



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

Il soprannaturale, il fantastico, il perturbante. Una lettura de L'Uomo della sabbia di E.T.A. Hoffmann

Relatore
Prof. Luigi Marfe'

Anno Accademico 2021 /2022

Laureanda
Silvia Ferraresso
n° matr.1230115

INDICE

Introduzione	p. ...4
Capitolo I. Il soprannaturale	p. ...7
Gli statuti del soprannaturale	p. ...11
Capitolo II. Il fantastico	p. ...25
Il fantastico, lo strano e il meraviglioso	p. ...30
Forme e temi del fantastico	p. ...34
Capitolo III. Il perturbante	p. ...44
L' <i>Unheimlich</i> di Sigmund Freud	p. ...48
La figura del doppio	p. ...53
Capitolo IV. <i>Der Sandmann</i> di E.T.A. Hoffmann	p. ...62
<i>Der Sandmann</i> : genesi, modelli letterari, motivi narrativi	p. ...67
L'immaginario di Hoffmann	p. ...73
Bibliografia	p. ...81

INTRODUZIONE

Questa tesi è un'indagine dello spazio letterario del fantastico, con particolare riferimento agli elementi retorici e tematici che lo caratterizzano e alle metamorfosi che ne hanno segnato l'evoluzione nel corso del tempo. Partendo da una presentazione generale del soprannaturale, si analizzerà in seguito il fantastico, per poi trattare del perturbante e focalizzarsi in fine sulla lettura dell'opera di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Der Sandmann (L'uomo della sabbia)*.¹

Nel primo capitolo si prende in esame il soprannaturale, partendo innanzitutto da una definizione del significato del termine per poi spiegare l'attenta indagine tipologica svolta da Francesco Orlando. L'autore utilizza degli elementi logici astratti per definire sei categorie del soprannaturale e questo implica la necessità di riscontrare, all'interno di un singolo testo, quanto il soprannaturale in esso contenuto sia dato per esistente o meno nella cultura ad esso contemporanea. Attraverso alcuni esempi si rende esplicita questa classificazione orlandiana, facendo risaltare anche il rapporto simbiotico che si crea tra letteratura e storia.

Nel secondo capitolo si analizza il tema del fantastico, presentandolo in generale e valendosi principalmente dello studio critico condotto da Tzvetan Todorov. L'autore considera il fantastico come quell'istante di esitazione e di incertezza che si prova di fronte ad un evento apparentemente soprannaturale. La letteratura fantastica si mantiene in equilibrio davanti a questo dubbio, non arrivando ad una soluzione finale, lasciando il lettore nell'irrisolutezza. Da quanto osservato, si può comprendere come il fantastico di Todorov corrisponda alla categoria centrale studiata da Orlando, sviluppatasi nell'Ottocento, da lui definita soprannaturale di incertezza.

La dialettica tra la realtà quotidiana e l'apertura di una dimensione fantastica è un tema ricorrente nell'ambito letterario. Pian piano che nel tempo si è modificata la percezione della realtà attraverso delle nuove concezioni filosofiche, scientifiche e psicologiche, si è evoluta anche la ricchezza tematica della narrazione fantastica. Molti

¹ Cfr. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Nachtstücke*, Georg Reimer, Berlin, 1817, trad. it. Matteo Galli, *Notturmi*, Firenze, Giunti, 1997.

autori, negli ultimi decenni del Settecento e nei primi dell'Ottocento, sono stati pionieri del racconto fantastico, esplorando nuovi ambiti della letteratura. Le loro opere si sono addentrate nell'inconsueto e nell'inquietante, spingendo oltre ogni limite l'immaginazione del lettore. La narrativa fantastica ha ottenuto un grande successo da parte del pubblico e la ragione di questo è da ricercarsi, non solo nell'intrattenimento del genere, ma anche nella nuova spinta verso l'analisi introspettiva dell'uomo.

Il terzo capitolo si concentra sul sentimento del perturbante, necessario per creare situazioni di incertezza all'interno del testo, analizzando in relazione ad esso la teoria freudiana e il tema del doppio. Con il perturbante ci si pone davanti a qualcosa che genera inquietudine; si tratta di un elemento la cui provenienza è da ricercare a volte nella propria interiorità inquieta, altre invece nel mondo esterno. Questa ambivalenza, data dal perturbante, riconduce a quella situazione di esitazione ben descritta da Todorov: l'incertezza del fantastico.

Sigmund Freud scrive la sua definizione di perturbante e offre un grande contributo all'interpretazione di molti fenomeni paranormali, tra i quali incubi, allucinazioni, ipnosi, e visioni, considerati dallo studioso come espressione del rimosso. L'individuo tende infatti a far scomparire dalla sua coscienza razionale tutto ciò che genera angoscia, relegandolo alla zona più nascosta di sé, l'inconscio. Nasce grazie a Freud una nuova spinta verso l'ignoto dell'interiorità personale e prende avvio l'indagine della psiche umana. La psicanalisi freudiana ha rivoluzionato il pensiero occidentale novecentesco anche per quanto riguarda la letteratura, molti autori infatti, dopo Freud, faranno riferimento alle teorie da lui elaborate, come ad esempio Luigi Pirandello. L'apparizione dell'inconoscibile è utilizzata per esprimere desideri reconditi e censurabili dell'uomo o per esorcizzare dei timori.

Il tema del doppio ha suscitato maggior interesse da parte di Freud, in quanto lo ha ritenuto rivelatore di situazioni perturbanti. A questo è dedicato un paragrafo all'interno del terzo capitolo, cercando di seguire lo sviluppo di questa tematica che ha attraversato i diversi secoli, a partire dalla letteratura delle origini nel mondo latino e greco.

Chiude la tesi il quarto capitolo, dedicato all'analisi di una delle opere più studiate di Hoffmann, *Der Sandmann (L'uomo della sabbia)*. Il testo si sviluppa per la maggior parte in forma epistolare e narra la storia di Nathanael, il quale è vittima di alcuni fatti

soprannaturali. Hoffmann riesce a mantenere in questa scrittura un dubbio persistente, per il quale il lettore non trova soluzione ed è costretto ad affidarsi alle sole testimonianze del protagonista. In questa storia si è perennemente costretti a chiedersi se quello che il narratore espone sia reale o sia semplicemente frutto della sua fantasia legata alla sua infanzia.

Nell'elaborato viene presentato un breve profilo dell'autore, interessante per riuscire a capire il significato di alcuni temi racchiusi nella novella, per poi proseguire con l'esposizione della trama e con un'analisi delle tematiche e dei motivi racchiusi nel *Der Sandmann (L'uomo della sabbia)*.

Capitolo I

IL SOPRANNATURALE

Il soprannaturale letterario si presenta in testi di tutte le epoche e può essere interpretato a partire da una tassonomia sulla base delle varie caratteristiche che detiene. Comunemente parlando, con soprannaturale si intende un qualcosa che riesce a superare il corso ordinario della natura andando oltre i limiti della conoscenza umana. Molto spesso, questo termine viene erroneamente sovrapposto al fantastico. Tzvetan Todorov, nel 1970, ha così definito il fantastico:

In un mondo che sicuramente è il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare [...] Il fantastico [le fantastique] occupa il lasso di tempo di questa incertezza.²

L'autore ha, in realtà, ripreso e unito varie definizioni e idee fornite da altri studiosi del genere. Rilevante è, in particolar modo, un concetto di Roger Caillois, il quale aveva affermato che «il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita quasi insopportabile nel mondo reale».³

Il fiabesco e il fantastico, come scrive l'autore, sono tra loro distinti, questo perché all'interno del primo si verifica una condizione del tutto immaginaria, collegata al solo irreale, che implica, fin dal primo approccio al racconto, la consapevolezza di trovarsi dentro un mondo del tutto inventato. All'interno del secondo, invece, ci si trova di fronte ad una situazione del tutto normale quando, improvvisamente, irrompe nella scena un

2 Tzvetan Todorov, *La letteratura Fantastica*, Milano, Garzanti, 2022, p. 28.

3 Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, p.19.

fattore insolito capace di lacerarla e creare dubbi ed esitazioni.

Guardando tra i racconti di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, uno dei primi autori della letteratura fantastica dell'Ottocento, si può notare la presenza di una delle fiabe più conosciute, grazie anche alla messa in scena del balletto di Pëtr Il'ič Čajkovskij ad essa ispirato: *Lo Schiaccianoci e il Re dei topi*.⁴ La protagonista della fiaba è Marie, una bambina che, insieme al fratello Fritz, il ventiquattro dicembre, stava aspettando con ansia l'arrivo del giorno seguente per poter scoprire i doni sotto l'albero di Natale. Drosselmeier, consigliere della corte d'appello e amico di famiglia, regala ai due fratelli uno Schiaccianoci di legno che, dentro i loro sogni di bambini, si anima e diventa un personaggio inquietante e fondamentale per la fiaba. Grazie allo Schiaccianoci Marie viene condotta in un mondo popolato da soldati, topi, principi e principesse. La bambina, nel corso del racconto, comincia a considerare lo Schiaccianoci il suo giocattolo preferito e, quando Fritz, maldestramente, lo rompe lei decide di trascorrere la notte con l'ometto di legno per potersene prendere cura. Durante questa magica notte entrano in scena il Re dei topi e il suo esercito, pronti a sfidare lo Schiaccianoci, e il salotto della casa di Marie e Fritz diventa un campo di battaglia. Nello scontro tra i giocattoli la bambina, per salvare lo Schiaccianoci, rimane ferita e per questo è costretta a passare a letto qualche giorno. Durante questa sua convalescenza Drosselmeier decide di raccontare a Marie la vera storia del misterioso Schiaccianoci, svelandole che quest'ultimo, in realtà, è un ragazzo vittima di una maledizione che potrà essere spezzata solo da una fanciulla pura di cuore pronta ad innamorarsi di lui nonostante il suo aspetto.

Il fiabesco in questa narrazione si può avvertire sin dalle prime righe del racconto grazie all'ambientazione natalizia che, già di per sé, conferisce magia: «Per tutta la giornata del ventiquattro dicembre i bambini del consigliere sanitario Stahlbaum non avevano mai avuto il permesso di entrare nella stanza centrale ed ancor meno nel salone adiacente».⁵ Proseguendo con la lettura del racconto si acquista la certezza di trovarsi all'interno di un mondo magico, accettato e consentito, in quanto la magia non suscita alcuna perplessità nella protagonista. La storia de *Lo Schiaccianoci e il Re dei topi* è

4 Cfr. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Nußknacker und Mausekönig*, Berlino, 1816, trad. it. *Lo Schiaccianoci e il Re dei Topi*, in *I confratelli di San Serapione*, Torino, Einaudi, 1969.

5 Ivi, p. 184.

raccontata, come avviene tipicamente nel fiabesco, in terza persona da una voce narrante che comunica con il lettore e lo coinvolge nelle sue brevi riflessioni. Non vengono però tralasciati da Hoffmann i discorsi diretti tra i vari personaggi che hanno il compito di animare il racconto. Nella conclusione della storia tutto si risolve per il meglio: il Re dei topi viene sconfitto e lo Schiaccianoci ritorna ad essere un ragazzo. Il lieto fine è un procedimento letterario tipico della fiaba, la quale racchiude in sé un insegnamento, una morale.

Il fantastico ha cominciato a diffondersi nel pieno Ottocento, a differenza del soprannaturale che, invece, esisteva già sin dai primi sviluppi della letteratura greca e latina. Todorov all'interno della sua opera, *La letteratura fantastica*, scrive a riguardo del modo fantastico: «Il fantastico ha avuto una vita relativamente breve. È apparso in maniera sistematica verso la fine del XVIII secolo, con Cazotte; un secolo dopo troviamo nelle novelle di Maupassant gli ultimi esempi esteticamente soddisfacenti del genere».⁶

A questo punto diventa lecito chiedersi se tale modo possa essere una categoria capace di dare conto di tutta la vasta tematica del soprannaturale presente nei vari secoli. In verità, ciò che da Todorov e Caillois viene definito fantastico non è sufficiente a racchiudere in sé l'eshaustività del significato del termine soprannaturale.

Francesco Orlando, critico letterario italiano della metà del Novecento, a questo proposito, ha fornito un aiuto fondamentale nello studio di tale questione, proponendo un'interpretazione accurata del soprannaturale e procedendo tramite un'indagine tipologica. L'autore intende il soprannaturale come: «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data».⁷ Questo sovvertimento dell'ordinario non può comunque essere radicale, ma esiste sempre un limite al disordine, infatti, ad avere un ruolo di principale importanza all'interno del soprannaturale sono le regole.

Soprannaturale, infatti, non vuole indicare l'indeterminazione e il caos, ma al contrario, perché possa funzionare una tale scrittura, è necessario che alle regole del mondo a cui siamo quotidianamente abituati, ne subentrino altre, esplicitate e rese chiare dal testo: il soprannaturale letterario esiste proprio grazie all'intervento delle regole, in cui è ritagliato, le quali sono in grado di definirlo e di raccontarlo. Un caso lampante,

⁶ Ivi, p. 170.

⁷ Francesco Orlando, *Il soprannaturale in letteratura: storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. IX.

intriso di significato, dove i criteri fanno tutt'uno con una serrata suddivisione dello spazio, è la *Commedia* di Dante Alighieri. In quest'opera, troviamo la contrapposizione tra l'ordinata suddivisione dei gironi infernali, con le rigide regole che li caratterizzano, e il disordine morale dei peccatori. A costituire il viaggio è il racconto dell'attraversamento di questi spazi e di queste regole.

A determinare l'esistenza del soprannaturale nell'ambito letterario c'è anche il principio di localizzazione, in quanto è in grado di racchiudere l'evento anomalo entro determinati confini spaziali o temporali. Prendendo sempre come esempio la *Commedia* si può osservare come tutta la storia e tutti gli avvenimenti trascendenti dell'opera siano ben definiti in determinati spazi. La vicenda si svolge infatti in tre luoghi distinti: Inferno, Purgatorio e Paradiso; che esistono all'interno della narrazione grazie a principi che ne stabiliscono l'ordine.

Secondo la tesi di Francesco Orlando, nel soprannaturale esiste una contrapposizione tra il credito affidato, dalla tradizione e dalla cultura dei diversi periodi, al contenuto dell'opera e la critica che si oppone ad esso. Émile Durkheim aveva osservato, riguardo all'utilizzo di criteri come credito e critica:

Perché di certi fatti si potesse dire che essi sono soprannaturali bisognava già possedere la consapevolezza che esiste un ordine naturale delle cose, cioè che i fenomeni dell'universo sono legati tra loro secondo rapporti necessari chiamati leggi. [...] Ecco perché, gli interventi miracolosi che gli antichi attribuivano ai loro dèi, ai loro occhi non erano miracolo, secondo l'accezione moderna della parola. Erano per essi spettacoli belli, rari o terribili, oggetto di sorpresa e di meraviglia, ma essi non vi scorgevano affatto un'evasione in un mondo misterioso, in cui la ragione non può penetrare.⁸

Quello che annota il filosofo e sociologo francese è sicuramente degno di nota, ma è obbligatorio chiedersi, secondo Francesco Orlando, se, nel prendere in considerazione il quadro sociale e culturale in cui un'opera nasce, l'idea che predomina sia vincolante in assoluto o se, al contrario, non esistano margini per un pensiero alternativo più razionale.

⁸ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizione di Comunità, Milano, 1971, pp. 28-29.

Se così non fosse bisognerebbe iniziare a parlare del soprannaturale solo dopo le innovazioni portate dal pensiero di Galilei e di Cartesio perché lo spirito critico moderno comincia a prendere vita solo verso la metà del Seicento. Per Francesco Orlando, dopo gli studi di Sigmund Freud non è più possibile parlare di irrazionale e razionale in maniera contrapposta ma, piuttosto, si deve parlare di razionalità molteplici, consentendo di mantenere validi per i testi di qualsiasi epoca i parametri del credito e della critica.

GLI STATUTI DEL SOPRANNATURALE

Nel libro *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme* Orlando propone una classificazione del soprannaturale basandosi su un massimo o un minimo grado di credito e di critica. Da questa indagine l'autore identifica sei statuti, di seguito elencati a partire da una critica massima fino ad arrivare ad un credito massimo: derisione, indulgenza, ignoranza o incertezza, trasposizione, imposizione, tradizione.

Il soprannaturale di derisione è caratterizzato da un superamento di credibilità inferiore, in quanto si tende a mettere in ridicolo il meraviglioso rendendo così difficile una funzione non metaforica. Il soprannaturale di indulgenza comprende un compiacimento nella regressione irrazionale perché la gestione della tematica risulta molto più leggera e giocosa. In questo statuto il soprannaturale non diminuisce, anzi, è così elevato che non riesce ad essere assunto per vero. Il soprannaturale di ignoranza invece prevede un'indecisione della razionalità perché il dubbio e l'esitazione prevalgono su tutto. Il soprannaturale di trasposizione ha, invece, al suo interno una parziale insufficienza della critica rispetto al credito e si ha una sorte di prestito tra il dato storico e il soprannaturale. Il soprannaturale di imposizione si impone come credibile in un contesto completamente quotidiano. Il soprannaturale di trasposizione comprende una totale adesione al credito.

Per poter identificare le diverse tipologie del soprannaturale la cosa più importante da fare è analizzare il singolo testo per poter così osservare quanto il fatto trascendente sia accreditato o criticato. Partendo da un credito minimo e una critica massima si trova come prima possibilità il soprannaturale di derisione che ha avuto la sua massima diffusione durante il secolo dei Lumi, nel Settecento, quando la razionalità e la scienza

erano poste al centro della società. Durante questo secolo l'uomo sente la necessità di eliminare il dogmatismo per ottenere risposte concrete e questo si traduce anche all'interno dell'ambito letterario. Si cerca infatti la verità al fondo delle cose tentando di non lasciare nessuna questione irrisolta. In corrispondenza del periodo, volto appunto alla ricerca del vero, prende vita un soprannaturale in grado di ottenere un credito minimo proprio perché è caratterizzato dal superamento di una razionalità inferiore. L'autore introduce con le seguenti parole il soprannaturale di derisione:

Il soprannaturale di derisione costituisce il punto di gran lunga più basso di credito e più alto di critica [...] L'epoca della grande letteratura barocca caratterizzata dal suo metaforismo scatenato, è infatti anche quella di fondazione e avvio del razionalismo e del moderno metodo scientifico.⁹

Tra il 1605 e il 1615 Miguel de Cervantes Saavedra scrive la storia di *Don Chisciotte della Mancia*¹⁰ che, nel corso dei secoli, diventerà uno dei personaggi più famosi e amati della letteratura mondiale. Quest'opera, esempio lampante dello statuto del soprannaturale di derisione, si divide in due parti, pubblicate a dieci anni di distanza l'una dall'altra. La prima parte dell'opera è stata resa nota nel 1605 e si apre con un breve prologo scritto dall'autore:

Fate anche in modo che leggendo la vostra storia, il malinconico s'inclini al riso, il gaio lo sia ancor di più, l'ignorante non s'arrabbi, la persona colta ne ammiri l'immaginazione, quella grave non la disprezzi, e la persona di spirito non manchi di lodarla. Puntate la vostra mira a rovesciare la traballante macchina di questi romanzi cavallereschi, aborriti da molti e lodati da moltissimi, e, se vi riuscirete, avrete fatto non poco.¹¹

Da questo concetto iniziale prende poi avvio la narrazione vera e propria.

Tutta la storia ruota attorno alla figura di Don Alonso Quijano, un nobile che vive

9 Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentini Sturli, cit. p.121.

10 Cfr. Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1605, trad. it Alfredo Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR, 2007.

11 Ivi, p.20.

nella regione spagnola della Mancia. Quest'ultimo è caratterizzato da un forte amore per i romanzi cavallereschi che lo porta a non distinguere più la realtà dalle storie e dai racconti che legge.

Uno degli episodi più significativi dell'opera di Cervantes è la lotta contro dei mulini a vento che si colloca all'interno dell'ottavo capitolo. Il protagonista scorge in lontananza più di trenta mulini che, però, scambia per dei giganti. Don Chisciotte dichiara il suo desiderio di assalirli e ucciderli tutti, ma Sancho Panza, suo scudiero, lo avvisa e gli confessa che, in realtà, quelli che vede davanti a sé non sono giganti bensì mulini a vento. Don Chisciotte non gli dà ascolto e, in sella al suo cavallo, scaglia un primo colpo di spada contro una pala di uno dei mulini a vento. Quest'ultima, roteando, fa cadere a terra, per la forte irruenza del suo movimento, il cavaliere e il suo destriero. Anche davanti all'evidenza Don Chisciotte nega la realtà: i giganti sono stati trasformati in mulini a vento. In questa scena il lettore percepisce chiaramente la follia del protagonista, il quale non riesce a distinguere la realtà dall'invenzione.

Nell'insensato scontro di Don Chisciotte contro i mulini a vento si cela una battaglia futile che si rivolge a delle semplici illusioni. Il protagonista vede un nemico che, in quell'istante davanti ai suoi occhi, realmente non è presente, non esiste. Si crea con la sua immaginazione un duello per riuscire a dimostrare il suo valore nel ruolo di cavaliere errante. Il lettore prende coscienza della folle situazione e affida, conseguentemente, un elevato grado di critica al racconto: Don Chisciotte è infatti il solo espediente di credito che si può evidenziare all'interno del poema cavalleresco.

Nel 1615 Miguel de Cervantes Saavedra porta a termine anche la seconda parte del romanzo, la quale racchiude, però, una novità interessante: i protagonisti, avendo letto la prima parte dell'opera, sono consapevoli dell'identità e della follia di Don Chisciotte che, quindi, diventa spesso oggetto di un esplicito inganno architettato dagli altri personaggi. Dopo la pubblicazione del 1605 diversi autori cominciavano ad utilizzare nei loro racconti il personaggio di Don Chisciotte e di conseguenza Cervantes, volendo riscattare l'identità del suo personaggio, ricorre alla citazione del suo primo romanzo per ribadire l'unicità della storia da lui scritta.

La storia inizia con il protagonista che, nonostante le attenzioni e le costanti cure della nipote, riesce a scappare e a ripartire per compiere altre avventure. Nel corso della storia diversi personaggi che incontra, riconoscendolo, si prendono gioco di lui. Il primo

inganno lo compie lo stesso Sancho Panza, con il quale Don Chisciotte aveva deciso di recarsi al Toboso per poter incontrare Dulcinea, sua amata, ma, non essendoci nessun castello al paese, il suo scudiero organizza un inganno per accontentare il suo signore e conduce Don Chisciotte in un bosco dove gli confessa che da lì a poco sarebbe arrivata la sua Dulcinea. Il protagonista vede, in realtà, solo tre semplici contadine ma, l'arguto Sancho, risponde che si tratta della sua elegantissima principessa, doveva solo osservare con più attenzione. Fiduciosamente Don Chisciotte si convince di essere sotto l'incantesimo di alcuni incantatori che nella sua immaginazione sempre lo perseguitano mistificando la realtà di fronte ai suoi occhi. Dopo varie peripezie il protagonista torna finalmente a casa dove cade vittima di una febbre altissima che lo costringe a stare a riposo per ben sei giorni. Don Chisciotte al settimo giorno si sveglia dal sonno profondo e invoca la propria morte che avviene di lì a poco.

Don Chisciotte è il prototipo del sognatore che si scontra con l'imminente realtà, è un avido lettore dei poemi cavallereschi e applica un sistema di regole per poter diventare lui stesso un cavaliere errante. Tuttavia, questi principi vanno in contrasto con la realtà che non accetta più questo mondo ormai irrealizzabile e da questa contrapposizione ne deriva una lettura comica che suscita al lettore un senso di ironia nei confronti del protagonista. Don Chisciotte simboleggia gli ideali del passato che ormai, a partire dall'epoca del Barocco, cominciavano a diventare insignificanti e andavano solo ad evidenziare la netta separazione tra follia e normalità, finzione e realtà. Il protagonista viene creduto pazzo da tutti nel racconto, nessuno lo asseconda sinceramente, anche Sancho Panza, il suo scudiero, decide di seguirlo ai fini di un ricco risarcimento. Nel testo quindi nessuno affida credibilità alla volontà di Don Chisciotte, anzi, addirittura si divertono ad organizzargli inganni per farsi beffe di lui. Il grado di critica all'interno dell'opera è altissimo, risalta, infatti, grazie alle azioni contrastanti dei personaggi che di continuo vogliono interrompere le sue imprese. Nel finale, tuttavia, è Don Chisciotte stesso ad ammettere di aver delirato fino ad allora e ad implorare disperatamente la sua morte. Proprio per i motivi precedentemente elencati questa narrazione letteraria di Cervantes rientra nell'ambito del soprannaturale di derisione con un massimo di critica e un minimo di credito.

Proseguendo con la classificazione dei soprannaturali posta da Orlando, subito sotto lo statuto di derisione si trova quello dell'indulgenza. Le tematiche affrontate entro i

termini di tale categoria sono leggere, il livello di critica si abbassa leggermente ma il credito che si dà alla vicenda è giocoso. Il soprannaturale di indulgenza, infatti, è caratterizzato dal compiacimento nella regressione irrazionale e ciò vuol significare che, il testo stesso, dichiara al lettore che sta semplicemente leggendo una storia. La magia esiste entro il limite delle pagine scritte, mentre, al di fuori di quel contesto si delucida chi legge il racconto che si tratta di irrealtà. Il soprannaturale prevale talmente tanto nel testo che non viene preso seriamente.

Il soprannaturale di indulgenza vede la sua diffusione nell'età rinascimentale, epoca di grande fermento culturale, che ha favorito l'apertura a nuove strade per gli scienziati e gli intellettuali del secolo successivo. Emerge nel Cinquecento una vera e propria teoria dell'arte denominata Classicismo, la quale richiudeva in sé una forte ammirazione per il mondo classico, e poneva disprezzo verso il Medioevo considerato un periodo barbaro. Nell'ambito della letteratura vengono ripresi alcuni generi dell'antichità, come la tragedia, la commedia o il poema epico-cavalleresco.

Ludovico Ariosto, nel 1516, pubblica l'*Orlando Furioso*¹², un poema epico-cavalleresco che, con il passare dei secoli, riuscirà a guadagnare sempre più successo. L'intento dell'autore era quello di creare un'opera che fosse in grado di essere innovativa senza essere del tutto nuova, in quanto era una continuazione della precedente opera, rimasta incompiuta, di Matteo Maria Boiardo. Ariosto nella sua narrazione usa l'ironia che si manifesta anche grazie al meccanismo del narratore onnisciente, esterno alla vicenda e conoscitore degli avvenimenti, dei sentimenti, della psicologia di tutti i personaggi della storia. Il poeta non assume mai la drammaticità nella sua narrazione, racconta gli avvenimenti con distacco e con ironia, concentrandosi spesso su avvenimenti comici e fantastici.

L'*Orlando Furioso* è stato scritto in un momento molto delicato della storia italiana perché nel Cinquecento l'Italia era devastata dalle guerre. L'obbiettivo principale era ottenere infatti il controllo della penisola italiana per poter controllare tutti i commerci del Mar Mediterraneo e possedere così la supremazia in Europa. In quegli stessi anni poi aveva avuto inizio la riforma luterana che, con la sua irruenza, aveva spezzato l'unità religiosa. Ludovico Ariosto nel suo poema rispecchia questa situazione: viene narrata la storia di un amore infelice con dietro lo sfondo di una guerra sanguinosa.

12 Cfr. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1999.

La trama dell'*Orlando Furioso* è complicata e articolata per voluta scelta dell'autore, il quale, sullo sfondo principale dell'opera, ovvero la guerra tra i Franchi e i Mori, narra tutte le peripezie di Orlando, insieme ad una molteplicità di vicende secondarie che sviano il filo conduttore del racconto. Il canto XXIII del racconto epico-cavalleresco racchiude uno degli episodi più conosciuti e significativi di tutta l'opera, la pazzia di Orlando.

Ariosto descrive le gesta poco eroiche di Orlando compiute a causa della sua improvvisa pazzia. Traspare chiaramente l'innovazione introdotta dall'autore all'interno di questo poema: viene ridicolizzata l'immagine del paladino perfetto proprio perché un eroe esemplare non si sarebbe mai tolto l'armatura e nemmeno sarebbe impazzito per amore. Inoltre, Orlando fa parte dell'esercito dei Franchi, è quindi un grande difensore del mondo cristiano, della religione in cui crede ma, tuttavia, perde il senno per un amore terrestre rivolto ad una donna di nome Angelica. Il XXIII canto riveste un ruolo di primaria importanza all'interno della trama per il fatto che recuperare il senno di Orlando diventa decisivo per le sorti della guerra contro i Mori. Il motivo dell'assenza dell'eroe che causa gravi danni all'esercito in guerra deriva dall'*Iliade* in cui il potente Achille si trova costretto a ritirarsi dalla battaglia e a lasciare il suo popolo privo di aiuto.

La tematica sentimentale è spesso incrociata con quella militare, in quanto condiziona più volte gli esiti delle battaglie e dei singoli duelli. Ad intrecciarsi con le imprese belliche e amorose del poema subentrano anche le avventure di Ruggero, guerriero saraceno e di Bradamante, sorella di Rinaldo. Il loro amore, tuttavia, sarà costantemente tormento e non troverà mai un lieto fine.

Nell'*Orlando Furioso* si ritrovano tutti i temi cavallereschi tradizionali mescolati insieme ad una concezione più moderna del mondo e della vita. Ludovico Ariosto, infatti, non presenta i suoi cavalieri come eroi infallibili mossi da valori forti, ma, al contrario, li descrive come uomini capaci di impazzire per amore. I personaggi dell'opera esprimono le loro virtù, ma al tempo stesso anche i loro vizi mai espressi dall'autore sotto una luce di giudizio. Tutto si muove attorno ad un'atmosfera fiabesca, irrealistica che costituisce uno dei maggiori punti di forza dell'*Orlando Furioso*. Il soprannaturale, all'interno del poema, non diminuisce, al contrario, sovrabbonda talmente tanto che sembra sfuggire alle regole e, di conseguenza, non viene considerato seriamente.

Proseguendo con la schematizzazione di Orlando si può notare come l'autore, dopo lo statuto di indulgenza, abbia inserito lo statuto di incertezza, chiamato anche di

ignoranza, e lo abbia così definito:

Il tratto più importante del soprannaturale di ignoranza è proprio la centralità tematica dell'esitazione, a prescindere dal finale. L'ignoranza e l'incertezza presuppongono una razionalità difficile da mettere in scacco. Se la derisione e l'indulgenza presuppongono infatti il superamento di una razionalità inferiore, il soprannaturale di ignoranza rinvia piuttosto ad una ragione ormai salda e consapevole della propria forza. [...] il nuovo soprannaturale forte dei tempi moderni, lo si chiami fantastico, di esitazione o di ignoranza, sembra sempre implicare un'indecisione della razionalità superiore.¹³

Il soprannaturale di ignoranza è lo statuto centrale dei soprannaturali individuati da Orlando in quanto prevede uno stesso grado di credito e di critica. I due criteri di valutazione si bilanciano alla perfezione, facendo nascere indecisioni e dubbi per quanto concerne l'esistenza o meno del soprannaturale all'interno del testo.

La situazione della cultura occidentale, a partire dal rinascimento, muta radicalmente, grazie all'intervento della rivoluzione scientifica. Questa trasformazione divenne ancora più rapida nel Settecento, durante il secolo dei Lumi, nel quale prevaleva l'esigenza di razionalizzare il mondo, sfrattando piano piano dalla realtà ogni credenza antica legata alla sfera del soprannaturale. Proprio grazie a questo trionfo della scienza molti scrittori sentirono l'esigenza di manifestare la propria immaginazione e fantasia all'interno dei testi.

All'inizio dell'Ottocento si muovono tutta una serie di processi che cambiano piano piano l'assetto culturale. Si assiste ad esempio ad una forte laicizzazione, già iniziata nel Settecento, che prevedeva una graduale perdita di importanza al fenomeno religioso, soprattutto in ambito politico. Sicuramente però il fatto più significativo che ha segnato l'importanza del secolo è stato il passaggio da una società feudale, con una rigida divisione in ceti sociali, ad una società moderna più dinamica e volta al progresso. Nell'Ottocento predominava la cultura romantica che rivendicava uno spiritualismo che non poteva sottoporsi a leggi scientifiche. Il soprannaturale che si sviluppa quindi nell'Ottocento è quello più simile e vicino al fantastico di Tzvetan Todorov, in quanto l'ambiguità è ciò

¹³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale in letteratura: storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentin Sturli, cit., p. 98.

che rende vivo il racconto, legando a sé la curiosità e l'interesse del lettore. L'incertezza viene messa in atto tramite espedienti narrativi che mirano, infatti, a suscitare costanti esitazioni, le quali non sono in grado di condurre il lettore a nessuna soluzione finale.

Il romanzo *Pet Sematary*¹⁴ di Stephen King può essere un buon esempio per rappresentare al meglio lo statuto del soprannaturale d'incertezza. Questo è uno dei libri più cupi redatti dell'autore in quanto all'interno della storia a suscitare paura è qualcosa di più inquietante del soprannaturale. Si tratta infatti di un libro su come gli esseri umani reagiscono davanti alla morte e al dolore da essa provocato. Il dottor Louis Creed, protagonista della storia, accettato l'incarico di direttore sanitario dell'università del Maine, si trasferisce con la moglie Rachel ed i figli Eileen e Gage, in una magnifica villa di campagna situata ai limiti di una fitta foresta. L'inizio sembra essere dei migliori: la zona nella quale abitano è infatti tranquilla. Insieme alla famiglia Creed c'è anche Churchill, il gatto di Ellie. Il loro anziano vicino di casa, Jud Crandall, li prende subito in simpatia, avvisandoli della pericolosità della superstrada che costeggia la loro casa perché è molto trafficata da grandi camion. Per farli ambientare, li porta a fare una passeggiata nei dintorni della casa fino a condurli al cimitero degli animali di cui si prendono cura i bambini del paese. Qui Rachel che, traumatizzata dalla prematura scomparsa della sorella, non vuole parlare di morte ha uno scontro con Louis perché preoccupata del fatto che Ellie possa rimanere scossa dalla visita in un cimitero. La notte di Halloween il gatto Churchill muore e Jud, per aiutarli a superare il lutto per la scomparsa del loro gatto, decide di accompagnare Louis al cimitero degli animali per seppellirlo. Proseguono oltre lo spiazzo dedicato alle attenzioni dei bambini fino ad arrivare in un antico luogo usato dagli indiani: Micmac. Jud rassicura il protagonista, garantendogli che, così facendo, il gatto sarebbe tornato in vita. Il pomeriggio successivo Churchill torna effettivamente a casa ma con aspetto molto diverso e un comportamento molto violento. Dopo poco il piccolo Gage, sfuggendo al controllo dei genitori, muore investito da un camion e Louis pensa di poter seppellire anche lui nel cimitero indiano, perché tormentato da grandi sensi di colpa. Nonostante il vicino tenti di dissuaderlo avvisandolo dei pericoli, lui procede comunque facendo ritornare Gage dal mondo dei morti. Il figlio assume le sembianze di un mostro demoniaco che procurerà la morte del vicino Jud e della madre Rachel. Il

14 Cfr. Stephen King, *Pet Sematary*, London, Hodder & Stoughton, 1983.

protagonista, sconcertato dalla situazione, inizialmente pensa di uccidere Gage ma, accortosi della morte della moglie, decide di seppellire anche lei nel cimitero indiano. Il racconto si conclude infatti con il ritorno inquietante di Rachel.

Si può notare come il soprannaturale racchiuso nel romanzo di Stephen King riguardi la categoria d'incertezza proprio perché il mistero legato al cimitero indiano non verrà svelato neanche nella conclusione del racconto. L'aspetto più importante del soprannaturale di incertezza è l'esitazione che porta il lettore a porsi continue domande riguardo alla situazione fantastica che gli si presenta davanti. In questo testo lo status di incertezza non porta però a chiedersi se esista o meno il soprannaturale ma, al contrario, si prende consapevolezza del fatto fantastico e si indaga sul perché certi avvenimenti si verificano. Il soprannaturale diventa un'occasione per interrogarsi e per parlare di cose che, soprattutto nell'Ottocento, non potevano essere affrontate esplicitamente. Proprio grazie alla letteratura del soprannaturale, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, cominciano a trovare espressione idee ed argomentazioni fino ad allora considerate inopportune. Il soprannaturale di incertezza si divide allora tra lo statuto del se e del che cosa. Il romanzo di Stephen King è un esempio di soprannaturale di ignoranza focalizzato sul che cosa perché mette in atto un'attenta riflessione per quanto concerne la paura innata che sentono gli esseri umani a proposito della morte.

Lo statuto del sé invece porta alla creazione di dubbi che sono legati alla presenza o meno del soprannaturale ed è per lo più concentrato sulla prima metà dell'Ottocento. *L'Uomo della sabbia*¹⁵ di Hoffmann, al quale si dedicherà un intero capitolo a conclusione della seguente tesi, è un esempio di soprannaturale di ignoranza basato sul se. Il dubbio concerne infatti la presenza del fantastico all'interno della quotidianità.

Al seguito del soprannaturale di incertezza Francesco Orlando colloca il soprannaturale di trasposizione che racchiude al suo interno un grado lievemente maggiore del credito rispetto alla critica. L'autore sostiene che questo statuto sia caratterizzato da: «Parziale insufficienza della razionalità superiore»¹⁶ e lo descrive con tali parole:

15 Cfr. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandman*, in *Nachtstücke*, 1815, trad. it. *L'uomo della Sabbia*, in *Racconti al Buio*, Milano, Mondadori, 2022.

16 Francesco Orlando, *Il soprannaturale in letteratura: storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, cit., p120.

Il soprannaturale di trasposizione risponde ad una esigenza nostalgica di quella pienezza di statuto ontologico che caratterizzava i tempi antichi. Naturalmente il fatto stesso di affidare tale recupero in maniera esclusiva alla letteratura gli impedisce di raggiungere una pienezza di credito paragonabile a quella passata. [...] La stagione della trasposizione è tuttavia assai breve: viene inaugurata da Goethe negli anni Sessanta del Settecento e si protrae fino alla fine dell'Ottocento.¹⁷

Il soprannaturale di trasposizione riguarda due livelli intrinseci tra loro, all'interno dei quali il credito è molto alto. Ad un primo livello si insinua una storia soprannaturale, mentre, ad un secondo livello si verificano conflitti e angosce contemporanee che possono rimandare al mondo reale. La trilogia del *The Lord of the Rings (Signore degli Anelli)*¹⁸ scritta da John Ronald Reuel Tolkien appartiene a pieno titolo a questa categoria. L'opera era nata in realtà come un unico corpus scritto tra il 1937 e il 1939 ma, per la sua voluminosità e complessità, venne pubblicata in tre volumi tra il 1954 e il 1955. La storia narra delle vicissitudini di un gruppo di volontari che hanno il compito di distruggere l'anello del potere del quale vuole impadronirsi Sauron, il malvagio assoluto, per poter governare il mondo. Il gruppo di volontari che parte per portare a termine la missione è composto da un elfo, due uomini, un nano, quattro hobbit e uno stregone. Questi, durante il loro viaggio, riusciranno a riunire i diversi popoli di quel mondo fantastico in un'unica alleanza per impedire a Sauron di ottenere un potere supremo e completeranno la missione distruggendo l'anello.

L'ambientazione del romanzo è interamente costruita da Tolkien, il quale crea una vera e propria realtà fantastica disegnandone le mappe, inventandone le storie pregresse, i miti e le leggende da riportare all'interno dell'opera. In questo si può vedere un parallelismo con il mondo reale ma, in verità, non si evidenzia alcun richiamo concreto che possa rimandare alla realtà. Si trovano due filoni narrativi: uno riguarda la storia soprannaturale legata ai luoghi e alle varie vicissitudini che la compagnia dell'Anello compie; l'altro, invece, riguarda l'interpretazione che se ne può dare. *The Lord of the Rings (Il Signore degli Anelli)* è un romanzo che pone in netta contrapposizione le forze del Bene e del Male andando così a proporre una più evidente lettura in chiave religiosa. Si riprendono molti

17 Ivi, p. 116.

18 Cfr. John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Rings*, volume I, II, III, London, William Collins, 1954-1955, trad. it. *Il Signore degli Anelli*, Milano, Bompiani, 2003.

temi cari alla teologia come, ad esempio, la speranza che spinge tutti i popoli liberi del mondo fantastico ad allearsi per potersi liberare dal Male. Si trova anche l'umiltà, che all'interno della trama è rivolta a Frodo, un piccolo e pacifico Hobbit, scelto dall'autore proprio per la sua indole e le sue ridotte dimensioni. Il tema principale riguarda la contrapposizione tra Bene e Male che all'interno della narrazione non è sempre ben definita: tutti i personaggi, infatti, sono soggetti all'influenza di queste due forze, nessuno è indifferente davanti alle tentazioni che vengono poste dal potere dell'anello.

In quest'opera il dubbio che si pone il lettore non riguarda l'esistenza o meno del soprannaturale; infatti, se si accetta la lettura dell'opera si consegue ad un'accettazione del mondo creato in essa. Il meccanismo della storia è ridimensionato e modificato dal soprannaturale stesso. Si può quindi concludere che questo romanzo rientra nello statuto del soprannaturale di trasposizione che secondo Orlando prevede: «Parziale insufficienza della razionalità superiore».¹⁹

Con un grado di credito maggiore rispetto allo statuto di trasposizione si trova il soprannaturale di imposizione con una: «totale insufficienza della razionalità superiore».²⁰ La presenza del soprannaturale in questa categoria viene imposta in quanto si trova l'esplicita richiesta di credere a quanto si legge senza porre giustificazioni. Questo statuto si mescola con la realtà quotidiana, è connesso con il mondo circostante, al contrario invece del soprannaturale di trasposizione che prevede un modo alternativo a quello reale. Lo statuto di trasposizione, come si è dimostrato nelle precedenti pagine, prevede una ripresa dei miti e delle leggende antiche, andando ad escludere così tutti i contesti di vita quotidiani. Nel caso dello statuto di imposizione ciò non accade perché il fatto soprannaturale irrompe all'interno del quotidiano e non viene mai messo in dubbio, in quanto si impone come un pugno sul tavolo.

Franz Kafka, nel 1916, pubblica *Die Verwandlung (Le Metamorfosi)*²¹, uno dei suoi testi più noti e famosi, in cui viene descritta la curiosa vicenda di Gregor Samsa che, inaspettatamente, una mattina scopre di essere diventato un orrendo scarafaggio. Il racconto inizia in maniera molto irruenta e inaspettata, con le seguenti parole: «Un mattino,

19 Francesco Orlando, *Il soprannaturale in letteratura: storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, cit., p.120.

20 Ibidem.

21 Franz Kafka, *Die Verwandlung*, Lipsia, Kurt Wolff, 1915, trad. it. *La metamorfosi e altri racconti*, Milano, Garzanti, 2007.

al risveglio da sonni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto».²² Il protagonista, un umile commesso molto metodico e preciso, si ritrova ad avere assunto per caso, in una mattinata qualsiasi, le sembianze di un insetto. Il pensiero di Gregor, però, non è inizialmente rivolto al suo mostruoso aspetto ma, piuttosto, al consistente ritardo che sta accumulando. Il protagonista vive ancora insieme ai suoi genitori e a sua sorella minore, i quali però rimangono negativamente sorpresi dall'aspetto di Gregor e attuano un atteggiamento di rifiuto nei suoi confronti. La madre, per il troppo disgusto, non riesce più a guardare il figlio, il padre, invece, diventa sempre più aggressivo e finisce per ferire diverse volte Gregor. Quest'ultimo, sentendosi abbandonato da tutti si lascia morire in solitudine. La morte di Gregor segna, però, un nuovo inizio per la famiglia Samsa, la quale decide di prendendosi un giorno di riposo per concedersi una gita in campagna.

La *Metamorfosi* kafkiana viene interpretata come un'allegoria, una metafora dell'alienazione dell'uomo dentro la società moderna: viene infatti denunciata, attraverso queste pagine, l'oppressione data dalle regole sociali che l'individuo è costretto a subire. Gregor è schiacciato dalla vita borghese e questo lo si può intuire dalla sua preoccupazione che, inizialmente, è rivolta al ritardo che avrebbe potuto commettere a lavoro. La *Metamorfosi* però può anche essere una favola allegorica sull'impossibilità di comunicare all'interno del contesto familiare. I genitori di Gregor non si mostrano interessati alla sfortunata sorte che è toccata al figlio, anzi, provano nei suoi confronti sentimenti oscuri di forte rifiuto. Il protagonista diventa all'improvviso un peso insostenibile per la famiglia portando così alla nascita di conflitti e tensioni. La narrazione di Kafka è enigmatica; infatti, non vengono spiegate le cause che portano alla trasformazione di Gregor. Si osserva come in un contesto borghese, apparentemente reale e quotidiano, subentra un elemento sovranaturale del quale non vengono date spiegazioni razionali. La *Metamorfosi* diventa così per Kafka la chiave di lettura dei mali dell'uomo contemporaneo.

L'ultima categoria sottolineata da Francesco Orlando è quella del soprannaturale di tradizione, così denominato perché racchiude una critica minima e un credito massimo garantito dalla cultura dell'epoca in cui si è sviluppato. L'autore scrive:

22 Ivi, p. 21.

Ora, nel soprannaturale che chiameremo di tradizione, quello di Omero e di Dante, esso non è solo accreditato al massimo grado, ma è anche convalidato da durevoli reificazioni dell'immaginario collettivo, come per esempio la religione, a cui l'autore aderisce. In esso non solo il credito è plenario, ma coincide con un'assunzione istituzionale del soprannaturale, e per quanto ogni testo costituisca ogni volta una variante, tale soprannaturale si basa su materie più o meno fedelmente lungo i secoli.²³

Lo statuto di tradizione è tipico dell'antichità, periodo nel quale il soprannaturale è dato per vero, in quanto il dato immaginario è accettato anche al di fuori della narrazione, proprio per credenze popolari e tradizioni remote. Per gli uomini del Medioevo il mondo è popolato da esseri soprannaturali e da forze magiche che dominano in zone sconosciute della terra e in misteriosi territori della mente. Quando infatti uno scrittore classico e medioevale espone miti, racconta di eventi straordinari e creature mostruose, pone il lettore di fronte ad una narrazione che tratta cose che possono esistere e che probabilmente esistono da qualche parte. Un esempio di questo soprannaturale lo si può trovare all'interno della *Commedia* dantesca, un'opera composta da cento canti divisi in tre cantiche: Inferno, Purgatorio e Paradiso. Le date di composizione del poema sono in realtà incerte ma si sa che nel 1316 l'ultima cantica era già stata conclusa. Dante in quest'opera racconta il suo viaggio attraverso i regni ultraterreni del peccato, dell'espiazione e della salvezza che nell'epoca contemporanea all'autore erano ritenuti realmente esistenti.

Il credito affidato alla narrazione dantesca è sicuramente molto elevato perché durante il Medioevo c'era la credenza che l'Inferno il Purgatorio e il Paradiso esistessero veramente nel mondo reale. Pur essendo però presente il massimo credito ciò non esclude la presenza totale di critica che, nel caso della *Commedia*, è data, ad esempio, dalla collocazione che l'autore liberamente dà ai vari personaggi che incontra nei gironi infernali.

In conclusione, si può sicuramente affermare che le sei categorie del soprannaturale individuate da Orlando si sono sviluppate entro specifiche epoche e questo pone in rilievo il legame indissolubile tra letteratura e storia. La letteratura è fortemente

²³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale in letteratura: storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, cit., p.90.

connessa alla storia e ai suoi avvenimenti, e si modifica in simbiosi ai cambiamenti che avvengono nel mondo, seguendone e rispettandone i ritmi.

Capitolo II

IL FANTASTICO

Per poter discutere del fantastico, preventivamente è corretto fornirne una definizione che, nella sua esaustività, possa chiarire qualsiasi ambiguità relativa al termine. Bisogna tenere presente che la parola stessa fantastico è intrinsecamente polisemica. Il fantastico viene inteso come qualcosa di non comune, né ordinario.

Tzvetan Todorov nel 1970 ha fornito la sua definizione di fantastico ed è stato il primo autore che è riuscito a cogliere la meraviglia della letteratura fantastica, riuscendo a porre quest'ultima all'attenzione di molti studiosi di tutto il mondo. Il critico definisce con queste parole il fantastico:

In un mondo che sicuramente è il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote.²⁴

Il fantastico implica il dubbio, l'incertezza di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale e dura pochi attimi, giusto il tempo di un'esitazione. Viene posta davanti al protagonista del racconto e conseguentemente anche al lettore una scelta fondamentale, in quanto entrambi devono decidere se ciò che percepiscono è reale o immaginario.

Il concetto di fantastico viene definito, secondo Todorov, proprio in relazione a questi due termini: reale e immaginario. Il fantastico, di per sé, non è un genere autonomo

²⁴ Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. *La letteratura Fantastica*, Milano, Garzanti, 2022.

ma, al contrario, si pone al confine fra due generi: lo strano e il meraviglioso. Se si decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, si entra dentro al genere dello strano; se invece si decide che possono essere ammesse nuove leggi di natura, precedentemente sconosciute, solo in relazione di quel dato avvenimento, si entra all'interno del genere meraviglioso. Nella categoria dello strano ciò che non si riesce a spiegare viene ricondotto a fatti già conosciuti, all'esperienza che si è acquisita nel passato, mentre nella categoria del meraviglioso a predominare è la condizione del futuro, dell'inesplorato, in quanto esso corrisponde a un fenomeno dell'ignoto, mai visto prima di quel preciso istante.

Todorov, quindi, si è avvalso del merito di aver dato rilievo al fantastico letterario con i suoi studi e le sue ricerche, ma il primo autore che ha delimitato questo genere entro precise coordinate storiche è stato Roger Caillois. Quest'ultimo scrive:

[...] il fantastico è ovunque posteriore all'immagine di un mondo senza miracolo, sottomesso a una rigorosa casualità. In Europa esso è contemporaneo del Romanticismo e, comunque, appare non molto prima della fine del secolo XVIII, come compensazione di un eccesso di razionalismo.²⁵

Il fantastico prende avvio tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, un secolo estremamente complesso, pieno di cambiamenti ed evoluzioni che hanno portato ad un progresso non solo materiale, ma soprattutto intellettuale. Nel Settecento si sviluppa l'Illuminismo, corrente filosofica e culturale che prevedeva un distacco decisivo con il passato prefiggendosi l'obiettivo di liberare l'uomo dall'ignoranza delle tenebre. Con questo rifiuto dell'accettazione acritica delle credenze e delle convinzioni culturali, scientifiche e teologiche, si porta a compimento quel fenomeno di laicizzazione della società iniziato intorno al Cinquecento con l'Umanesimo e proseguito poi nel Seicento grazie agli studi di Galileo Galilei. Da queste condizioni si sviluppa il giornalismo, strumento particolarmente importante per la società del tempo, che offriva un confronto critico sui fatti realmente accaduti, non limitandosi alla mera diffusione delle notizie sul mondo circostante.

Anche nell'Ottocento numerose sono state le innovazioni in campo scientifico,

²⁵ Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1991, p. 19.

tecnico e culturale che hanno segnato l'epoca e che hanno portato ad una rivisitazione della società. Di rilevante importanza è stato il processo di modernizzazione dei sistemi produttivi, conosciuto con il nome di rivoluzione industriale. Questo fenomeno ha contribuito a migliorare nettamente le condizioni di vita della popolazione europea nell'Ottocento che comincia ad avere un'esponenziale crescita demografica. La società, che fino alla fine del secolo precedente era legata ad un pensiero tradizionale e stabile, ora diventa dinamica, offre cioè la possibilità di migliorare il proprio status sociale. Si passa da una divisione della società in ceti, basata quindi su criteri giuridici, ad una divisione per classi basata su criteri economici e culturali. In questo periodo prendono vita la borghesia e il proletariato, due nuove classi che saranno il fulcro principale dell'imminente società moderna. Questa dinamicità si riscontra anche nella produzione letteraria; infatti, l'Ottocento è un secolo ricco di racconti ambientati all'interno di contesti borghesi.

Il fantastico è legato inesorabilmente al mistero e implica l'irreale nel reale. Roger Caillois con parole eloquenti spiega come il fantastico sia una rottura dell'ordine riconosciuto, un'irruzione di ciò che non può essere ammesso nella realtà quotidiana. La situazione iniziale, affinché si possa verificare l'irruzione di un evento inspiegabile in grado di turbare la verità già conosciuta, deve essere sempre normale, ovvero legata alla quotidianità comunemente già sperimentata e accettata.

L'autore, nel suo libro *Au Coeur du Fantastique*²⁶, per far meglio comprendere l'intromissione dell'irreale nel reale, suggerisce l'osservazione attenta del quadro degli *Ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane, del 1533, nel quale sono presenti alcuni elementi appartenenti ad un altro universo in grado di suscitare inquietudine e turbamento. I protagonisti della tavola dipinta sono due potenti e ricchi giovani del XVI secolo: a sinistra è posta la figura di Jean de Dinteville, ambasciatore francese in Inghilterra, mentre a destra è posta la figura di Georges de Selve, vescovo di Lavaur, comune del sud della Francia. Alle loro spalle si trova un tavolo con due ripiani nei quali sono riposti vari libri e strumenti. Sul piano più alto, rappresentante il mondo celeste, sono collocati un globo, una meridiana portatile e altri strumenti usati per lo studio dei cieli. Fra i vari oggetti del ripiano inferiore, rappresentante il mondo terrestre, invece, si può scorgere un liuto, un

²⁶ Cfr. Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.

libro di aritmetica e un libro di inni musicali. I due uomini, imponenti nel quadro, sono riccamente abbigliati e vanno a sovrastare il regno celeste e terreno.

Come all'interno del mondo fantastico inizialmente ci si trova davanti ad una situazione di comune normalità nella quale il mondo appare come quello conosciuto da tutti. Dunque, fino a questo punto, sembra che tutto rispetti le regole dell'universo conosciuto. Però, se si pone una maggiore attenzione al dipinto, si riesce a scorgere un dettaglio capace di destare una stranezza:

Per quanto solenne, l'insieme non avrebbe niente di particolarmente sorprendente se, un po' sollevato rispetto al suolo, non fluttuasse, allungato, obliquo, estraneo alla gravità e certamente ad ogni altra legge della natura, nonché generatore di un'ombra assurda, un corpo che non assomiglia ad alcunché di normale e la cui forma, materia e presenza sono perimetri inesplicabili.²⁷

Poco a poco l'attenzione si concentra sull'unico elemento indistinguibile e tutto il resto del quadro perde gradualmente di interesse. La figura in basso al centro è in verità l'immagine distorta di un teschio tridimensionale, oggetto simbolico che richiama la morte, il quale a causa di un'illusione ottica si può vedere solo se si è posizionati sul lato destro del dipinto.

Peculiarità fondamentale del racconto fantastico è il verificarsi del fenomeno inammissibile secondo le leggi che governano il nostro mondo collocando questo elemento fantastico all'interno di un'ambientazione di totale realtà, per poter suscitare una sensazione di stupore. Se il fantastico appartenesse solo alla sfera dell'irrealtà perderebbe quasi totalmente la sua capacità di destabilizzare. Solo collocando gli eventi in una zona d'ombra si riuscirà ad ottenere la rottura della tranquillità della scena e del lettore, generando lo stupore generale.

Prima di Todorov alcuni autori avevano cercato di rappresentare al meglio il fantastico cercando di offrire, dal loro punto di vista, una definizione esaustiva del termine. Lo stesso Todorov aveva riconosciuto il fatto di essersi appoggiato ad alcune proposte formulate già in precedenza dai molti autori interessati alla questione, come ad esempio quella di Pierre-Georges Castex, vero e proprio iniziatore degli studi della letteratura

²⁷ Ivi, pp. 38-39.

fantastica in Francia:

Il fantastico non va confuso con le storie d'invenzione convenzionali sul tipo delle narrazioni mitologiche e dei racconti delle fate, che implicano un trasferimento della nostra mente in un altro modo. Esso al contrario è caratterizzato da un'intrusione repentina del mistero nel quadro della vita reale; è collegato in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli dell'incubo o del delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori.²⁸

Anche Rogers Caillois, dal canto suo, propone una definizione di fantastico, sottolineando con particolare attenzione il concetto di rottura e di scandalo:

Il fantastico manifesta uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo della realtà. [...] Il fantastico è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale.²⁹

Todorov ricorda anche la testimonianza fornita da Luois Vax, uno studioso del surrealismo artistico, il quale scrive:

Per imporsi il fantastico non deve soltanto fare irruzione nel reale, bisogna che il reale gli tenda le braccia, consenta alla sua seduzione. [...] Il fantastico ama presentare, a noi che abitiamo il mondo reale in cui ci troviamo, degli uomini come noi, posti improvvisamente in presenza dell'inesplicabile.³⁰

Degno di nota è anche Joseph H. Retinger, il quale ha dato un importante contributo per la formulazione e la messa appunto del termine fantastico e nel 1908 ha proposto di distinguere il racconto fiabesco dal racconto fantastico sulla base del fatto che: «il primo mette in scena l'anima umana sottoposta a potenze superiori benefiche, mentre il secondo rappresenta la lotta dell'essere in rivolta, alleato con le potenze infere, contro quelle

²⁸ Ivi p. 50.

²⁹ Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, cit., trad. it. *Nel cuore del fantastico*, cit., pp. 90-92.

³⁰ Remo Ceserani, *Il fantastico* (1996), Bologna. Il Mulino, p. 50.

superiori».³¹ Con tale definizione si riesce a comprendere come il fantastico sia nel mondo reale con tutte le sue ambiguità, al contrario del fiabesco dove, invece, la contrapposizione tra bene e male è netta. In quest'ultimo non c'è alcuna incertezza: si comprende come il personaggio principale sia dalla parte del bene mentre dalla parte del male si trova il suo antagonista. Di converso il racconto fantastico, essendo per definizione legato al dubbio, richiede una riflessione più approfondita di fronte al dilemma tra il bene e il male proprio perché al suo interno nulla appare certo.

Bisogna riconoscere arrivati a questo punto che la definizione fornita da Todorov sul fantastico in ambito letterario è sicuramente la più esaustiva e la più chiara, in quanto, racchiude al suo interno i diversi spunti forniti da altri autori.

IL FANTASTICO, LO STRANO E IL MERAVIGLIOSO

[...] Il fantastico [le fantastique] 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 [*l'étrange*] o il meraviglioso [*le merveilleux*].³²

Emergono chiaramente, dalla definizione fornita da Todorov, grazie ai suoi studi sul fantastico, due categorie legate direttamente a quest'ultimo modo letterario: il meraviglioso e lo strano. L'autore ha ribadito innumerevoli volte, all'interno del suo libro *La letteratura fantastica*³³, come il fantastico duri soltanto il tempo di un'esitazione implicando l'irruzione nel quotidiano di elementi ad esso estranei e sfumando nell'immaginario. La condizione che si verifica all'interno di questo vasto ambito, che è la letteratura fantastica, è l'indecisione posta davanti al verificarsi di avvenimenti tanto inaspettati quanto inspiegabili. Concluso il racconto, il lettore deve poter decidere se abbandonare il fantastico, entrando, a seconda della scelta fatta, o nell'ambito dello strano o nell'ambito del meraviglioso. La distinzione che fa Todorov non è rigida, questo perché gli elementi del fantastico li possiamo trovare ovunque, all'interno di diverse narrazioni.

³¹ Ivi p. 51.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

Secondo l'autore, allora, ciò che bisogna fare per inquadrare l'appartenenza di un'opera in una delle diverse categorie è sottoporre questa ad un'attenta analisi, per vedere se l'incertezza riesca a risolversi o meno. Spesso, proprio nella conclusione del racconto, si risolve l'arcano narrativo ed è esattamente arrivati a questo punto che si riesce a comprendere l'evolversi della storia o nel meraviglioso o nello strano.

Queste sono due categorie che si basano su presupposti molto diversi fra loro proprio perché, come già era stato scritto nelle pagine precedenti, nell'ambito dello strano il fatto soprannaturale non viene accettato così come si presenta ma viene ricondotto a leggi razionali, al contrario del meraviglioso che invece accoglie questo soprannaturale.

Esaminando più attentamente lo strano e il meraviglioso risulta che in ambedue le categorie è presente un genere transitorio, definito sottogenere, determinato dalla presenza del fantastico. Da questa affermazione si può fare, allora, una divisione dei generi più precisa:

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

Come si può notare, ben delimitate da Todorov sono quattro categorie: lo strano puro, il fantastico strano, il fantastico meraviglioso e il meraviglioso puro.³⁴ All'interno di questa suddivisione il fantastico puro è rappresentato dalla linea mediana che va a separare il fantastico strano dal fantastico meraviglioso. Nello strano puro ciò che interessa sono unicamente i sentimenti dei personaggi, le loro reazioni in relazione a quanto accade. Gli avvenimenti che si verificano, considerati singolarmente, sono spiegabili razionalmente e il lettore è in grado di comprenderlo dagli elementi del racconto, ciò che è fuori dal comune è la combinazione degli accadimenti tra loro. Per meglio comprendere questo possiamo prendere in esempio uno dei racconti di E.A. Poe *The Fall of the House of Usher*³⁵ in cui all'interno della narrazione si possono trovare le soluzioni ai vari eventi considerati apparentemente soprannaturali. Il racconto viene riportato, in prima persona, da un narratore anonimo, il quale riceve una lettera dal suo

³⁴ Tzvtan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., trad. it. *La letteratura fantastica*, cit., p. 48.

³⁵ Cfr. Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*; Burton's Magazine, 1839, trad it *La caduta della casa Usher*; Milano, Leone, 2011.

caro amico, Rodrig Usher, che lo invita a raggiungerlo nella sua dimora al più presto. Una volta arrivato, il protagonista trova l'amico, che vive insieme alla sorella affetta da catalessi, gravemente ammalato. Dopo poco la sorella, di nome Madeline, muore e invece di seppellirla, il fratello e l'amico la ripongono in una cripta nei sotterranei della casa per quindici giorni. Più passano i giorni più Rodrig è agitato, fino a quando, arrivato all'ottavo giorno, afferma di sentire la voce della sorella che sembra chiamarlo. Si convince dell'idea che lei sia ancora viva. Una sera si sentono dei colpi, si spalanca una porta e la sorella appare sulla soglia urlando e accusandolo di averla sepolta viva. I due fratelli si scagliano l'uno contro l'altro fino a morire esausti a terra. Il narratore fugge dalla casa che in quell'istante crolla davanti ai suoi occhi.

Il lettore, in questa narrazione, riesce a comprendere da subito come tutto quello che accade non riguardi l'ambito del soprannaturale perché le soluzioni si trovano all'interno delle descrizioni degli oggetti e dei personaggi del racconto. La casa, che sorge sulle rive di un lago quindi un ambiente umido, si sa che è molto antica, ha vita da più di un secolo e per questo è diroccata, mentre i personaggi, Rodrig e sua sorella Madeline, sono malati. La sorella, in particolare, soffre di catalessi, una malattia che può condurre momentaneamente ad uno stato che è simile alla morte. Appare quindi chiaro come in realtà l'eccezionalità sia data dal realizzarsi insieme di tutte queste singole condizioni collegate, però, alle reazioni di chi le vive.

Nella categoria del fantastico-strano si cominciano a verificare, nel corso della storia, alcuni avvenimenti che sembrano soprannaturali, che però, nel corso della storia, sono risolti grazie ad una spiegazione razionale. In questa categoria l'esitazione rimane fino al disvelamento finale della storia e la soluzione che viene posta è elaborata, poco coerente con l'accaduto, tanto da rendere spesso più attendibile l'accettazione del soprannaturale. Passando dalla parte opposta della linea mediana che segna il fantastico, si entra nell'ambito del fantastico meraviglioso. In questa categoria i racconti fantastici terminano con l'accettazione del fatto soprannaturale. *La Morte Amoureuse*³⁶ di Théophile Gautier, è un esempio efficace per riuscire a comprendere quanto spiegato. È questa la storia di un monaco, Romuald, il quale, nel giorno della sua ordinazione, si innamora perdutamente di Clarimonde, una misteriosa ragazza. La giovane però muore

³⁶ Cfr. Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, in "La Chronique de Paris", 1836, trad. it. *La morta innamorata*, Firenze, Passigli, 1983.

molto presto e il protagonista la assiste nel letto di morte. Da lì in poi Clarimonde comincerà ad apparire sempre in sogno a Romuald che nel frattempo non è più in grado di distinguere la realtà dall'immaginazione. Lui stava contemporaneamente vivendo due vite: in una era un monaco mentre nell'altra era un giovane scapolo amante di Clarimonde. Questa, nonostante fosse malata, riuscì a sopravvivere grazie al sangue che succhiava a Romuald ogni sera. Sèrapion, un abate, viene a sapere di questo fatto e conduce il protagonista al cimitero dove riposa il corpo senza vita di Clarimonde. I due dissotterrano la bara, la aprono e trovano la giovane esanime con una goccia di sangue sulle labbra. Gettano, presi dalla collera, dell'acqua benedetta per vedere dissolvere il corpo della misteriosa Clarimonde.

L'ultima categoria sottolineata da Todorov è il meraviglioso puro che pone il soprannaturale come normalità, all'interno della quale la meraviglia diventa una parte integrante della vita di tutti i giorni.

Nello schematizzare queste quattro categorie l'autore ha dichiarato come nell'esatta divisione tra il fantastico strano e il fantastico meraviglioso sia presente il fantastico puro. Todorov sostiene, infatti, che non siano rare le occasioni in cui l'incertezza permane fino alla conclusione dell'opera, all'interno della quale l'ambiguità è in grado di lasciare il lettore, desideroso di conoscere la verità, in uno stato di dubbio. L'opera di Prosper Mérimée, *La Venus d'Ille*³⁷, è un esempio perfetto di fantastico in letteratura, in quanto presenta un'incertezza che prosegue fino alla fine del racconto. In questa storia sembra che una statua antica di una Venere si animi per uccidere il futuro sposo, il quale le aveva donato la fede che portava al dito per non perderla durante una partita di pallacorda. Questo anello però non si sfilerà più dal dito della Venere e il giovane proverà da quel momento in poi una costante agitazione. Quello che all'interno della storia provoca un alto grado di inquietudine è la morte dello sposo, schiacciato da qualcosa di sconosciuto. A destare ancora più incertezza è la presenza dell'anello proprio ai piedi del letto, luogo in cui il giovane sposo è stato misteriosamente ucciso.

³⁷ Cfr. Prosper Mérimée, *La Venus d'Ille*, in "La Revue des deux Mondes", 1837, trad. it. *La Venere d'Ille*, Passigli, 1988.

FORME E TEMI DEL FANTASTICO

Come sostiene Ceserani, nel suo libro *Il fantastico*, non ci sono dei temi o dei procedimenti esclusivi del fantastico, perché ogni motivo o sistema narrativo può essere utilizzato nei testi con le più diverse modalità letterarie. È importante precisare come il modo fantastico non possa essere definito né con un mero elenco né con una lista schematica. Ciò che lo ha caratterizzato in particolare si è concretizzato, infatti, all'interno di una serie di testi simili ed omogenei tra loro. Esistono tuttavia dei sistemi tematici e dei procedimenti formali che all'interno del modo fantastico sono molto frequenti.

Per quanto riguarda i procedimenti narrativi applicati al fantastico si può notare soprattutto la narrazione in prima persona. Essendo, infatti, il fantastico legato per definizione al dubbio, una prima strategia utilizzata per riuscire a togliere al racconto credibilità è adottare un solo punto di vista. Se nel testo si ha una sola prospettiva, il lettore è costretto ad affidarsi ad essa, ed è lecito per lui potersi chiedere se il fatto soprannaturale, verificato dal personaggio principale, possa essere o meno accreditato. Sono gli stessi personaggi a dire che la loro verità non è indiscutibile, perché anche loro lasciano percepire il sospetto davanti al soprannaturale. La voce narrante interna alla storia non sa spiegare ciò a cui assiste e questo suo dubbio irrisolto si ripercuote, di converso, sul lettore che, a sua volta, si immedesima nell'accaduto. Quello che serve al racconto fantastico, allora, è un narratore dubbioso che riporta ciò che ha vissuto senza però offrire a tale fatto un'attendibilità assoluta. Lugnani nel suo saggio *La narrazione fantastica*³⁸, è riuscito a trovare una formula espositiva per questo meccanismo letterario: soggettività credibile.

Fondamentale è che il lettore si interroghi sulla credibilità dei fatti narrati perché si è visto come per creare questo meccanismo sia molto efficace una narrazione soggettiva fatta da un narratore in prima persona. Spesso esiste la possibilità di trovarsi anche all'interno di un racconto in un racconto e questo succede quando chi narra riporta soggettivamente dei fatti che gli sono stati raccontati. La narrazione in prima persona è una caratteristica funzionale per il fantastico, sia che si tratti di un racconto riportato da altri, sia che si tratti di un racconto vissuto personalmente dal personaggio che espone. La

³⁸ Cfr. Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuela Scarano, *La letteratura fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

novella *La Peur*³⁹, di Guy de Maupassant, viene narrata per tutto il tempo in prima persona. Il tema principale del racconto è svelato già dal titolo, la paura; tutta la narrazione è infatti focalizzata sull'analisi e sulla comprensione di tale sentimento oscuro. All'inizio del racconto si legge di un piroscafo che solca le acque del Mediterraneo, quando, all'improvviso, inizia a prendere parola il comandante dell'imbarcazione, il quale pone una riflessione a proposito della paura. Il comandante preannuncia un fatto che per la sua esperienza personale è stato particolarmente spaventoso, tanto da suscitargli paura. A questo punto del discorso, però, si intromette uno dei passeggeri del piroscafo per riportare quella che secondo lui era la vera paura:

Comandante, dite di aver avuto paura? Non lo credo per nulla. Equivocate [...] La paura [...] è qualcosa di spaventoso, una sensazione atroce, come una decomposizione dell'anima, uno spasimo orrendo del pensiero e del cuore, il cui solo ricordo dà brividi d'angoscia. [...] La vera paura è qualcosa come una reminiscenza dei terrori fantastici d'un tempo. Un uomo che crede ai fantasmi e che s'immagina di scorgere uno spettro nella notte, deve provare la paura in tutto il suo spaventoso orrore.⁴⁰

Si afferma, con questo discorso, che il sentimento della paura è uno stato d'animo che non ha alcun rapporto con i pericoli reali. Il passeggero, dopo aver introdotto il suo pensiero comincia a raccontare la sua spaventosa esperienza avvenuta dieci anni prima in una foresta nel Nord-Est della Francia in pieno inverno. Qui si conclude la storia-cornice e comincia il racconto vero e proprio: il protagonista spiega come si era ritrovato nel mezzo di una notte buia insieme ad un contadino, il quale lo stava conducendo alla casa di una vecchia guardia forestale, nel mezzo della foresta, per potersi riposare in vista del mattino seguente. L'atmosfera all'interno della casa è molto cupa, si sente il peso delle credenze e delle superstizioni, in quanto la guardia forestale dichiara di aver ucciso, due anni prima, una persona e afferma di continuare a sentire il suo spirito chiamare vendetta. Da qui, complice il vento impetuoso che soffia attorno alla casa e il buio fitto, inizia una scena tumultuosa che si conclude con l'uccisione del cane della guardia scambiato erroneamente per il fantasma.

³⁹ Cfr. Guy de Maupassant, *La Peur*, in "Le Gaulois", 1882, trad. it. *La Paura*, Il Rio, 2017.

⁴⁰ Ivi, p. 194.

Un'altra strategia del fantastico è il coinvolgimento del lettore all'interno di una narrazione capace di destare sorpresa e terrore. In un mondo pacifico viene irruentemente sprigionata la paura del non sapere:

La più antica e più forte emozione dell'umanità è la paura, e il più antico e più forte tipo di paura è la paura dell'ignoto. Pochi psicologi negheranno questo fatto e la verità da loro ammessa stabilisce per sempre la genuinità e la dignità del racconto perturbante dell'orrore come forma letteraria.⁴¹

Molti autori hanno utilizzato questa modalità letteraria all'interno dei testi fantastici, cercando di favorire un'atmosfera d'attesa per il lettore. Guy de Maupassant, uno degli scrittori più rappresentativi del modo fantastico, nel 1885 aveva dato vita a *Lettre d'un fou*, che poi successivamente nel 1887 aveva ripubblicato con il titolo *Le Horla*⁴². La narrazione, all'interno di questa seconda versione del 1887, inizia sotto forma di diario l'otto marzo di un anno che non viene precisato. Il protagonista, un giovane benestante, confida in queste pagine il timore per la sua malattia che lo porta ad uno stato di apprensione, chiaramente visibile sin da subito anche al lettore. Nel cuore della notte, spesso, si sveglia ansante e sudato come se qualcuno avesse cercato di soffocarlo nel sonno, di giorno, invece, si sente costantemente osservato e seguito. Si verificano avvenimenti sempre più strani all'interno del testo, come ad esempio la misteriosa scomparsa dell'acqua all'interno della caraffa durante la notte. Il giovane aveva l'abitudine di portarsi a letto una caraffa d'acqua e, pur sistemandola colma ogni sera, al mattino la ritrova vuota. Inizialmente attribuisce la colpa al fenomeno del sonnambulismo e decide di prendere degli accorgimenti per scoprire la realtà: ricopre la caraffa con dei panni bianchi e si sporca i baffi appositamente di limatura di piombo prima di coricarsi. Il giorno dopo però trova la caraffa vuota e non sporca. *Le Horla*⁴³ è un perfetto racconto fantastico, in grado di trasmettere al lettore la paura e il terrore che prova il personaggio principale del testo, riuscendo a non arrivare mai ad una conclusione certa. Si coinvolge chi legge nell'ignoto e lo si attrae proprio grazie al meccanismo di suspense.

⁴¹ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 79.

⁴² Cfr. Guy de Maupassant, *Le Horla*, in *Gil Blas*, 1887, trad. it. *Le Horla*, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

⁴³ *Ibidem*.

Importante per il modo fantastico è anche l'utilizzo di un oggetto che, all'interno del testo, diventa testimonianza inequivocabile del fatto che il personaggio coinvolto sia effettivamente entrato in un mondo sconosciuto. La comparsa di questo oggetto è il passaggio dal piano della realtà conosciuta a un'altra ignota, della quale non si ha nessuna informazione. A questo proposito, per rendere più credibile questo transito da un mondo all'altro, spesso tra le mani del viaggiatore rimane quello che i critici chiamano l'oggetto mediatore, ovvero quell'oggetto che faceva parte della dimensione fantastica, ma attraversa ora il confine insieme al viaggiatore, in altre parole lo segue fino al mondo considerato normale. Lucio Lugnani ha ben descritto la funzione di questo oggetto mediatore:

Bisogna dunque pensare che l'oggetto mediatore svolga la sua funzione specifica nel racconto fantastico per il fatto che si tratta d'un racconto in cui c'è un dislivellamento di piani di realtà il paesaggio, fra i quali non è previsto dal codice e viene perciò marcato da un forte effetto soglia, e in cui l'oggetto mediatore attesta una verità equivoca perché inspiegabile e incredibile.⁴⁴

Nel racconto di Remigio Zena *Confessione postuma* (1897)⁴⁵, il protagonista principale è un prete che vive, durante una notte qualsiasi, un'esperienza fantastica. Una sera, dopo che il fratello medico gli aveva raccontato del suo dispiacere per la morte di una giovane ragazza, la quale non era riuscita ad ottenere l'estrema unzione, si sente suonare il campanello più volte. La prima volta, quando il prete va ad aprire la porta, non trova nessuno e pensa così che si tratti di uno scherzo. La seconda volta che avverte il suono viene esortato ad aprire dal fratello, il quale nel frattempo si era coricato nella sua stanza da letto. Durante il tragitto però il lume si spegne e nel tentativo di cercare una candela il protagonista fa cadere un crocifisso che successivamente raccoglie da terra. Anche questa volta il prete non trova nessuno dietro alla porta, tuttavia però guardandosi attorno vede una sagoma immobile dall'altra parte del marciapiede. La raggiunge per cercare di capire chi sia e si accorge che si tratta del fantasma del fratello. Quest'ultimo lo invita a seguirlo e lo conduce all'interno di un edificio enorme e buio a lui sconosciuto. Cercando una via d'uscita vede un bagliore da una porta semi chiusa e avvicinosi scorge,

⁴⁴ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 82.

⁴⁵ Cfr. Remigio Zena, *Confessione Postuma*, Torino, Einaudi, 1977.

dentro alla stanza, la sagoma di una giovane donna che lui riconosce essere quella della quale il fratello gli aveva raccontato. Al suo avvicinarsi questa apre gli occhi e lui intuisce il suo desiderio di ricevere l'estrema unzione. Una volta terminato il rituale, lo spettro del fratello lo riaccompagna a casa e nella fretta il prete lascia il crocifisso che aveva in mano nel letto della giovane donna. La mattina seguente accompagna il fratello medico in ospedale per assistere con lui alla vista dell'Arcivescovo ai malati della clinica. In una stanza c'erano quattro cadaveri che aspettavano di essere sepolti, tre uomini e una donna. Il prete riconosce in quest'ultima la creatura incontrata la notte seguente grazie al crocifisso riposto sul suo gelido petto. In questa narrazione, il crocifisso è l'oggetto mediatore perché è l'indizio che un passaggio tra le due dimensioni potrebbe davvero essersi verificato. Alla fine del racconto si riattiva il dubbio e ci si chiede se veramente l'evento soprannaturale è accaduto. Il passaggio di soglia è una strategia narrativa molto usata dal modo fantastico perché riesce a mantenere una condizione di indeterminatezza. Dalla dimensione familiare si passa alla dimensione sconosciuta dell'incubo, del sogno e della follia. Lugnani a questo proposito scrive:

Questo forte effetto soglia e i relativi segnali sollevano un problema che sempre si pone a chi sia reduce da un viaggio oltre le colonne d'Ercole o al Catai sulla rotta di Colombo anziché su quella di Marco Polo. [...] La soglia tra una dimensione ed un'altra, fra identico ed altro, è anche in fin dei conti la soglia fra ciò che è codificato e ciò che non è codificato.⁴⁶

A conferire mistero alla narrazione fantastica è anche l'ellissi, ovvero l'improvvisa apertura di spazi vuoti nella scrittura. Nel momento culminante della storia, proprio quando la tensione è massima e da parte del lettore c'è il desiderio di soddisfare la sua curiosità, si apre sulla pagina un buco bianco. Molte volte il non dire può essere molto più spaventoso del dire, per il semplice fatto che le spiegazioni rassicurano. Questo procedimento di incertezza si incontra in diversi autori ottocenteschi che hanno dato vita al modo fantastico, tra i quali Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Henry James. Ne *The Turn of the Screw*⁴⁷ di Henry James, ad esempio,

⁴⁶ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp.80-81.

⁴⁷ Cfr. Henry James, *The Turn of the Screw*, in "Collier's Weekly", 1898, trad it. *Il giro di vite*, Roma, Newton Compton, 2015.

si trovano innumerevoli omissioni, informazioni non specificate, le quali creano un'atmosfera rarefatta. Non si riesce a capire se l'istitutrice, protagonista del testo, sia folle, oppure se realmente esistono quei fantasmi che essa stessa sostiene di percepire e vedere. Tutto all'interno della narrazione procede per domande retoriche a cominciare dal livello di credibilità che si può conferire all'apparizione di queste forze soprannaturali.

Strettamente collegati ai procedimenti narrativi sono i nuclei tematici che amplificano il meccanismo di incertezza e mistero, rendendo la storia inquietante. Come principio generale possiamo affermare che gli elementi letterari che incontriamo nel testo aiutano l'autore a creare quella che può essere chiamata l'atmosfera indeterminata, pronta ad accogliere il soprannaturale e i suoi effetti. Il cuore dell'effetto indeterminato nel quale è immerso il fantastico è un'ambientazione notturna. Il momento privilegiato del fantastico è la notte perché in tale atmosfera oscura si cancellano tutte le frontiere conosciute e i contorni diventano sfocati. I personaggi stessi riportano nei loro dialoghi interiori l'indecisione che provano e nessuno è sicurissimo di ciò che ha visto. Un segno premonitore dell'imminente verificarsi dell'evento soprannaturale è l'indicatore dello scorrere del tempo, in quanto viene esplicitato nella narrazione che è calata la notte. La prossimità dell'oscurità non è mai enunciata con espressioni pacificate, il termine notte viene, infatti, sempre affiancato da aggettivi che accentuano il senso di inquietudine. Quella dei racconti fantastici è una notte brutta, tempestosa, d'inferno.

Nella narrazione fantastica si privilegia la sera rispetto al chiaro giorno perché, da sempre nella storia della letteratura e del mondo, di notte tutto sembra possibile e le inquietudini nascono più facilmente. Nell'oscurità qualsiasi pensiero tenebroso della mente umana riesce a prendere forma e trasmette efficacemente la paura dell'ignoto. Nel testo *The Vampyre*⁴⁸ di John William Polidori, pubblicato nel 1819, si nota come l'inizio dell'evento soprannaturale sia avvertito dal calare improvviso della notte. Il protagonista del racconto è Lord Ruthven, un aristocratico che nel bel mezzo della narrazione incontra Aubrey, un giovane ragazzo di vent'anni con il quale intraprende il Grand Tour. Aubrey, in questa occasione, osserva come Lord Ruthven simpatizzi per i criminali, i delinquenti, dando così il suo costante appoggio a persone cattive che hanno compiuto nel corso della loro vita atti sbagliati. Il disprezzo dell'aristocratico era rivolto quindi, di converso, ai

⁴⁸ Cfr. John William Polidori, *The Vampyre*, in *New Monthly Magazine*, 1819, trad. it Luca Franceschini, *Il Vampiro*, Salerno, NPE, 2019.

buoni, a coloro che si attenevano al rispetto delle regole. Il giovane decide di separarsi da questa figura ambigua continuando da solo il suo viaggio. Giunge in Grecia dove conosce una bella donna di nome Ihante e se ne innamora perdutamente. Qui il giovane viene ospitato da alcuni contadini della zona e ha anche la possibilità di ascoltare le storie e i racconti del luogo, tra cui la storia del vampiro: una creatura che una volta all'anno beve il sangue di una fanciulla per sopravvivere. Un giorno Aubrey decide di andare ad esplorare le rovine della città ma si trova intrappolato di notte nel cuore di una tempesta. Cala l'oscurità e si verifica il fatto soprannaturale: Iante era stata uccisa e aveva due punti sanguinanti sopra il suo collo. Il giovane rimane fortemente traumatizzato dall'accaduto e ad assisterlo sarà proprio Lord Ruthven. I due riprendono a viaggiare insieme quando, una sera, l'aristocratico viene ferito a morte dopo un attacco da parte di alcuni banditi. Al momento della sua morte quest'ultimo chiede ad Aubrey di non fare parole con nessuno per un anno e per un giorno della sua morte. Così il giovane decide di tornare dalla sorella che, nel frattempo, aveva annunciato il suo fidanzamento con un uomo attraente, il quale successivamente si scopre essere Lord Ruthven. Trascorso l'anno e il giorno di attesa della promessa fatta, dopo lo scoccare della mezzanotte, Aubrey racconta, in letto di morte, tutto l'accaduto ma ormai Lord Ruthven era scomparso e la sorella del giovane aveva appagato la sete di un vampiro. Tutti i fatti legati al soprannaturale, all'interno della storia di Polidori, si verificano di notte e intensificano la loro efficacia proprio grazie all'ambientazione oscura.

Ceserani, nel suo libro *Il fantastico*, per introdurre un altro tema caratteristico della letteratura fantastica, il mostruoso e l'inconoscibile, scrive: «Nella letteratura fantastica lo stereotipo diventa un tema letterario [...] L'improvvisa intrusione di un personaggio che ha le caratteristiche culturali dello straniero [...] suscita reazioni di profondo turbamento psicologico».⁴⁹

Per spiegare meglio questa tematica si può prendere come riferimento il testo *Carmilla*⁵⁰ di Joseph Sheridan Le Fanu. La storia viene raccontata da Laura, una dei protagonisti, la quale inizia narrando la sua infanzia nella regione tedesca della Stiria, dove viveva in un castello solitario insieme al padre rimasto vedovo. All'inizio del

⁴⁹ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 91-92.

⁵⁰ Cfr. Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, 1872, trad it Francesca Del Moro, *Carmilla*, Modena, Logos, 2015.

racconto Laura ricorda una visione avuta da bambina nella quale una bella donna andava a farle visita di notte e racconta come il suo risveglio fu traumatico: ebbe la sensazione di essere trafitta nel petto da due lunghi aghi. Tuttavia, nessun segno o ferita furono trovati sul suo corpo. Passati dodici anni, il padre fa menzione di una lettera ricevuta dal Generale Spielsdorf, il quale era desideroso di far loro visita accompagnato dalla nipote, Berta. La fanciulla, però, era morta improvvisamente in circostanze misteriose e il Generale conclude la lettera in modo ambiguo e frettoloso dicendo che avrebbe discusso della questione in altre circostanze. Ben presto avviene l'inaspettato: una carrozza che trasportava due donne, Carmilla e sua madre, si capovolge appena fuori dal castello. Carmilla sembra ferita, ma sua madre, una donna molto misteriosa, informa il padre di Laura che il suo viaggio è molto urgente e non può fermarsi. Lascia la figlia e prosegue il suo viaggio in solitudine precisando però che Carmilla non darà alcuna informazione sulla sua famiglia né su se stessa. Con il trascorrere del tempo Laura e Carmilla diventano amiche intime e qualche volta quest'ultima sembra avere delle attenzioni sconvenienti nei confronti di Laura. Carmilla è un personaggio molto ambiguo e strano all'interno del racconto: dorme per la maggior parte del giorno, sembra che cammini nel sonno e si irrita quando sente le preghiere cristiane. Durante la permanenza di Carmilla al castello Laura ha frequenti incubi nei quali una bestia, simile a un gatto diabolico, entra nella sua camera da letto mordendola al collo per poi trasformarsi in una figura femminile e scomparire attraverso una porta senza aprirla. La salute di Laura comincia a peggiorare e il padre chiama un dottore affinché la visiti, questi, parlando in privato con il padre, si raccomanda di non lasciare mai la ragazza incustodita. A questo punto della storia entra nuovamente in scena l'amico del padre, il Generale Spielsdorf, che racconta la misteriosa morte di sua nipote avvenuta per mano di una giovane donna di nome Millarca che lui scopre essere una vampira. Quando, finito il racconto, il Generale vede Carmilla cerca di aggredirla invano in quanto questa riesce a dileguarsi. Il Generale spiega che Carmilla e Millarca sono in realtà la stessa persona, ovvero la Contessa Karnstein. Nel finale della storia Laura viene salvata perché riescono a ritrovare la bara di questo strano essere mostruoso e a bruciarne il corpo.

Anche il tema del doppio è tipico della narrazione fantastica e Massimo Fusillo ne fornisce una definizione:

Si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.⁵¹

Lo sdoppiamento è un fenomeno che indica la duplicazione di un individuo, il quale può scindersi sia fisicamente che mentalmente. Questo sta a significare che è possibile avere un doppio umano e un doppio mentale. Nel momento in cui l'essere umano si scinde, però, viene meno l'unicità che lo caratterizza e si ottengono due entità che presentano gli stessi tratti. Il tema del doppio, nel mondo fantastico, si arricchisce grazie a vari motivi, come, ad esempio, quello del ritratto o dello specchio. Virginia Woolf, scrittrice e attivista britannica del Novecento, pubblica, nel 1929, *The Lady in the Mirror*⁵². Questo è un racconto che riguarda una signora anziana, la sua casa e uno specchio all'interno di essa. Il lettore vede il personaggio principale, in questa narrazione, attraverso due sguardi, duplicando la sua percezione. Nei primi versi del racconto si legge:

Non si dovrebbero lasciare specchi appesi nelle proprie stanze più di quanto si debbano lasciare in giro libretti di assegni aperti o lettere in cui si confessano orrendi delitti. Non si poteva fare a meno, in quel pomeriggio d'estate di guardare il lungo specchio appeso fuori nell'anticamera.⁵³

Si avverte subito, in queste righe iniziali, il ruolo predominante dello specchio all'interno della stanza. Poco dopo entra nella scena una signora, Isabella, una donna enigmatica di cinquant'anni, ricca, senza marito, che ama collezionare oggetti che trova durante i suoi viaggi. La stanza, che sembra essere viva all'interno del racconto, è emozionata per l'arrivo della donna, si muove e si riempie di ombre. Il racconto attribuisce a un normale specchio uno sguardo capace di verità, perché costringe la vita distratta a fermarsi e definirsi. Si può affermare che all'interno della novella sia presente il tema doppio, il quale crea incertezza, proprio perché attraverso l'utilizzo dello specchio si può vedere il riflesso di Isabella e della stanza.

⁵¹ Massimo Fusillo, *L'altro e stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012, p. 24.

⁵² Cfr. Virginia Woolf, *The Lady in the Mirror*, 1929, trad. it. *La signora nello specchio: Un riflesso*. In *Tutti i racconti*, Milano, La Tartaruga, 1993.

⁵³ Ibidem.

Queste strategie letterarie non sono esclusive ed indipendenti all'interno di un singolo testo ma, al contrario, si richiamano a vicenda per meglio dar vita al modo fantastico.

Capitolo III

IL PERTURBANTE

L'evento fantastico, con la sua forte irruenza, è in grado di scompaginare il mondo della letteratura e della storia. Il verificarsi di un fenomeno soprannaturale all'interno della realtà quotidiana provoca, nella vita e nella psiche dell'individuo che vive questa strana esperienza, una sensazione di inquietudine. Stefano Lazzarin a proposito dell'evento fantastico ha osservato che «Il soprannaturale è un enigma che scuote le fondamenta del nostro universo, mette a confronto cosmo e caos, delegittima il “paradigma di realtà” con cui interpretiamo le cose che ci circondano». ⁵⁴ Il turbamento è una prerogativa fondamentale del racconto fantastico perché, così facendo, questo riesce a divincolarsi da altri modi a lui simili. Per creare l'effetto fantastico, che suscita nel lettore e nel protagonista un profondo senso di angoscia, deve allora verificarsi l'irreale nel reale. Tutto quello che è estraneo per l'individuo, direttamente coinvolto in questa inquietudine, genera in lui un forte senso di agitazione che è stato denominato *Unheimlich* (perturbante) da Sigmund Freud.

Questo termine viene usato da Freud all'interno del suo saggio *Das Unheimliche*⁵⁵ (1919), per descrivere la sensazione di inquietudine che vive l'individuo di fronte ad un episodio non razionale:

La parola tedesca *Unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [casa], *heimisch* [nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. [...] Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza.⁵⁶

La parola *Unheimlich* è l'antitesi della parola *Heimlich* che può indicare il familiare e il domestico ma anche, allo stesso tempo, il misterioso e il nascosto. Questo

⁵⁴ Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000 p. 17.

⁵⁵ Cfr. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, 1991.

⁵⁶ Ivi, p. 271.

dimostra che la parola tedesca *Heimlich* va a coincidere, nel significato di tenere celato, con il termine *Unheimlich*. La perdita della familiarità è ciò che deve verificarsi all'interno del racconto fantastico per poter generare così l'inammissibile e sconvolgere la quotidianità a cui si è abituati. Un esempio rappresentativo di una situazione di totale straniamento, in grado di far perdere qualsiasi consapevolezza, si può riscontrare nel racconto fantastico *I Topi*⁵⁷ di Dino Buzzati. L'autore, insieme a Italo Calvino, è considerato uno dei massimi scrittori fantastici italiani del Novecento, come mostra la sua raccolta intitolata *Sessanta Racconti* (1958), con la quale vinse il premio Strega. Il fantastico con Buzzati diventa allegorico perché attraverso delle immagini cerca di riprodurre nella sua scrittura dei significati astratti ben precisi. Ne *I Topi*, racconto ventiduesimo all'interno della raccolta, risalta sicuramente la maestria dell'autore nell'utilizzare delle immagini rivelatrici di significati simbolici. La novella esordisce con una lettera inviata al protagonista della storia, nella quale dei suoi amici di lunga data lo informano che non potrà più trascorrere, com'era solito ogni anno, qualche giorno di vacanza presso la loro villa di campagna. Il narratore, che è anche il protagonista della novella, inizia allora a chiedersi il perché di questa decisione così misteriosa e apparentemente crudele nei suoi confronti. Tutti questi interrogativi, che pone Buzzati già all'inizio della novella, suscitano un dubbio che accompagnerà poi tutta la narrazione fino alla sua conclusione. La villa Corio è in questa storia il mondo familiare dei personaggi e viene presentata come un ambiente sereno. La lettera però spezza questa abitudine di tranquillità e spensieratezza che era legata all'immagine della villa e ai giorni che il protagonista aveva trascorso. Il corpo della novella consiste in una serie di flashback che riferiscono al lettore ciò che era accaduto nella villa dei Corio durante gli ultimi anni e, procedendo con il racconto, aumentano sempre di più gli elementi di inquietudine. Il ricordo del protagonista parte da un topolino:

Per esempio, da un'estate lontanissima, parecchio tempo prima della guerra — era la seconda volta che andavo ospite dei Corio — torna a me la seguente scena: Mi ero già ritirato nella camera [...] Quando udii un piccolo rumore, un grattamento alla base della porta. Andai ad aprire. Un minuscolo topo sgusciò tra le mie gambe, attraversò la camera e andò a nascondersi sotto il cassetto. Correva in modo goffo,

⁵⁷ Cfr. Dino Buzzati, *I Topi*, in *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori, 2016.

avrei fatto in tempo benissimo a schiacciarlo.⁵⁸

Questa situazione non aveva preoccupato il protagonista che, il giorno seguente, decide di raccontare dell'accaduto al padrone di casa, il quale però cambia discorso per non affrontare la questione. Trascorso un anno, la famiglia Corio aveva introdotto nella propria villa di campagna dei gatti affinché questi potessero scacciare via i topi. Qui si verifica la svolta inattesa data dal soprannaturale: la realtà si capovolge perché i gatti, da forti e coraggiosi quali erano, passano ad aver timore dei topi. Emerge la paura nei confronti di questo animale che da sempre costituisce un'alterità poiché porta malattie, si infila in ogni angolo della casa e soprattutto si riproduce in grandi quantità. Tornato al presente, il protagonista si chiede che cosa potesse essere accaduto ai Corio e per quale motivo non lo potevano ospitare nella loro villa. Afferma, però, di non avere il coraggio di fare loro visita perché circolavano voci molto inquietanti sulla famiglia.

Leggendo questo racconto si viene calati in un'atmosfera soffocante nella quale gli animali riescono a prendere il controllo della casa e a sottomettere gli uomini: la famiglia Corio finisce per diventare schiava dei topi. I Corio Cercavano di evitare il problema fino a quando questo è diventato troppo grande per poter essere gestito. L'essere umano tende, infatti, a negare ciò che può diventare minaccioso o pericoloso nei suoi confronti, autoconvincendosi che il problema non esista. In questa novella si assiste ad un rovesciamento della situazione di partenza che vede i topi, da piccoli esserini quali sono, trasformarsi in mostri, capaci di suscitare paura anche al loro predatore naturale. Attraverso questa storia si può notare come i fenomeni fantastici si siano concentrati in luoghi ben precisi: i topi dalla soffitta si trasferiscono nelle fognie della villa dei Corio e si entra così in una zona cupa che si trova nel sottosuolo. Il perturbante all'interno di questa novella si verifica quindi a causa dall'improbabilità della situazione che viene descritta da Buzzati e che vede un totale sconvolgimento della realtà.

Quando l'evento fantastico suscita, nel soggetto coinvolto, una sensazione di spaesamento, si produce anche il perturbante, in quanto si perdono le certezze che facevano parte della normalità. Il personaggio si addentra così nell'*Unheimlich*, fenomeno che può verificarsi solo se la realtà iniziale è quella avvertita da tutti come quotidiana.

Ernst Jentsch, parlando di perturbante, lo intese come una modalità

⁵⁸ Ivi, p. 208.

drammaturgica e retorica basata su un artificio usato dallo scrittore per porre il lettore davanti all'impossibilità di decidere se alcuni personaggi della storia siano oggetti animati o inanimati, creando così un paradosso cognitivo. Freud riporta tra le pagine del suo saggio *Das Unheimliche (Il Perturbante)*, scritto nel 1919, ciò che Jentsch riteneva fosse perturbante:

Uno degli artifici più sicuri per provocare effetti perturbanti mediante il racconto, scrive Jentsch, consiste nel tenere il lettore in uno stato di incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa, e precisamente nel fare in modo che questa incertezza non focalizzi l'attenzione del lettore, affinché questi non venga indotto ad analizzare subito la situazione e a chiarirla.⁵⁹

Gli studi di Ernst Jentsch sono stati sviluppati e affrontati da Freud all'interno del suo saggio, dal quale emerge il grande interesse dell'autore a proposito di questo argomento. Freud, pur riprendendo la linea di pensiero di Jentsch, approfondisce la lettura del fenomeno attraverso un punto di vista psicanalitico e prende come esempio per una sua analisi critica il testo di E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann*⁶⁰ (*L'uomo della sabbia*), che all'interno di questa tesi verrà affrontato nel quarto capitolo. A partire dall'analisi di tale racconto, l'autore costruisce una vera e propria teoria a proposito del perturbante, riconducendo il fenomeno al ritorno del rimosso. L'elemento davvero perturbante in grado di suscitare timore tra le pagine del racconto è legato all'infantile paura del protagonista di poter perdere l'uso degli occhi che, secondo Freud, inconsciamente simboleggia la paura dell'evirazione. Per Freud l'organo genitale in questione viene considerato come l'antica patria dalla quale tutti provengono e, di converso, la mente ha, alla vista di quest'ultimo, una sorta di déjà-vu. Da questo si può notare come ciò che ora è *Unheimlich* prima era *Heimlich*, ovvero familiare. La minaccia della perdita dell'attributo sessuale, quindi, suscita un sentimento particolarmente oscuro ed intenso, che si estende anche alla perdita di altri organi. Il racconto ruota attorno alla figura, chiamata da Freud, Mago sabbiolino o Uomo della sabbia, un personaggio ripreso dai racconti tradizionali fatti ai bambini con lo scopo di andare a dormire presto. L'immagine del Mago sabbiolino incute

⁵⁹ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, cit, trad. it. *Il perturbante*, cit., p. 277.

⁶⁰ Cfr. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Notturmi*, 1817, trad. it. *L'uomo della sabbia*, in *Racconti dal buio*, Milano, Mondadori, 2022.

timore e paura ai fanciulli che, preoccupati di poter perdere gli occhi a causa della magica sabbia che il mago gettava loro se li trovava svegli, andavano a letto al più presto. Il perturbante si insinua attorno al Mago sabbiolino perché è in grado di suscitare un forte turbamento nel protagonista. Oltre a questo, però, il perturbante nel testo è legato anche ad un'altra figura che, a differenza dell'Uomo della sabbia, non è animata. Si tratta infatti di una bambola di nome Olimpia che è in grado di ingannare i sensi del protagonista, facendolo innamorare perdutamente di lei. Freud spiega come il termine bambola sia emblematico perché, ancora una volta, rimanda ad un universo infantile, che detiene al suo interno tutti i turbamenti psichici che affliggono gli individui adulti. Secondo Freud, infatti, i giochi dei bambini sono intrisi di fantasie: i giocattoli prendono vita e parlano. Freud sottolinea che nella mente dei bambini non è presente la netta distinzione fra ciò che è umano e reale e ciò che invece non lo è; quindi, molto spesso essi considerano i loro giocattoli come dei veri e propri esseri viventi. Nel racconto di Hoffmann, quindi, il sentimento del perturbante riguardante Olimpia non scaturisce da un'angoscia, come la paura di perdere gli occhi, ma da un desiderio latente.

L'UNHEIMLICH DI SIGMUND FREUD

Nei suoi studi sui fenomeni isterici, Freud scopre che alla base della nevrosi si trova un conflitto tra forze inconsce e, da tale scoperta, dà vita alla psicoanalisi che letteralmente sta a significare uno studio della mente. La psicoanalisi è una disciplina che analizza disturbi psicologici prendendo in considerazione il concetto di inconscio.

Freud era convinto che le persone potessero essere curate nei loro disagi psichici anche attraverso una maggiore consapevolezza dei loro pensieri non coscienti. La terapia psicoanalitica è un tipo di terapia che si basa sulla parola e l'attività terapeutica che ne consegue consiste nel cercare di riportare alla coscienza determinate emozioni o esperienze che sono cadute nell'inconscio, perché traumatiche, vergognose o estremamente negative. Questo viene fatto attraverso varie tecniche come, ad esempio, l'interpretazione dei sogni. Freud sosteneva che nella costruzione e definizione dell'identità personale non tutti i processi psicologici coinvolti nella crescita fossero di tipo cosciente e consapevole. Ci sono infatti aspetti della personalità umana che hanno a

che fare con una dimensione sub-cosciente, inconscia. Un bambino piccolo, ad esempio, non ha ancora una piena consapevolezza di sé e si trova così in una situazione di indifferenziazione rispetto al mondo circostante. Anche gli adulti però, seppur coscienti del proprio essere e della propria identità portano con loro una dimensione profonda, inconscia che resiste ai tentativi di razionalizzazione. Questa dimensione può riemergere attraverso i sogni che, secondo Freud, sono desideri inconsci che non sono accessibili ad un io cosciente.

La psiche umana, ovvero la mente di un soggetto, è un'unità molto complessa e non è dominata da processi consapevoli, ma, al contrario, da un'attività definita inconscia. Freud nei suoi studi paragona la mente dell'uomo a un iceberg di cui l'inconscio ne costituisce la struttura prevalente.

Freud elabora la sua teoria, riguardo la psiche umana, individuando due topiche. La prima comprende il conscio, il preconcio e l'inconscio. Il conscio è la coscienza vigile che si relaziona al mondo esterno. Il preconcio è una zona di confine in cui si trovano tutti i ricordi o i traumi rimossi del passato facilmente recuperabili dalla mente umana. L'inconscio, invece, contiene al suo interno dei dati completamente rimossi dalla coscienza perché ritenuti pericolosi. Secondo Freud, la personalità dell'individuo si crea a partire dall'equilibrio di tre istanze inconse: Es, Super-Io, Io. L'Es è la parte della psiche sede delle pulsioni e degli istinti; infatti, costituisce il luogo più oscuro dell'essere umano, ubbidendo al solo principio del piacere. Questo è situato al di là dei limiti razionali imposti dalla coscienza e dalla società ed è una sorta di principio primordiale che asseconda soltanto se stesso. Il Super-Io invece è la coscienza morale, è un'istanza psichica che regola il comportamento umano. Questo funge da regolatore dell'esistenza umana e molto frequentemente si trova, per questo motivo, in lotta con l'indole istintiva dell'Es. L'Io costituisce la mediazione tra il Super-io e l'Es in quanto controlla le pulsioni, le trasforma per renderle accettabili e permette così di entrare in relazione con il mondo. Da questa indagine emerge come l'inconscio sia la struttura prevalente della mente umana e come questa sia formata da elementi che rimangono inconsci per opera della rimozione che può essere aggirata solo con una terapia psicoanalitica. Grazie agli studi freudiani è stato dunque possibile prendere coscienza del fatto che l'uomo non è completamente padrone di sé, perché oltre all'Io interiore e cosciente agisce in lui un'altra forza, meno controllabile, comandata direttamente dalle pulsioni, la quale agisce su un livello

differente da ogni altra condizione umana razionale: l'inconscio. Quest'ultimo viene infatti definito come quello spazio della menzogna e della censura attraverso cui la verità riesce ad emergere in vari modi: grazie ai sogni, ai ricordi o al linguaggio.

Quello che viene nascosto nell'inconscio e che riaffiora, il rimosso che ritorna e si ridimensiona dopo un lungo processo di negazione e di rifiuto, crea, per la mente umana, dei fantasmi capaci di perturbare la tranquillità dell'animo. Nel saggio *Das Unheimliche* Freud pone un'analisi filologica del termine tedesco *Unheimlich* e cerca di chiarire come l'angoscia e lo spavento possano ricollegarsi alla realtà familiare. Questa realtà provoca una paura capace di invadere il mondo intimo dell'Io umano. Nel racconto fantastico l'incertezza è essenziale e l'intervento del perturbante diventa, di converso, indispensabile. Il modo letterario che più si avvicina alla filosofia della vita è proprio il fantastico perché la vita stessa è una contraddizione, non ha nulla di già prestabilito: può irrompere improvvisamente un evento a creare scompiglio. La forza della narrazione fantastica consiste nel saper decifrare la realtà stessa dell'umano alla luce di un turbamento inconscio.

Freud nel suo saggio spiega che:

La condizione perché nasca in questi casi il senso del perturbante è chiarissima: Noi — o i nostri primitivi antenati — abbiamo considerato un tempo come effettive queste possibilità, eravamo persuasi dalla realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di queste nuove condizioni. [...] Ora, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra confermare questi antichi convincimenti ormai deposti, abbiamo il senso del perturbante.⁶¹

Quello che provoca turbamento per il filosofo austriaco è l'evento rimosso e dimenticato che torna nella vita e nella mente del soggetto. L'evento fantastico produce nell'individuo che vive l'esperienza un senso di spaesamento perché tutte le certezze che gli appartenevano e che facevano parte della sua vita vengono eclissate. Il personaggio entra nella zona dell'*Unheimlich* perché la paura che provoca è un sentimento forte, capace di far perdere tutte le forze della vitalità di fronte all'incomprensibile accadimento.

⁶¹ Ivi, p. 301.

Nel testo di Dino Buzzati *Una goccia*⁶² risalta l'inesorabile forza del perturbante che nella novella aumenta sempre di più:

Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. La senti? Disteso in letto nel buio, ascolto il suo arcano cammino. Come fa? Saltella? Tic, tic, si ode a intermittenza. [...] Tuttavia sale. Di gradino in gradino viene su, a differenza delle altre gocce che cascano perpendicolarmente [...] Questa no: piano piano si innalza.⁶³

Questo è l'esordio del racconto fantastico che preannuncia l'argomento, sin da subito, inquietante. La novella tratta di una semplice goccia d'acqua che, di notte, sale misteriosamente i gradini, anziché precipitare come il resto delle gocce. Una giovane cameriera in servizio in un appartamento del primo piano di un condominio ne avverte il rumore insolito e, impaurita, tenta di avvisare la padrona la quale, però, infastidita per il burrascoso risveglio, la caccia via dalla stanza esortandola ad andare a dormire.

Con l'avanzare dei giorni, sempre più condomini cominciano ad avvertire il rumore insolito di una goccia che sale le scale e di questo misterioso fenomeno tutti cominciano ad avere paura. Nella novella si prova anche a definire questa goccia:

Ma che cosa sarebbe poi questa goccia: -domandano con esasperante buona fede- un topo forse? Un rospetto uscito dalle cantine? No davvero. E allora —insistono— sarebbe per caso un'allegoria? [...] Niente affatto signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale.⁶⁴

La goccia che sale le scale non può essere spiegata attraverso processi di razionalità ed è proprio questa la causa dell'angoscia estrema che si percepisce nella novella. Nonostante la goccia possa simboleggiare un qualcosa capace di scavare nel profondo dell'animo umano, una paura o un timore, non viene definita da Buzzati e rimane, comunque, nella sua semplicità mondana, una goccia. La realtà muta a causa di questo processo che, nella normalità, viene inteso come anomalo perché rompe le regole a cui quotidianamente si è abituati. Inizialmente il turbamento del fenomeno irrazionale viene avvertito da un

⁶² Dino Buzzati, *Una goccia*, in *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori, 2016.

⁶³ Ivi, p. 134.

⁶⁴ Ivi, p. 136.

singolo individuo ma, con il passare del tempo, l'irruenza dell'anomalia travolge tutti i personaggi della storia, arrivando a coinvolgere anche il lettore della novella.

Il filosofo austriaco osserva a proposito del perturbante:

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 un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso. [...] Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.⁶⁵

Freud prende in esame quanto affermato da Friedrich Schelling, che a riguardo dell'*Unheimlich* aveva sostenuto che, con questo termine, si indica tutto ciò che avrebbe dovuto essere nascosto e che, invece, è riaffiorato. Il prefisso *Un-* che viene posto davanti al termine *Heimlich*, per formare così la parola tedesca *Unheimlich*, è inteso in senso negativo. Il termine, infatti, intraducibile in tutte le altre lingue, rappresenta «ciò che era familiare un tempo, diventa ora sinistro».⁶⁶

Per Freud, quindi, il perturbante è il sentimento che si collega al ripetersi degli eventi, a quella che ha definito coazione a ripetere. Ecco allora che

[...] se la teoria psicanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con un'emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna. Questo tipo di cose angosciose costituirebbero appunto il perturbante [...] Comprendiamo perché l'uso linguistico consente all'*Heimlich* di trapassare nel suo contrario *Unheimlich*: infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi.⁶⁷

⁶⁵ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, cit, trad. it. *Il perturbante*, cit., p. 169.

⁶⁶ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*, Modena, Mucchi, 2012, p. 40.

⁶⁷ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, cit, trad. it. *Il perturbante*, cit., pp. 293-294.

LA FIGURA DEL DOPPIO

Per Freud, il concetto di rimozione è associato al doppio. L'Io, attraverso una divisione, proietta sull'altro ciò che ha rimosso e questi aspetti lo differenziano dal simile garantendogli la possibilità di negare la somiglianza e la sovrapposizione con sé. Nei suoi studi Freud aveva osservato come l'intento dell'io interiore fosse quello di mantenere un'unitarietà dell'animo umano, cercando di combattere le scissioni che caratterizzano ogni individuo. I desideri proibiti e le pulsioni istintive si manifestano attraverso il doppio e vanno a rappresentare aspetti parziali della personalità e della coscienza del soggetto:

Il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili rimossi sono richiamati in vita da un'impressione o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato una nuova convalida [...]; al fine della nascita del sentimento perturbante è necessario [...] un dilemma relativo alle possibilità che le convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede si rivelino, nonostante tutto, rispondenti alla realtà.⁶⁸

Freud aveva individuato una caratteristica fondamentale del doppio, e cioè la sua capacità di poter concretizzare tutte le occasioni non vissute dall'Io e tutte le possibilità che la persona non era stata in grado di sfruttare. Il doppio, secondo lo studioso, reca al suo interno una contraddizione fra irrazionale e razionale, fra mondo reale e fantastico i quali, contaminandosi, danno origine ad un effetto straniante. La tematica del doppio nasce nell'antichità classica e si sviluppa poi nel corso dei secoli, raggiungendo la sua massima fortuna nell'epoca del barocco e del romanticismo. Fra le numerose proposte avanzate nel XX secolo per circoscrivere la tematica del doppio in letteratura, una risulta particolarmente coerente. Essa appare per la prima volta nel 1985, in un articolo ad opera del teorico della letteratura Lubomír Doležal, il quale evidenzia tre nuclei fondamentali del doppio. La prima tematica riguarda un solo individuo che esiste contemporaneamente in due mondi di fantasia alternativi fra loro. La seconda tematica riguarda due individui che per un certo lasso di tempo assumono le stesse sembianze. Infine, la terza ed ultima tema-

⁶⁸ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, cit, trad. it. *Il perturbante*, cit., p. 303.

tica consiste in due incarnazioni differenti del medesimo individuo che convivono all'interno dello stesso mondo fittizio. All'interno del saggio *L'altro e lo stesso*, Massimo Fusillo dà questa definizione del concetto di doppio:

Si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.⁶⁹

Lo sdoppiamento è un fenomeno che indica la duplicazione, fisica o mentale, di un determinato individuo. La separazione che si riscontra può riprodurre i tratti somatici di un altro essere umano, oppure può essere solamente la proiezione mentale di un uomo. Diventa così possibile trovarsi di fronte ad un doppio umano o ad un doppio mentale.

Nel momento in cui l'individuo si scinde, l'unicità che lo caratterizza viene meno e si ottengono due entità con le medesime sembianze. Nell'antichità il fenomeno dello sdoppiamento veniva applicato esteriormente all'individuo ed era per lo più frutto di macchinazioni e scherzi apportati dagli dèi. Esplicativa in questo senso può essere *Illiade* che presenta la tematica del doppio all'interno del libro V del poema, dove si assiste al forte senso di vendetta che Diomede prova nei confronti di Enea in quanto quest'ultimo aveva ucciso gran parte dei suoi compagni achei. Apollo interviene direttamente nella vicenda per salvare la vita all'eroe troiano e architetta così un escamotage: pone sul campo di battaglia un doppio del tutto identico a Enea. La duplicazione è uguale all'originale e nessuno, durante lo scontro, riesce a scorgere la differenza. Si pone una contrapposizione tra la realtà degli esseri viventi e la realtà frutto dell'immaginazione delle divinità, le quali sono in grado di plasmare forme corrispondenti agli individui dei quali rubano l'identità.

Un ambito entro il quale, durante l'antichità, la tematica del doppio ha visto la sua realizzazione è il teatro. Un esempio rappresentativo si può riscontrare all'interno di un'antica commedia latina elaborata da Plauto l'*Amphitruo*⁷⁰ (*Anfitrione*), nel quale la tematica dello sdoppiamento che si riscontra è presente sotto forma di identificazione. Questa commedia viene identificata come «l'archetipo della commedia rinascimentale basata

⁶⁹ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 24.

⁷⁰ Cfr. Tito Maccio Plauto, *Amphitruo*, trad. it. *Anfitrione*, a cura di Renato Oniga, Venezia, Marsilio, 2012.

sul gioco del travestimento-sostituzione tra personaggi non necessariamente somiglianti». ⁷¹ Questa narrazione presenta una rassegna di personaggi che acquistano le sembianze di altri, dando vita ai più disparati equivoci e facendo così assumere alla commedia un aspetto puramente ludico. L'obiettivo principale delle commedie plautine era infatti quello di far divertire gli astanti grazie all'uso di una comicità verbale e di situazioni in grado di intrattenere il pubblico. Plauto svolgeva quindi le sue opere cercando di creare dinamicità e vivacità. Nella commedia viene raccontata la storia di Anfitrione, un eroe tebano, che parte in battaglia lasciando la moglie Alcmena in dolce attesa. In sua assenza, due divinità, Giove e Mercurio, invadono la scena per poter usufruire delle grazie di Alcmena e assumono le sembianze, rispettivamente, di Anfitrione e del suo servo, Sosia. Giove desiderava infatti giacere con Alcmena e per ottenere ciò che voleva decide di trasformarsi in Anfitrione, riuscendo a passare una lunga notte insieme alla donna. L'episodio più rappresentativo dell'opera è il diverbio che si crea una volta ritornati in patria i veri Sosia e Anfitrione, i quali, ignari di tutto si sentono umiliati da questa ironica situazione. Quando la beffa viene svelata, l'eroe tebano deve arrendersi al volere degli dèi ed accettare benevolmente la vicenda di cui lui e il suo fedele servo sono stati vittima. Plauto, attraverso l'ironia, mette in scena un simpatico siparietto e riesce a creare del comico grazie all'utilizzo del meccanismo del doppio. In questa narrazione, infatti, non si trova solo un protagonista vero e proprio ma, al contrario, si individuano quattro personaggi attorno ai quali si svolge tutta la simpatica commedia. *L'Amphitruo* dunque «si configura come rapporto fra il gioco degli equivoci creati dagli dèi, e goduti dallo spettatore dall'alto della sua preinformazione, e l'effetto perturbante che questo gioco provoca nei personaggi umani». ⁷² Dai miti antichi e dalle diverse opere teatrali latine, la tematica del doppio si svilupperà successivamente anche in epoca moderna, rendendo così questo motivo uno dei più sfruttati in ambito artistico.

Durante il Seicento, nel pieno sviluppo del barocco, il tema del doppio era diventato una delle tematiche più utilizzate e aveva acquisito una certa notorietà. In questo secolo di profonde trasformazioni politiche, istituzionali e scientifiche, muta anche il modo di concepire la vita. Per il barocco tutto è instabile, la vita è il teatro dell'uomo che ogni giorno deve recitare indossando una maschera. Evolve, insieme all'epoca, anche

⁷¹ Angela Giudotti, *Specchi sembianzi. Il tema dei gemelli nella letteratura*, cit., p. 21.

⁷² Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*, cit., p. 89.

l'utilizzo del tema del doppio che, a differenza di quello sviluppato nell'antichità, durante il barocco non è frutto dei giochi delle divinità per farsi beffe degli esseri viventi e per soddisfare i propri bisogni, bensì è l'incarnazione, la proiezione, delle angosce umane. Nella concezione barocca, il doppio viene percepito come

[...] un altro e uno stesso. Questa ambivalenza gioca nel pensiero barocco come un invertitore di significati che rende l'identità fantastica (Io è un altro) e l'alterità rassicurante (c'è un mondo, ma è simile a questo). [...] il riflesso è contemporaneamente un'identità confermata (del riconoscimento) e un'identità rubata, e quindi contestata (dall'immagine stessa).⁷³

Il tema del doppio, durante quest'epoca, subisce un'interiorizzazione; infatti, la percezione visiva non è più determinante per percepire lo sdoppiamento. A diventare predominante è la capacità logica ed interiore che consente al soggetto di potersi rivedere nell'altro. Nel Seicento questa tematica viene applicata maggiormente entro l'ambito teatrale e letterario.

Sul palcoscenico teatrale si assiste a una ripresa dei modelli classici che verranno però indagati sotto una prospettiva psicologica, dovuta, all'interiorizzazione del tema del doppio. Vitale di Blois, ancora in epoca medioevale, aveva dato il via ad una rielaborazione dei miti antichi. Quest'ultimo, nel XII secolo, in Francia, aveva posto una modificazione in chiave moderna del mito dell'*Amphitruo*, cambiando il nome originale dell'opera in *Geta* e dando vita ad una commedia in distici elegiaci. Blois pone la sua attenzione principalmente sul rapporto che si crea tra Sosia e Mercurio che, però, all'interno del suo testo diventano rispettivamente Geta e Arcade. Sotto l'aspetto tematico si possono individuare delle differenze interessanti che pongono a confronto l'evolversi delle epoche. Nella commedia plautina il doppio veniva avvertito grazie ad un riconoscimento fisico da parte di Sosia; infatti, solo dopo l'incontro con Mercurio comincia a mettere in dubbio la sua identità. All'interno del *Geta*, invece, il riconoscimento avviene attraverso il suono della voce e, soltanto dopo, mediante un confronto fisico. Il logos è quindi il concetto principale secondo cui Blois concepisce il doppio: l'intento dell'autore non è quello di fare dell'ironia, ma, di converso, è quello di indagare sull'animo umano per mettere in risalto le paure e le angosce di questo. Fusillo

⁷³ Gérard Genette, *Figures*, 1966, trad. it. *Figure: retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 19.

nel suo libro riporta l'esempio relativo all'epoca seicentesca mostrando come, nel 1636, Jean Rotrou compone una sua reinterpretazione del mito dell'*Amphitruo* con l'opera *Les deux Sosies*. I personaggi in tale commedia assumono una dimensione psicologica e viene amplificata la perdita di sé.

Il tema del doppio, nel Seicento, si è sviluppato anche all'interno dell'ambito letterario e uno dei testi più rappresentativi di questa tematica è il *Calloandro fedele* di Giovan Ambrosio Marini. I protagonisti della vicenda sono Calloandro e Leonilda, due ragazzi nati lo stesso giorno alla stessa ora. L'unico aspetto che li diversifica è il sesso. L'aspetto più interessante del romanzo riguarda l'antefatto della storia dei due protagonisti: il padre di Calloandro, Poliarte, principe di Costantinopoli, e la madre di Leonilda, Tigrinda, principessa di Trebisonda, si innamorano perdutamente e si promettono l'uno l'altro. Quando Poliarte decide di ritornare in patria per chiedere la mano della sua amata, Tigrinda, per sopportare meglio il dolore, decide di commissionare un ritratto del suo innamorato. Poliarte, però, una volta a casa rimane estasiato dalla promessa sposa del fratello da poco defunto e decide di convolare a nozze, provocando così l'inesorabile ira di Tigrinda. Il quadro commissionato diventa in questo testo l'innovazione apportata al doppio: la figura del ritratto, durante l'amplesso della donna, sostituisce il corpo vero dell'uomo che, in quell'esatto momento, si trovava con lei. Il dipinto, che raffigurava l'oggetto del desiderio della donna, sembrava racchiudere entro di sé l'anima di Poliarte la quale, durante l'atto sessuale, viene desiderata così tanto da trasferirsi nel corpo in carne ed ossa. La donna darà alla luce una bambina concepita con il quadro che racchiudeva l'essenza di Poliarte.

Calloandro e Leonilda sembrano gemelli anche se non sono figli dello stesso padre. Nel momento in cui i due ragazzi si incontrano, provano un amore narcisistico: si innamorano di loro stessi e iniziano a vivere l'uno per l'altra. Calloandro e Leonilda si attraggono a vicenda, ma è come se amassero la propria immagine riflessa su uno specchio. Fusillo spiega come la dinamica interna a questa storia sia labirintica in quanto prende vita, tra i pensieri dei protagonisti, una confusione tale da perturbare il loro animo e da produrre un grande senso di angoscia. Leonilda e Calloandro riescono a trovare pace entro se stessi solo unendo le parti del loro essere e coronando così il loro amore.

Già di per sé il termine doppio rimanda a un'idea di duplicità e, esaminandolo sotto una prospettiva psicologica, si nota come esso rinvii direttamente alla

moltiplicazione delle personalità insite all'interno dell'animo umano. Durante l'Ottocento, si utilizza uno sguardo introspettivo per cercare di indagare nella parte più intima e nascosta dell'essere umano. L'uomo comincia a porre la sua attenzione all'aspetto interiore di sé, interrogandosi a proposito della propria esistenza e della propria identità rispetto al mondo. Durante quest'epoca, il tema del doppio diventa una duplicazione dell'inconscio, delle paure e dei timori rimossi o dimenticati. Fusillo nel suo libro riporta l'esempio del romanzo di James Hogg *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (*Confessioni di un peccatore eletto*, 1824)⁷⁴, testo che rappresenta una raffigurazione di un doppio ottocentesco.

La trama è ambientata verso la fine del XVII secolo in Scozia e il protagonista è Robert, figlio minore di una famiglia di proprietari terrieri, il quale viene rifiutato dal padre. Nella prima parte dell'opera si trova una descrizione introduttiva della vicenda, mentre nella seconda parte entra nel vivo il tema del doppio. La storia è raccontata in prima persona da Robert, il quale parla dell'educazione ecclesiastica ricevuta e dell'odio provato nei confronti del padre e del fratello maggiore. A costituire l'aspetto più rappresentativo del romanzo è il doppio con il quale Robert entra in contatto: Gil Martin. Quest'ultimo è un essere demoniaco che assume le sembianze degli esseri viventi che si trova di fronte. Il sentimento che nasce davanti ad una figura estranea che presenta medesimi tratti fisici è il perturbante. Il protagonista riconosce nel suo doppio la sua parte più intima e nascosta: emergono tutte le pulsioni che fino a quel momento aveva represso. L'odio verso il padre e verso la situazione di emarginazione alla quale era stato costretto sin dalla nascita fuoriesce. Accadono degli omicidi di persone innocenti per mano o del protagonista o di Gil Martin, non si riesce a definire con certezza. Robert arriva, nella conclusione del romanzo, a non riconoscere più sé stesso e compie il gesto estremo del suicidio.

Il doppio ha permesso al protagonista, in questa narrazione, di manifestare i suoi veri sentimenti, repressi e conservati nella sua interiorità. La parte inconscia prende il sopravvento nella situazione e il corpo di Robert si fa guidare da pulsioni ed istinti formando così un tutt'uno con il suo doppio.

L'attenzione freudiana per la tematica del doppio si deve a Otto Rank. Freud

⁷⁴ James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824, trad. it. *Confessioni di un peccatore eletto*, a cura di Manica Pareschi, Vicenza, Neri Pozzi, 2016.

rimase notevolmente colpito dalla personalità di Rank tanto da commentare positivamente l'attività del giovane: «un giorno un giovane diplomato di una scuola professionale si presentò a noi con un manoscritto che rilevava un'intelligenza eccezionale». ⁷⁵ L'interesse di Rank, relativo al motivo del doppio, si manifestò nel 1914 quando pubblicò il suo saggio *Der Doppelgänger*⁷⁶, tradotto successivamente in Italia come *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*. Questo scritto fu motivo di indagine anche per Freud, il quale, nel 1919, elaborò il saggio *Das Unheimliche*. Il doppio assume, secondo Rank, delle caratteristiche definite e precise:

C'è dunque un «altro io»: quella porzione di io che affonda le radici nell'inconscio, nel materiale rimosso che è in qualche modo pertinente alla percezione e tuttavia non perviene direttamente alla coscienza ma si manifesta attraverso i sintomi.⁷⁷

Il doppio, in questo senso, rappresenta il vissuto del soggetto e viene inteso anche nel saggio di Otto Rank, così come in quello di Freud, come il rimosso che riaffiora. Ciò che è stato cancellato dalla mente, ma che un tempo era familiare, l'*Heimlich*, nel momento in cui emerge sconvolge l'animo dell'uomo, facendolo entrare in uno status di turbamento. Non è il nuovo a produrre l'effetto perturbante, bensì il conosciuto che una volta scomparso riappare sotto forma di doppio. L'Io reale arriva a fondersi con la sua parte sdoppiata non riuscendo più a riconoscere la sua vera identità. Rank, nel condurre la sua analisi, prende in esame una serie di testi i cui protagonisti sono delle personalità scisse e riesce ad individuare un punto che accomuna tutti questi racconti. In primis, ad essere frammentati sono gli autori.

Rank mostra come gli scrittori che trattano del doppio nelle loro opere hanno condotto delle vite caratterizzate da eccessi e sregolatezze legate soprattutto a un abuso di alcolici e droghe. Osserva inoltre che ognuno di loro presentava delle nevrosi. Dichiarò che Hoffmann soffriva di manie ossessive; Poe aveva una personalità egocentrica e passò tutta la sua vita tra doghe e alcol per sopprimere il dolore provato in seguito alla morte dei genitori; Maupassant, invece, soffriva di sifilide, malattia che, oltre ad avere uno sfogo

⁷⁵ Sigmund Freud, *Storia del movimento psicoanalitico. Introduzione al Narcisismo*, Roma, Newton Compton, 1976, p. 36.

⁷⁶ Cfr. Otto Rank, *Der Doppelgänger*, in *Imago*, 1914, trad. it. *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Carnago, SugarCo, 1994.

⁷⁷ Otto Rank, *Der Doppelgänger*, cit., *Il doppio*, cit., p. 11.

cutaneo, portava una degenerazione a livello neurologico.

Rank dimostra come queste personalità, che nelle loro opere inseriscono il meccanismo del doppio, siano narcisistiche. Scrive:

La predisposizione patologica alle malattie psichiche e mentali favorisce la scissione della personalità, accentuando in particolare il complesso dell'io: ne consegue un enorme interesse per se stessi, per i propri stati d'animo e per la propria sorte. [...] Un'assoluta incapacità di amare o un desiderio eccessivamente intenso d'amore contraddistinguono i due poli di un atteggiamento estremistico verso il proprio io.⁷⁸

Secondo Rank, questi autori provavano un disinteresse nei confronti della società, erano chiusi al mondo e non mostravano alcuna predisposizione alla relazione con gli altri individui. I personaggi che popolano le opere di questi scrittori andrebbero quindi a rappresentare il loro riflesso letterario, in quanto soggetti perseguitati da un doppio che raffigura l'io rimosso che cerca di essere dimenticato.

Ne *L'Horla*⁷⁹ di Maupassant il tema del doppio viene percepito attraverso una narrazione in prima persona. Il protagonista racconta le sue angosce causate dalla costante sensazione di essere osservato da un essere misterioso e non definibile. L'entità che l'uomo percepisce è il doppio della sua coscienza perché le paure che aveva cercato di reprimere sono riemerse. Il tormento del protagonista ha allora luogo nella sua testa e mostra come il doppio possa essere frutto di dinamiche interne e persecuzioni, che caratterizzano la personalità di Maupassant stesso.

Il doppio si manifesta in diverse forme: può apparire come un'immagine riflessa, come un sosia in carne e ossa o, addirittura, come una proiezione mentale. Indipendentemente dalle modalità di manifestazione dello sdoppiamento, Rank sottolinea l'esistenza di motivi analoghi che si riscontrano in ognuna forma assunta:

Ci imbattiamo sempre in un'immagine che somiglia minuziosamente al protagonista: nel nome, nella voce, nell'abito, e che quasi «rubata da uno specchio» (Hoffmann), nella maggioranza dei casi si fa avanti proprio attraverso lo specchio. Il doppio si contrappone di continuo all'io. La situazione precipita di solito nel rapporto con la

⁷⁸ Ivi, p. 65.

⁷⁹ Cfr. Guy de Maupassant, *Le Horla*, 1886, trad. it *Le Horla*, Milano, BUR, 2013.

donna, ha una svolta con l'uccisione del persecutore e si conclude con il suicidio. In alcuni casi viene complicata dall'insorgere del delirio di persecuzione; in altri ancora il delirio è al centro del racconto e si evolve in una vera e propria follia paranoica.⁸⁰

Rank spiega come il doppio si contrapponga di continuo all'Io e produca un'immagine sdoppiata di sé che, pian piano acquisterà vita propria fino a diventare un Altro. L'immagine speculare ricorda alla coscienza dell'Io tutto ciò che si voleva rimuovere e che in un presente viene proiettato nel comportamento del suo doppio. Ci si trova così di fronte ad un fallimento della rimozione, a un ritorno del rimosso che fa vivere al soggetto una situazione di turbamento. Lo sdoppiamento provoca un'angoscia tale da proiettare l'individuo verso la scelta del suicidio, per porre fine alle sue agonie e per eliminare definitivamente la paura della morte.

Il doppio rappresenta una proiezione del conflitto interiore, portando dentro la sua definizione una liberazione delle paure più nascoste e fa precipitare il soggetto coinvolto nella psicosi. Al doppio vengono attribuite le pulsioni che non riescono ad essere accettate e le azioni che vengono considerate riprovevoli.

⁸⁰ Otto Rank, *Der Doppelgänger*, cit., *Il doppio*, cit., p. 49.

Capitolo IV

DER SANDMANN DI E.T.A. HOFFMANN

Tra gli autori del XIX secolo che meglio riuscirono a sviluppare la letteratura fantastica può senz'altro essere annoverato Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:

Piccolo di statura, piuttosto magro, le spalle strette, il collo esile; una capigliatura sempre in disordine, come agitata dal vento, coi lunghi aspri capelli buttati all'indietro, una fronte ampia, due occhi spiritati e pungenti, fissi a scrutare chi gli stava vicino. [...] la caratteristica principale di quella figura piccola e viva dov'essere la mutabilità, la capacità di cambiare di ora in ora; e l'irrequietezza. Solitario, cupo, spesso ossessionato dalla malinconia.⁸¹

Hoffmann nasce il 24 gennaio del 1776 a Königsberg, nella Prussia orientale. Il padre, Christoph Ludwing Hoffmann, era un avvocato di corte mentre la madre, Luise Albertine Doerffer, era una grande amante della musica. Nel 1778 i due si separarono. Ernst venne affidato alla madre, la quale aveva precarie condizioni psichiche e poco dopo giunse alla morte. Il giovane Hoffmann trascorse così la sua infanzia a casa dello zio materno, ricevendo un'educazione severa e improntata sul rigido rispetto delle regole. Tutti questi burrascosi eventi, accaduti durante la sua infanzia, avranno modo di emergere nei suoi racconti.

Hoffmann divenne magistrato, ma, contemporaneamente, aveva cominciato a coltivare un grande interesse per la musica, in particolar modo si era appassionato alla composizione di brani musicali per pianoforte. Nel 1804, in onore di Mozart, cambiò il suo terzo nome da Wilhelm ad Amadeus. Contemporaneamente era cresciuto in lui anche un interesse verso le opere letterarie di Rousseau e Shakespeare, che lo spingeranno poi alla scrittura. Nel 1809 era arrivato il suo primo successo in questo campo, dato che aveva iniziato una collaborazione con la rivista *Allgemeine musikalische Zeitung*, una delle più

⁸¹ Bonaventura Tecchi, *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, Firenze, G.C. Sansoni, 1962, p. 13.

autorevoli riviste musicali tedesche del XIX secolo, dove aveva pubblicato la sua prima novella, *Ritter Gluck (Il cavaliere Gluck)*, che raccontava l'incontro tra il narratore e un musicista bizzarro, entrambi grandi stimatori di Mozart e Gluck. Quando venne rappresentata *Armide*, opera di Gluck, rimasero entrambi insoddisfatti, così il musicista condusse nella sua dimora il narratore facendogli ascoltare una sua reinterpretazione e questi ne rimase estasiato.

Nel 1814 Hoffmann aveva pubblicato, presso l'editore Carl Friedrich Kunz, *Der golden Topf (Il vaso d'oro)*. Nel 1815 aveva pubblicato il primo volume del romanzo *Die Elixiere des Teufels (Gli elisir del diavolo)* ma, al tempo, la fama di Hoffmann non era ancora ben consolidata e, di conseguenza, il suo scritto non ottenne il successo sperato. Il secondo capitolo della novella venne terminato solo l'anno successivo. Tra il 1816 e 1817 Hoffmann era arrivato a pubblicare i due volumi della raccolta di novelle *Nachtstücke (Notturmi)* che racchiudeva al suo interno testi in grado di tematizzare la schizofrenia e tutti gli stati allucinatori che possono colpire l'essere umano. Nel 1822 l'autore si ammalò gravemente di tabe dorsale, malattia lenta e penosa alla spina dorsale causata dal suo costante consumo di alcolici, che, il 25 giugno dello stesso anno, lo condurrà alla morte a soli 46 anni:

La figura di E.T.A. Hoffmann campeggia oggi nel profilo della letteratura romantica tedesca come uno dei più grandi e profondi scrittori dell'Ottocento, anche se per molto tempo lo stile, la forma eccentrica dei suoi testi narrativi e soprattutto la sua tendenza a unire, intrecciare, sovrapporre generi letterari diversi [...] sono stati un forte motivo di impedimento e di emarginazione delle sue opere dall'Olimpo accademico.⁸²

Hoffmann, agli albori della sua carriera letteraria, non ricevette molto credito per via dei suoi racconti ritenuti troppo stravaganti e morbosi. La scrittura hoffmanniana racchiude in sé quell'originalità che solo l'elemento fantastico può conferire: nella mediocre vita quotidiana irrompe il mistero legato alla magia e al soprannaturale che non trova una spiegazione razionale. Nelle storie di Hoffmann si alternano ragione e follia, ironia e commozone, presenze demoniache e rievocazione scrupolosa di epoche storiche:

⁸² Walter Scott, *On the supernatural in Fictious Composition*, 1827, trad. it. Carlo Bordini, *Del soprannaturale nel fantastico*, Cosenza, Pellegrini, 2004, p. 5.

Con Hoffmann è il soggetto a venir messo in crisi nella sua nuova, complessa identità naturale e artificiale. La paura è dunque lo scotto da pagare per la presa di coscienza della propria identità incrinata. [...] Il grottesco, come misura di verità e menzogna, alto e basso, bellezza e oscenità, diventa qui il perno di un discorso narrativo ambiguo [...] Da questo shock nasce il passaggio dal piacere del testo al piacere della paura.⁸³

Le rappresentazioni hoffmanniane lasciano indeterminato il confine tra sonno e veglia e fanno vivere i personaggi entro stati di alterazione psichica. Attorno a questa sfuggente figura di magistrato, musicista e scrittore, diviso tra i doveri giuridici e una forte passione per l'arte, si è andata a creare, subito dopo la sua morte, un'aura misteriosa. Molti scrittori e autori contemporanei a Hoffmann ritenevano che lui avesse saputo vivere il suo stesso mito senza però lasciar alzare il sipario sulla sua personalità. Nell'analisi critica *Der Sandmann di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*⁸⁴, Rosalba Maletta rileva come un contributo importante all'affermazione del mito hoffmanniano sia stato fornito, dalla prima biografia a lui dedicata, *Aus Hoffmann Leben und Nachlass*, scritta da Julius Eduard Iztzig, il quale lo raffigura come un artista frammentato, vittima delle proprie ossessioni, suggerendo un collegamento diretto tra il suo passato e la sua attività artistica.

La causa principale che sembra accompagnare come un'ombra lo scrittore è legata alla sua infanzia travagliata e sofferta, segnata dalla separazione dei suoi genitori, dall'abbandono del padre e dalla precoce morte della madre. Tutti questi tristi eventi hanno segnato profondamente i racconti di Hoffmann, che racchiudono tematiche difficili e contorte. Questo suo passato lo avvicina alla figura del poeta maledetto, termine introdotto da Paul Verlaine per indicare la figura del poeta caratterizzato da gravi frustrazioni affettive, disturbi mentali e vizi, quali l'eccessivo consumo di alcol. La figura del poeta, secondo Verlaine, è maledetta tre volte: dalla società, in quanto viene emarginato a causa della sua vita dissipata; da Dio, in quanto è disperatamente attratto dal male e, infine, da sé stesso, in quanto prova repulsione nei suoi confronti. Nella cultura europea dell'Ottocento Hoffmann viene considerato come un punto di riferimento, in

⁸³ Walter Scott, *On the supernatural in Fictitious Composition*, cit., trad. it. Carlo Bordini, *Del soprannaturale nel fantastico*, cit., p. 6.

⁸⁴ Cfr. Rosalba Maletta, *Der Sandmann di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, Milano, CUEM, 2003.

quanto è stato un cantore della sensibilità umana, dell'incertezza e del dubbio provati da un individuo davanti a situazioni anomale. Viene considerato come il maestro del genere fantastico e il precursore dell'indagine dell'inconscio. Rappresenta l'immagine dell'autore moderno insoddisfatto e provato dalla società reale che esprime il suo tormento attraverso l'arte. Quest'ultima riflette la vita dell'autore e mostra infatti la sua continua lotta interiore. Hoffmann mostra attraverso la sua scrittura le sue paure dimenticate, le sue angosce represses e i suoi desideri inconfessabili. Nei suoi scritti crea una realtà sempre in dialogo con il soprannaturale, un immaginario notturno che sonda gli abissi della natura umana.

Hoffmann era uno dei rappresentanti del Romanticismo in Germania, un vasto movimento letterario che si sviluppa tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento in Europa. Questo movimento artistico è caratterizzato dalla libera espressione dell'essere umano e in Germania acquista un forte sentimento patriottico. Nasce infatti come una protesta alla politica dispotica di Napoleone Bonaparte, che aveva abbattuto la libera confederazione degli stati germanici. Hoffmann nei suoi racconti riesce a dare una forma narrativa alla crisi dell'io, collegata alle vicissitudini familiari e alla profonda instabilità sociale, economica e politica che caratterizza la sua epoca. Nel Settecento l'uomo riversava una totale fiducia nei confronti della scienza e della ragione; nell'Ottocento invece si ritiene che la scienza non possa essere la soluzione a tutte le cose e che la ragione non possa sempre essere indice di felicità. In questo periodo cambia il pensiero della società perché diventa una società moderna, legata al progresso e all'industria:

Sono evidenti in Hoffmann le radici dell'Illuminismo, l'idea del dubbio e dell'incertezza, della messa in discussione di ogni dogma, unite a quella sensibilità gotica [...] La grande crisi dell'individualismo borghese, che ha preso il via dalla rivoluzione industriale e dalla conseguente paura per la macchina, intesa come altro da sé dell'uomo, meccanismo inconoscibile e incontrollabile, ha qui modo di svilupparsi in tutta la sua magnificenza e tragicità.⁸⁵

Hoffmann dà quindi vita, nei suoi scritti, ad un realismo interiore e mostra la complessità dell'animo umano. Senza la presenza di Hoffmann il grande sviluppo ottenuto dalla

⁸⁵ Ivi, p. 42.

letteratura fantastica non sarebbe stato possibile, in quanto grazie alla sua figura molti altri autori presero spunto per dar vita alla loro fantasia nei propri racconti e per creare situazioni paurose e indefinite.

Walter Scott (1771-1832), autore del romanzo storico inglese, prende Hoffmann come punto di riferimento per la narrativa in Germania al tempo e gli accredita un eccessivo merito per aver dato vita alla letteratura fantastica ma lo critica per le opere scritte, in quanto a suo parere decadevano spesso nel grottesco. Bisogna premettere che Scott considerava il grottesco come una sorta di degenerazione del fantastico, nel quale la paura, il buio, il mistero sono forzatamente esagerati e, uniti a un'ironia ingiustificata, vanno a produrre solo ribrezzo. Scott grazie ad Hoffmann riesce a definire il carattere del grottesco evidenziando; l'intreccio di elementi macabri e umoristici, lo spaesamento della realtà e l'alienazione:

Il termine grottesco è stato utilizzato per definire ciò che è abnorme, falsato artificialmente, deformato, anche in misura esagerata, tale da suggerire un effetto ridicolo, pur se frammisto a un senso di repulsione ed inquietudine [...] L'idea di grottesco è dunque legata a una condizione in termini — il tragico e il comico — usata spesso per provocare, far riflettere, ammonire, divertire o allontanare.⁸⁶

Scott criticava Hoffmann perché nei suoi racconti, secondo il suo pensiero, l'autore tedesco era capace di farsi beffa della debolezza umana. Scott era un sostenitore del romanzo storico e come tale non riusciva a comprendere l'arte hoffmanniana, originale e innovativa per il tempo, in grado di rappresentare le angosce dell'essere umano. L'autore inglese definiva Hoffmann grottesco perché a suo giudizio gli interventi del soprannaturale nel racconto dovevano essere brevi ed indeterminati in quanto un'eccessiva presenza del soprannaturale avrebbe condotto ad una diminuzione dell'effetto sorpresa che si voleva determinare. La posizione dell'autore inglese è stata condivisa anche da Howard Phillips Lovecraft⁸⁷, il quale riteneva che nel racconto fantastico dovesse aleggiare un'atmosfera soffocante di paura verso forze estranee e una

⁸⁶ Ivi. p. 48

⁸⁷ Cfr. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (1927), trad. it. Silvia Roberti Aliotta, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma, Edizioni Theoria, 1989.

sconfitta delle stabili leggi della natura, e per questo anche lui considerava i racconti di Hoffmann stravaganti e frivoli. Secondo l'autore, essendoci un eccessivo ricorso al soprannaturale, non c'erano momenti di assoluto e sconvolgente terrore.

In Hoffmann la fantasia non è opposta alla realtà, ma ne fa parte. I fantasmi che si trovano nei suoi racconti non sono estranei o sconosciuti. L'opera hoffmanniana tardò ad essere compresa perché racchiudeva una realtà forse troppo complessa per il suo tempo che invece sentiva il bisogno di individuare problemi sociali, politici o economici.

DER SANDMANN: GENESI, MODELLI LETTERARI E MOTIVI NARRATIVI

Tra il 1816 e il 1817 prende vita la raccolta hoffmanniana *Nachtstücke* (*Notturni*), nella quale si assiste all'angosciosa disgregazione della realtà che attraversa un mondo assurdo e grottesco. Ricostruire la genesi di tale raccolta letteraria non è semplice per via delle poche documentazioni che sono rimaste. Hoffmann, nel 1814, si trova a Berlino e discute gran parte delle questioni economiche e editoriali, con l'editore Georg Reimer, a voce. All'interno dell'edizione italiana dei *Nachtstücke* (*Notturni*), curata da Matteo Galli, è riportata una preziosa testimonianza che rende nota una lettera scritta da Hoffmann al suo editore il 24 novembre del 1815:

A quanto mi dice Hitzig, Lei sarebbe intenzionato a pubblicare un volumetto di racconti col titolo complessivo Notturni, e partendo da questo presupposto mi sono permesso di inviarLe il primo di questi racconti. L'uomo della sabbia, invitandola cortesemente a prendere visione e aggiungendole che il secondo, Il guardacaccia, è anch'esso già completato, e un ciclo di quattro brevi racconti che chiuderà il volume è già ideato. [...] lascerei a Lei la scelta se stampare i Notturni già esistenti con la scritta primo volumetto, facendone uscire successivamente un secondo, o se la cosa non sia consigliabile. Quanto all'onorario spero di potermi accordare con Lei facilmente, visto che le Sue idee al riguardo mi sono note.⁸⁸

⁸⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Nachtstücke*, Georg Reimer, Berlin, 1817, trad. it., Matteo Galli, *Notturni*, Firenze, Giunti, 1997, p. x.

Quello che stupisce di questa lettera è la grande libertà che l'autore conferisce al suo editore riguardo alla creazione di un solo volume o di due. Questo lascia intendere che Hoffmann non aveva ancora ben chiaro il suo progetto ma voleva aggiudicarsi, sin da subito, un editore importante della Berlino dell'epoca e Reimer era all'altezza dei suoi desideri. Quest'ultimo accetta di pubblicare i *Nachtstücke* (*Notturmi*) ma non come opere di Hoffmann, bensì come opera a cura dell'autore di *Fantasie alla maniera di Callot* (1814-1815), la sua prima raccolta anonima.

Il titolo *Nachtstücke* si deve a Jean Paul, il quale riprende il termine pittorico *Nachtstück*, parola che sta a significare una pittura di notte, proiettandolo all'interno dell'ambiente letterario. Per Jean Paul questo termine non solo sta a indicare il notturno riferito al buio ma anche al mistero e all'insondabile. Hoffmann riesce a canonizzare il *Nachtstück* come un sottogenere letterario ancorandolo alla metaforizzazione della notte.

Le novelle che si trovano all'interno di questa raccolta sono otto e tutte queste storie si svolgono in un ambiente cupo, sinistro, legato al mistero della notte. Acquistano uno speciale profilo poetico perché affrontano problemi legati alla salute mentale e alla malattia umana. La raccolta possiede quindi una sua unicità tematica e stilistica: il tema principale è la mancanza di libertà dell'uomo causata dalla costante minaccia dell'inspiegabile. Grazie all'aggiunta del profilo psicologico all'interno di un orribile scenario notturno le storie hoffmanniane acquistano una loro unicità. Guardando all'inconscio e al lato oscuro dell'anima umana si crea una riflessività e un'impermeabilità che è caratteristica dello stile espositivo di Hoffmann.

Il confine tra sogno e realtà in Hoffmann si dissolve: tipico in questo senso è il racconto *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*) primo racconto della raccolta *Nachtstücke* (*Notturmi*). Il racconto si presta ad un'indagine molto fruttuosa, in quanto si posseggono due redazioni: una prima manoscritta, non interamente conservata, risalente al 16 novembre del 1815; ed una seconda, definitiva, pubblicata all'interno della raccolta *Nachtstücke* (*Notturmi*). Molti miglioramenti di stile e considerevoli variazioni, soprattutto nella parte finale, furono apportati da Hoffmann nella sua seconda stesura avvenuta nel 1816, prima di dare la sua opera alle stampe. La parola *Sandmann*, ovvero Uomo della sabbia o Mago sabbiolino, ha un significato lugubre e fiabesco insieme,

perché rappresenta il corrispettivo di *der schwarze Mann*⁸⁹ ossia uomo nero, una creazione delle bambinaie per spaventare i bambini e farli riposare presto. Tutta la novella è basata sul filo conduttore della tragedia che vede una conclusione drammatica. Il racconto è inoltre da considerarsi una delle creazioni più belle e riuscite dell'autore.

La novella è ambientata in un piccolo paese della Germania e narra le vicende di uno studente universitario di nome Nathanael che, per via degli studi, si trova costretto ad abbandonare la sua casa. Il racconto non è suddiviso in capitoli, ma racchiude al suo interno un'implicita distinzione data dalla modalità espositiva. Si possono infatti distinguere due parti: nella prima si trova una narrazione epistolare mentre nella seconda prende la voce il narratore esterno.

Il racconto prende il via da una lettera che Nathanael invia a Lothar, fratello di Clara, sua futura sposa, nella quale sono annotati il turbamento e la frustrazione prodotta da un sinistro incontro, avvenuto il trenta di ottobre, con un venditore di barometri di nome Coppola. Quest'ultimo però rievoca in Nathanael la terribile figura dell'avvocato Coppelius, il quale ha influenzato negativamente la sua infanzia. Prende vita un racconto infantile fatto da un adulto che evoca ricordi percepiti tanto tempo prima e si viene a conoscenza di alcuni fatti legati all'infanzia del giovane studente. Coppelius era un amico del padre di Nathanael che spesso lo andava a trovare per poter svolgere esperimenti alchemici insieme a lui. All'arrivo dell'avvocato la mamma esortava i più piccoli ad andare a letto facendo credere loro che l'uomo della sabbia si fosse introdotto in casa: «Su, ragazzi, a letto! ...A letto! Viene l'uomo della sabbia, mi par già di vederlo».⁹⁰ Nathanael, incuriosito da questa figura misteriosa, chiede alla madre chi fosse l'uomo della sabbia: «Bambino mio, l'uomo della sabbia non esiste [...] quando dico che viene l'uomo della sabbia, voglio dire soltanto che siete assonnati e non potete più tenere gli occhi aperti».⁹¹

La risposta ottenuta dalla madre però non riesce a persuadere il protagonista che con ostinazione chiede l'identità del misterioso uomo di sabbia anche alla governante della casa, la quale dà credito alla storia facendo nascere in Nathanael un forte senso di angoscia:

⁸⁹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke*, 1817, trad. it., Giulio Schiavoni, *L'uomo della sabbia*, in *Racconti dal Buio*, Milano, Mondadori, 2022, p. 126.

⁹⁰ Ivi, p. 129.

⁹¹ Ibidem.

Non lo sai ancora? È un uomo cattivo che viene dai bambini quando non vogliono andare a letto e getta loro manciate di sabbia negli occhi fino a che, sanguinanti, non schizzano via dalla testa. Poi li prende, li mette in un sacco e li porta sulla luna per darli in pasto ai suoi figlioletti, che stanno lassù in un nido e hanno il becco curvo come le civette, con il quale beccano gli occhi dei bambini cattivi.⁹²

Nella mente del bambino si configura la figura di un uomo crudele e ogni volta che sentiva i suoi passi rimaneva terrorizzato a letto.

Compiuti i dieci anni, Nathanael viene trasferito in una camera che si apre sul corridoio vicino alla stanza nella quale il padre era solito svolgere esperimenti insieme all'avvocato. Una sera, curioso di scoprire l'identità dell'uomo di sabbia, entra silenziosamente nello studio del padre e si nasconde dietro ad una tenda da dove riusciva a intravedere Coppelius. Subito associa la sua figura a quella dell'uomo di sabbia. Uscito dal nascondiglio per lo spavento, Nathanael viene minacciato dall'avvocato: «Qui ci sono degli occhi, un bel paio di occhi di bambino».⁹³

Poco tempo dopo il padre muore per via di uno degli esperimenti alchemici e il giovane protagonista attribuisce la colpa dell'accaduto a Coppelius. Nathanael nella lettera a Lothar riporta alla luce questi bui ricordi perché confessa all'amico di aver incontrato di nuovo, dopo tanti anni l'avvocato, il quale, però, ora si spaccia per un venditore di barometri di nome Coppola.

La letterata, tuttavia, anziché giungere a Lothar, viene letta da Clara la quale si sente in dovere di rassicurare Nathanael. Gli dice di stare tranquillo e razionalizza l'accaduto cercando di far capire al suo fidanzato che è tutta una creazione della sua mente. Nathanael, arrabbiato per la poca comprensione ricevuta da Clara, scrive a Lothar del suo dispiacere e ritorna a dare credito alla sua idea iniziale secondo cui Coppola e Coppelius siano la stessa persona e rappresentino l'uomo della sabbia.

Con il progredire della storia, gli eventi vengono presentati da un narratore esterno in prima persona che si descrive come un amico del protagonista. Questi riferisce come la fede di Nathanael verso le forze oscure aumenti gradualmente. Nathanael riceve una

⁹² Ibidem.

⁹³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke*, cit., Giulio Schiavoni, *L'uomo della sabbia*, in *Racconti dal buio*, cit., p. 137.

visita da Coppola, il quale gli vende un piccolo telescopio tascabile che lui usa per osservare la misteriosa figlia di Spalanzani, il suo professore di fisica. La ragazza, di nome Olimpia, vive nella casa di fronte al giovane che, piano piano, ne rimane affascinato e se ne innamora. Durante una visita casuale nella stanza di Spalanzani, il protagonista assiste ad un fatto scandaloso: Coppola, il commerciante di barometri, ha una forte discussione per via di Olimpia. La giovane viene vista da Nathanael per ciò che veramente è: una bambola. Il protagonista viene portato in un ospedale psichiatrico e si sveglia tra le braccia di Clara apparentemente guarito. L'apparenza inganna perché appena Nathanael vede Coppelius nella folla da sopra una torre impazzisce e delirando si lascia precipitare giù.

Der Sandmann è un racconto soprannaturale e, come tale, è impostato sulla soggettività espositiva usata per creare incertezza, dubbio ed esitazione. La storia, infatti, inizia con tre lettere che hanno il compito di raccontare i fatti accaduti, fornendo una prospettiva unica. Subito si insinua nel lettore uno strano presentimento, un'inquietudine, in quanto il protagonista sostiene di percepire nella sua vita qualcosa di strano che gli crea spavento. Si produce suspense per poi limitare l'avvenimento entro uno spazio e un tempo precisi: il trenta ottobre a mezzogiorno. Subentra una soggettività che deriva, però, dall'infanzia, da ciò che era accaduto al protagonista quando era ancora un bambino. Pone il tutto sotto un grande interrogativo perché i bambini tendono a fantasticare sulle cose e ad ingigantire sempre i fatti. Nella prima parte il soprannaturale viene visto dagli occhi di un bambino e viene ricordato da un adulto.

Nel racconto si trova anche tutta la descrizione della favola dell'uomo della sabbia attorno alla quale ruota una contrapposizione tra il credito e la critica, rappresentati rispettivamente dalla governante e dalla madre. La balia è un'esponente del credito perché arricchisce e alimenta la storia, mentre la madre non conferisce parola a riguardo, dicendo a Nathanael che la figura dell'uomo di sabbia è pura invenzione. Rispetto alla classe sociale cambia il credito che si attribuisce alla vicenda; infatti, chi tipicamente crede nel soprannaturale appartiene ad una classe inferiore. La governante aveva fornito a Nathanael la risposta che lui desiderava, favorendo così la costruzione del suo oggetto fobico. Il protagonista sviluppa, in seguito al racconto della balia, una fobia talmente forte che gli permette di immaginarsi ripetutamente l'uomo della sabbia.

Il protagonista del racconto è un giovane studente che viene perseguitato dall'angoscia dei suoi traumi infantili, legati alla figura di Coppelius che lui associa

all'uomo della sabbia. L'immagine di quella creatura mostruosa prende vita nella mente del giovane e arriva poi ad assumere un volto reale. L'avvocato viene descritto fisicamente dal protagonista che cerca di scrutarlo attentamente

Un uomo alto di statura e largo di spalle, con una grossa testa informe, il viso giallastro, due sopracciglia grigie e arruffate sotto le quali scintilla un paio di occhi pungenti, verdi come gli occhi di un gatto, un grande naso che pende sopra il labbro [...] La bocca storta si spalanca spesso per una risata odiosa; e allora sulle guance gli si accendono due macchine rosse.⁹⁴

Un aspetto interessante della storia è la questione del doppio che si crea tra Coppelius e Coppola. All'inizio Nathanael scrive a Lothar di aver riconosciuto il commerciante di barometri come l'orribile avvocato ma Clara si contrappone a questa idea, per lei illogica, cercando di condurre il suo fidanzato verso la via della ragione, diventando quindi esponente della critica. Sin da subito Nathanael è consapevole delle idee razionali della fidanzata e ne rende partecipe il lettore:

Claretta crederà forse che io mi sia dato alla bella vita e abbia del tutto dimenticato il mio angelo soave [...] Tuttavia mentre sto per incominciare, mi par di sentirti ridere e di udire Clara che mi dice: «Ma queste sono bambinate!». Ridete, vi prego, ridete pure di me!⁹⁵

Il nome Clara significa luce, ovvero colei che illumina su ogni cosa e, all'interno del racconto, svolge la controparte di Nathanael, che invece non accetta la ragione.

Nathanael crede nelle forze oscure, al contrario di Clara che invece non potrebbe essere definita come una sognatrice. La visione del mondo del protagonista lo conduce all'isolamento, poiché si trova solo con le sue opinioni, nessuno intorno a lui prova a capire la sua situazione. L'unica comprensione che Nathanael riceve è da parte della silenziosa Olimpia, un automa che lo ascolta sempre con attenzione e non conferisce parola perché non ha opinioni proprie. Il protagonista interpreta questo ascolto silenzioso

⁹⁴ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke*, 1817, trad. it. Ginevra Quadrio Curzio, *L'uomo della sabbia*, Milano, La Vita Felice, 2018, p. 29.

⁹⁵ Ivi, p. 19.

come un'approvazione da parte di Olimpia e si sente appagato, non rendendosi conto però che questa è solo una bambola. Se qualcuno non prende per vere le idee di Nathanael egli decide di allontanarsi: Clara non condivide il pensiero del suo fidanzato e ciò porta il protagonista a costruire una certa distanza da lei.

I personaggi di Coppelius e di Coppola sono fondamentali per lo svolgimento del racconto, in quanto è attorno a loro che va a crearsi gran parte del meccanismo perturbante. All'interno della novella l'avvocato Coppelius viene descritto come un uomo brutto, dalla testa deforme e dalla pelle giallastra. L'avvocato è consapevole di non avere un bell'aspetto per gli altri, in particolar modo per i bambini che chiama bestioline, in quanto li detesta e la sua antipatia per bambini è evidente in particolar modo quando sorprende Nathanael dietro il suo nascondiglio e lo minaccia di gettargli delle braci sugli occhi. Coppola invece finge di essere un venditore di occhiali italiano ma in verità è un ricercatore che insieme all'aiuto del professor Spalanzani ha dato vita alla bambola Olimpia. Coppola e Coppelius sono entrambe figure spregiudicate, impulsive e disposte a non fermarsi davanti a niente per raggiungere i propri obiettivi.

Il perturbante viene provocato anche grazie alla presenza di Olimpia, una bambola di legno con sembianze umane che inizialmente riesce ad ingannare i sensi del giovane Nathanael. Olimpia viene descritta come una donna alta, snella, dalle forme perfette e vestita sempre magnificamente. Tuttavia, l'aspetto inquietante nella presentazione del personaggio riguarda la vista: lo sguardo di Olimpia era vuoto e i suoi occhi erano fissi, tanto da sembrare morti. Quando Nathanael entra in contatto con Olimpia lei non pronunciava alcuna parola, si limitava ad emettere dei sospiri ripetuti, era fredda e non emetteva alcun calore umano.

Olimpia è una bambola, ma il protagonista si ostina a non vedere la realtà e se ne innamora perdutamente perché ritrova in lei una totale comprensione. Olimpia non esprime giudizi perché non è in grado di pensare o di provare alcun tipo di emozione e Nathaniel riflette nei suoi confronti sé stesso e le sue immaginazioni, risultando così un personaggio egocentrico.

L'IMMAGINARIO DI HOFFMANN

Gli scrittori, all'interno dei loro racconti, decidono il grado di realismo del mondo d'invenzione da loro immaginato. Il lettore deve limitarsi a leggere, arrendendosi a coloro che scrivono e considerano reale l'universo ideato. In *Der Sandmann* il dubbio che il mondo letterario e i personaggi che lo popolano siano reali o fittizi si assottiglia sempre di più fino a scomparire del tutto nella conclusione, quando il lettore acquisisce la definitiva conferma che l'ottico Coppola è realmente l'avvocato Coppelius e quindi anche il mago Sabbiolino. In *Der Sandmann*, come in quasi tutti i racconti di Hoffmann, il lettore sperimenta una sorta di esitazione che Tzvetan Todorov ha identificato come il segno distintivo del racconto fantastico. L'esitazione riguarda la pazzia del protagonista: si è portati a chiedersi se Nathanael abbia illusioni o se viva in un mondo che ha accettato regole soprannaturali. Se Nathanael è davvero pazzo, si ha il diritto di definire la storia inquietante; se invece il soprannaturale figura come parte integrante del mondo rappresentato nel testo, allora le leggi di quel mondo devono divergere dal nostro. Si potrebbe quindi collocare il testo entro il meraviglioso. Tuttavia, la storia è ambientata nel mondo reale dove predomina la normalità: *Der Sandmann* come novella dev'essere quindi collocata all'interno del soprannaturale di incertezza basato sul sé. Il dubbio riguarda l'esistenza dell'uomo della sabbia e si basa sul meccanismo del doppio che si concentra sull'identità di Coppola e Coppelius. Il dubbio di Nathanael persiste durante tutto il racconto e il lettore non ha altre fonti se non le sole spiegazioni del protagonista che verranno poi sostituite da quelle di un amico. Tutta la storia, quindi, è basata su incertezze che riguardano l'identità dell'uomo di sabbia.

L'uomo della sabbia, nella tradizione, è un personaggio positivo che cosparge sabbia magica negli occhi dei bambini per farli addormentare serenamente. Contrariamente però alla figura dell'immaginario collettivo popolare, Hoffmann lo rende un personaggio negativo e inquietante, collegandolo ad un trauma infantile del protagonista. Nathanael è uno studente sfortunato dalla fervida immaginazione che incontra casualmente un uomo che vende strumenti ottici. Questo gli riporta alla mente un episodio rimosso e nella novella ha inizio il racconto infantile. Nathanael teme di essere accecato dall'uomo della sabbia, il personaggio del folklore diventa una paura viscerale per il bambino che lo associa ad un uomo vero, Coppelius. Il terrore che Nathanael prova nei confronti di Coppelius lo condurrà ad una tragica fine. La storia si sviluppa infatti sul tema della crescente follia del protagonista, incentivata dall'incontro

con Coppola e dalla macabra scoperta dell'automa Olimpia.

Il motivo principale in *Der Sandmann* sono gli occhi, presenti in diverse situazioni. Secondo Freud la paura dell'accecamento consiste nella traslazione di un'originaria paura dell'evirazione. Lo studioso alimenta la sua tesi citando il mito di Edipo, sostenendo come l'autoaccecamento di quest'ultimo, quando scopre di aver ucciso il padre e sposato la madre, sia una sorta di applicazione della legge del taglione che, per quello che lui aveva fatto, prevedeva l'evirazione. Freud dichiara che nel racconto, questo legame tra occhi ed evirazione si evince dallo stretto legame che c'è tra la paura dell'accecamento e la morte del padre e dal fatto che l'uomo della sabbia appare come un disturbatore dell'amore. Quest'ultimo divide infatti Nathanael dalla sua fidanzata Clara, dall'amico Lothar e infine da Olimpia, in quanto riesce a fargli prendere coscienza della situazione. Per concludere la sua tesi, Freud scrive:

Questi e molti altri tratti del racconto appaiono arbitrari e privi di un proprio significato se si respinge la relazione tra il timore per i propri occhi e l'evirazione, mentre diventano estremamente significativi se al mago sabbiolino si sostituisce il padre temuto, dal quale si si aspetta l'evirazione.⁹⁶

Lo psicanalista austriaco conduce un'indagine incentrata sui vari aspetti del *Der Sandmann* da lui considerati interessanti per dar vita alla sua teoria a riguardo del perturbante. Il sentimento del perturbante non è, secondo Freud, scatenato da qualcosa che non si conosce, bensì da qualcosa di familiare che riemerge. Diversi fenomeni descritti da Freud compaiono nel racconto hoffmanniano: l'incredibile somiglianza tra il nome dell'alchimista e quello del venditore di barometri, l'incertezza intellettuale nei confronti di Olimpia e infine la strana casualità tra la paura di essere accecato dall'uomo della sabbia e la minaccia fatta da Coppelius.

L'occhio è l'organo principale attraverso cui l'uomo osserva ciò che lo circonda e, all'interno del racconto, rappresenta il filo conduttore che dai ricordi di Nathanael conduce fino alla morte dello stesso. La presenza dell'occhio introduce quindi il grande argomento della potenzialità visionaria dell'uomo, anche attraverso l'utilizzo di strumenti ottici, per mettere in mostra le allucinazioni che la mente umana può creare.

⁹⁶ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 184.

Nel suo saggio Freud prende in esame il racconto di Hoffmann per dimostrare come il perturbante si leghi ad esperienze profonde ed ampie. Scrive:

Il senso del perturbante è legato direttamente alla figura del mago sabbiolino, ossia all'idea di vedersi sottratti gli occhi [...] La conclusione della storia chiarisce definitivamente che l'ottico Coppola è realmente l'avvocato Coppelius e quindi anche il mago sabbiolino. [...] L'esperienza psicanalitica ci avverte che siamo di fronte ad una tremenda angoscia infantile.⁹⁷

Freud riprende la teoria di Jenstch, che afferma come il perturbante in *Der Sandmann* sia prodotto dall'automa di Olimpia, per risaltare invece l'episodio traumatico dell'infanzia di Nathanael. L'analisi freudiana rende comprensibili molti elementi nel testo e dà risalto a un meccanismo psicologico che prende il nome di coazione a ripetere. Secondo questo processo, ciò che è stato represso si ripresenta costantemente sotto nuove forme sia nel pensiero che nelle azioni. Per Freud il sentimento del perturbante si collega direttamente alla figura dell'uomo della sabbia che vuole rubare gli occhi ai bambini, mentre il motivo della bambola si configura in: «un'incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo».⁹⁸

Freud però vi aggiunge che con le bambole l'essere umano non si allontana dal mondo infantile e ricorda come i bambini, durante i loro primi anni di vita, non riescano a distinguere ciò che è animato da ciò che non lo è. Sicuramente, l'automa Olimpia suscita del perturbante; tuttavia, questo non nasce da un'angoscia, come nel caso del mago sabbiolino, bensì da un desiderio inconscio: probabilmente Nathanael aveva il desiderio che Olimpia fosse viva per poter essere compreso da qualcuno. Domenico Scafoglio nel suo articolo, *La bambola nella narrativa degli ultimi due secoli*⁹⁹, formula un'analisi critica a proposito della bambola. Essendo un oggetto inanimato, questa non ha il bisogno di muoversi mentre è chi gioca che immagina e proietta azioni su quest'ultima. In questo senso la bambola arriva a rappresentare una certa contraddizione e questa novità è contrassegnata da una mescolanza di ripugnanza, stupore ed inquietudine. La bambola

⁹⁷ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, cit., *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., p. 281.

⁹⁸ Ivi, p. 282.

⁹⁹ Domenico Scafoglio, *La bambola nella narrativa degli ultimi due secoli*, in «La Ricerca Folkloristica», 16, 1987, pp. 53-58.

Olimpia è incredibilmente bella ma, allo stesso tempo è rigida, fredda ed è evitata dagli altri:

Strano però che molti di noi siano concordi quanto a Olimpia – non avvertene a male fratello! – è parsa stranamente rigida e senz'anima. È vero, la sua figura è elegante, e il viso è regolare! – Potrebbe essere considerata bella, se il suo sguardo non fosse così privo del lume vitale, direi quasi privo della facoltà di vedere. [...] Per noi questa Olimpia ha qualcosa di estremamente inquietante, non vogliamo avere a che fare con lei, ci è sembrato che finga soltanto di essere una creatura viva, ma che nasconda qualche segreto.¹⁰⁰

Ciò che turba di Olimpia, non è solo la sua rigidità o il suo aspetto molto meccanico ma è anche la sua bellezza irraggiungibile, quasi perfetta definita da Scafoglio: «bellezza bambola».¹⁰¹

Oltre alla tematica dell'occhio a risaltare è senza dubbio il meccanismo del doppio, chiamato *doppelgänger* e, in questo, Hoffmann ne è un maestro. Prende vita una contrapposizione: Coppola e Coppelius per Nathanael sembrano essere la stessa persona, per Clara invece questo non è possibile e il lettore davanti a ciò non sa cosa pensare. Si costruisce un gioco, che per il protagonista è fonte di turbamento e angoscia, sull'identità di questi personaggi che casualmente hanno un nome molto simile. All'inizio della storia Nathanael scrive infatti a Lothar di aver riconosciuto il commerciante di vetri Coppola come l'orribile avvocato Coppelius e Clara invece cerca di dissuaderlo da ciò.

Il rapporto conflittuale tra Nathanael e Coppelius non è diretto, il ragazzo infatti si lascia andare verso un processo psichico di visione riflessa, fino a raggiungere l'infermità mentale che lo porta a non distinguere la realtà dall'immaginazione. Il protagonista rimane investito dal suo stesso terrore che piano piano riemerge. Nathanael sembra ossessivamente essere alla ricerca di un nemico, individuato come la rappresentazione di quell'incubo che da piccolo gli è stato impresso nella sua mente ancora ingenua. Il protagonista non si rende conto che il maligno si nasconde dentro di lui, è ormai fisso dentro alla sua testa. Prende così origine in Nathanael un doppio mentale: l'Io si scinde e proietta

¹⁰⁰ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke*, cit., Ginevra Quadrio Curzio, *L'uomo della sabbia*, cit., p. 113.

¹⁰¹ Domenico Scafoglio, *La bambola nella narrativa degli ultimi due secoli*, in «La Ricerca Folkloristica», cit., p. 54.

nell'Altro le sue paure e le sue angosce. Il protagonista è frammentato a causa del timore che prova e va a rappresentare il riflesso di Hoffmann, autore tormentato dal suo passato. Hoffmann svolge, nei suoi racconti, un processo di scomposizione dell'io e della realtà.

L'opera di Hoffmann è tutta attraversata dal tema del doppio, legato a una attenzione ossessiva alla visione e allo sguardo; attraverso le modificazioni della visione, la realtà dell'io e le apparizioni del mondo fenomenico si scindono in forme raddoppiate e minacciose; l'io viene inseguito da sosia che moltiplicano la sua identità e nello stesso tempo gliela sottraggono; la stessa realtà esterna si frantuma in immagini raddoppiate che le danno il carattere di perturbante.¹⁰²

Un altro motivo che si può individuare nel racconto hoffmanniano è la critica velata che Hoffmann si propone di fare nei confronti della società illuministica, basata appunto sulla scienza e sulla ricerca della verità. Nel porre nuovi temi, volti all'indagine interiore dell'animo umano, l'autore sfida i tempi passati, mostrando interesse verso aspetti, per la sua epoca, ancora inediti. L'opera di Hoffmann è stata elaborata durante l'epoca romantica e il romanticismo rifiutava radicalmente la realtà. C'era un rifiuto della scienza e della logica in quanto erano discipline che secondo i romantici cercavano di spiegare tutto con la ragione non lasciando spazio a segreti. Nel romanticismo in primo piano sono posti i sentimenti e l'immaginazione. Nell'opera *Der Sandmann* romanticismo e illuminismo si oppongono grazie ai personaggi di Clara, che rappresenta la ragione ricercata nel secolo dei lumi; e di Nathanael, che rappresenta il sogno nel secolo dei romantici.

Importante è il tema del fuoco che nel testo segna sempre un cambiamento. Il fuoco e il calore simboleggiano in questa storia l'accrescere della follia del protagonista: il padre di Nathanael muore durante esperimenti alchemici in un'esplosione e Nathanael sarà poi malato per molto tempo; la sua stanza da studente viene distrutta da un incendio e si trasferisce nella casa di fronte a Spalanzani, dove conoscerà Olimpia non riuscendo più a distinguere sogno e realtà. Il culmine della follia viene raggiunto alla fine della novella:

¹⁰² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla (1820). Maister Floh (1822), trad. it. Laura Bocci, La principessa Brambilla. Mastro Pulce*, Milano, Garzanti, 2009, p. XXXIII.

Lei era salva. Nathanael cominciò allora a correre come un forsennato per il ballatoio, facendo grandi salti e urlando: «Gira, cerchio di fuoco! ... Gira, cerchio di fuoco!». A quelle grida selvagge, accorse la gente: vi emergeva, enorme, la figura dell'avvocato Coppelius [...] Quando fu sul lastrico con la testa fracassata, Coppelius era scomparso nella confusione della folla.¹⁰³

Hoffmann non prende mai una posizione all'interno del racconto, rimane neutrale e si limita a presentare solo tre punti di vista: quello di Nathanael, quello della fidanzata Clara e quello del narratore esterno. Il fascino di questo racconto è racchiuso nell'insolubile ambiguità tra la vita reale e la creazione poetica, intesa non solo come quella immaginazione che viene letta ma anche come quella che avviene nella mente del giovane protagonista.

Nathanael è una proiezione della frammentazione dell'anima di Hoffmann: hanno avuto entrambi un'infanzia difficile che ha rovinato la loro serena esistenza. L'autore in tenera età ha attraversato diverse difficoltà che lo hanno poi condotto verso la via dell'alcolismo. La morte della madre e l'abbandono del padre sono riflessi nella novella *Der Sandmann*, Nathanael infatti vede morire il padre davanti ai suoi occhi e da quell'episodio prende avvio il suo tormento mentale. Hoffmann avendo vissuto una grande ingiustizia, nei primi anni della sua infanzia, ha cominciato a coltivare un grande odio per il padre. Hoffmann usa il fantastico per rappresentare la realtà del mondo interiore e della mente umana, cercando di conferirgli una dignità pari a quella del mondo dei sensi.

Italo Calvino, all'interno della sua antologia fantastica dedica spazio alla scrittura hoffmanniana, concentrandosi sul *Der Sandmann*. Sceglie di analizzare una novella in cui i personaggi e le immagini della tranquilla vita borghese si trasformano in delle terrificanti apparizioni, esattamente come avviene nei brutti sogni. Calvino definisce questo testo come: «il più ricco di suggestione e il più forte come tenuta narrativa»¹⁰⁴ e afferma che: «la scoperta dell'inconscio avviene qui, nella letteratura romantica fantastica, quasi cent'anni prima che ne venga data una definizione teorica».¹⁰⁵

¹⁰³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Nachtstücke*, cit., Giulio Schiavoni, *L'uomo della sabbia*, in *Racconti dal buio*, cit., p. 175.

¹⁰⁴ Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, Vol. I, Milano, Mondadori, 1983, p. 36.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

In conclusione, si può affermare che Hoffmann è stato un autore decisivo nel determinare motivi e forme del fantastico.

Il significato di Hoffmann consiste anche nell'aver trasportato i temi romantici della sfera ideologica a quella psicologica, dall'astrazione alla realtà. Allo smarrimento metafisico [...] si sostituisce uno smarrimento psicologico; al monologo dei grandi romantici subentra il dialogo con la realtà.¹⁰⁶

Considerando, infatti, l'influenza delle sue opere nelle diverse letterature europee, si può affermare che, almeno per quanto riguarda l'Ottocento, il racconto fantastico coincide con un racconto scritto secondo la maniera di Hoffmann.

¹⁰⁶ Claudio Magris, *Tre studi su Hoffmann*, Milano, Istituto editoriale Cisalpino, 1969, p. 33.

BIBLIOGRAFIA

- Ariosto Ludovico, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1999.
- Bazzocchi Marco, *Cento anni di letteratura italiana*, Einaudi, 2021.
- Buzzati Dino, *Una goccia*, in *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori, 2016.
- Buzzati Dino, *I topi*, in *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori, 2016.
- Caillois Roger, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1991.
- Caillois Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di Italo Calvino, Vol. I, Milano, Mondadori, 1983.
- Calvino Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2019.
- Ceserani Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Ceserani Remo, Lugnani Lucio, Goggi Gianluigi, Benedetti Carla, Scarano Emanuela, *La letteratura fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- De Cervantes Saavedra Miguel, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1605, trad. it Alfredo Giannini, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, BUR, 2007.
- De Maupassant Guy, *Le Horla*, in *Gil Blas*, 1887, trad. it. *Le Horla*, Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- Durkheim Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizione di Comunità, Milano, 1971.
- Sigmund Freud, *Storia del movimento psicoanalitico. Introduzione al Narcisismo*, Roma, Newton Compton, 1976.
- Freud Sigmund, *Das Unheimliche*, 1919, trad. it. *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, 1991.
- Fusillo Massimo, *L'altro e stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012.
- Genette Gérard, *Figures*, 1966, trad. it. *Figure: retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969.
- Gautier Théophile, *La Morte amoureuse*, in "La Chronique de Paris", 1836, trad. it. *La morta innamorata*, Firenze, Passigli, 1983.
- Guarnieri Alberico, Lanzillotta Monica, Lo Castro Giuseppe, D'Elia, Antonio, *La tentazione del*

fantastico, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Nußknacker und Mausekönig*, Berlino, 1816, trad. it. *Lo Schiaccianoci e il Re dei Topi*, in *I confratelli di San Serapione*, Torino, Einaudi, 1969.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Der Sandman*, in *Nachtstücke*, 1815, trad. it. *L'uomo della Sabbia*, in *Racconti al Buio*, Milano, Mondadori, 2022.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla (1820). Maister Floh (1822)*, trad. it. Laura Bocci, *La principessa Brambilla. Mastro Pulce*, Milano, Garzanti, 2009.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Nachtstücke*, Georg Reimer, Berlin, 1817, trad. it., Matteo Galli, *Notturmi*, Firenze, Giunti, 1997.

Hogg James, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824, trad. it. *Confessioni di un peccatore eletto*, a cura di Manica Pareschi, Vicenza, Neri Pozzi, 2016.

James Henry, *The Turn of the Screw*, in "Collier's Weekly", 1898, trad. it. *Il giro di vite*, Roma, Newton Compton, 2015.

Kafka Franz, *Die Verwandlung*, Lipsia, Kurt Wolff, 1915, trad. it. *La metamorfosi e altri racconti*, Milano, Garzanti, 2007.

King Stephen, *Pet Sematary*, London, Hodder & Stoughton, 1983.

Lazzarin Stefano, *Il mondo fantastico*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

Lovecraft Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature (1927)*, trad. it. Silvia Roberti Aliotta, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma, Edizioni Theoria, 1989.

Magris Claudio, *Tre studi su Hoffmann*, Milano, Istituto editoriale Cisalpino, 1969.

Maletta Rosalba, *Der Sandmann di E.T.A. Hoffmann. Per una lettura psicoanalitica*, Milano, CUEM, 2003.

Mérimée Prosper, *La Veneus d'Ille*, in "La Revue des deux Mondes", 1837, trad. it. *La Venere d'Ille*, Passigli, 1988.

Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nell'immagine della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015.

Orlando Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

Plauto, *Amphitruo*, trad. it. *Anfitrione*, a cura di Renato Oniga, Venezia, Marsilio, 2012.

Poe Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, Burton's Magazine, 1839, trad. it. *La caduta della casa Usher*, Milano, Leone, 2011.

Polidori John William, *The Vampyre*, in *New Monthly Magazine*, 1819, trad. it. Luca Franceschini, *Il Vampiro*, Salerno, NPE, 2019.

Rank Otto *Der Doppelgänger*, in *Imago*, 1914, trad. it. *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Carnago, SugarCo, 1994.

Scafoglio Domenico, *La bambola nella narrativa degli ultimi due secoli*, in «La Ricerca Folkloristica», 16, 1987.

Scott Walter, *On the supernatural in Fictious Composition*, 1827, trad. it. Carlo Bordoni, *Del soprannaturale nel fantastico*, Cosenza, Pellegrini, 2004.

Sheridan Le Fanu Joseph, *Carmilla*, 1872, trad it Francesca Del Moro, *Carmilla*, Modena, Logos, 2015.

Sturli Valentina, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2020.

Tecchi Bonaventura, *Le fiabe di E.T.A. Hoffmann*, Firenze, G.C. Sansoni, 1962.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. *La letteratura Fantastica*, Milano, Garzanti, 2022.

Tolkien John Ronald Reuel, *The Lord of the Rings*, volume I, II, III, London, William Collins, 1954-1955, trad. it. *Il Signore degli Anelli*, Milano, Bompiani, 2003.

Woolf Virginia, *The Lady in the Mirror*, 1929, trad it. *La signora nello specchio: Un riflesso*. In *Tutti i racconti*, Milano, La Tartaruga, 1993.

Zena Remigio, *Confessione Postuma*, Torino, Einaudi, 1977.