interiore misteriosa, percepita attraverso strani segnali, allude a una sorta di sdoppiamento tra l'apparenza che impone il ruolo sociale e il vero sentire, le vere emozioni. Gli indizi di tale verità

---

<sup>215</sup> *Ibidem*: «[...] tentò di smuoverla dal proposito di obbedire sempre a suo padre, anche a costo della sua felicità».

<sup>216</sup> L'obbedienza di Croce era consuetudine dell'epoca; la famiglia, infatti, sceglieva il marito per la figlia secondo il ceto sociale e le ambizioni. Anche Grazia Deledda aveva vissuto l'esperienza di subire una proposta di matrimonio combinato. Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXII, Nuoro 28-08-1893, p. 432: «Ai primi di questo mese ho corso un rischio, un grande rischio. Si figurì che volevano maritarmi, contro la mia volontà s'intende, ad un ricco ma poco ideale possidente di un villaggio vicino Nuoro... Per fortuna le porte infernali non prevalsero, - e vinse la mia volontà». L'atteggiamento della scrittrice rappresenta, in questo caso, una vera trasgressione alla norma, sebbene avesse dovuto anche lei adeguarsi alle pretese familiari in altre circostanze. Eadem, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera XXI, Nuoro 09-08-1892, p. 110: «Ma lui è povero: la posizione che occupa è troppo piccina, - cinque lire al giorno, figuratevi! - perché la mia famiglia, che è fra le più ricche del paese [...] pretende partiti ricchi e potenti».

<sup>217</sup> Eadem, *Fuoco*, cit., p. 38: «Forse soffriva più di lui, ma nol volle dimostrare neppure; e nel suo viso di neve, sotto l'ombra cinerea dei suoi capelli biondi, non apparve un segno di dolore, di ribellione, di passione».

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 119: «[...] sua madre che pure era sempre smorta e triste in viso».

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Ivi, p. 120: «Sotto il fazzoletto nero calato sulla fronte il volto di Simona assumeva tinte cadaveriche, i lineamenti finissimi e immobili stirati da una tetra e spaventosa serietà».

<sup>222</sup> Ivi, p. 120: «[...] gli occhi illuminati da un riflesso di odio e di angoscia».

nascosta, minacciosa, alimentano il fantastico poiché rendono incerta la comprensione della situazione narrativa.

Donna del popolo che attende ansiosamente un figlio per poter realizzare pienamente la sua vita familiare, secondo gli schemi appresi dall'educazione ricevuta, Saveria rappresenta la triste condizione legata all'incapacità di procreare, di cui, secondo le convinzioni dell'epoca, ne porta esclusivamente il peso: «Saveria non lo aveva reso né ancora accennava a renderlo padre! Era una cosa ben triste!»<sup>223</sup>.

È facile allora comprendere come la sua tendenza alla superstizione<sup>224</sup>, sostenuta dalle dichiarazioni dell'amica circa la magia di Peppe Longu che la renderebbe sterile, riesca ad annientare anche la sua ultima riserva nei confronti del mago e, nella speranza di poter sciogliere l'incantesimo, cerchi fortemente di fiaccare l'incredulità del marito, convincendolo a farsi interlocutore presso il mago.

I malefici sono frequentemente considerati causa scatenante di incomprensioni e litigi familiari anche quando si possiede una fede sicura: «[l]'affare è che da quando abbiamo messo piedi in questa casa, io e Paolo mio, siamo perseguitati dalla scomunica. Non stavamo bene prima? Ci amavamo come colombi io e Paolo mio. Ebbene, entrati qui entrati nell'inferno»<sup>225</sup>.

«Annedda Salis, la donna più devota e scrupolosa del paese»<sup>226</sup>, non esita a chiedere aiuto al muratore per togliere la maledizione dalla sua casa. È convinta, poiché lo ha sognato, che vi sia una malia sotto la scala che collega la cucina con il piano della camera. La spiegazione dettagliata, nel racconto *Zia Jacobba*<sup>227</sup>, riguardo questi presunti strumenti di tortura, creati per procurare il male al nemico con gli influssi malefici, attesta da un lato perizia e, quindi, consuetudine all'uso di tali pratiche nel contesto sociale, dall'altro avvalorata l'idea, come si è detto, di una situazione primitiva dell'esistenza, caratterizzata da continui conflitti e da una sostanziale solitudine. Tale concezione di vita, in cui la dimensione onirica è strettamente connessa con la realtà influenzandola poiché il sogno avverte e guida le azioni concrete, caratterizza il personaggio di Anna che è pronta a una soluzione radicale pur di eliminare il maleficio che la terrorizza: «[l]a donna stava seduta per terra, accanto all'uscio, col cestino del lavoro a fianco; ma non cuciva; con le mani abbandonate fino a terra, bianca in

---

<sup>223</sup> Grazia Deledda, *Il mago*, cit., I, p. 135.

<sup>224</sup> Ivi, p. 136: «Come tutte le donnicciuole del villaggio era superstiziosa e credeva alle magie, anzi una volta aveva visto coi suoi propri occhi un fantasma bianco vagare pei monti, ma che poi Peppe Longu, per quanto fosse mago, arrivasse a quel punto, ah, questo era troppo!».

<sup>225</sup> Grazia Deledda, *La casa maledetta*, cit., III, p. 299.

<sup>226</sup> Ivi, p. 298.

<sup>227</sup> Grazia Deledda, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 310: «I sortilegi per il danno o la morte si eseguivano con statuette di sughero, flagellate di chiodi e d'aculei, e collocate in luogo sotto il quale o sopra il quale la persona presa di mira passasse. L'effetto era sicuro e terribile: per magico incanto i chiodi e gli aculei pungevano il corpo del malcapitato, causando malattia e morte».

viso, la testa appoggiata al muro, pareva malata»<sup>228</sup>. La presenza di personaggi superstiziosi è generalmente contrapposta nei racconti a elementi, altri personaggi oppure interventi della voce narrante, che tendono a contraddire tale attitudine di interpretazione alternativa del fenomenico. L'incredulità oppure il tentativo di ancorare la narrazione a dati comprovabili, tuttavia, non fa che alimentare il fantastico quando ciò che la superstizione prevedeva sembra realizzarsi nonostante lo scetticismo o la veridicità del contesto. Per Annedda Salis la malia annunciata dal sogno sembra concretizzarsi nel ritrovamento delle ossa sepolte sotto la scala e per Saveria, malgrado l'assenza di fede nella magia da parte del marito, arriva la tanto attesa nascita di un figlio. Resta, tuttavia, l'incertezza, che alimenta il fantastico, fra la possibile realizzazione del soprannaturale e il verificarsi di una strana casualità.

La condizione di zia Jacobba è emblematica non soltanto perché rappresenta l'attaccamento ai figli della donna sarda, il coraggio con cui affronta il duro lavoro per provvedere ai loro bisogni, ma anche perché mostra la diffidenza che spesso regola i rapporti interpersonali, soprattutto quando, nella miseria, la lotta per la sopravvivenza diventa talmente aspra da doversi difendere anche contro l'invidia e la cupidigia: «[...] zia Jacobba era linguacciuta e guardava tutti con gli occhi torvi»<sup>229</sup>.

La solitudine di zia Jacobba emerge di fronte al sospetto<sup>230</sup> di zia Sebia e degli altri; aumenta nel timore di essere oggetto di maleficio e si acuisce quando la cattiveria la colpisce nel momento del grande dolore per la perdita di Chianna. Ma anche zia Jacobba ha i suoi lati nascosti. Oltre ad essere una «povera donna»<sup>231</sup> è presentata come «misteriosa e bizzarra»<sup>232</sup> e, in effetti, il tesoro che la nipote scopre nel materasso dopo la sua morte lascia il lettore esitante di fronte a un dualismo inquietante che genera il fantastico. L'inconciliabilità tra la scoperta della ricchezza, che la donna avrebbe posseduto, e la vita misera che, invece, aveva condotto è, inoltre, incrementata dalla posizione incerta del narratore che, celandosi dietro l'uso dell'indiretto libero, non rigetta completamente l'ipotesi del legame della donna col diavolo<sup>233</sup> lasciando solo il lettore ad affrontare l'incongruenza tra realistico e soprannaturale.

«Lo sa! Lo sa! – disse con accento di noia un altro. – È una donna Telène!»<sup>234</sup>: l'esser donna è considerato sinonimo di coraggio e Telène, personaggio di *Il fanciullo nascosto*, ne aveva

---

<sup>228</sup> Eadem, *La casa maledetta*, cit., III, p. 299.

<sup>229</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 308. (Già citato).

<sup>230</sup> *Ibidem*: «Ma si diceva anche, - e questo era il più, - che zia Jacobba avesse relazioni personali con gli spiriti delle rovine di Castel Roccioso, fra le quali, a quanto pare, vivono ancora le anime delle antiche baronesse e dei rispettivi baroni».

<sup>231</sup> Ivi, p. 307.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Ivi, p. 308: «Uhm! Questo è nulla, perché veramente qual è la donna che non ha relazioni col Maligno?».

<sup>234</sup> Grazia Deledda, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 198.



dato prova mostrandosi disponibile a nascondere il figlio per far ricadere la colpa su Juanne Bellu, il nemico di famiglia.

«Dentro si sentiva ancora il rumore monotono della macina del grano e la voce esile di Telène che di tanto in tanto aizzava l'asino intorno alla mola: si lavorava ancora dentro, sebbene fosse quasi sera e sera di festa»<sup>235</sup>: la giovane vedova rappresenta l'esempio della dedizione completa della donna sarda al lavoro per soddisfare le necessità della famiglia ma, nel contempo, la sua avventura mostra anche il limite oltre il quale non avrebbe dovuto spingersi. La sua partecipazione all'intrigo pericoloso organizzato dalla famiglia, se le consente di mostrarsi coraggiosa agli occhi degli altri, la espone a una grave riprovazione interiore. Quando perde il controllo della situazione, per cui nessuno è in grado di rassicurarla e di confermarle che il figlio Baizeddu è al sicuro, Telène sprofonda nell'angoscia e nel senso di colpa per aver accettato di agire immoralmente.

E pure essendo oramai certa che il figlio era ben nascosto e contento nel famoso nascondiglio, provava angoscia a non ritrovarlo. La coscienza le balzava su, anche a lei, a morsicchiarla a tradimento come un gatto che gioca e poi si stanca di giocare e morde sul serio<sup>236</sup>.

È scissa tra il suo comportamento esteriore che deve manifestare sicurezza e la sua condizione interiore sconvolta tra il senso di colpa e la paura che il figlio possa non essere al riparo.

Il ragazzo non era ricomparso; e a poco a poco una strana follia aveva preso la madre. [...] un senso di vertigine la investiva; ma nel turbinio di pensieri uno gliene rimaneva fermo come un pernio intorno al quale si aggiravano tutti gli altri: che Dio la castigasse con quel terrore della sua malvagità di aver acconsentito all'intrigo infernale dei parenti<sup>237</sup>.

Il conflitto interiore si percepisce dagli occhi, come generalmente accade nei personaggi deleddiani: «[i] suoi occhi fosforescenti sembravano davvero quelli d'una pazza, tanto che il giovane, spaventato, ebbe per un attimo l'idea di dirle che il ragazzo era nel nascondiglio di zio Paulu; poi scosse vigorosamente la testa e affermò la verità»<sup>238</sup>.

Gli occhi di Giula in *La veste del vedovo*, vanno al di là delle cose tangibili e svelano la complessità del personaggio. Povera, orfana, che lavora senza tregua per provvedere ai suoi cinque fratelli, Giula si trova spesso sospesa in una situazione onirica, tormentata da verità terribili<sup>239</sup> che hanno condizionato e condizioneranno la sua vita. Introdotta all'inizio della

---

<sup>235</sup> Ivi, p. 199.

<sup>236</sup> Ivi, p. 201.

<sup>237</sup> Ivi, p. 203.

<sup>238</sup> Ivi, p. 204.

<sup>239</sup> Grazia Deledda, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 254: «E Giula, assonnata, febbricitante, guardava in fondo al forno coi suoi occhi che riflettevano la fiamma; ma più che i lunghi pani lividi viventi vedeva agitarsi le sue visioni interiori. Erano pietre e pietre, livide in un altipiano tinto di rosso dal chiarore di un tramonto magico;

narrazione soltanto come sposa ma in maniera anonima, ne conosciamo il nome quando lo sposo la chiamerà. Ammalata, ha «palpebre azzurrognole»<sup>240</sup>, che tornano spesso durante il racconto, le servono a nascondersi e proteggersi. Durante il viaggio, tra il reale e l'onirico, sul carro-barca che la riporta verso casa, è «vecchietta infantile»<sup>241</sup>, espressione ossimorica che evidenzia l'incertezza della figura.

Non mancano, tuttavia, gli esempi di donne malvagie, senza scrupoli, che agiscono egoisticamente, per invidia o semplicemente per proprio tornaconto personale. L'amore è semplicemente merce di scambio nel personaggio di Graziarosa<sup>242</sup>, di cui diceva essere innamorato zio Salvatore all'epoca del suo servizio come sagrestano: «[v]i sono cento lire per me e cento per voi, senza contare l'amore che d'ora innanzi vi porterò»<sup>243</sup>.

Per compiacere i desideri della sua padroncina, Graziarosa, forte dell'ascendente che esercitava sul ragazzo e assumendo il ruolo del demonio tentatore, gli chiese di compiere un'azione moralmente riprovevole: «[s]i trattava nientedimeno che di darle, mediante la sopradetta ricompensa di venti scudi e il suo futuro amore, un po' di olio santo!»<sup>244</sup>. Nel racconto, tuttavia, neanche la figura di zio Salvatore resta integra: la sua narrazione del fatto attesta il suo peccato, poiché svela ciò che aveva giurato a Graziarosa di non rivelare mai. Le sue malefatte, inoltre, non si fermano allo spergiuro: aveva, infatti, ingannato la sua futura moglie dandole del semplice olio d'oliva. Senza soffermare l'attenzione sulla componente umoristica, dissacratoria e paradossale del racconto, le relazioni dei personaggi rivelano falsità e inganno anche nei legami familiari, accentuando la sensazione di solitudine del singolo.

Cosema<sup>245</sup>, nel racconto *Di notte*, rappresenta il tipico personaggio della donna maliarda, pericolosa, che magnetizza. A sua discolpa, nel processo rusticano che lo vede accusato, Elias narra l'incontro con Cosema, la donna che ha sposato, come fosse stato un incantesimo:

---

e tutto il forno rotondo con la buca bassa le ricordava il nuraghe dove era stato trovato nudo sfregiato il cadavere del vedovo».

<sup>240</sup> Ivi, p. 251.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> Grazia Deledda, *Ancora magie*, cit., I, pp. 140-145.

<sup>243</sup> Ivi, p. 142.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 128.

«[l]ottavo con tutte le forze, ma l'immagine della bella ragazza, per lo più reale, s'imponeva al mio pensiero e il ricordo del suo bacio mi faceva tremare più della febbre»<sup>246</sup>.

Tra la veglia e il sonno, in uno stato di eccitazione febbrile, la figura di Cosema ricorda le protagoniste di tanti racconti fantastici ottocenteschi: ad esempio Clarimonde ne *La morte amoureuse* di Théophile Gautier.

Le lacrime di Cosema, che lo bacia per salutarlo, hanno un carattere sovranaturale poiché paralizzano: «lagrime che parevano gocce di piombo liquido»<sup>247</sup>. Emergono alcuni richiami intertestuali: la morsa del mare di Napoli della Serao<sup>248</sup>, che diventa metallo fuso sotto l'ardente passione del sole estivo; il mare, sempre come metallo fuso, nel racconto *Le Horla* di Maupassant; la neve che schiaccia ne *L'Auberge*, sempre di Maupassant; il peso opprimente delle coperte di fronte all'allucinazione della rotula danzante in *Un osso di morto* di Tarchetti<sup>249</sup>. I baci di Cosema scatenano la passione impedendo a Elias di discernere: «[...] baci lunghi, pazzi, che mi bruciavano le labbra, gli occhi, le guancie, che finirono col togliermi la ragione rimastami»<sup>250</sup>.

In tutti gli esempi è comune la medesima impossibilità di agire e di discernere chiaramente. In Maupassant la sensazione opprimente è legata a fenomeni naturali; in Tarchetti è condizionata dall'influsso ossessivo di un oggetto inquietante; in Serao e in Deledda, invece, è legata a un sentimento. A differenza dei racconti della Serao, però, dove l'amore costituisce forza incontenibile, superiore, che, sebbene possa avere un effetto paralizzante, riesce anche a raggiungere la dimensione poetica di energia generatrice imperitura di alcuni luoghi cittadini, in Deledda l'amore resta a livello più concreto e non assume valenza positiva se non all'interno del matrimonio, cioè nel suo riconoscimento sociale. Infatti confligge spesso con l'onore che è valore superiore. E così Elias, sottoposto all'influsso magnetico dell'amore di Cosema, non riesce a tener fede ai suoi impegni, scatenando la vendetta della famiglia offesa. Nel racconto *Di notte*, si attesta, quindi, l'effetto sconvolgente dell'amore che può creare conflittualità sociali. Elias resta nel torpore magnetico della passione fin dopo la celebrazione del matrimonio, contratto ineludibile che segna un punto di non ritorno nei rapporti sociali con tutte le conseguenti responsabilità. Il matrimonio, d'altronde, se si considera la storia di Cosema una semplice invenzione di Elias per sfuggire al capestro, costituisce in questo racconto l'unico appiglio per poter giustificare la sua assenza decennale.

Più prosaica, la cattiveria di zia Sebia è suscitata dall'invidia e dalla cupidigia. Alcuni tratti fisici la contraddistinguono e rivelano la realtà interiore di «quell'anima perduta»<sup>251</sup>:

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 129.

<sup>247</sup> Ivi, p. 131.

<sup>248</sup> Cfr., Matilde Serao, *La leggenda dell'amore*, cit., pp. 62-63.

<sup>249</sup> Vedasi § II.2.3., p. 117, note 313, 314, 315.

<sup>250</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 132.

<sup>251</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 308.

zia Sebia era una «donna alta, scarna, con gli occhi verdi e le labbra grosse sporgenti»<sup>252</sup>. Gli «occhi verdi scintillanti»<sup>253</sup> di zia Sebia somigliano anche a quelli di Pietro Benu de *La via del male*<sup>254</sup> e vengono evidenziati nei passi salienti del romanzo, quando diventano specchio della corruzione dell'anima. Il desiderio di appropriarsi dei due scudi d'oro, promessi da zia Jacobba a chi l'avesse aiutata a scoprire il sortilegio che aveva causato la morte della figlia, la spinge fino a fabbricare e nascondere lei stessa la statuetta, simbolo del sortilegio, per poi far ricadere la colpa su un'altra donna<sup>255</sup>.

Si discostano dalla consueta immagine della donna tre figure distanti fra loro per peculiarità specifiche e per destino. Magda (*La regina delle tenebre*), Franzisca (*Un grido nella notte*) e Valentina Lecis (*Lo spirito del male*) hanno, comunque, in comune la particolarità di manifestare un comportamento inquieto, eccentrico rispetto all'immagine stereotipata che il contesto esige. Maria Magda è l'unico personaggio di un racconto che registra l'evolversi di una crisi identitaria. Il fidanzato, il «caro lontano»<sup>256</sup>, è una figura secondaria, di semplice riferimento narrativo per definire compiutamente il tormento interiore di Magda.

«[...] un giorno Maria Magda si sentì improvvisamente il cuore nero e vuoto»<sup>257</sup>: è l'inizio di uno sconvolgimento interiore che si manifesta fisicamente come una malattia che origina però nella profonda angoscia di Magda, scissa almeno superficialmente nella difficile decisione tra la condizione presente, nella sua famiglia, e la prospettiva di un futuro, forse anche più sereno, con il matrimonio. In realtà l'indecisione risiede nella duplicità di un'anima crudele tiranna di se stessa che vive in società e, vendendosi vivere, giudica ferocemente le sue azioni rilevandone la vanità, nella prospettiva pessimistica della morte. L'annullamento del fidanzamento, atto di rilevante gravità sociale soprattutto se accompagnato dal giuramento dei fidanzati in chiesa<sup>258</sup>, segna la sua condanna: «[l]a chiamarono pazza, e infatti, sotto gli

---

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Ivi, p. 309.

<sup>254</sup> Grazia Deledda, *La via del male*, Ilisso, Nuoro 2007, p. 236: «Una volta Maria ebbe quasi paura di Pietro, perché egli la guardava con uno sguardo feroce, con gli occhi verdognoli, iridati come quelli della tigre».

<sup>255</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 311: «[...] avida dei due scudi d'oro, e volendo anche non so per qual causa far male a zia Maria di Locula, zia Sebia aveva qualche giorno prima fatta e sotterrata la statuetta, mandando poi Pottoi a corbellare la povera vedova».

<sup>256</sup> Eadem, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 27.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> Grazia Deledda, *La via del male*, cit., pp. 212-213: «La cerimonia proposta da Giuseppe è, per il popolino nuorese, valida quanto il matrimonio: orribili sventure castigano lo spergiuro».

archi congiunti delle sue sopracciglia nere aggrottate, gli occhi nerissimi avevano un pauroso fulgore di follia»<sup>259</sup>.

Le sopracciglia nere sono un tratto particolare anche della dama bianca nell'omonimo racconto<sup>260</sup>. Le figure strane, misteriose, infatti, coincidono e, presentando caratteristiche somatiche tipiche delle popolazioni meridionali, risultano contestualizzate facendo emergere un fantastico autoctono con aspetti assolutamente originali. Immersa nello spettacolo suggestivo di una notte stellata magicamente evocativa, Magda, pur nella sua sofferenza, trova nell'arte il suo riscatto, la soluzione al suo terrore, alla sua tristezza.

Lo spettacolo era sublime, e nella contemplazione intensa di quella notte arcana, Magda si obliò, sentì cadere la sua tristezza. [...] Un pensiero occulto, forse prima d'allora nato nelle profondità misteriose della psiche, brillò e rivelossi improvvisamente nella mente tenebrosa<sup>261</sup>.

L'evoluzione di Magda rispetto al suo contesto, nella sua originalità e complessità, sembra suggerire sia un richiamo autobiografico alle difficoltà incontrate dalla giovane scrittrice nell'assecondare la sua passione letteraria, sia realizzare in anticipo l'augurio dell'articolo del 1893 sulla donna in Sardegna, sebbene permanga l'inquietudine del doppio: «[e] nulla più *ci distruggerà*»<sup>262</sup>.

Anche Franzisca, prima moglie di ziu Taneddu, è una donna con caratteristiche differenti dalle altre donne, è coraggiosa, svolge lavori e compiti generalmente di competenza dell'uomo, è ferma nelle sue convinzioni e non è affatto curiosa: «[n]e ho viste tante, in vita mia, che nulla più mi impressiona, e anche se vedessi morire un cristiano non mi spaventerei»<sup>263</sup>.

Eppure proprio l'eccesso di questo suo atteggiamento, di non aver paura di nessuno e di essere indifferente a tutto, cioè non curiosa, la porta, quasi per una legge di contrappasso, a commettere l'irreparabile: non presta attenzione all'urlo di un giovane ferito dietro la sua abitazione, il quale, se soccorso, si sarebbe salvato. Il rimorso di non aver fatto ciò che avrebbe potuto suscita in Franzisca un irrecuperabile senso di colpa che la porterà a consumarsi nel tormento fino alla morte. Il suo atto di superbia, come sfida al destino, diventa la sua condanna. Il rimorso, l'angoscia, la riconduce così entro lo schema tradizionale della donna. La sua diversità, allora, non è strumento di progresso ma causa di caduta.

L'insofferenza alle regole, imposte dal marito ma comunemente diffuse, non sortirà effetti positivi per Valentina Lecis ne *Lo spirito del male*. Ritroverà la tranquillità, al termine

---

<sup>259</sup> Eadem, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 28.

<sup>260</sup> Eadem, *La dama bianca*, cit., I, p. 155: «Ha il volto bianco come il suo manto, e gli occhi neri, enormi, con sopracciglia arcuate, folte e congiunte».

<sup>261</sup> Eadem, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 30.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, pp. 43-44.

della sua esperienza, persino in condizioni di maggiore rigore. Valentina manifesta un dualismo causato dalla rigida distinzione imposta dal marito tra l'ambiente familiare e lo spazio esterno: «[e]gli teneva molto al decoro e alla dignità della famiglia, e anche lei ci teneva»<sup>264</sup>; «[...] perché bisogna bene che una buona padrona di casa dia attenzione alla roba che Dio le concede»<sup>265</sup>.

La donna, infatti, ha un comportamento esteriore conforme alle regole e alle decisioni del marito con le quali concorda e una disposizione interna alla ribellione e all'opposizione che ripropone le ragioni del tradimento primordiale di Adamo ed Eva.

Chiude volontariamente la finestra, obbedendo al marito, poiché condivideva la sua esigenza di conservare il "decoro" e la "dignità" della famiglia, successivamente però si contraddice cedendo alle lusinghe dello straniero alla finestra. Allora la libertà non ha più prezzo.

Qualche cosa di strano, di malefico, la costringeva però a fare così. Ed era appunto il pensiero di burlarsi anche di suo marito, di aver finalmente l'occasione di vendicarsi della schiavitù a cui egli la sottometteva, che le dava un'eccitazione piacevole<sup>266</sup>.

Con la morte della sorella irrompe il senso di colpa, sebbene Valentina cerchi di riscattarsi attribuendo il tragico evento a una forza esterna: lo spirito del male. Evita, così, di ripercorrere il vertiginoso e terribile percorso interiore del peccato che era emerso con la sua ribellione alle regole. L'immagine diabolica dello spirito del male, genera smarrimento nel lettore poiché si resta nell'incertezza della sua verosimile presenza. In ogni caso, anche l'ipotesi del sogno, giustificazione che il marito impone a Valentina per tutelare l'apparenza e, quindi, l'integrità del suo ambiente familiare, non elimina la percezione drammatica della lacerazione interiore del personaggio e della sua lotta incessante tra regola, dunque razionalità, e peccato, in quanto desiderio, trasgressione nella sensualità.

Il popolo sardo è molto superstizioso. La superstizione ce l'ha nel sangue. Ogni avvenimento assume un significato, ogni manifestazione della vita ha le sue credenze particolari. [...] Vedere uomini forti e fieri lasciarsi dominare dalle superstizioni fa un po' impressione: sembra che per certi aspetti abbiano conservato intatta quell'anima di fanciullo dove le prime leggende hanno lasciato un'impronta incancellabile<sup>267</sup>.

Come nei personaggi femminili, la superstizione è caratteristica anche di quelli maschili. In *Ancora magie*, Zio Salvatore, personaggio chiave dei *Racconti sardi*, sebbene non ceda alla richiesta di Graziarosa di mercanteggiare l'olio santo, frodandola con semplice olio di oliva,

---

<sup>264</sup> Eadem, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 308.

<sup>265</sup> Ivi, p. 309.

<sup>266</sup> Ivi, p. 311.

<sup>267</sup> Benvenuta Piredda, *Le tradizioni popolari sarde in Grazia Deledda*, EDES, Sassari 2010, p. 81.

non esita ad attribuire l'inefficacia dell'incantesimo all'assenza dell'ingrediente principale<sup>268</sup>, palesando così la sua fede nell'esistenza di magie e sortilegi. Zio Tottoi interpreta l'irruzione della piccola Gabina come un intervento divino<sup>269</sup> e desiste immediatamente dal proposito di vendicare l'onore della famiglia, compito supremo e irrinunciabile liberando il traditore. Bellia<sup>270</sup> sarebbe stato disposto veramente a cambiare i suoi programmi, se non si fosse ammalata la sua mucca, pur di andare nel luogo indicato in sogno dalla dama bianca a cercare il tesoro nascosto. Lo stesso Mastro Antonio Bicchiri, «[...] l'uomo più di coscienza del paese»<sup>271</sup>, nel momento in cui sente parlare di "spiriti" non ha voglia di scherzare. E quando vede la prostrazione di Annedda, convinta del maleficio lanciato dai vecchi proprietari, non resta indifferente: «[l]uomo la guardava dall'alto, un po' stupito un po' turbato: in fatto di malie non c'è da scherzare, specialmente se sono fatte bene, con l'intervento del prete, per esempio»<sup>272</sup>.

Ne *La potenza malefica*, il ciabattino, dall'aspetto inquietante<sup>273</sup>, mentre racconta le sue storie scruta con attenzione gli occhi di chi lo incontra per indagare sguardi avversi ed eventualmente per «gettare il laccio maledetto»<sup>274</sup> contro chi gli desidera il male o semplicemente lo deride.

La prima ad accorrere per sentire le cose terribili che diceva, ero io: anche le donne s'avvicinavano, con l'ago o la scopa in mano, e ridevano ma con un'ombra di paura superstiziosa negli occhi. Perché il vecchio "maestro di scarpe" si vantava di avere la potenza di fare del male a chiunque volesse, col solo fortemente desiderarglielo<sup>275</sup>.

La vendetta e il sospetto ineriscono sempre la condizione solitaria dell'uomo in continua lotta per la sopravvivenza ed emergono nella narrativa deleddiana in modo più evidente

---

<sup>268</sup> Grazia Deledda, *Ancora magie*, cit., I, p. 145: «Figuriamoci! – esclamai dando una gran risata. – Sfido io! Quello che ti consegnai era semplice olio che di santità non conosceva neppure il nome».

<sup>269</sup> Eadem, *Di notte*, cit., I, p. 134: «Zio Tottoi invece, ch'era molto superstizioso, sorrideva amaramente pensando che là sotto stava la mano di Dio che li puniva, o almeno li avvertiva».

<sup>270</sup> Eadem, *La dama bianca*, cit., I, p. 156: «Ma l'altro, che non prestava anch'esso molta fede ai sogni, ma che ad ogni modo voleva assicurarsi, restò nella sua decisione per tutto il resto della notte e sarebbe senza dubbio partito, se all'albeggiare, entrato nell'ovile, non avesse trovato una delle sue migliori vacche, ammalata».

<sup>271</sup> Eadem, *La casa maledetta*, cit., III, p. 297.

<sup>272</sup> Ivi, p. 299. (Già citato).

<sup>273</sup> Grazia Deledda, *La potenza malefica*, cit., III, p. 289: «Sotto il cappelluccio molle, il lungo viso, nero fra due bande di capelli bianchi, immobile e ieratico, ricordava quello di certi santi di legno delle chiesette e dei villaggi sardi; ma la bocca si torceva spesso con disgusto, e gli occhi grandi a mandorla brillavano ancora giovanili e tristi, spesso anche minacciosi».

<sup>274</sup> Ivi, p. 290.

<sup>275</sup> Ivi, pp. 289-290.

nei personaggi maschili. Il loro atteggiamento guardingo li guida ad agire per salvaguardare terra, bestiame, casa e famiglia; ma si trasforma in pulsione feroce e crudele se sono offesi e colpiti nei loro affetti, nel loro onore, nel loro bene.

A destra e sinistra, giù e su per la valle, le messi ubertose ondeggiavano alla brezza del tramonto, con larghi riflessi di smeraldo e d'oro, chiazze di papaveri fiammanti e di ranuncoli gialli, che all'occhio fosco di Venanzio parevano macchie di sangue e impronte di lacrime disperate<sup>276</sup>.

E scendeva, scendeva, fra le robinie silvestri, all'ombra degli olivastri e dei fichi opunzi, ruminando disegni di vendette cruento, pensando tutto essere ormai per lui fumo e cenere nella vita, e solo il sangue poter lavare l'onta e l'infelicità recategli da quei due miserabili, padre e figlia<sup>277</sup>.

Ferito nell'orgoglio, per aver visto rifiutata con decisione e superbia la sua proposta di matrimonio, Venanzio, dopo la prima ipotesi di una reazione violenta e sanguinaria, preferisce vendicarsi con maggiore crudeltà organizzando azioni più lente ma mirate a colpire il nemico nei suoi punti di forza.

Ma che cos'era, che cos'era infine la morte in confronto alle atroci angosce che gli dilaniavano il cuore? Che soddisfazione nel vedersi ai piedi il cadavere del nemico, sanguinante, insensibile, a cui non poteva neppure dire: T'ho ucciso per vendicarmi?... Il sangue di Venanzio si raffreddava come le tinte della sera, ma nella calma terribile nuovi sogni di vendette raffinate e lunghe incalzavano nella sua mente. Avrebbe dato la vita pur di veder Marcello soffrire le pene che egli soffriva, avrebbe venduto la sua anima pur di vederlo ridotto alla miseria, trascinandosi per le porte in cerca di un pane<sup>278</sup>.

Nel racconto *Di notte*, il nonno e gli zii di Gabina sono presentati inizialmente dal punto di vista fisico, con un passaggio che ricorda la tecnica cinematografica del primo piano. Il restringimento progressivo si sofferma sugli occhi che trasmettono dettagli interessanti sull'aspetto interiore dei personaggi. L'importanza di quella realtà rende perfino superflua la conoscenza del nome che compare soltanto in seguito nel racconto.

Il nonno e gli zii - tre uomini alti, robusti, bruni, il cui costume consunto e sporco rivelava una misera esistenza di lavoro continuo e faticoso, i cui occhi cupi e profondi narravano la triste storia di anime ignoranti non avvilita dalla povertà, ma turbinate da passioni tetre, ardenti e dolorose - erano tornati e stavano seduti intorno al focolare<sup>279</sup>.

---

<sup>276</sup> Grazia Deledda, *Fuoco*, cit., p. 37.

<sup>277</sup> Ivi, p. 39.

<sup>278</sup> Ivi, pp. 39-40.

<sup>279</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 119.



Zio Tottoi, Tanu e Pietro sono parole senza importanza rispetto all'umanità che traspare terrificante dai loro occhi. Di Tanu emerge l'indole bestiale: «[...] un sorriso crudele e feroce che lasciò vedere due fila di denti bianchissimi, forti, da belva, scintillanti al riflesso del fuoco»<sup>280</sup>. Pietro, amico di Elias e tramite della conoscenza di questi con la sorella, è il rappresentante di una legge familiare violenta e feroce, difesa con orgoglio e superbia nella convinzione di compiere un dovere: «Ti massacrerò io, io che ero il tuo amico, io che ti ho introdotto nella nostra casa dove lasciasti la sventura e il disonore. [...] La nostra famiglia ha vendicato sempre le offese [...] noi laveremo col tuo sangue la macchia impressa al nostro nome»<sup>281</sup>. Zio Tottoi, il padre, detiene il nome, l'onore e la legge della famiglia. Rappresenta una sorta di capo indiscusso per cui tutto deve realizzarsi secondo la sua approvazione. Il legame di sangue unisce la famiglia nella necessità di vendicare l'offesa subita, poiché l'offesa di uno diventa offesa di tutti e, con ferocia, deve essere lavata: «[e] si accingevano a uccidere un uomo con un raccoglimento quasi religioso, sicuri di fare un dovere, convinti di mancarvi se perdonavano, a fronte alta, davanti a quel Dio di cui ignoravano le massime, che supponevano crudele al pari di loro...»<sup>282</sup>.

La crudeltà emerge anche dallo sguardo dello sposo in *La veste del vedovo*. Come per zio Tottoi e i suoi figli, il nome, che compare soltanto quando sarà Giula a chiamare Cosma, non ha molta importanza rispetto ai tratti fisici che consentono di comprendere la complessità del personaggio. Cosma è giovane, bello e forte rispetto alla sposa ma conserva anche lui alcuni tratti infantili: «[...] gli occhi neri limpidi rifulgevano come quelli di un bambino. E di bambino aveva anche il sorriso che lasciava vedere una chiostra di denti intatti chiusi come un solo anello di avorio»<sup>283</sup>. Ora mentre il riferimento agli occhi può facilmente evocare la tenerezza dell'età infantile, appare dissonante invece il legame con il sorriso per lo specifico rimando ai denti, che suscitano una certa inquietudine poiché evocano l'aggressività della persona. Come Giula, anche Cosma è ambiguo e lo rivela più apertamente quando tornano al nuraghe, spazio topico del racconto: «[l]'uomo era ritornato allegro come Giula lo aveva conosciuto molti anni prima; di un'allegria dolce e selvaggia, col viso fiammante, gli occhi a momenti teneri, a momenti crudeli, come quelli dei fanciulli che si divertono»<sup>284</sup>.

Non è insolito, tuttavia, nelle opere della scrittrice il legame tra i bambini e la crudeltà; anche altrove, infatti, questo aspetto appare evidente: «[i] ragazzi intorno, chi seduto sulla

---

<sup>280</sup> Ivi, p. 121.

<sup>281</sup> Ivi, p. 122.

<sup>282</sup> Ivi, p. 133.

<sup>283</sup> Grazia Deledda, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 251.

<sup>284</sup> Ivi, p. 255.

polvere, chi appoggiato al muro, si lanciavano pietruzze mirando bene al viso, ma intanto ascoltavano»<sup>285</sup>.

Non un gioco innocente dunque. Il particolare assume nell'intreccio un significato assolutamente marginale eppure concorda perfettamente con la rudezza e la primitività del contesto appalesando istintività ed egoismo. Anche Gabina, del resto, come fa notare il narratore cercando di coinvolgere il lettore, non si presenta come un esempio di innocenza infantile quando cerca i suoi indumenti per recarsi in cucina a vedere cosa stesse accadendo: «[...] cominciò a stizzirsi e a imprecare; perché dovete sapere che non era un modello di educazione, e nominava con disinvoltura tutti i diavoli dell'inferno, come li udiva dal nonno, e dagli zii e un po' anche dalla mamma»<sup>286</sup>.

Nel racconto *Il cinghialeto*, volutamente non preso in considerazione per la ricerca di un fantastico, la povera bestiolina finisce fra le grinfie di «*signoriccu*», figlio di un giudice, che tra un gioco e l'altro non esita a ucciderlo<sup>287</sup>.

Quasi per gioco, ma soprattutto per incredulità, Antonio, ne *Il mago*, uccide Peppe Longu perché utilizza il fucile in maniera impropria, disobbedendo alle indicazioni del mago. Sicuro di non averlo caricato, non crede alla magia e invece di mirare in aria, come gli aveva ordinato Peppe il mago, punta ad altezza uomo e lo colpisce a morte. Un particolare fisico desta sospetto in Antonio. Si tratta di una caratteristica sottolineata sia all'inizio sia al termine del racconto. Una ricorrente espressione descrive i suoi occhi: Antonio ha «grandi occhi ardenti»<sup>288</sup>. Indice di presagio all'inizio, gli occhi possono essere considerati, al termine, conferma di una corrispondenza tra la caratteristica fisica e il crimine commesso, quasi che, con il loro strano bagliore, fossero indice della potenzialità di commettere qualcosa di malvagio.

L'impercettibile confine tra lecito e illecito colpisce nel mondo narrativo della Deledda soprattutto poiché riflesso di una reale situazione storico-sociale che la scrittrice ha cercato di restituire e riscattare<sup>289</sup> con la sua opera. Soltanto qualche esempio. Ziu Taneddu parla di

---

<sup>285</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 42.

<sup>286</sup> Eadem, *Di notte*, cit., I, p. 118.

<sup>287</sup> Grazia Deledda, *Il cinghialeto*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 53: «Il cinghialeto fiutava i cespugli: era felice, sazio e beato; vedeva *signoriccu* alla finestra di cucina, con una pistola in mano, ma non capiva perché il gattino, là dall'alto della quercia, gli mostrasse ancora i denti e lo guardasse coi grandi occhi verdi spaventati. Una nube violetta lo avvolse: stramazzo, chiuse gli occhi». Trasposizione rovesciata della favola, il racconto presenta un intreccio razionale con chiari riferimenti allegorici e moralistici che non lasciano spazio al fantastico.

<sup>288</sup> Eadem, *Il mago*, cit., I, p. 135 e p. 139.

<sup>289</sup> Luciano Marroccu, *Società e cultura nella Sardegna di fine Ottocento: note per una ricerca*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992, I, p. 54: «[...] l'impegno della scrittrice fu soprattutto quello di restituire al mondo un'immagine diversa della sua terra «trascurata» e «calunniata». [...] Il mondo accolse quest'immagine dell'isola e in un certo senso la scoperta della Deledda fu anche la scoperta della Sardegna».

cinghialetti a due zampe riferendosi ai banditi che potevano incontrarsi normalmente nei boschi lungo i tragitti che percorreva con Franzisca durante le loro scampagnate; Antonio, compagno di Bellia, era stato latitante, sebbene per un crimine che non aveva commesso e per il quale era stato poi dichiarato innocente; zia Jacobba rientra abusivamente nella sua casa, come quasi tutti gli abitanti dello stesso villaggio della Baronia, dopo averla fatta mettere all'asta per non pagare più imposte esose; i fratelli e il padre di Simona realizzano un processo rusticano per vendicare un debito d'onore.

«Non la Sardegna arcaica, primitiva, patriarcale, fu la matrice prima dell'opera di Grazia Deledda; caso mai, la Sardegna patriarcale in crisi»<sup>290</sup>. La struttura patriarcale, formatasi nei secoli anche con l'imposizione e la stratificazione di tradizioni e culture dei popoli invasori, dai fenici ai cartaginesi, dai vandali ai bizantini, oltre agli arabi e agli spagnoli, per ricordarne alcuni, rappresentava la memoria storica di tutti gli eventi con un'organizzazione sociale strettamente accentrata, divisa in classi, immobile. Ora, dopo l'editto<sup>291</sup> del 1820 di Vittorio Emanuele I sulle "chiudende"<sup>292</sup>, che aveva l'obiettivo di promuovere lo sviluppo dell'agricoltura per rimediare alle condizioni disastrose dell'economia sarda con l'imposizione di recinzioni per organizzare la proprietà privata, tale struttura sociale secolare è colpita da una dura crisi. In effetti, la mancata assistenza governativa nell'attuazione dell'editto e anche l'impossibilità di dimostrare il diritto di proprietà, per l'assenza di un catasto, provocarono abusi, banditismo, controversie, lotte tra contadini e pastori poiché il nuovo assetto sconvolgeva l'equilibrio secolare degli "ademprivi"<sup>293</sup> negando così alla popolazione i mezzi necessari alla sussistenza. Disonestà, recinzioni illegali, contravvennero all'editto poiché non lasciavano libero accesso ad alcune servitù ivi previste, come ad esempio l'uso indispensabile delle fontane. La situazione non migliorò neanche dopo l'unità del Paese, al contrario si appalesavano ancor più la distanza e i divari. Così anche di questa crisi si nutre il mondo narrativo della Deledda che, rispetto ai suoi conterranei predecessori, riuscì a tradurre i drammi reali della Sardegna nella seconda metà dell'Ottocento, grazie a una mediazione culturale che attingeva alle conoscenze acquisite dagli studi personali. Qualche posizione della critica considera la crisi aspetto fondamentale dell'opera della scrittrice.

In realtà il mondo deleddiano [...] appare scaturito proprio da essa [la crisi] e incarnò via via, sollevandoli sempre più in una dimensione universale (da *La via del male* a *L'edera*, da *Elias*

---

<sup>290</sup> Francesco Di Pilla, *La vita e l'opera di grazia Deledda*, cit., p. 39.

<sup>291</sup> Cfr., ivi, pp. 39-43.

<sup>292</sup> Ivi, p. 40, nota 1: «Per chiudenda s'intende appunto un'estensione di terreno chiuso a muro rustico o a siepe; in media, dai 10 ai 15 ettari di superficie».

<sup>293</sup> Ivi, p. 40, nota 3: «Cioè i diritti delle popolazioni di seminare, di far pascolare il bestiame, di prender la legna da ardere o da costruzione nelle terre che circondavano i villaggi».

*Portolu a Canne al vento*) gli stati d'animo e i problemi morali dei suoi protagonisti senza nome<sup>294</sup>.

Nei racconti qui considerati, in particolare, la realtà, conosciuta poiché vissuta dalla scrittrice, è restituita, elaborata, riattualizzata e problematizzata nella dimensione finzionale, con tutto lo spessore culturale e umano, prestando particolare attenzione alla psicologia dei personaggi, la cui interiorità, come abisso insondabile emerge con segnali inquietanti che celano tormenti profondissimi nutrendo la percezione di un fantastico in cui la componente psicologica ha un peso considerevole. Lo sguardo ardente dei personaggi focalizza maggiormente nell'individuo l'origine delle deviazioni e gli scarti rispetto alla via per la felicità, che consiste nell'onore e nell'integrità morale. Mentre generalmente nel mondo immaginario dei racconti, rispecchiando le caratteristiche dell'ambiente reale, tutto ciò che induce a cedimenti rispetto alla legge dell'onore e dell'appartenenza è ricondotto, tramite la superstizione, a una causa esterna all'uomo e alla donna, il fantastico deleddiano, invece, risulta dalla problematizzazione di quel mondo, poiché, convogliando l'attenzione principalmente su occhi e denti, come tratti distintivi di un'interiorità attiva e responsabile, riconduce nell'uomo, in particolare nella dimensione insondabile della psiche, l'origine di comportamenti devianti e trasgressivi che comportano, inoltre, il logorio morale. È, infatti, Valentina Lecis a provare i primi turbamenti, l'insofferenza per la sua situazione di "prigionia"; la figurazione del demonio irrompe in un secondo momento, quasi per associare sul piano letterario l'identità di situazioni conflittuali e incongruenti che in passato erano rappresentate come intervento esteriore e che ora, invece, emergono come contraddizione interiore. I personaggi lasciano emergere, e quindi universalizzano, i moti interiori, i tormenti, le emozioni, rappresentando l'aspetto umano e morale di quel mondo arcaico, sacro e inviolabile, anche in rapporto alle insidie che l'evoluzione storica necessariamente aveva comportato. Il fantastico s'insinua nel momento in cui il distacco critico della rivisitazione delle leggende e della tradizione popolare genera un conflitto tra una visione dell'esistenza guidata ma deresponsabilizzata, poiché affidata all'arcaica legge della magia e della superstizione che limita ma che al contempo giustifica le azioni compiute, e una coscientizzazione dell'agire che svela l'abisso interiore da cui emergono oscure inclinazioni e tragici pesi.

Così, nei personaggi, di cui l'aspetto interiore garantisce la loro generalizzazione, affiorano atteggiamenti contraddittori rispetto alla tradizione. Gli anziani, in quanto detentori della legge sociale e della memoria storica, hanno un ruolo fondamentale nella comunità. La figura di nonno Bainzone, in *Il fanciullo nascosto*, è esemplare nel rappresentare e far va-

---

<sup>294</sup> Ivi, pp. 38-39.

lere l'autorità soltanto con la presenza: «[i]l nonno Bainzone era stato sempre un uomo giusto, di buona coscienza: ormai vecchio e quasi impotente passava i giorni accanto alla sua porta, come un idolo di legno messo lì a guardia della casa»<sup>295</sup>.

È «simile ad un nuraghe»<sup>296</sup>. Il silenzio sembra essere la sua prerogativa di comando: il suo linguaggio è esclusivamente corporeo. La consueta vicinanza e la frequentazione permettono, infatti, ai componenti della famiglia di comprendere la sua volontà senza che ci sia, da parte sua, la necessità di parlare. Sicuramente il personaggio è stato ispirato alla scrittrice da figure reali che ha rielaborato alla luce di una concezione religiosa della vita. E la stessa cosa accade con ziu Taneddu, ziu Jubanne e ziu Predumaria di *Un grido nella notte*: rappresentano anch'essi la memoria della tradizione. Nella narrazione, tuttavia, tali figure non mancano di evidenziare delle problematicità peculiari nella prospettiva del fantastico. Ne *Il fanciullo nascosto*, l'atteggiamento oscuro di nonno Bainzone<sup>297</sup> collide con quello spavaldo e prepotente del nipote Antoni Paskale, evidenziando, nello scontro generazionale, la degradazione morale<sup>298</sup> dei giovani, che tramano l'inganno, rispetto all'imperscrutabilità del vecchio che, intervenendo fattivamente, rivela un'interiorità ancor più complessa: «[i]l vecchio guardava, nell'ombra, grande, con la sua barba lunga, terribile eppure umano come il Dio vendicatore dell'Antico Testamento»<sup>299</sup>.

In *Un grido nella notte*, il cinismo di ziu Taneddu attesta l'incolumità di alcune figure dal peso del rimorso e dalla paura del castigo. Malgrado sia stato la causa effettiva ma involontaria della morte della moglie, poiché fu lui a gridare nell'oscurità per metterla alla prova, non si tormenta come la moglie e, non essendo «donnicciuola»<sup>300</sup>, rimette la sua vita nelle mani del Creatore. Ed è forse la fede a prevalere sulla suggestione della superstizione. L'involontarietà, invece, per l'uccisione di Peppe il mago, è dichiarata apertamente nel racconto e considerata da Antonio giustificazione per non confessare l'omicidio. Soltanto dopo la nascita del figlio tanto desiderato, «una messa di suffragio»<sup>301</sup> è l'unica prova del suo pentimento per aver disubbidito al mago sparando ad altezza uomo. I «grandi occhi ardenti»

---

<sup>295</sup> Grazia Deledda, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 195.

<sup>296</sup> Ivi, p. 203.

<sup>297</sup> Ivi, p. 198: «Il vecchio aveva finalmente sollevato gli occhi lucidi e duri come perle e guardava suo figlio; due volte allungò l'indice verso di lui, due volte le sue labbra violacee tremarono fra la barba bianca; ma non pronunciò parola: riabbassò la testa e tornò a fissare l'ombra ai suoi piedi».

<sup>298</sup> Nell'articolo sulle tradizioni nuoresi, che la Deledda scrisse per la rivista di De Gubernatis, si evince un concetto simile, legato all'influenza non positiva dell'incivilimento postunitario. Grazia Deledda, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, in «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane», Anno I, Fasc. IX, 01-08-1894, [in rete: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=17790289&type=bncr> (accesso: 08-05-2020)] p. 651: «Ma nel popolo, in fondo alla gran massa che è la pietra e il fondamento dell'edificio, la civiltà soccombe, o, se ha qualche vittoria, è pur troppo nella parte a cui è preferibile la barbarie primitiva: nella corruzione dei costumi».

<sup>299</sup> Eadem, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 205.

<sup>300</sup> Eadem, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 46.

<sup>301</sup> Eadem, *Il mago*, cit., I, p. 139.

costituiscono allora la soglia di un'interiorità oscura e perversa. Nella stessa prospettiva di nonno Bainzone, di non incolpare ingiustamente e con l'inganno, il ciabattino, figura anch'essa ieratica, ammonisce le donne avvertendo che il suo agire malefico è soltanto di difesa: «[b]isogna però che mi abbia fatto o minacciato del male, intendete bene, tarantole, voi che vorreste fare e se potete fate del male solo per il gusto di farlo. No, per me è come una corda tesa fra me e il mio nemico; lui vuole soffocare me, io soffoco lui»<sup>302</sup>.

Si appalesa, dunque, una sorta di correttezza, pur nella gravità e severità delle azioni, che è difesa e tramandata dalle figure dei vecchi saggi, ieratiche, depositarie della tradizione. Un identico principio è, del resto, espresso dalla scrittrice nel contributo, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, nella *Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane* di De Gubernatis, quando, a difesa dei suoi concittadini, scrive:

[...] il Nuorese non è più selvaggio di qualsiasi altro popolo dimenticato e abbandonato a sé stesso. Ha i difetti e le virtù e le passioni dell'uomo primitivo e le superstizioni che del resto sono patrimonio generale di tutti i popoli e che non furono disdegnate neppure da spiriti grandi, cominciando da Lutero e terminando a moltissimi grandi uomini viventi. Il Nuorese, che, se non è molestato, è la persona più pacifica del mondo [...] Il Nuorese non è ladro per istinto; ruba veramente per fame [...] Uccide per passione, spinto dal puntiglio della vendetta<sup>303</sup>.

### III.2.3. *Magia e religione tra solitudine e colpa*

L'analisi dei temi e la loro frequenza nei racconti considerati, conferma l'immagine di un mondo minaccioso, dominato da una tragicità di fondo. Anche quelli che nominalmente dovrebbero richiamare contenuti positivi perdono la loro valenza e si adeguano alla fitta rete di regole o pregiudizi che opprimono l'essere umano sottoponendolo a continue verifiche morali. Le prove dell'anima emergono in un clima affatto gioioso, dove è sempre latente il pericolo del male, il limite del divieto. Le tentazioni insidiano la coscienza e, dopo la caduta nel peccato, lasciano spazio all'angoscia della colpa, al conseguente pentimento e al necessario percorso di espiazione. L'uomo, guardingo, è costantemente in lotta con gli altri, anche con gli affetti più vicini. L'inganno è frequente; diventa addirittura strumento per ardire trappole con cui saggiare la fedeltà dell'altro<sup>304</sup>. In un mondo così oscuro è plausibile

---

<sup>302</sup> Eadem, *La potenza malefica*, cit., III, p. 290.

<sup>303</sup> Eadem, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, cit., p. 652; anche citato parzialmente in Enrica Delitala, *Grazia Deledda e la «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane»*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992, I, p. 309.

<sup>304</sup> La figura del marito che mette alla prova la moglie torna sia in *Lo spirito del male* sia in *Un grido nella notte* a riprova del sentito problema dell'isolamento individuale anche nelle relazioni più intime. Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 310: «Perché più di una volta l'aveva messa alla prova». Eadem, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 44: «[...] sono stato io quella notte a gridare, per provare se ti spaventavi».

che, nella solitudine, ognuno cerchi di spiegare gli eventi negativi che lo colpiscono rifugiandosi nella superstizione e rispondendo al male con il male, secondo l'antica legge biblica: «occhio per occhio, dente per dente»<sup>305</sup>. Così rientrano nella vita ordinaria una serie di pratiche magiche che, confuse talora con i riti e le verità religiose, regolano i rapporti e spiegano i fatti annullando ogni limite tra reale e sovrannaturale, secondo la prospettiva di una religiosità primitiva, pre-storiografica, che affonda i suoi assunti nella leggenda.

La superstizione è uno fra i temi più presenti anche in quei racconti che chi scrive non ha ritenuti fantastici, poiché le eventuali incertezze, i punti oscuri o indecifrabili sono dissolti da spiegazioni che inibiscono il fantastico.

Allorché Yacu andò a visitare i porci per vedere se avevano passato una buona notte e per sfumarli nuovamente nel bosco, ne trovò nove, tra grandi e piccoli, gravemente ammalati. [...] Ma ad un tratto si rizzò, con un leggero fremito per la schiena, più pallido del solito, e corrugò la fronte. Sì, era proprio così! Il giorno prima Pascale Chisina aveva messo il malocchio ai porci. Li aveva lodati, forse e senza forse li aveva desiderati, ma non aveva detto un pezzo di *Dio li guardi!*<sup>306</sup>

Il sospetto, così, s'impone nelle relazioni interpersonali, che si tramutano in lotta per la sopravvivenza.

E il dubbio che Chianna fosse morta per forza di qualche malefica magia, metteva una continua febbre nelle pupille della povera donna. I sortilegi per il danno o la morte delle persone odiate si eseguivano con statuette di sughero, flagellate di chiodi e d'aculei, e collocate in luogo sotto il quale o sopra il quale la persona presa di mira passasse. L'effetto era sicuro e terribile: per magico incanto i chiodi e gli aculei pungevano il corpo del malcapitato, causando malattia e morte. Ritrovando la magia e disfacendola, la persona poteva salvarsi; non così se non veniva ritrovata o, se ritrovata, gettata sul fuoco senza estrarne i chiodi<sup>307</sup>.

Un vero e proprio *vademecum* del male, che evidenzia conoscenza, diffusione delle pratiche e fede nella loro riuscita. «L'effetto era sicuro»<sup>308</sup> è un'asserzione rilevante che provoca un distanziamento del narratore dal lettore, il quale resta sprovvisto, a questo punto, del punto di riferimento e inquieto di fronte all'attestazione dell'illogico. Non meno sorprendente è l'atteggiamento del coscienzioso e timorato Maestro Antoni Bicchiri, muratore onesto ne *La casa maledetta*, che rassicura il lettore fin quando ne costituisce il punto di vista, di

---

<sup>305</sup> Es 21, 24.

<sup>306</sup> Grazia Deledda, *Malocchio*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995, p. 47. La prima pubblicazione è del 15-12-1893 su «Natura ed Arte», fasc. II. Il racconto è sottotitolato Racconto di Natale.

<sup>307</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 310.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

fronte, ad esempio, alla parossistica figura angosciata di Anna Salis<sup>309</sup>. Lo sconvolge però successivamente, quando se ne distanzia restando «un po' stupito un po' turbato»<sup>310</sup> e scendendo la scala «grave, cauto, pauroso di cadere»<sup>311</sup>. Dichiarare apertamente di detenere il potere di fare il male, con la sola forza del desiderio, non lascia tranquille le donne di *La potenza malefica*, che accorrono a sentire il ciabattino «ma con un'ombra di paura superstiziosa negli occhi»<sup>312</sup>: si può anche non credere ma è sempre meglio essere prudenti! Antonio, infatti, nel racconto *Il mago* era incredulo ma è per l'appunto questa sua incredulità a fargli commettere un delitto<sup>313</sup>. È l'incongruenza dei rapporti tra pratiche irrazionali, fondate su concezioni astratte e leggi sovrannaturali, ed effetti tangibili, distruttivi, che fa della superstizione uno dei temi cardini del fantastico deleddiano. La maldicenza rappresenta spesso una conseguenza della superstizione diventando anch'essa strumento offensivo. I comportamenti eccentrici e lesivi dell'integrità sociale, gli eventi che non possono essere controllati o giustificati, sono attribuiti a interventi magici. Soltanto una stregoneria poteva aver distolto Don Gavino dall'amore di Rosanna per sposare la "strana" Donna Maria Croce<sup>314</sup>. Così, un sortilegio poteva essere la causa plausibile della morte della povera Chianna, secondo l'opinione di chi, come sottolinea il narratore, è ben lontano da una benché minima bontà d'animo: «[n]egli ultimi giorni della malattia di Chianna, qualche pia persona aveva insinuato il dubbio di un sortilegio»<sup>315</sup>.

Il sentimento d'impotenza che domina di fronte alle avversità della vita procura una visione alquanto deforme dei confini del concreto, per cui gli scambi con il sovrannaturale risultano non soltanto consueti ma confusi, tanto da creare una sorta di sincretismo tra superstizione e religione. I riti sacri, inoltre, sono scimmiettati in pratiche magiche sacrileghe.

Donna Daniela, la sua padroncina, che benché ricca era un tantino brutta e antipatica, innamorata a morire di un suo cugino, bel giovine e laureato, viste riuscite inutili tutte le altre seduzioni, era ricorsa ad una famosa maga di un villaggio vicino. «Si procuri un po' d'olio santo, -

---

<sup>309</sup> La possibilità che la malia possa causare malattia è attestata dalla condizione di Annedda che «[...] zoppi-cava, anzi pareva camminasse solo con una metà della persona»: Grazia Deledda, *La casa maledetta*, cit., III, p. 300.

<sup>310</sup> Ivi, p. 299.

<sup>311</sup> Ivi, p. 300.

<sup>312</sup> Grazia Deledda, *La potenza malefica*, cit., III, p. 289. (Già citato).

<sup>313</sup> Eadem, *Il mago*, cit., I, p. 138: «Antonio, oramai preparato ad assistere a tutte le meraviglie del mondo ma non a quest'ultima, si accostò alla pietra parlante, prese il fucile e sparò... Peppe cadde al suolo, senza emettere un solo gemito, col cuore trapassato da una palla».

<sup>314</sup> Eadem, *La dama bianca*, cit., I, p. 159: «Forse a causa del suo strano vestire, che la rassomigliava a una fata, e perché sapevasi che suo padre si diletta di fisica e di astrologia e che essa pigliava parte ai suoi esperimenti, appena arrivò qui si sparse subito la voce che malignamente diceva: Donna Maria Croce se la intende con gli spiriti; Donna Maria Croce ha stregato Don Gavino, il marito, e lo ha costretto per forza di una magia a sposarla, e simili cose dell'altro mondo».

<sup>315</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 310.



rispose la maga, - e ne unga la fronte del giovine mentre dorme, una notte di luna piena, a mezzanotte precisa...»<sup>316</sup>.

L'immagine umoristica non riesce comunque ad attenuare la criticità della pratica che svela, di conseguenza, anche la violenza dell'intento: l'uso di qualsiasi mezzo pur di soddisfare egoisticamente i propri interessi. Il giovane zio Salvatore, rimasto inorridito dalla richiesta di Graziarosa, poiché conosceva bene quale avrebbe potuto essere l'uso dell'olio santo richiesto, riconosce il peso morale che sarebbe derivato da quell'azione:

Ripensai a che poteva servire, e ricordandomi che avevo sentito dire esservi certi signori che non credendo più in Dio e nei santi, per fare uno sfregio alla nostra Santissima Religione, usano battezzare asini, cani e simili animali, parodiando in orribile modo il Battesimo e adottando il vero olio e acqua santa, mi sentii rizzare i capelli e mi chiesi come mai, per un solo minuto avevo deliberato di dar mano a questa perdizione<sup>317</sup>.

La sua posizione, sebbene sembri salvaguardare la religione, rivela, invece, una concezione superficiale e superstiziosa del sacro, legata ad aspetti esteriori, a segni visibili e tangibili. La preghiera appare come una pratica simile a quella della magia; può soddisfare le esigenze dell'uomo che non perde la sua centralità e il suo egoismo. I suoi bisogni sono fondamentali e, per il loro soddisfacimento, la religione assume una funzione strumentale. L'umorismo nella presentazione della figura di zio Salvatore<sup>318</sup> non ne attenua l'atteggiamento sacrilego. Tentato dal demonio, poiché sentiva di poter cedere all'offerta di Graziarosa per risolvere i problemi economici della sua famiglia, si rivolge a S. Giuliano e a Santa Barbara, quasi mettendo i Santi in competizione.

San Giuliano, San Giuliano mio, aiutatemi voi o sono perduto. Ma invano, invano! Quella notte il mio patrono doveva esser sordo o non udiva le mie preghiere causa il forte soffiare del vento... [...] All'alba ero ancora sveglio, lottando sempre contro quell'orrendo pensiero: alla fine mi rivolsi a Santa Barbara, ch'era la santa della mia povera mamma, e la pregai tanto di salvarmi, se non per i miei meriti per misericordia di quella buona vecchia di mia madre, che mi esaudì. Ne son certo, è stata lei, Santa Barbara, a salvarmi, a ispirarmi, ad aiutarmi<sup>319</sup>.

Anche qui la comicità della scena non riesce a nascondere la problematicità di un rapporto superstizioso con la religione. Alla fine del racconto, inoltre, malgrado non abbia ceduto alla tentazione, zio Salvatore manifesta l'incongruenza di credere che lo scambio

---

<sup>316</sup> Eadem, *Ancora magie*, cit., I, p. 145.

<sup>317</sup> Ivi, p. 144.

<sup>318</sup> Particolare ilarità suscita la scena dell'approccio di zio Salvatore con Graziarosa che sembra ripresa dal canovaccio di una commedia. «Queste ultime parole mi entusiasmarono tanto che, non sapendo come meglio ringraziare Graziarosa, cercai farle qualche carezza, sembrandomi già di aver qualche diritto su di lei. Ma essa diede indietro dicendo: «Abbasso le mani, compà, o vi piglio a schiaffi... ohé!»»: ivi, p. 142.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

dell'olio sia la causa della perdita di efficacia della pratica magica, accreditandone così la validità.

Un'identica concezione superstiziosa della religione si avverte ne *Il mago* poiché questa è posta sullo stesso piano della magia. Anzi, la conclusione del racconto sembrerebbe accordare addirittura maggiore efficienza alla magia: tutte le pratiche di devozione esteriori erano state scrupolosamente osservate da Antonio senza aver ottenuto alcun effetto<sup>320</sup>: la famiglia non aumentava. Non emerge neanche un'immagine positiva dei sacerdoti, che si sostiene possano essere coinvolti addirittura nelle pratiche magiche<sup>321</sup>. Non meno contraddittoria appare l'idea della religione ne *L'usuraio*:

Del resto l'usuraio era stato sempre un buon cristiano; tutti gli anni faceva il precetto pasquale e lo si vedeva spesso in chiesa, inginocchiato sulla panca dei poveri, con gli occhi corrucciati rivolti al grande Crocifisso sopra l'altare: pareva rimproverasse a Cristo di costringerlo a fare quel mestiere<sup>322</sup>.

La paradossale affermazione sulla condotta dell'uomo, dalla prospettiva delle donne che lo assistono nei suoi ultimi momenti di vita, rivela, con amara ironia una concezione comune superficiale e apparente della religione. Persino sacrilega si rivela, oltretutto, l'ipotesi del rimprovero rivolto al Signore poiché lo costringerebbe a svolgere un'attività illecita, paradossalmente considerata come un vero e proprio mestiere. Sempre nella medesima visione negativa della religione si colloca l'immagine della ritrosia del sacerdote a recarsi dal moribondo e il suo «disgusto»<sup>323</sup> per il peccatore che consentono un non improbabile richiamo intertestuale al Don Abbondio manzoniano. Particolarmente controversi appaiono i riferimenti alla religione e alla sua commistione con la magia nel racconto *Un grido nella notte*. Si evidenzia soprattutto discrepanza tra gli aspetti del primo livello diegetico, quello della nar-

---

<sup>320</sup> Grazia Deledda, *Il mago*, cit., I, p. 135: «Tutto fu messo in opera; promesse, novene, pellegrinaggi. Antonio andò, scalzo e a testa nuda, a piedi, sino al celebre santuario della Madonna dei Miracoli, a Bitti, fece fare una processione, una messa solenne, e promise di dare tante libbre di cera lavorata alla Madonna quante ne avrebbe pesate il futuro figliolino, ma fu tutto inutile».

<sup>321</sup> Cfr., Eadem, *La casa maledetta*, cit., III, p. 299. Nel racconto *Pasqua* della raccolta *I giuochi della vita*, il concetto è nuovamente confermato a testimonianza di un connubio dissacratorio tra religione e superstizione. Grazia Deledda, *Pasqua*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, II, p. 161: «Ella si faceva questa domanda con una specie di terrore, giacché nei piccoli paesi sardi si crede che i sacerdoti possano, per mezzo dei libri sacri, scomunicare e maledire con molta efficacia».

<sup>322</sup> Eadem, *L'usuraio*, cit., III, p. 265.

<sup>323</sup> *Ibidem*: «Il vecchio prete andò verso sera, dopo fatto il giro degli altri ammalati: non aveva fretta, anzi camminava più a stento del solito, appoggiandosi al suo grosso bastone da pastore, e nel salire la scaletta dell'usuraio si fermava stanco ad ogni scalino e col viso basso faceva qualche smorfia di disgusto»; e anche ivi, p. 268: «Il prete lo tirò su, lo riprese fra le braccia e piano piano, con un senso di ripugnanza e quasi di terrore, e anche con una certa rabbia, lo ricondusse e lo rimise come meglio poté a letto».

ratrice bambina, e quello più remoto, relativo all'esperienza devastante narrata da Franzisca. Mentre il richiamo alla «Samaritana»<sup>324</sup> per il comportamento della serva disponibile a colloquiare con le persone per strada, e la docilità di ziu Taneddu alla Volontà Divina mostrano un atteggiamento riverente verso la religione; il racconto della ridda magica in chiesa ripropone di nuovo un'incongruenza che unisce riti sacri e il ritrovamento della tunica trattenuta dai fantasmi decapitati. Si nota, tuttavia, che, relegando il connubio tra religione e magia a livello metadiegetico, quindi, temporalmente più distante, si verifica uno scarto dalla visione superstiziosa della religione. In realtà, in confronto ai rimedi magici ricercati nelle narrazioni più datate, come nel racconto *Il mago* ad esempio, in questo racconto della raccolta *Chiaroscuro* (1912), l'aspetto magico assume nella vicenda la funzione persecutoria di suscitare la coscienza del peccato e acuire la colpa dell'indifferenza di fronte alla sofferenza.

Il tema del peccato rappresenta un ulteriore punto focale nella narrazione deleddiana. Così come ne *L'usuraio*, dove l'abito da sposa appare come un fantasma e induce alla confessione della colpa, anche per la moglie di ziu Taneddu la danza magica dei fantasmi in chiesa raffigura la tormentosa angoscia del peccato.

Mia moglie diventò triste, dimagrì, parve un'altra, come se l'avessero stregata, e giorno e notte ripeteva: «Se io uscivo e guardavo e alle voci che domandavano rispondevo, - il grido è stato dietro il nostro cortile, - il ragazzo si salvava...». Diventò un'altra, sì!<sup>325</sup>

Dal cerchio magico, inoltre, Franzisca sente una voce che le ricorda verbalmente la sua mancanza:

Lo vedi, Franzì? Anche tu non hai badato al mio grido! Era lui, marito mio, il malcapitato fanciullo. Da quel momento non ci vidi più. -Ecco il momento, - pensavo, - adesso mi lasciano all'inferno<sup>326</sup>.

Il turbamento interiore, dovuto al rimorso, procura effetti devastanti anche fisici<sup>327</sup>; la donna assume i tratti caratteristici di chi soffre di malattie mentali, argomento di studio particolarmente in auge dalla seconda metà dell'Ottocento e sicuramente non sconosciuto alla scrittrice<sup>328</sup>. L'aspetto di Franzisca è simile a quello di tanti casi clinici che all'epoca erano

---

<sup>324</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 42.

<sup>325</sup> Ivi, p. 44.

<sup>326</sup> Ivi, p. 46.

<sup>327</sup> Ivi, p. 44: «diventò triste, dimagrì».

<sup>328</sup> Lo studio dell'isterismo e di altre malattie psichiche era particolarmente sviluppato nella Francia dell'ultimo ventennio dell'Ottocento, con gli esperimenti del dottor Jean-Martin Charcot. Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 69, nota 215. Non è tuttavia improbabile che la scrittrice fosse a conoscenza degli studi sulla psicoanalisi di Freud e Jung: Cfr., Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori, le opere*, Avagliano, Roma 2016, pp. 40-41.

ricondotti all'isterismo: «parve un'altra, come se l'avessero stregata»<sup>329</sup>; «[...] ella sognava il morto, e alla notte udiva grida disperate e correva fuori e cercava tremando»<sup>330</sup>; «[m]a ella s'era fissata in mente quell'idea, e deperiva»<sup>331</sup>. Dopo l'episodio della danza con i morti: «[...] mia moglie delirava; aveva la febbre, e non stette più bene e morì dopo qualche mese»<sup>332</sup>. Già tipico di altri autori di narrazioni fantastiche il riferimento al sonnambulismo appare nel momento di maggiore tensione: «A un tratto mia moglie sparì ed io credetti ch'ella fosse andata a coricarsi, quando la vidi uscir correndo di chiesa, spaventata come una sonnambula che si sia svegliata durante una delle sue escursioni notturne»<sup>333</sup>. Ma è soprattutto ne *Lo spirito del male* che il tema del peccato emerge in maniera più compiuta. Valentina rappresenta una natura umana incline a lasciarsi tentare e a cadere nel peccato. Così, complice un clima autunnale ancora caldo e una condizione fisica alterata dalle esalazioni del vino in fermentazione, Valentina perde i freni inibitori dell'inculturazione e dell'osservanza delle regole del marito<sup>334</sup>. Sebbene, infatti, le condivide razionalmente le trasgredisce per il malcontento e la noia abbandonandosi a una sorta di condizione onirica, di «stordimento»<sup>335</sup>, e al «piacere sensuale»<sup>336</sup> che la inducono a una cattiva condotta<sup>337</sup>. Il male si concretizza in alcuni vizi capitali. Il riferimento alla religione cristiana è evidente anche per la posizione<sup>338</sup> dell'uomo misterioso davanti all'inferriata, quasi come ulteriore avvertimento alla donna per il suo comportamento trasgressivo. Valentina disubbidisce al marito che le aveva espressamente chiesto di non aprire agli sconosciuti e lo fa non soltanto per debolezza ma per rabbia, poiché pensa di essere messa alla prova<sup>339</sup>, e per ribellarsi ai suoi divieti. Come Adamo ed Eva, Valentina replica la situazione del peccato originale: l'ira e la superbia emergono chiaramente dal suo agire. Così decide di disubbidire: «- E io voglio vedere chi è»<sup>340</sup>. La disponibilità a lasciarsi tentare dal vizio della lussuria si avverte nell'indolente posizione delle gambe, nel modo di pettinare i capelli e nel non accorgersi di essersi troppo avvicinata all'inferriata: «[...] nella foga del parlare s'era accostata tanto all'inferriata che l'uomo aveva avuto modo di cingerle la vita col braccio e di accostare il viso al viso di lei»<sup>341</sup>.

---

<sup>329</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 44.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>333</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>334</sup> Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 308: «Valentina, inoltre, conosceva troppo bene il desiderio di lui, che ella non si affacciasse alla finestra, neppure di giorno, e non prendesse parte alle chiacchiere delle donnicciuole della strada».

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 311: «Qualche cosa di strano, di malefico, la costringeva però a fare così».

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 310: «[...] con le braccia aperte appoggiate all'inferriata dava l'idea d'una croce».

<sup>339</sup> *Ibidem*: «[...] ma la sola idea che fosse lui, per provarla, le diede un impeto di rabbia».

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 312.

Valentina cade anche nel peccato dell'invidia verso la sorella. Dopo aver sottolineato ciò che la contraddistingue da colei che è libera di ricevere chiunque, prova «[u]n'irritazione cupa»<sup>342</sup>: «[...] qualche cosa di più terribile ancora le nasceva in un luogo profondo che non era certo il cuore: la gelosia e l'invidia per sua sorella»<sup>343</sup>. Valentina in questa condizione di anormalità, di razionalità annebbiata, che la rende incline al peccato, si burla persino dello sconosciuto<sup>344</sup> e desidera, addirittura, vendicarsi del marito nello stesso modo<sup>345</sup>. La sapiente ironia della figura diabolica introduce anche il tema della tentazione, spesso presente e ovviamente correlato a quello del peccato. Il misterioso individuo, come il serpente biblico, accentua l'imbarazzo e la mortificazione di Valentina, che non può aprire casa, istigandola a peccare: «- Si può parlare anche così, come i prigionieri»<sup>346</sup>. Le rende così evidente di non essere libera e Valentina, che subisce il fascino del male, ha reazioni anomale: «Valentina si mise a ridere»<sup>347</sup> lasciando però la sua mano in quella dello sconosciuto: «[i]l calore di quella mano le saliva su per il braccio fino alla testa; e di nuovo un'ubbriachezza simile a quella che dà l'odore del vino in fermento le destava un'allegria senza ragione»<sup>348</sup>.

Vorrebbe cedere e dare anche l'altra mano «ma pensava a suo marito e in fondo provava vergogna a essere così sfacciata»<sup>349</sup>.

Il rischio di un comportamento illecito in *Ancora magie* è ugualmente attribuito alla tentazione del demonio, altro *topos* (irruzione del soprannaturale nel realistico che destabilizzando problematizza) frequente in altri autori di narrazioni fantastiche del XIX secolo: «Ma il pensiero del nostro malanno incalzava sempre più tenace e il demonio mi assaliva da ogni parte [...] che mi porsi fervorosamente a pregare per scacciare la tentazione!»<sup>350</sup>. La sensazione dell'attacco demoniaco e del combattimento morale contro la tentazione si manifesta ancora come uno stato confusionale di stordimento o di sogno, come una visione: «Dopo lunga contesa Graziarosa se ne andò via pestando i piedi ed io rimasi come un sonnambulo, là, a occhi aperti senza veder nulla, con tanto di naso rosso fra la nebbia, chiedendomi se tutto non era una visione»<sup>351</sup>. Come in *Un grido nella notte*, anche qui il sonnambulismo è collegato a una condizione di terrore. Come situazione ambigua, di torpore sensoriale ma di movimento vitale, il sonnambulismo assume una funzione difensiva di disinnescamento della tensione per il personaggio. Nei momenti di maggiore difficoltà psicologica, infatti, il ricorso

---

<sup>342</sup> Ivi, p. 313.

<sup>343</sup> *Ibidem*.

<sup>344</sup> Ivi, p. 311: «- Si vede che vieni da una miniera sui monti e non conosci il mondo».

<sup>345</sup> *Ibidem*: «Ed era appunto il pensiero di burlarsi anche di suo marito, di aver finalmente l'occasione di vendicarsi della schiavitù a cui egli la sottometteva, che le dava un'eccitazione piacevole».

<sup>346</sup> Ivi, p. 310.

<sup>347</sup> Ivi, p. 311.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> Grazia Deledda, *Ancora magie*, cit., I, p. 144.

<sup>351</sup> Ivi, p. 143.

alla dimensione onirica serve per esemplificare i turbamenti attribuendo al sogno una frequente accezione negativa che ricorda «cette affreuse maladie»<sup>352</sup> di *Smarra, ou les Démons de la nuit* di Charles Nodier. Inizialmente, infatti, lo scrittore francese aveva assegnato al termine *Smarra* il significato di *cauchemar*, cioè incubo, prima di riconoscere ai sogni la possibilità di realizzare un fantastico vero che origina dall'interiorità dell'uomo<sup>353</sup>. Una parola d'ordine nei racconti deleddiani, qui considerati fantastici, che segnala labilità dimensionale e profondità dell'indicibile. Quando Annedda gli confessò di amare un altro uomo e di non volerlo sposare, «Marcello credette di sognare»<sup>354</sup>.

«La piccina tremava di nuovo – svanita la curiosità, la paura angosciosa di prima le gravava nuovamente sul cuore – e si domandava se tutto non fosse un brutto sogno»<sup>355</sup>: anche le reazioni di Gabina, nel racconto *Di notte*, confermano che paura, angoscia oppure condizioni difficoltose provocano la sensazione di torpore del sogno. Al tema dell'angoscia si collega il motivo dell'immobilità cui è affidato, in questo racconto, il compito di realizzare corrispondenze tra differenti momenti narrativi, simili per drammaticità ed effetti inquietanti: alla bufera della notte «spaventosa» del processo si richiama quella «orrenda» che aveva bloccato Elias sulle montagne<sup>356</sup>. Il riferimento alla neve assimila l'esperienza narrata da Elias con quella sperimentata nel presente dalla figlia che resta immobile per il freddo e per la paura.

Provava tanto freddo che sentiva una pazza voglia di piangere, eppure non si muoveva... Un nodo le serrava la gola, e più d'una volta dei singhiozzi aridi, spasmodici, le contorcevano le labbra rese livide dal freddo e dallo spavento<sup>357</sup>.

Ancora un passo e sarei caduto forse in qualche abisso: d'altronde m'era impossibile continuare perché ora la neve mi giungeva al ginocchio e una volta affondati i piedi mi riusciva a stento trattenerli...<sup>358</sup>

Immagine che richiama il motivo dell'immobilità del racconto *L'Auberge*<sup>359</sup> di Maupassant in cui il paesaggio paradisiaco delle Alpi svizzere è trasformato in un'angosciante narrazione dove la follia scaturisce dall'effetto claustrofobico delle incessanti neviccate invernali. Pur in mancanza di riferimenti sicuri della lettura delle opere di Maupassant da parte della

---

<sup>352</sup> Charles Nodier, *Avertissement*, in Id., *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin*, cit., p. i.

<sup>353</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 28-33.

<sup>354</sup> Grazia Deledda, *Fuoco*, cit., p. 41.

<sup>355</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 120.

<sup>356</sup> Cfr., *ivi*, pp. 124-125.

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>358</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>359</sup> Cfr., Guy de Maupassant, *L'Auberge*, cit.

Deledda, non si può tuttavia escluderne la possibilità, considerata la sua conoscenza della produzione letteraria francese e, in particolare, di quella di Zola, cui Maupassant era legato per il lavoro del gruppo di Médan. Nel racconto *Di notte* l'effetto paralizzante è legato sempre all'acqua nelle diverse condizioni di temperatura. Come si è visto nel paragrafo precedente, le lacrime di Cosema, che simboleggiano l'eros, bloccano come metallo fuso mentre la neve metaforizza l'immobilità della paura. In entrambe le situazioni le capacità sensoriali sono sospese e diventa incerto ogni evento percepito.

Nella cultura leggendaria popolare al sogno è generalmente attribuita la funzione di mettere in comunicazione i vivi e i morti, che lo annovera così fra le credenze superstiziose. Ed è proprio sulla credibilità del sogno che si sviluppa il fantastico in *La dama bianca*, dove il protagonista scettico deve ricredersi prima di tutto per la reiterazione<sup>360</sup> dello stesso sogno e inoltre poiché ne verifica la possibilità con una complicatissima ricostruzione cronologica di eventi familiari e personali.

Più complessa la presenza del sogno ne *La veste del vedovo* dove ha la funzione di annullare ogni distinzione temporale e spaziale: «[a]veva sonno, sì: le pareva d'essere in una culla, in una barca, e che tutto fosse un sogno, la vita passata, il presente, l'avvenire»<sup>361</sup>.

Collegato al viaggio di ritorno degli sposi, che si rivela percorso di verità, espiazione e morte, il sogno svolge una funzione sovratemporale predittiva. Nella misera vita di Giulia, oppressa dal lavoro, l'assenza del riposo trasforma il sogno in terribili visioni interiori che le presagiscono inquietanti intuizioni.

E Giulia, assonnata, febbricitante, guardava in fondo al forno coi suoi occhi che riflettevano la fiamma; ma più che i lunghi pani lividi viventi vedeva agitarsi le sue visioni interiori. Erano pietre e pietre, livide in un altipiano tinto di rosso dal chiarore di un tramonto tragico; e tutto il forno rotondo con la buca bassa le ricordava il nuraghe dove era stato trovato nudo sfregiato il cadavere del vedovo<sup>362</sup>.

Quelle pietre le ritroverà nel paesaggio quando, malata, affaticata e assonnata, si sveglierà a tratti sul carro che la riporta verso casa: «[q]uando il vento sostava, tutto ritornava immoto, a perdita d'occhio, e macchie e macchie, e pietre e pietre si seguivano e si circondavano fra loro»<sup>363</sup>.

Nel racconto *Di notte*, invece, Elias narra la vicenda che gli ha procurato un altro tipo di torpore ma che lo ha reso ugualmente incapace di autodeterminarsi. La seconda sequenza,

---

<sup>360</sup> Grazia Deledda, *La dama bianca*, cit., I, p. 154: «È la terza notte che sogno il medesimo sogno. Io non credo ai sogni, ma perdio, quando si sogna per tre notti di seguito sempre la stessa cosa, c'è da pensare».

<sup>361</sup> Eadem, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 251.

<sup>362</sup> Ivi, p. 254.

<sup>363</sup> Ivi, p. 252.

in particolare, che riporta il racconto fantastico in metadiegesi di Elias, relega nell'invenzione, finalizzata a una giustificazione in extremis, alcuni *topoi* della narrazione del fantastico: il magnetismo, la confusione sensoriale e la relativa percezione distorta della realtà e dei messaggi. Le azioni e le relative reazioni sono contrastanti e contraddittorie.

In quelle ore di sofferenza e di spasimo pensavo sempre a Simona, ma i miei occhi, il mio pensiero sconvolto dalla febbre vedevano Cosema, Cosema bella che andava di qua e di là per la cucina, in punta di piedi per non disturbarmi, che si chinava sovente sul mio letto, posandomi sulla fronte la mano bianca e fresca, che vegliava intere notti al mio capezzale, magnetizzandomi coi suoi occhi di bambina innocente<sup>364</sup>.

L'attrazione che la donna esercita sull'uomo permette di stabilire un confronto con il presunto sortilegio che, secondo le maldicenze, Donna Maria Croce avrebbe escogitato per sposare Don Gavino, sottraendolo ai suoi doveri nei confronti della sua fidanzata Rosanna, che era in attesa di un figlio. Un'identica situazione di dominio della volontà, giustificata, però, in maniera conforme al momento storico in cui si svolsero i fatti. La storia di Donna Maria Croce si svolge nel XVIII secolo e, quindi, l'assoggettamento può essere ricondotto alla stregoneria, mentre il fatto reale di Elias e Simona, della cui autenticità parla la stessa scrittrice in una lettera al De Gubernatis<sup>365</sup>, poteva essere di poco precedente al 1892, anno di pubblicazione del racconto. Il magnetismo, scoperto alla fine del Settecento, aveva trovato diffusione nel corso dell'Ottocento, interessando in particolar modo gli studi sulla psiche nella seconda metà del secolo. Non dovevano probabilmente esserne sfuggite le notizie alla scrittrice che leggeva e si documentava con attenzione<sup>366</sup>, che conosceva i *Racconti fantastici* di Tarchetti<sup>367</sup> e forse anche quelli di Hoffmann.

Un richiamo particolare, che ricorda l'influsso magnetico, attira prepotentemente il protagonista de *Il cuscino ricamato*. L'uomo pusillanime ed egoista che fugge perché non vuole seccature, quasi per una legge di contrappasso in vita, si trova ad agire contro la sua volontà in una condizione disgregata che lo porta davanti alla salma della sua precedente fidanzata,

---

<sup>364</sup> Grazia Deledda, *Di notte*, cit., I, p. 127.

<sup>365</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera II, Nuoro 1-05-1892, pp. 390-391: «[...] Le invio un racconto sardo, puramente sardo, anzi davvero accaduto». Il racconto *Di notte* fu pubblicato, prima di essere inserito in volume, con il titolo *Gabina* sulla rivista «Natura ed Arte» il 01 settembre del 1892.

<sup>366</sup> Nella corrispondenza con Stanis Manca ci sono riferimenti agli interessi letterari e filosofici della scrittrice che spazia dalla cultura italiana a quella francese e inglese. Cfr., Eadem, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, cit., pp. 58-137.

<sup>367</sup> Eadem, *Lettere ad Andrea Pirodda*, cit., Lettera II, Nuoro 10-12-1892, p. 321: «Non ho il *Fatali*, che fanno parte dei *Racconti fantastici* di Tarchetti: mi sono stati favoriti non ricordo più da chi, molti anni sono».



da lui abbandonata, sul cui cuscino la scritta «Ti aspetto»<sup>368</sup>, estremo messaggio d'amore, gli rende palese il suo misfatto e la sua fragilità.

[...] tossì: e allo stridere rauco della gola rosa dal male, il suo viso duro si sollevò, con gli occhi pieni di un'angoscia feroce, protendendosi come per ascoltare un richiamo già noto ma non per questo meno spaventoso. Allora si rimise a camminare, per sfuggire anche quella voce<sup>369</sup>.

L'attrazione potente riesce a fiaccare parzialmente la ritrosia dell'uomo creando uno sdoppiamento percepito come scissione di una parte del corpo che si oppone e riesce a imporsi sull'intero: «[e]gli non voleva andare oltre; ma i suoi piedi lo portavano contro la sua volontà. Sapevano la strada, i suoi piedi, e la volevano percorrere ancora»<sup>370</sup>.

L'ispirazione al Tarchetti di *Un osso di morto* potrebbe rivelarsi un'ipotesi non azzardata, in relazione all'episodio della scrittura automatica, quando il protagonista percepisce il movimento autonomo della sua mano guidata da una volontà esterna. La volontaria accettazione di un'esperienza trasgressiva da parte del narratore tarchettiano segna però la differenza con l'inconsapevole "padrone" deleddiano che, al contrario, subisce la potenza contraria del movimento dei piedi fin quando non arriva di fronte al cadavere della donna. La ricomposizione del corpo frammentato avviene davanti alla morte ma con la perturbante scoperta di una vittoria della parte che trascina il personaggio con una linea magnetica che sfrutta le percezioni sensoriali. Sono innumerevoli i modelli di doppio che si potrebbero enunciare e che potrebbero aver "contagiato" la scrittrice, da quelli proposti da Hoffmann e Poe a quelli di Gautier, Maupassant e Arrigo Boito, e la caratteristica di questo esempio, in effetti, risponde con fedeltà ad un tipo di scissione tipicamente ottocentesco in cui «[...] il conflitto portato in scena non si sviluppa fra un dentro e un fuori ma è tutto interno ai confini del dentro, agli spazi d'una corporalità drammaticamente dissociatasi»<sup>371</sup>. Un parziale distanziamento dalla tradizione è comunque attestabile con la concessione offerta alla parte oppositiva; mentre è più comune, nelle scelte degli scrittori dell'Ottocento, che ci sia una rimozione della frattura con il soffocamento della rivolta periferica e la ricomposizione dell'integrità corporea. In ogni caso, nonostante la dinamica del doppio, soprattutto nei racconti degli scrittori di fantastico della seconda metà del secolo, evolva e subisca un processo d'interiorizzazione per cui, ad esempio, con il Tarchetti di *Uno spirito in un lampone*, ma più ancora con *Le Horla* di Maupassant, si manifesti il dramma di una inconciliabile duplicazione o scissione all'interno dell'individuo, la tensione è sempre nella ricomposizione dell'unità. Ne *Le Horla*, in effetti, l'irruzione interna dell'*alterità*, nella sua drammatica gra-

---

<sup>368</sup> Eadem, *Il cuscino ricamato*, cit., III, p. 307.

<sup>369</sup> Ivi, p. 305.

<sup>370</sup> Ivi, p. 306.

<sup>371</sup> Vittorio Roda, *Studi sul fantastico*, cit., p. 108.

tuità, senza alcun appiglio razionale che possa giustificare il suo verificarsi, spinge il protagonista, privo di soluzioni di fronte alla minaccia dell'ignoto interiore, verso l'ipotesi del suicidio per annullare tragicamente la dissociazione. Ne *Il cuscino ricamato*, Deledda, quindi, resta entro i confini concettuali di esperienze del fantastico ottocentesco, prima poiché predilige la scissione corporea nella rappresentazione del doppio, e poi perché realizza il recupero dell'unità. Quindi, sebbene sia concesso alla parte di imporsi sul corpo alla fine l'integrità è raggiunta nella consapevolezza della colpa. Non si appalesa ancora, dunque, l'arrendevolezza alla disgregazione tipica di esperienze del fantastico nel Novecento, come giustamente sottolinea Vittorio Roda riferendosi a Svevo e Pirandello<sup>372</sup>, nelle cui esperienze letterarie l'autonomia della frazione è garantita senza alcuna preoccupazione di ristabilire l'unità dell'io, attestando così la drammatica disgregazione dell'uomo del Novecento. Nel racconto della scrittrice sarda invece l'unità emerge alla fine poiché spesso nelle narrazioni fantastiche, si «finge di raccontare una storia per poter raccontare altro»<sup>373</sup>. Qui, in particolare, all'inquietante situazione psicologica della scissione è associato un profondo significato morale di monito per l'ignavia del protagonista. In più lo sdoppiamento in Deledda ha la particolarità, conforme peraltro al carattere prevalente dei suoi personaggi, di incrementare la condizione di solitudine dell'individuo. La difficile condizione della scissione, come altre situazioni psicologiche di disagio profondo, restano chiuse nell'io ed eventualmente percepibili dall'esterno quasi esclusivamente attraverso gli occhi, sorta di soglia sull'abisso dell'interiorità. Ne *La regina delle tenebre*, ugualmente, il doppio appalesa come sconforto privato, un tormento interiore<sup>374</sup> che la induce a scelte radicali, coraggiose. Una consapevolezza *altra*, che la protagonista crede legata alla paura della morte, sembra costituire, come demone, la parte maschile di Magda. I suoi interventi tormentosi la scuotono e le rimproverano la sua debolezza per le frivolezze della vita.

E se poi l'istinto la trascinava a ricordare, e ricordando a sentir ancora la soddisfazione dei suoi trionfi, della sua eleganza, del suo lusso, un demone le ghignava dentro, sbeffeggiandola. Allora ella si ritraeva disgustata, meravigliata del come s'abbandonava ai piccoli pensieri della vanità femminile<sup>375</sup>.

La scoperta di fronte allo spettacolo della natura, magicamente eloquente per ogni facoltà sensoriale, di una profonda potenzialità artistica permette a Magda di superare la dicotomia e le inquietudini interiori, ma, questa volta, senza ricomporre l'unità: «E nulla più *ci distruggerà*»<sup>376</sup>, dando prova di una condizione vicina alle soluzioni del fantastico novecentesco. Il

---

<sup>372</sup> Cfr., *ibidem*.

<sup>373</sup> Remo Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, cit., p. 36.

<sup>374</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 28: «Cominciò a diventar cupa, raccolta. Se andava in società, se nei divertimenti si stordiva, al ritorno provava un cupo disgusto di se stessa».

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> Ivi, p. 30.

doppio, come scissione interiore che inerisce la creazione artistica, richiama altri esempi precedenti: ne *Le Horla* di Maupassant, prima versione, il riferimento alla *Nuit de mai* di Alfred de Musset, come sdoppiamento nella creazione artistica, evidenzia la differenza con l'invadenza oppressiva dell'essere inconoscibile<sup>377</sup>; nel racconto *Barchetta fantasma* di Serao<sup>378</sup> appalesa la situazione dello sdoppiamento creativo per superare una situazione di degradazione e svilimento. La decisione di rompere il fidanzamento, conseguenza della crisi interiore, costituisce invece la ragione della feroce critica sociale riservata a Magda. La rottura degli schemi sociali innesca la ritorsione del gruppo che l'allontana e la isola ritenendola pazza. La scelta anticonformista è considerata un tradimento così come lo era l'emigrazione<sup>379</sup> oppure la disubbidienza al padre scappando di casa o, ancora, l'offesa all'onore della famiglia con una gravidanza al di fuori del matrimonio<sup>380</sup>. In tutti questi casi si verifica un vero annullamento sociale dell'individuo.

Le parve di non amar più il fidanzato, e alla vigilia delle nozze ruppe il lungo sogno da lunghi anni accarezzato. La chiamarono pazza, e infatti, sotto gli archi congiunti delle sue sopracciglia nere aggrottate, gli occhi nerissimi avevano un pauroso fulgore di follia<sup>381</sup>.

In questo caso i turbamenti psicologici conseguenti a reazioni così ferme e, talvolta, particolarmente crudeli, costituiscono, realizzate sul piano narrativo, manifestazioni contraddittorie e perturbanti che suscitano un fantastico dove la vista è la facoltà maggiormente coinvolta. In una prospettiva che ricorda molto l'ossessione hoffmanniana di Nataniele in *L'Orco Insabbia*<sup>382</sup>, la visione non si ferma all'aspetto esteriore e naturale ma, come aveva rilevato anche Zambon<sup>383</sup>, stabilisce con le cose un legame sovra-sensoriale. Il motivo dello sguardo è, dunque, ricorrente sia come visione esteriore che, per l'uso simbolico dei colori e degli aggettivi può essere avvicinato alla raffigurazione della colpa in *Macchia grigia*<sup>384</sup> di

---

<sup>377</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., p. 216.

<sup>378</sup> Vedasi sopra, p. 113, nota 294.

<sup>379</sup> Piero Mura, *Il ciclo del pane*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010, p. 76: «Eradicarsi, come atto volontario, dai luoghi e dalla cultura equivale al suicidio sociale o, meglio ancora e cattolicamente, equivale a lasciarsi vincere dalle tentazioni, non avere salde fede e consapevolezza, ed essere di conseguenza destinati a fallire, a essere puniti».

<sup>380</sup> Vedasi gli esempi di Simona in *Di notte* e di Rosanna in *La dama bianca*.

<sup>381</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 28.

<sup>382</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'Orco Insabbia*, in ID, *Racconti notturni*, a cura di Claudio Magris, Einaudi, Torino 2017<sup>9</sup>, p. 7: «-Ehi, Tanielino, - mi rispose, - come mai non lo sai? È un uomo cattivo; viene dai bambini quando non vogliono andare a letto e getta loro pugni di sabbia negli occhi, e glieli fa cadere insanguinati fuori dalla testa; poi li mette in un sacco e li porta nella Mezza Luna per darli da mangiare ai suoi bambini».

<sup>383</sup> Vedasi sopra, p. 172, nota 7.

<sup>384</sup> Camillo Boito, *Macchia grigia*, in *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, a cura di Costanza Melani, BUR, Classici Moderni, Milano 2010<sup>2</sup>: «La sera, di mano in mano che cresce

Camillo Boito, sia come apertura verso l'insondabile umano. Come più volte sottolineato anche nel paragrafo riguardante i personaggi, gli occhi rivelano emozioni e sentimenti reconditi. Nei frammenti *Memorie infantili* della raccolta *Nell'azzurro* del 1890, che la stessa scrittrice definisce per ragazzi<sup>385</sup>, il motivo dello sguardo è legato a una narrazione inquietante sulla morte delle bambole che potrebbe essere confrontata con l'interpretazione psicoanalitica che Freud elaborò, nel 1919 con il saggio *Il perturbante*<sup>386</sup>, per l'appunto sul racconto *L'Orco Insabbia* di Hoffmann. Se agli occhi minacciati di Nataliele Freud riconduce la causa del principio di castrazione, quale potrebbe essere la spiegazione psicoanalitica per il gesto della bambina che cava gli occhi delle bambole e li conserva? Il racconto fornisce una spiegazione plausibile ma non meno angosciante:

[...] solo gli occhi rimanevano vividi, sfolgoranti, sorridenti fra tutto quello squallore; e quando, dopo una lunga agonia, la mia bambola moriva, prima di sotterrarla con gli onori dovuti, nel camposanto tutto ombreggiato da un elce, vicino alle sue ave morte nelle sue stesse condizioni, io le cavavo gli occhi e li conservavo religiosamente assieme con gli occhi delle stesse sue ave: erano per me le anime delle mie bambole<sup>387</sup>.

Dallo sguardo, allora, appalesano le verità più nascoste e più profonde; le ferite più intime, causate dai divieti, dagli oltraggi e dall'ombra della colpa, si lasciano intravedere. La calunnia si trasforma in vendetta se, come si è accennato, è lesa l'onore della «famiglia considerata base della vita sociale»<sup>388</sup>. Rifiutato decisamente e, quindi, offeso da Marcello, Venanzio medita la vendetta di cui, nell'ultima sequenza conclusiva, fornisce quasi una ricetta esemplare: la vendetta deve essere consumata lentamente per far soffrire l'avversario senza procurarsi un ulteriore danno personale. La vendetta, inoltre, deve colpire come il malocchio: di nascosto, sommessamente: «[f]ar soffrire lentamente, eternamente il nemico, a colpi di spillo»<sup>389</sup>.

La vendetta per Venanzio è l'unica ragione di vita: «[l]a morte di Marcello era necessaria per Venanzio, la vendetta essendo l'ultimo filo che l'univa alla vita»<sup>390</sup>.

Sebbene inizialmente sia spinto dall'odio ad agire violentemente, con crudeltà, successivamente, con la sera, si affievolisce la rabbia e pensa che se avesse ucciso il suo nemico gli

---

l'oscurità, si fa più intensa di contro a me, proprio nel punto dove fisso gli occhi, una macchia color cenere, mutabile, informe».

<sup>385</sup> Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera VI, Nuoro 08-11-1892, p. 395: «Ho pubblicato già tre volumi: uno nel '90, per i bimbi, intitolato *Nell'Azzurro*».

<sup>386</sup> Cfr., Sigmund Freud, *Il perturbante*, cit.

<sup>387</sup> Grazia Deledda, *Memorie infantili*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I, p. 74.

<sup>388</sup> Benvenuta Piredda, *Le tradizioni popolari sarde in Grazia Deledda*, cit., p. 62.

<sup>389</sup> Grazia Deledda, *Fuoco*, cit., p. 42.

<sup>390</sup> Ivi, p. 39.

avrebbe dato il vantaggio di morire subito e senza sofferenze: «[m]a che cos'era, che cos'era infine la morte in confronto alle atroci angosce che gli dilaniavano il cuore?»<sup>391</sup>.

Venanzio realizza una vendetta premeditata, ben congeniata e, benché meno cruenta, ugualmente terribile come quella di Pietro Benu ne *La via del male*:

Ricordò i suoi progetti di vendetta, l'idea di uccidere Francesco prima delle nozze: e pensò che avrebbe potuto farlo quella stessa sera, mettendosi in agguato dietro il portone dei Noina...

Ecco, gli pareva di veder giungere il fidanzato, felice e sicuro; bastava un po' di coraggio per gettarsi sopra di lui e strangolarlo. E poi ancora il carcere, la reclusione, il buio eterno in questo e nell'altro mondo. Ah, no!

L'idea di ritornare in carcere era così spaventosa, che vinceva la passione e l'odio di Pietro. Egli ricordò le parole di Antine: «Bisogna aspettare l'occasione e profittarne!»<sup>392</sup>.

La logica crudele di questo codice comportamentale non contempla il perdono, pertanto la mancata vendetta rappresenta un grave disonore.

La nostra famiglia ha vendicato sempre le offese ricevute, e noi, stanotte, noi che ti abbiamo cercato per dieci anni in tutti i villaggi di Barbagia, pei monti nevosi e per le gole dirupate, noi laveremo col tuo sangue la macchia impressa al nostro nome<sup>393</sup>.

Al dovere morale disatteso si sarebbe aggiunta anche la paura di una ritorsione sicura se si fossero decisi a liberarlo<sup>394</sup>. Soltanto lo svenimento di Gabina, che induce il vecchio superstizioso a pensare a un intervento soprannaturale di punizione o avvertimento, gli suggerisce di desistere dal proposito della vendetta. Prevale di nuovo l'immagine di un Dio minaccioso, degradato a livello umano, che rientra, problematizzandola, in una concezione dura e conflittuale dell'esistenza, dove per l'uomo non c'è la possibilità di affermarsi liberamente.

E si accingevano a uccidere un uomo con un raccoglimento quasi religioso, sicuri di fare un dovere, convinti di mancarvi se perdonavano a fronte alta, davanti a quel Dio di cui ignoravano le massime, che supponevano crudele al pari di loro...<sup>395</sup>

La superstizione e la fede, benché semplice e distorta, spingono zio Tottoi a liberare Elias. Così si dissolve l'oscurità che assimilava interiorità e ambiente esterno caratterizzando tutto

---

<sup>391</sup> *Ibidem*.

<sup>392</sup> Grazia Deledda, *La via del male*, cit., p. 159.

<sup>393</sup> *Eadem*, *Di notte*, cit., I, p. 122.

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 132: «E poi ora era una questione di vita o di morte. Perdonando Elias essi si perdevano perché egli si sarebbe certamente vendicato di quella terribile notte, vendicato a dovere, possente e ricco come egli era. Dunque doveva morire».

<sup>395</sup> *Ivi*, p. 133. (Già citato).

il racconto: «[...] la luce inondava l'anima del vecchio e un grande pensiero gli brillava nella mente»<sup>396</sup>.

L'esplicito riferimento alla luce rende nuovamente evidente nel narratore una concezione religiosa evoluta, quindi, estranea e critica di quella del mondo narrato. Il narratore vede nel cambiamento di zio Tottoi un motivo di salvezza, mostrando, nel contempo, la problematicità di quell'ambiente che si regola sulla logica della vendetta. In zio Tottoi, infatti, non c'è alcun aspetto caritatevole nella rinuncia all'uccisione, poiché agisce, come di consueto, costretto dal timore del castigo divino.

La prevalenza nel contesto di un atteggiamento interpersonale diffidente, timoroso condiziona anche una trattazione particolare del tema dell'amore. Nella maggior parte dei racconti considerati, in effetti, emerge con prerogative spesso negative. In qualche caso, inoltre, il suo ruolo diventa strumentale, quindi, fortemente contraddittorio. In *Fuoco*, in particolare, diventa secondario rispetto all'onore e al rispetto delle regole e strumentale per concretizzare la vendetta. Venanzio non si fa scrupoli di vendicarsi di Marcello sposando la donna che questi amava, per poi mandarlo in rovina, senza alcuna preoccupazione di ridurre in miseria anche Croce che pure diceva di amare. Non si può, oltretutto, non notare il ruolo assolutamente marginale e ininfluente attribuito, in questo racconto, ai personaggi femminili che dipendono totalmente dalle decisioni degli uomini.

«Vi sono cento lire per me e cento per voi, senza contare l'amore che d'ora innanzi vi porterò»<sup>397</sup>: Grazia Deledda degrada e baratta l'amore per compiacere la padroncina. L'idea affatto positiva del personaggio non è troppo lontana dalla convinzione, poco edificante, che la giovane scrittrice aveva espresso riguardo le donne, in una lettera al De Gubernatis: si sentiva odiata da loro per la sua incapacità di saper fingere<sup>398</sup>. D'altro canto zio Salvatore non farà di meglio ingannando pur di ottenere il denaro e, come pattuito, l'amore di Grazia Deledda. E, nonostante una narrazione particolarmente ironica, l'assenza di un chiarimento, anche in procinto delle nozze, non può non scuotere per l'assenza di onestà<sup>399</sup>, indefettibile nel matrimonio.

Nel racconto *Il mago*, il concetto dell'inferiorità della donna rispetto all'uomo, peraltro comune all'epoca, si evidenzia in rapporto alla procreazione che appare di assoluta responsabilità femminile: «Saveria non lo aveva reso né ancora accennava a renderlo padre! [...]

---

<sup>396</sup> Ivi, p. 134.

<sup>397</sup> Grazia Deledda, *Ancora magie*, cit., I, p. 142.

<sup>398</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XIX, Nuoro 13-07-1893, p. 421: «Forse non c'è un'altra fanciulla che provi così acutamente e stranamente le sensazioni della vita, - e ciò, lo sento, è un male terribile. Tanto più che non posso dominarmi e fingere. Perciò sono amata ed odiata, odiata dalle donne, specialmente, il cui emblema, ad ogni passo della vita, è la finzione».

<sup>399</sup> Nel racconto *Le tredici uova*, non fantastico, tale concetto è confermato dal consiglio che la matrigna dà a Madalena Palas. La famiglia della ragazza, un tempo benestante, era caduta in disgrazia e contava di risollevarsi con il matrimonio della giovane con Mauro Pinna, di origini umili ma arricchito. Grazia Deledda, *Le tredici uova*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 35: «- Eppoi, figlia cara,

Tutti gli avi di Antonio erano stati pastori: e questa gloria egli sognava di continuarla ma come fare se non veniva l'erede?»<sup>400</sup>.

Il fascino di Cosema e l'attrazione che esercita su Elias sono assimilati alla tentazione del demonio, così come era successo per Donna Maria Croce<sup>401</sup>: «[c]he spasimi, che tentazioni, che guerra! [...] Così non poteva durare. Finii col credere che tutto fosse un sogno, un'opera del demonio, e fisso in quest'idea decisi di accertarmene. Non l'avessi mai fatto! ...»<sup>402</sup>.

La gelosia di Cosma, in *La veste del vedovo*, trasforma l'amore in pulsione negativa: uccide così il vedovo che aveva chiesto di sposare la sua Giulia. Le necessità della famiglia della giovane, dei suoi fratelli che avevano soltanto lei per vivere, incidono totalmente nella scelta del matrimonio per Giulia, sia con il vedovo, sia con Cosma. Il matrimonio è visto come un contratto, e in questo racconto in particolare come un contratto di lavoro. Giulia, promessa sposa del vedovo, doveva assicurargli la conservazione dei beni, svolgendo il lavoro come una serva: «Il vedovo, suo vicino di casa, aveva bisogno di una donna così [...] di una serva fedele, insomma, che costasse poco»<sup>403</sup>.

Mettere alla prova la propria moglie con l'inganno evidenzia incongruenze e sospetti finanche nel rapporto coniugale: Valentina Lecis vive una condizione di sottomissione al marito, il quale le impone, dopo la morte della sorella, persino la malattia, per salvare le apparenze. Così l'incerta esperienza del sovrannaturale demoniaco, che, in condizioni sensoriali attutite, appalesa l'atteggiamento ribelle, di sensualità trasgressiva, assunto dalla donna, alimenta il fantastico come problematizzazione del contesto sociale reale<sup>404</sup>.

Completamente diverso sembrerebbe, a un primo approccio al testo, il tema dell'amore nel racconto *Un giorno*, in cui prevale l'immagine romantica di una passione ideale che, però, nasce e muore in un giorno. All'innamoramento, infatti, si contrappone la coscienza della fugacità di un amore impossibile per la differenza di età e di cui si sente il vuoto ancor prima che si manifesti. Si tratta dell'analisi di un possibile sentimento prima della sua nascita, nel momento in cui si iniziano a profilare interiormente i primi moti della passione, i primi desideri, la prima consapevolezza delle iniziali sensazioni di piacere. Eppure anche questa

---

tu che sei giovane non sai una cosa: la gente di buona razza come noi è furba, è intelligente, mentre i plebei sono anche semplici. Tu sarai la padrona, foglia mia d'argento, e Maureddu il servo: tu potrai dargli pane d'orzo e ricotta secca, quando egli andrà ad arare e a mietere, e tu potrai tener sempre la caffettiera sul fuoco e farti la frollata e i biscotti con la cappa e tenere il *pane d'isola* nel guardaroba. Egli non se ne accorgerà in coscienza mia».

<sup>400</sup> Eadem, *Il mago*, cit., I, p. 135.

<sup>401</sup> Cfr., Eadem, *La dama bianca*, cit., I, p. 159.

<sup>402</sup> Eadem, *Di notte*, cit., I, p. 130.

<sup>403</sup> Eadem, *La veste del vedovo*, cit., III, pp. 252-253.

<sup>404</sup> Cfr., Eadem, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 310.

situazione, esclusivamente emotiva e ideale nel ragazzo, si oscura con la presenza inquietante della ragazza di cui emergono pensieri contraddittori: nella sua visione onirica<sup>405</sup>, gli slanci estatici, che svelano l'immagine di una natura morente, si alternano a momenti di disgusto, di atroce senso della vanità delle cose<sup>406</sup>. L'amore diventa occasione di turbamento interiore e di confronto con un'alterità indefinita che abita le pieghe recondite dell'anima. Come osserva giustamente Elio Gioanola, nella Deledda emerge l'«impotenza ad amare»<sup>407</sup> che, al di là della complessa spiegazione psicoanalitica elaborata dal critico, inibisce la possibilità di uscire da se stessi e smorza nel divieto ogni libero tentativo di identificare l'oggetto amoroso al di fuori del matrimonio<sup>408</sup>.

#### III.2.4. *Cronologia e simbolismo spaziale*

Una reiterata scelta temporale per l'*incipit* narrativo costituisce una peculiarità che induce ulteriori riflessioni sulle opzioni strutturali che risultano non obsolete ma proiettate verso soluzioni più tipicamente novecentesche. Nella maggior parte dei racconti, in effetti, l'inizio avviene *in medias res*, generalmente nel momento dello *spannung* oppure con l'appalesarsi delle cause che realizzano l'evento scatenante.

In *Fuoco*, la descrizione iniziale rappresenta il momento di massima tensione, cui fa seguito, dopo un passo che specifica la situazione e lo status dei personaggi, un'analessi con il racconto del rifiuto della promessa di matrimonio. Il mancato rispetto tra intreccio e favola, con la manipolazione temporale, serve così a concentrare l'attenzione sul momento parossistico della reazione violenta di Venanzio e della conseguente elaborazione della vendetta.

La narrazione irrompe, nel racconto *Di notte*, con il risveglio tormentato della piccola Gabina, spaventata per l'assenza della madre e per il rumore della bufera. La focalizzazione del lettore sullo *spannung* è allora pilotata, quasi come una ripresa cinematografica, dal punto di vista ignaro della bambina, con climax ascendente che cattura progressivamente l'attenzione. In seguito, per mezzo di un'analessi, che coincide con la narrazione difensiva

---

<sup>405</sup> Eadem, *Un giorno*, cit. I, p. 230: «Gli sorrisse dicendo così, e mentr'egli rabbriviva, cadde anch'essa in una visione profonda».

<sup>406</sup> Ivi, p. 231: «- Come è stupida la vita! – pensava Francesca, guardando sempre la bella danzatrice. E tutta quella semplice gente che si divertiva nel sole le dava un gran fastidio, una intensa pietà! Ma neppur la sua vita le sembrava bella, e un senso opprimente di vuoto, di vano, la rattristava».

<sup>407</sup> Elio Gioanola, *Trasgressione e colpa nei romanzi sardi di Grazia Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, p. 42.

<sup>408</sup> *Ibidem*: «[...] nella Deledda ogni impedimento diventa sociale e la cultura regionale le serve egregiamente per proiettare in variate sceneggiature la fenomenologia del divieto, configurando essa come peccato ogni manifestazione erotica che non rientri nelle regole precise del matrimonio, che è rigorosamente, come vogliono le società chiuse e arcaiche, matrimonio di convenienza».



di Elias, è ricostruita tutta la storia antecedente, necessaria per comprendere il momento drammatico immediatamente precedente all'esecuzione della sentenza di morte.

L'*incipit* omodiegetico di *Zia Jacobba*, come introduzione esplicativa sulla miseria dell'ambiente e sulle vicende storico-sociali<sup>409</sup> della Baronia di Sardegna, non elimina lo sconvolgimento temporale successivo. La diegesi, contemporanea al presente del narratore, inizia con il ritorno a casa di zia Jacobba, distrutta dopo la morte della figlia Chianna, di cui si avranno notizie solo successivamente. Uno schema narrativo simile si rinviene anche in qualche racconto fra quelli della raccolta *Il fanciullo nascosto*. Ne *Il cuscino ricamato* e *Il fanciullo nascosto*, ad esempio, l'inizio è sempre centrale rispetto alla cronologia degli eventi; segue *analessi* con focalizzazione interna per il recupero delle informazioni necessarie.

Una struttura temporale particolare appalesa ne *La veste del vedovo* il cui *incipit* si posiziona verso la fine della storia, al termine dell'onirico viaggio-espiazione che risolverà i grovigli del male con la morte della vittima sacrificale e l'ammissione della colpa. Le *analessi* ricostruiscono la storia con precisi riferimenti temporali che, comunque, convergono annullandosi nello spazio atemporale del nuraghe: l'uomo, in una condizione di sospensione, è solo di fronte alla sua coscienza.

Sempre articolata sul cambiamento del livello temporale si sviluppa la narrazione in *Un grido nella notte* che, con diversi cambi di livello narrativo, esemplifica la tecnica della *mise en abyme*, frequente nelle narrazioni che realizzano il fantastico.

All'interno del mondo finzionale i richiami temporali possono assumere differenti funzioni; in generale, però, contribuiscono a sostenere e incrementare particolari aspetti attinenti il fantastico. In *Fuoco* il riferimento temporale è preciso e legato al mondo contadino: la vita è scandita con il ritmo ciclico delle stagioni e dei raccolti, per cui mentre nella luce calda del crepuscolo estivo, il paesaggio si uniforma in un'angosciante tinta scarlatta che corrisponde al desiderio di vendetta di Venanzio, l'inverno rende ancora più terribile l'effetto di tale progetto nefasto, riducendo lentamente ma inesorabilmente zio Marcello alla miseria più nera. Il rifiuto della proposta di matrimonio, che scatena l'odio di Venanzio, si verifica in estate, fra giugno e luglio, poiché gli oleandri sono in fiore e il grano deve essere trebbiato<sup>410</sup>; mentre la rovina definitiva di zio Marcello arriva con le necessità della stagione

---

<sup>409</sup> Grazia Deledda, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 306: «Quando avrò detto che ai tempi di Tolomeo questo villaggio, - ora fra i più miseri del Nuorese, - era fra le città più opulente delle colonie romane, forse ne saprete qualche cosa. Quando aggiungerò che il nostro governo ha già messo all'asta quasi tutte le case e i terreni [...] ne saprete quanto me. Questo accade però: si fa l'asta [...] Nessuno si presenta all'asta [...] ma appena i funzionari hanno terminato la cerimonia e se ne sono andati, gli espulsi rimettono entro le case, - che hanno aperture poco solide, - le loro mobilie, e tornano ad abitarvi tranquillamente. [...] Così la buona parte degli abitanti sarebbe pressoché felice, - liberatasi dall'incubo dell'esattore, - se le piene, il sole, e soprattutto la malaria non facessero le vendette di quel flagello dell'umanità, chiamato elegantemente "messo erariale"».

<sup>410</sup> Cfr., Eadem, *Fuoco*, cit., p. 39.

fredda. La miseria che l'inverno porta con sé, se non c'è stato il raccolto, rende ancor più evidente la situazione penosa di Marcello e l'efferatezza dell'odio di Venanzio.

La stagione invernale torna anche ne *La potenza malefica* come cornice di un'esperienza tra l'onirico e il sovrannaturale che alimenta il fantastico.

Altri fuochi accesi nelle strade del paese mandavano sopra le case bianche e nere un chiarore fosco che arrossava la neve; il fumo saliva fino a intrecciarsi con le nubi correnti; e pareva che il popolo tentasse un incendio per sciogliere il gelo e liberarsi finalmente dal crudele incantesimo dell'inverno<sup>411</sup>.

L'inverno diventa allora metafora della morte che domina la casa della narratrice-bambina, preoccupata per la malattia della serva e rabbiosa verso il malefico ciabattino: «[s]entivo di odiarlo, come si odia l'inverno, come si odia la morte»<sup>412</sup>.

Il riferimento all'autunno, benché indiretto, è costante ne *Il cuscino ricamato* e, come preludio alla morte, scandisce il percorso di consapevolezza della colpa fino alla visione tremenda del messaggio sul cuscino della morta.

Fra le parti del giorno, la notte costituisce il momento ricorrente, quello in cui, richiamando tanta tradizione del gotico e del fantastico, si realizzano passaggi dimensionali improbabili, accostamenti stridenti, poiché momento di passaggio, di incertezza, in cui le facoltà sensoriali risultano offuscate, affievolite. È nella «notte interlunare»<sup>413</sup> che Magda scopre la sua vocazione artistica; durante la notte la narratrice-bambina prova l'effetto allucinatorio del desiderio di procurare il male<sup>414</sup>; di notte, a mezzanotte in particolare, il mago dà appuntamento all'incredulo Antonio per sciogliere l'incantesimo che rendeva sterile sua moglie Saveria<sup>415</sup>; ed è ancora di notte che si svolge il terribile processo in casa di Gabina<sup>416</sup>.

In alcuni racconti la precisione cronologica rende evidente la preoccupazione, spesso presente nelle narrazioni del fantastico, di rendere verosimili gli eventi narrati. In particolare nella raccolta *Racconti sardi*, emerge la necessità di contrastare l'eccessivo impatto sovrannaturale dei contenuti con l'incremento delle informazioni realistiche per poi alimentare ancor più l'insorgenza del fantastico. Nella nota al termine del racconto *Il mago*, che ne dichiara la storicità insieme al racconto *Ancora magie*, e nella dichiarazione di parziale autenticità di *La*

---

<sup>411</sup> Eadem, *La potenza malefica*, cit., III, pp. 291-292.

<sup>412</sup> Ivi, p. 292.

<sup>413</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 29.

<sup>414</sup> Eadem, *La potenza malefica*, cit., III, p. 292: «D'un tratto gli desiderai la morte. Sì, che egli morisse, quella notte, e così la donna si salvasse. Fu come un'allucinazione».

<sup>415</sup> Eadem, *Il mago*, cit., I, p. 138: «È giusta l'ora! Mezzanotte».

<sup>416</sup> Cfr., Eadem, *Di notte*, cit., I, p. 117.

*dama bianca*, si appalesa la preoccupazione di convalidare i fatti riattualizzandone l'influenza destabilizzante sul lettore: «[q]uesto fatto si racconta con qualche variante, anche nella Gallura, e pare abbia fondamento non del tutto leggendario»<sup>417</sup>.

D'altronde anche nella lettera al De Gubernatis, già citata<sup>418</sup>, la stessa scrittrice si preoccupa di dichiarare la verità dei fatti raccontati in *Di notte*. Ne *La dama bianca* il lettore, particolarmente occupato nella ricostruzione storica degli eventi sulla scorta delle date disseminate in abbondanza nel racconto, non riesce ad essere ugualmente vigile sull'introduzione degli elementi sovrannaturali. Questi passano silenti tra le maglie di una narrazione attenta a rendersi credibile con numerosi dettagli realistici, relativi alla cultura e al folklore. Alla fine, tuttavia, non può non restare sconcertato per l'inconciliabilità di aspetti che non restano confinati in un immaginario passato ma che rotolano di documento in documento fino a contrastare il «paradigma di realtà»<sup>419</sup>, per riprendere le parole di Lugnani, del presente narrativo.

Numerosi, i riferimenti temporali del racconto danno la sensazione di un intricato labirinto cronologico.

Era una notte di maggio del 1873<sup>420</sup>.

[...] un bel giorno di maggio del 1878 [...] io ho novant'anni, figlio mio, e da circa settanta servo del Signore nel nostro villaggio. Non avevo ancora vent'anni quando celebrai la prima messa [...] Lo stesso anno morì, vecchio esso pure, l'antico rettore della nostra chiesa<sup>421</sup>.

Trentacinque o trentasei anni fa, cioè verso il 1773<sup>422</sup>.

[...] 20 de maiu de s'annu 1878<sup>423</sup>.

La puntuale cronologia dà la sensazione della verità, con la precisione ricorrente nei racconti fantastici in quanto strumentale a far emergere il dato indefinibile con un maggiore effetto straniante: quando Bellia vede in sogno la dama bianca, «una signora vestita all'antica»<sup>424</sup> è maggio del 1873. Il presente della narrazione, dunque, potrebbe essere collocato

---

<sup>417</sup> Eadem, *La dama bianca*, cit., I, p. 163, nota 2.

<sup>418</sup> Vedasi sopra, p. 240, nota 365.

<sup>419</sup> Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 54.

<sup>420</sup> Grazia Deledda, *La dama bianca*, cit., I, p. 154.

<sup>421</sup> Ivi, p. 158.

<sup>422</sup> Ivi, p. 159.

<sup>423</sup> Ivi, p. 162.

<sup>424</sup> Ivi, p. 155.

verso la fine degli anni Ottanta. Nel 1878, infatti, il pievano, che aveva chiamato Bellia, aveva novant'anni e quando il narratore racconta era morto da dieci<sup>425</sup>.

Con la *mise en abyme*, inoltre, si risale a 100 anni prima, cioè al 1773, data della storia di Donna Maria Croce narrata dal vecchio pievano. Il trasferimento delle consegne dal primo al secondo pievano, invece, risale al 1808.

L'attenzione al riferimento temporale, con l'intento di garantire l'autenticità della storia, non resta confinato alla raccolta del 1894 ma coinvolge anche le narrazioni successive come attesta peraltro anche l'incipit di *Zia Jacobba* che dichiara la pertinenza storica della narrazione con conseguente dettagliata presentazione della situazione sociale della Baronia: «[o]ra fra le catapecchie espropriate nel '93 c'era quella di zia Jacobba Varche»<sup>426</sup>.

Lo spazio naturale prevale nei racconti e, anche nelle descrizioni che includono le abitazioni oppure le attività lavorative, il riferimento alle piante, agli alberi, costituisce caratteristica imprescindibile. Il paesaggio incontaminato, selvaggio, occupa sempre un posto di rilievo e ha spesso un aspetto simbolico, corrispondendo all'interiorità dei personaggi<sup>427</sup>. La descrizione della natura rappresenta un momento immancabile, quasi distintivo della narrativa deleddiana, che lascia comprendere il profondo legame che univa la scrittrice alla sua terra. I cicli produttivi dei campi, che scandivano la vita dei contadini e dei pastori, erano talmente radicati in quell'ambiente che la Deledda, avendoli vissuti con intensa sensibilità e passione, non poteva esimersi dal rappresentarli istintivamente e dettagliatamente quasi rappresentassero la parte interna, profonda della sua creatività. Ecco allora che, anche in altri suoi racconti, che chi scrive non ha reputato fantastici, si trovano stupendi esempi di descrizioni non riconducibili ad una specifica corrente letteraria poiché rappresentano l'originale capacità di unire tendenze diverse per fornire una particolare visione soggettiva<sup>428</sup>, talvolta onirica, della natura, spesso trasfigurata e interagente con l'uomo e, particolarmente, con la sua interiorità.

Le cose andarono bene fino ad Orosei: la strada era sempre in discesa, molle, piana, accompagnata, preceduta e seguita da paesaggi fantastici che solo a guardarli facevan dimenticare gli affanni terreni. Pareva di attraversare un paese incantato, e il sole di diamante dava il suo

---

<sup>425</sup> Ivi, p. 158: «Il pievano, di cui è inutile precisare il nome, morto dieci anni fa, l'attendeva nella sua piccola camera da letto».

<sup>426</sup> Grazia Deledda, *Zia Jacobba*, cit., I, pp. 306-307.

<sup>427</sup> Andrea Cannas, *La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano d'espiazione*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari, 2010, p. 141: «Come talvolta accade nelle pagine deleddiane, il tempo e i paesaggi naturali si adeguano agli stati d'animo e agli umori dei personaggi, e non viceversa – e allora non costituiscono più elementi oggettivi, danno invece sostanza a una dimensione onirica del testo».

<sup>428</sup> Giorgio Cavallini, *Appunti su uno stilema di Grazia Deledda*, cit., p.93: «Oppure si vedano certi suoi paesaggi, ripresi nella nudità di linee e di volumi senza niente di esteriore o di tipico, e quasi contemplati attraverso lo specchio delle anime che vi si riflettono».

freddo e puro splendore a tutte le cose intorno: l'erba e le rocce scintillavano; poi a misura che scendeva, Elia sentiva il sole farsi più caldo e più dorato, e finalmente vide, sullo sfondo marmoreo delle colline verso il mare i mandorli coperti di fiori rosei come a primavera<sup>429</sup>.

Il simbolismo in questo caso, pur non trattandosi di una narrazione fantastica, indica inequivocabilmente l'importanza del legame che intercorre tra paesaggio e lo stato d'animo speranzoso del personaggio<sup>430</sup>.

D'altronde già in *Sangue sardo*, suo primo racconto del 1888, è rilevante l'attenzione al paesaggio che, come esigenza di una particolare sensibilità, diventa mezzo per arricchire di dettagli evocativi la presentazione delle dinamiche narrative.

Lontano dal mare fremente, tra le immense strisce di spuma d'argento a sfumature di un verde oscurissimo, s'alzavano grandi massi di nebbia scialba e umida velando il cielo abbagliante di piombo e rame. Le montagne aride, turchine e bianche, assumevano profili di minio, mentre la costa frastagliata della Sardegna pareva da lontano un immenso pizzo nero, sparso di sabbia, impassibile fra la nebbia scialba e le onde verdastre<sup>431</sup>.

La descrizione del paesaggio, sorretta da un cromatismo suggestivo, conferma l'aspetto glaciale e impassibile di Ela e, con le sfumature del rame e del minio che alludono al sangue, il suo fermo proposito di vendicarsi dell'uomo che l'aveva tradita. La natura, come spazio privilegiato anche di esperienza personale<sup>432</sup> della scrittrice, assume un ruolo fondamentale nelle sequenze descrittive del racconto contribuendo a consolidare l'atmosfera della narrazione, anticipando oppure precisando la psicologia dei personaggi. L'uomo si rivela così parte di un concetto sacrale della natura come dimensione onnipresente, depositaria della cultura e delle tradizioni di un popolo che sopravvivono nel rispetto dei ritmi e cicli naturali.

L'importanza assegnata alla natura nelle narrazioni si rivela ancor più evidente nella sua maniera di fare fantastico per cui, talvolta, il paesaggio non assume soltanto caratteristiche soggettive ma acquisisce la capacità di soggetto agente, realizzando una promiscuità tra umano e vegetale sulla base dell'ampio concetto di organismo vitale. In *Fuoco*, il fantastico

---

<sup>429</sup> Grazia Deledda, *Le scarpe*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III, p. 93.

<sup>430</sup> Andrea Cannas, *La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano d'espiazione*, cit., p. 142: «Una sorta di animismo deleddiano, nel quale la natura e l'uomo e tutte le cose tendono a scomporsi in una sola sostanza onirica, manipolabile dal pensiero».

<sup>431</sup> Grazia Deledda, *Sangue sardo*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995, p. 23. Il racconto *Sangue sardo* fu pubblicato, la prima volta, sulla rivista «L'Ultima Moda» dell'editore Perino il 1° e l'8 luglio 1888.

<sup>432</sup> Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori, le opere*, cit., pp. 9-10: «Grande camminatrice, Grazia l'aveva percorso in lungo e in largo, a piedi e a cavallo, cavalcando a cavalcioni come gli uomini e non di fianco come le donne. Quale altro scrittore o scrittrice italiana ha conosciuto tanto da vicino una natura così incontaminata, selvaggia, un mondo ancora affondato nel paganesimo in cui l'essere umano si muoveva alla stessa altezza degli animali, delle piante e delle pietre sotto un cielo così imminente da toccare la terra e da chiudere anche la morte nel cerchio della vita?».

emerge nel momento in cui si assiste al passaggio da una descrizione del paesaggio filtrato dagli occhi di Venanzio<sup>433</sup>, che lo vede stranamente trasformato per la sua violenza, il suo odio, il suo desiderio di vendetta, a un paesaggio che gli consiglia di vendicarsi:

La morte di Marcello era necessaria per Venanzio, la vendetta essendo l'ultimo filo che l'univa alla vita. Tutto gliela consigliava: le macchie rosse proiettate dai reas sulle messi, i picchi delle montagne, da neri mutati in sanguigni, sotto gli ultimi raggi del sole, il cielo tinto di porpora, i fiori degli oleandri, che rosseggiavano in fondo alla valle, sulla riva del fiume, le cui acque stesse, riflettendo la porpora del cielo, avevano un sorriso di vendetta e di morte. Tutto, tutto assumeva bagliori di scarlatto, profili di minio e di fuoco allo sguardo iniettato di sangue del giovine, che proseguiva la sua discesa, segnando col pensiero la sentenza di morte per zio Marcello<sup>434</sup>.

Mentre nell'*incipit* Venanzio recepisce un'immagine straniante del paesaggio che sembra corrispondere alla violenza del suo proposito di uccidere, in seguito è l'ambiente che lo esorta all'azione con il linguaggio angosciante del colore rosso che domina e che acuisce il suo sentimento di odio e di vendetta.

Il paesaggio presenta frequentemente, proprio per il cromatismo simbolico, un carattere magico di visione sovranaturale. Ne *La regina delle tenebre*, lo spazio naturale, che circonda Magda nella «notte interlunare»<sup>435</sup>, diventa luogo magico, privilegiato, di scoperta interiore. Alcuni elementi, nello specifico, evocano immagini realisticamente indecifrabili, talora inquietanti:

Nelle montagne lontane, che chiudevano lo sfondo della vastissima vallata, i fuochi dei dissodatori che incendiavano le macchie, ardevano così grandi, così sanguinanti che la luce arrivava fino a Magda come luce di luna<sup>436</sup>.

Anche la voce dell'acqua, quella notte, aveva una vibrazione insolita, tenera, come di voce stanca, come di voce che parlasse in sogno<sup>437</sup>.

Lo spazio naturale, in cui colori e suoni risultano distorti, diventa dimensione sovranaturale in cui Magda incontra se stessa. I cinque diamanti del suo «cerchietto d'acciaio», paragonati nella loro lucentezza alle gocce di rugiada, non hanno alcuna attinenza con lo spazio notturno se non quella di rappresentare l'auspicio di una nuova condizione: l'alba di un nuovo giorno. La luce rossa dei fuochi «sanguinanti», che arriva misteriosamente a Magda

---

<sup>433</sup> Grazia Deledda, *Fuoco*, cit., p. 37: «[...] le messi ubertose ondeggiavano alla brezza del tramonto, con larghi riflessi di smeraldo e d'oro, chiazze di papaveri fiammanti e di ranuncoli gialli, che all'occhio fosco di Venanzio parevano macchie di sangue e impronte di lacrime disperate».

<sup>434</sup> Ivi, p. 39.

<sup>435</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 29.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> Ivi, p. 30.

come la luce della luna assente<sup>438</sup>, racchiude, oltre all'incongruenza cromatica, la potenza di collegare, con l'effetto dell'illuminazione, la concretezza dello spazio esteriore con la dimensione buia e profonda, e fino ad allora sconosciuta, di quello interiore.

L'immagine del fuoco e del colore rosso torna anche ne *La potenza malefica*, sebbene rappresenti la possibilità di evadere, in una visione onirica, dalla realtà bloccata nell'immobilità e nella morte a causa dell'incantesimo maligno del ciabattino. Il paesaggio assume caratteristiche inspiegabili: «[a]ltri fuochi accesi nelle strade del paese mandavano sopra le case bianche e nere un chiarore fosco che arrossava la neve»<sup>439</sup>.

L'ossimorica unione del colore scuro, richiamato dall'aggettivo fosco, e il rosso della neve attesta il passaggio a una dimensione sovranaturale che alimenta e realizza il fantastico.

Ne *La veste del vedovo* lo spazio naturale incrementa l'inquietudine di una situazione sospesa tra vita e morte, sogno e realtà. Il paesaggio riflette lo stato d'animo dei personaggi, rappresentando l'angoscia della colpa con l'ossessionante sensazione dell'asfissia:

[...] e guardò lontano, davanti a sé, verso il punto nero che cresceva, che pareva chiudesse con una muraglia la strada. E la donna anche lei volse la testa, piano piano, guardando lassù. Pensavano entrambi alla stessa cosa, ma l'uno cercava di nascondere all'altro il proprio viso per nascondere il proprio pensiero. E un senso di soffocamento li vinceva, come se la strada fosse davvero ostruita e di lì non si andasse avanti<sup>440</sup>.

Il nuraghe, in particolare, simboleggia uno spazio eterotopico; vi convergono diversi momenti della narrazione e vi si annulla la dimensione temporale: «[q]ualche cosa di primordiale era intorno e il mondo lontano, il paese lassù, la città laggiù, i padroni, i servi, i ricchi e i poveri, le leggi degli uomini, non esistevano più»<sup>441</sup>. Cosma era giovane e felice quando lì aveva baciato Giulia per la prima volta; torna allegro come Giulia lo ricordava quando la

---

<sup>438</sup> Ivi, p. 29: «Era sul finire dell'estate; una notte interlunare, brillantata di stelle purissime».

<sup>439</sup> Grazia Deledda, *La potenza malefica*, cit., III, p. 291.

<sup>440</sup> Eadem, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 252.

<sup>441</sup> Ivi, p. 255.

riporta in quel luogo come sua sposa. Lassù è stata anche eliminata in modo cruento la minaccia di una loro separazione: nel nuraghe Cosma ha ucciso il vedovo che doveva sposare Giulia.

Oltre la singolare funzione della natura, nel fantastico della Deledda non può sfuggire il ruolo che, in qualche racconto, assume la casa come riflesso dei personaggi, sebbene possa celare insidie e alterità sconvolgenti.

Ne *L'usuraio*, «[l]a casa era povera, scura; una casa antica con scalini su e giù ad ogni uscio, le stanze basse, i pavimenti di legno che scricchiolavano»<sup>442</sup>, come se l'ambiente avesse assorbito la degradazione morale di chi la abitava.

L'azione principale del racconto *Lo spirito del male* si svolge integralmente nello spazio ristretto e privato della camera da letto, che non è descritta dettagliatamente se non per i particolari che consentono di comprendere la dinamica interiore del personaggio principale in relazione al coniuge e al rapporto di questo con il mondo esterno. La finestra costituisce la soglia per entrare in relazione con l'alterità, che non è esclusivamente altro da sé ma anche altro in sé, attestazione, quindi, di sdoppiamento. La delimitazione dell'ambiente protetto si realizza nell'ambito di un dualismo spaziale articolato nella contrapposizione dentro-fuori. Gli spazi sono due: quello interno, limitato alla famiglia in cui il ruolo preminente è assegnato all'uomo, al capofamiglia secondo un modello tipicamente patriarcale; e lo spazio esterno, percepito come minaccia, lo spazio delle insidie contro cui bisogna difendersi. Il "fuori" è uno spazio incontrollabile, caratterizzato dal chiacchierio, di per sé confuso, che corrisponde al mormorio nel suo significato negativo di oppressione e controllo sociale. Le insidie conosciute sono quelle sociali, le chiacchiere, l'opinione pubblica. Ne esistono poi delle altre, percepite come ancor più pericolose: gli sconosciuti: «[n]on aprite la porta e neppure le finestre, se la persona che picchia non è più che conosciuta»<sup>443</sup>.

La netta separazione tra l'interno dell'abitazione, luogo intimo e di protezione, e l'esterno in cui si annida il pericolo, l'ignoto, concorda con la percezione della solitudine e della paura dell'altro, presente nei vari racconti. La tentazione, tuttavia, insinua in Valentina un ribaltamento d'immagine facendo emergere il disagio di percepire la casa come una prigione. Ciò che è familiare diventa "altro" alimentando smarrimento e dissociazione. Valentina vive come una reclusa e l'immagine satanica glielo rende evidente per suscitare la ribellione, il dissidio e lo sdoppiamento interiore tra obbedienza e demoniaca opposizione. Le inferriate alle finestre garantiscono l'impossibilità di superare il limite: fuori c'è il l'inaccessibile, il pericolo, ciò che è vietato.

Ma lei si era sentita così mortificata di non avere la libertà di ricevere un ospite. [...]

Mi dispiace tanto di non poter aprire. Mio marito è fuori... Ha la chiave lui... [...]

---

<sup>442</sup> Grazia Deledda, *L'usuraio*, cit., III, p. 265.

<sup>443</sup> Eadem, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 308.



– Si può parlare anche così, come i prigionieri – disse, serio. Tuttavia Valentina ebbe l'impressione ch'egli si beffasse un poco di lei, e la sua mortificazione crebbe<sup>444</sup>.

La casa, in quanto fulcro del potere patriarcale, luogo di aggregazione familiare e di identificazione di ciascun componente, è centrale ne *Il fanciullo nascosto*. La casa è lo spazio dell'appartenenza e, per i Coina, l'ambiente più intimo è la cantina: spazio eterotopico poiché separato e differente da ogni altro luogo dell'abitazione. Rappresenta un non-luogo, oscuro e segreto, dove la famiglia può discutere delle sue faccende liberamente e al sicuro da orecchie indiscrete; è uno spazio, inoltre, dove può cadere ogni inibizione e ogni affanno, poiché lì si può bere.

La porta era grande e solida come un portone, fermata a metà, di dentro, con un lungo gancio di ferro arrugginito; l'altra metà si aprì, ne uscì un odore di sotterraneo, di formaggio e di vino, e apparve l'interno misterioso. Per tutti quegli uomini e quei giovani forti che seguivano il nonno, il luogo era stato sempre ancor più misterioso e attraente d'un ripostiglio che esisteva nella casa di uno di loro, Paulu, il primogenito del vecchio Bainzone; si diceva che questi teneva là dentro nascosto un tesoro e perciò non dava mai a nessuno la chiave; si diceva poi che chi entrava con un dispiacere ne usciva allegro, e questo era vero perché c'era del vino forte e una provvista d'acqua vite<sup>445</sup>.

La porta ha una struttura forte che garantisce la riservatezza: all'interno, il gancio arrugginito attesta l'antichità dell'ambiente. Il mistero della cantina di nonno Bainzone è, altresì, amplificato dall'assenza di ragioni plausibili che ne giustifichino il mistero. La cantina è «[...] nera e fredda come una miniera»<sup>446</sup>. Come luogo della verità, mentre è sentito come rifugio dai personaggi, assume un significato infernale poiché luogo del peccato per la degradazione morale che si manifesta al suo interno, a ragione dell'inganno ordito contro i Bellu, nemici di famiglia. La reiterazione del numero sette non è casuale: sette sono i peccati capitali e sette sono gli scalini<sup>447</sup> che i componenti della famiglia devono scendere per arrivare nella cantina misteriosa.

### III.2.5. *L'irruzione della discorsività "altra"*

Lontano da qualsiasi velleità filologica, che risulterebbe fuorviante in questo contesto, l'intento è di evidenziare qualche aspetto linguistico delle opere esaminate, utile a precisare possibili caratteristiche di un fantastico deleddiano. Esiste, oltretutto, in chi scrive la consapevolezza della presenza di una corposa bibliografia critica sull'argomento, molto precisa

---

<sup>444</sup> Ivi, p. 310.

<sup>445</sup> Grazia Deledda, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 196.

<sup>446</sup> Ivi, p. 204.

<sup>447</sup> Cfr., ivi, p. 195.

in alcuni casi, che analizza il paradigma linguistico della scrittrice anche nel confronto con la prassi del periodo. Risulterebbe, di conseguenza, fortemente riduttivo, se non improprio, pensare di poter organizzare un discorso abbastanza completo in tal senso restando entro i limiti imposti dalla materia di ricerca. È, tuttavia, innegabile che all'aspetto linguistico dell'opera della Deledda si sono interessati anche studi non specifici, e ciò a testimonianza del fatto, come riconosce Maria Rita Fadda, che «[...] nella prosa deleddiana esisterebbe, [...] se tutti vi hanno fatto costante riferimento, un effettivo, percepibile problema espressivo»<sup>448</sup>. Un luogo comune che non rivela niente di più di quanto la stessa autrice aveva riconosciuto, giovanissima, nella sua corrispondenza. Già nel 1891 scriveva a Stanis Manca: «[s]ono un'umile fanciulla di diciottanni molto ignorantella, molto, si assicuri, e se riesco a fare qualche cosa è per amore della nostra cara e povera Sardegna, unico, primo, ultimo ideale della mia mente e del mio cuore»<sup>449</sup>.

E come gravata da una triste condanna, confermava la sua convinzione anche ad Antonio Scano il 12 ottobre del 1892: «[...] scriverò sempre male, lo sento»<sup>450</sup>.

Eppure la sostenevano un grande coraggio e una grande forza, uniti alla necessità viscerale di combattere la noia:

Conosco profondamente la noia che Victor Hugo chiamò giustamente *la base del lutto*, anzi voglio dirle, scivolando di confidenza in confidenza, che forse senza esservi spinta dall'immensa noia azzurra che grava sulla vita sarda, *varia e pittoresca*... come lei la dice, non avrei mai preso in mano la penna, - e allorquando d'oltre monti e d'oltre mare arrivano sino a me lettere come la sua ultima, le ripeto, esse riescono tutt'altro che ad annojarmi<sup>451</sup>.

I libri e i giornali sono i miei amici e guai a me senza di loro; il lavoro, in casa non mi lasciano far nulla che non sia di quei lavori eterei che accrescono la noia: la famiglia...<sup>452</sup>

Gli ostacoli da superare per studiare e scrivere non erano di poco conto! E non si limitavano all'imposizione di oneri domestici, che le toglievano il tempo, ma, prendendo vigore da concezioni retrive, culturalmente radicate, la colpivano sul piano psicologico anche fuori la sfera familiare<sup>453</sup>:

Credevo di far onore e piacere ai miei compatrioti e mi aspettavo da loro chissà che: si figuri dunque il mio dolore – il primo dolore – che provai allorché, comparsi alla luce quei racconti,

---

<sup>448</sup> Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, cit., p. 3.

<sup>449</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera I, Nuoro 18-05-1891, p. 56.

<sup>450</sup> Grazia Deledda, *Lettera ad Antonio Scano*, 12-10-1892, in Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, ItaliAteneo-SER, Roma 2014, p. 3.

<sup>451</sup> Eadem, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera III, Nuoro 09-06-1891, p. 58.

<sup>452</sup> Grazia Deledda, *Lettera a Epaminonda Provaglio*, 23-02-1892, in Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori, le opere*, Avagliano, Roma 2016, p. 63.

<sup>453</sup> Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori, le opere*, cit. p. 33, «La figlia temeva la severità della madre, la sua mancanza di fiducia; la madre, a sua volta, aveva paura della sua precoce vocazione alla scrittura che

per poco non fui lapidata dai miei stimati conterranei! [...] Un'altra al mio posto avrebbe spezzato la penna, maledicendola, avrebbe a furia di calzette e di ricami obliato il suo ideale di ragazza fantastica e pur troppo annojata, - io invece temperai la mia penna e mentre raccoglievo la sfida del pubblico sardo tanto positivo: *diventa donna di casa ch  farai meglio!* ... introducevo un bozzetto fra l'apparecchiare la tavola e preparare il caff  e fantasticavo versi davanti alla mia finestra<sup>454</sup>.

Niente e nessuno riusc  fortunatamente a distoglierla dalla consapevolezza<sup>455</sup> della sua inclinazione artistica e dal suo sogno di gloria<sup>456</sup>: voleva raggiungere il successo scrivendo.

Ora, alla luce delle stesse parole della scrittrice, che chiariscono le condizioni della sua formazione e della sua pratica di scrittura, appare veramente semplicistico, abusato nonch  riduttivo, indugiare ancora sul *leitmotiv* della lingua scorretta. E sebbene gli errori compaiano anche nella sua corrispondenza<sup>457</sup>, segno evidente dell'involontariet  e non della confusione grossolana della critica tra l'ambito linguistico del narratore e quello riservato al parlato nella mimesi,  , tuttavia, innegabile e molto pi  pregnante rivolgere l'attenzione alla ricchezza, allo spessore letterario e al valore sociale della scrittura nella Deledda. Innanzitutto bisogna considerare che scrivere, per una donna sarda del suo periodo, rappresentava non soltanto un impegno intellettuale ma comportava anche un ripensamento profondo della propria identit , da negoziare con un'immagine sociale fortemente stereotipata e anche interiormente radicata<sup>458</sup>. Per Grazia Deledda, poi, la scrittura realizza un percorso di costruzione di un mondo suo, di una sua identit <sup>459</sup>. Ci  comporta sia trasgressione riguardo

---

non riusciva ad accettare. La pi  grande delusione, Grazia, l'avr  quando si accorger  che tra tutti i fratelli e le sorelle era lei quella che Francesca guardava con pi  apprensione per il solo fatto che amava scrivere».

<sup>454</sup> Grazia Deledda, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera III, Nuoro 09-06-1891, p. 59.

<sup>455</sup> Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera VI, Nuoro 08-11-1892, p. 395: «Credo anche di avere qualche percezione di arte, e sono molto coraggiosa nella via che, per intima vocazione, senza studi, senza mai esser mai uscita dal mio piccolo nido selvaggio, ho intrapreso».

<sup>456</sup> Eadem, *Lettere a Stanis Manca*, cit., Lettera XXI, Nuoro 09-08-1892, p. 109: «Ecco, Stanis, io ho due passioni in cuore, due passioni ardenti, indomabili, che sono il pernio della mia esistenza, la mia vita medesima. Sono il mio motto, l'impresa cavalleresca dell'anima mia: Amore e Gloria! – S , io amo, profondamente, assolutamente, esclusivamente, forse pi  di voi, - ma insieme alla immensa passione della mia fanciullezza, ho il sogno continuo, tormentoso, febbrile della celebrit ».

<sup>457</sup> Soltanto un paio di esempi. Eadem, *Lettere ad Andrea Pirodda*, cit., Lettera III, Nuoro 29-12-1892, p. 326: «Mi sembra di averti veduto a passare nella via». Eadem, *Lettere ad Andrea Pirodda*, cit., Lettera X, Nuoro 5/6-04-1893, p. 362: «Tu invece mi pare che sii triste».

<sup>458</sup> Marina Zancan, *La 'donna nuova': la scrittura e il modello in Grazia Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, p. 92: «La scrittura letteraria, dunque, che di per s , in quanto espressione di un immaginario, ha a che vedere sempre con la definizione della propria identit , avvia le donne ad un processo complesso di ricerca che insieme   necessariamente anche di conflitto. [...] Ognuna di queste donne letterate traccia invece, in scrittura, un percorso complesso, intessuto di parole e di scelte, di sogni e di realt , che spesso   un lavoro ostinato di ricerca e di progetto di una definizione autonoma, e vincente, del proprio s ».

<sup>459</sup> Ivi, p. 97: «La sua scelta di scrivere, dunque,   qualcosa di pi  complesso di un processo puramente intellettuale, perch  prima ancora di essere espressione di un immaginario   direttamente immaginazione del proprio s ».

la vita reale e la concettualizzazione di questa, sia affermazione di un pensiero libero e personale. Così, anche se chi scrive non è totalmente d'accordo nel negare, come fa Monica Farnetti<sup>460</sup>, la presenza di evidenti "particolarità" morfologiche e stilistiche, tuttavia, non può non essere d'accordo con l'opinione di quest'ultima circa la scrittura della Deledda che, in quanto forma autentica del suo proprio pensiero, costituisce «[...] un atto di responsabilità, di giustizia e di ordine»<sup>461</sup> *in primis* rispetto a se stessa. La scrittura diventa per Deledda misura della rielaborazione personale di quel mondo, cui appartiene e che le appartiene, ripensato e restituito artisticamente con quel distacco critico che le consente di affermare libertà e originalità.

In tale prospettiva, si comprende come nella freschezza e nell'immediatezza linguistica si concentri tutto lo spessore semantico di un mondo interiore che riemerge, con le sue particolarità, fra slanci onirici, gergo quotidiano, costrutti evocativi, arcane sonorità. E sono proprio quelle "particolarità" linguistiche, tanto additate, a costituire la preziosità di una scrittura che coinvolge poiché vera, concreta, vicina al quotidiano e, in fondo, anche familiare in quanto attestazione dell'aspetto regionalistico della lingua, a tutti comune. In effetti, la caratteristica principale della scrittura della Deledda è rappresentata da una discorsività sostanziale cui è imputabile la maggior parte delle imperfezioni linguistiche frequentemente sottolineate<sup>462</sup>. La natura orale di una sapienza territoriale, appresa direttamente dalla bocca degli antichi depositari, confluisce inevitabilmente nella sua narrativa come spunto o semplicemente memoria sonora di cadenze, parole, detti, ammonizioni, imprecazioni. Le tracce di questa memoria anche antropologica, comune ma personalissima, si rinvencono, nei racconti analizzati e considerati tributari del fantastico, soprattutto nelle sequenze dialogate oppure nella diegesi affidata direttamente ai personaggi, come accade, ad esempio, con zio Salvatore nella raccolta *Racconti sardi*. Alcuni esempi possono rivelare qualche tratto caratteristico dell'oralità di questa scrittura. Si registra la preferenza, attribuibile al «parlato regionale»<sup>463</sup>, dell'utilizzo della preposizione *a* dopo i verbi pregare, scongiurare e sentire:

---

<sup>460</sup> Monica Farnetti, *La scrittura paziente di Grazia Deledda. In forma di introduzione*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010, p. 9: «Appoggia su queste basi il mio rigetto, radicale e non negoziabile, di ogni discussione relativa all'italiano "incerto" di Grazia Deledda, alla sua scrittura "illetterata", alle sue esitazioni espressive che la condurrebbero, a detta di alcuni, sull'orlo del difetto stilistico se non dell'errore grammaticale e linguistico».

<sup>461</sup> *Ibidem*.

<sup>462</sup> Maria Giovanna Piano, *Il dramma del Desiderio nella narrativa deleddiana*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010, p. 184: «Il primo essenziale travaglio del percorso narrativo deleddiano è dato dunque dalla torsione dell'oralità in scrittura, tratto che la espone alla critica di scarsa letterarietà».

<sup>463</sup> Cfr., Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, cit., p. 188.

«pregammo tanto il nostro creditore ad avere pazienza»<sup>464</sup>; «ci scongiurò a pagarlo alla fine»<sup>465</sup>; «spesso si sente a raccontare»<sup>466</sup>.

In *Zia Jacobba* il termine «vitriolo»<sup>467</sup> per «vetriolo» attesta l'oscillazione delle vocali pro- toniche *e/i*, tratto peraltro comune<sup>468</sup> nell'ambito letterario del periodo. Ne *La regina delle tenebre* e in *Un grido nella notte* si registra l'uso dell'allotropo «susurro»<sup>469</sup> per «sussurro» secondo una tendenza delle zone settentrionali del Paese, in linea con l'incertezza ancora radicata nell'Ottocento fra l'uso delle scempie o delle geminate a seconda della prevalenza del riferimento al latino oppure al toscano<sup>470</sup>. Ne *La casa maledetta*, è possibile rinvenire l'uso dell'inversione nelle proposizioni interrogative, con posizione del verbo alla fine della frase, una caratteristica, sempre di matrice regionale, concernente la sintassi: «[i]l peccato mortale, è!»<sup>471</sup>.

L'uso delle imprecazioni oppure delle invocazioni licenziose è altresì chiara testimonianza di un intercalare popolare e consueto che s'insinua nella scrittura deleddiana conferendole verosimiglianza:

Perdio! Perdio! – disse, bianco in viso e con gli occhi scintillanti<sup>472</sup>.

Dio santissimo ... Dio santissimo! ...<sup>473</sup>

Gesummio, Gesummio, cosa vuol dir ciò?<sup>474</sup>

Come soffrivo Dio Santo!<sup>475</sup>

---

<sup>464</sup> Grazia Deledda, *Ancora magie*, cit., I, p. 143.

<sup>465</sup> *Ibidem*.

<sup>466</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 46.

<sup>467</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 312.

<sup>468</sup> Cfr., Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, cit., p. 43.

<sup>469</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 30; e anche Eadem, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 45.

<sup>470</sup> Cfr., Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, cit., p. 67.

<sup>471</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 301.

<sup>472</sup> Eadem, *La dama bianca*, cit., I, p. 157.

<sup>473</sup> *Ibidem*.

<sup>474</sup> Ivi, p. 162.

<sup>475</sup> Grazia Deledda, *Ancora magie*, cit., I, p. 141.

Sulle bestemmie e le imprecazioni, del resto, la Deledda aveva rivolto uno studio specifico di cui si trova traccia nella sua corrispondenza con De Gubernatis<sup>476</sup> e nel suo intervento, già citato, sulle *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*<sup>477</sup>.

La concretezza di una lingua di riferimento viva e praticata trapela anche dall'uso del logudorese<sup>478</sup> che autentica maggiormente la verosimiglianza della narrazione. Gli esempi sono diffusi un po' ovunque anche se prevalgono nei racconti della raccolta *Racconti sardi*, più legata alla rievocazione della tradizione:

Deo, sutta-iscritta, Donna Maria Rughe M\*\*\*, viuda de Don Gavinu M\*\*\*, declaro de lasciare in testamentu...<sup>479</sup>

Teracas chi signoras bos cheries ...<sup>480</sup>

In ogni caso, sia con aspetti linguistici evidenti, sia con la narrazione di immagini tipiche di quel paesaggio, Deledda manifesta sempre nella sua scrittura, e lo farà anche quando si trasferirà a Roma, un legame fortissimo con la lingua madre che assume, in questi racconti fantastici, una duplice connotazione: da un lato conferisce una forte autenticazione alla narrazione, dall'altro insinua una presenza "altra", altera, che richiama antiche autorità, arcane presenze che si insinuano nella lingua italiana.

Gli aspetti perturbanti irrompono nel testo anche con l'impiego di appropriati accorgimenti stilistici che collidono proprio con l'aspetto realistico della sua scrittura, diventando forieri del fantastico. L'uso dell'ossimoro è diffuso e contribuisce a creare smarrimento nei

---

<sup>476</sup> Cfr., Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XVIII, Nuoro 08-07-1893, p. 419; e anche cfr., Eadem, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., Lettera XXXI, Nuoro 21-11-1893, p. 471.

<sup>477</sup> Cfr., Eadem, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, cit., pp. 654-662.

<sup>478</sup> Lingua sarda della parte settentrionale dell'isola. Al logudorese appartiene anche il nuorese, dialetto di Nuoro.

<sup>479</sup> Grazia Deledda, *La dama bianca*, cit., I, p. 162.

<sup>480</sup> Eadem, *Ancora magie*, cit., I, p. 141.

riferimenti: «[...] le cui acque stesse, riflettendo la porpora del cielo, avevano un sorriso di vendetta e di morte»<sup>481</sup>.

Le contrapposizioni sorriso/vendetta e porpora/cielo sono in sintonia con il desiderio di Venanzio, in *Fuoco*, di sedare l'odio nel sangue. L'abolizione del limite esterno-interno è resa efficacemente con l'opposizione cromatica e con il confronto tra espressione e sentimento.

In *Zia Jacobba* è ancora il cielo che riflette le contraddizioni della terra: «[...] luminosamente cinereo nelle ardenti lontananze»<sup>482</sup>.

E così in altri passi, il contrasto sottolinea l'incertezza della situazione o del personaggio:

Altri fuochi accesi nelle strade del paese mandavano sopra le case bianche e nere un chiarore fosco che arrossava la neve<sup>483</sup>.

[...] ma una vecchietta infantile<sup>484</sup>.

Le metafore acuiscono la percezione dell'ostilità, della crudeltà, del male che incombe:

I fuochi [...] ardevano così grandi, così sanguinanti<sup>485</sup>.

[...] il crudele cielo d'acciaio azzurrognolo<sup>486</sup>.

Ambasciate con minacce di morte andavano e venivano tutti i giorni; e il vecchio Bainzone aveva un bel vigilare la porta della sua casa onesta; le fondamenta erano rose e tutto minacciava di crollare<sup>487</sup>.

Un'allucinante condizione claustrofobica è suggerita dalla reiterazione di enunciati identici o simili che imprigionano il testo mimando la condizione di Valentina ne *Lo spirito del male*:

Come mi piaci<sup>488</sup>.

Che vita Santa Maria mia!<sup>489</sup>

[...] chiacchierio un poco stanco [...] chiacchierio di donne desiose<sup>490</sup>.

---

<sup>481</sup> Eadem, *Fuoco*, cit., p. 39.

<sup>482</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 308.

<sup>483</sup> Eadem, *La potenza malefica*, cit., III, p. 291. (Già citato).

<sup>484</sup> Eadem, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 251.

<sup>485</sup> Eadem, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 29.

<sup>486</sup> Eadem, *Zia Jacobba*, cit., I, p. 308.

<sup>487</sup> Eadem, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 197.

<sup>488</sup> Eadem, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 312 e p. 313.

<sup>489</sup> Ivi, p. 308 e p. 313.

<sup>490</sup> Ivi, p. 308.

Così picchiava suo marito<sup>491</sup>.

Valentina appoggiò la fronte all'inferriata e sentì tutte le sue viscere tremare. Mai aveva provato una gioia e un dolore simili: e l'alito dello sconosciuto le passava sui capelli e le scendeva giù per la nuca e per il solco delle spalle come un rivolo d'acqua calda che aumentava il fremito d'ogni sua fibra: mai aveva provato una gioia e un dolore simili<sup>492</sup>.

Il raddoppiamento di uno stesso termine acuisce la sensazione angosciante. Ne *La veste del vedovo*, ad esempio, le ripetizioni si accordano con la dimensione onirica e incrementano la condizione di immobilità interiore dovuta al peso della colpa: «[...] e macchie e macchie, e pietre e pietre»<sup>493</sup>.

L'attenzione ai segni di interpunzione, importante nelle narrazioni fantastiche, contribuisce ad alimentare la sensazione di sospensione, di indecifrabilità della vicenda narrata<sup>494</sup>. Oltre al punto esclamativo, ovviamente diffuso per la consistente presenza del discorso mimetico, la scelta ortografica preponderante è rappresentata dall'uso dei punti di sospensione che marcano la presenza dell'indicibile:

[...] ma qual non fu il suo spavento quando Peppe rivoltosi alla pietra coperta dalla tovaglia, la interrogò in un linguaggio strano che probabilmente doveva passare per latino, e la pietra rispose, con voce flebile, lugubre, uscente di sotterra, nel medesimo linguaggio?... [...] La pietra mi risponde che ... il fucile risponderà se la magia è sì o no sciolta! ... [...] Era scarico il tuo fucile?... [...] si accostò alla pietra parlante, prese il fucile e sparò... Peppe cadde al suolo<sup>495</sup>.

Nella scrittura della Deledda, comunque, la presenza dell'indicibile non s'appalesa soltanto nel non detto degli spazi sospesi della pagina; l'arricchimento della lingua sarda, «*tràdita*»<sup>496</sup> e inserita con rispetto sacrale nella narrazione, indica l'irruzione di una realtà *altra*, leggendaria ma onnipresente poiché insita nella voce narrante e reificata dalla scrittura. Sonorità diverse, allora, provocano pause di ignoto che incrementano l'angoscia poi-

---

<sup>491</sup> Ivi, p. 309.

<sup>492</sup> Ivi, p. 312.

<sup>493</sup> Grazia Deledda, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 252.

<sup>494</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 82: «Si incontra di frequente, nei testi fantastici, l'improvvisa apertura di spazi vuoti, di ellissi nella scrittura. Nel momento culminante della narrazione, quando la tensione è alta nel lettore, e forte la curiosità di sapere, d'improvviso sulla pagina si apre un buco bianco, nella scrittura campeggia il non detto».

<sup>495</sup> Grazia Deledda, *Il mago*, cit., I, p. 138.

<sup>496</sup> Laura Fortini, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010, p. 240: «In altri casi, come quello di Verga, Capuana, Saba, Svevo, tanto per percorrere tutta la penisola, la letteratura regionale si esprime in lingua italiana, non in una lingua *tràdita* come invece accade in Deledda, che opera invece in modo originale un processo di migrazione di termini e parole della lingua madre nella lingua comune».



ché, come in una sorta di carillon, tornano rinnovando legami primordiali e talvolta ricordando il peso di colpe da espiare. Il *nuraghe* di *Mesu Caminu*, che torna ben nove volte nel racconto *La veste del vedovo*, è un esempio di come le scelte linguistiche sostengano la realizzazione del fantastico. Alla ripetizione della parola *nuraghe* come *topos* tormentoso, infatti, corrispondono raddoppiamenti che, con un ritmo monotono e ossessivo, incrementano il senso di oppressione del racconto che si sviluppa sul limite indefinito tra cupo onirismo e tragica coscienza:

Quando il vento sostava, tutto ritornava immoto, a perdita d'occhio, e macchie e macchie, e pietre e pietre si seguivano e si circondavano fra loro [...] Dopo alcuni passi, egli parve voler dire qualche cosa; arrossì, chinò un poco la testa e la scosse come per mandar giù tutto quel sangue che gli montava dal cuore, e guardò lontano, davanti a sé, verso il punto nero che cresceva, cresceva, che pareva chiudesse con una muraglia la strada. E la donna anche lei volse la testa, piano piano, guardando lassù<sup>497</sup>.

Nessuna via di scampo per l'uomo, solo di fronte alla sua infinita miseria.

### III.3. *Nell'oscuro percorso di un fantastico morale*

Se l'intervento del soprannaturale avesse costituito l'aspetto discriminante per la scelta dei racconti da analizzare nella prospettiva dello studio di un ipotetico fantastico deleddiano, la lista sarebbe stata corposa. Reale e soprannaturale sono indissolubilmente compresenti nel mondo epico, leggendario e originario, cui la Deledda ha attinto per alimentare la finzione narrativa. In realtà, sebbene il mondo arcaico, degli avi, della tradizione, rappresenti una presenza granitica nella scrittrice, non è stata la consueta narrazione del carattere mitico, di interpretazione del reale, di autoreferenzialità e di ritualizzazione di quel mondo ad aver suscitato interesse rispetto alla ricerca del fantastico. L'attenzione, invece, è stata focalizzata da chi scrive su quei racconti in cui sono parsi evidenti sintomi degradanti la sacralità del mito degli avi, quando, nel recupero personale della tradizione leggendaria orale attraverso l'immaginario della scrittura, sono affiorate discrasie, per cui la metastoricità, tipica del mito, si è stemperata in un evento preciso, considerato verosimile se non storicamente determinato, scevro di intenti propositivi ma foriero di fratture, contraddizioni, problematicità. Le narrazioni più interessanti e appetibili si sono rivelate quelle che hanno saputo registrare la criticità delle reazioni interiori di fronte alla costante minaccia incombente del male che ha reso ancor più solitaria e desolata l'immagine della misera esistenza dell'individuo. Scissa tra il rispetto di comportamenti sociali radicati, timori superstiziosi,

---

<sup>497</sup> Grazia Deledda, *La veste del vedovo*, cit., III, p. 252. (Già parzialmente citato).

arcani, e scetticismo, incredulità, questa rivela minacciose potenzialità interiori che emergono costrette ma percepibili attraverso la strana caratteristica di alcuni tratti fisici. Oppresso dalla costante presenza del divieto della forte legge dell'appartenenza, l'uomo, maschio e femmina, si barcamena in un'esistenza perigliosa, vittima della tentazione del male e, dopo la trasgressione, del peso lacerante della colpa che lo costringe in un cammino di espiatione. Nella vasta produzione narrativa del periodo considerato, momenti particolari, indiziari ma di dubbia interpretazione, sono emersi in vari racconti ma soltanto in alcuni sono sembrati più convincenti.

La vendetta lenta ma tremenda, nel racconto *Fuoco*, è suggerita da un paesaggio misterioso che rivela un inquietante cambio di condizione in rapporto all'individuo: da naturalmente passiva, di semplice specchio del rabbioso stato d'animo di Venanzio, ad attiva e propositiva per la tragica esecuzione<sup>498</sup>.

*Ancora magie* problematizza i rapporti interpersonali dei due giovani paesani appalesandone la superficialità, la disonestà, la bestialità, sulla base della mercificazione della dignità. L'ironia del racconto, la leggerezza della narrazione umoristica, non dissimulano le problematiche di una società in cui emerge il rischio della falsità nei rapporti e nei sentimenti, la superstizione e l'irreligiosità. La conclusiva conferma del valore della magia, ciò nonostante, lascia emergere il consolidato e ordinario rapporto di quel mondo con la dimensione sovranaturale. Nella criticità delle relazioni si appalesa un fantastico che va oltre l'incongruenza tra fenomenico e sovranaturale delle pratiche magiche, trovando la sua peculiarità nel dramma dell'imperscrutabilità dell'animo umano, incline al male per egoismo, e drammaticamente solo.

*Di notte* propone il meccanismo del racconto a cannocchiale, sostenuto da rimandi di situazioni e sensazioni che, ripetute, collegano lo strano racconto in metadiegesi con l'intreccio verosimile della narrazione eterodiegetica. Probabilmente inventata, la storia narrata da Elias, all'interno della narrazione principale, suscita un fantastico dovuto al tormento dell'impossibilità di agire per l'immobilità, la malattia, il torpore sensoriale, la tentazione. Un fantastico, questo, che ricorda altri esempi di narrazioni ottocentesche e che relega all'esterno dell'individuo la causa scatenante con l'irruzione dell'elemento oscuro. Il racconto di Elias, però, non resta confinato in metadiegesi ma si ricollega alla narrazione verosimile di primo livello con la presenza delle medesime sensazioni, provate questa volta dalla figlia, che creano un nuovo fantastico con l'effetto fortemente destabilizzante poiché l'angoscia è trasferita da una causa esterna, la bufera, a una interna, l'odio e la vendetta che la piccola Gabina intuisce nello sguardo di nonno e zii. La scena ripropone la sensazione della

---

<sup>498</sup> Cfr., Grazia Deledda, *Fuoco*, cit., p. 39. Risulta particolarmente inquietante l'espressione «Tutto gliela consigliava» (già citato) che mostra la posizione attiva del paesaggio.

paralisi, intertestualità evidente; questo fantastico tuttavia rivela un'atrocità maggiore poiché allude al male che annida nel profondo dell'individuo.

Il racconto *Il mago*, secondo la teoria di Todorov, potrebbe appartenere al fantastico per l'irruzione del soprannaturale nel realistico e per una conclusione che non è definitiva ma lascia spazi di dubbio ed esitazione: la nascita del bambino, dopo inefficaci tentativi di risolvere la sterilità con preghiere e devozioni, è dovuta allo scioglimento della malia che la impediva, oppure sarebbe avvenuta comunque, senza l'intervento del mago Peppe Longu? Gli eventi appaiono ancor più stupefacenti perché attestati da Antonio, il marito, che non crede alla magia e che rappresenta il filtro attraverso cui il narratore e il lettore "vedono"<sup>499</sup> gli eventi. Il narratore poi sconcerta ulteriormente il lettore precisando, nella nota del racconto *Ancora magie*, che si tratta di un racconto storico e che quindi origina da eventi realmente accaduti. Il fantastico emerge, dunque, attraverso il contrasto tra la concretezza della situazione, l'incredulità di Antonio, e il verificarsi di eventi non decifrabili. Il «paradigma di realtà»<sup>500</sup> s'incrina e lascia emergere la problematica visione di una vita legata alle superstizioni e alle pratiche magiche, confuse con una religiosità superficiale se non meramente apparente, come prontuario di semplici adempimenti rituali e di mercificazione di servizi.

Ne *La dama bianca*, il testamento di Donna Maria Croce, la dama bianca del sogno, ricollega la narrazione più remota con quella iniziale, validando non soltanto la concretezza del sogno di Bellia ma anche la tradizione leggendaria<sup>501</sup> di quei luoghi, secondo cui se gli eredi non dovessero ritrovare i tesori nascosti dagli avi, il diavolo ne approfitterebbe. Soltanto il disgraziato errore di lettura della data del testamento decreta l'impossibilità di ritrovare la fortuna. Il fantastico di questa narrazione affiora con l'annullamento del limite tra sogno e realtà, attestato paradossalmente dai due pastori increduli, concreti e decisi a non badare che alle cose reali. Lo scetticismo della visione positivista dei due giovani è così travolto dall'evidente corrispondenza tra sogno e vita ordinaria. In questo modo la narrazione di una storia particolare, legata alla tradizione sarda dell'«*acchisorgiu*»<sup>502</sup>, cioè del tesoro nascosto, ripropone il problema del limite della conoscenza scientifica, affermando la presenza di dimensioni che sfuggono all'indagine fenomenologica pur detenendo il potere di influire sul quotidiano. La potenza del sogno, sulla scia di una corposa tradizione di racconti fantastici, contribuisce a confermare nel fantastico di questo racconto la sua imperitura capacità di suscitare interesse e, rappresentando una dimensione nascosta eppure incidente sulla vita

---

<sup>499</sup> La particolare tecnica cinematografica della narrazione deleddiana è stata evidenziata anche nel racconto *Di notte*: vedasi sopra, p. 224 e p. 249.

<sup>500</sup> Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 54.

<sup>501</sup> Grazia Deledda, *Leggende sarde*, cit., p. 921: «[...] si dice che i nostri antichissimi avi nascondessero in siti impenetrabili i loro tesori – denaro, gioielli e pietre preziose, - per scamparli dall'espilazione degli invasori [...] Sin qui il naturale. Il soprannaturale è la credenza radicalmente invalsa che a guardia dei tesori vigili il diavolo».

<sup>502</sup> *Ibidem*.

dell'individuo, insidiare il primato della scienza. Il fantastico che emerge qui dal rapporto inconciliabile tra sogno e realtà riafferma, quindi, la problematizzazione del pensiero positivistico della seconda metà dell'Ottocento, già destrutturato in altri racconti fantastici del periodo, come ad esempio, per restare nel solo ambito italiano, *Un corpo* di C. Boito oppure *Un osso di morto* di Tarchetti.

Nel racconto *Un giorno*, le emozioni si traducono in visioni che sfociano nel fantastico quando l'ideale di Francesca si concretizza in un'alterità che rivaleggia nei suoi pensieri con la reale figura di Jame:

[...] cadde anch'essa in una visione profonda. [...] E pensava al suo amore lontano, che era al di là dell'orizzonte vaporoso, al di là del mare, al suo amore intenso e sovrumano, al suo ideale struggente e adorato, col quale avrebbe voluto morire lassù, in uno di quei vespri misteriosi e profondi... [...] Poi si spinse nell'avvenire e si domandò se Jame doveva ricomparire nella sua vita più tardi. – Ma non è uno sciocco? – pensò poi coscienziosamente. – Chissà! Forse è lui il destinato a diventar mio marito. Rise fra sé di quest'idea, pensò a *lui*, all'*altro*, e si disse: - Fra otto giorni Jame mi avrà dimenticato... poveretto. Perché *poveretto*?<sup>503</sup>.

Nonostante gli eventi straordinari siano spiegati con ragioni plausibili, ciò che realizza il fantastico in *Zia Jacobba* è l'affermazione del narratore, celata dall'indiretto libero, di una scontata relazione fra le donne e il diavolo, nonché riguardo l'efficacia delle malie utilizzate per danneggiare gli avversari. Il narratore, così, convinto dell'effetto dei sortilegi realizzati, deroga alla sua funzione di garante della verità della storia, abbandonando il lettore in balia del dubbio. Dopo aver dichiarato la veridicità del racconto, i suoi interventi successivi, che sostengono la concretezza degli effetti magici, destabilizzano creando esitazione.

La tragicità del doppio suscita il fantastico del racconto *La regina delle tenebre*, in cui la protagonista Magda, vittima di un profondo pessimismo, di autosuggestione e di persecuzione sociale, trova nella scrittura la soluzione al suo dramma, sebbene la condizione inquietante dello sdoppiamento permanga. Le due entità, infatti, trionfano entrambe asserendo la loro scissione sconvolgente.

Il racconto di Ziu Taneddu in *Un grido nella notte* non sconcerta tanto per il riferimento alla ridda di fantasmi, che, con una maggiore attenzione, avrebbe costituito il nucleo essenziale della presenza del soprannaturale in un racconto tipico del fantastico dell'Ottocento, ma angustia, invece, per lo sconvolgimento interiore della donna, le cui caratteristiche psicologiche, tipicamente virili, sono completamente rovesciate dal senso di colpa, tanto da essere considerata una "donnaicciola" dal marito al termine del racconto. Il fantastico emerge non tanto nel momento della concretizzazione della colpa con la ridda, che imprigiona Franzisca in chiesa, ma quando ziu Taneddu racconta, con cinismo e senza prestarvi credito, del ritrovamento della lana della tunica, rubata dal fantasma, davanti la porta della

---

<sup>503</sup> Grazia Deledda, *Un giorno*, cit., I, pp. 230-231.

chiesa così come gli aveva predetto la moglie prima di morire. Risulta, quindi, problematico il contrasto dell'attitudine morale dei due personaggi che reagiscono in modo diametralmente opposto di fronte a uno stesso evento<sup>504</sup>.

Ne *Il cuscino ricamato*, il fantastico emerge nello straziante combattimento interiore con scissione esteriore del personaggio principale diviso tra la sua fuga costante, dettata dalla paura di affrontare le difficoltà della vita, e una forza sconosciuta che lo costringe di fronte alla sua responsabilità.

Il fantastico si realizza nella concretizzazione di un gioco crudele dei sentimenti ne *Il fanciullo nascosto*. Si alimenta con il turbamento interiore e psichico della madre, continuamente esitante tra la certezza della salvezza del figlio e l'angoscia della sua perdita, e con l'imperscrutabilità<sup>505</sup> del vecchio nonno Bainzone che sussurra parole misteriose<sup>506</sup>, rivelandosi, alla fine, l'unico artefice della sparizione del piccolo Bainzeddu.

Ne *La casa maledetta* sconcerca l'invalidante somatizzazione della minaccia di un maleficio. Il sospetto che sotto la scala possa esserci sotterrato l'oggetto della malia atterrisce Anna Salis a tal punto da suggestionarla e convincerla che tutte le sue avversità possano essere ricondotte a quell'unica causa. La paura non le provoca soltanto dolore a un piede ma le annulla una parte del corpo che resta immobile come sotto l'effetto di una paresi. Il fantastico emerge proprio nel momento in cui il muratore, figura attendibile, si accorge del movimento dimezzato della donna, evidenziando l'incongruenza tra il fenomenico e l'ipotetica causa soprannaturale che lo determina. L'organizzazione dell'intreccio e la dinamica dei personaggi, in effetti, sebbene presentino il distacco prospettico di una visione ironica della situazione, non sminuiscono la "problematizzazione" dell'influenza delle pratiche superstiziose sulla vita ordinaria, lasciando trapelare l'ambiguità circa la loro inquietante efficacia e rilevando contestualmente anche l'interesse non trascurabile per il problema del potere di condizionamento della psiche, in linea con gli studi sulle malattie mentali del periodo.

La distanza prospettica della memoria ne *La potenza malefica* consente alla narratrice di evocare, con i ricordi d'infanzia, gli aspetti misteriosi della figura del ciabattino e del suo potere minaccioso. Sul piano delle emozioni e degli stati d'animo, però, il divario non risulta eccessivo e i ricordi delle reazioni sono così puntuali da sembrare attuali: «[i]o non mi spaventai molto: solo mi pareva d'essere andata troppo oltre»<sup>507</sup>.

Anche il piacere di aver strappato al ciabattino quella capacità infernale non sembra relegato al passato a causa di una espressione dubbia che tenderebbe ad annullare la distanza

---

<sup>504</sup> Cfr., Ambra Zorat, *Appunti sul fantastico femminile tra Otto e Novecento*, cit.

<sup>505</sup> Grazia Deledda, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 195: «Non parlava mai: passava il suo tempo a guardare e giudicare fra di sé la gente che attraversava la strada».

<sup>506</sup> Ivi, p. 201: «[...] movendo appena le labbra le disse una sola parola, ma una sola parola così atroce che la fece arrossire e drizzare sulla schiena».

<sup>507</sup> Grazia Deledda, *La potenza malefica*, cit., III, p. 292.

temporale e a far coincidere i pensieri della narratrice bambina con quelli della voce narrante: «[p]otevo servirmene io, d'ora in avanti...»<sup>508</sup>.

La memoria, allora, non stempera le emozioni e resta viva una misteriosa disposizione verso il male che lascia affiorare il fantastico di questo racconto nella percezione di un'interiorità contraddittoria, priva di rimorso e scissa tra trasgressione e timore del castigo.

Il cromatismo e lo scambio di caratteristiche umane e paesaggistiche ne *La veste del vedovo* crea una situazione narrativa estremamente inquietante in cui il riferimento ripetuto al nu-raghe, spazio eterotopico, cadenza il ritmo del racconto e incrementa l'angoscia di un percorso tra reale e onirico che conduce inesorabilmente all'ammissione della colpa e alla consapevolezza del castigo da affrontare. Il fantastico si appalesa nella rivelazione progressiva di drammatici eventi passati, di cui Giulia aveva avuto anticipazioni visionarie, attraverso un itinerario complesso, non esclusivamente esteriore; il suo ultimo viaggio di sposa malata confonde, così, con continui passaggi di soglia tra sonno e veglia, visioni ossessive e tragicità della verità in un'unica condizione angosciante che opportune scelte linguistiche riescono a incrementare.

*Lo spirito del male* è il racconto in cui convergono diversi elementi della tradizione del fantastico, di cui alcuni risalenti anche al gotico. Storia di una tentazione, la figura del demone, con aspetto distinto, notevolmente alto, riprende modelli che vanno da Maupassant, Gautier, Hoffmann ovviamente, allo stesso Tarchetti de *I fatali* (con il conte di Sargrewitch/Saternez). La figura diabolica, comunque, per quanto definita esteriormente, rinvia qui alla lotta interiore della donna, scissa tra trasgressione e divieto. Anche in questo racconto, quindi, si rende evidente il richiamo alle indagini scientifiche di fine secolo sulla psiche, cui, tuttavia, la scrittrice aggiunge anche preoccupazioni di carattere morale:

Una speranza dolce e terribile le nasceva in fondo al cuore: che lo sconosciuto, la sera dopo tornasse: e qualche cosa di più terribile ancora le nasceva in un luogo profondo che non era certo il cuore: la gelosia e l'invidia per sua sorella<sup>509</sup>.

Ne *L'usuraio*, la colpa tormenta con la presenza ossessiva dell'abito tradizionale da donna, che dall'armadio appare come un fantasma per terrorizzare e angustiare l'uomo in punto di morte. La metafora capovolta, per cui è la donna a comparire a guisa di fantasma, annulla, in condizioni di torpore sensoriale, i confini tra vita e morte facendo affiorare il brivido dell'irriducibile e dello smarrimento. E, sebbene il sottile umorismo, che accompagna la descrizione del movimento autonomo degli sportelli dell'armadio, tenda ad alleggerire la

---

<sup>508</sup> *Ibidem*.

<sup>509</sup> Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 313.

pressione inquietante della scena, resta inalienabile l'immagine che emerge dall'interno del mobile, soglia angosciante sull'abisso del peccato.

La differente morfologia del fantastico deleddiano, declinato in maniera peculiare in ogni racconto, appalesa una ricerca espressiva varia che non consente di individuare scelte narrative univoche. L'incongruenza, la problematicità, quel "qualcosa che non va" rispetto all'ordinario, che chi scrive considera elementi imprescindibili del fantastico, emergono nei racconti considerati con la diversa combinazione di particolari accorgimenti, sia nella struttura sia nella descrizione dei personaggi, oppure nella trattazione dei temi. Alla fondamentale tendenza di una narrazione realistica si aggiunge l'introduzione di elementi discordanti che convergono nel rilevare mistero e imprevedibilità nella sfera psichica, rimarcando tormenti e angosce di un'integrità morale minacciata o perduta. Il fantastico di Grazia Deledda, sebbene possa apparire vicino ai racconti fantastici di primo Ottocento per il recupero di leggende, apparizioni di fantasmi e spiriti, si rivela, invece, con un impianto narrativo mimetico, simile all'idea di fantastico elaborata da Maupassant nel suo articolo *Le fantastique*<sup>510</sup> del 1883. Si mostra così in linea con le mutate esigenze culturali del periodo per cui il brivido non proviene più dall'irruzione del soprannaturale nel reale, con diavoli e riti magici, ma dall'interiorizzazione dell'incongruenza, che sposta nella psiche la minaccia dell'aspetto destabilizzante. Maupassant faceva riferimento a Ivan Turgenev nel suo articolo, come esempio di fantastico adatto per la nuova civiltà di fine secolo; Deledda aveva letto Tolstoj e Dostoevskij. L'ironia, presente in qualche racconto, si rivela soprattutto strumento retorico per far rivivere antiche paure, arcaiche superstizioni, attenuandone la portata orripilante ma confermando, nel contempo, la problematicità del mondo cui si riferiscono, visto che non sono proposte soluzioni plausibili. In effetti, il differente coinvolgimento morale di ziu Tanneddu rispetto a Franzisca, di fronte all'inquietante fenomeno dell'apparizione dei fantasmi, non annulla l'incongruente ritrovamento della lana della tunica di fronte alla chiesa ma insinua pertanto l'ipotetica presenza del soprannaturale. Tutto il materiale leggendario, allora, rivive trasferito in racconti di vita ordinaria, realistica, come dimensione onirica (*La dama bianca*), oppure come memoria di narrazioni antiche (*Racconti sardi; Un grido nella notte*), in cui il fantastico alligna con i turbamenti e gli stati d'animo conflittuali dei personaggi che vivono intimamente le contraddizioni di una cultura che è loro immanente. La riattualizzazione delle leggende avviene come riemersione della inconciliabilità tra soprannaturale e reale nell'interiorità che risulta profondità imprevedibile e insondabile in balia del male, di passioni violente, di difficili scelte, con l'unica certezza di un insopprimibile e asfissiante senso di colpa. Recuperata nella dimensione diegetica la leggenda perde il suo carattere imperituro poiché s'incarna in una narrazione verisimile, problematica, in genere storicamente garantita, che il fantastico rende unica. Così il fantastico deleddiano attesta

---

<sup>510</sup> Guy de Maupassant, *Le fantastique*, cit.

non soltanto la ripresa di una tradizione leggendaria ma, confermando il ruolo culturalmente innovativo della scrittrice, ne costituisce una rivisitazione critica, stigmatizzando nel tormento interiore dei personaggi le contraddizioni di una cultura autoctona minacciata dalle pressioni civilizzatrici postunitarie, i cui effetti non furono sempre positivi<sup>511</sup>. Il sottile ma implacabile logorio dell'incredulità e dell'ironia, in alcuni passi, corrode la granitica certezza della tradizione lasciando affiorare l'inefficace conservazione delle leggi e dei valori arcaici di fronte alle nuove esigenze storiche. Nei punti di rottura, di sfasamento, si annidano le incertezze, quindi, le insidie del male che schiacciano l'uomo, maschio e femmina, sotto il macigno della colpa.

Nel fantastico deleddiano, il mondo della scrittrice, la cultura e l'ambiente della sua adorata Sardegna, che costituiscono patrimonio intimo, sono riattualizzati attraverso lo sguardo critico e distanziato della scrittura che riesce a far emergere, in una narrazione oscura o sorprendente, l'impatto psicologico del rapporto problematico di adesione o trasgressione rispetto alla logica ancestrale del divieto e della colpa. Attraverso la lente critica della scrittura, quel mondo si delinea a partire dagli effetti che produce nella dimensione interiore dei personaggi nel continuo contrasto tra istinti passionali violenti, la minaccia di leggi ataviche indefettibili, l'incombente senso di colpa e i tormenti morali. Come se, complice il diffuso interesse coevo per gli studi sulla psiche, quel mondo venisse riletto attraverso i disagi, gli sconvolgimenti, le inquietudini dell'uomo e comunicato con un messaggio, talvolta oscuro, complicato, stonato, che lascia percepire l'indicibilità delle profonde contraddizioni interiori percepite. Nel racconto *Un grido nella notte*, ad esempio, l'ironia e il cinismo di ziu Taneddu sono necessari per scrutare con occhio distaccato gli effetti nefasti della superstizione nell'anima della moglie. E così il recupero del mondo leggendario, arcaico, in un fantastico morale ne consente la riattualizzazione e, contestualmente, ne attesta la validità universale, superando confini regionali.

---

<sup>511</sup> Grazia Deledda, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, cit., p. 651: «Ma nel popolo, in fondo alla gran massa che è la pietra e il fondamento dell'edificio, la civiltà soccombe, o, se ha qualche vittoria, è pur troppo nella parte a cui è preferibile la barbarie primitiva: nella corruzione dei costumi. Forse è spirito d'imitazione, forse è il riflesso inconsapevole dei tempi, che non andrà più oltre e passerà insieme alla decadenza generale, ma ad ogni modo è sempre dovere il constatarlo». (Già parzialmente citato). Nell'*incipit* del racconto *Zia Jacobba*, ad esempio, il resoconto della confisca delle abitazioni e delle aste deserte attesta una difficile situazione di integrazione sociale del territorio nella nuova realtà politica con disastrose ripercussioni economiche sulla popolazione.



## IV CONCLUSIONI

Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement<sup>1</sup>.

Maupassant, nel suo articolo *Le fantastique* del 1883, sintetizza con ricercata semplicità la complessa evoluzione della fenomenologia del fantastico, soffermandosi in special modo sulla produzione letteraria di fine Ottocento. In particolare espone un mutato rapporto dell'individuo con le manifestazioni irriducibili del soprannaturale, sottolineando il cambiamento di sensibilità del lettore dopo la metà del secolo in rapporto ai contenuti orrificici di esperienze letterarie precedenti. Complice la diffusione del razionalismo positivista, con la smodata fiducia nell'incontrastata capacità d'indagine della scienza sulla realtà e il ruolo centrale attribuito all'individuo nella prospettiva ottimistica della borghesia in ascesa, la paura, derivata dalla difficoltà interpretativa di aspetti oscuri precedentemente attribuiti al soprannaturale, sembra svanita a partire dalla metà del secolo: «[I]ntement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. [...] Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré»<sup>2</sup>.

Nel discorso metanarrativo dell'articolo, riflettendo sul fantastico nell'ottica della forma e della costruzione della comunicazione letteraria, intuisce che la strada da percorrere per creare fantastico nel suo contesto storico è quella tracciata da Hoffmann e Poe: sollecitare lo smarrimento del lettore nell'indecifrabile limite tra reale e soprannaturale inserendo dati inspiegabili, lacerazioni terrificanti che proiettino sull'orlo dell'abisso, nella certezza rassicurante di una narrazione realistica.

Tale distinzione storica dell'impiego del soprannaturale nel fantastico torna anche come discriminante nella scelta che Calvino, un secolo dopo, opera fra i differenti racconti fantastici del XIX secolo da inserire nella sua raccolta<sup>3</sup>. Esiste, tuttavia, una differenza di fondo nell'esposizione delle loro convinzioni. Le argomentazioni di Maupassant evidenziano un chiaro interesse formale per la strutturazione del discorso letterario che doveva sostituire contenuti ormai inefficaci a suscitare terrore con scelte mirate a surrogare quella paura d'un tempo per l'apparizione degli spiriti, per gli influssi negativi, per il sonnambulismo. La constatazione del cambiamento culturale lo sollecitava, quindi, a rivolgersi principalmente all'originalità del fantastico di Hoffmann e di Poe, sapientemente realizzato partendo dalla

---

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Le fantastique*, cit.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., II, pp. 1659-1660.

concretezza del fenomenico, seppur con squarci improvvisi, insidiosi e angoscianti. La deduzione a posteriori di Calvino, invece, si concentra principalmente sull'effetto dei racconti fantastici dell'Ottocento e, senza occuparsi della motivazione storico-culturale del cambiamento, ne evidenzia la particolare difformità in relazione al periodo. Principalmente «visionario»<sup>4</sup> nella prima metà del secolo, tributario del terrore per ciò che si vede, il fantastico dei racconti successivi al 1850 destabilizza il lettore soprattutto con il presentimento di un qualcosa di spaventoso e inconoscibile, celato dietro l'apparente concretezza del quotidiano. La «stretta economia dell'elemento spettacolare»<sup>5</sup> rende evidente per Calvino la tendenza comune dei racconti fantastici del secondo Ottocento «verso l'interiorizzazione del soprannaturale»<sup>6</sup>. Nel panorama letterario francese il fantastico visivo, esteriore, si può riscontrare, ad esempio, nelle visioni del sogno non notturno del Nodier di *Smarra* o dell'*Histoire d'Hélène Gillet*, in cui non sono tanto le immagini fantasmagoriche di vampiri e di incubi ma una condizione instabile tra sonno e veglia che rende possibile l'accesso a verità nascoste. Anche nel Gautier de *La morte amoureuse* oppure di *Le pied de momie*, l'elemento visivo ha un indubbio impatto destabilizzante, costituendo l'elemento fondamentale dell'irriducibile diatriba tra fenomenico e soprannaturale. Con *Le Horla* di Maupassant del 1887, invece, si comincia a percepire il cambiamento. Abbandonata ogni velleità conoscitiva, la dissociazione interiore s'impone dunque nel quotidiano, registrato da una narrazione diaristica che attesta la progressiva affermazione di una condizione drammatica e insostenibile per l'individuo. Ciò non toglie che la diversa espressione dello scarto del fantastico sia attestata anche nella produzione di uno stesso autore. In Maupassant, ad esempio, l'immagine perturbante della mano, che staccata dal corpo di un assassino ne conserva concentrate le terribili prerogative, realizza in un racconto precedente, intitolato *La main d'écorché*, un fantastico più legato alle immagini. Queste perderanno, invece, la loro centralità ne *Le Horla*, quando a scandalizzare sarà piuttosto la perdita dell'immagine allo specchio, decretando così un'alienazione individuale che troverà più ampio spazio nei racconti novecenteschi. La distinzione della difforme attestazione del soprannaturale nei racconti fantastici ottocenteschi non è, tuttavia, così netta, come riconosce lo stesso Calvino<sup>7</sup>, per cui la preminenza o meno dell'aspetto visivo non è così rigorosamente dettata dall'evoluzione temporale. Il riconoscimento, generalmente condiviso dai critici, dell'esistenza di un fantastico italiano solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, pertanto, non può portare a pensare che possa essere totalmente scevro dell'aspetto visivo che, invece, si alterna e, talvolta, si adegua alla percezione dell'irriducibile a livello interiore, in una dimensione finzionale ancor più realistica.

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 1660.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Ivi, p. 1661.

<sup>7</sup> *Ibidem*: «[...] in qualche caso le etichette sono intercambiabili e qualche racconto d'una serie potrebbe pur essere assegnato all'altra».

La condizione di epigoni degli scrittori italiani di fantastico, rispetto ai modelli letterari d'oltralpe, li conduce ad essere tributari delle differenti tendenze che sintetizzano le sollecitazioni dell'opera di Hoffmann, cui si riconduce lo sviluppo del fantastico della prima metà dell'Ottocento, e di quella di Poe che si afferma in Europa dopo il 1850.

Il fantastico dei racconti della Serao e della Deledda offre, per l'appunto, entrambe le caratteristiche rilevate da Calvino nei racconti fantastici ottocenteschi, poiché in una diegesi principalmente mimetica, corrispondente alla tendenza letteraria del periodo, il perturbante, percepito a livello interiore, si alterna a momenti narrativi in cui l'instabilità è figurativa, simbolo di ricordi ancestrali oppure di terrori collettivi, che tornano, come fratture del soprannaturale nel realistico, a sollevare interrogativi sul consueto. Il fantastico prima maniera, visionario, e quello quotidiano della seconda metà del secolo, secondo la distinzione di Calvino, sono presenti sebbene con prerogative particolari<sup>8</sup>. Il loro fantastico è sia di contenuto sia di forma. Il contenuto è ripreso e, a volte, ironizzato lasciando emergere destabilizzazione nel presente per un recupero interiore della problematica. La forma, intesa sia come scelta strutturale complessa sia come particolare uso o negazione del linguaggio, contribuisce in taluni casi a creare un fantastico più intellettuale ma non meno inquietante.

L'aspetto esteriore, visivo, di un fantastico che emerge dai contenuti narrativi, è legato in Serao ad alcune figure femminili che, in particolari stati di prostrazione psicologica poiché vittime della passione amorosa oppure provate dal dramma del contrasto tra amore e dovere, ricordano l'immagine tradizionale del fantasma vestito di bianco, modificata con caratteristiche patologiche attinenti alle coeve scoperte sulle malattie mentali, in particolare sull'isteria. Tecla, Donna Romita, Delfina, infatti, riattualizzano la figura del fantasma che perde però la sua valenza di entità estranea la cui irruzione suscita terrore. L'immagine è totalmente umana e, per l'appunto, ancor più inquietante poiché l'estraneità origina dallo stesso personaggio che non è più padrone di se stesso: il soprannaturale non emerge da una dimensione sconosciuta esteriore ma dalla stessa natura umana che svela misteri insondabili. Con la protagonista del racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, inserito nella raccolta *Fior di Passione* del 1888, successiva alle *Leggende Napoletane*, si realizza maggiormente il processo di interiorizzazione dell'alterità. Il fantasma ossessivo e oppressivo, che costringe la narratrice autodiegetica a ripetere meccanicamente azioni contrarie alla sua volontà, è visibile soltanto al soggetto enunciante. Lei sola dichiara di non essere pazza ma di essere posseduta, mostrando la sua orribile condizione dissociata di fronte allo specchio

---

<sup>8</sup> Le figurazioni in Deledda, per esempio, sono spesso inserite nel discorso di secondo livello mentre nel primo, oppure in cornice, si realizza il distacco critico che crea il panico della ragione incapace di discernere e classificare con il semplice ricorso alla sistematizzazione dei dati sensoriali.

che le rinvia la sua stessa immagine, intima ed estranea al contempo: «[v]idi la sua figura, che era la mia figura; urlai come una bestia»<sup>9</sup>.

La tendenza all'interiorizzazione dell'elemento dissonante, che costituisce una linea evolutiva comune nei racconti fantastici tra Ottocento e Novecento, non è rispettata nella produzione del fantastico della Serao. E ciò a dimostrazione che le generalizzazioni possono avere un valore funzionale ma non prescrittivo. Nel romanzo *La Mano Tagliata* del 1912, in effetti, torna a prevalere l'aspetto figurativo dell'elemento destabilizzante.

Per i racconti fantastici di Deledda il percorso sembra essere più lineare e prevalentemente a discapito della funzione immaginifica ottocentesca che, pur presente, resta in secondo piano rispetto all'attenzione dei suoi effetti sulla psiche. Il recupero di leggende, storie di magia e, più in generale, della memoria antropologica dell'isola, arricchisce la narrazione come sogno oppure come memoria di antiche tradizioni e credenze che, riattualizzate, costituiscono il sostrato culturale in cui emergono le problematiche interiori dei protagonisti. Si può rilevare, in ogni caso che, nonostante la ricorrente caratteristica di concentrare nello spazio interiore l'origine dell'inspiegabile, in quelli cronologicamente più recenti emerge una struttura più ricercata in cui ironia e distacco prospettico rendono la rivisitazione delle leggende maggiormente foriera di scissioni e turbamenti. Rispetto al racconto *Il mago*, inserito nella raccolta *Racconti sardi* del 1894, dove è narrata dettagliatamente la procedura per eliminare una malia, con particolare attenzione agli eventi soprannaturali che irrompono incuriosendo l'imperturbabile scetticismo del protagonista, nelle raccolte *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto*, rispettivamente del 1912 e del 1915, l'interesse converge sulla condizione psichica dei personaggi, in particolare sullo spazio indicibile del tormento morale derivato dalla colpa, dalla paura del castigo e dalla rassegnazione all'espiazione. Il potere angosciante della particolare ed esteriore figura del demone tentatore de *Lo spirito del male* è superato, allora, dalla tragica scissione interiore, tra pulsione e tormento colpevole, di Valentina che si rassegna al silenzio e all'imposizione di farsi credere malata per sedare il rimorso del tradimento e di aver desiderato il male altrui. La peculiare presenza nelle due scrittrici delle caratteristiche comuni alle narrazioni fantastiche ottocentesche senza un'identica evoluzione cronologica nella loro manifestazione, evidenzia, dunque, che il ricorso a catalogazioni generalizzanti, sebbene ampie e tolleranti, può concedere il beneficio di una visione storico-culturale semplificata, tuttavia, non può realizzarsi in maniera acritica, negando la singolare realtà comunicativa di ogni narrazione. Il riconoscimento sommario di caratteristiche comuni negli scrittori di fantastico del XIX secolo, quindi, non deve spingere a uniformare espressioni peculiari di sensibilità distinte che comunicano in modo assolutamente originale il loro *sitz im leben*. Allo stesso modo non può autorizzare ad appli-

---

<sup>9</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 140.

care un calco preconfezionato per ricondurre ogni racconto entro una determinata definizione aprioristica. Le etichette generali, allora, quantunque corrispondano all'effettiva evoluzione storica del pensiero, possono essere funzionali ma non devono oscurare in alcun modo la centralità del testo.

«Il fantastico del rimorso, il fantastico del terrore non vengono da spettri, non vengono da vani fantasmi, ma l'uomo li porta in sé, ma sono gli abitanti del suo spirito, i tetri e fieri abitanti!»<sup>10</sup>. Entrambe le scrittrici, allora, sembrano concordare con la poetica esposta dalla Serao nel saggio su *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, per cui il loro fantastico origina nell'uomo poiché l'ignoto, il mistero, ineriscono il suo mondo interiore, suscitando terrore, colpa, ossessione, odio, passione: reazioni incontrollate, sollecitate da eventi scatenanti che appalesano l'impossibilità di conciliare opposte esigenze; dualismi che decretano il tragico disagio di un'irraggiungibile integrità. In Serao all'origine è il sentimento, in particolare l'amore, forza sacra generatrice della vita, che suscita nell'uomo il conflitto tra reale e ideale, poiché sovente evidenzia il contrasto con le convenzioni sociali. Lo scarto dalla norma avviene per una tensione positiva, di incremento delle potenzialità del fenomenico con lo slancio verso l'ideale. In Deledda, invece, è il peccato, il misterioso impulso alla trasgressione, che confligge con l'intima consapevolezza di dover conformare la propria esistenza a leggi ataviche che incombono e impongono divieti che bisogna rispettare. Le situazioni di deviazione in negativo costituiscono, allora, l'origine della rottura e del drammatico innesco del processo autopunitivo. Nonostante i drammi e le contraddizioni che il fantastico attesta in entrambe le scrittrici, mentre in Serao sembra trapelare dagli scritti una concezione attiva dell'esistenza, tesa alla ricerca di un miglioramento, propositiva, per quanto contraddittoria nel cercare di superare situazioni di impasse, in Deledda, al contrario, il clima è negativo, pessimistico, di costrizione, di timore, che accentua la solitudine dell'individuo.

La cornice metanarrativa, spesso presente nei racconti fantastici ottocenteschi per coinvolgere attivamente il lettore nel garantire la veridicità dei bizzarri eventi narrati, è maggiormente impiegata nei racconti della Serao, con l'intento particolare di anticiparne il risvolto sentimentale ed emotivo. Nelle *Leggende Napoletane*, la cornice introduttiva e conclusiva riattualizza il significato delle leggende ponendole su un piano di realtà e conferendo loro un aspetto essenzialmente umano. L'annullamento delle categorie animato/inanimato, presente/passato, lontano e vicino, crea il disorientamento favorevole ad alimentare il fantastico<sup>11</sup>. Deledda, invece, predilige l'uso equivoco dell'indiretto libero che attiva il contrasto tra il realismo delle riflessioni e il mistero dei contenuti. La complessità dell'intreccio, realizzata con l'impiego della *mise en abyme*, di analessi e metalessi, e l'ambiguità dell'indiretto libero, costituiscono le scelte strutturali adottate per sostenere la verosimiglianza nel suo

---

<sup>10</sup> Eadem, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p. 261. (Già citato).

<sup>11</sup> Cfr., Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 31.

fantastico. L'impianto realistico è frequentemente rinsaldato dagli interventi riflessivi e di completamento che si inseriscono nel *continuum* diegetico frammentandolo allo scopo di attirare l'attenzione sull'intreccio e di far passare inosservati contenuti razionalmente inaccettabili. Ne *La dama bianca*, ad esempio, tutta la complicata trama di narrazioni differenti anche sul piano temporale non fa che attestare la realtà del sogno di Bellia e la sua concreta influenza sull'esistenza. Il fantastico appare allora nella sua evidenza dall'incredibile mescolanza dimensionale tra presente e passato, sogno e realtà. L'inserimento della cornice metanarrativa, quasi esclusivamente utilizzata nei *Racconti sardi* di Deledda, assume invece un rilievo fondamentale nel fantastico della Serao. Il suo impiego assolve principalmente l'intento, comune ai racconti fantastici anche di altri autori, di garantire la veridicità dei contenuti da presentare e, nel caso specifico delle *Leggende Napoletane* evidenzia il tentativo di riattualizzarle rilevando l'atemporalità di valori, sentimenti, elementi, insiti nella natura e nei luoghi cittadini. La cornice con cui iniziano e si concludono i racconti ha, pertanto, la frequente funzione prolettica di esplicitare, con slanci poetici, che talvolta tradiscono un' enfasi di matrice romantica, un percorso di introiezione delle esperienze sensoriali che introducono richiami leggendari. Contrariamente alla Deledda che preferisce inserire gli interventi della voce narrante lungo l'intera durata del racconto, in Serao questi si concentrano nella cornice rappresentando impulsi precipui alla realizzazione del fantastico. La corrispondenza tra ambiente e interiorità non è infatti scevra di contraddizioni: la spiegazione eziologica di alcuni luoghi di Napoli, ad esempio, è introdotta dalla descrizione ossimorica di un paesaggio immobilizzato e pronto a esplodere per la violenza di un amore che si amplifica a livello della natura. Esistono, tuttavia, alcune scelte strutturali che denotano in entrambe un medesimo intento di complicare lo schema narrativo nella prospettiva del fantastico. La presenza di anisocronie, la verosimile riservatezza circa i nomi propri, di cui talvolta sono riportate esclusivamente le iniziali, e la complessità nell'individuazione del soggetto enunciante, sono caratteristiche strutturali che accomunano le due scrittrici. La scelta, invece, dell'intreccio dei livelli narrativi risulta particolarmente studiato in qualche racconto della Deledda, come ad esempio *La dama bianca* oppure *Un grido nella notte*. In Serao, diversamente, sono più frequenti le ellissi di informazioni rilevanti che producono bruschi cambiamenti di sequenza: alcune scene dialogate irrompono con un'evidenza destabilizzante. Le reazioni di taluni personaggi appaiono incomprensibili rispetto alle informazioni fornite: falle del discorso che generano il fantastico.

Un contributo fondamentale all'origine del fantastico nei racconti delle due scrittrici è dato, inoltre, dall'attenzione peculiare riservata all'osservazione minuziosa degli stati d'animo dei personaggi e delle loro reazioni emotive. Fonte di mistero insondabile e campo

di scontri irrisolvibili tra diverse esigenze (personali, sentimentali, sociali), l'interiorità lancia segnali ambigui e inquietanti alimentando un fantastico di tipo più «mentale»<sup>12</sup> che pone l'esperienza della Serao e della Deledda quasi completamente in linea con i racconti fantastici della seconda metà dell'Ottocento per la tendenza a relegare l'incongruenza sempre più all'interno dell'individuo. Nelle due scrittrici la narrazione è concentrata sugli atteggiamenti, sulle reazioni e sui meccanismi psicologici che s'innescano nei personaggi in particolari condizioni di disagio, quando le personali convinzioni, aspirazioni o pulsioni trovano l'ostacolo concreto della vita reale, delle norme sociali. In Serao l'osservazione è rivolta principalmente verso la parossistica manifestazione dei sentimenti e delle reazioni per la loro difficile gestione; in Deledda l'inquietante impassibilità cela frequentemente oscuri stati d'animo e una minacciosa inclinazione al peccato che sguardi ambigui e stranamente luminosi lasciano trapelare. Il recupero e la rielaborazione delle leggende, classiche o mitologiche per l'una e popolari per l'altra, realizzano, per entrambe, il superamento dell'irruzione esteriore del soprannaturale, magico e superstizioso, con l'apertura verso l'abisso più terrificante e inaccessibile della psiche, da cui emergono angosce e tormenti con dualismi inquietanti.

Nonostante la peculiare realizzazione del fantastico in ogni singolo racconto per la differente situazione conflittuale dei personaggi, si appalesano ricorrenti cause di straniamento: nei racconti della Deledda prevale la trasgressione, mentre in quelli della Serao la passione. Si tratta di pulsioni impenetrabili cui sottendono opposte concezioni esistenziali: alla tensione verso i sentimenti, verso l'altro, che denota, malgrado le fratture del fantastico, una concezione ottimistica della vita nei racconti della Serao, si oppone la minaccia del peccato, la chiusura in se stessi che appalesa solitudine, egoismo e un sostanziale pessimismo in Deledda. Una particolare attenzione per le dinamiche psicologiche dei personaggi femminili accomuna le due scrittrici, nonostante sia condivisa la consapevolezza del ruolo eccentrico e secondario della donna nel contesto culturale del periodo. Rispetto a racconti fantastici coevi, l'interesse per la psicologia femminile, tributario di un'acuta capacità di osservazione e di studi specifici sull'argomento, rappresenta un aspetto originale della loro produzione. Nel contempo, ciò costituisce un apporto interessante per il panorama letterario dell'epoca che risulta incrementato da nuove prospettive e nuove informazioni riguardo la figura femminile, spesso relegata nel patologico. Il compito della donna, esclusivamente rivolto alla cura della famiglia, costituisce, nonostante le differenti realtà sociali, la norma contro cui

---

<sup>12</sup> Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., II, p. 1660.

collidono di frequente le particolari esigenze dei personaggi femminili. Si creano così dualismi che innescano il fantastico generando una visione critica del contesto sociale di riferimento.

Ogni donna, nella finzione, si distingue per tratti psicologici unici, relativi alla sua storia particolare. È possibile, tuttavia, rinvenire, oltre a una comune contraddittorietà di fondo, alcune prerogative che consentono di delineare delle coppie oppostive in cui rientrano i vari personaggi femminili: la dicotomia forte/debole in Serao è sostituita nei racconti deleddiani da quella rispettosa/trasgressiva, mentre la distinzione buona/cattiva risulta essere comune e, talvolta, sovrapponibile alle altre peculiarità. Ovviamente le caratteristiche non sono nette e non alludono a condizioni immutabili; permane, invece, un dualismo di fondo nelle varie figure che lascia spazio all'incertezza e alla minaccia dell'ignoto. Le donne malvagie, approfittatrici, presenti nelle narrazioni delle due scrittrici, mostrano, talvolta, connotati che le rendono assimilabili al demonio. In Serao, con Madonna Isabella e Donna Anna ad esempio, tradimento e falsità sono legati alla gestione dei sentimenti, dell'amore in particolare; in Deledda, invece, emergono principalmente per interesse, per invidia o per vendetta, come nel caso di Zia Sebia. La presenza demoniaca, tuttavia, non è di esclusiva pertinenza femminile. In Serao il maligno è palese anche nella losca figura di Marcus Henner del romanzo *La Mano Tagliata*: gobbo, con occhi cangianti, verdi e glaciali, le mani nascoste e una capacità di spostamento fulminea che allude a prerogative soprannaturali. E così in Deledda, l'uomo raffinato, «[...] [v]estito di nero, col viso allungato da una barbetta nera a punta»<sup>13</sup>, che istiga Valentina Lecis e la induce a peccare, ha una doppia valenza: una figurativa, esterna, in quanto rivisitazione dell'immagine tradizionale del diavolo; un'altra morale poiché rappresentazione esteriore della trasgressione del personaggio. L'immagine della croce, che la sinistra figura realizza appoggiandosi all'inferriata con le braccia aperte, richiama, infatti, inequivocabilmente il monito della morale cristiana. L'irruzione del soprannaturale, allora, con l'esitazione tra la presenza esterna al personaggio e la raffigurazione della sua inclinazione al peccato, sembra attestare un approccio più interiore all'elemento destabilizzante la mimesi narrativa. Un'evoluzione originale, dunque, della figura del diavolo che, sebbene sia spesso riservata ai personaggi femminili, si rivela, in questo racconto del 1915, tributaria di una nuova essenza, più legata a un percorso introiettato di identificazione del rimosso. Si tratta, tuttavia, ancora di una raffigurazione esterna, come nella percezione dell'altra nel racconto *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* di Serao, anche se entrambi i racconti partecipano al processo disgregativo della visione unitaria dell'uomo, attestandone la complessità alle soglie del XX secolo. La presenza del diavolo in ambito letterario affonda radici in epoche lontanissime ma, per fare qualche esempio

---

<sup>13</sup> Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, cit., III, p. 310.



relativamente al fantastico, si può risalire al romanzo precursore di Cazotte, *Le diable amoureux*, oppure all'inevitabile Hoffmann, poi a Gautier, per arrivare a Tarchetti, modello più vicino e, dunque, più verosimilmente di riferimento per le due scrittrici. L'aspetto distinto del diavolo deleddiano ricorda l'eleganza del barone di Saternez o conte di Sagrezwitch<sup>14</sup>, mentre l'influsso incantatore dello sguardo del doppio tarchettiano<sup>15</sup> torna negli occhi glauci di Madonna Isabella<sup>16</sup> e di Marcus Henner<sup>17</sup>.

I personaggi maschili negli scritti della Serao hanno sovente ruoli funzionali a rendere evidenti le deviazioni psicologiche femminili, di cui diventano addirittura vere e proprie prede; in Deledda, invece, hanno maggiore autonomia figurativa e maggiore presenza. Nei racconti deleddiani, inoltre, si contraddistinguono per l'aspetto guardingo, per una condotta solitaria e per caratteristiche fisiche che, alludendo frequentemente a una condizione bestiale, introducono squarci dimensionali irriducibili originando e alimentando il fantastico. Oltre agli occhi, spesso "ardenti", i denti rappresentano il tratto fisico su cui si concentra la descrizione: bianchi, integri, quindi forti, richiamano ineludibilmente un oscuro istinto predatorio. Quando, stranamente, non sono connotati fisicamente, gli uomini svolgono comunque un ruolo rilevante nella creazione di situazioni di conflitto che innescano negli altri personaggi reazioni incontrollate. Il dottor Vittorio Lecis, uomo di scienza, contribuisce, con le sue regole familiari, ferree, dettate da un perbenismo borghese snobista e ipocrita, a creare nella moglie Valentina un profondo istinto di rivolta che la porterà a fare l'esperienza del peccato. L'angosciante ambiguità, dovuta alla latente minaccia di una metamorfosi uomo-bestia, è presente nelle figure femminili seraiane quando l'esacerbata violenza, scatenata da forti sentimenti, affiora in situazioni parossistiche: con strani bagliori, dietro un'apparente impassibilità, come per Donna Anna Carafa<sup>18</sup> oppure esplode con urla strazianti quando il personaggio si trova di fronte all'evidenza della drammatica estraneità a se stesso<sup>19</sup>. L'atteggiamento impenetrabile di indifferenza o di insensibilità rappresenta un aspetto originale

---

<sup>14</sup> Cfr., Igino Ugo Tarchetti, *I fatali*, cit., II, pp. 20-21.

<sup>15</sup> Cfr., *ivi*, p. 15.

<sup>16</sup> Matilde Serao, *Il diavolo di Mergellina*, cit., p. 181: «[...] nei grandi occhi glauci, cristallini, il lampo dello sguardo era verde e freddo».

<sup>17</sup> Eadem, *La Mano Tagliata*, cit., p. 12: «[...] Roberto Alimena vide che quegli occhi erano verdi e fissi, come quelli che aveva sognati. Occhi senza espressione, senza calore, senza significato: specchi verdi, piuttosto, che non riflettevano alcuna immagine».

<sup>18</sup> Eadem, *Il Palazzo Dogn'Anna*, cit., p. 81: «L'occhio grigio, dal lampo d'acciaio, simile a quello dell'aquila»; e anche *ivi*, p. 85: «[...] Donna Anna, pallida di odio, muta nella sua collera [...] impassibile e fredda Donn'Anna».

<sup>19</sup> Cfr., Eadem, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 140.

del fantastico della Serao che tornerà nel Novecento. Paola Masino, infatti, lo considererà particolarmente ossessivo<sup>20</sup>.

La tendenza dei personaggi a mostrare tratti dissonanti si concretizza, talvolta, in narrazioni in cui emerge il tema del doppio. Nei capitoli specifici delle due autrici sono emersi dati interessanti in tal senso, elementi peculiari che hanno permesso di richiamare modelli italiani ed europei. Più rivolta verso le esperienze letterarie francesi, Serao non lascia infecunda l'ispirazione proveniente da Hoffmann e da Poe; Deledda, d'altro canto, al modello dei grandi romanzieri francesi del XIX secolo aggiunge anche gli impulsi degli scrittori russi che prediligeva: Tolstoj in particolare. Ma è principalmente Tarchetti, anche per ragioni cronologiche, il terreno comune su cui si intrecciano le radici del fantastico delle due scrittrici. In maniera differente, lo sdoppiamento uomo-donna del barone calabrese tarchettiano sembra tornare nella figura di Donna Regina, nel racconto *Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina* di Serao, mentre in Deledda si trovano tracce del doppio di genere sia ne *La regina delle tenebre* sia nel personaggio di Franzisca in *Un grido nella notte*. Donna Regina rappresenta il drammatico dualismo imposto dalle norme sociali che la costringono a privilegiare l'apparenza maschile a detrimento della sua essenza femminile. La schizofrenia prodotta, che si sostituisce al raddoppiamento tarchettiano, nonostante sveli una concezione conservatrice delle prerogative comunemente attribuite ai due sessi, evolve tuttavia in maniera inconsueta riscattando, seppur con esito negativo, la figura femminile. La nobildonna, rifiutando di sposare Don Filippo, non soltanto aliena la sua apparenza maschile poiché non asseconda il senso del dovere impostole dalla necessità di dare discendenza alla sua casata, ma afferma, al contempo, il suo orgoglio nobiliare in quanto donna, poiché non accetta di sposare un uomo che non l'ama. In Deledda, nonostante la svolta artistica della protagonista de *La regina delle tenebre*, non si avverte un pronunciato tentativo di riscatto del femminile rispetto al maschile. L'arte sembrerebbe rappresentare, dunque, una via di fuga. L'allusione a un'irruzione maschile ha la funzione di rappresentare, rispettando la mentalità coeva, capacità di giudizio (*La regina delle tenebre*) e forza superiore (*Un grido nella notte*). Magda, in effetti, percepisce lo sdoppiamento come demone che, con connotazione presumibilmente maschile visto che le mostra la superficialità della vita sociale, del lusso, e, soprattutto, della «vanità femminile»<sup>21</sup>, la schernisce facendola cadere in uno stato di prostrazione, da cui uscirà grazie alla scoperta della vocazione artistica. Franzisca, invece, mostra prerogative maschili nella descrizione di ziu Taneddu: «[a]veva quindici anni appena, quando la sposai, ma era già alta e forte come un soldato»<sup>22</sup>. La sua caratteristica maschile, presumibile fondamento della sua eccessiva sicurezza e indifferenza verso l'esterno, costituisce, però, la causa della sua rovina. Convinta, infatti, di aver peccato per omissione, manifesta la sua realtà

---

<sup>20</sup> Cfr., Beatrice Laghezza, *Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre*, cit., p. 7.

<sup>21</sup> Grazia Deledda, *La regina delle tenebre*, cit., II, p. 28.

<sup>22</sup> Eadem, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 43.

femminile che, sebbene denigrata con cinismo dal marito che la definisce «donnicciuola» e malgrado sia causa della sua fine, mostra sensibilità umana e manifesta contrizione per la colpa. E ciò in aperto contrasto con l'atteggiamento cinico di ziu Taneddu. Nessuna rivendicazione dunque, ma nell'immobilismo sociale affiora almeno qualche consapevolezza. L'immagine della donna nelle protagoniste della Deledda, pur se diversa rispetto a quella che emerge dagli scritti di Serao, lancia ugualmente segnali ambigui che appalesano nodi problematici irrisolti. Franzisca e Telène sono considerate vere donne perché coraggiose e forti. Franzisca «[...] aveva tutto, l'agilità, la forza, la salute; era abile in tutto, capiva tutto»<sup>23</sup>; Telène lavora tutto il giorno<sup>24</sup> ed è anch'essa coraggiosa sebbene si lasci coinvolgere in un affare che la porterà sull'orlo della disperazione. Per le donne della Serao l'amore è tutto, per quelle dei racconti di Deledda prevale l'onore. Il fantastico in entrambe le scrittrici si realizza insinuando interrogativi nella peculiare concezione antropologica che emerge dalle loro narrazioni, rispettando ovviamente la loro personale sensibilità ed esperienza culturale. *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, racconto più compiutamente rappresentativo del doppio in Serao, raffigura il dramma della scissione in maniera originale, con possibili richiami a esperienze del XIX ma con inclinazione a soluzioni novecentesche, incentrando l'intreccio sui rapporti sentimentali. *Il cuscino ricamato* di Deledda esemplifica, invece, il doppio con l'intertestualità ottocentesca del frazionamento corporeo, mostrando il conflitto tra ignavia e impegno morale. Non è trascurabile, inoltre, la ricorrente condizione patologica o di compromissione delle facoltà percettive del personaggio come preludio alla manifestazione della perdita dell'integrità individuale.

Anche quando non si verifica un reale sdoppiamento, le condizioni di alterazione delle facoltà sensoriali costituiscono un palese punto di convergenza nelle narrazioni, per cui la percezione sconvolgente di profondità sconosciute contribuisce a creare lo smarrimento emblematico del fantastico. In Deledda lo stato onirico oppure le situazioni di stordimento caratterizzano, sovente con l'incertezza della modulazione (mi sembrava, pareva), i momenti parossistici della tensione, quando incalza la tentazione per l'illecito con frequente assimilazione al demoniaco, oppure quando è pressante la morsa dell'angoscia. Nei racconti della Serao, il passaggio da un orientamento sensoriale nel tempo e nello spazio a una situazione di ottundimento avviene all'acme delle emozioni, nell'esplicitazione di sentimenti contrastati, quando l'individuo, la donna in particolare, entra in una "dimensione altra", simile a una condizione di patologia psichica.

L'influenza delle teorie sul magnetismo, sul condizionamento psichico, le innovative scoperte sulle malattie mentali, con il contributo degli esperimenti di Charcot sugli effetti

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Grazia Deledda, *Il fanciullo nascosto*, cit., III, p. 199: «Dentro si sentiva ancora il rumore monotono della macina del grano e la voce esile di Telène che aizzava l'asino intorno alla mola: si lavorava ancora, dentro, sebbene fosse quasi sera».

dell'isteria, hanno inequivocabilmente costituito punti di riferimento fondamentali anche nell'elaborazione del fantastico delle due autrici, che si mostrano inserite così in un panorama culturale di respiro europeo. Si aggiunge, inoltre, a tali contenuti la persistenza di arcaiche credenze popolari, riguardanti la magia, la superstizione, frequentemente confuse con la religione in sincretismi impropri e, talvolta, sacrileghi. Così il sonnambulismo di Tecla e di Franzisca, il torpore di Valentina, l'isterismo di Donna Mercedes, l'impassibilità quasi mortale di Simona, di Croce e di Donn'Anna, la prostrazione lacerante di Donna Romita e di Telène, simboleggiano condizioni con effetti annichilenti, assimilabili alla fascinazione oppure alla possessione demoniaca.

«Quando vediamo il nostro organismo mostrar tanta potenza in casi tanto eccezionali ed evidentemente morbosi, chi ardirà d'asserire che le presenti facoltà siano il limite estremo imposto ad esso dalla natura?»<sup>25</sup>. L'ipotesi di dimensioni ulteriori oltre il reale fenomenico concretamente sperimentabile, l'intuito e l'angoscia di abissi misteriosi nell'intima essenza dell'uomo, mostrano il limite della concezione d'infalibilità delle facoltà sensoriali come strumento inoppugnabile di conoscenza, su cui la scienza fonda le sue deduzioni. Così, nei racconti delle scrittrici, la narrazione di strani particolari che emergono nei momenti di parossismo emotivo, la presenza di sdoppiamenti inquietanti e particolarmente suggestivi, come, ad esempio, ne *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* e ne *La regina delle tenebre*, sembrano attestare con originalità la riflessione del dottor Croissart al termine del racconto di Luigi Capuana e, di conseguenza, lanciano la sfida alla scienza che, operando su dati percepiti concretamente attraverso i sensi, non può pretendere di poter fornire spiegazioni insindacabili per ogni evento. La particolare attenzione dei racconti fantastici per la sfera mentale, per l'interiorità dell'individuo, costituisce quindi anche una posizione critica verso la presunzione della scienza dell'epoca di poter catalogare tutto lo scibile in base a dati tangibili, verificabili e soprattutto inoppugnabili. Appare sotto accusa, in particolare, l'ottimismo del positivismo che, con la cieca fede nel progresso industriale e tecnologico, aveva assunto spesso posizioni di assolutismo gnoseologico, più appropriate a sostenere e confermare il potere affaristico della borghesia che a mostrare l'essenziale natura sperimentale della scienza. La problematizzazione di questa, evidenziata nei racconti fantastici di vari autori del periodo, addita la deriva del pensiero positivistico che, con le posizioni darwiniane di Cesare Lombroso e Paolo Mantegazza, aveva alimentato pregiudizi sociali incrementando disparità nella popolazione italiana sulla base di differenze regionali o di genere. A livello politico, infatti, erano emerse discrasie nell'effettiva realizzazione del processo di

---

<sup>25</sup> Luigi Capuana, *Un caso di sonnambulismo*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>, p. 154.

unificazione del paese poiché la spiegazione scientifica, di derivazione positivista, garantiva presunte superiorità etniche e regionali<sup>26</sup>. Le particolari condizioni psichiche delle protagoniste dei racconti analizzati raffigurano i casi clinici su cui si sviluppavano gli studi della scienza del periodo, i cui sforzi erano tesi a ricondurre al dato empirico, sperimentabile, ogni azione umana, anche quelle afferenti a prerogative caratteriali e psichiche. Nel concetto di temperamento la scienza faceva confluire manifestazioni dell'individuo altrimenti difficilmente catalogabili. Le ricerche sulle malattie mentali, che preludono alla scoperta dell'inconscio freudiano aprono spazi d'indagine fino ad allora ignoti che costituiscono delle frontiere-sfida per la scienza, anche per la collisione con fenomeni facilmente interpretabili da altre dottrine, come lo spiritismo e l'occultismo in fermento nella seconda metà del XIX secolo, oppure con il verificarsi di eventi che non trovano spiegazione plausibile se non in antiche credenze superstiziose popolari. La scienza allora entra nelle narrazioni fantastiche dell'Ottocento, e talvolta in modo discreto come nel caso delle nostre autrici, soprattutto per essere screditata nella sua sicumera impositiva e indiscutibile. E così, per fare qualche esempio, dalla prospettiva ironica del Tarchetti di *Un osso di morto*, che critica la scienza attraverso l'immagine del medico inaffidabile e irrispettoso, passando per la visione ancor più *noir* dell'anatomista spregiudicato del racconto *Un corpo* di Camillo Boito si arriva ai racconti fantastici di Capuana dove, per l'appunto, figure di dottori garantiscono la presenza di fenomeni indecifrabili scientificamente. Oltre al dottor Croissart, che conferma la «visione di sonnambulo»<sup>27</sup> del poliziotto belga Van-Spengel validandola come «strano fenomeno di psicologia patologica»<sup>28</sup>, è sempre un dottore ad affermare la realtà del sogno: «[i]l sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. E più bella, più libera, più reale aggiungo»<sup>29</sup>.

E rivolgendosi così all'avvocato incredulo lo ammonisce affermando la capacità superiore di comprensione dello spirito durante il sogno:

Lei ha troppa fiducia nei suoi sensi; si figura che non lo ingannino. Ma sappia che la scienza non ha ancora provato che quel che noi vediamo e tocchiamo sia precisamente quale noi crediamo di vederlo e di toccarlo. L'enimma sta in questa essenza che noi chiamiamo spirito e non sappiamo affatto cosa sia. Egli spesso, nel sogno, vede chiarissimo il futuro; scioglie problemi che, sveglio, non era riuscito a districare, crea opere d'arte che, sveglio, era incapace di creare. Più realtà di questa vuole lei?<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit., pp. 270-271.

<sup>27</sup> Luigi Capuana, *Un caso di sonnambulismo*, cit., p. 145.

<sup>28</sup> Ivi, p. 154.

<sup>29</sup> Luigi Capuana, *Il sogno d'un musicista*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>, p. 155.

<sup>30</sup> Ivi, p. 156.

Il paradosso, che provoca indecisione e frattura paradigmatica, consiste, quindi, nell'attribuire a figure rappresentanti l'autorità scientifica la facoltà di riconoscere l'esistenza di condizioni di cui non è possibile avere completa certezza e padronanza.

Vorresti una spiegazione dalla scienza? Ebbene, in nome di essa, io ti rispondo, che per ora, non ha spiegazioni di sorta alcuna da darti. Siamo nel campo delle ipotesi [...] Siete curiosi voi altri artisti! Quando vi giova, deridete la scienza, non valutate nel loro giusto valore i tentativi, gli studi, le ipotesi che pur servono a farla progredire; poi, se si dà un caso che personalmente v'interessa, pretendete che essa vi dia risposte chiare, precise, categoriche. Ci sono pur troppo scienziati che si prestano a questo gioco per convinzione o vanità. Io non sono di questi. Vuoi che te la dica chiara e tonda? La scienza è la più gran prova della nostra ignoranza<sup>31</sup>.

Il confronto tra il poeta Lelio Giorgi e Mongeri, lo scienziato, raffigurando il rapporto arte e scienza, evidenzia discrepanze tra le spiegazioni e l'atteggiamento dello scienziato, che tende a sottovalutare il problema, a non considerarlo, mostrando rigidità e prevenzione riguardo l'argomento: «Io non credo agli spiriti»<sup>32</sup>. Si realizza, così, sintomatica in diversi racconti fantastici, una vera decostruzione<sup>33</sup> del linguaggio scientifico, utilizzato per evidenziare la sua stessa criticità, le sue proprie falle, la presunzione di possedere conoscenze certe e inderogabili. Lo scienziato, inizialmente, è riluttante a operare scientificamente per verificare la concretezza del caso inquietante sottoposto alla sua attenzione.

[...] «Paura di che? Sarebbe bella!...»

«Paura di dover mutare opinione. Hai detto: "Io non credo agli spiriti". E se, dopo, fossi costretto a crederci?»

«Ebbene, sì; questo mi seccherebbe. Che vuoi? Siamo così noi scienziati: siamo uomini, caro mio. Quando il nostro modo di vedere, di giudicare ha preso una piega, l'intelletto si rifiuta fin di prestar fede ai sensi. Anche l'intelligenza è affare di abitudine.»<sup>34</sup>.

E, nonostante poi ammetta la possibilità che la scienza possa ritenere alcuni suggerimenti provenienti dalla credenza popolare, nel caso specifico di dissotterrare e bruciare il cadavere per far cessare le irruzioni del vampiro, non si dimostra disponibile a sostenere e comunicare la validità della sua tesi pubblicamente, trincerandosi nuovamente dietro il linguaggio

---

<sup>31</sup> Luigi Capuana, *Un vampiro*, in *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del Primo Novecento italiano*, a cura di Costanza Melani, BUR, Milano 2010<sup>2</sup>, p. 291.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>33</sup> Cfr., Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, cit., p. 13.

<sup>34</sup> Luigi Capuana, *Un vampiro*, cit., p. 293.

scientifico ufficiale e senza riconoscere onestamente l'eventualità che la scienza possa essere in alcuni casi inefficace.

[...] io credo che la scienza debba occuparsi di questo fatto, perché in ogni superstizione si nasconde qualcosa che non è unicamente fallace osservazione dell'ignoranza...<sup>35</sup>.

Quantunque l'esperimento abbia confermato la credenza popolare, e dal giorno della cremazione dei resti del cadavere, i fenomeni siano compiutamente cessati, con gran sollievo di Lelio Giorgi e della buona signora Luisa, nella sua relazione, non ancora pubblicata il Mongeri però non ha saputo mostrarsi interamente sincero<sup>36</sup>.

La critica severa, sottesa al fantastico di Capuana, nei confronti della scienza e della sua incoerenza, è presente, sebbene con modalità differenti, anche in qualche racconto fantastico della Serao e della Deledda. Il racconto *Un vampiro*, essendo apparso nel 1904<sup>37</sup>, non aveva sicuramente potuto ispirare la Serao che, però, aveva potuto leggere *Un caso di sonnambulismo*. Si potrebbe ipotizzare, infatti, un'intertestualità per l'identico riferimento ne *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, pubblicato nel 1888, al manicomio come spazio eterotopico in cui la scienza, che rappresenta la legalità, l'autorità, si applica per spiegare casi anomali cercando di ricondurli entro parametri patologici, quindi razionali e verificabili. Lo sfogo liberatorio della protagonista, che racconta la sua tormentosa condizione di possessione e non di pazzia, dichiara al contempo, come accade per il racconto di Capuana, l'errore e l'impotenza della scienza nel risolvere il suo caso.

Non è vero che io sia pazza; io vivo, sento, ricordo e ragiono. Quelli che mi tengono imprigionata nel manicomio, s'ingannano<sup>38</sup>.

Ora, se rispetto alla carica eversiva e paradossale della paura del dottor Croissart, che emblemizza la debolezza della scienza, la critica all'autorità scientifica nel racconto seraiano potrebbe sembrare meno efficace poiché espressa dalla protagonista ammalata, d'altro canto acquisisce maggiore potere suggestivo poiché, come accade anche ne *Le Horla* di Maupassant, il lettore ha la possibilità di entrare direttamente nel percorso evolutivo del disturbo angosciante della protagonista per trovarsi, così, sprovvisto di appigli razionali di fronte all'evento traumatico conclusivo: la scoperta dell'estraneità alienante. Si tratta di un'originale prospettiva che il fantastico della Serao offre contro la sicumera della scienza che spesso attribuiva alla donna stati di particolare morbosità mentale decretandone l'inferiorità. Nei racconti della Deledda, come per quelli della Serao, il biasimo per la scienza non

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 301.

<sup>36</sup> Ivi, p. 308.

<sup>37</sup> *Un vampiro* esce in rivista nel 1904: «La lettura», IV, 7, luglio 1904; poi nel 1907 in volume, per i tipi di Enrico Voghera a Roma, insieme a *Fatale influsso*, con dedica a Lombroso.

<sup>38</sup> Matilde Serao, *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, cit., p. 130.

è trattato in modo evidente come nel fantastico di Capuana ma, sebbene rilevato da una prospettiva femminile, non risulta meno incisivo. Nel racconto *Uno spirito del male* la trasgressione di Valentina Lecis non rappresenta semplicemente una ricerca di libertà personale ma, soprattutto, la volontà di ribellarsi alle imposizioni del marito, Vittorio Lecis, che è, guarda caso, un dottore. L'opposizione alla scienza, allora, avviene tramite il personaggio che la rappresenta, non relativamente alle sue convinzioni scientifiche ma per il suo comportamento nella vita privata che, comunque, le fa percepire. Vittorio Lecis è autoritario, e le sue scelte, riguardo la casa e la famiglia, denotano una mente scientifica: «[...] egli amava la simmetria, la sicurezza, l'ordine, e aveva sempre le sue buone ragioni per fare quello che faceva»<sup>39</sup>.

Sicuro delle proprie convinzioni, non vuole essere contraddetto: una posizione simile alla grettezza mentale che Mongeri, in *Un vampiro*, attribuiva ai suoi colleghi scienziati, infastiditi dagli interrogativi che ponevano in dubbio le loro convinzioni; un atteggiamento cui anche Mongeri, poi, non riuscirà a sottrarsi, per paura, pigrizia e incoerenza. Vittorio Lecis controlla ogni movimento della moglie; la chiude a chiave in casa con serva e figli; detta leggi ferree sulle abitudini familiari, anche su quelle più ordinarie come aprire le finestre e rivolgere parola al vicinato.

Suo marito era fuori e aveva chiuso a doppio giro la porta, senza dimenticare la solita avvertenza di tutte le sere a sua moglie e alla vecchia serva:

- Non aprite la porta e neppure le finestre, se la persona che picchia non è più che conosciuta. Valentina, inoltre, conosceva troppo bene il desiderio di lui, che ella non si affacciasse alla finestra, neppure di giorno, e non prendesse parte alle chiacchiere delle donnicciuole della strada<sup>40</sup>.

La ribellione di Valentina, con tutto lo sconvolgimento interiore che ciò comporta per la corrispondenza tra trasgressione e colpa, costituisce un attacco alla pedanteria del pensiero scientifico reintrodotto dalla prospettiva originale della donna, che subisce in ambito familiare la stessa forza oppressiva che la scienza riserva alle nuove scoperte, alle nuove intuizioni, alle nuove sfide che l'evoluzione del pensiero le sottopone. Le regole di Vittorio Lecis non sono soltanto infrante ma anche ridicolizzate e sarebbero anche messe alla berlina da Valentina se il diavolo non la distogliesse dal suo intento. Il dottore, così attento, così scrupoloso, pecca in realtà di ipocrisia e d'incoerenza, così come il Mongeri di Capuana poiché i divieti, che impone alla moglie, sono quelli da lui infranti quando, da giovane, amareggiava con la donna affacciandosi alla stessa finestra. La narrazione, con la ripetizione anaforica «[c]osì

---

<sup>39</sup> Grazia Deledda, *Lo spirito del male*, cit., III, pp. 309-310.

<sup>40</sup> Ivi, p. 308.



picchiava suo marito»<sup>41</sup>, mette in rilievo il particolare, ridicolizzando, così, l'attuale atteggiamento benpensante del dottore. I divieti del dottor Lecis, inoltre, dicono molto, più di quanto possa sembrare in apparenza. Le donne con cui Valentina potrebbe dialogare sono definite «donnicciuole», termine che stabilisce un ulteriore richiamo intertestuale significativo con il racconto di Capuana. La presenza di tale voce in Deledda in due racconti posteriori alla pubblicazione di *Un vampiro* di Capuana, indurrebbe a ritenere che potrebbe trattarsi non soltanto di un'accezione spregiativa, dettata dallo snobismo borghese di Vittorio Lecis, ma, considerato che Mongeri, in *Un vampiro*, la collega alle credenze superstiziose, potrebbe rappresentare, di nuovo, l'affermazione della supremazia scientifica sui rimedi propinati dalla «divinazione primitiva»<sup>42</sup> della tradizione popolare. Lo scienziato di Capuana, nell'espone la sua tesi sul rapporto tra scienza e superstizione, afferma infatti: «[i]o studio, da tre anni, i rimedi empirici delle donnicciuole, dei contadini per spiegarmi il loro valore... Essi, spessissimo, guariscono mali che la scienza non sa guarire...»<sup>43</sup>. E inoltre: «Le donnicciuole, che sono più tenacemente attaccate ad essa, ci han conservato alcuni di quei suggerimenti della natura medicatrice»<sup>44</sup>. La tesi non risulta troppo ardita, soprattutto se si considera la presenza della medesima voce<sup>45</sup> anche in un altro racconto, *Un grido nella notte*, quando Ziu Taneddu l'utilizza per distinguere il suo comportamento dall'atteggiamento debole e superstizioso della moglie, uccisa dal tormento dei sensi di colpa.

Si tratta, allora, di un'altra prospettiva, quella del fantastico delle due scrittrici, diversa, originale, legata all'esperienza femminile del contesto socio-culturale dell'epoca, ma che non manca di contestare la presunzione della scienza del periodo di possedere l'interpretazione univoca, insindacabile e immutabile della realtà. La loro visione ampia del reale, comprendente aspetti e dimensioni fino a quel momento ignoti o ignorati, confluisce in un realismo dove la rappresentazione dell'esistenza umana restituisce un'immagine integrale ma anche contraddittoria, dualistica, dell'individuo. Tale concezione, che racchiude possibilità oltre il dato materiale, esteriore, fenomenico, cui il naturalismo e il verismo erano principalmente attenti, e dispensa sollecitazioni che soltanto una sensibilità particolare, la «visione del poeta»<sup>46</sup>, è in grado di cogliere, origina e alimenta il fantastico nei momenti incongrui, d'inconciliabilità delle diverse tensioni esistenziali, mostrando squarci irriducibili e tormentosi nelle condizioni limite, talvolta patologiche, dei personaggi. Ideale, sogno, situazioni estreme che forzano i limiti del realismo e che nel rapporto dialettico con il suo paradigma di riferimento creano l'occasione per la realizzazione del fantastico. È nel reale che la Serao

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 309.

<sup>42</sup> Luigi Capuana, *Un vampiro*, cit., p. 302.

<sup>43</sup> Ivi, p. 301.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Grazia Deledda, *Un grido nella notte*, cit., III, p. 46: «Non ero una donnicciuola, io, e d'altronde morirò lo stesso, quando zio Cristo Signore Nostro comanda...».

<sup>46</sup> Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, cit., p.260.

immagina l'integrità dell'uomo da rappresentare; il sogno in Deledda, sebbene sia assimilato talvolta a condizioni di sospensione dal sensibile, ha la prerogativa di incidere sul reale, come verità altra che trova lì la sua conferma. Il realismo dei loro racconti, in cui si crea la dissonanza che alimenta il fantastico, è un verosimile sociale. La costruzione dell'intreccio è inserita nella società. Il riferimento è a un'esperienza sociale condivisibile; permane, infatti, in alcuni casi, la preoccupazione, tipica del fantastico ottocentesco, di coinvolgere il lettore per confermare la veridicità dei contenuti. Diverso il sogno nel fantastico del Novecento. Nelle narrazioni di Deledda c'è l'annuncio che si tratta di un reale che assomiglia al sogno, in Ortese, ad esempio, il passaggio di soglia non è più avvertibile. Il lettore viaggia trasportato nella vertigine dell'esperienza soggettiva senza percepirne l'evoluzione. E anche il reale nell'universo finzionale è una percezione personalissima, soggettiva. Con Ortese è disarmante l'angosciosa consapevolezza della solitudine individuale, dell'assoluta unicità dell'esperienza. Il racconto *Isola* della raccolta *Angelici dolori*, attesta come il discorso del fantastico evolva rispetto a quello delle due scrittrici, le quali, malgrado tentino di forzare la concezione esistenziale positivista, restano entro una visione oggettiva del fenomenico. Rispetto a Deledda e a Serao, qui il "paradigma di realtà" sembra scomparso. La realtà esterna, riconosciuta e sicura cui far riferimento, nel racconto di Ortese sembra essere rifiutata: è straniera. L'aggettivo strano è ripetuto più volte: la «casa strana»<sup>47</sup> si trova in una «località strana»<sup>48</sup>. La città reale è straniera: «[s]ul termine dei miei quotidiani vagabondaggi per le vie della città straniera, mi arrestavo spesso in una località strana e dolce e selvaggia, cui si giungeva a un tratto superato un ponte»<sup>49</sup>.

Con il racconto si entra nel mondo onirico della narratrice e la casa è il suo spazio interiore in cui affiorano memorie e raffigurazioni. In Serao e in Deledda il sogno e le leggende costituiscono l'occasione del ritorno di un rimosso collettivo che angoschia poiché assimilabile a sentimenti comuni, senza tempo, a emozioni condivisibili.

Se per considerare una narrazione fantastica si ritenessero imprescindibili contenuti oscuri, dettagli orrorifici, con *revenants* minacciosi in ricordo del gotico, non sarebbe agevole riconoscere nei racconti della Deledda e della Serao, qui analizzati, una seppur minima attinenza con tale idea preconcepita. L'errore, purtroppo, consiste proprio nel voler partire all'incontro con un testo, per sondarne il fantastico, portando una zavorra di elementi che si pretende ritrovare. Se per qualunque tipologia di opera l'indagine letteraria deve incentrarsi sul testo, a maggior ragione ciò è inderogabile quando si parla di fantastico. In questo caso, infatti, non è possibile volersi necessariamente richiamare a un canone stabile, con norme riconosciute, poiché, come si è avuto modo di evidenziare nel primo capitolo, non ci sono regole; molto evidenti risultano, inoltre, le difficoltà di definizione. Con il fantastico

---

<sup>47</sup> Anna Maria Ortese, *Isola*, in Ead., *Angelici dolori*, Bompiani, Milano 1937, p. 9.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

ottocentesco emergono le falle, le distorsioni, le ferite, i ghigni, gli inciampi, le incomprensioni, il “non risolto”, che dal realistico dell’autore, per l’universalità e l’atemporalità delle verità intime che sanno sollecitare, si riattivano nel reale del lettore. Il fantastico emerge quando da un discorso apparentemente aderente a una visione mimetica del reale, sia fenomenico sia interiore, si verifica un ribaltamento che ne problematizza le certezze e le regole inerenti. Serao e Deledda realizzano il loro fantastico problematizzando il loro contesto nella sua integrità, con il bagaglio di tradizioni e credenze popolari, e lo fanno in modo personalissimo, peculiare, aderente alla loro propria personalità.

Sul fantastico gli ultimi studi sono rivolti ad ambiti che, come rileva anche Lazzarin<sup>50</sup>, possono offrire nuovi spunti poiché lasciati al margine delle prime raccolte fondamentali sul fantastico italiano.

L’eccezionale valore paradigmatico immediatamente attribuito al canone di Contini, Calvino e Ghidetti-Lattarulo ebbe, tra i suoi effetti collaterali, quello di decretare l’estromissione dal campo d’interesse della critica di tutto ciò che in quel canone non figurava, o figurava in posizione marginale, minore, eccentrica<sup>51</sup>.

Oltre al fantastico italiano dell’Ottocento e a quello popolare delle riviste tra il XIX e il XX secolo, Lazzarin riconosce nel fantastico femminile un campo di studi un tempo negletto dall’attenzione della critica. Gli studi verso tale settore si sono attivati già da alcuni anni ma non mancano, tuttavia, di sorprendere sia per l’univocità nella scelta delle scrittrici considerate, per cui tornano frequentemente i nomi di Anna Maria Ortese, di Elsa Morante, di Paola Masino, contribuendo a rinnovare l’idea di un fantastico italiano prettamente novecentesco<sup>52</sup>, sia per lo sforzo di cercare delle specificità che possano delineare un fantastico femminile. Fra i contributi in tale prospettiva si distinguono quelli raccolti nel volume «*La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*»<sup>53</sup>. Nel saggio introduttivo del libro, Uta Tredler e Eleonora Chiti, partendo da una concezione del fantastico in cui appare imprescindibile il riferimento al concetto del perturbante freudiano, ne sostengono, al contempo, l’inapplicabilità nel caso del fantastico femminile. In riferimento al saggio *Il perturbante* di Freud<sup>54</sup>,

---

<sup>50</sup> Stefano Lazzarin, *All’ombra del canone abbacinante. Dal fantastico ‘intelligente’ agli studi sulle scrittrici italiane*, cit.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr., Italo Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, cit., II, pp. 1679.

<sup>53</sup> *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, cit.

<sup>54</sup> Cfr., Sigmund Freud, *Il perturbante*, cit.

le studiose, infatti, asseriscono l'esclusivo legame tra sesso maschile e l'*Unheimlich* che, come rimosso di natura familiare, trova fondamentale individuazione nella sessualità femminile.

Un aspetto fondamentale per la comprensione del saggio si rintraccia nella rivelazione, leggibile nell'ultima parte dello scritto, che la vera fonte dell'angoscia suscitata dal perturbante, e che coincide con l'angoscia di morte, risiede nel "continente nero" della sessualità femminile<sup>55</sup>.

La tesi si fonda sulla convinzione della differente idea della corporeità esistente nei due sessi e sull'impossibilità che una donna possa subire il complesso di castrazione<sup>56</sup>, come il personaggio di Hoffmann su cui si fonda l'analisi freudiana. Tale prospettiva comporterebbe, di conseguenza, che il perturbante nel fantastico di una scrittrice debba essere necessariamente «[...] rifunzionalizzato e quindi presentarsi nei testi scritti da donne come un'altra cosa»<sup>57</sup>.

Se la letteratura fantastica, che sull'*Unheimliches* tradizionalmente si fonda, è definita come "irruzione dello strano-insolito-irrazionale nel reale" (generante il dubbio che l'evento inquietante sia accaduto davvero o sia stato invece inganno dei sensi, sogno, follia), nel fantastico femminile – di donne che dovrebbero "canonicamente" custodire il domestico – accade invece che l'estraneità si dimostri amata, accolta, prediletta, riconosciuta come parte di sé, ciò che del resto è implicito, anche se trascurato, nella definizione dell'*Unheimliches*<sup>58</sup>.

Rifacendosi alle tesi di Hélène Cixous, di Shoshana Felman e di Julia Kristeva, che rivendicano per l'appunto la differenza sessuale, riconoscendo la sostanziale coincidenza tra perturbante e femminile, Monica Farnetti identifica, nel suo contributo al volume in questione, alcune caratteristiche, al suo scrivere proprie della scrittura delle donne, che minano l'idea finora riservata al perturbante in ambito letterario. Tre le differenze rilevate nel fantastico femminile: la prima è la risposta «empatica» che il personaggio generalmente riserverebbe all'elemento perturbante; la seconda riguarda il potenziamento della personalità dei personaggi femminili, che trarrebbero dall'esperienza angosciante la forza di affrontarla oltre a una maggiore consapevolezza delle proprie capacità; la terza è la componente ironica che

---

<sup>55</sup> Uta Treder, Eleonora Chiti, *Il/la perturbante: una questione di genere*, cit., p. 4.

<sup>56</sup> Cfr., *ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 5.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

conferirebbe leggerezza alla narrazione dell'angoscia quasi che «[...] il perturbante si presenti per il soggetto femminile come un'occasione insperata per tentare forme inedite di rappresentazione del proprio desiderio»<sup>59</sup>.

Considerando il fantastico di Deledda e Serao nella prospettiva dell'interpretazione psicoanalitica, a cui spesso attinge la critica, in particolar modo per analizzare il fantastico femminile sotto una luce *gender*, le tre caratteristiche formulate da Farnetti coesisterebbero, sebbene con contraddizioni e incoerenze interne, e nessuna in modo esclusivo. Nei racconti fantastici di entrambe, infatti, confluiscono tendenze differenti, tra cui quella di un comune legame con la tradizione culturale e letteraria cui appartengono. Tali orientamenti consentono di passare da un fantastico di tipo ottocentesco, con l'attestazione esteriore del sovrannaturale, a un fantastico psicologico, più vicino a problematiche del Novecento. Il rapporto empatico con l'alterità emerge in Deledda ne *La regina delle tenebre*, che accoglie e rielabora il dualismo nella vocazione artistica, fonte di rinascita e rafforzamento della soggettività. Non è sempre negativa l'apparizione del *munaciello* seraiano, folletto che compensa in bene o in male le inclinazioni del popolo napoletano. I fantasmi de *Il Palazzo Dogn'Anna* non solo non spaventano ma suscitano amore e persino invidia: altri sono gli spettri, più terrestri e di natura sociale, che suscitano angoscia. È, tuttavia, palese, e ciò in dissenso con la caratteristica distintiva rilevata da Farnetti, che l'irruzione dei fantasmi non è affatto accolta da Franzisca nel racconto *Un grido nella notte*, così come è assolutamente ostile la figurazione del doppio ne *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*. Il rapporto empatico, accogliente, del resto, non è prerogativa esclusivamente femminile. La vicinanza compassionevole del narratore per il barone di Saternez ne *I fatali* di Tarchetti oppure l'assenza di una palese conflittualità tra realistico e l'invasione dell'insolito nel *monde à l'envers*<sup>60</sup> del fantastico novecentesco, come sottolinea giustamente Beatrice Laghezza, mettono in luce debolezze nella tesi di Farnetti. L'ironia, poi, presente soprattutto in Deledda con la figura dell'usuraio devoto<sup>61</sup> oppure con il diavolo tentatore de *Lo spirito del male*, non risulta essere prerogativa privilegiata del fantastico femminile, poiché esistono esempi di racconti fantastici di scrittori dell'Ottocento, che, aggiunti a quelli del Novecento italiano, in cui il lato ironico costituisce uno degli aspetti fondamentali secondo la tesi di Calvino<sup>62</sup>, recuperano superate figurazioni angoscianti attraverso la lente ironica che ne sollecita la rivisitazione suscitando dubbi e rinnovati tormenti. Non può essere trascurata, infatti, l'ironia di Maupassant ne *La main d'écorché* o di Capuana in *Un vampiro*, nonché quella pungente e dissa-

---

<sup>59</sup> Monica Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, cit., pp. 19-20.

<sup>60</sup> Cfr., Jean-Paul Sartre, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, cit., p. 153.

<sup>61</sup> Cfr., Grazia Deledda, *L'usuraio*, cit., III, p. 265.

<sup>62</sup> Italo Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, cit., I, p. 267: «Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo».

crante di *Un osso di morto* e di *Uno spirito in un lampone* di Tarchetti. Del resto, la stessa Farnetti aveva riconosciuto che la sua ipotesi, in particolare riguardo l'empatia, aveva l'intento di delineare una tendenza senza alcuna presunzione di fissare una regola:

[...] tuttavia non voglio dire che la letteratura fantastica femminile funzioni sempre in questo modo. Non intendo, cioè formulare una regola ma, più semplicemente, indicare una linea di tendenza, alla quale altre facilmente si affiancano<sup>63</sup>.

Laghezza, nonostante l'attenuazione della tesi di Farnetti, è molto ferma nell'asserire la sua contrarietà:

Ce n'est donc ni dans la disparition de l'expérience *unheimlich*, ni dans l'empathie, ni dans l'ironie, que nous pouvons découvrir les fondements spécifiques d'un fantastique féminin : ces trois éléments représentent autant de stratégies de réécriture propres à tout le fantastique du XX<sup>e</sup> siècle, masculin aussi bien que féminin<sup>64</sup>.

Allo stesso modo Laghezza esprime il suo dissenso, e non a torto, nei confronti della tesi di Danielle Hipkins, secondo cui la forte componente intertestuale nel fantastico femminile costituirebbe l'attestazione dell'angoscia delle scrittrici nel sentirsi epigoni di una tradizione prevalentemente maschile.

«[...] les femmes manifesteraient une angoisse épigonale plus spécifique vis-à-vis d'un canon littéraire du fantastique exclusivement composé d'*auctoritates* masculines. Une trace reconnaissable de cette angoisse réside, selon Hipkins, dans le taux d'intertextualité très élevé qui caractériserait les textes fantastiques écrits par des femmes»<sup>65</sup>.

In effetti, se si condividesse l'idea di Hipkins, si dovrebbe render conto delle relazioni intertestuali che emergono anche nei racconti fantastici degli scrittori. Per riflettere su un esempio, che non rappresenta di certo un'eccezione ma che contribuisce ad evidenziare la caratteristica ricorrente e connaturata del fantastico nella sua funzione metanarrativa e di decostruzione dei linguaggi ufficiali, si riportano due brevi passi ripresi da *Le Horla* di Maupassant (1887) e da *Un vampiro* di Capuana (1907):

Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Monica Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, cit., p. 18.

<sup>64</sup> Beatrice Laghezza, *Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre*, cit., p. 5.

<sup>65</sup> Ivi, p. 6.

<sup>66</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, cit., p. 46.

Io tremavo allo spettacolo di lei che tendeva desolatamente le braccia verso la culla, mentre *colui* – me lo diceva Luisa – chinato sul bambino dormente, faceva qualcosa di terribile, bocca con bocca, come se gli succhiasse la vita, il sangue...<sup>67</sup>.

La raffigurazione dell'azione del vampiro, molto somigliante, denota un'evidente relazione intertestuale che non si limita soltanto alla corrispondenza, quasi pedissequa, nell'uso dei sostantivi ma anche nell'individuazione dell'alterità, chiamata genericamente *colui*, così come era accaduto nella difficoltosa genesi dell'onomastica di *Horla*<sup>68</sup>.

Nulla di esclusivamente femminile nell'impiego di richiami intertestuali dunque, e niente da eccepire sulle obiezioni sollevate da Laghezza rispetto a tesi che rilevano caratteristiche del fantastico femminile soltanto a partire da un canone maschile, per cui «[...] cette relation conflictuelle prend les formes diamétralement opposées, et par conséquent complémentaires, de la résistance au canon – d'après Farnetti – et de la dépendance au canon - d'après Hipkins»<sup>69</sup>.

Eppure tale prospettiva critica, di individuazione del fantastico femminile in contrapposizione a quello maschile, sembra resistere, tanto è vero che Beatrice Sica in apertura del suo intervento alla giornata di studi sul fantastico femminile, tenutasi all'Università di Paris Ouest-Nanterre nel 2015, andava affermando che: «[l]'individuazione di un fantastico femminile rimanda forzatamente alla categoria di fantastico maschile, implicitamente definito *e contrario*: se non altro, fantastico maschile è tutto quello da cui il fantastico femminile si è più o meno consciamente e programmaticamente differenziato»<sup>70</sup>.

Un'identica prospettiva è emersa anche nella maggior parte degli interventi al IV Congresso Internazionale *Visiones de lo Fantástico*, dal titolo *Las creadoras y lo Fantástico*, tenutosi a Barcellona nel giugno del 2019, presso l'Università Autonoma. I vari relatori hanno in genere riconosciuto nel fantastico femminile l'espressione di un comune risentimento verso la società patriarcale, tesi però che chi scrive ha accolta con le necessarie riserve. Le forme di sovversione, riscontrate quasi esclusivamente nei racconti fantastici novecenteschi dell'area ispanica e latino-americana, raffigurate con la donna-mostro, la madre-oppressiva,

---

<sup>67</sup> Luigi Capuana, *Un vampiro*, cit., p. 300.

<sup>68</sup> Sulla difficoltà di chiamare *l'impronunciabile*: cfr., Chiara Germini, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, cit. p. 200; e anche cfr., Pasquale Marzano, *Maupassant e l'«altro». Tre soprannomi e un nome misterioso: Horla o Gorla?*, in Atti del VII Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura, Università di Pisa 15-17 febbraio 2001, in «Il Nome nel testo», Rivista internazionale di onomastica letteraria, IV/2002, ETS, Pisa 2002, pp. 110 - 124 [in rete: <https://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/view/7/7> (accesso: 21-07-2020)]

<sup>69</sup> Beatrice Laghezza, *Théories du fantastique: les écrivaines italiennes recréent le genre*, in *L'autorité des genres*, cit., p. 6.

<sup>70</sup> Beatrice Sica, *Chi ha paura del fantastico femminile?*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano*. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015), a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, [in rete: <https://boll900.it/2018-i/Sica.html> (accesso: 04-06-2020)].

la donna mascolinizzata, con la metamorfosi donna-animale (in ambito italiano si può far riferimento a Ortese) non sarebbero altro che la rappresentazione di un'alterità tutta al femminile che confligge con la supremazia sociale maschile. Alfons Gregori i Gomis, nel suo intervento *Lo fantástico femenino: entre la transgresión y el esencialismo?* ha sostenuto che l'uso di un linguaggio particolare, talvolta poetico, assumerebbe la funzione destabilizzante nel discorso *macho* predominante, creando una vera e propria frattura. In linea con il pensiero «essenzialista»<sup>71</sup> di Farnetti, lo studioso ha confermato l'esistenza di un modo di vivere e pensare tipicamente femminile, riconoscendone la valenza anche in campo letterario: ha decretato infatti la differenza tra un fantastico classico, costituzione maschile dell'inverosimile, e un fantastico femminile, connessione autentica tra la donna e il non-umano. Resta pertanto viva una corrente di pensiero femminista che tende a individuare, nel rapporto contrastivo con la produzione degli scrittori, le specificità del fantastico femminile.

Nell'ambito della creazione letteraria, *l'écriture féminine* genererebbe di conseguenza un processo di simbolizzazione originale e differenziato da quello maschile, la cui specificità si esprimerebbe tanto nei contenuti quanto nello stile delle opere licenziate dalle donne. È a questa corrente [essenzialista] del pensiero femminista che, nella critica letteraria italiana, si ispira la riflessione sul fantastico femminile come luogo testuale in cui trova espressione non il perturbante, ma "la" perturbante, cioè la variante femminile della sensazione *unheimlich* descritta da Freud che, quando viene maneggiata dalle scrittrici, sostituisce alla relazione angosciosa e inquietante causata dal riaffiorare di complessi rimossi e modi di pensare superati dalla razionalità adulta, un atteggiamento di empatia nei confronti dell'alterità<sup>72</sup>.

Anche le variazioni terminologiche acquisirebbero, allora, la prerogativa di rappresentare la differente capacità della scrittrice di simboleggiare la propria esperienza umana: oltre

---

<sup>71</sup> Laghezza individua nell'essenzialismo la particolare posizione del pensiero femminista che, contaminato dai dettami del naturalismo, individua nella differenza sessuale una diversa percezione della corporeità e dell'identità personale. Beatrice Laghezza, *Fantasmî del fantastico e del femminile. Con qualche esempio di Ghost Story*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano*. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ovest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015), a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, [in rete: <https://boll900.it/2018-i/Laghezza2.html> (accesso: 16-05-2020)]: «Il femminile sarebbe al contrario dotato di una specificità tale da suggerire l'idea che la donna incarni una forma distinta e autonoma di declinazione dell'umanità, una configurazione identitaria radicalmente differente da quella maschile e, sotto certi punti di vista, superiore perché in grado di veicolare, tramite l'esperienza della procreazione, una relazione con l'altro che trascende i rapporti di dominazione e potere tipici della cultura patriarcale».

<sup>72</sup> *Ibidem*.



“la” perturbante si preferisce utilizzare “le personagge”<sup>73</sup> nel linguaggio della critica letteraria femminista per indicare le protagoniste nelle opere letterarie delle autrici.

Dopo aver riflettuto sulle proposte di alcune teorie circa il fantastico femminile e dopo averne evidenziato le criticità, Stefano Lazzarin afferma:

[...] la maggior parte degli studi sul fantastico femminile presenta come peculiare della scrittura delle donne, e dunque distintivo, ciò che in realtà è soltanto caratteristico, e come tale non basta a tracciare una frontiera teorica ‘forte’ tra maschile e femminile<sup>74</sup>.

La sua conclusione, fortunatamente, decreta che, per il momento, nessuna teoria risolve l’enigma circa il fantastico femminile e che si resta nel campo delle ipotesi.

La positività delle differenti tesi è commisurata alla loro capacità di fornire spunti di riflessioni per stabilire relazioni intertestuali più ampie possibili, senza arrogarsi la pretesa di fornire griglie interpretative, sancite a priori. Ogni testo letterario in quanto libera espressione del pensiero ha il diritto di far sentire la sua voce e di essere ascoltato senza alcuna restrizione preconcepita: l’importante è interrogarlo onestamente lasciandogli la maggiore libertà di espressione possibile. Le stesse caratteristiche rilevate da Farnetti come tratti salienti di un fantastico femminile e che, invece, come si è visto, appartengono anche alle esperienze del fantastico degli scrittori, sarebbero emerse se alla base non ci fosse stata l’elaborazione teorica di una distinzione maschile/femminile in chiave psicoanalitica con la relativa corrispondenza tra perturbante e sessualità femminile?

Ciò che desta perplessità, in effetti, non è tanto l’interesse per la ricerca di aspetti esclusivi dell’esperienza del fantastico delle scrittrici, tratti peculiari in grado di delineare l’esistenza di una singolare sensibilità, ma il fatto che l’analisi condotta su alcuni testi induca a stabilire caratteristiche applicabili genericamente al fantastico femminile. Forse la ricerca di una «frontiera teorica ‘forte’ tra maschile e femminile»<sup>75</sup> potrebbe non essere l’unico percorso per poter riconoscere finalmente, anche nell’ambito letterario del fantastico, la voce delle donne scrittrici oppure, semplicemente, altre voci. Sembrerebbe, in effetti, tutt’altro che risarcitorio di una negligenza della critica oltreché di un’atavica ingiustizia umana, affermare diritti utilizzando una logica oppositiva che, del resto, non sembra suffragata da evidenti attestazioni tematiche sul piano finzionale. L’intertestualità, inoltre, non sembra poter costituire una specificità del fantastico delle scrittrici poiché come si è visto è presente anche nell’esperienza degli scrittori e se il suo significato vuol dire che «ogni testo è fatto di altri

---

<sup>73</sup> Laura Marzi, *La cura perturbante*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*. Atti del convegno Sapienza Università di Roma (3-4 dicembre 2015), a cura di Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Sapienza Università, Roma 2017, p. 152.

<sup>74</sup> Stefano Lazzarin, *All’ombra del canone abbacinante. Dal fantastico ‘intelligente’ agli studi sulle scrittrici italiane*, cit.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

testi»<sup>76</sup> il ruolo di epigoni, cui sono state condannate le scrittrici del fantastico, le ha indirizzate necessariamente a rivolgersi alle esperienze letterarie degli uomini. E, ancora, forse ricondurre l'elemento dissonante, sconvolgente, inspiegabile e indicibile, che travolgendo la mimesi narrativa realizza il fantastico, al concetto del "perturbante" freudiano e, in particolare, alla sfera sessuale, sebbene possa rilevarsi comodo per sintetizzare riconoscendo nel mostruoso la rappresentazione delle pulsioni inconse, non sempre rende il particolare significato che in ogni narrazione del fantastico assume l'irruzione destabilizzante.

L'esperienza del fantastico da parte delle scrittrici, sebbene possa vantare la sensibilità e l'attenzione tipica della donna verso determinati aspetti del fenomenico per la scelta dell'impostazione narrativa (e lo si è visto con Serao e Deledda anche nel dissenso verso le pretese epistemologiche della scienza di fine secolo), non può essere letta in termini di stretto biografismo. La distinzione tra autore e piano finzionale del narratore è ovviamente necessaria. Nella creazione letteraria entrano in gioco anche altri fattori che contribuiscono alle scelte narrative, non rendendo troppo divergente il prodotto degli scrittori da quello delle scrittrici. Ovviamente per Serao e Deledda non è possibile non notare il particolare interesse per i personaggi femminili, di cui potevano immaginare più agevolmente le dinamiche interiori, come non resta inosservata anche la resa, talvolta tutt'altro che accogliente, dell'elemento "altro". *La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso* e *Un grido nella notte* sono esempi abbastanza eloquenti al riguardo.

Il tentativo di definire il fantastico femminile, dunque, non risulta particolarmente agevole e Laghezza esprime l'*impasse* rifacendosi all'irrisolto problema della definizione del fantastico.

Il tentativo di definire cosa sia, o cosa non sia, il femminile – e di conseguenza cosa sia, o cosa non sia, il fantastico femminile – presenta in effetti almeno altrettanti inconvenienti di quelli che sorgono quando si cerca di definire cosa sia, o cosa non sia, il fantastico tout court<sup>77</sup>.

A questo punto per il fantastico femminile, come per il fantastico in generale, si ritiene opportuno ipotizzare una definizione aperta, in grado di poter dare la giusta rilevanza all'apporto letterario di ogni narrazione. Così, considerando alla stessa stregua il fantastico degli scrittori e delle scrittrici, si potrà accogliere i singoli contributi in una prospettiva di disponibilità, senza precludere a priori la possibilità di riformulare l'ipotesi di una definizione che va, in ogni caso, ricercata. Ogni nuovo spunto costituirà, allora, occasione di riflessione, affinché le particolarità siano valorizzate senza che debbano necessariamente fossilizzarsi in differenze. E visto che alle parole è attribuita grande importanza, tanto da proporre improbabili trasformazioni al femminile, appare opportuno parlare di "fantastico

---

<sup>76</sup> Andrea Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma 2013, p. 13.

<sup>77</sup> Beatrice Laghezza, *Fantasmî del fantastico e del femminile. Con qualche esempio di Ghost Story*, cit.

delle scrittrici” in luogo di “fantastico femminile”, onde evitare una possibile confusione tra autore e narratore, compresa la loro visione del mondo cui appartengono e dell’alterità. La zona d’ombra del “fantastico delle scrittrici” negli ultimi anni ha attirato sempre più l’attenzione di studiosi e di studiose, come si è avuto modo di appurare con l’interesse di Lazzarin e con gli interventi al convegno di Barcellona. Ciò sembrerebbe realizzare l’auspicio di Laghezza, circa l’eliminazione, nell’interesse della critica, del divario tra fantastico degli scrittori e quello delle scrittrici:

[...] sa réhabilitation effective n’aura lieu, croyons-nous, que quand des critiques des deux sexes se pencheront sur ce sujet, en dehors des préjugés liés – dans un sens comme dans l’autre – au genre<sup>78</sup>.

E così la necessità di servirsi delle differenze per far luce su spazi letterari negletti terminerà quando si supererà il timore del «pericolo roseo»<sup>79</sup> di cui parlava Luciano Zuccoli circa un secolo fa!

---

<sup>78</sup> Eadem, *Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre*, cit., p. 3.

<sup>79</sup> Luciano Zuccoli, *Il pericolo roseo*, cit., p. 3: «Il pericolo roseo è questo, adunque; è il pericolo di veder la letteratura cader nelle mani di donne, che hanno un equilibrato squilibrio, se è permessa questa *callida junctura*, un equilibrato squilibrio di pensiero e d’esperienza».

# BIBLIOGRAFIE E SITOGRAFIE

## GENERALI

### OPERE

*Antologia della letteratura fantastica*, a cura Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma 1983<sup>2</sup>.

*Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, a cura di Costanza Melani, BUR, Milano 2010<sup>2</sup>.

*Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Einaudi, Torino 1988.

*Italie Magique. Contes surréels modernes, choisis et présentés par Gianfranco Contini*, traduits de l'italien par Hélène Breuleux, Aux Portes de France, Paris 1946.

*La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarneri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Pellegrini, Cosenza 2007.

*Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti, Leonardo Lattarulo, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>.

*Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Enrico Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>.

*Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, I-II, Mondadori, Milano 1983.

*Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>.

Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, edizione critica rifatta a cura di Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano 1951<sup>15</sup>.

Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, a cura di Luigi de Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1982<sup>18</sup>.

*Le Voyage*, in Id., *Les fleurs du mal*, a cura di Luigi de Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1982<sup>18</sup>.

Capuana Luigi, *Il sogno d'un musicista*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>.

*Un caso di sonnambulismo*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>.

*Un vampiro*, in *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del Primo Novecento italiano*, a cura di Costanza Melani, BUR, Milano 2010<sup>2</sup>.

Freud Sigmund, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Theoria, Roma, Napoli 1993<sup>5</sup>.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandmann*, trad. it. di Alberto Spaini, *L'Orco insabbia*, in Id., *Racconti notturni*, a cura di Claudio Magris, Einaudi, Torino 2017<sup>9</sup>.

*Prinzessin Brambilla* (1820-21), trad. it. di Alberto Spaini, *La principessa Brambilla*, Einaudi, Torino 1981<sup>2</sup>.

*Racconti notturni*, a cura di Claudio Magris, Einaudi, Torino 2017<sup>9</sup>.

Marone Publio Virgilio, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1971.

Maupassant (de) Guy, *Contes cruels et fantastiques. Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart*, Le livre de poche, LGF, Paris 2009<sup>2</sup>.

*L'Auberge*, in Id., *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986.

*La main d'écorchée*, in Id., *Contes cruels et fantastiques. Textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart*, LGF, Paris 2009<sup>2</sup>.

*Le Horla*, in Id., *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986.

*Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986.

Nodier Charles, *Contes*, a cura di Pierre-Georges Castex, Garnier, Paris 1961.

Ortese Anna Maria, *Angelici dolori*, Bompiani, Milano 1937.

*Isola*, in Ead., *Angelici dolori*, Bompiani, Milano 1937.

Ovidio [Nasone, Publio], *Metamorfosi*, XIII, 898-968, traduzione e cura di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma 2011.

Praga Emilio, *Tre storie in una*, in Giovanna Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma, Bari 1997.

Tarchetti Iginò Ugo, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967.

*I fatali*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967.

*Un osso di morto*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967.

*Uno spirito in un lampone*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967.

Verga Giovanni, *Le storie del castello di Trezza*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>.

X, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>.

Zola Émile, *Germinal*, in André Lagarde, Laurent Michard, *Collection Littéraire Lagarde & Michard XIX<sup>e</sup> Siècle*, Bordas, Paris 1969.

#### CRITICA

*Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di Michela Vanon Alliata, Marsilio, Venezia 2002.

*Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, I-II, Laterza, Bari 1943.

*Fantastico e immaginario*, *Seminario di Letteratura fantastica*, a cura di Alessandro Scarsella, Solfanelli, Chieti 1988.

*Geografia, storia e poetiche del fantastico*. Atti della giornata di studi (Ferrara, gennaio 1994), a cura di Monica Farnetti, Olschki, Firenze 1995.

*Iginò Ugo Tarchetti e la scapigliatura*. Atti del Convegno Nazionale su Iginò Ugo Tarchetti e la Scapigliatura, San Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976, Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1977.

*Il fantastico e l'allegoria*, a cura di Francesco Muzzioli, Editori Riuniti University Press, Roma 2012.

- «Italia Magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del Convegno Cagliari, Pula 7-10 giugno 2006, a cura di Giovanna Caltagirone, Sandro Maxia, AM&D, Cagliari 2008.
- La Biblioteca Italiana*, a cura di Enrico Oddone, Canova, Treviso 1975.
- La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983.
- La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003.
- La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di Peter Ihring, Friedrich Wolfzettel, Guerra, Perugia 2003.
- La Vita Italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Treves, Milano 1908.
- Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Paravia, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di Hervé Antonio Cavallera e Walter Scancarello, Bibliografia e Informazione, Pontedera (Pisa) 2013.
- The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*. Atti del Convegno di Londra, 9-10/05/2003, Madison-Teaneck (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2007.
- Albertazzi Silvia, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Amigoni Ferdinando, *Fantasma nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Asor Rosa Alberto, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000.
- Azzolini Paola, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957, trad. it. di Ettore Catalano con revisione per la nuova edizione di Mariachiara Giovannini, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2015.
- La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris 1960, trad. it. di Giovanna Silvestri Stevan con revisione per l'edizione di Barbara Sambo, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 2015.

*Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, Paris 1970, trad. it. di Marina Bianchi con revisione per la nuova edizione di Barbara Sambo, *Il diritto di sognare*, Dedalo, Bari 2008.

Bachtin Michail Michajlovič, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1975; trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1972; trad. it. di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, *Il grado zero della scrittura (seguito da Nuovi saggi critici)*, Einaudi, Torino 2016<sup>7</sup>.

Benedetti Carla, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983.

Bernardelli Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma 2013.

Bernardelli Andrea, Ceserani Remo, *Il testo narrativo*, Il Mulino, Bologna 2005.

Bessière Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris 1974.

Boitani Piero, Di Rocco Emilia, *Il fantastico*, in *Ibid.*, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Laterza, Roma, Bari 2013.

*Il mito*, in *Ibid.*, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Laterza, Roma, Bari 2013.

Bonifazi Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Longo, Ravenna 1982.

Bonini Giuseppe Fausto, Jamet Marie-Christine, *Littérature et Civilisation Françaises, Textes, Images, Documents, L'essentiel pour l'épreuve de Littérature Française*, (sous la direction de Giovanni Freddi), Petrini, Torino 1999.

Borges Jorge Luis, Casares Adolfo Bioy, *Prefazione all'edizione italiana*, in *Antologia della letteratura fantastica*, a cura Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma 1983<sup>2</sup>.

Bozzetto Roger, Arnaud Huftier, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes 2004.

Bozzetto Roger, Chareyre-Méjean Alain, *Fantastique et Métonymie*, in «Solaris», *Science-fiction et Fantastique*, 1982, 44.



Bozzetto Roger, *Approche du fantastique iconique*, in Id., *Le fantastique dans tous ses états*, Nouvelle édition, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2001.

Brocchi Gian Battista [?], *Articolo sui «Cenni critici» di C. G. Londonio. Biblioteca Italiana, dicembre 1817*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, I-II, Laterza, Bari 1943.

[Brocchi Gian Battista (?)], *Cenni critici sulla poesia romantica, di C. G. Londonio. – Milano, Pirotta, 1817*, in «Biblioteca Italiana» ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da vari letterati, Anno secondo, Parte I, *Letteratura e arti liberali*, Dicembre 1817, Pirotta, Milano 1817.

Brunel Pierre, Pichois Claude, Rousseau André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Colin, Paris 1983.

Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965.

*De la féerie à la Science-fiction*, in *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris 1966.

*Images, images ...*, *Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, Paris 1966.

Calvino Italo, *Definizioni di territori: il fantastico*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995.

*Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, I-II, Mondadori, Milano 1983.

*Il fantastico nella letteratura italiana*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995.

*Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995.

*Un'antologia di racconti «neri»*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995.

Campra Rosalba, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000.

Capuana Luigi, *Fantasia e Immaginazione*, in «Fanfulla della Domenica», a. VI, n. 50, Roma 14/12/1884.

Carlino Marcello, Muzzioli Francesco, *La letteratura italiana del primo Novecento (1900-1915)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1989.

- Castex Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951 (8<sup>e</sup> réimpression 1994).
- Cavalli Annamaria, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Unicopli, Milano 2002.
- Ceserani Remo, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983.
- Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.
- Chelebourg Christian, *Le Surnaturel*, Colin, Paris 2006.
- Cirillo Silvana, *Come leggere il Novecento letterario italiano*, Bulzoni, Roma 2013.
- Sulle tracce del surrealismo italiano (flanêurs, visionari, sognatori)*, Esedra, Padova 2016.
- Contini Gianfranco, *Postfazione 1988*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Einaudi, Torino 1988.
- Croce Benedetto, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del XIX secolo, VIII, Boito – Tarchetti – Zanella*, in «La Critica», Rivista di letteratura, storia e filosofia, diretta da Benedetto Croce, Anno II, Fasc. V, Napoli 20 settembre 1904.
- Di Breme Ludovico, «*Il Giaurro, frammento di novella turca, scritto da lord Byron, e recato dall'inglese in versi italiani da Pellegrino Rossi*». Ginevra 1818. (Osservazioni di Lodovico di Breme.), in Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, BUR, Milano 2001<sup>2</sup>.
- Diotima, *La magica forza del negativo*, Liguori, Napoli 2005.
- Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, trad. it. di Giovanni Cantoni, *Miti, sogni, misteri*, Lindau, Torino 2007.
- Traité d'histoire des religions*, Payot & Rivages, Paris 1948-2007, trad. it di Virginia Vacca, riveduta da Gaetano Riccardo, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2018<sup>3</sup>.
- Farnetti Monica, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003.

*Il fantastico femminile*, in *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di Peter Ihring, Friedrich Wolfzettel, Guerra, Perugia 2003.

*Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988.

*Introduzione*, in *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di Monica Farnetti, Mursia, Milano 1993<sup>4</sup>.

*Scritture del fantastico*, in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000.

Fusillo Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena 2012.

Genette Gérard, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris 1969, trad. it. di Franca Madonia, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972<sup>4</sup>.

*Figures III*, Seuil, Paris 1972, trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2017<sup>6</sup>.

*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Giulio Einaudi editore, Torino 1997.

Germi Chiara, *Voci del fantastico. Guy de Maupassant e Iginio Ugo Tarchetti: analisi di alcuni racconti*, EDI, Napoli 2020.

Ghidetti Enrico, *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987.

*Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in Id., *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987.

Giordani Pietro, *Sul discorso di Madame DE STAËL – Lettera di un Italiano ai Compilatori della Biblioteca*, in «Biblioteca Italiana» ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati, Anno primo, Parte I, *Letteratura ed Arti liberali*, Aprile 1816, Milano 1816.

Gottschall Jonathan, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, trad. it. di Giuliana Olivero, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

Lazzarin Stefano, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma, Bari 2000.

*L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004.

*Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier Università, Firenze 2017<sup>2</sup>.

Lazzarin Stefano, Beneduce Felice Italo, Conti Eleonora, Foni Fabrizio, Fresu Rita, Zudini Claudia, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier Università, Firenze 2017<sup>2</sup>.

Lagarde André, Michard Laurent, *Collection Littéraire Lagarde & Michard XIX<sup>e</sup> Siècle*, Bordas, Paris 1969.

Leopardi Giacomo, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, BUR, Milano 2001<sup>2</sup>.

Londonio Carlo Giuseppe, *Cenni critici sulla poesia romantica. Milano 1817*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, I-II, Laterza, Bari 1943.

Lugnani Lucio, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983.

Magris Claudio, *Nota bio-bibliografica*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla (1820-21)*, trad. it. di Alberto Spaini, *La principessa Brambilla*, Einaudi, Torino 1981<sup>2</sup>.

Manganelli Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985.

Mangini Angelo M., *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti*, Carocci, Roma 2000.

Manzoni Alessandro, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a cura di Arturo Aurelio, Biblioteca Italiana Editrice (Quaderni di critica libera), Roma 1972.

Melani Costanza, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2006.

*Nel regno di Dracula e Alice: i mille mondi della letteratura fantastica*, in *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, a cura di Costanza Melani, BUR, Milano 2010<sup>2</sup>.

- Musatti Cesare L., *Presentazione*, in Sigmund Freud, *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti, Theoria, Roma, Napoli 1993<sup>5</sup>.
- Muzzioli Francesco, *Fantastico e allegoria*, in *Il fantastico e l'allegoria*, a cura di Francesco Muzzioli, Editori Riuniti University Press, Roma 2012.
- Ironia*, Guida, Napoli 2015.
- L'analisi del testo letterario*, Empiria, Roma 2012.
- Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo*, Guida, Napoli 2010.
- Oddone Enrico, *Sui «Cenni critici sulla poesia romantica» di C. G. Londonio*, in «La Biblioteca Italiana», a cura di Enrico Oddone, Canova, Treviso 1975.
- Ojetti Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946.
- Orlando Francesco, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017.
- Pomilio Tommaso, *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Manni, Lecce 2002.
- Praz Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966.
- Rank Otto, *Der doppelgänger*, Vienna e Lipsia 1914, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Milano 2009.
- Roda Vittorio, *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna 2009.
- Rosa Giovanna, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma, Bari 1977.
- Reis Julien, *Il mito e i suoi primi passi*, in *Dizionario del mito*, a cura di Mircea Eliade, Jaca Book, Milano 2018.
- Runcini Romolo, *Abissi del reale. Per un'estetica dell'eccentrico*, Solfanelli, Chieti 2012.
- La paura e l'immaginario sociale nella letteratura, I-III, Il romanzo industriale, III*, a cura di Carlo Bordoni, Liguori, Napoli 2012.
- Salinari Carlo, Ricci Carlo, *Storia della letteratura italiana, I-III*, Laterza, Roma, Bari 1981<sup>9</sup>.
- Sartre Jean-Paul, *AMINADAB ou du fantastique considéré comme un langage*, in Id., *Situations, I*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaim-Sartre, Gallimard, Paris 1947/2010.

*L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, (Edizione rivista da Arlette Elkaïm-Sartre nel 1986; Presentazione 2005).

Scarano Emanuela, *I modi dell'autenticazione*, in *La narrazione fantastica*, Nistri, Lischi, Pisa 1983.

Scarsella Alessandro, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, Biblion, Milano 2018.

Secchieri Filippo, *Il coltello di Lichtenberg*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico. Atti della giornata di studi (Ferrara, gennaio 1994)*, a cura di Monica Farnetti, Olschki, Firenze 1995.

Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999.

Sempère Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique au XVIII siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2009.

Serao Matilde, *L'Italia di Stendhal*, in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Laterza, Bari 1995.

Shelley Mary, *Frankenstein; or, the modern Prometheus*, trad. it. di Giorgio Borroni, *Frankenstein*, Feltrinelli, Milano 2018<sup>8</sup>.

Soggin Jan Alberto, *Introduzione all'Antico Testamento. Dalle origini alla chiusura del canone alessandrino*, Paideia, Brescia 1974.

Staël Holstein Anne-Louise Germaine, *Lettera (a) di madama la baronessa di STAEL HOLSTEIN ai signori Compilatori della Biblioteca Italiana*, in «Biblioteca Italiana», *Appendice*, Anno primo, Parte I, Scienze Lettere ed Arti straniere, Giugno 1816, Stella, Milano 1816.

*Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni (a)*, in «Biblioteca Italiana», Anno primo, Parte I, Letteratura ed Arti liberali, Gennaio 1816, Stella, Milano 1816<sup>3</sup>.

Tellini Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1981.

Treder Uta, Chiti Eleonora, *Il/la perturbante: una questione di genere*, in *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, a cura di Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder, Morlacchi, Perugia 2003.

Trocchi Anna, *Temi e miti letterari*, in *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Paravia, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Vax Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris 1987<sup>2</sup>.

Zaccaria Giuseppe, *Tarchetti e il romanzo d'appendice*, in *Igino Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del Convegno Nazionale su Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, San Salvatore Monferrato 1/3 ottobre 1976, pp. 138-147, Comune di San Salvatore Monferrato e Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1977.

Zambon Patrizia, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

Zangrandi Silvia, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, CLUED, Bologna 2016.

#### DIZIONARI E LESSICI

*Dizionario del mito*, a cura di Mircea Eliade, Jaca Book, Milano 2018.

Cortellazzo Manlio, Zolli Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1984<sup>6</sup>.

Devoto Giacomo, Oli Gian Carlo, Serianni Luca, Trifone Maurizio, *Nuovo Devoto - Oli*, Le Monnier, Mondadori Education, Firenze, Milano 2018<sup>2</sup>.

## SITOGRAFIA

### OPERE

- Gautier Théophile, *Le Capitaine Fracasse*, I-II, Charpentier, Paris 1863, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6128123t>.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques*, (Traduit par François-Adolphe Loève-Weimars et Précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter Scott), Renduel, Paris 1832, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b.r>.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *L'Archet du baron de B.*, in «Le Gymnase, recueil de morale et de littérature», Imprimerie de H. Balzac, Paris 8 mai 1828, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1127085.item>.
- Nodier Charles, *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Œuvres de Charles Nodier*, Renduel, Paris 1832, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65671188>.
- Nodier Charles, *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin, par Ch. Nodier*, Ponthieu, Paris 1822<sup>2ème</sup>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618448>].
- Nodier Charles, *Une Heure, ou la Vision*, in Id., *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, Demonville, Paris 1806, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15111788>.

### CRITICA

- Ampère Jean-Jacques, *Allemagne. Hoffmann. Aus Hoffmann's leben und nachlass, herausgeben von Hitzig – Berlin 1822*, in Pierre Leroux, Paul-François Dubois, «Le Globe, Recueil philosophique et littéraire», VI, n° 81, De Guiraudet, Paris 2 Aout 1828, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074694g>.
- Farinelli Patrizia, *Dire il doppio e l'indecidibile. Rivisitazioni del fantastico nella prosa italiana del '900 e il caso Tabucchi*, p. 131, [http://hs.zrcsu.si/Portals/0/sp/hs10/11-HS\\_10\\_web\\_Farinelli.pdf](http://hs.zrcsu.si/Portals/0/sp/hs10/11-HS_10_web_Farinelli.pdf).
- Farnetti Monica, *Il doppio del testo*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati». Contributi della Classe di Lettere e Arti, VIII, I, A, 251, 2001, [http://www.agiati.it/UploadDocs/5318\\_art13\\_farnetti](http://www.agiati.it/UploadDocs/5318_art13_farnetti)].



Gautier Théophile, *Les contes d'Hoffmann*, [già pubblicato su «Chronique de Paris» del 14/08/1836], in Id., *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1904, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204313w>.

Laghezza Beatrice, *Théories du fantastique : les écrivaines italiennes recréent le genre*, in *L'autorité des genres*. Atti della giornata di studi (Roanne, 22 maggio 2014), a cura di Jérôme Dutel, in «Cahiers du CELEC» (Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées), [http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/fichiers\\_joints/2-2.%20B.%20Laghezza.pdf](http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/fichiers_joints/2-2.%20B.%20Laghezza.pdf).

Lazzarin Stefano, *All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico 'intelligente' agli studi sulle scrittrici italiane*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano*. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015), a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, <https://boll900.it/2018-i/Lazzarin.html>.

*Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé. Perspectives actuelles de la recherche sur le fantastique italien*, in *L'autorité des genres*. Atti della Giornata di Studi (Roanne, 22 maggio 2014), a cura di J. Dutel, in «Cahiers du CELEC» (Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées), febbraio 2015, n. 9, pp. 12-16, Université Jean Monnet Saint-Etienne, [http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers\\_joints/1.%20S.%20Lazzarin.pdf](http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers_joints/1.%20S.%20Lazzarin.pdf).

Loève-Veimars François-Adolphe, *Introduction*, in E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, (Traduit par François-Adolphe Loève-Veimars et Précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par Walter Scott), cit., pp. I – III, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6353019b.r>.

Londonio Carlo Giuseppe, *Cenni critici sulla poesia romantica*, Pirotta, Milano 1817, [https://books.google.it/books?id=dchRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r &cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=dchRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gb_s_ge_summary_r &cad=0#v=onepage&q&f=false).

Massé d'Egmont Henry, *Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann*, in *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*, Camuzeaux, Paris 1836, I, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96929756>.

Maupassant (de) Guy, *Le fantastique*, in «Le Gaulois», III<sup>e</sup>/427 - 7/10/1883, Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v.item>.

Nodier Charles, *Avertissement*, in Id., *Smarra, ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin, par Ch. Nodier*, Ponthieu, Paris 1822<sup>2<sup>e</sup>me</sup>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618448>.

*Du fantastique en littérature*, in «Revue de Paris», novembre 1830, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c>.

*Préface nouvelle*, in Id., *Smarra, ou les Démons de la nuit*, in *Œuvres de Charles Nodier*, Renduel, Paris 1832, III, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65671188>.

Re Lucia, University of California, Los Angeles, *Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900*, in «Carte Italiane», 2 (5), 2009, <http://escholarship.org/uc/item/7rj8r3c6>.

Retinger Joséph-Hieronim, *Le Conte Fantastique dans le romantisme français*, Grasset, Paris 1909, <http://archive.org/stream/lecontefantastiq00reti#page/6/mode/2up>.

Sainte-Beuve (de) Charles-Augustin, *Nouveaux Lundis*, Lévy Frères, Paris 1866, VI<sup>ème</sup>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6148359p>.

Scott Walter, *Du Merveilleux dans le roman*, in «Revue de Paris», Littérature Étrangère, Everat, Paris 1829, I, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5802504x/f44.image>.

*On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann*, in «The Foreign Quarterly Review», Treuttel and Würtz, Treuttel, Jun. and Richter, London 1827, I, n. 1, <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044011598448>.

Spoelberch (de) de Lovenjoul Charles, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Slatkine, Genève 1887 (Reprint 1968), I, n° 43, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88395>.

Spronck Maurice, *L'art littéraire*, in «Les Artistes Littéraires», Études sur le XIX<sup>e</sup> siècle, Calmann, Lévy, Paris 1889, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208092f>.

#### DIZIONARI E LESSICI

Marmontel Jean-François, *Fiction*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de Lettres, a cura di Diderot e D'Alembert, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, Paris 1756, VI<sup>e</sup> (ET – FNE), <http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/records/item/2098-l-encyclopedie-volume-06-texte-et-fne?offset=7#page>.

Treccani, *vocabolario on line*, <http://www.treccani.it/vocabolario/on-line>.

## MATILDE SERAO

### OPERE

Serao Matilde, *Al lettore*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Apparenze*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Au pays de cocagne. Mœurs napolitaines*, traduzione a cura di Minnie Paul Bourget, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1898.

*Barchetta fantasma*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Bozzetti*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Delfina*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888.

*Donnalbina, Donna Romita, Donna Regina*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Estratto dello stato civile*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Fantasia*, Otto/Novecento, Milano 2010.

*Fior di Passione*, Galli, Milano 1888.

*Il Cristo morto*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Il diavolo di Mergellina*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Il mare*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Il paese di Cuccagna*, a cura di Riccardo Reim, Avagliano, Roma 2008.

*Il Palazzo Dogn'Anna*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Il romanzo della fanciulla*, a cura di Francesco Bruni, Liguori, Napoli 1985.

- Il segreto del mago*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- Il trionfo di Lulù*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.
- Il ventre di Napoli*, BUR Rizzoli, Mondadori, Milano 2018<sup>6</sup>.
- La donna dall'abito nero e dal ramo di corallo rosso*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888.
- La fanciulla di Capodimonte*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- La leggenda dell'amore*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- La leggenda dell'avvenire*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- La main coupée. Roman d'amour*, Ollendorff, Paris [date ?].
- La Mano Tagliata*, Salani, Firenze 1912.
- La storia della leggenda*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- La virtù di Checchina*, Piero Manni, Lecce 2000.
- Leggenda di Capodimonte*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Enrico Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1985<sup>2</sup>.
- Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- L'Italia di Stendhal*, in Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Laterza, Bari 1995.
- Lu Munaciello. Leggenda borghese*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- Madame la Marquise (conte inédit)*, in «Le Gaulois du Dimanche», Supplément Hebdomadaire Littéraire et Illustré, traduction italienne de Mme Jean Darcy, n. 303 du 9-10 mai 1903.
- Megaride*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.
- Monologo*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.
- Mosaico*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Mosaico di fanciulle*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Notte di Agosto*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Novella greca*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888.

*Parthenope*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Paule (conte inédit)*, in «Le Gaulois du Dimanche», Supplément Hebdomadaire Littéraire et Illustré, n. 409 du 20-21 mai 1905.

*Per i bagni*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Piccole anime*, Avagliano, Roma 2010.

*Predizione*, in Ead., *Piccole anime*, Avagliano, Roma 2010.

*Prefazione*, in Ead., *Il romanzo della fanciulla*, a cura di Francesco Bruni, Liguori, Napoli 1985.

*Primo giorno*, in Ead., *Fior di Passione*, Galli, Milano 1888.

*Provvidenza, buona speranza. Leggenda dei bimbi*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

*Viottole*, in Ead., *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000.

*Virgilio mago*, in Ead., *Leggende Napoletane*, Sarasino, Modena 1891.

#### CORRISPONDENZA

Serao Matilde, *A furia di urti, di gomitate* [8 lettere all'avv. Gaetano Bonavenia], in «Nuova Antologia», 16 agosto 1838, Anno 73, Fasc.1594.

*Lettera a Ferdinand Brunetière*, 15-06-1898, in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza, F. 311.

*Lettera a Ferdinand Brunetière*, Napoli 03-05-1899, in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza, F. 312.

*Lettera a Ferdinand Brunetière*, Paris 19-09-1900, in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza, F. 323.

*Lettere al conte Primoli*, in Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.

*Lettera a Georges Hérelle*, 7-11-1895, in Eucardio Momigliano, *Matilde Serao in Francia*, in «Nuova Antologia», n. 1865, maggio 1956.

*Lettre à Georges Hérelle*, Napoli 30-12-1914, n. 919, in Marie-Gracieuse Martin-Gistucci, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1973.

*Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25049, XXIII Sabatier-Soutza.

#### CRITICA

*Matilde Serao. Le opere e i giorni*. Atti del Convegno di Studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006.

*Matilde Serao. 1856-1927 Mostra bibliografica, fotografica e documentaria*, «I quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli» serie IV, N. 6, Biblioteca Nazionale di Napoli, Maggio-Ottobre 1977.

Angeli Diego, *M<sup>me</sup> Mathilde Serao*, in «Revue politique et littéraire» («Revue Bleue»), 8 settembre 1900.

Banti Anna, *Matilde Serao*, UTET, Torino 1965.

Bourget Paul, *Matilde Serao*, in «La Revue hebdomadaire», 4 décembre 1897, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1897.

Croce Benedetto, *Matilde Serao*, in Id., *La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, I-VI, Laterza, Bari 1943<sup>4</sup>.

Dornis Jean, *Le Roman Italien Contemporain*, Ollendorff, Paris 1907.

- Dronsart Marie, *Une romancière italienne*, in «Le Correspondant», 10 août 1896, Bureaux du Correspondant, Paris 1896.
- Fermigier André, *Préface*, in Guy de Maupassant, *Le Horla*, Édition présentée par André Fermigier, Gallimard, Paris 1986.
- Foucault Michel, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre 1984, trad. it. di Pino Tripodi, in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2011.
- Ghidetti Enrico, *Introduzione*, in Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, I-II, Cappelli, Bologna 1967.
- Hérelle Georges, *Lettera a Ferdinand Brunetière* (Bayonne mercredi 7-02-1900), in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25040, XIV Haas-Herelle, F. 441.
- Lettera a Ferdinand Brunetière* (Bourges 9-09-1900), in *Lettres adressées à Brunetière*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, NAF 25040, XIV Haas-Herelle, FF. 445-446.
- Lavore Virgilio, *Latinità*, Principato, Milano 1979<sup>2</sup>.
- Mariani Angelo, *Matilde Serao*, in Id., *Figures contemporaines tirée de l'album Mariani*, I-XIV, Floury, Paris 1904, IX.
- Martin-Gistucci Marie Gracieuse, *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1973.
- Momigliano Eucardio, *Matilde Serao in Francia*, in «Nuova Antologia», n. 1865, maggio 1956.
- Montera (de) Pierre, Tosi Guy, *D'Annunzio Montesquiou Matilde Serao, (Documents Inédits)*, Quadri di Cultura Francese, a cura della Fondazione Primoli, Roma 1972.
- Ojetti Ugo, *Matilde Serao*, in Id., *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946.
- Pascale Vittoria, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao* (con contributo bibliografico 1877-1890), Liguori, Napoli 1989.
- Pietropaoli Antonio, «*Il delitto di via Chiatamone*», in *Matilde Serao. Le opere e i giorni. Atti del Convegno di Studi* (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006.

Pupino Angelo R., «Chi piange acconsente». *Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*. Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006.

Roda Vittorio, *Intorno ad alcuni doppi di Matilde Serao*, in Id., *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna 2009.

Scappaticci Tommaso, *Introduzione a Serao*, Laterza, Bari 1995.

Scarfoglio Edoardo, *Il libro di Don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885.

Serao Matilde, *Carlo Gozzi e la fiaba (1720-1806)*, in *La Vita Italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Treves, Milano 1908.

Spaziani Marcello, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962.

*Francesi in Italia e Italiani in Francia. Studi-Ricerche-Diporti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1961.

Tagliatela Rosaria, *Il fantastico "umano" delle «Leggende napoletane» di Matilde Serao*, in «*Italia Magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, AM&D, Cagliari 2008.

*Matilde Serao e la «Revue des deux mondes». 1898-1901*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*. Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di Angelo R. Pupino, Liguori, Napoli 2006.

Tissot Ernest, *Madame Mathilde Serao*, in Id., *Nouvelles Princesses de Lettres*, Fontemoing, Paris 1911.

*Nouvelles Princesses de Lettres*, Fontemoing, Paris 1911.

Toni Iermano, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Liguori, Napoli 2002.

Trotta Donatella, *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Liguori, Napoli 2008.

## SITOGRAFIA

## OPERE



Serao Matilde, *Naples. Les Légendes et la Réalité*, Juven, Paris 1908, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k931620c>.

*Une auberge singulière*, in «Revue Illustrée», n. 14 del 01/07/1901, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62616600/f19.item>.

#### CRITICA

Claretie Jules, *La vie à Paris*, in «Le Temps», n. 8509, 15-08-1884, Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2303904>.

Croisset (de) Francis, *Mathilde Serao*, in «L'Écho de Paris», IV année, n° 6543, 29 Avril 1902, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k803253x/f1.item>.

Dornis Jean, *Matilde Serao*, in «Le Figaro», Supplément Littéraire, n. 46, 3<sup>e</sup> année (Nouvelle série) 16/11/1907, Paris, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k272938g>.

Murger Henry, *Madame Olympe* in Id., *Madame Olympe*, Michel Lévy Frères, Paris 1859, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58185168/f2.item.r=natures%20physiques>.

Sarcey (de) Yvonne, *Matilde Serao. Les Lettres de la Cousine*, in «Les Annales Politiques et Littéraires», Revue Universelle paraissant le Dimanche, n. 1274, Paris 24-11-1907, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5721952c/f19.item>.

## GRAZIA DELEDDA

### OPERE

Deledda Grazia, *Ancora magie*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

*Di notte*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

*Fior di Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2007.

*Fuoco*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995.

*Il cinghialeto*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Il cuscino ricamato*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Il fanciullo nascosto*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Il mago*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

*La casa maledetta*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*La dama bianca*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

*La potenza malefica*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*La regina delle tenebre*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, II.

*La veste del vedovo*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*La via del male*, Ilisso, Nuoro 2007.

*Le tredici uova*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Le scarpe*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*L'usuraio*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Lo spirito del male*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Malocchio*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995.

*Memorie infantili*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

*Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996.

*Pasqua*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, II.

*San Giovanni Bello*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995.

*Sangue sardo*, in Ead., *Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995.

*Sangue Sardo e altri racconti*, a cura di Dolores Turchi, Newton, Roma 1995.

*Un giorno*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

*Un grido nella notte*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, III.

*Zia Jacobba*, in Ead., *Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996, I.

#### CORRISPONDENZA

Brunetière Ferdinand, *Papiers et correspondance (lettres reçues)*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, cote : NAF 25040.

Deledda Grazia, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di Anna Folli, Feltrinelli, Milano 2010.

*Lettera a Epaminonda Provaglio, 23-02-1892*, in Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori, le opere*, Avagliano, Roma 2016.

*Cartolina a Georges Hérèlle*, Roma 15-05-1910, in Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, «Appendice I», UniversItalia, Roma 2016.

*Lettere a Georges Hérèlle*, in Maddalena Rasera, *Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, «Appendice I», UniversItalia, Roma 2016.

*Lettera a Edouard Rod*, Roma 15-11-1903, in Jean-Jacques Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Droz S.A., Genève 1980.

*Lettera a Maggiorino Ferraris*, 1890, in Duilio Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010.

*Lettere a Stanis Manca*, in Ead., *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di Anna Folli, Feltrinelli, Milano 2010.

*Lettere ad Andrea Pirodda*, in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.

*Lettere ad Angelo De Gubernatis*, in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.

*Lettera ad Antonio Scano*, 12-10-1892, in Maria Rita Fadda, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, ItaliAteneo-SER, Roma 2014.

Hérèlle Georges, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, 14-11-1900, in Ferdinand Brunetière, *Papiers et correspondance (lettres reçues)*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, cote : NAF 25040, F. 369-602, F. 453-454.

Émile Haguénin, *Lettera a Ferdinand Brunetière*, Berlin 11-01-1901, in Ferdinand Brunetière, *Papiers et correspondance (lettres reçues)*, Bibliothèque Nationale de France, Archives et manuscrits, cote : NAF 25040, F. 9-14, F. 11-12.

Momigliano Attilio, *Confidenze di Grazia Deledda. Lettere e note autobiografiche inedite*, in «Corriere della sera», 8 dicembre 1937.

#### CRITICA

*Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010.

- Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*. Atti del convegno Sapienza Università di Roma (3-4 dicembre 2015), a cura di Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Sapienza Università, Roma 2017.
- Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010.
- Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.
- Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12/10/2007, a cura di Marco Manotta, Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010.
- Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992.
- Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990.
- Baumann Tania, *Quando l'isola è donna. Sulla rappresentazione delle figure femminili nei romanzi di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12 ottobre 2007, a cura di Marco Manotta, Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010.
- Bonclère Jean, *Deledda*, Larousse mensuel, n° 361, Mars 1937.
- Botticini Rinaldo, «*Verismo mitico e magico*» nel *Romanzo di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992.
- Calvino Italo, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I-II, Mondadori, Milano 1995.
- Cannas Andrea, *La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano d'espiazione*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari, 2010.

- Caocci Duilio, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirrodda, Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010.
- Cavallini Giorgio, *Appunti su uno stilema di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12 ottobre 2007, a cura di Marco Manotta, Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010.
- Cerina Giovanna, *Prefazione*, in *Grazia Deledda, Novelle*, a cura di Giovanna Cerina, I-VI, Ilisso, Nuoro 1996.
- Dedola Rossana, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori, le opere*, Avagliano, Roma 2016.
- Delitala Enrica, *Grazia Deledda e la «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane»*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992.
- Fadda Maria Rita, *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, ItaliAteneo-SER, Roma 2014.
- Di Pilla Francesco, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966.
- Lecture francesi di Grazia Deledda*, Bulzoni, Roma 1982.
- Farnetti Monica, *La scrittura paziente di Grazia Deledda. In forma di introduzione*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010.
- Fortini Laura, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010.
- Gioanola Elio, *Trasgressione e colpa nei romanzi sardi di Grazia Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990.
- Marchand Jean-Jacques, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Droz S.A., Genève 1980.
- Marroccu Luciano, *Società e cultura nella Sardegna di fine Ottocento: note per una ricerca*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario

di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992.

Marzi Laura, *La cura perturbante*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*. Atti del convegno Sapienza Università di Roma (3-4 dicembre 2015), a cura di Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Sapienza Università, Roma 2017.

Mineo Nicolò, *Capuana critico della Deledda*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di Ugo Collu, I-II. Atti del Seminario di Studi «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900», 25-26-27 settembre 1986, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta", Nuoro 1992.

Mura Piero, *Il ciclo del pane*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010.

Piano Maria Giovanna, *Il dramma del Desiderio nella narrativa deleddiana*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010.

Piredda Benvenuta, *Le tradizioni popolari sarde in Grazia Deledda*, EDES, Sassari 2010.

Pirodda Giovanni, *Temi e forme nelle novelle deleddiane*, in *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, a cura di Giovanni Pirodda. Atti del Convegno nazionale di studi (Cagliari, 8-10 novembre 2007), ISRE-AIPSA, Nuoro, Cagliari 2010.

Pittalis Paola, *Prefazione*, in *Grazia Deledda, Fior di Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2007.

Rasera Maddalena, *Appendice I*, in Ead., *Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, UniversItalia, Roma 2016.

*Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, UniversItalia, Roma 2016.

*Introduzione*, in Ead., *Grazia Deledda e Georges Hérèlle: una storia editoriale italo francese*, UniversItalia, Roma 2016.

Sanna Simonetta, *Grazia Deledda fra Isola e mondo*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, a cura di Monica Farnetti, Iacobelli, Pavona (Albano laziale, Roma) 2010.

Taglialatela Rosaria, *Grazia Deledda in Francia. Le traduzioni di Georges Hérèlle*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*. Atti del Convegno nazionale di studi, Sassari, 10-12/10/2007, a cura di Marco Manotta, Aldo Maria Morace, Ilisso, Nuoro 2010.

Zambon Patrizia, *Grazia Deledda*, in *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di Hervé A. Cavallera, Walter Scancarèllo, Bibliografia e Informazione, Pontedera (Pisa) 2013.

Zancan Marina, *La 'donna nuova': la scrittura e il modello in Grazia Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di Angelo Pellegrino, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990.

## SITOGRAFIA

### OPERE

Deledda Grazia, *Dans le désert*, traduit de l'italien par Marc Hélys, I<sup>ère</sup> partie, in «Le Correspondant», 10-10-1910, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415138s/f150.item>.

*Leggende sarde*, in «Natura ed Arte», 15-04-1894, pp. 921-931, <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=13327419&type=bncr>.

*La donna in Sardegna*, in «Natura ed Arte», Anno II, n° 8, Vallardi, Roma-Milano, 15 marzo 1893, <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=13323708&type=bncr>.

*Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, in «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane», Anno I, Fasc. IX, 01-08-1894, <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=17790289&type=bncr>.

### CRITICA

*Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano*. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015), a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, <https://boll900.it/2018-i>.

Deschamps Gaston, *La vie littéraire*, in «Le Temps», 44<sup>e</sup>/15659, 01/05/1904, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k237861z/f2.item>.



- Haguenin Émile, *Le roman de la Sardaigne. Grazia Deledda*, in «Revue des Deux Mondes», LXXIII<sup>e</sup>/V<sup>e</sup>, XIV, 15/03/1903, pp. 397-425, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431788r>.
- Hélys Marc, *Une romancière régionaliste Grazia Deledda*, in «Le Correspondant», 25-09-1910, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k415137d/f1242.image>.
- Laghezza Beatrice, *Fantasmî del fantastico e del femminile. Con qualche esempio di Ghost Story*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015)*, a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, <https://boll900.it/2018-i/Laghezza2.html>.
- Marzano Pasquale, *Maupassant e l'«altro». Tre soprannomi e un nome misterioso: Horla o Gorla?*, in *Atti del VII Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura – Università di Pisa 15-17 febbraio 2001*, in «Il Nome nel testo», Rivista internazionale di onomastica letteraria, IV/2002, ETS, Pisa 2002, pp. 110 - 124, <https://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/view/7/7>.
- Sica Beatrice, *Chi ha paura del fantastico femminile?*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015)*, a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n.1-2, <https://boll900.it/2018-i/Sica.html>.
- Zorat Ambra, *Appunti sul fantastico femminile tra Otto e Novecento*, in *Fantastico femminile e nuove prospettive di ricerca sul fantastico italiano. Atti della Giornata di Studi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - 23 ottobre 2015)*, a cura di Beatrice Laghezza, in «Bollettino '900», 2018, n. 1-2, I-II semestre, <https://boll900.it/2018-i/Zorat.html>.