



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di laurea

Stefano Benni: una lettura intertestuale *La rielaborazione delle opere di Edgar Allan Poe*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Anna Pellizzari
n° matr.1077049 / LMFIM

Anno accademico 2014 / 2015

Indice

Introduzione.....	I
Capitolo 1. Il contesto storico.....	7
1.1. Cronologia della letteratura.....	8
1.1.1. Gli anni Settanta.....	8
1.1.2. Gli anni Ottanta.....	9
1.1.3. Gli anni Novanta.....	11
1.1.4. Gli anni Duemila.....	14
Capitolo 2. Il fantastico.....	17
2.1. Definizione del fantastico.....	17
2.2. Dopo il fantastico: lo strano e il meraviglioso.....	19
2.3. I temi del fantastico.....	21
2.4. Breve storia del fantastico.....	23
Capitolo 3. Comicità, ironia e umorismo.....	25
3.1. La comicità.....	26
3.2. L'ironia.....	27
3.3. L'umorismo.....	28
Capitolo 4. L'intertestualità.....	31
4.1. Parodia e <i>pastiche</i>	35
Capitolo 5. La poetica di Stefano Benni.....	37
5.1. Satira, contemporaneità e politica.....	38
5.2. Uморismo e comicità.....	41
5.3. Immaginazione e "civiltà dell'immagine".....	43
5.4. Modelli di scrittura.....	44
5.5. Comicità linguistica.....	45
5.6. Sottotitoli ed epigrafi.....	47
Capitolo 6. Edgar Allan Poe.....	49
6.1. Vita e opere.....	49
6.2. La poetica.....	52
6.3. Grottesco e umorismo.....	60
6.4. La prima critica italiana.....	61

6.5. Poe nella letteratura italiana.....	62
Capitolo 7. Analisi delle opere.....	69
7.1. <i>Terra!</i>	69
7.2. <i>Comici spaventati guerrieri</i>	81
7.3. <i>Il bar sotto il mare</i>	86
7.3.1. <i>Il più grande cuoco di Francia</i>	88
7.3.2. <i>Oleron</i>	93
7.3.3. <i>Priscilla Mapple e il delitto della II C</i>	104
7.4. <i>Baol. Una tranquilla notte di regime</i>	105
7.5. <i>La compagnia dei Celestini</i>	109
7.6. <i>L'ultima lacrima</i>	116
7.6.1. <i>Re Capriccio</i>	117
7.6.2. <i>Incredibile ma vero</i>	118
7.7. <i>Elianto</i>	119
7.8. <i>Saltatempo</i>	123
7.9. <i>Achille piè veloce</i>	131
7.10. <i>Margherita Dolcevita</i>	135
7.11. <i>La grammatica di Dio. Storie di solitudine e allegria</i>	140
7.11.1. <i>La strega</i>	140
7.12. <i>Pane e tempesta</i>	142
7.13. <i>Di tutte le ricchezze</i>	145
7.14. <i>Cari mostri</i>	152
7.14.1. <i>L'uomo dei quadri</i>	154
Capitolo 8. Bibliografia.....	157
Capitolo 9. Sitografia.....	161

Introduzione

L'obiettivo del presente lavoro è quello di mettere in luce ed analizzare il rapporto intertestuale intercorrente tra lo scrittore italiano Stefano Benni e uno dei suoi principali modelli, Edgar Allan Poe. Come sostenuto da Benni stesso, infatti, Poe è da sempre stato per lui fonte di ispirazione, in particolare per la sua capacità di alternare registro comico e registro tragico, caratteristica spesso pregnante nelle opere benniane. Numerosi sono quindi gli aspetti che accomunano i due scrittori: in particolare possiamo constatare la vicinanza al fantastico di entrambi gli scrittori, un fantastico che in Poe è quasi sempre "strano" e che in Benni sfocia nel "meraviglioso". Anche l'umorismo è un fattore comune tra i due, nonostante esso sia molto più evidente come peculiarità della scrittura benniana. Tuttavia, Poe, conosciuto specialmente come scrittore horror e poliziesco, è senz'altro anche uno scrittore umoristico, il che è dimostrato da alcuni racconti piuttosto pungenti, alcuni dei quali vengono rielaborati da Benni.

Quella degli ultimi decenni è infatti in generale una letteratura in costante espansione, che utilizza il romanzo come interprete del presente, sia per realizzare il nuovo che per rielaborare il passato. Già dagli anni Ottanta, decennio di consacrazione di Benni, si instaura un rapporto manipolatorio con la tradizione attraverso un confronto con la modernità europea ed americana, confronto che dimostra la difficoltà a combinare tale modernità con l'identità storica italiana, per cui molti dei riferimenti culturali non sono italiani e neppure letterari. Negli anni Novanta invece il romanzo si basa su moduli consolidati, elaborazione vuota di dati conosciuti, spettacolarizzazione della lettura a cui Stefano Benni apertamente si sottrae sia con i suoi romanzi sia con la sua vita privata, tenuta rigorosamente lontana dai riflettori.

Nelle sue opere Benni fa del divertimento un'occasione per riflettere sulla realtà e con sguardo analitico portare alla luce i mali della società contemporanea, utilizzando come forma di comunicazione l'arma dell'umorismo, che instilla la perplessità nel lettore coinvolgendolo in prima persona. Anche l'utilizzo del fantastico è parte dell'intento di Benni, tanto che esso per definizione coinvolge il lettore in prima persona, portando ancora una volta un'esitazione di fronte ad un fenomeno inusuale, spiegabile o per cause naturali o per cause soprannaturali. Nelle opere di Benni il fantastico segue sia la direzione dello "strano", in cui le leggi naturali rimangono intatte grazie ad una più o meno esplicita spiegazione razionale - le coincidenze, il caso, i sogni: si pensi ad esempio alla discesa nel mare dell'autore/narratore in *Il bar sotto il*

mare, un riferimento sottinteso alla immersione nel proprio subconscio da parte di chi narra una storia. Più spesso, Benni intraprende la strada del "meraviglioso", in cui non esiste una spiegazione agli avvenimenti accaduti e le leggi naturali vengono inevitabilmente modificate. I mondi descritti nelle opere benniane provengono dalla fantasia dell'autore, ma hanno evidentemente come punto di partenza la realtà, osservata attentamente per metterne in luce i problemi e le contraddizioni. Benni utilizza quindi in modo originale il fantastico e l'ironia per porsi di fronte alla realtà, studiarla e raccontarla.

Nella letteratura postmoderna, tipiche sono l'imitazione degli stili, la contaminazione tra generi e la riscrittura delle opere; ogni opera letteraria è da sempre senz'altro il frutto del confronto e della negazione dei propri modelli, della reinterpretazione personale dell'autore della tradizione letteraria, un immenso repertorio che si fa compresente attraverso una fitta rete di riferimenti. In Benni l'intertestualità prevede la riscrittura di una letteratura e di una cultura indifferentemente alte o basse. Uno dei modelli principali di Benni è appunto Edgar Allan Poe, in cui l'autore bolognese ritrova il fascino della polarità dell'immaginazione, di una scrittura tragica e comica sulla quale ha basato la propria poetica. In Poe l'unione del fantastico e del razionale rende credibile qualsiasi ambientazione dei racconti attraverso un realismo di superficie a cui certamente si ispira Benni nella stesura dei suoi romanzi.

Dei tredici romanzi scritti finora da Stefano Benni, nove tra questi, a cui si aggiungono una raccolta di poesie e quattro raccolte di racconti, presentano un esplicito richiamo ad Edgar Allan Poe ed alla sua opera. Questo dato dimostra la particolare vicinanza sentita da Benni allo scrittore americano, manifestata non solo attraverso temi ed ambientazioni particolari, ma anche con frequenti citazioni esplicite del nome del poeta. Spesso tali richiami non contengono un significato particolare e Benni nomina il suo modello quasi a voler attirare l'attenzione del lettore, più o meno colto e quindi più o meno consapevole, o a rassicurare se stesso per mezzo di una guida irrinunciabile. Il nome di Poe viene quindi citato sia attraverso il reale nome e cognome sia attraverso storpiature che però non mirano a nascondere del tutto il nome originale. D'altra parte i riferimenti, più o meno velati, a racconti, poesie o all'unico romanzo di Poe non mancano e anzi sono talvolta chiave dell'opera benniana in questione. In Benni, in generale, abbondano riferimenti intertestuali letterari e non solo: musica, cinema, arte in tutte le sue forme vengono coinvolti immancabilmente in ogni opera. La mia analisi dunque si è focalizzata sulle opere di Benni coinvolte nel processo intertestuale, soffermandomi quando necessario sul confronto tra l'opera originaria e la sua rielaborazione.

1. Il contesto storico

Le circostanze in cui nasce oggi la letteratura sono definite post umanistiche, in quanto le opere letterarie non sono più considerate beni perenni riutilizzabili, dai quali attingere un patrimonio culturale, ma piuttosto serbatoi per fruire parzialmente di immagini o di vicende accattivanti: la tradizione è diventata perciò infruttuosa e lo stile esiste in rapporto all'efficacia comunicativa.¹ Le vendite in ambito letterario raggiungono grandi numeri solo in presenza di opere che hanno un sostegno ulteriore, televisivo o cinematografico.² La cultura nel suo insieme punterebbe quindi a esaltare opere che non paiono testimoniare una riflessione di lunga durata sulla letteratura, cioè un'elaborazione significativa delle grandi forme tradizionali di narrativa.³

La letteratura è un universo in costante espansione che, nel momento in cui arricchisce se stesso, arricchisce e moltiplica anche la realtà del mondo. Il processo è dunque circolare: il mondo fa l'opera e l'opera fa il mondo.⁴ È proprio questa riscoperta del mondo a permettere di riaprire un dialogo con la tradizione, con il rischio che la coscienza di vivere come meri imitatori potrebbe possedere un effetto demoralizzante.⁵ Dunque è impossibile parlare oggi di una Tradizione con la maiuscola, visto che spesso si sono evidenziati i limiti storici ed effettivi di qualunque procedura ereditaria che si ponga come autentica e indiscutibile.⁶

Negli ultimi anni qualcosa sta cambiando, dal momento che il romanzo è stato sentito come uno strumento specifico di interpretazione del presente dai più notevoli fra gli autori contemporanei.⁷ La situazione attuale della letteratura è distinta sia da quella della fase avanguardista, in cui è dominante la volontà di realizzare l'assolutamente nuovo, sia da quelle dei ricorrenti periodi di ritorno all'ordine, di classicismo, quando la tradizione letteraria in quanto patrimonio di temi e forme condivisi andava modificata e riproposta, non alterata. Il fatto che nelle nuove opere i lettori-critici ritrovino elementi della grande tradizione letteraria estrapolati e, almeno sino a tutti gli anni Ottanta, citati spesso ironicamente, è stato ed è

¹ Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2007, pp.10-11

² Cfr. *Ibidem*, pp.81-82

³ Cfr. *Ibidem*, p.29

⁴ Cfr. F. La Porta e G. Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2007, p.31

⁵ Cfr. *Ibidem*, p.145

⁶ Cfr. Casadei, op. cit., p.10

⁷ Cfr. *Ibidem*, p.14

spesso sufficiente per classificare un testo come "colto"; esso cioè apparterebbe a una fascia di produzione letteraria adatta a un pubblico esigente, che tuttavia è costituito solo in minima parte da persone dotate di una formazione compiutamente umanistica, in grado di riconoscere la superiorità di una nuova opera grazie a un confronto ampio con la tradizione più alta.⁸ La cultura umanistica, più volte dichiarata defunta nel corso del Novecento, diventa davvero un patrimonio statico⁹ e per qualunque romanzo il successo diventa sinonimo di pregio, senza ulteriore bisogno di verifiche critiche, che a volte possono non arrivare mai.¹⁰

Nella narrativa italiana novecentesca si sente la mancanza di un canone condiviso, il che dipende in primo luogo dalla radicale diversità dei modelli, per cui non vi sono indicazioni precise per affrontare le nuove opere. Ciò comporta l'incapacità del romanzo italiano di rappresentare la società e i suoi aspetti caratterizzanti nel suo insieme. Infine è sentita la mancanza di una lingua specificamente adatta alla narrazione.¹¹

1.1. Cronologia della letteratura

1.1.1. Gli anni Settanta

Il 1963 può essere considerato un anno simbolo per la letteratura italiana: è infatti in quell'anno, o negli anni immediatamente contigui, che vengono definitivamente accettate le linee portanti della narrativa italiana novecentesca.¹² È negli anni Settanta, dopo la crisi della neoavanguardia, che la differenza tra romanzo artistico e romanzo di consumo diminuisce sempre di più.¹³

Nel clima post sessantottesco, il nuovo fronte spetta alla generazione degli anni quaranta: tra il 1940 di Vincenzo Cerami e il 1950 di Erri De Luca, Marta Morazzoni, Vincenzo Pardini, si possono ricordare Sebastiano Vassalli (1941), Franco Cordelli e Antonio Tabucchi (1943), Dario Bellezza (1944), Roberto Pazzi (1946), Ermanno Cavazzoni, Stefano Benni, Elisabetta Rasy (1947), Aldo Busi (1948), Daniele Del Giudice (1949). Questi autori sono tutti figli della ricostruzione, hanno conosciuto la guerra per trasmissione orale, in un mondo che si

⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.7-8

⁹ Cfr. *Ibidem*, p.29

¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p.9

¹¹ Cfr. *Ibidem*, p.27-28

¹² Cfr. *Ibidem*, p.33

¹³ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p.471

trasforma con passi da gigante sotto i loro occhi; tutti cresciuti nel primo benessere del miracolo economico e nella prima scuola di massa, studenti del Sessantotto, che soffrono le disfunzioni d'una corsa al moderno non accompagnata da adeguate riforme sociali. Le loro rivolte, le proteste, la scelta della solidarietà, dell'uguaglianza, dell'agire collettivo contro l'individualismo, sono tuttavia destinate a scontrarsi, oppure, a volte, a conciliarsi, con una utopia rivoluzionaria al tramonto, con la crisi degli "anni di piombo", con la massiccia espansione dell'economia, con il trionfo dei consumi, con il sopravvento del mercato e dell'informatizzazione che dominano gli anni Ottanta.¹⁴

Intorno al '77 avviene in Italia una profonda trasformazione: da un lato emerge la necessità prepotente di comunicare, che porta al ritorno dell'utilizzo della prima persona singolare "io" e al tentativo di raccontare la vita della gente nel proprio intimo. Dall'altro si sente il bisogno di fissare nuove convenzioni culturali che permettano di convivere il meno dolorosamente possibile con il periodo di rottura in cui si vive. Tali fenomeni sono mossi innanzitutto da processi sociali di trasformazione della cultura italiana, oltre che da strategie editoriali e da uffici-stampa. I due romanzi *Il nome della rosa* (1979) di Umberto Eco e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1980) di Italo Calvino costituiscono sicuramente uno spartiacque, riaffermando innanzitutto il primato della narrativa sulla saggistica, che aveva dominato negli anni '70. Se Eco propone innumerevoli storie, accattivanti, istruttive, divertenti, da raccontare, per Calvino non ci sono più storie da narrare, ma solo superfici da descrivere minuziosamente e narrazioni vuote.¹⁵

1.1.2. Gli anni Ottanta

All'inizio degli anni Ottanta la tradizione romanzesca, e in generale umanistica, perde la sua valenza alta e conoscitiva, e inizia a essere utilizzata come patrimonio inattivo, incapace di fornire un'interpretazione significativa del presente. La storia e la letteratura non hanno più nulla da insegnare e il loro reciproco interagire non porta alla creazione di opere che, attraverso il verosimile, interpretano il reale, ma creano un verosimile che conduce al falso o alla parodia, oppure un realistico che non è verosimile ma che si propone come vero.¹⁶ Nel

¹⁴ Cfr. Tellini, op. cit., p.472

¹⁵ Cfr. F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, p.11

¹⁶ Cfr. Casadei, op. cit., p.39

corso del Novecento, infatti, al verosimile è stato affidato un compito puramente interno alla costruzione narrativa, cioè di garanzia funzionale del meccanismo strutturale.¹⁷

Si inizia a parlare di nuova narrativa italiana all'inizio degli anni Ottanta, dopo un vuoto dovuto principalmente alle teorizzazioni del "Gruppo 63" e al movimento sessantottino. Si tratta a questo punto di una narrativa piuttosto composita, che sembra però trovare dei punti in comune per quanto riguarda la sensibilità culturale degli autori. Si notano dunque l'assenza di manifesti, di poetiche o di gruppi organizzati, l'insofferenza per le etichette generazionali, l'importanza del viaggio nelle opere, l'indifferenza alla profondità, l'enfasi sentimentale, l'arroccamento in un io che si va lentamente indebolendo, la tendenza a spettacolarizzare i conflitti, l'auto rappresentazione nobilitante, il rapporto manipolatorio con la tradizione, il mito della letteratura e dell'arte.¹⁸

L'Italia si confronta con la modernità, con l'Europa, con gli Stati Uniti, con un passato spesso ingombrante e con il declino storico di un'intera civiltà¹⁹: si sente la difficoltà di combinare la modernità con i materiali storici della nostra identità.²⁰ Negli scrittori italiani degli anni Ottanta i riferimenti culturali espliciti non sono italiani e nemmeno letterari: su tutti prevalgono la musica e il cinema. A questo fenomeno contribuisce l'assenza di grandi autori nel decennio precedente e il fatto che alcuni autori "di mezzo" come Franco Cordelli, Sebastiano Vassalli e Vincenzo Cerami non abbiano per vari motivi costituito dei modelli a cui ispirarsi.²¹ I superstiti fra i narratori di riconosciuta fama non hanno saputo arrivare al rango di maestri.²²

Con gli anni Ottanta i giovani non si mostrano più come soggetto ribelle, portatore di ideali utopici, ma iniziano a delinearsi i caratteri di "condizione di massa" che si svilupperanno nei decenni successivi. Si passa quindi dal termine chiave "giovani" a quello di "nuovo", che indica una nuova generazione letteraria, i cui temi però non riguardano necessariamente l'identità giovanile. In questa generazione di narratori, è forte la consapevolezza di venire "dopo", della rottura tra modelli e tradizione del passato.²³

¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p.122

¹⁸ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., pp.9-10

¹⁹ Cfr. La Porta e Leonelli, op. cit., p.98

²⁰ Cfr. *Ibidem*, p.93

²¹ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.23

²² Cfr. M. Barengi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano, 1999, p.10

²³ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., pp.12-13

La narrativa negli anni Ottanta diventa lo spazio più adatto per parlare di una condizione esistenziale e sociale difficile, sentita soprattutto dai giovani che, dopo il Sessantotto, fino agli inizi degli anni Settanta, si erano mostrati come il nucleo forte di una nuova società. Una tendenza del romanzo di questi anni è quella di sovrapporsi alla *confessione*, cioè di coincidere con un racconto spesso autobiografico che espone esperienze che paiono significative in quanto tali. La mediazione della forma romanzo è quindi in sostanza superficiale:²⁴ il genere romanzo viene riscoperto anzitutto per comunicare idee.²⁵

Nel corso di questo decennio comincia a essere superata dal basso una frattura esistente in Italia sin dall'Ottocento: si concretizza la possibilità di utilizzare un linguaggio standard nella narrativa scritta senza incorrere per questo motivo in una censura critica.²⁶ È a metà degli anni Ottanta che decollano i laboratori, i corsi, le scuole di scrittura creativa²⁷ ed è in questa fase che diventa dominante la propensione ad un uso dello stile come tratto distintivo.²⁸

1.1.3. Gli anni Novanta

Fra gli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta iniziano a diventare più frequenti le opere "facili", costruite con schemi ormai irrigiditi, legate più allo sviluppo delle vicende che a una forma qualunque di stilizzazione specifica.²⁹ Una nuova fase, che continua ancora oggi, comprende l'erompere di una letteratura giovanile più trasgressiva e linguisticamente ardita.³⁰

Il problema per la narrativa negli anni Novanta infatti non era costituito tanto dal tentativo di avvicinarsi al parlato, quanto da quello di differenziarsi dal parlato, dal linguaggio standard, processo messo in atto soprattutto attraverso una enfaticizzazione della stessa lingua d'uso fino ad arrivare alla caricatura e all'esasperazione.³¹

Con la seconda metà degli anni Novanta le linee di forza del campo romanzesco, e più in generale narrativo, si manifestano in modo più evidente. Sempre più spesso i bestseller sono attribuibili alla categoria dei romanzi basati su moduli consolidati, primo fra tutti il giallo, oppure su temi di sicuro effetto di pubblico.³²

²⁴ Cfr. Casadei, op. cit., p.52

²⁵ Cfr. Tellini op. cit., p.479

²⁶ Cfr. Casadei, op. cit., p.61

²⁷ Cfr. Tellini, op. cit., p.478

²⁸ Cfr. Casadei, op. cit., p.55

²⁹ Cfr. Casadei, op. cit., p.63

³⁰ Cfr. *Ibidem*, p.70

³¹ Cfr. La Porta e Leonelli, op. cit., p.111

³² Cfr. Casadei, op. cit., p.53

La realtà si mostra in ogni aspetto preda della comunicazione pubblicitaria, televisiva e informatica: si tratta di un processo cognitivo vuoto, che non potenzia il sapere come scoperta intuitiva, ma piuttosto ripropone, condiziona, ricicla, elabora dati già conosciuti. Una volta svanito il rapporto dialettico fra tradizione e innovazione, viene meno l'idea stessa di avanguardia: le tecniche sovversive elaborate dagli autori sperimentali diventano anch'esse patrimonio pubblicitario, merce di consumo, etichette adesive. Tende a cadere la separazione tra cultura di massa e cultura alta, tra ricerca e mercato, tra autenticità artistica e successo di vendita, tra arte e commercio. Non solo l'originale si confonde con la copia, ma il primato spetta in ogni caso alla visibilità esteriore, alla sua spettacolarizzazione, tanto che vengono meno le nozioni di "profondità" e di "sostanza".³³ Con la crescita del settore terziario dell'economia, infatti, il ceto medio dei lettori si amplia e si modifica, sulla base di un instabile eclettismo internazionale attratto dalla rumorosa appetibilità delle proposte. Certo il silenzio e la discrezione non sono doti scomparse, ma sono invisibili, quindi inesistenti.

«*Video ergo sum*. Importa la visibilità»³⁴: il nuovo pubblico, appagato poiché si sente in sintonia con il ritmo accelerato dei tempi, desidera in modo acritico di essere considerato protagonista intelligente del nuovo proponendosi come attore, non come utente. Tale pubblico cerca sicurezza, complicità, integrazione, spinto da un comune bisogno di appartenenza attiva: sogna la ribalta, di essere al centro della scena, perciò si incrementano le proposte perché possa partecipare al "gioco" della rappresentazione letteraria.³⁵ Si ritrova quindi il primato dell'apparato esecutivo sull'aspetto inventivo, cioè del "come" raccontare sul "che cosa" raccontare: sembra che la cura vada piuttosto all'ornamento che all'involucro, con il danno per ciò che c'è all'interno.³⁶

Dalla metà del decennio, il campo di forze letterario italiano risulta di nuovo vario e diversificato, nonostante alcuni caratteri contraddittori: oltre ad alcune forme di banalizzazione, si rilevano tentativi di autenticazione del racconto realistico.³⁷ Comincia proprio in questa fase una ricerca di un realismo nuovo e più significativo, spesso in funzione di una riflessione, implicita o esplicita, sull'attuale rapporto fra *fiction* e *non fiction* e sulla funzione etica della letteratura.³⁸ Se tale rapporto implica ormai che il reale e il fantastico

³³ Cfr. Tellini, op. cit., pp.484-485

³⁴ *Ibidem*, p.477

³⁵ Cfr. *Ivi*

³⁶ Cfr. *Ibidem*, p.483

³⁷ Cfr. Casadei, op. cit., p.74

³⁸ Cfr. *Ibidem*, p.53

risultino inestricabilmente uniti, può darsi che la ricerca del dettaglio fuori controllo e dell'elemento adatto a far comprendere cosa sta dietro l'involucro sia una delle vie che conduce a un realismo autentico.³⁹ In particolare si possono ritrovare quattro importanti modalità di legittimazione del racconto realistico: l'iperbolicità, il saggismo, in cui l'io-autore ha funzione di testimone e interprete di eventi reali ma fittizi, l'autobiografia e l'allegoria.⁴⁰

Alcune linee più importanti nella moltitudine dei percorsi e degli intrecci sono: l'autobiografismo generazionale, il rapporto problematico tra realtà e letteratura, tra esistenza e scrittura e tra scienza e arte, l'ossessione visiva, la tecnica narrativa cinematografica che prevede l'alternanza di messe a fuoco veloci, spazialità dei campi lunghi, accelerazioni sintattiche, istantanee e repentine, l'analisi fredda del dettaglio e della sfumatura, il fantastico surreale, il picaresco stralunato tra realtà e fiaba, il vagabondaggio onirico nell'abnorme e nel grottesco, l'evocazione di atmosfere angoscianti, il mistero della malattia e della morte, gli itinerari incerti nei tortuosi anfratti della coscienza, la cifra esistenziale, il realismo allucinato, riflesso dall'occhio di un io narrante in conflitto con il mondo, il romanzo storico.⁴¹

Spesso negli ultimi anni del Novecento si registra una forte attrazione per la realtà, messa in forse dalle nuove tecnologie e sostituita dai media, realtà che sta evaporando sotto i nostri occhi, simulata o sempre più illusoria, ma che oggi tende a imporsi su tutti gli altri.⁴² Si sente dunque la necessità di ritrarre la gente comune, la normalità della massa fatta di piccole anomalie individuali.⁴³ I romanzi della fine del Novecento iniziano dunque a presentare rapporti familiari e sociali poliedrici, fatti di relazioni intricate e non più di rigide contrapposizioni.⁴⁴ Per l'orizzonte del postmoderno non hanno più importanza l'individualità dello stile come invenzione linguistica ineguagliabile, né la responsabilità ideologica dell'autore, né il rapporto tra il testo e la realtà, né la consistenza esistenziale della funzione semantica e conoscitiva attribuita alla letteratura.⁴⁵ Tuttavia, la narrativa recente registra un vuoto, una frana dietro la vetrina dell'euforia consumistica, ad esempio nell'umorismo di Stefano Benni: dietro la vetrina-spettacolo stipata di lustrini, ironie, parodie, si ammassano

³⁹ Cfr. *Ibidem*, pp.24-25

⁴⁰ Cfr. Casadei, op. cit., p.54

⁴¹ Cfr. Tellini, op. cit., pp.481-482

⁴² Cfr. La Porta e Leonelli, op. cit., p.144

⁴³ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.135

⁴⁴ Cfr. Casadei, op. cit., p.131

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, p.486

angoscia, fragilità e paura.⁴⁶ Molti narratori italiani nelle loro opere cercano di costruire un rapporto con la società, ma questo rapporto si limita alla descrizione della facciata, solo lo sfondo di una storia presto deviata verso l'intimismo celato e portata a una tensione lirica.⁴⁷ Esiste un discreto gruppo di romanzi che si propongono in maniera abbastanza esplicita di redigere un bilancio dell'Italia contemporanea, fornendo un tentativo di descrizione dello stato dei costumi degli italiani del periodo, come nel caso di parecchie opere di Stefano Benni. Si tratta di esperienze fra le più rilevanti che la letteratura italiana abbia realizzato negli ultimi anni, eppure ancora si tarda a proporre uno scambio di idee sulla nostra identità collettiva.⁴⁸ In questi romanzi troviamo alcuni temi prima caduti in disuso, come la nostalgia per il passato, la volontà di afferrare il proprio destino, la descrizione di luoghi e di personaggi ben riconoscibili, la ricerca di un messaggio trasparente, la rappresentazione del caos in cui si vive e la riscoperta dell'attenzione. Certamente nell'epoca tecnologica lo spazio della letteratura si restringe, ma non per questo le sue ambizioni vengono meno.⁴⁹

1.1.4. Gli anni Duemila

Nell'epoca della *fiction* diffusa, che non permette di distinguere tra un evento visto in diretta e una curata costruzione dietro le quinte di un set ad opera di scrittori professionisti, la risposta più autentica che può dare la letteratura è la resa verosimile degli eventi storici.⁵⁰ Si affermano dunque due filoni principali: il primo è quello tardo modernista, da cui una costruzione letteraria del tutto originale è ritenuta ancora possibile, in sé conclusa e stilisticamente marcata in modo personale; il secondo invece reinterpreta le grandi forme tradizionali, più adeguate alla costruzione di trame e personaggi da *novel* riattualizzato, spesso facendo ricorso all'autobiografia.⁵¹ Lo scrittore nuovo, quindi, oggi più che mai comprende che la sua biografia e la storia che vive sono parte di una condizione già vissuta e comune.⁵² Una delle difficoltà più significative riscontrate nelle rappresentazioni romanzesche più recenti della realtà italiana sembra quella di non riuscire a trasporre in modo convincente il singolare rapporto esistente fra i meccanismi di potere e l'immaginario collettivo, il quale

⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, pp.488-489

⁴⁷ Cfr. Casadei, op. cit., p.32

⁴⁸ Cfr. Barengi, op. cit., p.264

⁴⁹ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., pp.19-20

⁵⁰ Cfr. Casadei, op. cit., p.125

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p.74

⁵² Cfr. *Ibidem*, p.125

condiziona in Italia più che altrove le scelte e i comportamenti sociali.⁵³ In realtà, già a partire dagli anni Novanta, i successi di vendita hanno premiato opere parecchio lontane dalla tipologia più esemplare del romanzo realistico, e piuttosto più o meno espressamente ancorate a trame scorrevoli e gradevoli (come nel caso di Camilleri), oppure legate al *thriller* a effetto, più adeguato agli schemi cinematografici (Ammaniti, Faletti, Lucarelli), o al *romance*, a volte abilmente manipolato (Baricco). Si definisce quindi un tipo di varietà che è segno, più che di ricchezza, di una definizione mediocre dei gusti del grande pubblico.⁵⁴ Le manipolazioni dei canali informativi portano senza dubbio alla pianificazione consumistica delle opere letterarie, per cui all'ordinario processo "moderno" che tramuta il prodotto estetico in merce, subentra un tipo di processo "postmoderno" che trasforma la merce in prodotto estetico, per cui il romanzo casuale o "stagionale" può in brevissimo tempo diventare oggetto di culto.⁵⁵

Per gli scrittori contemporanei sembra che sia impossibile riconoscere uno stile individuale, visto che tutti gli stili possono essere facilmente accettati, che lo scarto della norma è ingannevole e che la norma stessa è una pura astrazione dal momento che non esiste un'unica tradizione.⁵⁶ Ad esempio alcuni dei romanzi più recenti ottengono miscele che corrispondono all'alternanza continua di registri tipica del linguaggio televisivo, diminuendo di solito i tratti nobilitanti e cercando di giustificare tanto il dialogato "in presa diretta" quanto l'eventuale contrappunto del narrato d'autore. La capacità della narrativa italiana di affrontare il reale in tutti i suoi aspetti è mediamente aumentata nel periodo più recente; le frontiere sempre mobili del reale si aprono dunque a forme di percezione e di interpretazione più varie rispetto a quelle razionalistiche dell'Ottocento.⁵⁷

⁵³ Cfr. *Ibidem*, pp.30-31

⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, p.81

⁵⁵ Cfr. Tellini, op. cit. p.477

⁵⁶ Cfr. Casadei, op. cit., p.10

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.14-15

2. Il fantastico

2.1. Definizione del fantastico

Il fantastico rappresenta senza dubbio «un'esperienza dei limiti»⁵⁸ e implica un coinvolgimento del lettore in prima persona nel mondo dei personaggi, definendosi attraverso la percezione che il lettore stesso ha degli eventi narrati.⁵⁹ Finzione e senso letterale sono perciò condizioni necessarie all'esistenza del fantastico, il soprannaturale infatti spesso nasce dal linguaggio e viene percepito come tale perché si prende alla lettera il senso figurato.⁶⁰ L'effetto fantastico è dato dall'esitazione che si ha di fronte a un fenomeno strano, inusuale, un avvenimento che solitamente non accade nella comune vita quotidiana, che si può spiegare in due modi: o per cause naturali o per cause soprannaturali.⁶¹ È dunque proprio l'esitazione provata da chi conosce soltanto le leggi naturali e si trova a contatto con un avvenimento apparentemente soprannaturale a creare la prima condizione del fantastico, resa possibile anche dalla regola dell'identificazione, condizione facoltativa ma rispettata dalla maggior parte delle opere fantastiche. Anche la paura spesso è legata al fantastico, ma non ne è una condizione necessaria.⁶²

L'ambiguità quasi sempre si protrae fino al termine dell'avventura, di modo che il lettore e spesso il personaggio si domandano se l'esperienza letta o vissuta sia frutto dell'immaginazione, del sogno, di un'illusione di qualsiasi tipo, o della tangibile realtà. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello in cui viviamo e che conosciamo, si verifica un avvenimento che non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Due soluzioni possibili possono essere quindi adottate: o si tratta di un'illusione dei sensi prodotta dall'immaginazione, e in questo caso le leggi del mondo non subiscono modifiche, oppure l'avvenimento è davvero accaduto ed è parte integrante di una realtà che di conseguenza è governata da leggi a noi ignote. Nel lasso di tempo dell'incertezza si colloca il fantastico: non

⁵⁸ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983, p.97

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, p.34

⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.79-80

⁶¹ Cfr. *Ibidem*, p.29

⁶² Cfr. *Ibidem*, p.38

appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella dello "strano" o del "meraviglioso".⁶³

Perché un testo venga definito fantastico devono essere soddisfatte tre condizioni. In primo luogo, il testo deve portare il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone realmente esistenti e di conseguenza ad esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti narrati. In secondo luogo, anche un personaggio del racconto può provare la medesima esitazione; così facendo la parte del lettore è affidata a un personaggio e viene rappresentata l'esitazione stessa, che diventa uno dei temi dell'opera. Inoltre, nel caso di una lettura ingenua, il lettore reale si identifica con il personaggio, specialmente il protagonista.⁶⁴ Infine, quando il lettore esce dal mondo dei personaggi e torna alla propria funzione di lettore, a minacciare il fantastico è il tentativo di interpretazione del testo.⁶⁵ Il fantastico implica perciò non solo l'esistenza di un avvenimento strano che provochi un'esitazione del lettore e nel protagonista, ma anche un determinato atteggiamento nei confronti del testo, una maniera di leggere che non deve essere «né "poetica", né "allegorica".»⁶⁶

Il racconto fantastico è riconoscibile inoltre in base a due condizioni fondamentali: la prima, il soprannaturale, è di tipo tematico, mentre la seconda, il particolare trattamento che il soprannaturale subisce, è di tipo stilistico; l'utilizzo del soprannaturale nel testo fantastico implica infatti il conflitto di due universi, due logiche. Viene definito quindi "fantastico" «un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, e in cui tale *apparizione* è il tramite di una percezione "conflittuale" - che mette l'uno contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e il mondo dell'Impossibile». ⁶⁷ Il fantastico può essere inoltre visto come un *modo*: «cioè come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata.»⁶⁸

Le fondamenta del nostro universo sono scosse dal soprannaturale, che mette a confronto cosmo e caos e pone dei dubbi sul nostro criterio di interpretare le cose che ci circondano, senza per altro fornirci alcuna soluzione alternativa. Questo turbamento è la logica

⁶³ Cfr. *Ibidem*, p.28

⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, p.36

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, pp.34-35

⁶⁶ *Ibidem*, p.35

⁶⁷ S. Lazzarin, *Il mondo fantastico*, Editori Laterza, Bari, 2000, p.14

⁶⁸ *Ibidem*, pp.22-23

conseguenza a cui porta ogni testo fantastico.⁶⁹ Il fantastico, a differenza di molti altri "modi", comporta numerose indicazioni sul ruolo che spetterà al lettore. Ogni testo richiede un'indicazione implicita: deve essere letto «dall'inizio alla fine, dall'alto verso il basso»⁷⁰. Se il lettore conosce in anticipo la fine di questo tipo di racconto, tutto il gioco ne risulta falsato, dal momento che non può più seguire gradatamente il processo di identificazione, che è la prima condizione del fantastico. Alla seconda lettura chiaramente l'identificazione del lettore non è più possibile e la lettura diventa meta lettura.⁷¹

Nelle opere fantastiche, il narratore utilizza di solito il pronome "io"; la prima persona narrante infatti è quella che permette più facilmente l'identificazione del lettore con il personaggio, visto che il pronome "io" appartiene a tutti. Inoltre, per facilitare l'identificazione, il narratore sarà un uomo medio, nel quale la maggior parte dei lettori potrà riconoscersi. Il narratore rappresentato quindi si addice al fantastico, poiché facilita la necessaria identificazione del lettore con i personaggi.⁷²

2.2. Dopo il fantastico: lo strano e il meraviglioso

Come si è detto, il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione, che può essere comune al lettore e al personaggio; essi devono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della "realtà" così come viene definita dall'opinione comune e di conseguenza evadono dal fantastico. Se si decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, l'opera viene classificata come *strana*. Se al contrario si decide di ammettere nuove leggi di natura, grazie alle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel campo del *meraviglioso*.

Nello strano, l'inesplicabile viene ricondotto a fatti noti, a un'esperienza già vissuta, e, di conseguenza, al passato. Il meraviglioso, al contrario, corrisponde a un fenomeno ignoto, ancora mai visto, quindi al futuro. Per quanto riguarda il fantastico vero e proprio, invece, l'esitazione che lo caratterizza non può situarsi che al presente.⁷³

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*, p.17

⁷⁰ Todorov, op. cit., p.93

⁷¹ Cfr. *Ibidem*, pp.92-93

⁷² Cfr. *Ibidem*, pp.86-90

⁷³ Cfr. *Ibidem*, pp.45-46

Per quanto riguarda lo strano, tra i tipi di spiegazione che tentano di escludere il soprannaturale possiamo ricordare innanzitutto il caso e le coincidenze, seguono il sogno, l'influenza delle droghe, gli inganni, i giochi truccati, l'illusione dei sensi. Si tratta di due gruppi di "scuse" che corrispondono alle opposizioni tra reale ed immaginario e reale ed illusorio. L'arte di molti narratori fantastici sta proprio nel suggerire, senza ammettere esplicitamente, una diversa soluzione della vicenda e tutto il racconto, in realtà, è intessuto di coincidenze, spesso incongruenti o "strane", che potrebbero anche essere "fantastiche".⁷⁴ Nel fantastico "strano" spesso determinati eventi che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono al termine del racconto una spiegazione razionale. Tali avvenimenti inducono il personaggio e il lettore a credere nell'intervento del soprannaturale in quanto possiedono un carattere insolito.

Nello strano puro, le leggi della ragione riescono a spiegare gli avvenimenti narrati, ma questi per qualche motivo sono così impressionanti, inquietanti e insoliti da provocare nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella dei testi fantastici. Evidentemente lo strano realizza una sola condizione del fantastico, cioè la descrizione di certe reazioni tipiche di esso, in particolare della paura. Lo strano è perciò legato solamente ai sentimenti dei personaggi e non ad un avvenimento materiale che sfidi la ragione.⁷⁵

Il fantastico "meraviglioso" è attribuibile alla categoria dei racconti che si presentano come fantastici e che terminano con un'accettazione del soprannaturale. Si tratta dei testi più vicini al fantastico puro dal momento che l'avvenimento resta non spiegato, non razionalizzato, e questo ci suggerisce appunto l'esistenza del soprannaturale.⁷⁶ Nel meraviglioso ci troviamo immersi in un mondo dalle leggi completamente diverse da quelle in vigore nel nostro mondo: per questo motivo ciò che accade di soprannaturale non è minimamente inquietante.⁷⁷

Nel meraviglioso puro gli elementi soprannaturali non provocano nessuna reazione particolare, né nei personaggi, né nel lettore. In questo caso infatti il meraviglioso non è caratterizzato dall'atteggiamento nei confronti degli avvenimenti narrati, ma dalla natura stessa di quegli avvenimenti.⁷⁸ Esistono vari tipi di meraviglioso: il meraviglioso iperbolico, in cui i fenomeni sono innaturali soltanto per le loro dimensioni, superiori a quelle che ci sono familiari. Nel meraviglioso esotico invece si riferiscono avvenimenti soprannaturali senza

⁷⁴ Cfr. Lazzarin, op. cit., p.60

⁷⁵ Cfr. Todorov, op. cit., pp.48-50

⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, p.55

⁷⁷ Cfr. *Ibidem*, p.175

⁷⁸ Cfr. *Ibidem*, p.57

presentarli come tali. Un terzo tipo di meraviglioso è quello strumentale, infatti vi appaiono piccoli gadgets, strumenti tecnici irrealizzabili all'epoca descritta, ma in definitiva perfettamente realizzabili nella realtà. Infine il meraviglioso scientifico, che oggi viene definito fantascienza, in cui il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce.⁷⁹

2.3. I temi del fantastico

Il fantastico viene utilizzato per avere tre vantaggi principali; in primo luogo esso suscita sul lettore paura, orrore, o semplicemente curiosità, effetti che altri generi o forme letterarie non riescono a suscitare. In secondo luogo il fantastico è utile alla narrazione dal momento che mantiene la *suspense*. In terzo luogo il fantastico ha una funzione tautologica, infatti permette di descrivere un universo fantastico, ma non per questo tale universo ha una realtà al di fuori del linguaggio: la descrizione e ciò che viene descritto hanno uguale natura.⁸⁰

Vengono inoltre isolati gli elementi soprannaturali all'interno del racconto fantastico in due gruppi distinti. Il primo gruppo è quello delle metamorfosi, che costituiscono una separazione tra materia e spirito diversa da come viene generalmente concepita.⁸¹ Se il racconto fantastico parte da una situazione perfettamente naturale per giungere al soprannaturale, al contrario la metamorfosi parte dall'avvenimento soprannaturale per dargli un'aria sempre più naturale nel corso del racconto. Ricordiamo a questo proposito che una delle caratteristiche fondanti della letteratura fantastica è appunto quella di mettere in discussione l'esistenza di un'opposizione inflessibile tra reale e irreali.⁸² Il secondo gruppo di elementi fantastici è legato all'esistenza stessa di esseri soprannaturali, che hanno potere sul destino degli uomini. In genere questi esseri compensano alle circostanze che non permettono al racconto di avanzare.⁸³ Il fantastico infatti permette di oltrepassare certi confini impraticabili fino a quando non vi si fa ricorso.⁸⁴

Nelle opere fantastiche sono individuabili temi e procedure formali che ricorrono con frequenza significativa, e che perciò si possono definire tipicamente fantastici. Tra le tematiche principali vengono indicate: la follia e gli stati mentali e fisici estremi e patologici;

⁷⁹ Cfr. *Ibidem*, pp.58-60

⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p.96

⁸¹ Cfr. *Ibidem*, p.117

⁸² Cfr. *Ibidem*, pp.171-175

⁸³ Cfr. *Ibidem*, p.113

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p.162

le alterazioni del tempo e dello spazio; le coincidenze strane e inquietanti; i luoghi minacciosi e infernali; le perversioni sessuali; la morte, il viaggio nell'aldilà e il ritorno dei morti; i fenomeni di animazione della natura e delle cose inanimate.

Tra le procedure formali ricorrenti vengono invece determinate: la narrazione in prima persona e le strutture metadiegetiche (racconto di racconto di racconto...); il meccanismo retorico del *climax*; la cura delle posizioni strutturalmente "forti" del testo, soprattutto la parte iniziale e quella finale; l'inserimento nella narrazione di manoscritti, lettere e documenti che servono a certificare gli eventi misteriosi e inspiegabili con la loro autorità; le costanti metaletterarie e autoriflessive; l'uso di figure retoriche quali la metafora, l'iperbole, l'ossimoro.

Esiste infine anche una *topica* ricorrente nei testi fantastici, cioè una serie di luoghi comuni, spesso di origine retorica, che possono essere utilizzati in contesti differenti e con funzioni diverse. Ad esempio di questa *topica* fantastica fanno parte tutti gli oggetti che, nel racconto ottocentesco, annunciano o incarnano l'apparizione soprannaturale. Un altro *topos* molto utilizzato è quello dello sguardo inquietante o fiammeggiante del personaggio fantastico.⁸⁵

Il fantastico oggi è senza dubbio una risorsa sempre più preziosa per la *fiction*, in un mondo che mette in crisi l'idea stessa di "esperienza"; tuttavia, a seconda dell'uso che ne viene fatto, può risultare un modo di inquadrare la realtà, oppure al contrario di sfuggirle.⁸⁶ Il romanzo giallo a enigma si avvicina al fantastico, ma ne è anche l'opposto, difatti nei testi fantastici si è piuttosto inclini alla spiegazione soprannaturale, mentre il romanzo giallo, una volta terminato, in genere non lascia alcun dubbio sull'assenza di avvenimenti soprannaturali.⁸⁷

Strettamente collegato al problema del rapporto tra elementi realistici ed elementi fantastici nell'invenzione dei racconti è la caratterizzazione dei personaggi, che rinvia alle esigenze dinamiche dell'intreccio, ma anche all'immagine dell'io narrante. Spesso tra personaggi e narratore si produce una sorta di interna rivalità: quanto meglio caratterizzata è la voce del personaggio che racconta, tanto minore è lo spazio che rimane per modellare gli altri personaggi.⁸⁸

⁸⁵ Cfr. Lazzarin, op. cit., p.24-26

⁸⁶ Cfr. Barengi, op. cit., p.19

⁸⁷ Cfr. Todorov, op. cit., p.53

⁸⁸ Cfr. Barengi, op. cit., p.20

2.4. Breve storia del fantastico

Il fantastico ha una storia relativamente breve, che inizia dalla fine del Settecento con lo scrittore francese Jacques Cazotte, di cui si ricordi *Le diable amoureux* (1772), e che poi continua nei secoli seguenti in maniera sistematica.⁸⁹ Il termine italiano "fantastico" è un calco dal francese *fantastique*; le prime occorrenze storiche sull'uso di questo termine per indicare una certa categoria di testi letterari risalgono al 1828. In quell'anno esce infatti la traduzione francese dei lavori dell'autore tedesco Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, i cui racconti sono detti "fantastici" dai lettori dell'epoca perché mescolano la realtà quotidiana e il soprannaturale.⁹⁰

Il secolo più ricco di testi fantastici è proprio l'Ottocento, secolo in cui il fantastico si afferma definitivamente nella letteratura occidentale anche in virtù del Romanticismo. I due momenti fondamentali per la costituzione del paradigma classico sono la pubblicazione dei racconti di Hoffmann, tra gli anni Dieci e gli anni Venti, e la pubblicazione dei racconti di Edgar Allan Poe tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta.⁹¹ Una delle caratteristiche principali del racconto fantastico ottocentesco è «la commistione del perturbante con elementi di grottesco, *humour*, ironia.»⁹²

La letteratura italiana è abbastanza povera di testi fantastici: in Italia, sia la letteratura fantastica che la riflessione teorica sul fantastico sono state soprattutto un fenomeno di importazione.⁹³ Il fantastico approda anche in Italia con gli scrittori cosiddetti "scapigliati", attivi soprattutto fra il 1860 e il 1880.⁹⁴

Nel Novecento il fantastico si evolve assumendo nuove forme e cercando nuove strade; una di queste è il racconto meta-fantastico, che sottopone a trattamento ironico i luoghi comuni, i grandi temi e le procedure stilistiche e retoriche del racconto ottocentesco. Spesso a caratterizzare l'atteggiamento della letteratura cosiddetta postmoderna è un misto di nostalgia e ironia: sembra non sia più possibile scrivere racconti fantastici come si faceva nell'Ottocento, perché quel modello è invecchiato e troppe cose sono cambiate, è quindi «necessario adottare un filtro che consenta un'assunzione meditata e non ingenua del

⁸⁹ Cfr. Todorov, op. cit., p.170

⁹⁰ Cfr. Lazzarin, op. cit., pp.7-8

⁹¹ Cfr. *Ibidem*, p.20

⁹² *Ibidem*, p.42

⁹³ Cfr. *Ibidem*, pp.7-8

⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, p.58

codice». ⁹⁵ Oggi come sempre è quindi necessario fare della letteratura a partire dall'esperienza. ⁹⁶ Ad esempio, alcune tra le proposte più stimolanti della narrativa contemporanea si concentrano nella combinazione di elementi realistici e fantastici, verosimiglianza e astrazione. ⁹⁷

⁹⁵ *Ibidem*, p.70

⁹⁶ Cfr. Barengi, op. cit., p.79

⁹⁷ *Ibidem*, p.19

3. Comicità, ironia e umorismo

- Quand'ero il principe dei comici, tanti anni fa - proseguì Gratapax - sapevo ascoltare la celeste musica del riso. Potevano esserci duemila persone in sala, ma io distinguevo le risate a una a una, come strumenti diversi. Le grasse, le gutturali, le timide, le riflesse, le sbracate, le represses, le entusiaste, le amare. A volte sintonizzavo le mie battute su una sola di esse: la più sincera, la più cristallina. Oppure ne individuavo una incerta, di qualcuno che era venuto maldisposto, e la ascoltavo crescere, diventare più convinta, dispiegarsi, ed era il mio trionfo. Avvertivo se qualcuno rideva in anticipo o in ritardo, se un altro rideva per la risata del vicino, o perché travolto dalla vertigine del suo stesso riso. In questa varietà di risate io immaginavo che tutti si liberassero delle loro paure, dei pregiudizi, dei luoghi comuni. Mi sentivo un medico ottimista, un mago onnipotente, un amico fidato. Era vanità? Era presunzione? Forse. Ma era la mia vita.⁹⁸

A farci ridere, al giorno d'oggi, ci provano in parecchi, ma quelli che ci riescono, inevitabilmente, non sono moltissimi.⁹⁹ La quantità degli italiani che ridono e che vogliono ridere a tutti i costi esprime tuttavia una realtà molto diffusa. Oggi, si è passati dalla risata che unisce contro un nemico comune alla risata che consola, che abitua all'indifferenza, che ci priva di difese contro il tragico. Fortunatamente, tuttavia, non tutto lo spazio comico attuale si esaurisce in quest'allegria forzosa regolata dall'onnipresente telecomando¹⁰⁰, ma è ancora possibile fare del divertimento un'occasione di riflessione diretta sulla realtà che ci circonda.¹⁰¹ Il riso ha un significato rigeneratore, creatore,¹⁰² «è misterioso: disubbidiente e conformista, socievole e solitario, inquieto e stupido, razzista e rivelatore»¹⁰³. Nel Rinascimento il riso aveva un profondo significato di visione del mondo, una delle forme più importanti tramite cui si descrive la realtà quotidiana, un punto di vista particolare e universale sul mondo: soltanto al riso è permesso di accedere a degli aspetti estremamente importanti della realtà.¹⁰⁴ La forma grottesco-carnevolesca illumina la libertà di invenzione,

⁹⁸ S. Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, Feltrinelli, Milano, 2004, pp.37-38

⁹⁹ Cfr. Barengi, op. cit., p.71

¹⁰⁰ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.182

¹⁰¹ Cfr. Barengi, op. cit., p.71

¹⁰² Cfr. *Ibidem*, p.81

¹⁰³ Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, cit., p.38

¹⁰⁴ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979, pp.76-77

permette di unificare elementi eterogenei e di rendere vicino ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo.¹⁰⁵

Il riso carnevalesco apparteneva a tutto il popolo, era universale, cioè riguardava tutto e tutti ed era ambivalente, gioioso ma beffardo.¹⁰⁶ Il carnevale non conosce tutt'ora distinzione fra attori e spettatori ed ha un carattere universale¹⁰⁷: il carnevale, opposto alle feste ufficiali, costituiva un tempo il trionfo di una liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi e delle regole.¹⁰⁸

3.1. La comicità

Il comico è ciò che fa ridere¹⁰⁹, è una realtà che cambia¹¹⁰, non appartiene né completamente all'arte né completamente alla vita¹¹¹ e consiste in una sorta di ribaltamento, meccanismo fondamentale del logico e quindi del comico.¹¹² Il comico esiste soltanto entro ciò che viene definito propriamente umano: un paesaggio non sarà mai ridicolo, un animale o un oggetto potranno essere considerati divertenti o comici a causa di espressioni o forme che l'uomo ritrova in essi o che esso stesso gli ha dato.¹¹³ Il comico esige dunque una «anestesia momentanea del cuore»¹¹⁴, cioè un'assenza di emozioni empatiche, una indifferenza che prevede l'utilizzo della mera intelligenza. Tale intelligenza, però, non può rimanere isolata e infatti una delle condizioni del comico è quella di trovarsi al contatto con un gruppo. Il riso infatti presuppone la presenza di una qualche intesa tra coloro che lo vivono in quel determinato momento.¹¹⁵

Un'espressione comica si ottiene inserendo un'idea assurda in una frase stereotipata (ad esempio "Questa sciabola è il più bel giorno della mia vita"): si tratta di un tipo di comicità traducibile in qualsiasi lingua poiché il nostro orecchio sente qualcosa che non si aspetta e che

¹⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p.41

¹⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p.15

¹⁰⁷ Cfr. *Ibidem*, p.10

¹⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p.13

¹⁰⁹ Cfr. (a cura di) L. Clerici e B. Falchetto, *Calvino & il comico*, Marcos y Marcos, Milano, 1994, p.IX

¹¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p.4

¹¹¹ Cfr. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, BUR, Milano, 1991, p.115

¹¹² Cfr. S. Benni, *Comici spaventati guerrieri*, Feltrinelli, Milano, 2014, p.184

¹¹³ Cfr. Bergson, op. cit., p.38

¹¹⁴ *Ibidem*, p.39

¹¹⁵ Cfr. *Ibidem*, pp.39-40

mette in luce l'automatismo di colui che la pronuncia. In questo modo la nostra immaginazione subisce uno scossone per l'assurdità con cui si trova a contatto.¹¹⁶

Un altro effetto comico si ottiene quando si finge di intendere una espressione nel senso proprio, mentre essa era stata impiegata in senso figurato. Similmente, concentrarsi sulla materialità di una metafora rende comica l'idea espressa.¹¹⁷ Si otterrà un effetto comico trasportando l'espressione naturale di una idea su un altro tono; con l'ironia invece si enuncia quello che dovrebbe essere fingendo di credere che esso sia esattamente ciò che è. Nell'umorismo, al contrario, si descriverà minuziosamente ciò che è, facendo credere che le cose dovrebbero esattamente essere così: l'umorista è un moralista che si traveste da scientifico.¹¹⁸

Il comico, inteso come coraggiosa arte liberatoria e non come rassegnata allegria, è coltivato da Stefano Benni, insieme ad una creatività surreale, fiabesca, avventurosa, fantascientifica; il suo sguardo analitico si intrufola tra le maschere della nostra commedia nazionale per scrostarne l'ipocrita rispettabilità o per affogarle nel ridicolo, con un gioco appassionatamente realistico.¹¹⁹ Benni, come comico dell'intelligenza, continua infatti a trovare nella mancanza di intelligenza uno dei suoi bersagli preferiti.¹²⁰

3.2. L'ironia

Frequente è lo scambio tra parodia ed ironia e spesso entrambe sono collegate all'intertestualità e alla dialogicità. La parodia opera nel senso dell'intertestualità in quanto interviene su precisi testi trasformandoli, è necessariamente incentrata sul linguaggio e agisce a partire dalla materia dell'espressione. L'ironia invece opera nell'interdiscorsività: si tratta infatti di una deviazione sulla struttura linguistica in generale, rispettando il singolo linguaggio;¹²¹ per l'ironia è fondamentale la possibilità di una doppia decodifica, cioè del confronto tra chi non deve capire e chi deve capire.¹²² L'ironia deriva da una contraddizione

¹¹⁶ Cfr. *Ibidem*, pp.101-102

¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p.103

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.107 e 110

¹¹⁹ Cfr. Tellini, op. cit., p.474

¹²⁰ Cfr. Barengi, op. cit., p.75

¹²¹ Cfr. (a cura di) Clerici e Falcetto, op. cit., pp.115-117

¹²² Cfr. *Ibidem*, p.120

soltanto verbale¹²³ e risiede nella visione che ha il poeta della vita, degli uomini o dell'opera che sta scrivendo; l'illusione creata appare comica o tragica al lettore a seconda del suo grado di partecipazione ai casi di chi la subisce, secondo l'interesse che quella illusione suscita.¹²⁴

L'ironia, intesa come figura retorica, racchiude in sé un infingimento contrario alla natura dell'umorismo: implica infatti una contraddizione fittizia tra quello che si dice e quello che si vuole che sia inteso. La contraddizione dell'umorismo invece è essenziale.¹²⁵ L'umorismo scompone, disordina e discorda, quando comunemente la retorica insegna che l'arte in genere è soprattutto composizione esteriore logicamente ordinata. Coloro infatti che, propriamente o impropriamente, vengono chiamati umoristi si trovano di solito al di fuori della scuola retorica, cioè alle leggi della tradizionale educazione letteraria. Questa educazione venne meno in particolare nel periodo Romantico, con l'irrompere del sentimento e della volontà.¹²⁶

3.3. L'umorismo

Tutti coloro che hanno parlato di umorismo si accordano solamente nell'ammettere la difficoltà nel definirlo, visto che esso ha immense varietà e caratteristiche.¹²⁷ Quelle più comuni sono la contraddizione, a cui si è soliti imputare come causa il disaccordo fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze, il che ha come principale effetto una perplessità che si trova a metà tra pianto e riso, uno scetticismo di cui si colora ogni osservazione e un'analicità minuziosa e maliziosa.¹²⁸ L'umorismo non ha bisogno di un fondo etico, ma dall'esserci o meno di esso dipende il suo essere più o meno amaro, più tragico o più comico.¹²⁹

Lo stato d'animo più comune di fronte all'umorismo è dunque la perplessità: il riso, che pur vorrebbe esprimersi, è ostacolato da qualcosa di cui si cerca il motivo, trovando per l'appunto il sentimento del contrario. La riflessione interrompe il movimento spontaneo che organizza armoniosamente le idee: spesso le opere umoristiche sono interrotte da digressioni, necessaria conseguenza del turbamento e delle interruzioni dell'organizzazione delle immagini ad opera

¹²³ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, Garzanti, Milano, 1995, p.192

¹²⁴ Cfr. *Ibidem*, p.123

¹²⁵ Cfr. *Ibidem*, p.13

¹²⁶ Cfr. *Ibidem*, pp.58-59

¹²⁷ Cfr. *Ibidem*, p.163

¹²⁸ Cfr. *Ibidem*, p.166

¹²⁹ Cfr. *Ibidem*, pp.139-140

della riflessione suscitata dall'avvertimento dei contrari; le immagini dunque, anziché porsi per contiguità si presentano in contrasto tra loro ed ognuna richiama pertanto le contrarie, che dividono lo spirito, che tenta di trovare tra loro le relazioni più improbabili.¹³⁰ Nella concezione dell'opera umoristica, la riflessione non si nasconde e non resta invisibile, anzi si pone come giudice analizzando il sentimento e scomponendo l'immagine; da questa scomposizione nasce il sentimento del contrario, che sfocia nel comico, avvertimento del contrario. Dopo la riflessione non è più possibile ridere come ad una prima impressione, infatti tale riflessione ha spinto colui che rideva oltre al primo avvertimento, cioè per l'appunto ad un sentimento del contrario.¹³¹ Laddove il comico riderà e il satirico si sdegherà, l'umorista attraverso il ridicolo vedrà il lato serio e doloroso, smonterà la costruzione ideale e, magari ridendo, compatirà. L'umorista va più in profondità.¹³² Di un'opera umoristica non si può quindi intendere la bellezza se non si comprende il processo psicologico da cui risulta la perfetta riproduzione di quel particolare stato d'animo che il poeta voleva suscitare;¹³³ tale riflessione non è una opposizione del cosciente e dello spontaneo.¹³⁴

L'immedesimazione del poeta con il suo mondo consiste nella capacità di vedere limpidamente e finito di ogni contorno con la propria fantasia quel mondo che altri magari avevano messo insieme grossolanamente.¹³⁵ Se un poeta epico o drammatico rappresenta il suo eroe coerentemente in lotta tra elementi opposti di cui egli comporrà un carattere, l'umorista fa esattamente l'inverso: egli scompone il carattere nei suoi elementi, divertendosi a rappresentare il suo eroe nelle sue incongruenze. L'umorista non rappresenta eroi,¹³⁶ sa che i particolari comuni, le vicende ordinarie contraddicono aspramente le semplificazioni ideali, costringono ad azioni ed ispirano pensieri e sentimenti contrari alla logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinari.¹³⁷

Chi fa una parodia o una caricatura è animato da intenti satirici o burleschi, infatti la satira o la burla consistono in una alterazione ridicola del modello e perciò non sono definibili se non in relazione ad esso ed alle sue qualità o mancanze, che vengono per l'appunto esagerate nella parodia. Chi fa una parodia o una caricatura infatti insiste su tali qualità, già evidenti, dando

¹³⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.180-182

¹³¹ Cfr. *Ibidem*, pp.172-173

¹³² Cfr. *Ibidem*, pp.201-202

¹³³ Cfr. *Ibidem*, p.176

¹³⁴ Cfr. *Ibidem*, p.183

¹³⁵ Cfr. *Ibidem*, p.118

¹³⁶ Cfr. *Ibidem*, p.221

¹³⁷ Cfr. *Ibidem*, p.223

loro ancor maggior rilievo. Per fare ciò è indispensabile sforzare i mezzi espressivi quali voce o espressione. Il risultato è inevitabilmente un mostro, di cui per valutare bellezza e verità è necessario conoscere il modello di partenza.¹³⁸ La parodia consiste nel colpire un bersaglio irridendone il tradizionale veicolo espressivo: parodiare un autore significa caricare i suoi stilemi ricorrenti e renderli grotteschi attraverso la loro evidenziazione. La parodia quindi irride all'ufficialità ed all'*auctoritas* di un linguaggio parodiato. I livelli del genere, della lingua e dello stile possono acquisire valore satirico quando siano incongruenti con il tema trattato.¹³⁹

Esiste, nell'Italia contemporanea una tenace, anche se esile, e, com'è sua natura, minoritaria tradizione di scrittura umoristica legata all'osservazione dell'attualità sociale e culturale, che si esprime prevalentemente nella forma dell'articolo giornalistico.¹⁴⁰ Tra questi possiamo annoverare Stefano Benni, che si riferisce all'umorismo come forma di comunicazione, come tolleranza e filosofia. Secondo lui l'umorismo è benefico, ma vive di contraddizioni: non è solo tollerante ma anche ribelle e curioso fino alla crudeltà: i grandi umoristi a volte sono spregiudicati e altre sono conformisti, altre volte sono capaci di grande generosità e di collere e manie.¹⁴¹

¹³⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.99-100

¹³⁹ Cfr. A. Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Edizioni Dedalo, Bari, 1985, p.30

¹⁴⁰ Cfr. Barengi, op. cit., p.71

¹⁴¹ Cfr. G. Cherchi, *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, Feltrinelli, Milano, 1997, p.220

4. L'intertestualità

Oggi non è più possibile difendere la tesi secondo cui tutto nell'opera è un individuale prodotto inedito senza alcun rapporto con le opere del passato,¹⁴² la creazione poetica nasce infatti in tutti i casi dal confronto e dalla negazione dei propri modelli di riferimento.¹⁴³ Per uno scrittore è necessario reinterpretare la tradizione letteraria, vista in primo luogo come eredità da riconquistare.¹⁴⁴ Le scritture precedenti costituiscono infatti sia un ostacolo da superare che un aiuto di cui non si può fare a meno. Ogni creazione letteraria è collocata tra la necessità di riprendere un'opera e il bisogno di liberarsi da essa. La nozione di intertestualità, che pone in primo piano il processo di trasformazione, esprime la coscienza di questa dialettica.¹⁴⁵

Non si dimentichi che la letteratura latina stessa nasce imitando, se non traducendo, la letteratura greca, le letterature romanze nascono riprendendo e fraintendendo il patrimonio classico, la letteratura volgare italiana importando modelli francesi e occitanici, e così via. Il concetto che in questa fase riassume la definizione del fenomeno è quello di imitazione. La definizione di intertestualità si costruisce attraverso coppie di concetti in opposizione tra loro: l'unicità e l'autonomia di ogni singola opera, l'originalità e la tradizione letteraria, la letterarietà e l'autenticità dell'opera. Nel corso della storia, il prevalere di uno o dell'altro termine ha portato a modi opposti di intendere e giudicare l'intertestualità, sia dal punto di vista teorico che nelle realizzazioni testuali.¹⁴⁶ Il termine intertestualità esprime quindi l'incontro tra testi che avviene in ogni specifico testo, un processo di trasformazione e di rielaborazione attraverso cui la parola altrui viene rinnovata e fatta propria.¹⁴⁷ L'intertestualità di genere si realizza sempre su due livelli: da un lato il modello astratto e teorico, dall'altro le singole realizzazioni che sono ritenute esemplari di quel genere.¹⁴⁸ Ogni nuova opera modifica l'insieme ampliandolo e riorganizzandolo in funzione di se stessa: il diritto di un testo di figurare nella storia della letteratura o della scienza sopraggiunge nel momento in cui

¹⁴² Cfr. Todorov, op. cit., p.10

¹⁴³ Cfr. Polacco, op. cit., p.10

¹⁴⁴ Cfr. Casadei, op. cit. p.11

¹⁴⁵ Cfr. Polacco, op. cit., p.9

¹⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, pp.11-13

¹⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p.27

¹⁴⁸ Cfr. *Ibidem*, p.32

esso porta un cambiamento nell'idea che avevamo fino a quel momento di tale argomento.¹⁴⁹ Nel loro insieme le opere letterarie costituiscono un sistema, cioè un insieme che non è composto solo dalla somma delle singole parti che lo compongono ma, soprattutto, dalle relazioni che instaurano tra loro. Qualsiasi opera letteraria nasce e si definisce in rapporto al sistema letterario preesistente ed è inconcepibile al di fuori di esso. Di conseguenza, le opere del passato rivivono costantemente in quelle nuove.

Ogni testo letterario presuppone sempre il riferimento ad altri testi, la parola letteraria fa sempre propria quella di altri: questa nuova parola ha senso perché ne esistono di precedenti con cui si confronta:¹⁵⁰ «riscrivere la parola d'altri è l'unico modo per cominciare a scrivere».¹⁵¹ Senza dubbio il rispetto della tradizione è legato alla coscienza della trasformazione, tuttavia la "letterarietà" dell'opera è spesso sentita in contrasto con la sua autenticità: qualsiasi progetto di presa diretta sul reale sembra contrapporsi alla filiazione letteraria. Il legame dell'opera con altre opere letterarie appare come un ostacolo alla rappresentazione diretta e non mediata del reale.¹⁵² Il rapporto tra il libro e l'esperienza personale comporta il distacco dalla teoria, infatti teoria è qualcosa di cui non si fa esperienza.¹⁵³ A questo proposito Calvino scrive nella prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*: «Le letture e l'esperienza di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini.»¹⁵⁴

La transtestualità, o trascendenza testuale del testo, include tutti i tipi di relazioni tra un testo e altri testi; il primo tipo è l'intertestualità, una relazione di copresenza fra due o più testi, che implica l'intervento di un testo in un altro. Nella sua forma più esplicita si tratta della pratica della citazione e nel plagio, cioè un prestito non dichiarato ma letterale, mentre nella forma meno esplicita e letterale possibile si tratta di allusione, cioè una parte di testo in cui si presuppone possa essere percepito un rapporto con altro testo. Un secondo tipo di transtestualità è costituito dalla relazione, di solito piuttosto esplicita (titolo, sottotitolo, note a

¹⁴⁹ Cfr. Todorov, op. cit., p.10

¹⁵⁰ Cfr. Polacco, op. cit., pp.9-10

¹⁵¹ *Ibidem*, p.8

¹⁵² Cfr. *Ibidem*, p.11-14

¹⁵³ Cfr. R. Manica, *Exit Novecento*, Gaffi, Roma, 2007, p.33

¹⁵⁴ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1970, pp.15-16

marginale, prefazioni, ecc.), che il testo in questione mantiene con il suo paratesto.¹⁵⁵ Il terzo tipo di relazione è costituito dalla metatestualità, che unisce un testo ad un altro di cui esso parla, senza necessariamente citarlo e nominarlo. Un'altra relazione è quella dell'architestualità, relazione di pura appartenenza tassonomica.¹⁵⁶ Infine in molti testi è riscontrabile l'ipertestualità: il testo B, chiamato ipertesto, è costruito a partire da un testo A, chiamato ipotesto, ed è comprensibile al lettore solo a partire da questo rapporto.¹⁵⁷ L'ipertesto infatti modifica il suo modello proponendone il contenuto in forma stravolta. Per questo motivo la parodia interessa di solito testi brevi.¹⁵⁸ L'ipertesto è qualsiasi testo derivato da un testo a esso anteriore tramite una qualsiasi trasformazione, semplice o indiretta (imitazione).¹⁵⁹ La trasposizione è una pratica intertestuale molto importante e a differenza di altre pratiche, può realizzarsi in opere di vaste dimensioni; la trasposizione può essere o formale, quando incide sul senso del testo solo casualmente e non volutamente, e ciò avviene nella traduzione, o tematica, in cui la trasformazione del senso del testo di partenza fa parte del disegno dell'autore.¹⁶⁰

Le potenzialità di trasformazione del modo narrativo sono molto numerose per la molteplicità delle sue variabili. Per quanto riguarda l'ordine temporale, l'ipertesto può produrre delle anacronie, analepsi o prolessi, in un racconto originariamente cronologico, mentre per quanto riguarda durata e frequenza, si può modificare la velocità del racconto. Inoltre si potrebbe invertire il rapporto tra discorso diretto e indiretto. Altri testi invece modificano il punto di vista della narrazione, la focalizzazione del racconto.¹⁶¹ La valorizzazione di un personaggio consiste nel dargli un ruolo più importante di quello assegnatogli dall'ipotesto.¹⁶²

Il predominio delle pratiche intertestuali, unito alla coscienza del fenomeno, è ritenuto da molti studiosi una delle caratteristiche fondamentali della letteratura postmoderna, che potrebbe essere definita proprio in funzione dell'exasperazione della pratica intertestuale. L'imitazione degli stili, la contaminazione tra generi e la riscrittura di opere preesistenti sono infatti artifici frequentemente utilizzati da molti autori contemporanei.¹⁶³ Spesso tali autori

¹⁵⁵ Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, pp.3-5

¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p.7

¹⁵⁷ Cfr. Polacco, op. cit., p.65

¹⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, p.67

¹⁵⁹ Cfr. Genette, op. cit., p.10

¹⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.246-247

¹⁶¹ Cfr. *Ibidem*, pp.343-344

¹⁶² Cfr. *Ibidem*, p.408

¹⁶³ Cfr. Polacco, op. cit., pp.23-24

suscitano la memoria delle opere precedenti sia per stabilire una implicita complicità con il lettore sulla base di un patrimonio comune conosciuto da entrambi sia per gareggiare in bravura con il modello.¹⁶⁴ Proprio tale confronto con le grandi forme tradizionali rende possibile uno stile personale, che diventa l'acquisizione di una fisionomia riconoscibile.¹⁶⁵

La fusione di modelli diversi, la dialogicità, la capacità di fare proprie forme molto diverse tra loro: tutto ciò è l'essenza del genere romanzesco, fondamentale nella letteratura moderna. Più specificamente l'esperazione di questa prassi, il moltiplicarsi dei riferimenti e dei modelli possono essere considerati come una delle caratteristiche principali della letteratura postmoderna: la tradizione letteraria del passato diventa un immenso repertorio in cui tutto è compresente e può essere utilizzato contemporaneamente. Si inseriscono in questo filone molti romanzi di Stefano Benni come *Terra!* (1983), *Comici Spaventati Guerrieri* (1986), *La compagnia dei Celestini* (1992), *Elianto* (1996).¹⁶⁶

L'effetto più immediato legato al riconoscimento dei fenomeni intertestuali è di tipo ludico: individuare la rete di riferimenti messa in gioco dal testo aumenta l'indice di gradimento della lettura. L'appagamento della sorpresa e della novità si lega quindi al piacere del riconoscimento e dell'agnizione.¹⁶⁷ Di natura essenzialmente ludica sono, ad esempio, i *pastiches* - in cui non si riprende un testo, ma lo stile del testo stesso o di un autore, spesso esasperato nei suoi tratti caratteristici - frequentissimi nei romanzi di Benni, i cui modelli sono molto vari: dallo stile cronachistico televisivo, al pezzo giornalistico, dal "politichese", alla terminologia scientifica, dalla cronaca sportiva alla letteratura.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, p.13

¹⁶⁵ Cfr. Casadei, op. cit., p.11

¹⁶⁶ Cfr. Polacco, op. cit., pp.37-38

¹⁶⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.89-90

¹⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.70-71

4.1. Parodia e *pastiche*

Il sistema classico aveva individuato tre tipi di trasgressioni ludiche o satiriche ben definite: innanzitutto la parodia, cioè l'applicazione letterale di una reazione bassa ad un testo nobile; tale azione doveva essere diversa da quella originale ma doveva presentare sufficienti analogie per rendere possibile quest'operazione. Il secondo tipo è il travestimento burlesco, che consisteva nel trascrivere con uno stile volgare un testo nobile, conservandone tuttavia l'azione e i personaggi. Infine il poema eroicomico, in cui si trattava un soggetto basso con inappropriato stile nobile.¹⁶⁹

Il termine parodia deriva dal greco *para*, cioè "a lato" e *ode*, cioè "canto" e significherebbe quindi il fatto di cantare a lato, stonando o in un'altra voce o in un altro tono, deformando la melodia originaria. Se applichiamo il concetto letterale ad un testo epico, intendiamo che il rapsodo modificasse la dizione tradizionale o l'accompagnamento musicale del testo. Più in generale il recitante poteva deviare il testo su un altro argomento conferendogli significati differenti attraverso variazioni minime. Ancor più in generale si potrebbe parlare di trasposizione del testo tramite una modificazione stilistica per esempio da un registro alto ad uno basso, familiare. Tutte queste forme di parodia hanno in comune l'atteggiamento canzonatorio nei confronti dell'epopea o di qualsiasi altro genere serio, ottenuto attraverso la dissociazione del testo o dello stile dallo spirito, cioè il contenuto eroico.¹⁷⁰

La forma più rigorosa di parodia, detta parodia minimale, consiste nel riprendere letteralmente un testo noto per dargli un nuovo significato, giocando eventualmente con le parole. La parodia più elegante e più economica consiste quindi in una citazione sviata dal suo reale significato o dal suo contesto. Il parodista ha raramente la possibilità di proseguire il suo gioco a lungo, infatti la parodia letterale viene applicata solo su testi brevi.¹⁷¹ La parodia modifica il soggetto senza modificare lo stile attraverso due modi: con una parodia in senso stretto, cioè conservando il testo originario per applicarlo, il più letteralmente possibile, a un argomento basso, oppure con un *pastiche* eroicomico, forgiando un nuovo testo nobile applicandolo ad un argomento volgare. In comune i due procedimenti hanno l'introduzione di un soggetto basso senza modificare la nobiltà dello stile.¹⁷²

¹⁶⁹ Cfr. Genette, op. cit., pp.162-163

¹⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.14-15

¹⁷¹ Cfr. *Ibidem*, pp.20-21

¹⁷² Cfr. *Ibidem*, p.26

Il *pastiche* è un'imitazione stilistica con funzione critica o ridicolizzante, che la maggior parte delle volte rimane implicita.¹⁷³ Il termine *pastiche* compare per la prima volta in Francia alla fine del XVIII secolo nel vocabolario della pittura; si tratta di un calco dall'italiano "pasticcio", che designa una mescolanza di varie imitazioni.¹⁷⁴ Il *pastiche* consiste nel prendere un testo scritto in uno stile familiare per trasportarlo in uno stile più lontano; non imita un testo, ma lo stile: in letteratura l'imitazione presuppone sempre la costituzione preliminare di un modello di competenza a partire da cui ogni atto di imitazione sarà una particolare esecuzione. Fra il testo imitato, di qualsiasi estensione, e il testo imitativo si interpone una matrice di imitazione, cioè il modello di competenza. Può trattarsi sia di un testo determinato che di un genere: imitare un testo preciso significa individuarne i tratti stilistici e tematici specifici e generalizzarli, cioè farne matrice di imitazione. Ogni testo è imitabile indirettamente, praticandone lo stile in un altro testo: imitare direttamente, cioè copiare, in letteratura, è un compito puramente meccanico alla portata di chiunque, diversamente ad esempio di una copia di un'opera pittorica, perciò priva di qualsiasi valore. Una parodia non può essere al contrario definita una imitazione, ma è una trasformazione imposta al testo e non al genere.¹⁷⁵ Satirico o meno, il *pastiche* come imitazione di uno stile presuppone la consapevolezza di questo stile.¹⁷⁶

¹⁷³ Cfr. *Ibidem*, p.24

¹⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, p.97

¹⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, pp.88-92

¹⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, p.97

5. La poetica di Stefano Benni

Dal suo esordio, nella metà degli anni Settanta, ad oggi Stefano Benni si è guadagnato il titolo di classico dell'umorismo italiano, difficile da collocare nel nostro panorama per il suo eclettismo, per gli esiti alterni di scrittura e comicità e per il carattere anticipatore di umorista con pratiche postmoderne. Una delle caratteristiche evidenziate nelle prime recensioni ricevute mette in luce la proliferazione di personaggi e storie surreali, l'esuberanza narrativa e dell'uso degli artifici del comico e del fantastico, utilizzati per commentare la società contemporanea; tutti elementi che caratterizzano ancor oggi la sua scrittura. Le sue opere mantengono una certa originalità per le trovate narrative e l'efficace contaminazione linguistica e di generi, per il gioco allusivo con la tradizione letteraria, sia nell'impianto narrativo che nella rielaborazione di testi classici.¹⁷⁷ Quello di Benni nei confronti dei classici è, come in altri casi di scrittori italiani novecenteschi, un esplicito tradimento, non sempre citazione fedele o rispettosa del contesto entro il quale originariamente essi comparivano. Già nei romanzi ottocenteschi sono numerosissimi gli attacchi al sapere classico e egualmente presenti le dimostrazioni dell'incapacità di liberarsi dalla propria cultura e formazione.¹⁷⁸

Benni è stato tra i primi in Italia a giocare allo scoperto con le categorie del comico e della cultura di massa per affrontare un discorso politico e letterario serio.¹⁷⁹ In perfetto stile postmoderno, Benni ritorna alle fonti multimediali della propria ispirazione e ne rielabora forme e contenuti in un continuo gioco intertestuale da cui i suoi testi sono tutt'altro che esclusi; in questa fagocitazione onnivora e in questo gioco letterario i confini tra racconto, corsivo, monologo teatrale o ballata sono del tutto sbiaditi.¹⁸⁰ L'intertestualità in Benni consiste nella tendenza a riscrivere letteratura e cultura alta e bassa, combinare frammenti epici con il picaresco e la televisione.¹⁸¹ Benni inizia a scrivere poesie comiche perché è alla ricerca di altre forme rispetto al corsivo satirico: in questo modo ha iniziato a fare parodie di poeti, di elenchi, facendo dei *pastiche* non ancora conosciuti in quel periodo in Italia. In

¹⁷⁷ Cfr. M. Boria, *Declinazioni del comico nei racconti di Stefano Benni* in «Italian Studies in Southern Africa», n°2, 2010, pp.82-83

¹⁷⁸ Cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in (a cura di) M. Gioseffi, *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED edizioni universitarie, Milano, 2010, p.304

¹⁷⁹ Cfr. Boria, op. cit., p.85

¹⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p.110

¹⁸¹ Cfr. I. Lanslots e A. Van Den Bogaert, *Benni's Tristalia*, in M. Jansen e P. Jordão, *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Italianistica Ultraiectina 1, Utrecht, 2006

seguito ha scritto qualche poesia seria per piacere personale: la poesia che preferisce è tuttavia quella tragicomica.¹⁸²

Gli eroi di Benni, siano essi bambini orfani, giovani metropolitani o creature di fantasia sono sempre in viaggio alla ricerca di qualcosa o qualcuno in una lotta che assume i connotati dell'eterno conflitto tra bene e male; non si tratta di una avventura solitaria ma gli eroi senza macchia formano un gruppo con marginalità e dinamiche di protesta che ironicamente possono ricordare quelle del Movimento del '77.¹⁸³

Benni è conosciuto soprattutto come scrittore di romanzi e racconti, ma egli è anche scrittore di opere teatrali, di poesie e della sceneggiatura di un film. Inoltre egli ha coltivato a lungo la sua carriera di giornalista, pubblicando il suoi articoli in quotidiani come *Repubblica*, *Il foglio*, *Il manifesto* e in periodici come *Il mondo* e *Panorama*; alcuni di questi articoli sono riuniti in delle raccolte, come *La tribù di Moro Seduto*, *Non siamo Stato noi*, *Spettacolo* o *Dottor Niù*: in tutti questi testi ritroviamo la forza polemica dell'autore. Le sue idee politiche sono presenti anche nei suoi romanzi, soprattutto attraverso la tecnica della satira.¹⁸⁴

5.1. Satira, contemporaneità e politica

Benni fa parte di una generazione che si è formata attraverso una serie di passaggi obbligati e che attraverso un certo tipo di cultura è dovuta passare per forza.¹⁸⁵ Dai suoi lavori è riscontrabile un crescente pessimismo dagli anni Ottanta in poi, legato alla parabola di disillusione politica della sua generazione, che si è confusamente interrogata sulla questione dell'impegno in seguito all'esperienza deludente del Movimento del '77 e allo shock del terrorismo. La posizione di Benni come intellettuale di sinistra è passata dall'iniziale militanza alla critica e autocritica all'attuale distacco; dagli anni Novanta in poi infatti il suo impegno si è concretizzato con iniziative e atteggiamenti che hanno coinciso raramente con quelli della sinistra ufficiale. Benni ha dato una nuova forma al suo lavoro politico attraverso collaborazioni con personaggi di teatro spesso controversi come Dario Fo e Beppe Grillo, iniziative culturali con scuole e gruppi impegnati nel sociale. L'ecclettismo del suo impegno lo

¹⁸² Cfr. Cherchi, op. cit., p.221

¹⁸³ Cfr. Boria, op. cit., p.99

¹⁸⁴ Cfr. S. Magni, *Stefano Benni: l'engagement d'un écrivain entre journalisme et littérature*, in «Cahiers d'études italiennes», n°14, 2012, p.214

¹⁸⁵ Cfr. Gioseffi, op. cit., p.341

ha portato ad escludere sistematicamente la televisione, in cui Benni si è sempre rifiutato di apparire e che ha costantemente attaccato nelle sue opere¹⁸⁶, dimostrandosi un italiano che non accetta la cultura dominante degli ultimi trent'anni del suo paese¹⁸⁷ e consacrando la sua opera all'impegno ed alla critica della società contemporanea.¹⁸⁸

Stefano Benni è uno dei pochi scrittori italiani irriducibili, un non riconciliato. In lui troviamo una miscela di satira, sdegno, solidarietà, malinconia che permettono di abbandonarsi spesso ad un riso liberatorio e consolatorio.¹⁸⁹ È uno scrittore impegnato ma che prende le distanze, prima di tipo umoristico e poi di tipo politico: egli stesso si sentiva fin da ragazzo più preparato in letteratura di quanto non lo fosse in politica, avendo letto molti più testi letterari che politici. I suoi appassionati studi di filosofia hanno dunque faticato a tramutarsi in studi per una specifica filosofia, quella politica, perché egli non voleva rinunciare a lasciare alla letteratura un'autonomia di guida e critica delle idee. Il suo tentativo fin dai primi anni di avvicinamento alla politica era quello di dimostrare che essa contiene delle contraddizioni. Egli cercava di confrontare la sua visione letteraria del mondo, che era fatta di insoddisfazione verso il mondo, con quello che gli veniva proposto come un'insoddisfazione politica: in alcuni punti combaciavano mentre in altri no, quindi, per conciliare le due visioni e per saperne di più, Benni ha studiato molti testi politici, ma in questo "studiare" ancora una volta si intravede la vicinanza alla lettura di testi di filosofia o di romanzi, piuttosto che testi politici, per capire e per prestare attenzione al mondo.¹⁹⁰

All'inizio del suo percorso Benni vedeva gli scrittori molto in alto e, proprio per il suo grande amore verso di loro, aveva paura a pronunciare questa parola riferendosi a se stesso, non essendo sicuro di poter diventare come loro, che gli avevano mostrato un mondo completamente nuovo, e di poter a sua volta scrivere storie.¹⁹¹ Egli considerava il suo umorismo come una specie di talento o di dono con cui far ridere la gente e la scrittura vera e propria come qualcosa di molto più complesso e inarrivabile. La sua impressione, che a volte ha ancora oggi, era che una scelta di prospettiva puramente umoristica non potesse interpretare il mondo, per questo motivo nel suo modo di scrivere ha dovuto fare una serie di

¹⁸⁶ Cfr. Boria, op. cit., pp.95-96

¹⁸⁷ Cfr. C. Degli Esposti, *Interview with Stefano Benni: A Post Modern Moralist* in «Italian Quarterly», n°123-124, 1995, p.105

¹⁸⁸ Cfr. Magni, op. cit., p.213

¹⁸⁹ Cfr. Cherchi, op. cit., p.217

¹⁹⁰ Cfr. S. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, Minimum Fax, Roma, 1999, pp.7-8

¹⁹¹ Cfr. *Ibidem*, p.109

cambiamenti, per capire quali erano tutte le possibilità “orchestrali” della sua scrittura e in quanti modi egli era capace di parlare alla società di quel momento politico attraverso un linguaggio umoristico. Agli inizi della sua carriera, era molto raro che tale linguaggio si misurasse con argomenti seri, al contrario della tendenza del mondo contemporaneo, in cui la satira politica si ritrova ovunque. Secondo lui il contatto con la politica è importantissimo e il comico può anche essere disimpegnato, ma non deve fingere neutralità o addirittura disinteresse per la politica. La satira è uno degli strumenti che l'umorista può usare, uno strumento molto divertente ma anche molto difficile da gestire: la stessa scrittura umoristica è apparsa a Benni fin dall'inizio molto complessa, molto articolata, non semplice, non schematica, non meccanica, ma soprattutto polifonica.¹⁹²

L'inizio della carriera di Benni è legato strettamente al giornalismo e quindi ad un tipo di racconto breve, veloce, riscontrabile nei grandi umoristi dell'Ottocento come Mark Twain. L'incoscienza ha giocato in questo caso un ruolo importante: la minore responsabilità per ciò che scriveva lo portava a credere che bastasse urlare le cose in modo divertente, paradossale e spettacolare per coinvolgere il pubblico. L'approdo al romanzo è avvenuto in seguito ed è stato lento e faticoso: vedendo che l'informazione consumava e masticava tutto e che le cose scritte non restavano, Benni si è reso conto che bisognava dire di più e con più serietà e quindi ha ricercato una scrittura che visse in un tempo diverso da quello all'attenzione giornalistica e che però rimanesse radicato nella realtà. Il fatto che tutti i suoi libri, compresi i primi, siano continuamente ristampati e venduti al grande pubblico, è segno che non sono invecchiati e descrivono la realtà di oggi e di ieri con efficacia e coinvolgimento, mostrando una valida ricerca di stile e contenuti. Altri tipi di scrittura, come le raccolte di corsivi, non vengono privilegiati oggi dal pubblico e da Benni stesso, il che dimostra come fossero scritti per "essere sulla scena" e rispondere ad una committenza.¹⁹³ Dell'esperienza dei pezzi brevi restano senz'altro molte tracce nei romanzi, che contengono una miriade di personaggi e di avventure, aneddoti, episodi, capitoli interi, che hanno una vita indipendente dal resto del libro: una libertà della struttura che però rimane centrata intorno ad uno stesso cardine. Ciò è dovuto ad una foltissima immaginazione, che l'autore stesso cerca in qualche modo di sorvegliare, una immaginazione non gerarchica, in cui non valgono le misure del razionale,

¹⁹² Cfr. *Ibidem*, pp.9-11

¹⁹³ Cfr. *Ibidem*, pp.15-16

con una attrazione per il piccolo particolare, il fonema, o l'elenco e l'accumulo inflazionistico.¹⁹⁴

5.2. Umore e comicità

Dal 1976, anno della pubblicazione della sua prima raccolta di racconti, *Bar Sport*, Stefano Benni non ha cessato di utilizzare ironia ed umorismo per combattere gli abusi del potere, le diverse atrocità che mandano alla deriva e alla distruzione il nostro mondo e la nostra immaginazione. Attraverso le sue ballate, i suoi racconti, i suoi romanzi e la sua attività giornalistica, Benni mette in scena dei campioni del genere umano, con le abitudini, i tic, le meschinerie, il conformismo. La sua scrittura è fondata sulle invenzioni deliranti, sui neologismi e benché i mondi descritti siano frutto dell'immaginazione dell'autore, essi prendono sempre come punto di partenza la nostra realtà, mostrata attraverso uno specchio volto a far prendere coscienza di certe verità, per aprire gli occhi dei lettori. La presa di distanza da un mondo apparentemente fantastico permette al lettore di percepire meglio certe assurdità, certi difetti e certe dittature imposte dal conformismo dell'ambiente in cui viviamo. L'obiettivo di Benni non è solo quello di provocare il riso o il sorriso, ma egli vuole conferire alla sua scrittura uno scopo educativo, non denunciando apertamente i mali della società ma facendoli passare per la deviazione dell'ironia e dell'umorismo, parlandoci più o meno esplicitamente di temi che ci appartengono e ci riguardano da vicino e invitandoci a riflettere. Per Benni la letteratura fantastica è una delle possibilità di cui disporre per osservare, criticare la realtà, tentare di far tornare in superficie i problemi e le difficoltà che inevitabilmente la compongono. Il fantastico vuole essere dunque una sorta di antidoto contro l'assurdità del mondo moderno, senza dover essere classificato come una letteratura impegnata dal momento che non impone alcuna soluzione definitiva lasciando libertà al lettore, allargandogli anzi la visione e la percezione della realtà.¹⁹⁵ Benni infatti scrive dell'Italia di oggi, del suo rapporto con l'Italia contemporanea con punti di vista non solo d'autore ma ideologici, in un'accezione più ampia e quindi diffusi tra la gente comune.¹⁹⁶

Benni descrive degli ambienti apparentemente paralleli ai nostri, ma che sono nonostante tutto parte integrante di essi, che a essi si sovrappongono e sostituiscono. Egli fa rabbrivire i suoi

¹⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, pp.18-19

¹⁹⁵ Cfr. J. Obert, *Ironie, humour et fantastique chez Stefano Benni* in *Italies*, n°4/2, 2000, pp.647-672

¹⁹⁶ Cfr. L. Clerici, *Tre sull'Italia: Neri, Benni, Franchini* in *Linea d'ombra*, n°77, 1992, p.23

lettori, fa attraversare loro una soglia per mostrare la realtà attraverso gli occhi degli altri, per far prendere coscienza di una realtà a volte troppo piatta, con lo scopo di modificarla. La beffa rivelatrice dell'ironia, il sorriso o il riso provocato dall'umorismo non contrastano l'ansia e l'inquietudine che vengono dal fantastico. Anzi, ironia, umorismo e fantastico si completano a vicenda.¹⁹⁷

Si può dunque dire che il fantastico e l'ironia aderiscano alla volontà di porsi in modo diverso rispetto alla realtà circostante per deformarla esagerando i suoi tratti e servendosi di un linguaggio particolare, di una scrittura contestatrice. In Benni questi due procedimenti si trovano spesso simultaneamente e ci permettono di vedere meglio il nostro mondo in una nuova prospettiva. Non è da trascurare il fatto che raramente il binomio fantastico e umorismo si trova nello stesso testo, senza che un termine escluda automaticamente l'altro. Questa rarità è una delle attrattive della scrittura di Benni: il suo fantastico tinto di umorismo diventa più leggero, in apparenza; Benni crea un nuovo tipo di fantastico e un nuovo tipo di umorismo.¹⁹⁸

Benni ha sempre avuto una enorme passione per tutti i grandi scrittori non umoristici, ma capaci della "tonalità" umoristica, come Edgar Allan Poe, Samuel Beckett e Carlo Emilio Gadda, che gli hanno dimostrato come questa tonalità umoristica è spesso caratteristica di una scrittura molto profonda e difficile. Egli stesso si sentiva agli inizi prima umorista e poi scrittore, quindi a distanza di anni ha sentito di essere a sua volta caduto nella trappola di considerare l'umorismo una forma di "sottoscrittura". La stessa distinzione tra cultura e sottocultura è ritenuta da Benni troppo schematica e nei primi anni di impegno politico e letterario era malvisto dai critici perché nei suoi romanzi e nei suoi articoli non esisteva una gerarchia culturale.¹⁹⁹

La bellezza dell'umorismo sta nella sua capacità di insinuarsi, di arrivare alle spalle del lettore: è la forza della scrittura ironica, che non permette di dire come stanno esattamente le cose, ma che pone il dubbio su di esse e sulla loro veridicità.²⁰⁰ La differenza fra il grande umorista e il comico di routine è proprio qui: il grande umorista riesce a fare cose che sorprendono il pubblico, che lo interrogano, con il comico di routine invece si sa già come andrà a finire, si sa che arriverà una certa battuta, un tormentone.²⁰¹ Certo, sorprendere il

¹⁹⁷ Cfr. Obert, op. cit., pp.647-672

¹⁹⁸ Cfr. *Ivi*

¹⁹⁹ Cfr. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, cit., pp.12-13

²⁰⁰ Cfr. *Ibidem*, p.78

²⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p.106

lettore è molto difficile, ma l'obiettivo di Benni è proprio portare i racconti dove il lettore non pensa si possa arrivare, sorprenderlo ad ogni pagina.²⁰²

La strutturazione della comicità di Benni trova la sua forma ideale nel componimento breve, infatti la sintesi spesso richiesta da un racconto permette a Benni di limitare l'istinto accumulatorio e onnivoro della fantasia e di portare al massimo l'effetto comico.²⁰³

La comicità benniana poggia soprattutto su artifici linguistici, su estrosità di tipo retorico anziché su caratteri da commedia; ai primordi la *verve* grottesca dell'autore si è nutrita di calchi di tipo "fantozziano", come dimostrano episodi del riuscitissimo *Bar Sport* (1976). Tuttavia è probabilmente con i due testi successivi, il volume *La tribù di Moro seduto* (1977) e i corsivi satirici e racconti *Non siamo stato noi* (1978), che Benni riesce a dimostrare del tutto la validità della sua scrittura attraverso l'arma dello slittamento dal metaforico al letterale e l'asse del sintagmatico, che predispone le attese del lettore, viene trasgredita sul piano della referenza semantica.²⁰⁴ Secondo Benni nell'umorismo c'è un momento di invenzione istintiva: si tratta di un dono che chiunque può possedere nella vita quotidiana. Perché la battuta diventi scrittura, o cinema, c'è bisogno di un'intenzione, di un progetto con regole quasi matematiche. Esiste quindi una commistione tra lavoro metodico e nutrimento inconscio:²⁰⁵ gli umoristi secondo Benni hanno una doppia natura: molto trasgressivi ma rispettosi.²⁰⁶

5.3. Immaginazione e "civiltà dell'immagine"

Benni sostiene la complessità dei bambini e la loro grande fiducia nell'immaginazione che permette di imparare su tutto, di farsi idee diverse, di ritagliare la propria unicità nella grande varietà del mondo. Anche Benni ricorda da bambino le lotte fatte contro maestri e compagni di scuola, che non capivano il perché delle sue letture fuori dal programma scolastico o perché inserisse il dialetto nei suoi temi. Allo stesso modo, i bambini dei suoi romanzi sono dei piccoli guerrieri dell'immaginazione, bambini magari troppo saggi o troppo ironici, ma che non hanno nella loro vita il problema del potere, della visibilità, del conforto della maggioranza. L'attenzione di Benni nelle sue opere perciò è quella a preservare quanto di

²⁰² Cfr. Degli Esposti, op. cit., p.103

²⁰³ Cfr. Boria, op. cit., pp.83-84

²⁰⁴ Cfr. B. Pischetta, *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Reggio Emilia, 2006, pp.163-165

²⁰⁵ Cfr. Cherchi, op. cit., p.218

²⁰⁶ Cfr. Degli Esposti, op. cit., p.101

fertile, di disobbediente e di attento al mondo c'è nell'infanzia, per salvare le grandi possibilità di generosità e attenzione che hanno i bambini. Con le sue opere, rivolte a giovani lettori e non solo, sollecita in essi una nuova comprensione del mondo, per metterli positivamente in crisi, per aprire gli orizzonti, per provocare mutamenti.²⁰⁷

Nonostante la formazione letteraria e filosofica, Benni conosce molto bene la "civiltà dell'immagine", la televisione, e non ha mai rinunciato all'utilizzo di tale conoscenza, facendo attenzione a non venire assorbito nel vortice dell'indifferenziazione della scrittura, ma dimostrando invece che le sue caratteristiche le permettono di affrontare ogni scenario moderno e di non arretrare di fronte alla complessità dei nuovi media.²⁰⁸ Quella di Benni è una scrittura che non si ferma dunque davanti alla complessità, davanti ad una società che sta diventando multiculturale e multimediale.²⁰⁹

5.4. Modelli di scrittura

La scrittura di Benni non è influenzata solo dagli eventi della società e della politica, ma anche dalla vita privata, dalle amicizie. In ogni libro ci sono infatti una parte di immaginazione e una parte di esperienza realmente vissuta in prima persona.²¹⁰ I modelli della sua scrittura sono molteplici e talmente vari che è difficile comprenderli tutti; senz'altro Poe è uno dei modelli principali di Benni, che lo lesse quando era molto giovane e che vide nello scrittore americano la luce, la polarità dell'immaginazione. In lui Benni vide che l'immaginazione era capace di andare per i sentieri più neri e poi, improvvisamente, di uscire al sole della bizzarria, dello strano, del comico in modo da formare un'attrazione e repulsione fra comico e tragico, fra buio e luce. Il contatto con Poe, che scrive racconti come *Berenice* o *Ligeia*, ma anche come *Re Peste*, *Bon-Bon* o *Come icsare un paragrabo*, è stato fondamentale per capire quanto sia complesso il mondo dell'immaginazione. La lettura di Poe è stata anche la scoperta del contrasto dell'immaginazione che sentiva dentro di sé: prima egli credeva di dover eliminare una delle due parti, con Poe ha capito che esse potevano benissimo convivere. Proprio da Poe Benni sente di aver assorbito quest'alternanza di buio e ombra, cioè il fatto che nei suoi libri c'è sempre qualcosa di inaspettato in agguato, dietro la porta, e lo scrivere

²⁰⁷ Cfr. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, cit., pp.32 e 35-36

²⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.19-20

²⁰⁹ Cfr. Degli Esposti, op. cit., p.100

²¹⁰ S. Benni, Presentazione di *Pantera* presso "La Feltrinelli" di Treviso, 23.05.2014

delle storie molto nere e paradossalmente ingenuie, molto dolorose e piene di risate improvvise.²¹¹

Benni sente di possedere nella sua scrittura un'orchestra tragicomica, in cui sono presenti strumenti tragici e strumenti comici, un direttore che ama il comico, uno che ama il tragico, e lo stesso brano, diretto da uno dei due, dà effetti diversi.²¹²

Un altro dei grandi maestri di Benni è Queneau per la sua scrittura orchestrale e per la sua capacità di adattare il suo stile: giocare con una piccola parola, prendere in giro la conversazione borghese, la conversazione alta. Queneau per Benni è un grande narratore che non spreca una parola, e che in ogni pagina riserva una sorpresa per il lettore.

Altri scrittori amati da Benni sono Flann O'Brien per la sua follia metafisica, Carlo Emilio Gadda, per il suo utilizzo del linguaggio come punto d'appoggio della critica e della derisione, Thomas Stearns Eliot, grande poeta della modernità e fondamentale per l'opera benniana, Samuel Beckett, per la sua lungimiranza.²¹³

Alla domanda "Perché scrive?" la sua risposta è "Perché mi piace leggere."²¹⁴ Egli dunque scrive per comunicare, per trasmettere le sensazioni che egli stesso ha provato da lettore, perché a lui stesso alcuni libri hanno dato aiuto e sollievo.²¹⁵

5.5. Comicità linguistica

Benni ha una forte inclinazione al linguaggio fantastico e umoristico, ciò lo porta lontano dal minimalismo e verso una iperproduzione fantastica e d'invenzione, adatta a rappresentare la complessità moderna più del realismo.²¹⁶ La tendenza alla trasfigurazione fantastica, all'invenzione bizzarra, alla deformazione comica o grottesca è infatti abbastanza forte nella narrativa italiana di questi anni.²¹⁷ In Benni è evidente una straordinaria abilità di stravolgere senso, situazioni, realtà con interventi eccessivi, "barocchi",²¹⁸ attraverso una combinazione di italiano, greco antico, dialetti, lingue moderne, specialmente l'inglese, linguaggio del rock.²¹⁹

²¹¹ Cfr. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, cit., pp.21-22

²¹² Cfr. *Ibidem*, p.46

²¹³ Cfr. *Ibidem*, pp.22-23

²¹⁴ Cfr. Cherchi, op. cit., p.218

²¹⁵ Cfr. Degli Esposti, op. cit., p.101

²¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p.100

²¹⁷ Cfr. Barengi, op. cit., p.79

²¹⁸ Cfr. Cherchi, op. cit., p.192

²¹⁹ Cfr. Degli Esposti, op. cit., p.99

Benni si avvale di un dialetto del nord viste le sue origini bolognesi e di un dialetto del sud perché la madre è molisana, di greco e latino che ha studiato a scuola e che gli piacevano moltissimo.²²⁰

Benni utilizza il *pastiche*, mostrando una grande eterogeneità nel contenuto e nello stile; la sua scrittura comica mira essenzialmente a muovere una riflessione nel lettore: in particolare questa comicità viene utilizzata per operare un processo di ridicolizzazione nei confronti delle persone, delle parole e delle azioni. Per suscitare la comicità linguistica è essenziale l'intuizione del conflitto tra parole, perciò essa richiede una modifica dalla normalità di scrittura tale che la base linguistica di partenza non sia più chiaramente riconoscibile. A causa di questa modificazione linguistica nel lettore si acuisce l'attenzione nei confronti di operazioni logiche e grammaticali ritenute normali, quali l'accordo tra soggetto e predicato, la coordinazione tra preposizioni, il corretto utilizzo delle coniugazioni verbali. La comicità linguistica costituisce dunque un notevole affaticamento nella lettura e si risolve sia per questo motivo sia nel riso sia nella riflessione. Importante notare che la traduzione di questo tipo di comicità linguistica è molto complessa nella produzione testuale, perché è necessario mantenere il rapporto tra la normalità linguistica e la deviazione del gioco linguistico.²²¹

Per quanto riguarda le modalità di scrittura, Benni riscrive la pagina moltissime volte, cercando sempre di migliorarsi.²²² Scrive senza regole precise, di notte o di giorno,²²³ prima con la macchina per scrivere o il computer per poi correggere a mano e riscrivere. A volte prepara delle scalette ma in genere poi non le utilizza.²²⁴

²²⁰ S. Benni, Presentazione di *Cari Mostri* presso "La Feltrinelli" di Padova, 23.05.2015

²²¹ Cfr. P. Ihring, *Trond, Quazz, Shimizé. Sprachkomik und literarische Übersetzung am Beispiel einiger Unterwassergeschichten Stefano Bennis in Italienisch*, n°1, 2000, pp.36-37

²²² S. Benni, Presentazione di *Cari Mostri* presso "La Feltrinelli" di Padova, 23.05.2015

²²³ S. Benni, Presentazione di *Pantera* presso "La Feltrinelli" di Treviso, 23.05.2014

²²⁴ Cfr. Cherchi, op. cit., p.218

5.6. Sottotitoli ed epigrafi

Alcuni dei racconti o dei romanzi di Benni hanno un sottotitolo o un'epigrafe, una nota esplicativa che ha a che fare con la tradizione ironica del XVIII secolo, la quale ha come suoi principali sostenitori Diderot e Sterne. Questi sottotitoli hanno la funzione di spiegare il contenuto della storia oppure al contrario sembrano introdurre la voce dell'ironia che paradossalmente delude le aspettative del lettore portandolo ad altre conclusioni rispetto a quelle preparate.²²⁵

Anche in Poe, le dichiarazioni preliminari sono rivelatrici ed anticipano più o meno esplicitamente il contenuto dei racconti, come in *Berenice*, *Eleonora* o *Il barile di Amontillado*, mentre in altri racconti, al contrario, le dichiarazioni preliminari sono opposte al contenuto e così insistenti da attirare l'attenzione del lettore, insospettendolo e preannunciando il seguito, come in *Il gatto nero*, *Hop-Frog* o *La caduta della Casa degli Usher*.²²⁶

²²⁵ Cfr. Degli Esposti, op. cit., p.99

²²⁶ Cfr. L. Wainstein, *La situazione limite di E. A. Poe*, in «Studi Americani», n°6, 1960, pp.79-80

6. Edgar Allan Poe

Edgar Poe, ubriaccone, povero, perseguitato, paria, mi piace più che calmo e *virtuoso*, un Goethe o un W. Scott.²²⁷

6.1. Vita e opere

La vita di Poe appare come qualcosa di tenebroso e insieme brillante, segnata come le sue opere da un'indefinibile impronta malinconica.²²⁸ Edgar Poe nacque il 19 gennaio 1809 a Boston; la sua famiglia d'origine era tra le più rispettabili di Baltimora ed era imparentata con i più illustri casati d'Inghilterra. Il padre di Edgar, David, aveva sposato una attrice inglese di teatro, Elisabeth Arnold, cominciando anche lui a calcare il palcoscenico.²²⁹ David Poe morì, o forse abbandonò la moglie e i tre figli, e due anni dopo morì anche la madre, a causa della miseria e della tubercolosi, lasciando Edgar orfano all'età di tre anni. Il carattere del futuro poeta non può essere compreso se si trascurano questi due fondamentali eventi della sua primissima infanzia: la sua condizione di orfano, che gli causava la pressione psicologica di poter vivere soltanto grazie alla carità altrui, e la vita al Sud, per cui egli si sentì sempre un sudista. A questa appartenenza possono essere ascritte molte delle sue critiche alla democrazia, al progresso, alla perfettibilità dei popoli, così come il contatto con altri elementi di tipo sudista avrebbero influenzato la sua immaginazione, come ad esempio il folclore legato alle storie dei fantasmi, ai cimiteri e ai cadaveri erranti nelle foreste.²³⁰

Edgar, occhi grigi e celesti, fronte spaziosa e voce melodiosa, venne accolto da un ricco commerciante scozzese emigrato a Richmond, John Allan. Uno dei settori della sua attività era costituito dall'ufficio di rappresentanza di alcune riviste britanniche, grazie alle quali Edgar ebbe l'opportunità di prendere contatto con un mondo erudito, romanzesco, critico e diffamatorio in cui gli ultimi fulgori settecenteschi si mescolavano con il Romanticismo nascente. Il rapporto tra John Allan e Edgar fu molto tormentato e, nonostante il padre adottivo si fosse affezionato a lui, i loro caratteri divergevano nel modo più assoluto.²³¹

²²⁷ C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, Passigli Editori, Firenze, 2001, p.66

²²⁸ Cfr. *Ibidem*, p.85

²²⁹ Cfr. *Ibidem*, p.23

²³⁰ Cfr. J. Cortázar, *Vita di Edgar Allan Poe*, Le Lettere, Firenze, 2004, pp.10-11

²³¹ Cfr. *Ibidem*, pp.11-12

Nel 1815 la famiglia Allan soggiornò per un periodo in Scozia e a Londra: qui Poe studiò dal 1816 al 1820 al collegio Stoke Newington, da cui sarebbe nata l'ambientazione iniziale di *William Wilson*. Tutti i racconti di Poe sono infatti in qualche misura biografici ed è possibile ritrovare l'uomo nell'opera: i personaggi e gli avvenimenti presenti nei racconti sono senza dubbio la cornice dei suoi stessi ricordi.²³²

Tornato in patria con i genitori adottivi nel 1820, Edgar si mostrò più spigliato dei coetanei, primo negli sport e nel confronto fisico. Egli era un eccellente nuotatore e lo dimostrò nuotando per sei miglia controcorrente nel fiume James diventando eroe per un giorno per compagni di scuola e professori.²³³ In quel periodo Poe conobbe "Helen", la signora Jane Stanard, primo dei suoi amori impossibili, giovane madre di uno dei suoi compagni di studi. Nel frattempo, si accentuarono la sua incapacità di adattamento ed i contrasti con John Allan, che lo voleva avvocato o commerciante e non poeta.²³⁴

Nel 1825 Poe entrò all'Università della Virginia, dimostrando una disposizione eccezionale per la fisica e le scienze naturali, riscontrabile in molti dei suoi racconti. Già allora, tuttavia, beveva e giocava d'azzardo come i suoi compagni di studi - il tutto sempre citato in *William Wilson* - che però venivano, al contrario di Edgar, aiutati economicamente dai genitori nelle spese extrascolastiche. Quando i debiti di gioco si fecero troppo alti, il ragazzo dovette abbandonare l'Università, causando ulteriori dissapori con il padre, che continuava a rifiutarsi di pagare per lui. A Boston, nel maggio 1827, egli pubblicò il suo primo libro, *Tamerlano e altre poesie*, che tuttavia non vendette affatto.²³⁵

In completa miseria, Poe entrò nell'esercito come soldato semplice con lo pseudonimo di Edgar A. Perry ed in seguito, per tentare di riconciliarsi con il padre, decise di entrare all'accademia militare di West Point. Poco prima era morta l'amata madre adottiva Frances ed egli aveva cercato di conoscere la sua famiglia d'origine, a cui sentiva di essere fortemente legato. Trovandosi ancora una volta in ristrettezze economiche, andò a vivere in casa di sua zia Maria Clemm, che gli fece da madre, dove risiedevano anche la nonna paterna, il fratello maggiore di Poe e i due cugini Henry e Virginia.²³⁶

Nel 1830 entrò all'accademia di West Point, da cui però decise di farsi espellere a causa sia delle ristrettezze economiche sia dell'ambiente inadatto alla sua persona. Nel frattempo, anche

²³² Cfr. Baudelaire, op. cit., p.24

²³³ Cfr. Cortázar, op. cit., p.13

²³⁴ Cfr. *Ibidem*, pp.15-16

²³⁵ Cfr. *Ibidem*, pp.18-21

²³⁶ Cfr. *Ibidem*, pp.21-23

a causa della pubblicazione di alcuni libri di poesia, i rapporti con Allan, che si era risposato, si fecero sempre più tesi.²³⁷ Grazie alla pubblicazione dei primi racconti, Poe si era fatto un nome nei circoli colti di Baltimora, tuttavia la fame continuava a tormentarlo, anche perché John Allan alla sua morte, avvenuta nel 1834, non gli lasciò nulla. Fu in questi anni che Poe si sposò, con il consenso della zia Maria, con la cugina tredicenne Virginia, malgrado la differenza d'età di dodici anni tra i due coniugi.²³⁸

Nonostante egli fosse nel pieno della sua febbre creativa, nel 1835 non possedeva un soldo e inoltre si riaffacciava nella sua vita l'alcol, che fin da giovane non reggeva bene, e tale caduta, alternata a lunghi periodi di salute, si ripeterà con monotonia fino alla morte.²³⁹ Poe si stabilì con la moglie e la zia prima a New York e poi a Filadelfia, dove venne assunto come consulente letterario per il *Burton's Magazine*. Nel 1838 apparve *Racconti del grottesco e dell'arabesco*, un volume che raccoglieva i racconti pubblicati per la maggior parte su riviste. Tuttavia questo grande periodo creativo fu interrotto tragicamente nel 1842, al manifestarsi della malattia di Virginia, che lo portò al più nero sconforto e alla costante sregolatezza.²⁴⁰ Proprio quando, con la pubblicazione del poemetto *Il corvo*, la sua fama si stava diffondendo a dismisura, nel 1845 egli si lasciò un'altra volta sopraffare dall'alcol a causa dell'aggravarsi della malattia della moglie. La fine del 1845 coincide con la fine della grande produzione di Poe: la maggior parte delle più grandi poesie e i migliori racconti sono già stati scritti.²⁴¹

Virginia morì nel gennaio del 1847 e Edgar cadde nuovamente nei vizi dell'oppio e dell'alcol, che gli causavano frequenti deliri.²⁴² Nel luglio del 1849 lasciò New York, dove risiedeva con la zia, per tornare a Richmond, dove ritrovò Elmira, la fidanzata di gioventù, con cui venne concordato il matrimonio per l'ottobre di quell'anno. Il 24 settembre 1849 Poe si imbarcò per Baltimora, dove avrebbe dovuto prendere il treno per Filadelfia. L'attesa di quelle ore si rivelò per lui fatale, ma ciò che accadde nei giorni successivi è tutt'oggi in gran parte un mistero. Cosa certa è che quelli erano giorni di elezioni ed i partiti in lizza facevano ubriacare gli avventori dei bar per condurli forzatamente al seggio, quindi, nonostante non esista alcuna prova concreta, probabilmente fu questa la sorte di Poe, utilizzato come votante e abbandonato in una taverna. Egli fu ritrovato solo e non riconosciuto - non aveva né

²³⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.24-26

²³⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.30-31

²³⁹ Cfr. *Ibidem*, pp.32-33

²⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.36-39

²⁴¹ Cfr. *Ibidem*, p.45

²⁴² Cfr. *Ibidem*, p.48

documenti né denaro con sé - in una strada di Baltimora dopo un attacco di *delirium tremens*, mentre le sue ultime forze si consumavano in preda alle allucinazioni ed alla invocazione disperata di un certo Reynolds, nome dell'esploratore polare che aveva influenzato la composizione del *Gordon Pym*. Morì alle tre del mattino del 7 ottobre 1849.²⁴³

6.2. La poetica

Della figura di Poe si è impadronita la leggenda, dovuta sia ad alcuni fatti della sua vita particolarmente adatti ad orientare la fantasia collettiva sull'immagine del genio ribelle perseguitato dalla società e dal destino sia al carattere dell'uomo sia infine all'interpretazione che Baudelaire presentò di lui all'Europa.²⁴⁴

Prima di Poe la maggior parte degli scrittori del perturbante aveva lavorato alla cieca, senza conoscenze delle basi psicologiche del fascino suscitato dall'orrore e legata a certe convenzioni letterarie quali il lieto fine e la virtù premiata. Poe intuì l'essenziale impersonalità del vero artista e comprese come la funzione della narrativa sia quella di esporre ed interpretare i fatti così come sono, senza cercare di stabilire cosa essi vogliano dimostrare. L'autore deve quindi comportarsi come un distaccato cronista più che come un sostenitore di opinioni, il che venne supportato anche dal suo atteggiamento scientifico, che prima di lui non era utilizzato e che lo portò ad interessarsi più alla mente umana che alle consuetudini del romanzo gotico, comprendendo che proprio nelle mente risiedevano le vere origini del terrore. Poe creò uno stile conservando uno specifico modulo stilistico, raggiungendo un determinato effetto e riducendo gli episodi a quelli che possiedono attinenza diretta con la trama. Inoltre egli intuì come tutte le fasi della vita e tutte le espressioni di pensiero sono ugualmente adatte a diventare soggetto del lavoro dell'artista; elevare la malattia, la perversione e il decadimento a rango di temi esprimibili artisticamente produsse senza dubbio conseguenze di enorme portata, dal momento che vennero ripresi da Baudelaire e divennero il nucleo di partenza dei principali movimenti estetici francesi, facendo così di Poe il padre di simbolisti e decadentisti.²⁴⁵

²⁴³ Cfr. *Ibidem*, pp.53-56

²⁴⁴ Cfr. E. Menascé, *E. A. Poe e i suoi contemporanei*, in «Studi Americani», n°13, 1973, pp.101-102

²⁴⁵ Cfr. H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, Roma, 1992, pp.82-84

I racconti di Poe sono di diversi tipi, tra cui vi sono le storie fondate sulla logica e sulla razionalità, anticipatrici del racconto poliziesco, i racconti bizzarri e grotteschi, quelli che narrano di patologie psichiche o monomanie, quelli compresi nella letteratura dell'orrore soprannaturale.²⁴⁶ In ogni opera di Poe possiamo trovare una brama ansiosa di scandagliare le origini misteriose delle tenebre, di sollevare il velo della morte e di regnare nell'immaginazione come signore dello spazio e del tempo. Alcuni dei racconti di Poe possiedono una struttura artistica perfetta, poetica grazie ad uno stile arcaico ed orientaleggiante, con ripetizioni di sapore biblico e temi ricorrenti. Si ha l'impressione di penetrare in un sogno allucinatorio, espresso con un linguaggio onirico con tutti i colori innaturali e le immagini grottesche rappresentate in un'ordinata sinfonia.²⁴⁷ I suoi sogni sono una lenta discesa nel delirio, senza una possibilità di risalita, che porta l'io nella gabbia degli incubi.²⁴⁸

Poe penetra nei terrori dell'anima,²⁴⁹ collega con interesse psicologico la paura alla vita interiore.²⁵⁰ L'unione di fantastico e razionale costituisce forse la caratteristica più nota dell'opera di Poe, la principale ad emergere nei suoi racconti e nelle sue poesie.²⁵¹ Egli è uno scrittore molto controverso e l'opinione critica su di lui contiene posizioni del tutto contrapposte.²⁵² Storicamente, possiamo distinguere due Poe: uno è l'innovatore che suscitò l'entusiasmo dei francesi, Baudelaire in primis, e l'altro è l'instancabile fornitore di testi per il mercato di massa, figura irregolare accolta perlopiù in modo ostile dai contemporanei. Il primo è il teorico dell'autonomia estetica e dell'arte per l'arte, che aspira alla condizione della musica, all'indefinito, alle corrispondenze arcane, il narratore dell'assurdo, del terrore, dell'angoscia esistenziale, lo scrittore precocemente consapevole delle potenzialità del linguaggio e della scrittura. L'altro è lo scrittore tormentato dal vuoto e dalle incomprensioni in cui vive, che si dibatte in una società ostile e in una cultura in formazione, da definire e indirizzare.²⁵³

²⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p.85

²⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.87-88

²⁴⁸ Cfr. E. Allan Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 2009, p.8

²⁴⁹ Cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Ariccia, 2009, p.115

²⁵⁰ Cfr. D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma, 1994, p.255

²⁵¹ Cfr. G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Edizioni Unicopli, Milano, 1990, p.11

²⁵² Cfr. *Ibidem*, p.17

²⁵³ Cfr. E. Allan Poe, *Racconti del grottesco*, Oscar Mondadori, Milano, 1999, pp.6-7

Poe è anche animato da una profonda vena umoristica, burlesca e grottesca, da un gusto satirico e caricaturale che a volte ritroviamo insieme all'usuale gusto dell'orrido: si tratta senza dubbio di uno scrittore che agisce nella tensione tra polarità contrastanti, che mirano insieme all'unità dell'effetto.²⁵⁴ Il piacere estetico, secondo Poe, deriva infatti dalla contemplazione di un intero, perciò l'opera d'arte deve mirare ad una totalità d'effetto, raggiungibile solo con una composizione relativamente breve. Il plot viene da lui definito una necessaria intelaiatura che ha il compito di tenere unitariamente insieme il racconto, e ciò vale non solo per i racconti polizieschi, ma anche per i racconti dell'orrore, fantastici e umoristici. Anche nei racconti d'orrore, infatti, egli mira a rendere credibile il misterioso ed il sorprendente grazie ad un realismo di superficie, ad una minuzia e precisione di dettagli e particolari. La forza analitica e descrittiva si connette strettamente alla capacità di immedesimazione e di identificazione da parte del narratore. Accade così che, con grande coerenza, nei racconti di Poe gli estremi si toccano: l'amore e la morte, il misterioso ed il quotidiano, l'orrore con il raziocinio, il macabro con il riso, il morboso con l'umoristico.²⁵⁵ Una delle motivazioni dei racconti basati sull'analitica soluzione di enigmi, misteri o delitti è proprio il tentativo di ricostruire l'unità finale.²⁵⁶

La fantasia di Poe spazia nel terrore, nel reale e nell'immaginario, nel quotidiano e nell'ultraterreno, con predilezione per la condizione fra vita e morte, fra veglia e sogno, fra ragione e follia, per le tensioni distruttive degli affetti e della psiche, per l'ottenebrarsi della mente. Tale inventario di temi è sia rivelatore del contesto culturale sia di profondi incubi ed ossessioni personali: difficile è in Poe separare l'orrore che viene dal di fuori da quello che viene dall'animo umano. Anche i personaggi di Poe sono attratti, metaforicamente o concretamente, verso l'abisso. L'amore è la via d'accesso alla desiderata consumazione nella morte e può inoltre superare i confini stessi di essa; si tratta di un interesse ossessivo per il motivo della disintegrazione della psiche e delle passioni dell'io. Nei racconti grotteschi l'incongruo e l'orrore vengono sottoposti ad un'ulteriore deformazione caricaturale, in cui humour nero e riso non riescono a disperdere del tutto la tensione orripilante del racconto.²⁵⁷

²⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, p.8

²⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, pp.11-14

²⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p.19

²⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.16-19

In seguito a Poe, due vie sono aperte al nero, la ricerca del terrore autentico, che consiste nel mettersi faccia a faccia con la violenza, e l'evocazione di un pseudo terrore, ottenuto assaporando tale violenza e vagheggiandone l'orrore.²⁵⁸

Poe s'interessa del problema dell'uomo con le spalle al muro, posto da un destino arbitrario e implacabile in una situazione limite, disperata e tesa, spinta ai confini dell'inimmaginabile. Il limite per eccellenza è la morte, la cui importanza primaria, considerata da Poe scientificamente nella sua natura di fenomeno che pone fine alla vita umana.²⁵⁹ Un'altra linea di demarcazione è quella che divide la follia dalla normalità, il mistero dalla chiarezza, l'assurdità dalla logica. Il conflitto dell'uomo con il suo destino è spietato e l'uomo soffre in una realtà senza via d'uscita che sembra permeata da una profonda angoscia. Nello stato onirico invece possono venire raggiunte la pace e la serenità. L'atmosfera onirica sembra essere l'unica capace di conciliare il mondo terreno ed il mondo spirituale.²⁶⁰ Si potrebbe sostenere che in un certo senso nelle opere di Poe non solo non succede nulla, ma nemmeno nessuno muore: Ligeia, Madeline Usher, Morella, Eleonora, il gatto nero e molti altri rimangono oppure tornano a questo mondo.²⁶¹

La maggior parte delle opere di Poe sono un labirinto, che imprigiona il lettore impedendogli di lasciare il racconto. Eppure, apparentemente, le vicende comprendono uno schema piuttosto semplice: un inizio tranquillizzante, ordinario, che precede un incalzare progressivo della storia che lascia i fatti sempre più indeterminati e fa sì che l'inconscio si unisca all'apparente reale, fino a fagocitarlo. A questo punto entra in funzione il coinvolgimento totale del lettore. La narrazione in prima persona fa scattare il meccanismo di identificazione: il lettore si trova a sprofondare fino a trovarsi nella condizione dello scrittore stesso: il lettore diventa Poe.²⁶² Nei racconti di Poe l'utilizzo della prima persona ha due funzioni principali: quella del cronista testimone oppure quella del protagonista. In entrambi i casi essa si trova fuori dal tempo, sprovvista di tratti individuali e di ogni traccia di personalità indipendente alla situazione specifica in cui si trova. L'uso costante dell' "io" tende a conciliare identità e diversità, infatti il protagonista, ridotto a coscienza umana, è immesso nelle varie forme di situazione limite ed in molti casi la sostituibilità del protagonista agevola l'identificazione con il lettore. Il desiderio di spersonalizzazione del protagonista o del personaggio spiega il modo

²⁵⁸ Cfr. L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi & C., Milano, 1983, p.484

²⁵⁹ Cfr. Wainstein, op. cit., p.75

²⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.76-77

²⁶¹ Cfr. *Ibidem*, p.81

²⁶² Cfr. Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., pp.9-10

in cui Poe gioca con i nomi e cognomi, mettendo tanta cura nell'evitarli quanta altri ne utilizzano per sceglierli.²⁶³ Con la sua visione di un mondo in cui l'uomo senza personalità o radici, passato o futuro, è sottomesso ad un destino implacabile, Poe appare come precursore di molta letteratura moderna, descritta abilmente nel racconto *L'uomo della folla*, in cui viene sottolineata la solitudine, non romantica e volontaria ma esistenziale e tragica, dell'uomo.²⁶⁴

Poe ha anticipato l'inconscio nella scrittura perché le sue descrizioni rimandano sempre ad altri significati oltre a quelli a prima vista percepibili: quello che rimane celato è l'ombra della sostanza universale dell'io nascosto.²⁶⁵ Il metodo narrativo di Poe è semplice: egli abusa dell'io con cinica monotonia e pare così sicuro di suscitare interesse nel lettore da non preoccuparsi di variare i mezzi: i suoi racconti infatti sono quasi sempre narrazioni o manoscritti del protagonista.²⁶⁶

I personaggi sono ombre, figure sfumate dalla cui descrizione affiora un qualche particolare che le definisce come una materializzazione di un'idea, di un sogno o di un'ossessione, figure che non sembrano avere nemmeno una consistenza fisica. Accanto a figure che incarnano ideali di bellezza, con forme eteree e spettrali, esistono una serie di personaggi meno noti, come nani o esseri deformi, che formano una galleria del grottesco e della caricatura. Non sempre è possibile distinguere il confine tra bello e brutto, strano e deforme, fantastico e grottesco.²⁶⁷ I personaggi di Poe, con facoltà acutissime, con nervi rilassati, con volontà fervida e paziente, le donne, luminose e malate, tutti questi personaggi non sono altri che Poe stesso nelle loro bizzarre aspirazioni, nel loro sapere, nella loro inguaribile malinconia.²⁶⁸ I suoi personaggi sono costituiti da un fascio di nervi e invece di agire sui sensi o sulla coscienza del lettore agiscono sul suo sistema nervoso.²⁶⁹ La descrizione del personaggio femminile fa emergere delle figure di donne pallide ed eteree, spettri evocati dalla mente. Quando ce n'è fornita una descrizione, essa si concentra sul volto e specialmente sugli occhi, specchio dell'interiorità e della spiritualità, mentre il corpo è solo accennato e sottratto alla sensualità e ad una fisicità troppo umana. La bellezza dei modelli femminili guarda ai modelli della statuaria neoclassica ma si carica di irregolarità ed esotismo romantici. Queste figure,

²⁶³ Cfr. Wainstein, op. cit., p.83

²⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, p.85

²⁶⁵ Cfr. Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.8

²⁶⁶ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.58

²⁶⁷ Cfr. Balestra, op. cit., pp.53-54

²⁶⁸ Cfr. Baudelaire, op. cit., pp.95-96

²⁶⁹ Cfr. G. Baldini, *Narratori americani dell'800*, Edizioni radio italiana, Torino, 1956, p.20

percepite o ricreate dal narratore, si disgregano per comporsi nell'altro da sé. Sdoppiamento, pallore e dissoluzione del corpo non sono tuttavia caratteristiche prettamente femminili e sono riscontrabili, seppur con meno frequenza, anche nei ritratti maschili che conoscono in Roderick Usher il loro celebre prototipo.²⁷⁰

Nei racconti di Poe non c'è mai la tematica dell'amore, neppure titoli come *Ligeia* o *Eleonora*, dal momento che l'idea su cui l'opera si basa è senz'altro tutt'altra; in compenso le sue poesie ne sono del tutto sature e l'amore appare velato da un'irrimediabile malinconia.²⁷¹ I racconti rifuggono dalla società verso la natura e verso l'incubo, nell'esigenza di evitare tematiche quali l'amore, il matrimonio, la procreazione.²⁷² La missione del poeta è di prendere coscienza di ciò che abbandona: il risveglio costituisce per Poe il momento critico dell'esistenza, il primo momento di una nuova vita e si manifesta come l'ultimo momento di essa, in cui si comprende un po' meno confusamente, una fase transitoria in cui il sogno diventa quasi esprimibile.²⁷³ Poe si presenta sotto tre aspetti: critico, poeta e romanziere, entro cui è visibile anche il filosofo. Come critico, essendo profondamente convinto delle proprie opinioni, egli si schierava contro i falsi ragionamenti, le imitazioni stupide, gli errori continuamente commessi da giornali e libri.²⁷⁴

Fra i generi letterari in cui l'immaginazione riesce ad ottenere i risultati più insoliti, Poe predilige il racconto: sul romanzo di vaste proporzioni ha infatti il vantaggio che la sua brevità aumenta l'intensità dell'effetto desiderato. La lettura di un racconto lascia nell'animo un ricordo molto più potente di una lettura spezzata, quale è in genere quella del romanzo. L'unità dell'effetto è un vantaggio immenso che dà a questo tipo di componimento una superiorità particolare.²⁷⁵ A Poe non interessava il carattere quantitativo, ma la relazione di brevità e unità d'effetto sul lettore, legata alla brevità e unità della poesia.²⁷⁶ Il racconto è dunque caratterizzato da un effetto unico, che si trova alla fine della storia, e dall'obbligo di tutti gli elementi del racconto di contribuire a tale effetto.²⁷⁷ In molti racconti è un frammento

²⁷⁰ Cfr. Balestra, op. cit., p.76

²⁷¹ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.88

²⁷² Cfr. Fiedler, op. cit., p.24

²⁷³ Cfr. G. Poulet, *La metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano, 1971, pp.267-268

²⁷⁴ Cfr. Baudelaire, op. cit., pp.47-48

²⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, p.112

²⁷⁶ Cfr. A. Giaccari, *Poe nella critica italiana* in *Studi Americani*, n°5, 1959, p.73

²⁷⁷ Cfr. Todorov, op. cit., pp.90-91

del corporeo a diventare fonte di terrore (il cuore, la lingua di Valdemar) oppure di desiderio feticistico (i denti di Berenice, gli occhi di Ligeia).²⁷⁸

Nell'opera di Poe non si trovano racconti fantastici in senso stretto, ad eccezione, forse, di *Una storia delle Ragged Mountains* e *Il gatto nero*: quasi tutte le sue novelle appartengono allo "strano" e alcune al "meraviglioso". Nonostante questo, sia per i temi che per le tecniche che ha elaborato, Poe resta molto vicino agli autori del fantastico. È noto invece che Poe è all'origine del romanzo giallo contemporaneo. L'accostamento non è casuale: il romanzo giallo a enigma, in cui si cerca di scoprire l'identità del colpevole, è costruito secondo la seguente modalità: da un lato vi sono diverse soluzioni facili e a prima vista allettanti, ma che si rivelano errate una dopo l'altra; dall'altro, vi è una soluzione del tutto inverosimile, alla quale non si giungerà che alla fine, e che si rivelerà come la sola vera. Appare già chiaro ciò che accomuna il romanzo giallo con il racconto fantastico: il finale della vicenda ne costituisce il punto chiave.²⁷⁹

Il suo contributo al gotico è enorme e molto vario: la storia della personalità divisa di William Wilson dà origine al Dottor Jekyll ed a Mister Hyde, lo sviluppo del poliziesco con Auguste Dupin, il tema della sepoltura prematura. Tuttavia, il maggiore contributo di Poe non è stato dato ai temi ma alla struttura ed al tono, che hanno portato ad una nuova variante del terrore simbolista. Sebbene Poe non abbia inventato il racconto gotico, ha portato in esso una forte intensificazione spirituale, applicata nel modo migliore in *La caduta della Casa degli Usher* e in *Il barilotto di Amontillado*.²⁸⁰

Alla base dell'orrore di Poe sta un'attivissima intelligenza, che sa trarre effetti paurosi da tutto quello che tocca. Poe ha affermato la malvagità naturale dell'uomo²⁸¹, è l'iniziatore in America di una nuova sensibilità poetica che supera l'estetica romantica.²⁸² La sua originalità consiste soprattutto nella capacità di far confluire diversi interessi, diverse influenze in un'unica direzione e cioè nel prodotto letterario: Poe ha assorbito da ogni parte e da ogni autore da cui fosse possibile trarre un utile suggerimento al suo fine.²⁸³ Egli può per certi versi

²⁷⁸ Cfr. Balestra, op. cit., p.82

²⁷⁹ Cfr. Todorov, op. cit., p.52

²⁸⁰ Cfr. Punter, op. cit., pp.183-184

²⁸¹ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.104

²⁸² Cfr. M. Bignami, *Edgar Allan Poe di fronte alla natura*, in «Studi Americani», n°11, 1965

²⁸³ Cfr. Giaccari, op. cit., p.67

essere considerato più uno scienziato che un artista perché scompone il suo io scientificamente,²⁸⁴ con un'analisi sottile fino a diventare morbosa della sofferenza umana.²⁸⁵

In Poe c'è il principio della calma e fredda disposizione con cui il poeta deve accingersi alla composizione poetica. Inoltre egli avanza per primo l'idea della perfetta oggettività e della spersonalizzazione dell'opera d'arte attraverso l'esclusione dei movimenti emotivi del soggetto artistico; l'emozione iniziale deve essere trasformata in qualcosa di differente da essa all'interno del processo artistico.²⁸⁶

Poe, secondo cui la poesia deve avere il suo fine in se stessa, difende l'autonomia dell'arte²⁸⁷ e della poesia stessa, che, nonostante sia ancora altamente narrativa, viene definita come un'idea espressa musicalmente. La piena intelligenza di una poesia richiede infatti l'esperienza reale della situazione da cui è nata o almeno una certa simpatia per i sentimenti che essa esprime.²⁸⁸

In *La filosofia della composizione* (1846) prende posizione contro tutti coloro che credono la poesia e l'arte in generale frutto di uno stato eccezionale. Egli non crede nella Musa dei poeti classici ed invece di chiedere un'ispirazione a essa bisognerebbe guardare al buon senso, alla pazienza e all'intelligenza. Egli racconta come prese forma il *Corvo*²⁸⁹, dimostrando la necessità di un calcolo rigoroso del processo creativo²⁹⁰ e di costruire la poesia secondo una rigida intelligenza geometrica.²⁹¹

Oltre mille parole inventate da Poe dimostrano l'attitudine all'invenzione linguistica dell'autore. Poe crea personaggi non solo psicologicamente ma anche linguisticamente caratterizzati e perciò il linguaggio talvolta ridondante, iperbolico e confuso sarebbe così giustificato.²⁹² Lo stile è stringato e concatenato attraverso una logica stringente, puro e bizzarro,²⁹³ la sua scrittura evoca un vuoto di disperazione assoluta attraverso l'uso di parole, punteggiatura, simboli.²⁹⁴ È uno stile con carattere diseguale, con momenti di perfezione accanto ad altri trascurati, verbosità e nitidezza, originalità e *cliché*, vocaboli latini e prestiti da varie lingue antiche e moderne. In Poe notiamo una dedizione alla scrittura con la ricerca

²⁸⁴ Cfr. D. Lawrence, *Classici americani*, Garzanti, Milano, 1975, p.87

²⁸⁵ Cfr. Baldini, op. cit., p.18

²⁸⁶ Cfr. Giaccari, op. cit., p.66

²⁸⁷ Cfr. E. Allan Poe, *Tre saggi sulla poesia*, Le Tre Venezie, Padova, 1946, p.9

²⁸⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.18-19

²⁸⁹ Cfr. Baldini, op. cit., p.16

²⁹⁰ Cfr. Poe, *Tre saggi sulla poesia*, cit., p.10

²⁹¹ Cfr. *Ibidem*, p.16

²⁹² Cfr. Balestra, op. cit., p.23

²⁹³ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.58

²⁹⁴ Cfr. Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.11

di una forma sempre più rifinita, con l'eliminazione di vocaboli, frasi o brani a causa della loro pesantezza ed eccessività. Tra le parole semplici e composte da lui coniate, che mostrano la creatività, lo spirito umoristico e la capacità inventiva, ricordiamo "Aries Tottle" per "Aristotele" o "Frogpondian" per "Bostonian".²⁹⁵ Importante rimane in ogni caso ottenere un effetto di verosimiglianza attraverso l'uso di dettagli realistici.²⁹⁶

Le metafore vengono prese alla lettera e portate alle estreme conseguenze con un meccanismo tipico del fantastico ma che in questi casi si colora di burlesco, facendo da parodia ai racconti gotici e dell'orrore.²⁹⁷ Il modo di enunciazione più frequente è quello del personaggio che in prima persona narra la propria storia oppure quella di cui è testimone. Questo porta alla scarsa presenza del discorso diretto.²⁹⁸

6.3. Grottesco e umorismo

Poe fu sempre grande, non soltanto nelle sue concezioni nobili, ma anche come burlone.²⁹⁹

L'umorismo e il grottesco sono per Poe segnale di liberazione:³⁰⁰ il grottesco è secondo Poe un'area di immaginazione e di arguzia portate all'estremo, una combinazione di bizzarro e terribile. Altrove invece egli lo intende come deformazione comica e caricaturale, in cui l'umorismo ha come oggetto situazioni di orrore o di tragedia. Questa ispirazione comica e parodistica è sicuramente presente fin dall'inizio dell'opera di Poe, intrecciandosi alla passione per il gotico. Poe aveva anche progettato una serie di racconti di tipo satirico, da raccogliere nel volume *The Tales of the Folio Club*, i cui membri avevano nomi e caratteristiche tali da suggerire una parodia della narrativa settecentesca e del Romanticismo. La stessa feroce carica umoristica con cui Poe nelle recensioni copriva di ridicolo romanzi e libri dell'epoca, viene da lui utilizzata nei racconti grotteschi per denigrare le manie del sentimentalismo e dell'orrore.³⁰¹ Accanto ai racconti più famosi, in cui l'atmosfera è allucinata e paurosa, è possibile ritrovare racconti meno noti ma che possono essere definiti a tutti gli effetti

²⁹⁵ Cfr. Balestra, op. cit., pp.25-26

²⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, p.123

²⁹⁷ Cfr. *Ibidem*, p.82

²⁹⁸ Cfr. *Ibidem*, p.97

²⁹⁹ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.102

³⁰⁰ Cfr. E. G. Laura, *Storia del giallo. Da Poe a Borges*, Edizioni Studium, Roma, 1981, p.121

³⁰¹ Cfr. Poe, *Racconti del grottesco*, cit., pp.21-22

umoristici, come *Bon Bon*, *Gli occhiali* o *Il duca dell'Omelette*. Poe apprezzava molto l'umorismo per il realismo e per la capacità di riprodurre la vita vera degli uomini.

Poe si occupò anche di satira politica, come nel racconto *L'uomo interamente consumato*, in cui si tende a mettere a ridicolo la cieca fede nel progresso tecnologico americano, attraverso l'immagine del generale Smith mutilato dagli indiani e ricostruito pezzo per pezzo dalla tecnologia. La descrizione comica del generale, improntata sull'iperbole, diventa esilarante una volta scoperto che l'uomo effettivamente non possiede caratteristiche comuni ma ineguagliabili dal momento che è composto di parti meccaniche. In Poe si ritrovano anche alcuni elementi umoristici tipici dello spirito comico americano: tutti i suoi racconti, bizzarri e paradossali, possono essere considerati racconti di esagerazione. Tra le caratteristiche principali dell'umorismo americano troviamo inoltre procedimenti tecnici come l'uso di grafie o citazioni errate e la frode, a cui Poe dedica un racconto intitolato appunto *La frode*, che riporta una serie di episodi di imbrogli molto comuni al suo tempo.³⁰²

6.4. La prima critica italiana

Per quanto riguarda la disposizione dei critici italiani verso l'opera di Poe è possibile individuarne due correnti principali: quella del risentimento e dello scarso consenso, per cui si accusa Poe di aver condannato la vacuità della letteratura americana, e quella della critica troppo entusiasta.³⁰³ Nell'editoria stesa si sono verificati due principali tipi di strumentalizzazione: il primo era volto a presentare Poe come inventore del genere giallo, eliminando perciò tutto ciò che non rientrava in tale categoria, il secondo presentava Baudelaire credendo di presentare Poe e mostrandolo come troppo progressista.³⁰⁴

La fortuna editoriale di Poe in Italia inizia nel 1858, anni in cui viene pubblicata a Torino una traduzione di racconti dal titolo *Storie orribili*.³⁰⁵ Nel 1953 esce una nutrita raccolta di racconti, poesie e saggi critici a cura di Carlo Izzo: la parte narrativa è divisa in *Racconti fantastici* e *Racconti umoristici*.³⁰⁶ Pasquale Jannaccone è il primo studioso italiano ad occuparsi seriamente della teoria estetica di Poe anche attraverso gli scritti critici, fino a quel

³⁰² Cfr. P. Poli, *Critica Libera: l'umorismo di Edgar Allan Poe*, 25.02.2012, visitato il 30.03.2015, <http://www.criticalletteraria.org/2012/02/criticalibera-lumorismo-di-eapoe.html>

³⁰³ Cfr. Giaccari, op. cit., p.52

³⁰⁴ Cfr. A. Ceccaroni, *Poe in edizione italiana*, in «Il lettore di provincia», n°33, 1978, p.41

³⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p.34

³⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p.38

momento poco noti in Italia; il rapporto di Poe con Coleridge è uno dei primi ad essere preso in esame. Altro studioso italiano ad aver delineato il nucleo della poetica di Poe è Salvatore Rosati, in *L'ombra dei padri* (1943), in cui sostiene, non del tutto a ragione, che Poe arrivò alle posizioni principali della sua poetica per opposizione agli intendimenti dei suoi contemporanei sulla natura e sui limiti della poesia. Secondo Rosati, Poe voleva giungere al sentimento poetico attraverso l'allucinazione (vedi *Berenice*), mentre, secondo Poe, è attraverso la contemplazione estetica delle forme sensibili di bellezza che il sentimento poetico viene indotto nel poeta. Ciò che lo scrittore americano intendeva raggiungere era il concorso della facoltà fantastica e di quella razziocinativa, ciascuna nella sua funzione imprescindibile funzione.³⁰⁷

Agostino Lombardo ritrova un duplice atteggiamento di Poe di fronte alla letteratura americana dell'Ottocento, cioè da una parte l'esaltazione per la consapevolezza delle sue risorse e dall'altra una condanna, con la necessità di un atteggiamento più critico verso la nuova letteratura.³⁰⁸ Luciano Anceschi considera invece Poe come baricentro di una triade culturale: americana, inglese e francese.³⁰⁹ Federico Olivero infine offre il primo tentativo di rendersi conto del valore dell'opera creativa con la pubblicazione nel 1912 di un volume sulle poesie di Poe seguite da saggi critici, in cui, tra l'altro, ci si sofferma a parlare dell'elemento metafisico come nucleo fondamentale dei racconti.³¹⁰

6.5. Poe nella letteratura italiana

Quando la fama di Edgar Allan Poe iniziò a diffondersi in Europa, la letteratura italiana ebbe come mediatrice la Francia, in particolare la lettura che ne aveva dato Baudelaire, il quale aveva segnalato non solo agli europei ma anche agli americani il valore dell'opera di Poe. Giungendo a noi attraverso la cultura francese, tuttavia, Poe subì una trasformazione dovuta alla sua dipendenza all'alcol. Fortunatamente, chi in Italia si è occupato di Poe non ha dato troppo peso a quelle riserve moralistiche che spesso anche in America hanno troppo pesato sul genio dell'autore. In Italia, al contrario, si è registrata la tendenza a entusiasmarsi al mito

³⁰⁷ Cfr. Giaccari, op. cit., pp.53-57

³⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p.60

³⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, p.62

³¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p.75

romantico di Poe, celebrato come campione di sregolatezza e vittima sacrificale della morale borghese.³¹¹

Poe in Italia è sempre stato conosciuto molto più per i racconti che per le poesie, tanto che molti di essi sono apparsi in traduzione italiana abbastanza precocemente, mentre le poesie non sono state tradotte fino al 1892 a causa della difficoltà di traduzione che aveva riscontrato anche Baudelaire. Non mancavano dunque i mezzi attraverso cui la produzione letteraria di Poe potesse penetrare nella cultura italiana, ma l'abbondanza di edizioni popolari e per ragazzi dimostra come egli avesse incontrato le simpatie del pubblico non nella sfera propriamente culturale ma piuttosto perché possedeva le qualità dei romanzi d'appendice, che effettivamente discendevano esattamente da Poe (Conan Doyle, Verne, ecc.). Appare dunque ovvio che coloro che in Italia avessero scritto storie poliziesche, avventure marinare o drammi terribili avevano subito il fascino di Poe, certamente mediato dagli influssi francesi. Tale produzione non può essere certo considerata, salvo rari casi, un pilastro della letteratura. Esiste tuttavia una sezione della narrativa che si distacca dai banali romanzi gialli pur restando sotto il segno di Poe: si tratta del racconto pseudoscientifico, opera non di fantasia ma di volontà, in cui si tenta di mostrare credibile ciò che è assurdo (Capuana, Di Giacomo, Bontempelli).³¹²

Nella raccolta di novelle *La voluttà di creare* di Capuana sono presenti tutte novelle incredibili e straordinarie, narrate con una naturalezza che le porta su un piano di realtà apparente. Possiamo ricordare *Creazione*, in cui uno scienziato costruisce una donna ma poi la distrugge perché è piena di difetti come una donna vera, *Incredibile esperimento*, in cui si narra di una fecondazione attraverso l'elettricità, *Scimmia del Prof. Schitz*, in cui il primate, in seguito ad un esperimento al cervello, diventa a tal punto simile ad un uomo da innamorarsi ed uccidersi per amore, *L'Erosmetro*, in cui viene misurata l'intensità dell'amore attraverso uno strumento, *Americanata*, in cui si descrivono i disastrosi effetti dello scambio di una lozione per capelli e un dentifricio. La meccanicità dei temi rientra nel campo della narrativa di Poe, il primo la cui immaginazione sia stata commossa dalla scienza. Tuttavia, a parte l'analogia del metodo e l'interesse scientifico, i caratteri dei due scrittori sono piuttosto lontani.³¹³

³¹¹ Cfr. F. Donini, *Edgar Allan Poe e la letteratura italiana*, in *Maestrale*, n°12, 1941, pp.45-46

³¹² Cfr. *Ibidem*, pp. 46-48

³¹³ Cfr. *Ibidem*, p.48

Ugualmente, tra le novelle di Salvatore Di Giacomo parecchie sembrano ispirarsi a Poe: nel racconto *Federica*, ad esempio, si ritrovano una confusione e una oscurità forzata che indicano la ritrosia a narrare un mistero penoso, una visita al manicomio in cui l'ospite finisce per riconoscere in una pazza la madre defunta. Ritroviamo qui il tema della pazzia, della voce della persona amata, che però non trova piena realizzazione per l'assenza di un climax.³¹⁴

Per quanto riguarda Bontempelli, possiamo ritrovare la sua tendenza a giocare con astratto e realtà, prendendo le mosse da uno schema logico e creando situazioni che si reggono solo sul piano del lucido e meccanico ragionamento. L'immaginazione spesso non è altro che arida deduzione a partire da una premessa assurda resa disinvoltamente credibile. Si trova quindi la contaminazione tra reale e immaginario che troviamo in molti racconti di Poe: vengono introdotti fantastico e soprannaturale con evidente possibilità per cui non resta campo all'incredulità. In *Figlio di due madri* tratta ad esempio una situazione assurda come perfettamente reale, in *Nostra Dea* si insiste sull'influsso che gli abiti esercitano sul carattere di una donna. La vera somiglianza con Poe sta nel metodo più che negli argomenti, ma ciò che il racconto guadagna in naturalezza lo perde nell'intensità dell'emozione; Bontempelli non suscita l'incubo o il terrore del mistero: in *Sopra una locomotiva* il macchinista conduce il treno fuori dalle rotaie verso una terra di fantasia, senza suscitare alcunché di diabolico, né lo incute la *Maschera di Beethoven*, in cui una pianista non riesce a suonare il suo strumento a causa della maschera.³¹⁵

Nella letteratura italiana non sono molti i racconti deliberatamente terribili e sembrano lontanissime da Poe le pagine ossessive di Igino Ugo Tarchetti, che, macabro nelle sue fantasie necrofile in *Storia di una gamba* o nei suoi versi funerari, si dimostra assai poco efficace. Tuttavia possiamo riscontrare alcune somiglianze con Poe, in particolare per quanto riguarda l'intensità emotiva del femminile e il gusto per l'orrido e il deforme, la convinzione della sensibilità delle cose inanimate; Tarchetti descriveva inoltre di preferenza donne malate e amori moribondi (Fosca come Ligeia). Queste caratteristiche sono peraltro condivise da parecchi scapigliati lombardi come Boito e Praga.³¹⁶

La Scapigliatura fu un momento della vita artistica in particolare della città di Milano e un atto di ribellione contro alcuni aspetti del secondo Novecento. La storia della Scapigliatura è la vicenda di alcuni giovani artisti che non si rassegnavano ad accettare l'estraneità dell'arte

³¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p.49

³¹⁵ Cfr. *Ibidem*, p.50

³¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p.51

alla vita che proponeva la borghesia. Temperamenti entusiastici quali furono, si trovarono tuttavia senza un ideale ben definito dopo la disillusione della costruzione di una nuova Italia. È una manifestazione difficile da inquadrare storicamente perché irrequietezza e insoddisfazione per molti anni non si manifestarono in forma compiuta.³¹⁷ Per quanto riguarda Poe, essi erano attratti dallo stile con cui questi racconti misteriosi sono espressi, racconti che l'autore americano riesce ad imbrigliare con un linguaggio preciso. Il maggiore sforzo fu fatto da Tarchetti, nonostante i racconti *Amore dell'Arte* e *Racconti Fantastici* siano risultati assai modesti che dimostrano un'adesione solo esteriore e superficiale ai modelli.³¹⁸ L'unica allusione a Poe nell'opera di Emilio Praga appare nel romanzo postumo *Le memorie del presbiterio*, ma l'accostamento con Poe è più dovuta all'analogia dei dati biografici che all'effettivo valore delle opere. Con il racconto *Due destini*, apparso sul «Pungolo» tra il 1867 e il 1868, Praga tenta invece un sottile gioco tecnico connesso con lo sviluppo della storia.³¹⁹ Tracce di Poe si ritrovano anche nei racconti *Iberia* e *Alfiere nero* di Arrigo Boito, il cui periodo scapigliato è limitato alla giovinezza, e nel poemetto *Re Orso*.³²⁰ L'importanza dell'autore Poe è quindi da considerare limitata, non venendo intuito il significato più intrinseco dell'opera.³²¹

In generale, come si è detto, la tradizione italiana si distanzia dall'orrido e dal terribile e quando ci si addentra finisce nella pietà o nell'umorismo. La morbosità di Poe viene solo sfiorata e se è affrontata manca di efficacia. Due grandi eccezioni in questo caso sono Fogazzaro e D'Annunzio. Per quanto riguarda il primo, in *Malombra* sono chiaramente riscontrabili dei tratti appartenenti a Ligeia, per il desiderio di vendetta, a Berenice ed al celebre detective Auguste Dupin.³²²

All'interno dell'opera di D'Annunzio ritroviamo la vicinanza a Poe in alcuni tratti come l'accordarsi dell'atmosfera e dell'ambiente al personaggio e alle situazioni in cui si trova, così come possiamo vedere in Poe (*Ligeia*, *La caduta della Casa degli Usher*, *L'appuntamento*). Andrea Sperelli può ricordarci Roderick Usher per la sua sensibilità di artista e se lo stesso Sperelli discende certamente da Des Esseintes e Dorian Gray, entrambi a loro volta derivano niente meno che da Usher. Gli innumerevoli accenti decadentistici della poesia dannunziana

³¹⁷ Cfr. S. Rossi, *E. A. Poe e la Scapigliatura Lombarda*, in «Studi Americani», n°5, 1959, pp.119-120

³¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p.125

³¹⁹ Cfr. *Ibidem*, pp.132-133

³²⁰ Cfr. *Ibidem*, p.135

³²¹ Cfr. *Ibidem*, p.138

³²² Cfr. Donini, *Edgar Allan Poe e la letteratura italiana*, 1941, cit., p.52

possono essere ricondotti allo scrittore americano, dal momento che tutta la poesia simbolica e decadente francese è sotto il segno di Poe.³²³

Tuttavia possiamo affermare che l'influsso di Poe su D'Annunzio non sia stato mediato dai francesi ma diretto; questi intitola una serie di articoli sulla "Tribuna" *Grotteschi e rabeschi*, firmandoli "Vere de Vere" - nella poesia *Lenore*, il nome dell'amante è Guy de Vere. Anche per il gran numero delle situazioni morbide presenti in D'Annunzio esiste un precedente in Poe: il sadismo in *Il gatto nero* e la necrofilia in tutte le donne cadaveriche (Berenice, Eleonora, Annabel Lee, ecc). Il legame con Poe si manifesta anche nella forma oltre che nella sostanza, ad esempio quando Stelio Effrena nel *Fuoco* sostiene la superiorità della musica sulle altre arti, alla quale tutte tendono: è il principio del "Pater", esposto e teorizzato da Poe, uno dei suoi principi più vitali insieme all' "arte per l'arte". Non si tratta solo di trovare una musicalità dei versi, ma della scoperta di Poe di rime interne, allitterazioni, simmetrie, ripetizioni.³²⁴

D'altra parte, l'opera che si può paragonare con maggior ragione a quella di Poe è quella di Pascoli: è stata notata infatti una somiglianza tra la poetica del fanciullino e le teorie espresse da Poe nel *Poetic Principle* e nei *Marginalia*, sicuramente mediate da Coleridge. Il paragone tra Poe e Pascoli si mostra importante per quanto riguarda la devozione alla forma e l'abilità tecnica con tendenza al virtuosismo che a volte porta a trascurare il significato per dare importanza al suono delle parole.³²⁵ Nel 1876, Pascoli reinterpreta il *Corvo* con un poemetto intitolato *Tenebre*.³²⁶

Poe ebbe un influsso anche sugli scrittori vociani, già significativo nella scelta di alcuni di aderire alla poetica del decadentismo, ma ancor più evidente nelle prose poetiche di Dino Campana, ad esempio nella ripetizioni variata o nell'uso del corsivo per richiamare l'attenzione su determinate parole, artificio visivo prediletto da Poe. Palazzeschi è un altro poeta che ha seguito le esperienze poetiche di Poe: lo vediamo nelle numerosissime ripetizioni e simmetrie - ad esempio *La fontana malata*, poesia di carattere imitativo, in cui le parole hanno la funzione di suono. Ernesto Ragazzoni invece coglie l'influsso di Poe

³²³ Cfr. Donini, *Edgar Allan Poe e la letteratura italiana*, in «Maestrale», n°1, 1942, pp.37-38

³²⁴ Cfr. *Ibidem*, pp.39-40

³²⁵ Cfr. *Ibidem*, p.43

³²⁶ Cfr. Ceccaroni, op. cit., p.54

traducendone le opere, nelle sue liriche dedicate alle fanciulle morte - in *Nenia* descrive una giovane sposa dormiente, che si scopre solo all'ultima strofa essere morta.³²⁷

Il fiorire della fortuna di Poe dal ventesimo secolo è testimoniato da una serie di romanzi e racconti in cui egli diventa protagonista e che si presentano come omaggi alla sua fama: Poe è stato fonte inesauribile di spunti per gli scrittori della narrativa fantastica, del terrore e della fantascienza. Tra gli italiani, Dino Buzzati e Tommaso Landolfi hanno sicuramente guardato a Poe per scrivere i loro racconti fantastici, ma anche Gesualdo Bufalino, che nel racconto *Passeggiata con lo sconosciuto* mette in scena nel luglio 1865 un incontro a Parigi tra Baudelaire e Dupin. Altro scrittore da citare è Umberto Eco, che evoca Arthur Gordon Pym in apertura del romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana*.³²⁸

³²⁷ Cfr. Donini, *Edgar Allan Poe e la letteratura italiana*, 1942, cit., pp.45-46

³²⁸ Cfr. A. P. Bottoni e M. Carini, *Le ombre di Edgar*, in (a cura di) M. Carini, *Miscellanea di Saggi e Ricerche*, Tipolito Istituto Salesiano Pio XI, Roma, 2008, pp.15-18

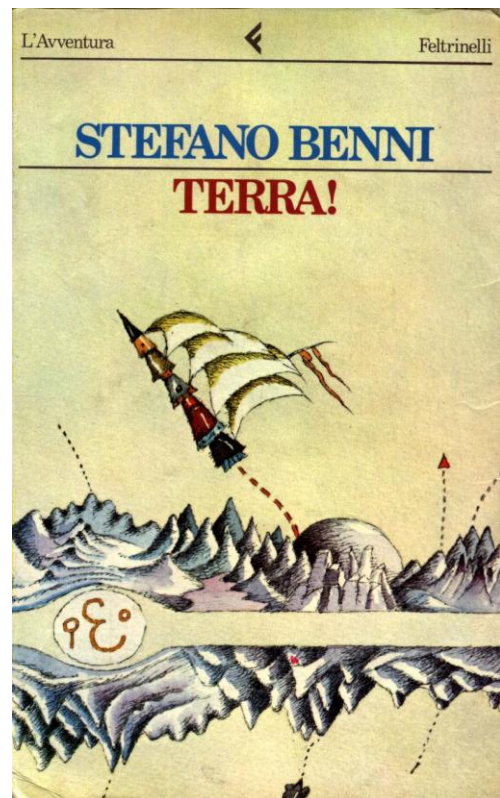
7. Analisi delle opere

7.1. *Terra!*

Terra! (1983) è il primo romanzo di Stefano Benni ed è senza dubbio rappresentativo per quanto riguarda la sua futura produzione letteraria per l'uso spregiudicato dell'intertestualità, che investe qualsiasi tipo di cultura, indistintamente alta o bassa, rielaborandone i contenuti in modo originale.

E scoprii che cos'era che mi faceva crescere. Tutte le volte che qualcuno passava e mi raccontava una storia, una bella storia con nomi e luoghi lontani e invenzioni e animali favolosi, magari anche con dentro bugie e incongruenze, ma raccontata con entusiasmo, bene, io sentivo una sensazione di benessere, una vera e propria sazietà.³²⁹

Qualche incongruenza ma tanta fantasia e tanto entusiasmo: questa la descrizione del romanzo che l'autore stesso ci fornisce attraverso le parole del gigante Pintecaboru, mangiatore di storie il cui nome significa "pelle di serpente".³³⁰ La formula secca ed esclamativa del titolo guarda al patrimonio scolare: come è noto infatti, questa parola fu il grido lanciato il 12 ottobre 1492 da una delle navi di Cristoforo Colombo quando all'orizzonte si mostrarono le terre del nuovo mondo. Il riferimento è visibile anche nella copertina della prima edizione, illustrata da Tullio Pericoli, in cui è ben distinguibile un'astronave/caravella sotto la quale appare una crosta terrestre speculare. In questa copertina intravediamo i temi del romanzo: l'avventura, il fantasy e l'intrattenimento colto. Il libro stesso, nel risvolto di copertina, viene consigliato a tutti, esclusi,



S. Benni, *Terra!*, Feltrinelli, Milano, 1983, copertina

³²⁹ S. Benni, *Terra!*, Feltrinelli, Milano, 1994, p.249

³³⁰ Cfr. Pischedda, op. cit., p.170

significativamente, i malati di realismo e della ragionevolezza.³³¹ Il romanzo raduna infatti le risorse del sentimento e cerca di coniugarle con un nuovo razionalismo scientifico, di indirizzo ecologico e pacifista; l'autore cerca un correttivo all'utilitarismo economico nelle suggestioni delle tradizioni orientali, senza cui la nostra tradizione rischia l'apocalisse.³³²

Gli artifici linguistici di tipo iperbolico, parodico, surreale sono le qualità più consolidate di Benni come narratore, qui agli esordi, con un fondo sempre utilizzato di miti e stereotipi.³³³

La sazietà narrativa viene perseguita dall'autore secondo i canoni del postmodernismo: il ricorso alla tradizione letteraria, nelle forme classiche o contemporanee, colte e triviali, può essere agevolmente colto a tutti i livelli della narrazione e peraltro senza di essi il lavoro di parodia e stravolgimento linguistico operato da Benni non può essere del tutto apprezzato. Per fare qualche esempio sul piano macrotestuale ricordiamo l'ascendenza omerica del ciclope mangia storie Pintecaboru, la rovinosa sconfitta dello shakespeariano re Akrab, il capitano Quijote Patchwork, che setaccia gli spazi siderali, i mari di Melville, alla caccia di gigantesche meteoriti. A queste e molte altre citazioni, si aggiungono le minime unità narrative, con citazioni variamente manipolate, come il virgiliano «timeo yankees et dona ferentes»³³⁴ e il dantesco «amor ti vieta di non amare»³³⁵, oppure la ripresa letterale del passo di Majakovskij nel discorso di Galina Percovaia all'equipaggio: «Ve ne siete andato, come suol dirsi, all'altro mondo»³³⁶ o ancora l'attualizzazione del noto passo di Gertrude Stein attraverso il computer Genius 5, che non è in grado di risolvere il mistero di dove sia capitato il viaggiatore Van Kram perché non riesce ad individuarne il vettore nonostante la sua avanzatissima tecnologia: «facciamo pure dell'avanguardia: un vettore è un vettore è un vettore è un vettore»³³⁷; inoltre lo scioglimento del mistero di Cuzco attraverso gli *I Ching*, gli esagrammi cinesi, rinvia a *La svastica sul sole* di Philip K. Dick.

Tornando al versante italiano, riconosciamo l'inquietante «vedo, vedo, vedo» tratto dalle *Myrica* pascoliane e completato dall'ironico e anagrammatico «dove, dove, dove», pronunciati all'inizio del discorso della sfera dell'astronauta russa Galina, oltre che il celebre motivo leopardiano nella storia raccontata da LeO della mite vecchietta - il cui nome

³³¹ Cfr. *Ibidem*, p.158

³³² Cfr. *Ibidem*, p.197

³³³ Cfr. *Ivi*

³³⁴ Benni, op. cit., p.145

³³⁵ *Ibidem*, p.208

³³⁶ *Ibidem*, p.277

³³⁷ *Ibidem*, p.76

rispecchia quello della poetessa Emmeline Grangerford, personaggio di *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain - sbranata dal leone:

“C'era una volta una signora che si chiamava Emmeline Grangeford. Era molto triste, perché aveva perso il suo cane. (...) E così la signora Grangeford guardava fuori nella pioggia e aspettava e piangeva e componeva. Finché un giorno, sentì grattare alla porta: in preda a un tremito d'emozione, aprì e...

“E un leone balzò dentro e se la mangiò tutta, compresi i pettinini d'osso che aveva in testa.

“La morale è: C'è sempre qualcuno che si approfitta del dolore altrui.”³³⁸

Significativamente numerosi sono in questo primo romanzo di Benni i riferimenti al grande maestro Edgar Allan Poe, la cui figura accompagna lo scrittore bolognese fin dalla prima giovinezza.

Riferimenti all'unico romanzo di Edgar Allan Poe, *Le avventure di Gordon Pym*, sono presenti nel racconto dell'esperto pilota dello spazio Boza Cu Chulain - il cui nome viene da Cú Chulainn, eroe della mitologia irlandese - della sua avventura giovanile a bordo di una nave spaziale molto particolare, una sorta di baleniera dello spazio molto simile a quella descritta nel *Moby Dick* di Melville, altro autore molto caro a Benni:

Io ero allora un giovanotto di belle speranze, con una gran voglia di navigare per lo spazio. Non avevo alcuna esperienza di caccia alla Testadiferro, ma ero ben piantato e coraggioso: perciò mi recai speranzoso alla locanda “Maritornes”, un postaccio malfamato della stazione spaziale di Nanturanucket, dove si riunivano tutti i “cacciatori di pietre” più famosi. Beh, c'era una bella fauna, ragazzi, in quella taverna! Non avresti potuto trovarci comparse per la pubblicità di un bagno di schiuma, no. Però io mi feci ugualmente coraggio, andai al bancone e sedetti in mezzo a due brutti ceffi col casco tatuato. “Cerco un imbarco,” dissi subito, “sapete a chi potrei rivolgermi?”³³⁹

Il nome della stazione spaziale, Nanturanucket, è molto simile al luogo d'origine di Gordon Pym, Nantucket, così come simile è il desiderio di avventura che spinge i due giovani ad imbarcarsi per un pericoloso viaggio, che sia in mare o nello spazio, cosa che Gordon Pym farà di nascosto con l'aiuto dell'amico Augustus. Inoltre la nave spaziale su cui Chulain si

³³⁸ *Ibidem*, p.118

³³⁹ *Ibidem*, p.51

imbarca ha lo stesso nome della goletta protagonista del *Gordon Pym*, la *Grampus*: «Il giorno dopo quell'insolito esame, i due mi accompagnarono alla nave di cui erano ufficiali, la *Grampus*. Era una astronave tozza e rabberciata, che portava come polena una testa di bisonte. La comandava un misterioso capitano Quijote Patchwork». ³⁴⁰

Un personaggio inventato da Poe, Hop-Frog, viene poi menzionato, da Re Akrab, Grande Scorpione, re aramerusso, cioè dei regni arabi, americani e russi, terrorizzato all'idea che uno dei suoi sudditi lo tradisca e perciò deciso a mettere a morte, colpevoli o innocenti, la maggior parte della sua servitù per evitare che possano nuocergli; tra i famosi personaggi vendicatori evocati dal re, tra cui il russo Rasputin, Gano di Maganza, patrigno di Orlando, o il generale cinese ribelle An Lushan, troviamo appunto anche Hop-Frog, nano di corte protagonista di un omonimo racconto di Poe:

Chi mi tradirà? Chi si vendicherà? Il buon Rigoletto o il cupo Rasputin, o il pacioso eunuco Chen Kuo? O Gano, o forse Hop-Frog, o An Lushan? O forse Almagro? Un fedele, mille traditori, vicino al Grande. Pochi Gobbels, molti Goring. ³⁴¹

Hop-Frog è il giullare di un re molto amante degli scherzi, anche pesanti, ai danni di chi gli sta intorno. Dopo l'ennesima presa in giro, nei confronti suoi e dell'amica Trippetta, anche lei nana, Hop-Frog si vendica sul re e sui suoi sette consiglieri facendoli travestire da scimmioni per il carnevale e poi dando loro fuoco. Il racconto è inserito nella sezione riguardante l'assassinio e la vendetta, ciò che teme anche il re da parte dei suoi servitori.

Per quanto riguarda i precedenti di questo racconto possiamo ricordare il *Bal des Ardents*, in cui Jean Froissart mostra i compagni di Carlo VI bruciare vivi; in alternativa Poe potrebbe essere venuto a conoscenza dell'episodio attraverso un articolo del *Broadway Journal* del 1847 in cui si narra di come il re e cinque dei suoi cortigiani si travestirono da satiri e di come i loro abiti abbiano preso fuoco. Oltre a questa fonte, si potrebbe aggiungere il racconto di un certo Px, *Frogère*, pubblicato nel 1830 dal *New Monthly Magazine*, su un buffone dello zar Paolo di Russia che si presta a collaborare all'assassinio del sovrano dopo essere stato vittima di uno scherzo crudele da parte del suo padrone.

³⁴⁰ *Ibidem*, p.52

³⁴¹ *Ibidem*, p.159

Il racconto potrebbe avere infine una valenza simbolica: la realtà mantiene sotto schiavitù l'immaginazione obbligandola a vestirsi da buffone, finché questa non si vendica nel modo più terribile possibile.³⁴²

Altro riferimento a Poe è riscontrabile nell'onomastica: Benni utilizza in molte delle sue opere il nome Berenice, titolo di un celebre racconto di Poe appunto, attribuito a volte ad una donna, altre volte ad uno stravagante pianeta, come in questo caso: «Poi vicino alla chioma di Berenice c'è il pianeta Tricoevus. Gli abitanti di questo pianeta sanno già al momento della nascita quanti anni vivranno: uno ogni capello fino a trecento».³⁴³

Anche in un altro passo del romanzo viene utilizzato tale nome, questa volta attribuito significativamente all'organista, nel contesto della guerra dei dischi tra due case discografiche, la Eno e la One.

Ricordo il primo episodio, a cui ero presente anch'io, il concerto di Edgard Allan and the Poe. Allan era un musicista di Boston che faceva un rock cupo, decadente, con grandi sprazzi di ironia e inventiva. Con lui suonavano quattro mutanti esangui: Lorre, Price, Lee e l'organista Berenice.

Quella storica notte, Allan suonava alla cripta del "Gatto Nero", una catacomba da seimila posti. C'era tutta la newwave gotico-tubercolotica e dandy-corsaro-vampiresca del momento, giovanette e giovani pallidi che tossivano con affettazione. Edgard Allan salì sul palco col mantello nero svolazzante, il volto bianco come un morto, e appena la sua chitarra di marmo intonò le prime note del suo hit *Raven*, imitando il verso del corvo, tutto il pubblico levò in alto le mani guantate di nero, proprio come le ali di corvo e iniziò a rispondere in coro: "Mai più, mai più." Proprio in quel momento, successe la catastrofe. L'amplificazione del concerto era della casa Usher, dodici amplificatori a forma di bara da una tonnellata l'uno. D'un tratto, crollarono tutti insieme sul palco, schiacciando Allan, e da lì rotolarono sugli spettatori: ci furono scene orribili di panico, la cripta prese fuoco, morirono seicento persone. La Eno accusò subito la One di non aver rispettato le misure di sicurezza; la One accusò la Eno di aver fatto lei saltare gli amplificatori, con una carica di esplosivo. La guerra dei dischi era cominciata.³⁴⁴

In queste righe Benni fonde insieme parecchi elementi dell'opera di Poe, primo fra tutti il nome del gruppo musicale, gli "Edgard Allan and the Poe", in cui Allan diventa un famoso

³⁴² Cfr. Cortázar, op. cit., pp.68-69

³⁴³ Benni, op. cit., p.120

³⁴⁴ *Ibidem*, p.218

musicista di Boston con le precise caratteristiche dello scrittore americano, sia fisiche, porta un mantello nero ed è molto pallido, sia morali, infatti è un uomo cupo e decadente, ma possiede ironia ed inventiva. Oltre al già citato organista Berenice, anche gli altri membri del gruppo hanno nomi che in qualche modo riguardano Poe, infatti Peter Lorre e Vincent Price sono due attori che hanno interpretato vari film diretti da Roger Corman tratti dai racconti di Poe, tra cui *I vivi e i morti* (1960), in cui Lorre interpreta Roderick Usher, *Il pozzo e il pendolo* (1961), *I racconti del terrore* (1962) con i ruoli rispettivamente di Montresor e Fortunato, personaggi del racconto di Poe *Il barilotto di Amontillado*, *I maghi del terrore* (1963), in cui il regista smonta i meccanismi del film dell'orrore, *La maschera della morte rossa* (1964) e *La tomba di Ligeia* (1965).

Altro chiaro riferimento è il nome della inquietante locanda in cui suona il gruppo musicale, il Gatto Nero, nome di uno dei più celebri racconti di Poe, pubblicato nel 1843, il primo a far conoscere lo scrittore di Boston a Baudelaire. In tale racconto alcuni hanno visto nel trio centrale, il narratore, la moglie e il gatto, un rovescio infernale di Poe, Virginia e la loro gatta Caterina.³⁴⁵ La moglie del narratore, figura passiva e caratterizzata solamente da un generico amore per gli animali, viene assassinata nel suo unico tentativo di azione, il tentativo di proteggere il gatto dall'uccisione.³⁴⁶

Il protagonista e narratore cerca di spiegare i suoi meccanismi psichici con apparente lucidità³⁴⁷: centro emotivo della storia sembra essere un sentimento ambiguo che comprende sia il desiderio che la paura del ritorno dall'aldilà.³⁴⁸ Tutto il racconto è ambientato nell'ambito familiare e quotidiano ed i luoghi sono gli interni borghesi, la taverna, la cantina ed infine la cella, in cui il narratore si trova mentre narra la sua storia. In questa serie lo spazio si restringe sempre di più e da luogo protettivo diventa luogo di morte; la casa, luogo dell'intimità familiare, diventa gradualmente luogo di orrore e di mistero: prima il gatto vi viene accecato, in seguito l'animale viene impiccato nel giardino ed infine ritrovato all'interno, sulla parete superstite della casa distrutta. Con la distruzione dell'edificio viene meno la funzione protettiva della casa, che diventerà luogo di degradazione economica e morale; tale caduta è significativamente raffigurata come discesa nella cantina. Proprio nella scala per accedervi viene uccisa la moglie, il cui corpo viene murato in cantina, in una parete con un falso

³⁴⁵ Cfr. Cortázar, op. cit., p.63

³⁴⁶ Cfr. Balestra, op. cit., p.141

³⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p.19

³⁴⁸ Cfr. *Ibidem*, p.130

caminetto, solitamente simbolo di intimità familiare. Il dramma diventa psicologico e interiore e la magia ed il terrore irrompono in un contesto quotidiano.

Il tempo scorre con regolarità ed il cambiamento appare graduale: lo spirito di perversità si manifesta prima di notte e sotto l'effetto di alcolici, per poi prendere il sopravvento anche di giorno, quando avviene l'impiccagione del gatto e l'omicidio della moglie. Il tempo e lo spazio sono quindi quelli di un mondo quotidiano e banale, sul quale intervengono in contrapposizione gli elementi magici e straordinari, che sfuggono al controllo razionale per emergere con forza.³⁴⁹ Il gatto acquista progressivamente un carattere demoniaco suggerito fin dall'inizio dal nome Pluto e dal colore nero che lo assimila alle streghe; la figura stessa del gatto nero ingloba tradizioni culturali diverse che lo vedono legato alla stregoneria ed alla magia.³⁵⁰

Tornando al brano benniano di riferimento, possiamo notare che la stessa hit di successo del gruppo è *Raven*, titolo del poemetto, in italiano *Il corvo*, che diede grande fama a Poe e di cui qui viene citato il refrain pronunciato dal corvo "nevermore (mai più)" come se fosse il ritornello di una vera e propria canzone moderna.

Ultimo della lunga serie di riferimenti è quello al racconto gotico *La caduta della Casa degli Usher*, al cui titolo Poe si ispira per dare il nome agli amplificatori, denominando la casa di produzione appunto "Casa Usher", produttrice di amplificatori guarda caso a forma di bara.

Tuttavia non è questo il solo riferimento al misterioso Roderick Usher, il cui cognome viene utilizzato anche per indicare il nome di un vescovo: «Ascolta la preghiera delle armi, e della guerra inevitabile, da quando il mondo iniziò alle nove del mattino del 4004 avanti Cristo del calendario del vescovo Usher.»³⁵¹ Si tratta delle ultime parole della sfera magica della scienziata russa Galina Percovaia, detta La Strega, lanciata in orbita in una missione e dispersa nello spazio con la sua navicella e le piante che essa trasportava. Nonostante i suoi 300 anni è piuttosto arzilla e aiuta la missione Proteo Tien - il cui nome viene dal protagonista di *Piano Meccanico* di Kurt Vonnegut, Paul Proteus - a proseguire verso la meta ormai vicina. Tornando al testo principale, possiamo trovare un altro riferimento all'opera di Poe nel riferimento al pianeta di Mellonta, pianeta dimenticato da tutti in cui vive il gigante Pintecaboru e che viene distrutto per cercare di fermare la missione Proteo Tien:

³⁴⁹ Cfr. *Ibidem*, p.133-135

³⁵⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.127-128

³⁵¹ Benni, op. cit., p.277

Passata la nube, Mellonta, il pianeta artificiale dimenticato, apparve in tutta la sua desolazione. La pattumiera della Galassia, l'avevano chiamato. E in effetti, avvicinandosi, non si vedevano che rovine di edifici e carcasse di astronavi. Quella che era stata una volta la Grande flotta spaziale, l'Invincibile Armada sineuropea, il Vento Divino Giapponese, la Nuvola dell'Ordine aramerorussa, distrutta dalla crisi energetica e dalle guerre, era venuta ad arenarsi giorno dopo giorno sul pianeta. La Proteo Tien scese in uno spiazzo circondato da una catena di montagne di metallo, astronavi rugginose grandi almeno dieci volte lei.³⁵²

Mellonta Tauta (1849) è un racconto umoristico e fantastico di Poe di retrospezione immaginaria il cui titolo significa "in un futuro prossimo", dal greco μέλλοντα, "futuro" e ταύτα, "queste cose": emblematico dunque il fatto che in *Terra!* un pianeta dal nome "futuro" sia una discarica. *Mellonta Tauta* è il diario tenuto nell'aprile dell'anno 2848 durante un noioso volo in pallone da una donna di nome Pundita, in cui vengono comparate le usanze del suo tempo con quelle di mille anni prima, l'epoca di Poe. Il racconto offre il testo satirico della parte iniziale di *Eureka*, in cui si discutono le vie tradizionali della conoscenza; contiene inoltre un paragrafo in cui si prefigurano i grattacieli di New York ed un altro in cui si allude ai torbidi procedimenti elettorali di cui lo stesso Poe rimarrà vittima a Baltimora nell'ottobre del 1849.³⁵³ Queste due parole vengono usate anche come epigrafe del racconto di Poe *Il colloquio di Monos e Una*³⁵⁴ come frase di Sofocle nell'*Antigone*.

Mellonta Tauta viene inoltre utilizzato da Benni come titolo di una delle poesie raccolte in *Ballate* (1991), una poesia che parla di speranza e che probabilmente in parte fa riferimento al gigante Pintecaboru, in *Terra!* abitante del pianeta Mellonta sulla cui pelle sono tatuate le mappe dei viaggiatori spaziali. Ne riportiamo qui i primi versi:

Di aver sperato
non mi vergogno
né di sperare
Chica
non credo alle scritte
enormi dei palchi

³⁵² *Ibidem*, p.231

³⁵³ Cfr. Cortázar, op. cit., p.84

³⁵⁴ Cfr. Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.247

credo alla carne
da tatuare³⁵⁵

Un ultimo riferimento, meno significativo, all'opera di Poe riguarda l'uso della parola "maelstrom", contenuta in *Una discesa nel Maelström* (1841), racconto di una tremenda tensione che viene meno una volta che il protagonista si cala nel Maelstrom, cioè una sorta di gorgo che si origina sulla costa atlantica della Norvegia, ed una irragionevole lucidità si impadronisce di lui permettendogli di discutere serenamente con il fantasma della sua morte. Per scrivere tale racconto Poe probabilmente utilizzò varie fonti, tra cui una storia apparsa nel 1834 nella rivista inglese *Fraser's Magazine* e l'*Encyclopaedia Britannica* per quanto riguarda le nozioni scientifiche.³⁵⁶

Benni utilizza la parola maelstrom per indicare una grande confusione, un turbinio di persone o la potenza delle forze della natura: in questo caso si tratta del buco nero entro cui finisce la navicella spaziale dei protagonisti, un buco temporale che porterà l'equipaggio a mille anni prima del proprio tempo.

“È un'orbita costante?” chiese.

“No,” disse Chulain, “è un'orbita che si restringe, abbastanza in fretta.”

“Un Maelstrom,” disse Caruso. “Siamo fregati! Ecco cos'era quel rumore! Il vento spaziale!”³⁵⁷

Possiamo ritrovare questa parola, oltre che in *Terra!*, rispettivamente anche in *Baol. Una tranquilla notte di regime* e in *Elianto*; nel primo caso Baol, il protagonista, si trova ad una festa per soli vip, mentre nel secondo caso tre dei personaggi principali stanno momentaneamente viaggiando sulla nave del controverso capitano Guepière:

Bonito Bon sorrideva agli invitati, abbronzato, con la bellezza un po' sciupata dei cinquantenni che esagerano col tennis. Era chiaro, dal movimento di maelstrom mondano che attirava tutti verso il suo tavolo, che lì era il centro della festa.³⁵⁸

- La cosa più bella del mondo - disse di un fiato Rangio - sono gli occhi di Boccadimiele.

³⁵⁵ S. Benni, *Ballate*, Feltrinelli, Milano, 1991, p.60

³⁵⁶ Cfr. Cortázar, op. cit., p.65

³⁵⁷ Benni, *Terra!*, cit., p.292

³⁵⁸ Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, cit., p.90

Un boato di maelstrom accolse la dichiarazione del giovane, che era diventato rosso come uno scampo cotto. I marinai iniziarono a ballare e ad abbracciarsi, e quando Boccadimiele baciò Rangio, la temperatura divenne così alta che il mare intorno cominciò a bollire.³⁵⁹

Come si è potuto verificare, le citazioni letterarie, gli adattamenti ed i riferimenti in questo testo sono davvero molteplici ed è molto difficile classificarne la totalità. In ogni caso è chiaro che quanto più la rete di citazioni si presenterà in forma criptica, tanto maggiore risulterà l'autostima del lettore nel riconoscerle come tali.³⁶⁰

Tuttavia, in *Terra!* Benni non si ferma ai riferimenti letterari: per quanto riguarda l'ambito musicale possiamo riconoscere, tra le altre, citazioni dalla *Traviata* verdiana, dalla *Butterfly* di Puccini, da *Il parco della luna* (1980) di Lucio Dalla - Pintecaboru con i suoi tatuaggi ricorda Sonni Boi, che ha disegnato la mappa delle stelle sulle braccia -, da *Corso Buenos Aires* (1977), sempre di Dalla, per quanto riguarda lo scoppiettante capitoletto finale e da molte altre canzoni d'autore.

Per quanto riguarda il cinema, riconosciamo nel robottino LeO l'omologo C1P4 della saga *Guerre Stellari*, mentre l'episodio della guerra dei dischi riprende in chiave grottesca *Il fantasma del palcoscenico* (1974) di Brian de Palma. Nel messaggio che l'esploratore Van Cram invia sulla Terra troviamo cadenze e modulazioni sintattiche, riscritte in chiave comica e fantastica, che l'ultimo replicante pronuncia sotto gli occhi di Rick Deckard nel film *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott: «Ho visto Dyurnus, il pianeta con i petali che si chiudono di notte, e Pollices, il pianeta magnetico autostoppista che si attacca all'orbita dei pianeti più grandi. Ho visto volare Myron, lo Stadio da un milione di posti dove si tennero le ultime olimpiadi spaziali.»³⁶¹ Il motivo del viaggio nel tempo e del futuro che diviene passato e viceversa si basa su stereotipi e archetipi dell'immaginario fantascientifico, dal film *L'uomo che visse nel futuro* (1960) di George Pal a puntate del telefilm *Ai confini della realtà*.³⁶²

Il romanzo inscena dunque un diffuso panismo, per cui tutto è vita, con caratteristiche propriamente umane proprio quando si denuncia la generale disumanizzazione seguita ad una catastrofe nucleare; sono i livelli più bassi della scala biologica a cercare di rivendicare una nuova dignità: l'ape Sara scrive una lettera d'amore, il fungo "Semipiaci" è capace di provare simpatia e antipatia verso i commensali, un esercito di topi organizza una rivolta armata.

³⁵⁹ S. Benni, *Elianto*, Feltrinelli, Milano, 1996, p.103

³⁶⁰ Cfr. Pischedda, op. cit., pp.159-160

³⁶¹ Benni, *Terra!*, cit., p.23

³⁶² Cfr. Pischedda, op. cit., pp.160-161

D'altra parte anche la tecnologia artificiale creata dall'uomo nel corso dei secoli è caratterizzata da antropomorfismo: dal sacrificio eroico del robot LeO al computer Genius 5, che in presenza di forti campi magnetici sembra trovare autonomia di linguaggio.³⁶³

In questo ambiente fantasy e surreale, tuttavia, il lettore non può non accorgersi dei riferimenti alla propria realtà politica e sociale posta sul piano allegorico ma ben visibile. Lo scontro tra spunti concreti e dimensione fantastica crea le trovate più esilaranti del testo; ad esempio il numero di riconoscimento intergalattico del vichingo Eric Van Cram è niente meno che un numero di codice fiscale.³⁶⁴

In sede comica e parodica, *Terra!* ottiene uno dei risultati migliori di Benni, che anche nella questione linguistica sembra voler attingere alla totalità: l'universo di fantasia è popolato da linguaggi e giochi linguistici innumerevoli; si alternano usi gergali della filosofia e della scienza a codici giornalistici e pubblicitari, gergo giovanile e flussi di coscienza. Emblematici in questo senso il caso del celebre giornalista Geber, che annuncia la sua morte imminente con il modulo di un'intervista, e la favola di Cappuccetto Rosso raccontata da nonno Doc con il più sgangherato slang di periferia.³⁶⁵

Tra le basi fondanti di *Terra!* prime fra tutte possiamo comprendere quelle del rinvio e della disseminazione divagante, con numerosissime narrazioni di secondo grado. L'intreccio, altrimenti poco originale, viene così ad arricchirsi notevolmente, ma tale sovrapposizione di narrazioni produce un accumulo non sempre motivato. Ad esempio, restano insolite le tre lettere d'amore ricevute da Mei Ho Li dai tre compagni di viaggio, Kook, Caruso e Chulain. Nonostante la trovata letteraria caricaturale sia particolarmente apprezzabile, tale episodio rimane strettamente isolato e nessuna informazione ulteriore verrà fornita a proposito degli esiti di tali lettere, della reazione di rifiuto o di interesse della destinataria.³⁶⁶

Il medesimo procedimento di accumulo è riscontrabile anche in unità minori del testo attraverso la tecnica dell'elenco, molto frequente in Benni, che rende lo spazio fin troppo stilizzato e fumettistico. La grandissima quantità di personaggi quasi sempre non permette di dar loro un grande spessore: l'unico personaggio ad essere caratterizzato con cura è Mei, sensibile spirito pacifico e grintosa femminista, introversa e ribelle.³⁶⁷

³⁶³ Cfr. *Ibidem*, pp.161-162

³⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, pp.162-163

³⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 167-168

³⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, p.168

³⁶⁷ Cfr. *Ibidem*, p.169

Il cuore, cioè il sentimento, e la volontà chiamano i personaggi all'azione, che ha dunque motivazioni etiche, più che politiche o economiche. I portavoce di tali valori sono due personaggi emblematici: Fang, un vecchio saggio cinese, e Frank Einstein, adolescente prodigo, genio dell'informatica. Ciò che l'autore propone è una sintesi tra millenaria saggezza orientale e giovane razionalismo euroamericano: la filosofia antica, capace di sentimenti, porge il suo aiuto al relativistico sapere scientifico. Tale quadro di sincretismi qualificò Benni sul finire degli anni Ottanta come portavoce di un movimento di giovani e intellettuali refrattario al panorama politico e culturale coevo, un panorama travagliato drammaticamente da terrorismo, crisi economica, alienazione giovanile.³⁶⁸ L'avvento degli anni Ottanta spinge Benni non alla chiusura ma all'incontro con fasce di pubblico più ampie, il che è dimostrato anche dal passaggio dalla prosa satirica al romanzo. La ricerca espressiva si sposta su un piano universale mostrando il rifiuto di un mondo in costante guerra e ad essa asservito tecnologicamente o l'ideale ecologista e pacifista.³⁶⁹

Complessivamente, *Terra!* appare come un grande spettacolo di varietà, ricco di episodi divertenti, ma talvolta inutili.³⁷⁰ Sicuramente non si tratta di un romanzo di fantascienza perché ne infrange certe regole, ma da essa Benni trae la sua base di partenza. Ancora una volta infatti è Poe ad inaugurare il discorso della fantascienza moderna, spostando il contenuto della scienza sul terreno romanzesco e avventuroso.³⁷¹ Poe scopre la possibilità di trasferire il meraviglioso nell'immaginario pseudoscientifico di una società che sposta con largo anticipo la frontiera verso lo spazio, intuendone le potenzialità fabulatorie; egli sostituisce alla materia romanzesca del gotico un immaginario sostenuto da un mondo fisico.³⁷² Secondo Benni quella dell'immaginazione è una delle scritture più precise nel raccontare le emozioni e la storia di un popolo perché lascia al lettore la possibilità di scegliere se quello descritto è un mondo simile al proprio. *Terra!* viene definito dall'autore come un ringraziamento al mondo dell'immaginazione, conosciuto quand'era piccolo nella biblioteca del paese di montagna dove abitava e che conteneva molti libri di fantascienza che avevano allargato il mondo da lui conosciuto.³⁷³

³⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, p.172

³⁶⁹ Cfr. *Ibidem*, p.173

³⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, p.170

³⁷¹ Cfr. E. Allan Poe e R. A. Locke, *Burle lunari*, Métis, Chieti, 1991, p.19

³⁷² Cfr. *Ibidem*, p.11

³⁷³ Cfr. Feltrinelli Editore, *Stefano Benni su "Terra" e fantascienza*, Festival del racconto, Varese, 18 settembre 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=vQ9xOBRBjxU>, visionato il 21 giugno 2015

7.2. *Comici spaventati guerrieri*

Un ragazzino di periferia e un anziano professore indagano sulla morte sospetta di un giovane, sullo sfondo di un mondo cinico e corrotto che schiaccia i più deboli.³⁷⁴ *Comici spaventati guerrieri* (1986) disegna un quadro amareggiato della civiltà italiana contemporanea, tratteggiata attraverso una commistione tra tragico e comico, in cui però prevale la disillusione di coloro a cui i tempi non consentono delle alternative.³⁷⁵ Opposta alla superficialità dilagante negli ultimi decenni, segnati dalla convenzionalità dei mass media, Benni mostra una capacità imitativa che va in profondità, muovendo l'allegria della superficialità verso imprevisi effetti di straniamento e di ironia di tipo surrealista. Ciò testimonia l'esigenza di misurarsi con una narrativa più complessa, come il romanzo, rispetto alla raccolta di racconti.³⁷⁶

In *Comici spaventati guerrieri*, romanzo con tratti di eccesso poetico-favolistico,³⁷⁷ la traccia sembra essere quella di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, infatti anche in questo caso si tratta di un romanzo poliziesco nel corso del quale il tradizionale meccanismo della ricerca e della scoperta dell'assassino perde progressivamente di interesse non tanto per il lettore quanto per l'autore. Come in Gadda risultava evidente la condanna morale del fascismo, così in Benni è evidente la condanna degli abitanti del ConDominio, davanti al quale è stato commesso l'omicidio. È poco interessante sapere chi ha ucciso materialmente Leone, che irritava il datore di lavoro perché sorrideva senza apparente motivo: l'assassino avrebbe potuto essere il trafficante d'armi, lo spacciatore - Edgardo- o la portinaia. Benni assume, in un mondo in cui questo non è più di moda, i tratti del moralista per la sua fedeltà ad una sua visione del mondo, che è piuttosto analoga a quella in voga nel '68. Il linguaggio di Benni resta allusivo e immateriale e l'autore tende a mascherare da favola ogni realismo; la ricerca di Benni trova in ogni caso i principali fondamenti in Benni stesso, che pone in cima al romanzo uno straordinario effetto di lontananza, in cui il presente è guardato come se fosse osservato dal lontano da epoche future.³⁷⁸

³⁷⁴ Cfr. Boria, op. cit., p.99

³⁷⁵ Cfr. Clerici, op. cit., p.24

³⁷⁶ Cfr. R. Nicolini, *L'effetto Benni*, in «L'indice dei libri del mese», n°7, 1986, p.8

³⁷⁷ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.184

³⁷⁸ Cfr. Nicolini, op. cit., pp.8-9

In questo romanzo Benni dimostra l'esistenza di un'opposizione tra comico e tragico, che in realtà si attraggono anche nella stessa pagina o nella stessa frase, che era qualcosa che aveva già visto negli scrittori dal lui molto amati, ma che non credeva di essere in grado di esprimere a sua volta: compresa questa sua capacità, egli ha sentito che alcune parti di sé si sono armonizzate. Questa vicinanza tra comico e tragico è la prima tra le opposizioni che si fondono ed una volta compresa ha mostrato a Benni la difficoltà della scrittura comica, una scrittura "orchestrale". Il contrario del comico secondo Benni infatti non è il tragico, ma è l'indifferente, cioè l'incapacità di partecipare sia al dolore degli altri sia al senso dell'umorismo.³⁷⁹

Benni usa in questo romanzo un plurilinguismo che si manifesta attraverso la deformazione del linguaggio della cultura, burocratico e scientifico, che manifesta lo sguardo ironico e critico dello scrittore verso la società. L'autore manipola lo stile giornalistico, il linguaggio dei politici, lo slang di periferia, proponendo passaggi che imitano la lingua orale.³⁸⁰ L'ossimoro è una figura retorica molto utilizzata nel Novecento e Benni lo utilizza abbondantemente in *Comici spaventati guerrieri*, sin dal titolo:³⁸¹ esso è composto da tre parole che solitamente non si trovano accostate e che forniscono dei significati plurimi.³⁸²

In generale il testo è pervaso da un tono ironico e da un intento moralizzante attraverso un'atmosfera sospesa tra realtà e sogno, comico e tragico.³⁸³ Nel romanzo vengono messi in luce le dicotomie tra sogno, stato che trasfigura la coscienza e che qui acquista un potere cognitivo, e realtà: Lucio Lucertola scopre la soluzione dell'assassino di Leone attraverso un sogno e Lee vive perennemente sospeso tra stato onirico e stato reale.³⁸⁴ Lee è un amico di Leone, pratica le arti marziali come il Bruce Lee dei film di kung-fu; nel romanzo egli rappresenta la forza dell'individuo capace di lottare da solo contro la società intera; il suo è un

³⁷⁹ Cfr. Feltrinelli Editore, *Stefano Benni su "Terra" e fantascienza*, Festival del racconto, Varese, 18 settembre 2007, visionato il 7 luglio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=vQ9xOBRBjxU>

³⁸⁰ Cfr. Magni, op. cit., p.221

³⁸¹ Cfr. L. Barberis, *Ossi Mori*, 09.03.2012, visitato il 21.06.2015, <http://ermetical.blogspot.it/2012/03/ossi-mori.html>

³⁸² Cfr. J. Spaccini, *Stefano Benni e Lucio, professore pensionato di latino*, 08.12.2008, visitato il 21.06.2015, <http://laboratoriodicriticadarteletteratur.blogspot.it/2008/12/stefano-benni-e-lucio-professore.html>

³⁸³ Cfr. *Ivi*

³⁸⁴ C. Schiavo, *Identità italiana e identità regionale tra letteratura e cinema*, 2001, visitato il 21.06.2015, http://www.boll900.it/numeri/2001-ii/W-bol/Schiavo/Schiavo_frame.html

ruolo importante perché attraverso le sue parole l'autore esprime il suo punto di vista ideologico.³⁸⁵

Nel romanzo *Comici spaventati guerrieri* troviamo inoltre alcuni riferimenti autobiografici: il bambino protagonista si chiama Lupetto - Lupo è uno pseudonimo con cui è conosciuto Benni - e la figura di Lucio Lucertola è ispirata a un vecchio professore che l'autore ha realmente conosciuto.³⁸⁶

L'aspetto ideologico di *Comici spaventati guerrieri* diviene ancora più marcato nella sua trasposizione cinematografica, *Musica per vecchi animali* (1989), per cui Benni ha contribuito alla scrittura della sceneggiatura e della messa in scena. Nel film il personaggio di Lee cambia e diventa un piccolo garagista che ha disegnato sul muro della sua officina l'immagine di Bruce Lee. I personaggi principali, gente di periferia, si intrufolano nella parte ricca della città, nelle ville e negli squallidi bassifondi, sorvegliati e inseguiti dalla polizia. La storia si trasforma dunque in un viaggio allucinato in un futuro mostruoso, metafora del nostro presente.³⁸⁷

Nonostante nel romanzo non vi siano riferimenti espliciti ad Edgar Allan Poe o alla sua opera, la struttura del romanzo giallo non può non riportare allo scrittore americano, fondatore proprio del romanzo poliziesco con il celebre personaggio di Monsieur Dupin. Il nome Dupin sarebbe stato ripreso dall'eroina di un racconto pubblicato sul *Burton's Gentleman's Magazine*, che narra di Eugène François Vidocq (1775-1857), il capo della sicurezza parigina.³⁸⁸ Vidocq era un famoso criminale condannato ai lavori forzati e riuscito più volte ad evadere da diverse prigioni, che poi era passato dalla parte della legge, organizzando un sistema efficiente di polizia.³⁸⁹

Nei suoi racconti polizieschi, tre con protagonista Dupin e due (*Tu sei il colpevole* e *Lo scarabeo d'oro*) senza, Poe anticipa molti temi della narrativa poliziesca, tra cui l'introduzione di una nuova figura di eroe letterario, l'investigatore dilettante, il procedimento razionale e deduttivo impiegato per risolvere l'enigma, un crimine commesso in un ambiente chiuso ed in apparenza impenetrabile, il confronto tra l'investigatore dilettante e la polizia, la presenza di un narratore estraneo agli eventi.³⁹⁰ Mezzo artista e mezzo scienziato, Auguste Dupin

³⁸⁵ Cfr. Magni, op. cit., p.219

³⁸⁶ Cfr. Cherchi, op. cit., p.219

³⁸⁷ Cfr. Magni, op. cit., p.220

³⁸⁸ Cfr. Cortázar, op. cit., p.80-81

³⁸⁹ Cfr. Laura, op. cit., p.49

³⁹⁰ Cfr. Fossati, op. cit., p.31

sovrappone al mondo di irrazionale orrore la parvenza dell'ordine, provando che con un certo acume l'incubo più grottesco si può spiegare. In questa forma il poliziesco si basa sul prolungamento dell'espedito macabro del soprannaturale, posto in una cornice inventata da Poe, dove l'atterrito narratore assiste all'impresa di un acuto investigatore; tutti i racconti di Poe rappresentano infatti un compromesso tra il desiderio di prendersi gioco del pubblico e quello di essere da esso accettato.³⁹¹ Gli enigmi di Poe vengono predisposti perché la facoltà analitica e la deduzione possano decifrarli, gettando luce razionale sul mistero ed esaltando allo stesso tempo le capacità costruttive e decodificatrici dell'ingegno umano. Sono questi racconti di raziocinio, frutto dell'ingegno dello scrittore stesso ma affidati all'abilità del detective. La figura di Dupin mostra come la mente umana possa decifrare i segni misteriosi della realtà e ricostruirli in un ordine risolutivo.³⁹² Auguste Dupin è il primo investigatore della storia del romanzo poliziesco, gelido, razionale, quasi onnisciente, di cui la descrizione è sommaria tranne la provenienza da una famiglia illustre ma decaduta. Poe elimina tutto ciò che non è strettamente funzionale all'asse portante del testo, scegliendo ad esempio di non descrivere fisicamente Dupin.³⁹³ Prototipo dell'investigatore brillante, critico verso la polizia (vedi Vidocq), il primo a basare le indagini sul principio di non contraddizione: se si eliminano tutte le soluzioni impossibili basta formulare la sola ipotesi possibile e poi confermarla tramite l'osservazione.³⁹⁴ Dupin lavora tanto d'analisi quanto di deduzioni logiche, combinando ragionamento e intuizione; il suo metodo, sia deduttivo che induttivo, si basa sulla rigorosa concatenazione degli indizi ma deriva la propria forza da un'identificazione con l'oggetto o le persone dell'analisi e da una serie di intuizioni geniali. Il suo è un procedimento matematico ma anche creativo e legato alla facoltà dell'immaginazione e il suo segreto è la semplicità dell'intuito.³⁹⁵ Dupin è un personaggio che perde la propria identità per assumere temporaneamente quella degli altri, immedesimandosi nelle loro vite, restando però sempre in grado di connettere intenzione e disegno.³⁹⁶ Assistiamo quindi ad una concentrazione estrema del pensiero, all'analisi di tutti i fenomeni da parte dell'intelletto che porta a trovare la legge della generazione delle idee.³⁹⁷ In Dupin vediamo la capacità analitica

³⁹¹ Cfr. Fiedler, op. cit., p.486

³⁹² Cfr. E. Allan Poe, *Racconti di enigmi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985, p.21

³⁹³ Cfr. Laura, op. cit., pp.25-27

³⁹⁴ Cfr. F. Fossati, *Dizionario del genere poliziesco*, Garzanti, Milano, 1994, p.30

³⁹⁵ Cfr. Poe, *Racconti di enigmi*, cit., p.22

³⁹⁶ Cfr. *Ibidem*, p.23

³⁹⁷ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.51

di risolvere il pensiero nei suoi elementi, di calcolare e discriminare, coadiuvata dalla forza dell'immaginazione; i processi di invenzione e creazione sono affini a quelli di risoluzione analitica.³⁹⁸

I racconti in cui compare Monsieur Dupin sono tre: *I delitti della Rue Morgue*, *Il mistero di Marie Rôget* e *La lettera rubata*. Il primo racconto, del 1841, è una combinazione tra *feuilleton* truculento e freddo saggio analitico³⁹⁹ ed è modello di narrativa che non subirà grandi modifiche negli anni successivi.⁴⁰⁰ Il racconto è ambientato a Parigi, città in cui sono state uccise madre e figlia: la materia è il crimine, l'eroe è il detective e lo sviluppo è lo svolgimento dell'indagine secondo la ragione:⁴⁰¹ Dupin riuscirà a dimostrare che il duplice omicidio è stato portato a termine non da un uomo ma da un orango impazzito.

Nel secondo racconto, *Il mistero di Marie Rôget* (1842-1843), a Poe interessa catturare un'incongruenza per scoprire la logica interna, sfuggita a ottiche diverse dalla sua; si tratta di un horror mai occasionale ma sempre frutto di un'attenta elaborazione in cui convergono le riflessioni dell'autore e la sua filosofia.⁴⁰² Mary Cecilia Rogers, impiegata in un negozio di tabacchi a New York, fu uccisa nell'agosto del 1841; sembra che Poe si fosse procurato tutti gli articoli su questo crimine e avesse collocato la scena del suo racconto a Parigi per esporre con più libertà la sua teoria, cioè che l'omicidio era stato commesso da un solo individuo e non da una banda di malfattori.⁴⁰³

Nel racconto *La lettera rubata* (1845) il vero valore della ragione è quello logico, ma per la soluzione del mistero il detective deve basarsi sulle somiglianze analogiche. In questo racconto il guizzo geniale sta nel fatto che la semplicità costituisce il punto di partenza e il mezzo di soluzione di una soluzione piuttosto intricata, per cui all'interno di esso si passa dalla fase della dispersione analitica per tornare all'unità intuitiva e l'ordine viene ristabilito in un universo in confusione.⁴⁰⁴ Il linguaggio utilizzato è astratto, il racconto si conclude con una decina di righe fitte di ellissi e anacoluti.⁴⁰⁵

³⁹⁸ Cfr. Poe, *Racconti di enigmi*, cit., p.21

³⁹⁹ Cfr. Cortázar, op. cit., p.80-81

⁴⁰⁰ Cfr. Laura, op. cit., pp.25-27

⁴⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p.101

⁴⁰² Cfr. (a cura di) Beseghi e Faeti, op. cit., p.36

⁴⁰³ Cfr. Cortázar, op. cit., p.81

⁴⁰⁴ Cfr. Poe, *Racconti di enigmi*, cit., p.23

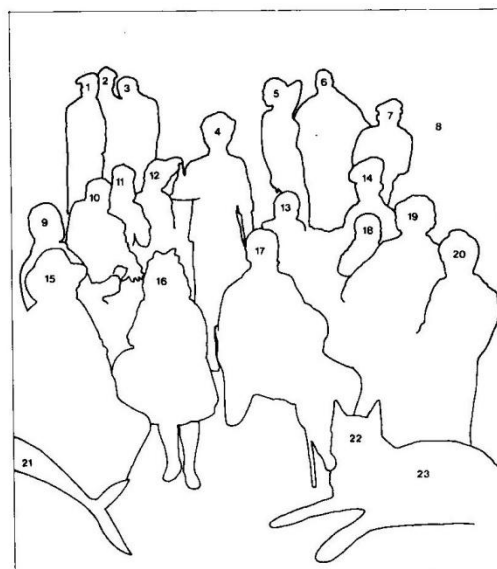
⁴⁰⁵ Cfr. Poe, *I racconti*, cit., p.XLII

7.3. *Il bar sotto il mare*

Lo stile e gli archetipi della fiaba sono utilizzati nella raccolta *Il bar sotto il mare* (1987), in cui la decostruzione della tradizione letteraria è funzionale alla critica sociale che Benni vuole esprimere: lo snobismo della cultura cosiddetta "alta" per la produzione "bassa", un procedimento avviato da Benni fin dai tempi della scuola, in cui si divertiva a scrivere in chiave comica il finale di opere famose. Il punto massimo di questa sua tendenza è rappresentato proprio da *Il bar sotto il mare*, infatti la raccolta si presenta come una complessa rete di rimandi letterari e non, organizzata nella forma classica della cornice boccaccesca, dove ogni novella è affidata ad un diverso avventore del bar, raffigurato nella copertina del libro e identificato genericamente in una sagoma con didascalia.



S. Benni, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano, 2005



1. Il primo uomo col cappello; 2. Il secondo uomo col cappello; 3. Il terzo uomo col cappello; 4. Il barista; 5. La bionda; 6. Il venditore di tappeti; 7. Il marinaio; 8. L'uomo invisibile; 9. L'uomo con la cicatrice; 10. Il ragazzo col ciuffo; 11. La ragazza col ciuffo; 12. La signorina col cappello; 13. Il nano; 14. Il cuoco; 15. L'uomo con gli occhiali neri; 16. La bambina; 17. Il vecchio con la gardenia; 18. Il bambino serio; 19. L'uomo col mantello; 20. La vecchietta; 21. La sirena; 22. Il cane nero; 23. La pulce del cane nero.

S. Benni, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano, 2005, p.7

Alcuni di loro sono chiare icone della cultura di massa, come Marilyn Monroe, Elvis Presley e John Belushi, mentre altri fanno parte della cultura personale dell'autore, come gli scrittori

Edgar Allan Poe e Agatha Christie, evocati più o meno esplicitamente all'interno di due racconti. In primo piano troviamo infine l'uomo con la gardenia, Sigmund Freud, chiaro riferimento al viaggio nel subconscio culturale e letterario benniano che il lettore sta per compiere. Molti di questi racconti sono parodie di racconti o romanzi ben noti, da Melville a Easton Ellis, con un gioco di rimandi rafforzato dalla presenza in ciascun racconto di un'epigrafe introduttiva che ha la funzione di illustrare brevemente il racconto che seguirà; mentre scriveva questa raccolta di racconti, Benni lesse molti libri di ambiente marinaro, di storie di navigazione e capolavori di genere.⁴⁰⁶ Naturalmente abbondano le allusioni ironiche alla cultura di massa, soprattutto anglo-americana, spesso rivisitata in chiave italiana, come nel caso del racconto *La storia di Pronto Soccorso e Beauty-Case*, parodia iperbolica delle vicende di gangster di una consistente parte della cinematografia americana. I rimandi intertestuali sono estesi anche all'arte figurativa, infatti la foto di copertina ricorda alcuni dipinti del Novecento, raffiguranti scene di bar, come ad esempio *Au rendez-vous des amis* (1922) di Max Ernst, un'ironica rappresentazione di personaggi famosi del Dadaismo e del futuro Surrealismo.⁴⁰⁷

Riferimenti più o meno espliciti a Edgar Allan Poe sono presenti in tre dei racconti di questa raccolta e nei primi due casi le vicende narrate possono essere considerate adattamenti veri e propri di alcuni racconti dello scrittore americano. Come le parodie, gli adattamenti possiedono un rapporto evidente con i testi che li precedono, dichiarando spesso la loro relazione con essi:⁴⁰⁸ un adattamento è sempre il processo che implica sia l'interpretazione sia la successiva creazione di qualcosa di nuovo.⁴⁰⁹ La capacità di attrazione che hanno gli adattamenti è quella di ripetere variando e del piacere confortante di un rituale unito alla sorpresa e all'inaspettato.⁴¹⁰ Con adattamento quindi si intende un'opera che è in relazione con un'altra opera: se conosciamo il testo precedente, sentiamo la sua presenza accompagnare il testo che stiamo utilizzando in quel momento.⁴¹¹ Nel caso degli adattamenti quindi la ripetizione sembra essere desiderata dall'autore tanto quanto il cambiamento.⁴¹²

Un adattamento può essere descritto in tre modi:

⁴⁰⁶ Cfr. Cherchi, op. cit., p.219

⁴⁰⁷ Cfr. Boria, op. cit., pp.101-105

⁴⁰⁸ Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma, 2011, p.22

⁴⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, p.44

⁴¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p.23

⁴¹¹ Cfr. *Ibidem*, p.25

⁴¹² Cfr. *Ibidem*, p.29

- come trasposizione dichiarata di una o più opere che è possibile riconoscere;
- come atto creativo e interpretativo di appropriazione e conservazione;
- come un ampio confronto intertestuale con l'opera adattata: si tratta di un palinsesto che fa intervenire nella nostra memoria il ricordo di opere precedenti, rievocate attraverso meccanismi di ripetizione.⁴¹³

In tutti i casi un adattamento in quanto tale costituisce un esempio di intertestualità, a condizione che il testo adattato sia familiare al lettore; tale connessione è propria dell'identità formale dei testi.⁴¹⁴ Indipendentemente dalla reazione del lettore, che può essere di piacere per il riconoscimento o di frustrazione, l'adattamento riporta la sua attenzione sulle attese intertestuali a cui si predispone la memoria, necessaria sia per notare le differenze che le somiglianze.⁴¹⁵ Gli adattamenti di opere preparano le attese del pubblico attraverso un sistema di norme che regolano l'incontro con l'opera adattata: se il lettore conosce l'opera in questione, fa parte del pubblico consapevole e il testo adattato costituisce parte dell'orizzonte di attesa. Spesso la messa a confronto del risultato con l'opera primigenia porta a modificare definitivamente la visione dell'opera adattata; questo si verifica in particolare nel passaggio da un'opera scritta a una versione cinematografica, in cui personaggi e luoghi vengono resi in un modo tale da condizionare la maniera in cui il lettore li ha immaginati o li immaginerà successivamente.⁴¹⁶

Di seguito vengono analizzati e messi a confronto con tre racconti di Poe due dei racconti contenuti nella raccolta, *Il più grande cuoco di Francia* e *Oleron*, adattamenti rispettivamente di *Bon-Bon* e di *La caduta della Casa Usher* e *William Wilson*.

7.3.1. Il più grande cuoco di Francia

In *Bon-Bon* (1832) il protagonista del racconto è il cuoco Pierre Bon-Bon, un uomo di genio che si occupa sia di cucina che di filosofia: «secondo lui le facoltà dell'intelletto avevano un legame strettissimo con le capacità dello stomaco»⁴¹⁷. Bon-Bon gestisce un piccolo caffè, Le Fèbvre, a Rouen e la sua caratteristica fondamentale è il suo essere ironico: «ragionava *a priori*, ma anche *a posteriori*».⁴¹⁸ Tra le sue debolezze viene indicata la tendenza a non

⁴¹³ Cfr. *Ibidem*, p.26

⁴¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p.44

⁴¹⁵ Cfr. *Ibidem*, p.46

⁴¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p.174

⁴¹⁷ Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.62

⁴¹⁸ *Ibidem*, p.62

lasciarsi mai scappare l'occasione per un affare, godendo della propria sagacia. Tuttavia le sue mancanze vengono ritenute di poco conto rispetto alle sue capacità. Minimizzata è anche la sua inclinazione a bere.

La vicenda narrata da Benni si svolge nel 1929⁴¹⁹ nel Quai des Grands Augustins a Parigi, nel ristorante Bon-Bon, probabilmente il migliore ristorante di Francia. Protagonista ne è il primo chef del ristorante: Gaspard Ouralphe, per alcuni il cuoco migliore di tutta la Francia, un autentico Maestro che non sbaglia mai un piatto. Insieme al suo aiutante, Ascalphe, egli sta preparando il banchetto per il ritrovo a pranzo dell'associazione degli importatori d'oltremare, una delle associazioni più ricche e disoneste di Francia.

Bon-Bon possiede un cane, un grosso terranova di colore nero che, essendo al corrente di avere un padrone così importante, dimostra tutta la sua inferiorità rispetto a quell'uomo di genio abbassando le orecchie e lasciando aperta la mascella inferiore.

A far visita a Ouralphe è un cane nero e affamato: appena entrato nel locale si accuccia ai piedi del cuoco guardandolo come una divinità, scodinzolando.

Dopo una breve descrizione fisica di Bon-Bon, alto tre piedi, testa molto piccola, capelli corti e lisciati sulla fronte e ventre prominente, viene descritto accuratamente il suo abbigliamento, di cui si evidenzia la totale trasandatezza: berretto di lana bianca, giustacuore verde pisello, maniche fuori moda, polsini di diverso colore e qualità di stoffa dell'abito, pantofole rosse, pantaloni gialli, mantello celeste con ricami rossi.

La descrizione fisica di Ouralphe al contrario è molto minuziosa: è un uomo piccolo, con la testa a forma di pera e piuttosto grasso; ha piccoli occhi da topo, rughe sulla fronte, capelli neri impomatati, baffi neri e lucidi e barbetta; ha gote rosee con un neo sulla guancia destra, denti bianchi e aguzzi, mani piccole e molto curate. Per quanto riguarda l'abbigliamento, Ouralphe è molto attento: è completamente vestito di bianco ad eccezione di una sciarpa gialla, ha in testa un cappello da chef e un anello all'anulare destro; porta delle scarpe da ballerino.

L'ambiente del Café di Rouen è molto semplice: l'unica stanza, di antica costruzione, ha il soffitto basso ed è riempita da un ampio camino che si trova di fronte alla porta, di fianco a una credenza contenente una numerosa serie di bottiglie con l'etichetta. In un angolo del

⁴¹⁹ L'anno è individuabile nella frase «Nell'anno in cui si svolge l'azione Maria Callas ha sei anni.» La Callas era nata appunto il 2 dicembre 1923. S. Benni, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano, 2005, p.16

locale si trova il letto di Bon-Bon, mentre nel lato opposto le parti più importanti della stanza: la cucina e la biblioteca, fuse immancabilmente una con l'altra.

La stanza sotterranea dove si trovano Ouralphe e Ascalphe è poco illuminata ed al centro è visibile una tavola già imbandita in vista del banchetto che si terrà il giorno seguente. Anche in questa stanza è presente un camino, il cui fumo fa ondeggiare un festone appeso al soffitto. Nell'aria si sente una melodia, è "Ombra leggera" dalla *Dinorah* di Meyer-beer, che Ouralphe canticchia sottovoce. Dal dialogo tra i due chef scopriamo che molto spesso Ouralphe passa la notte in cucina: anche in questa particolare occasione, quando Ascalphe lo lascia solo sono già le tre di notte.

La vicenda di Bon-Bon si svolge durante un rigido inverno di un anno imprecisato e inizia intorno a mezzanotte: «era una di quelle terribili notti che si hanno non più di una o due volte in un secolo. Nevicava furiosamente, e la casa si scuoteva tutta ad ogni colpo di vento.»⁴²⁰ Il protagonista è inquieto a causa di alcune circostanze avverse che gli si sono manifestate durante la giornata.

Anche quella descritta da Benni è una notte piuttosto spaventosa: «Che notte terribile fu quella! Più di duecento clochards morirono di freddo, e altrettanti persero l'uso delle mani e dei piedi per congelamento.»⁴²¹ La neve è alta lungo le strade e la bufera di neve non accenna a smettere.

Improvvisamente una voce bisbiglia qualcosa nella stanza e Bon-Bon si accorge di non essere solo: uno strano individuo gli si avvicina. Dopo averlo attentamente osservato, il cuoco intuisce che questi potrebbe essere il diavolo in persona, ma finge di non darlo a vedere; tuttavia è il personaggio stesso a rivelare che l'intuizione del cuoco è stata esatta. «"Diavolo!" esclamò il nostro eroe balzando in piedi mentre la tavola si rovesciava, e mettendosi a guardare con gli occhi spalancati dallo stupore, tutto intorno.

"Proprio così" rispose tranquillamente la voce.»⁴²²

Alle quattro di notte Ouralphe sonnecchia abbandonandosi ai ricordi della sua casa in campagna e della moglie defunta. Mentre beve del vino, Chateau Grillon, gli sembra che la fisionomia del cane cambi: il muso si deforma, le orecchie rimpiccioliscono, si alza sulle zampe posteriori: in pochi attimi il cane non è più tale.

«- Diavolo! - dice Ouralphe stordito.

⁴²⁰ Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.67

⁴²¹ Benni, *Il bar sotto il mare*, cit., p.15

⁴²² Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.68

- Per l'appunto - risponde quello - e lei è il famoso Ouralphe.»⁴²³

Il diavolo viene descritto minuziosamente da Bon-Bon, che rimane alquanto sbalordito dalla visita inaspettata. La testa di Belzebù è completamente calva, fatta eccezione per una coda piuttosto lunga che pende sulla nuca. Porta un paio di occhiali con lenti verdi che gli servono a proteggere gli occhi dalla luce e che non permettono di capire di che colore siano le sue iridi. Ha la fronte alta, solcata da rughe profonde, i denti scheggiati sembrano delle zanne. Nel complesso egli si presenta come una persona cupa, di un pallore cadaverico. Il diavolo è eccezionalmente magro e piuttosto alto, tanto che i vestiti che indossa, scoloriti e consunti, in origine appartenevano chiaramente a qualcuno più minuto del loro attuale proprietario. Egli porta inoltre una cravatta bianca dall'aspetto sudicio, mentre non ha camicia. Le scarpe, al contrario, sono nuove e brillanti. Sull'orecchio sinistro egli porta una specie di stilo, mentre da una tasca dell'abito sbucca un libriccino nero, sulla cui copertina si leggono a caratteri bianchi le parole "Rituel Catholique". Una volta riconosciuto, al posto di tali scritte appaiono le parole "Registre des Condamnés" in inchiostro rosso. Tuttavia questo non è il solo fenomeno che lascia a bocca aperta Bon-Bon: il personaggio infatti toglie gli occhiali e finalmente il cuoco può constatare che egli non ha occhi di nessun tipo e la fronte continua senza alcun segno di cavità. Il motivo di questa conformazione del viso viene data a Bon-Bon direttamente dal diavolo, che, vedendo allibito il suo interlocutore, spiega di non aver bisogno di occhi in quanto egli vede attraverso l'anima.

Il diavolo nel racconto benniano indossa pantaloni di velluto rosso, scarpe di vernice nera e al dito porta un anello rosso. Ha pelle olivastria, naso adunco, denti aguzzi, capelli neri e ricci, baffi e barba. Solo la coda non scompare una volta avvenuta la trasformazione e rimane ben visibile agli occhi di Ouralphe. Nel complesso l'allampanato personaggio ha un aspetto distinto.

Tra il diavolo e Bon-Bon inizia una conversazione sull'anima, accompagnata da numerose bottiglie di vino (Mosseaux, Chambertin). Il diavolo si scatena in una descrizione "culinaria" delle anime illustri della letteratura e della filosofia antica con cui ha avuto a che fare: l'anima di Aristofane era piccante, quella di Platone squisita, mentre quella di Ippocrate puzzava. Le anime di Orazio e Aristotele avevano un gusto simile così come tra loro quella di Terenzio e di Menandro e di Tito Livio e Polibio.

⁴²³ Benni, *Il bar sotto il mare*, cit., p.20

Il diavolo descritto da Benni è venuto appositamente a prelevare Ouralphe in quanto egli si è macchiato di gravi peccati: eccesso di estetismo, orgoglio smisurato, megalomania, invidia, ira, lussuria. Ouralphe però non si dà per vinto e decide di offrire una cena personalissima al diavolo per dimostrargli di non aver commesso tali peccati. Ad ogni piatto il diavolo, mentre si rimpinza di manicaretti, accusa lo chef e questi si difende abilmente dimostrandosi un eccellente oratore, sostenendo che nella sua cucina, come in quella di Bon-Bon, c'è anche la cultura. In particolare egli si scaglia contro la cucina "esibizionista" del suo collega Versier e su quella "minimalista" di Pétique.

Per finire Bon-Bon offre una descrizione personale della propria anima, secondo lui particolarmente adatta ad essere stufata, cotta al ragù o servita come soufflé: egli infatti è convinto che il diavolo sia venuto in casa sua per portarlo con sé, mentre non è così: visto che il cuoco ormai è ubriaco il diavolo verrà meno ai suoi propositi.

Il diavolo di Benni, sfinito e satollo di cibo, si addormenta improvvisamente, svegliandosi solamente a mezzogiorno, accorgendosi di essere in ritardo. Tuttavia l'astuto Ouralphe non andrà con lui essendo riuscito a ingannarlo: «Ho fatto parte dei Licanthropes, setta diabolica che si riunisce ogni venerdì notte al Père Lachaise, tomba di Delacroix», in cui ha scoperto la regola «*Se il diavolo viene e si addormenta/Per dieci anni poi non ti tormenta.*»⁴²⁴ Il diavolo deve convenire che la regola è veritiera, ma pone il dubbio che il suo vero obiettivo fosse abbuffarsi gratis presso il miglior ristorante di Francia.

Bon-Bon è forse il racconto umoristico di Poe più riuscito, dal momento che tutti i livelli del comico sono sviluppati allo stesso grado di perfezione e la loro fusione è del tutto omogenea. La situazione è di per sé comica, infatti l'oste ubriaco sta per vendere la sua anima al diavolo, il quale però inaspettatamente non la compra perché il suo possessore non è in grado di intendere e di volere. Tuttavia, appena il diavolo se ne va, Bon-Bon muore accidentalmente, salvando la propria anima solo per caso.

Questo incontro con il diavolo offre una serie di spunti comici, tra cui il fatto che il diavolo consideri la propria una professione: la comicità del racconto sorge nella banalizzazione e dalla riduzione alla quotidianità dei fatti soprannaturali. Il comico del personaggio si esplica nelle due figure dell'oste e del diavolo, a partire dalla loro descrizione fisica, estremamente ridicolizzata. Il comico dell'ambiente riguarda la casa del cuoco filosofo, infatti riproduce fedelmente le due passioni del proprietario, la filosofia e la gastronomia. Anche il comico del

⁴²⁴ *Ibidem*, p.30

linguaggio è sviluppato, attraverso l'uso continuo di termini dotti volti ad ironizzare la cultura del filosofo.

Caratteristica principale del racconto è l'accostamento riduttivo, cioè l'accostamento del grande al piccolo, del sacro al profano, con lo scopo di ridurre l'elemento maggiore per creare un contrasto comico. Tutta la personalità del cuoco presenta questa caratteristica già dalla sua passione per filosofia e cucina, che lo porta a dar loro lo stesso valore e una pari dignità grazie anche all'uso del francese. Oltre alla figura dell'oste, anche i grandi dell'antichità rientrano nel principio di accostamento e riduzione: la classicità è trattata in modo irriverente.⁴²⁵

Nel suo racconto Benni innova molto, pur richiamandosi spesso all'archetipo ottocentesco in piccoli ma significativi particolari, evidenziati dal confronto, dimostrando grande abilità e perizia nell'adattare comicamente un racconto già di per sé umoristico.

Il personaggio di Ouralphe viene nominato anche in un altro romanzo di Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*: Bed, il protagonista, sta sostenendo l'audizione per diventare guardia del corpo del cantante Sonfiero Diesser, che ha preteso per l'occasione un ricco banchetto, e i suoi ordini devono essere rispettati alla lettera. Bed ha qualcosa da obiettare: il carpaccio non è di capriolo ma di manzo: «-È una questione di principio - dico io - ho lavorato vent'anni come buttafuori al ristorante Bon-Bon, col re dei cuochi francesi, monsieur Ouralphe. So riconoscere un carpaccio vero da un carpaccio succedaneo. Quel carpaccio è di volgare manzo!»⁴²⁶ A questo punto scoppia una gran parapiglia: il cantante aggredisce il manager, le fan scatenate irrompono nella stanza e Bed, approfittando della confusione, può scappare per inseguire la sua vera missione.

7.3.2. Oleron

Proponiamo qui un confronto tra il racconto benniano *Oleron* e due dei racconti di Poe, *La caduta della Casa degli Usher* (1839) e *William Wilson* (1839), a cui Benni si è certamente ispirato per scrivere questo episodio di *Il bar sotto il mare*. Richiamo esplicito a Poe è riscontrabile già nella copertina del libro, in cui uno dei personaggi raffigurati, l'uomo col mantello, cioè il narratore di *Oleron*, ha per l'appunto le fattezze di Edgar Allan Poe.

⁴²⁵ Cfr. P. Poli, *Critica Libera: l'umorismo di Edgar Allan Poe*, cit.

⁴²⁶ Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, cit., p.79

Il protagonista di *La caduta della Casa degli Usher* cavalca solo, al termine una giornata triste e buia, quando si ritrova davanti alla malinconica casa degli Usher; le sensazioni che circondano l'edificio sono di depressione, oppressione insopportabile e tristezza.

Contemporaneamente alla prima visione della casa si verifica la prima pausa descrittiva: alla quantità di testo impiegato non corrisponde la quantità degli eventi narrati. Esiste uno sfasamento tra il tempo della lettura ed il tempo della storia: la progressione del racconto è ostacolata continuamente dalle lunghe pause descrittive.⁴²⁷ Tali pause rimandano sempre ad un primo momento di percezione in cui la natura, il paesaggio e la casa sono recepiti come scena.⁴²⁸ Le pause narrative parlano sempre della stessa cosa, il che avviene grazie ad una struttura speculare a più livelli.⁴²⁹

Il protagonista è stato convocato tramite una lettera dall'amico Roderick Usher, malato di confusione mentale, che non vede da molti anni e di cui egli sa molto poco a causa della sua riservatezza. Viene descritta brevemente la famiglia Usher - di cui Roderick e sua sorella Madeline sono gli ultimi eredi - con le sue particolarità: la sensibilità artistica e la devozione per i misteri.

Nel racconto *Oleron*, il giornalista Egistus viene sorpreso da un forte temporale mentre si trova con la sua automobile nei pressi di Valle dell'Ombra. Vengono descritti l'ambiente circostante sinistro, la strada dissestata, il bosco umido, l'oscurità imperante e lo stato d'animo inquieto del personaggio di fronte alle forze della natura; oltretutto le leggende sul luogo e i suoi pochi abitanti rendono la situazione piuttosto inquietante. La macchina è in panne e ad Egistus non resta che incamminarsi verso una decrepita abitazione, dove incontra una vecchia spaventosa che gli suggerisce di recarsi alla villa del conte Oleron per telefonare al carro attrezzi. A questo nome l'uomo rimane atterrito: il conte Maurizio Denian di Oleron era stato un suo compagno di scuola. La vecchia ammonisce infine l'automobilista di entrare dalla porta principale della villa e non, per nessuna ragione, dalla porta sul retro.

Il protagonista di *William Wilson*, che utilizza appunto lo pseudonimo di William Wilson, descrive il proprio temperamento fantasioso e impressionabile, che negli anni lo ha portato a gravi danni verso se stesso. Frequenta i suoi primi anni di scuola presso un collegio inglese, un edificio elisabettiano di mattoni contornato da alberi nodosi e viali ombrosi. Egli lo ricorda

⁴²⁷ Cfr. P. Galli Mastrodonato, *The fall of the house of Usher: il paradosso del narrare*, in «Studi Americani», n°25, 1979, pp. 8-9

⁴²⁸ Cfr. *Ibidem*, p.13

⁴²⁹ Cfr. *Ibidem*, p.15

come un periodo monotono ma nel complesso felice, nonostante sia stato quello in cui si sono manifestati i primi segnali del suo futuro catastrofico destino. Egli si definisce un ragazzo carismatico, con un forte ascendente su tutti i compagni di scuola, fatta eccezione per un ragazzo che porta il suo stesso nome e cognome. Questi ha la pretesa di sfidare il narratore e gareggiare con lui nelle competizioni di qualsiasi tipo, sia negli sport che nelle materie scolastiche, tanto che il narratore inizia in segreto a temerlo e poi ad odiarlo. Egli inoltre scopre che addirittura, oltre all'omonimia, il ragazzo ha in comune con lui la data di nascita: il 19 gennaio - giorno di nascita di Poe - del 1813. I due ragazzi sono davvero identici sia nella corporatura che nella fisionomia, tratti che il rivale non manca di sottolineare, consapevole di far innervosire il suo omonimo. Sconvolto da una visione, William fugge dalla scuola e inizia una vita depravata, dedicata ai peggiori vizi, tra cui il gioco d'azzardo. Tuttavia la figura del rivale continua a perseguitarlo, presentandosi improvvisamente e parlandogli all'orecchio con il suo tono di voce inconfondibilmente basso per una insufficienza delle corde vocali. Ai suoi voleri William si sottomette, in preda al terrore e alla debolezza d'animo.

In una lunga digressione, Egistus parla della sua strana amicizia con Oleron, conosciuto nel collegio Filodossi, un brutto edificio in stile littorio, vent'anni prima. Questi era un ragazzo ombroso e solitario, intorno a cui aleggiava il mistero e di cui tutti, compreso il protagonista, avevano paura. Il conte viene descritto al momento del suo arrivo in collegio come un ragazzo magro, con capelli neri pettinati all'indietro, folte sopracciglia nere e occhi sottili. I suoi abiti sono tutti neri, decorati sul petto da due spille dorate. Oleron non sembra interessato a nulla di ciò che accade nella scuola, fatta eccezione per lo studio del latino e del greco. Egli pian piano contagia Egistus con le sue letture proibite, tra cui «Milton e Lovecraft, Poe e Pétrus Borel, Nodier, Lacenaire, Blake, De Sade, Swinburne, testi di magia nera e demonologia»⁴³⁰. Come si è visto dunque Poe è uno degli scrittori prediletti da Oleron, che mostra anche all'amico «un piccolo libro stampato su carta pregiata, e un'illustrazione. Era un disegno di Beardsley per "Ligeia" di Edgar Allan Poe».⁴³¹ Oleron inoltre parla esplicitamente ad Egistus del genio incompreso di Poe attraverso i pensieri di Charles Baudelaire:

Senti queste parole di Baudelaire su Edgar Allan Poe.

"Esiste allora una diabolica Provvidenza che prepara l'infelicità nella culla, che getta premeditatamente esseri angelici ricchi di intelligenza in ambienti ostili, come martiri nel circo?

⁴³⁰ Benni, *Il bar sotto il mare*, cit., p.91

⁴³¹ *Ibidem*, p.95

Vi sono dunque delle anime sacre, votate all'altare, condannate a camminare verso la gloria e la morte, calpestando le proprie macerie? L'incubo delle tenebre stringerà in una morsa eterna queste anime elette? Inutilmente si dibattono, inutilmente si addentrano nel mondo, ai suoi fini ultimi, agli stratagemmi; perfezioneranno la loro prudenza, sprangheranno tutte le uscite, barricheranno le loro finestre contro i proiettili del caso: ma il Diavolo entrerà nella serratura: una perfetta virtù sarà il loro tallone d'Achille, una qualità superiore il germe della loro dannazione."⁴³²

Nonostante gli avvertimenti degli insegnanti e dei genitori - Oleron porta infatti il narratore a visitare un manicomio e, forse, è sul punto di gettarlo dal tetto - Egistus continua a frequentare lo strano amico sia per il fascino dei suoi argomenti sia per compassione: il poco che si sa della famiglia di Oleron riguarda la morte dei genitori e dei due fratelli a causa di una malattia dei nervi.

Durante le vacanze pasquali Egistus tuttavia torna in sé, lasciandosi alle spalle questa amicizia pericolosa grazie alla lontananza da Oleron e all'incontro con Eleonora, una ragazza bionda e con gli occhi azzurri, «ben diversa dalle bellezze delle illustrazioni di Beardsley»⁴³³, con cui si fidanza. Il ragazzo confessa di aver continuato a leggere «i libri di Poe, Baudelaire, Nodier, Lewis e Milton»⁴³⁴, ma questi testi, senza l'influenza dell'amico, non gli sembra abbiano nulla di diabolico, ma che siano solo il frutto della fantasia e della sofferenza di uomini normali.

Al rientro a scuola, Oleron, magro e pallido come non mai, si rende conto di aver perso l'amico, ma, dopo essere stato espulso dalla scuola per una sfuriata, con una lettera invita Egistus a cena a casa sua a Barcain insieme a Eleonora. La casa di Oleron è decrepita: i muri sono coperti di edera gialla che lascia affiorare sporadicamente affreschi e stemmi scrostati dal tempo. Il padrone di casa si comporta in modo del tutto innaturale, intrattenendo i suoi ospiti con esagerata cordialità, il che insospettisce Egistus. Infatti dopo aver drogato Eleonora, Oleron spiega che la ragazza farà da vittima sacrificale per coloro che lo perseguitano da tutta la vita. Il narratore per salvarla scaglia un candelabro contro Oleron: i tre ragazzi scappano, ma la casa brucia con tutto il suo misterioso contenuto.

In *La caduta della Casa degli Usher*, a tre pagine dall'inizio del discorso, il narratore si trova ancora all'esterno della casa, il che dimostra la mancanza quasi totale di azione, che determina

⁴³² *Ivi*

⁴³³ *Ibidem*, p.100

⁴³⁴ *Ivi*

la staticità del racconto.⁴³⁵ Il narratore fa una descrizione esterna della casa e dell'atmosfera opprimente e misteriosa che la circonda: l'abitazione, che si specchia in un lago nero, è pervasa dal grigiore e dalla decadenza. La struttura nell'insieme è apparentemente piuttosto solida, fatta eccezione per una sottilissima crepa che scende lungo tutta la facciata principale. Lo stagno viene utilizzato come meccanismo per rendere evidente la duplicazione ed è un altro modo del narratore per intervenire direttamente sul racconto.⁴³⁶

All'interno le stanze sono ampie, illuminate da lunghe finestre e riempite con sovrabbondanza; anche in questo caso prevale l'atmosfera cupa. Con l'ingresso nella stanza avviene il primo incontro del lettore con Usher, che viene osservato minuziosamente così come era stato fatto precedentemente con la stanza. I personaggi non occupano infatti uno spazio narrativo che li ponga in risalto rispetto agli oggetti e la descrizione di Usher è rapportabile per ampiezza a quella della casa.⁴³⁷

Usher accoglie l'amico con eccessivo calore: egli viene descritto dal narratore sia fisicamente sia per il suo carattere incoerente. Egli è mortalmente pallido, ha capelli sottili, occhi grandi e luminosi, labbra pallide e si caratterizza alternativamente per vivacità e pigrizia, indecisione ed energia; il suo viso è pietrificato nella descrizione di un *rigor mortis*.⁴³⁸ Nella sua descrizione si ritrovano molte caratteristiche dei ritratti fantastici di Poe: l'ordine della descrizione non procede con regolarità, ma sottolinea dapprima la carnagione cadaverica, riscontrabile anche nelle labbra e verosimilmente negli occhi e nei capelli, di cui non viene descritto il colore.⁴³⁹ Gli occhi di Usher riassumono gli attributi applicati a quelli di Morella e Ligeia e se in loro erano indice di potenza intellettuale, in Usher denotano una speciale abilità artistica, definita come una malattia.⁴⁴⁰

Usher racconta la sua ipersensibilità, malattia ereditaria, che ritiene profondamente legata alla abitazione in cui vive: da tempo egli si sente incatenato alla casa e non vi esce per nessuna ragione. Anche la sorella gemella Madeline è malata e le sue condizioni si aggravano a vista d'occhio. I due vecchi amici passano il tempo tra musica e letture; secondo Usher sia il mondo animale che quello inorganico hanno la capacità di sentire e ne dimostra la conferma confrontando la propria malattia con le pessime condizioni della casa.

⁴³⁵ Cfr. Galli Mastrodonato, op. cit., p.9

⁴³⁶ Cfr. *Ibidem*, p.15

⁴³⁷ Cfr. *Ibidem*, pp.9-10

⁴³⁸ Cfr. *Ibidem*, p.18

⁴³⁹ Cfr. Balestra, op. cit., pp.178

⁴⁴⁰ Cfr. Galli Mastrodonato, op. cit., p.28

In *Oleron*, malgrado l'indecisione, Egistus entra nella villa, contornata da un giardino incolto e statue frantumate; dalle finestre aperte si vedono tende rosso fuoco agitarsi al vento. Oleron non è molto cambiato negli anni: pallido, con i capelli neri e gli occhi cerchiati. Nonostante il turbamento iniziale nel vedere il vecchio compagno di scuola, egli si mostra cordiale con lui; tuttavia più il conte cerca di essere gentile, più l'ospite avverte chiaramente di essere in pericolo: alcune grida ripetute provenienti dall'interno dell'abitazione mettono in guardia Egistus, che vuole saperne di più e scoprire una volta per tutte il terribile segreto del conte. Dopo aver osservato attentamente la stanza in cui si trova, da cui Oleron gli ha intimato di non uscire, e letto alcuni appunti dell'amico, i sospetti di Egistus si infittiscono. Anche se l'amico nega tutto e cerca di spiegare ogni cosa in modo razionale, il narratore è sicuro che l'altro gli nasconda qualcosa, perciò esce dalla villa e si dirige verso la porta posteriore; apprendola il protagonista scopre il vero segreto del conte: egli è un tranquillo avvocato, sposato con una donna grassa e noiosa, che in quel momento sta seguendo in televisione un film dell'orrore, e con la quale ha due figli, Selvaggia e Bartolomeo. Oleron si giustifica dicendo di aver voluto nascondere la sua famiglia per vergogna, per cercare di mantenere la l'immagine ombrosa che aveva in gioventù. L'orrore che egli attendeva non si era presentato e al suo posto se n'è presentato uno di ben peggiore. Tuttavia, una volta giunto in albergo all'alba, Egistus scopre che Oleron è morto tre anni prima, dopo aver ucciso i familiari e dato fuoco alla villa.

Nell'ultima parte di *La caduta della Casa degli Usher*, Madeline muore e i due amici la seppelliscono provvisoriamente in una cripta che si trova sotto la camera da letto dell'ospite. Con il passare dei giorni Usher accentua la sua condizione di malattia assumendo tratti sempre più spettrali e anche l'ospite teme di venirne contagiato. Una notte, durante una violenta tempesta, Usher si reca in preda ad una crisi isterica nella camera dell'ospite, che per tentare di calmarlo inizia la lettura ad alta voce del romanzo immaginario *Mad Trist* di sir Launcelot Canning.

La struttura narrativa ad anticipazione trova in questo racconto nel racconto il suo momento risolutivo.⁴⁴¹ Seguono infatti una serie di corrispondenze tra ciò che viene letto ed i rumori udibili nella casa (un pezzo di legno spezzato, un grido innaturale, una vibrazione metallica). Il protagonista è del tutto impaurito e Usher è in stato confusionale e mormora di aver sepolto viva la sorella. Questa infatti compare con gli abiti a brandelli e macchiati di sangue. La

⁴⁴¹ Cfr. *Ibidem*, p.11

donna cade sul corpo morto del fratello e l'ospite esce di casa terrorizzato. Poco dopo egli vede la luna rossa al tramonto splendere attraverso l'unica crepa della casa, che crolla fragorosamente nel lago nero. La chiusa esprime il desiderio di unirsi alla morte, passione dominante di Poe; si tratta della più orripilante morte d'amore, espressione estrema dell'ossessione di Poe di venir posseduto dalla morta.⁴⁴²

Secondo alcuni *La caduta della Casa degli Usher* potrebbe essere il più alto risultato d'arte di Poe; nel racconto troviamo un personaggio con una vita indipendente, l'ospite, il quale possiede una personalità mai assorbita, anche se stordita, dal pur inquietante ambiente che lo circonda e la cui reazione è di riluttanza e di reazione ad esso, con una identificazione con i contadini, estranei alla narrazione. Nella figura di Roderick Usher invece è rappresentata un'esistenza puramente mentale, disumanizzata, in cui vediamo una condizione simbolica e astratta.⁴⁴³ Usher non infatti ha momenti di discorso diretto se non per profetizzare ciò che gli deve capitare: la sua capacità di parlare è seriamente minacciata dal discorso ambiguo in cui le parole sono riportate in discorso indiretto. Il linguaggio ad una dimensione, deprimente e monotono, afferma la presenza del narratore come costruttore del racconto.⁴⁴⁴

Il racconto parla di un amore tra fratello e sorella e quando l'io è spezzato ed il mistero della reciproca conoscenza viene a mancare diventa insopportabile il desiderio di immedesimazione nella persona amata;⁴⁴⁵ Roderick non ha che una relazione tra gli uomini, quella con la sorella Madeline, come lui nervosa, catalettica e moribonda a causa di un male misterioso.⁴⁴⁶ Il sistema tematico - formale del racconto è quello di molti altri testi di Poe. Temi come la morte apparente e il seppellimento prematuro, l'apparizione del *revenant*, cioè l'essere che torna dall'aldilà, la biblioteca fantastica, composta di opere sul soprannaturale, trattati di demonologia, scritti di mistici e visionari, sono fra i più tipici dell'autore americano e vengono utilizzati anche da Benni in *Oleron*; ugualmente è da sottolineare la predilezione per un tipo di personaggio esangue e intellettuale e costantemente in bilico tra lucida razionalità e aberrazione: la malattia mentale è infatti, per i protagonisti di Poe, un incubo o una tentazione ricorrente. Fanno parte di questo repertorio ben collaudato anche strutture formali come la progressione sinistra che prepara la catastrofe finale, la narrazione in prima persona e la *mise*

⁴⁴² Cfr. Fiedler, op. cit., pp.415-416

⁴⁴³ Cfr. Giaccari, op. cit., pp.80-81

⁴⁴⁴ Cfr. Galli Mastrodonato, op. cit., pp.34-35

⁴⁴⁵ Cfr. Lawrence, op. cit., p.99

⁴⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, p.101

en âbyme, cioè il gioco di specchi tra la vicenda narrata e quella dell'antica cronaca che i due amici leggono nel corso della notte fatale.⁴⁴⁷

Il protagonista-tipo dei racconti di Poe è un gentiluomo ricco e di antica famiglia, introverso, cupo e malinconico, attraente e solitario, intellettuale e folle, intimo conoscitore di strane tradizioni e pericolosamente avido di penetrare i misteri proibiti dell'universo⁴⁴⁸: è questo il ritratto perfettamente corrispondente che abbiamo di Oleron.

Se i temi sono una riproposizione di temi già sperimentati in altri racconti - l'oppio, l'angoscia, la malattia, il seppellimento prematuro, i sentimenti incestuosi-, in *La caduta della Casa degli Usher* il genio sembra pervadere su ogni cosa. Il tono del racconto è il vero protagonista della vicenda: non accade nulla che non sia banale o poco convincente rispetto alla sua efficace monotonia, con l'atmosfera di lugubre fantasticheria e di melanconia. Vi è qui uno stretto parallelismo tra il dramma e le alterazioni del mondo esterno: la casa Usher crolla in due sensi, sia come casata che come edificio. Tale casa è l'immagine dell'anima di Poe ed in essa troviamo una sintesi dei suoi supremi apporti alla letteratura mondiale. Si tratta della storia di un deperimento, ma la sua forza nasce dal medesimo abbandono alla prostrazione; in generale i personaggi di Poe sono regolati da una legge che si potrebbe assimilare a quella che regola e giustifica le passioni del dramma musicale. I personaggi non cedono ai loro istinti e ai loro desideri, non frenano la volontà di bene o male. Spesso si insiste sul peso autobiografico di questo racconto, secondo cui Usher è il ritratto di Poe a trent'anni, mentre Madeline sarebbe Virginia.⁴⁴⁹

In questo racconto lo "strano" proviene da due elementi principali: il primo è costituito dalle coincidenze: sia la resurrezione della sorella di Usher che il crollo della casa dopo la morte dei suoi due abitanti. Tuttavia Poe spiega razionalmente entrambi gli eventi: della casa infatti scrive in apertura del racconto: «Forse solo lo sguardo di un osservatore meticoloso avrebbe potuto accorgersi di un'esilissima incrinatura che, partendo dal tetto, scendeva trasversalmente lungo la facciata, per perdersi nelle lugubri acque dello stagno»⁴⁵⁰, frase ripresa al termine della vicenda: «Erano i raggi della luna piena che stava tramontando, rossa come sangue, che d'improvviso splendevano vividamente attraverso quella crepa nel muro della casa di cui ho

⁴⁴⁷ Cfr. Lazzarin, op. cit., pp.52-53

⁴⁴⁸ Cfr. Lovecraft, op. cit., pp.89-90

⁴⁴⁹ Cfr. Cortázar, op. cit., pp.75-76

⁴⁵⁰ Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.216

già parlato, che attraversava a zig zag tutta la facciata, dal tetto alla base»⁴⁵¹. Per quanto riguarda invece la malattia di Lady Madeline, lungo il racconto si viene a sapere di sue frequenti crisi in cui ella si trova in uno stato di catalessi. La spiegazione del soprannaturale è quindi in entrambi i casi suggerita da alcune frasi del racconto, ma non è necessario per il lettore accettarla. L'altra serie di elementi che conducono il racconto alla categoria dello strano è collegata all'esperienza dei limiti, tema molto frequente nell'opera di Poe. In questo racconto è la condizione di malattia che caratterizza i due fratelli Usher a turbare il lettore. La sensazione di stranezza nasce dai temi evocati, legati a tabù più o meno antichi.⁴⁵² Alla fine del racconto il lettore non sa se ciò che è stato narrato è reale o se è frutto dell'immaginazione del protagonista: potrebbe non essere accaduto assolutamente nulla, se non all'interno della mente del narratore stesso. Il racconto è una spirale crescente di terrore in cui il narratore è testimone di alcuni eventi soprannaturali e finisce per coinvolgere Usher o essere da lui coinvolto da nelle proprie fantasie.⁴⁵³ La linea della follia è preannunciata dal nome di lady Madeline ("Mad", l'inglese "follia", e "Line") e dalla scelta del libro da parte dell'ospite, il *Mad Trist*. La pazzia è quindi incombente ed il narratore tenta di convincerci razionalmente che possiede gli strumenti per esorcizzarla.⁴⁵⁴

Esiste una forte tensione narrativa fra la descrizione razionale che vuole oggettivare qualsiasi sensazione ritenuta strana o inspiegabile ed il progressivo accumulo di elementi strutturali che portano al crollo della casa. La pesantezza degli aggettivi legati allo stupore è l'elemento fondamentale che ci permette di affermare che tutto il racconto è scritto sotto gli effetti di un'allucinazione da oppio.⁴⁵⁵ Gli aggettivi tendono ad affermare la presenza dello strano e dell'inquietante che in modo sotterraneo procede di pari passo con lo svolgersi razionale e controllato della scrittura. Ciò che si verifica con il ritorno alla superficie di lady Madeline, il ritorno del represso, del rifiutato, del profondo e del sotterraneo.⁴⁵⁶ Tale racconto è perciò un esempio della messa a nudo della scrittura attraverso la specularità.⁴⁵⁷

⁴⁵¹ Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., pp.227-228

⁴⁵² Cfr. Todorov, op. cit., pp.51-52

⁴⁵³ Cfr. Punter, op. cit., p.184

⁴⁵⁴ Cfr. Galli Mastrodonato, op. cit., p.11

⁴⁵⁵ Cfr. *Ibidem*, pp.30-31

⁴⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p.32

⁴⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, p.15

L'istanza narrativa primaria che inizia dopo l'ultima visione della casa che cade ricostruisce in modo retrospettivo la storia che ha vissuto il narratore e protagonista.⁴⁵⁸ L'esperienza del narratore è il filo conduttore che ci guida nell'effetto preannunciato del crollo, ritornando varie volte alla prima visione che egli ha della casa.⁴⁵⁹ Un procedimento circolare collega dunque la fine del racconto al suo inizio. È infatti più quello che non avviene che quello che avviene: è il narratore a regolare il ritmo della narrazione, prevale la pausa descrittiva sulla sequenza dei fatti.⁴⁶⁰

Nel racconto Poe assume un repertorio tipicamente gotico, nei confronti del quale il suo atteggiamento è diviso tra indulgenza e distanza parodica.⁴⁶¹ Poe è certo consapevole dell'origine degli effetti speciali del gotico e sa che si tratta di materiali frusti e passabilmente ridicoli. Il racconto potrebbe quindi essere visto come una sorta di ironico inchino che egli non può esimersi dal tributare ai suoi predecessori: grande è la tentazione di leggere *La caduta della Casa degli Usher* come un racconto assolutamente umoristico: più esattamente come una parodia. L'esemplarità di questo racconto consiste nell'interrogativo che esso pone in termini molto chiari: è in questione il giudizio sull'opera narrativa di Poe nella sua totalità, che potrebbe essere secondo alcuni considerata come un immenso, variegato repertorio di parodie, e il Poe "fantastico" e "terribile" un parodista d'altro genere, accorto e dissimulatore.⁴⁶²

William Wilson è il tentativo fatto da un uomo di uccidere la propria anima;⁴⁶³ come in altri racconti (*La caduta della Casa degli Usher*, *Berenice* e *Ligeia*), il ritratto psicologico e fisico del protagonista coincide con i tratti più profondi dell'autore. La verità autobiografica degli episodi scolastici raccontati è dibattuta: probabilmente Poe mescolò i ricordi della scuola di Irvine, in Scozia, e della Manor House School, a Londra, ampliandoli con una buona dose di fantasia.⁴⁶⁴ Il protagonista racconta la sua vita nel periodo passato a scuola fino all'Università e oltre, cioè dall'infanzia all'età adulta, con il rapporto con la cattiva coscienza che rimane costante.⁴⁶⁵ Nel racconto *Doppelgänger* di *William Wilson*, Baudelaire sentiva l'eco dell'esperienza scolastica di Poe, che però non è stato vinto dalle numerose malinconie che

⁴⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, p.10

⁴⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, p.12

⁴⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, p.33

⁴⁶¹ Cfr. Lazzarin, op. cit., p.53

⁴⁶² Cfr. *Ibidem*, p.54

⁴⁶³ Cfr. Lawrence, op. cit., p.104

⁴⁶⁴ Cfr. Cortázar, op. cit., pp.60-61

⁴⁶⁵ Cfr. Wainstein, op. cit., p.80

affliggono il narratore, che ama la solitudine e le proprie passioni e si sente orgogliosamente segnato dalle vicissitudini della vita e sembra amare in qualche modo anche la sofferenza.⁴⁶⁶

William Wilson cerca di identificare l'origine della sua angoscia in ricordi lontani che non riescono ad affiorare alla coscienza,⁴⁶⁷ narrando la sua vicenda facendo riferimento al suo atto di narrare e dello scrivere.⁴⁶⁸ Fondamentali sono qui i temi del doppio, inerente alla duplicità dell'ispirazione di Poe, divisa fra fantastico e razionale,⁴⁶⁹ della degenerazione, della fantasia ingovernabile⁴⁷⁰

All'interno di Oleron viene menzionato un altro personaggio che dà il nome ad un racconto di Poe, *Eleonora*, che in Benni diventa la fidanzata di Egistus, colei che riesce a far tornare il narratore sulla retta via e che per la sua purezza è designata da Oleron come vittima sacrificale. In *Eleonora* (1841) il mondo è un giardino incantato, un luogo mistico su cui si proiettano la bellezza della donna ed i suoi sentimenti; la valle multicolore si trasforma al tocco dell'amore e si carica di meraviglie, che poi avvizziscono alla morte della ragazza. Il paesaggio sembra vivere di un'essenza misteriosa, che è la stessa di ogni respiro di Eleonora, dimostrando l'inseparabilità tra lei e la natura.⁴⁷¹ *Eleonora* è un'evocazione della vita di Poe con Virginia Clemm e la zia Maria: la ragazza rappresenta per il narratore, suo amante, due nature ed ella appare al marito dopo la sua morte sotto le sembianze di Ermengarda, la seconda moglie;⁴⁷² l'uomo che non ha mantenuto la promessa di fedeltà ad una fanciulla morta è sciolto in sogno da una voce.⁴⁷³ Il racconto è una fantasia sui diletti dell'uomo con la giovane moglie, la descrizione di una vita d'amore introspettiva⁴⁷⁴, tanto che la descrizione fisica è soppressa.⁴⁷⁵

⁴⁶⁶ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.28

⁴⁶⁷ Cfr. Balestra, op. cit., p.19

⁴⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, p.98

⁴⁶⁹ Cfr. Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.18

⁴⁷⁰ Cfr. (a cura di) Beseghi e Faeti, op. cit., p.47

⁴⁷¹ Cfr. Balestra, op. cit., p.122

⁴⁷² Cfr. Cortázar, op. cit., p.71

⁴⁷³ Cfr. Wainstein, op. cit., p.77

⁴⁷⁴ Cfr. Lawrence, op. cit., p.98

⁴⁷⁵ Cfr. Balestra, op. cit., p.75

7.3.3. *Priscilla Mapple e il delitto della II C*

Agatha Christie (1890-1976), presente tra i personaggi raffigurati in copertina e denominata "la vecchietta", ha scritto moltissimi libri polizieschi con grande cura per l'ambientazione ed i personaggi: il più celebre è senza dubbio il detective belga Hercule Poirot.⁴⁷⁶ Il narratore del racconto *Priscilla Mapple e il delitto della II C* è proprio "la vecchietta" ed il legame con la scrittrice inglese è evidenziato dal cognome della protagonista del racconto, una adolescente con la passione per l'investigazione. Miss Marple è infatti protagonista di dodici romanzi e di numerosi racconti di Agatha Christie ed è raffigurata come una fragile vecchietta di circa ottant'anni dotata di molto buon senso e di una certa conoscenza della natura umana, oltre che esperta di criminologia.⁴⁷⁷

Sia Agatha Christie che Edgar Allan Poe, in quanto inventore del poliziesco, sono fonte di ispirazione per Priscilla, che, come molti tra i personaggi benniani, viene biasimata dagli insegnanti perché legge libri non compresi nel programma scolastico: «Due settimane fa tu leggevi questo libro, nell'intervallo in giardino. Allora non mi sembrò strano. Anch'io mi porto a scuola Poe e la zia Agatha...»⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Cfr. Fossati, op. cit., pp.232-233

⁴⁷⁷ Cfr. *Ibidem*, p.115

⁴⁷⁸ Benni, *Il bar sotto il mare*, cit., p.143

7.4. Baol. Una tranquilla notte di regime

Baol. Una tranquilla notte di regime (1990), breve romanzo narrato in prima persona, è la vicenda privata di un mago e del suo tentativo di aiutare un amico, un anziano comico messo da parte dal regime perché pericoloso. Il romanzo è strutturato come una sorta di immersione in cui tentano di sopravvivere le illusioni ed i sogni di ognuno, necessari per l'esistenza.⁴⁷⁹ Uno dei punti nodali del romanzo è il problema della rappresentazione della realtà: il regime instaurato in un Paese mai citato, ma che potrebbe essere l'Italia, decide, per affermare la propria autorità e servire i propri interessi, di modificare la realtà, di "comporla", dando fine alla solidarietà, alla libertà personale e all'umorismo. Il regime ha conquistato la conoscenza delle persone e la loro stessa memoria, tenendola registrata su delle cassette audiovisive alle quali nessuno ha accesso. I membri del regime hanno quindi composto un tempo ed una realtà altri imponendo l'ignoranza, l'oscurantismo ed il conformismo. A voler rovesciare il regime c'è un gruppo di Ribelli, che sembrano alleati di Benni stesso, che cercano a loro volta di manipolare la realtà composta per servire la propria causa.

In questo romanzo, fantastico ed ironia si completano per denunciare gli orrori di oggi, il mondo della politica ed il potere eccessivo dei media. Il fatto di provocare il riso permette di percepire alcuni problemi ai quali siamo solitamente ciechi e può costituire una presa di coscienza per il lettore attento. Fantastico e umorismo si trovano infatti raramente nello stesso testo, senza che uno escluda automaticamente l'altro, formando così poco spesso un binomio interessante. Questa rarità rappresenta una delle attrattive di Benni, infatti il suo fantastico, a contatto con l'umorismo, sembra apparentemente più leggero, creando non solo un nuovo tipo di fantastico ma anche un nuovo tipo di umorismo.⁴⁸⁰

Il primo riferimento a Poe all'interno della vicenda è riscontrabile nella prima pagina del testo, quando vengono riportate le tracce, tutte piuttosto assurde, del tema assegnato alla classe di maghi Baol di cui fa parte anche il protagonista, Melchiade Saporog'zie Bedrosian Baol.

Il tema di oggi è:

"Ho sognato la casa dove sono nato
e mi sono svegliato

⁴⁷⁹ Cfr. Clerici, op. cit., p.24

⁴⁸⁰ Cfr. Obert, op. cit., pp.647-672

nella casa dove sono nato."

Oppure:

"Edgar Allan Poe era un grande scrittore, ma eccelleva anche nella corsa ad ostacoli. Quale importanza ha la cura del fisico per un buon mago baol?"

Oppure:

"Trasformate il foglio protocollo in un taglio di stoffa Oxford per camicia (due metri per due) e fatene dono al vostro insegnante."⁴⁸¹

Bedrosian Baol viene contattato dall'ex famoso comico Gratapax, che gli chiede aiuto per smascherare il regime - che ha censurato un suo vecchio intervento in cui egli si prendeva gioco del regime stesso e dei suoi alti dignitari - visto che solo un mago Baol può riuscire nell'ardua impresa. Tra un appostamento ed una missione, Baol si ferma al solito bar malfamato da Galles, il barista così chiamato per le numerose ferite che ha in faccia, ormai ridotta a losanghe. Il cocktail preferito da Bed, nominato in due diverse occasioni, è il "Gordon Pym", composto da ghiaccio, gin e fernet bianco:

«Galles per tirarmi su mi ha preparato un Gordon Pym (ghiaccio, gin e fernet bianco). Una delizia.»⁴⁸²

«Ora che il Maestro non c'è più, sono pentito di averlo lasciato andare. Me ne sto qua col mio bicchiere di Gordon Pym in mano, e ascolto quel pianista straordinario.»⁴⁸³

Il nome di questo cocktail viene dal titolo dell'unico romanzo di Edgar Allan Poe, *Le avventure di Arthur Gordon Pym* (1838), che, nella seconda parte, racconta il tentativo del protagonista di attraversare il Polo Sud per cercare nuove terre, per cui egli si trova temporaneamente a contatto con il ghiaccio, uno degli ingredienti del cocktail.

Quest'unico romanzo di Poe, che non ebbe un gran successo di pubblico, narra di un gruppo di marinai intrappolati nei mari del Sud a causa della bonaccia. Il romanzo è presentato come un diario di bordo (ancora una volta in prima persona quindi), in cui, nella prima parte, il protagonista descrive il dramma dei quattro superstiti rimasti su una nave ingovernabile, senza viveri né acqua, ridotti al cannibalismo per cercare di sopravvivere.⁴⁸⁴ Secondo Charles Baudelaire, con il *Gordon Pym*, Poe per un'unica volta «si è sforzato di scrivere un libro

⁴⁸¹ S. Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, cit., p.9

⁴⁸² *Ibidem*, p.50

⁴⁸³ *Ibidem*, p.151

⁴⁸⁴ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.60

puramente umano»⁴⁸⁵. Il *Gordon Pym* si basa su racconti di spedizioni pionieristiche nei mari del Sud ed in particolare al Polo Sud progettata da un conoscente di Poe, J. N. Reynolds. Senza dubbio Poe speculava sull'interesse dei contemporanei per tutto ciò che era lontano ed inesplorato.⁴⁸⁶ Risse, naufragi e salvataggi in alto mare non rompono il ritmo della fuga che porta il protagonista sempre più lontano dalla civiltà verso una solitudine primitiva, simboleggiata dall'isola non segnata sulla carta geografica, dalla valle sconosciuta, dal relitto della nave.⁴⁸⁷ L'ininterrotto susseguirsi di avventure equivale ad un accumularsi di istanti, un ripetersi di situazioni fatali e quindi in fondo identiche in cui la vita dell'uomo è continuamente messa a repentaglio da una serie di insidie quanto mai varie.⁴⁸⁸ Il viaggio di Pym è stato letto come scoperta psicologica, intellettuale o spirituale.⁴⁸⁹

Il romanzo sicuramente non colpisce per l'unità, caratteristica principale dei racconti di Poe, poiché nella sua struttura sono presenti numerosi brani il cui interesse risiede meramente nell'abilità psicologica e descrittiva dell'autore; il *Gordon Pym* si può quindi definire come il racconto più significativo dal punto di vista delle possibilità narrative, psicologiche, realistiche, fantastiche e poetiche.⁴⁹⁰ In questo testo l'orrore gotico irrompe nella topologia del viaggio⁴⁹¹, provocando un senso di deriva che procede infinitamente fino ad un punto di non ritorno.⁴⁹² Avvertiamo all'inizio della narrazione la consueta angoscia del seppellimento troppo affrettato del protagonista, chiuso all'inizio del macabro viaggio nella stiva all'interno di una cassa come un cadavere. Egli è salvato da un rumore accidentale ed è tratto in salvo dall'amico, apprendendo gli avvenimenti accaduti sulla nave solo in un secondo momento, attraverso la tecnica della trasposizione temporale. La necrofilia è spesso presente nel racconto: lo stesso Arthur si traveste da cadavere per impaurire i marinai sovversivi e il culmine si verifica con l'iperbole visionaria del veliero dei morti.

Dopo il salvataggio ad opera della goletta Jane Guy, seguono alcune irruzioni nel fantastico, nel meraviglioso e nell'ignoto, in particolare ricordiamo la conclusione del romanzo, in cui Arthur ed il compagno di viaggio Peters, - che rappresenta l'orrore dall'aspetto bestiale ma che

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pp.59-60

⁴⁸⁶ Cfr. Fiedler, op. cit., p.389

⁴⁸⁷ Cfr. *Ibidem*, p.391

⁴⁸⁸ Cfr. Wainstein, op. cit., p.81

⁴⁸⁹ Cfr. Balestra, op. cit., p.42

⁴⁹⁰ Cfr. Laura, op. cit., pp.84-85

⁴⁹¹ Cfr. R. Barbolini, *La Chimera e il Terrore*, Jaca Book, Milano, 1984, p.113

⁴⁹² Cfr. *Ibidem*, p.115

possiede anche qualcosa del folletto che guida e protegge Gordon Pym fino alla fine⁴⁹³ - dopo essere stati sepolti vivi nell'isola dei cannibali, inizieranno il loro viaggio verso sud, verso cui tutto ciò che li circonda diventa bianco - ricordiamo a questo proposito uno degli altri ingredienti del cocktail di *Baol*, il fernet bianco. La parodia più sconcertante contenuta nel *Gordon Pym* è quella del tema della resurrezione, che porta il protagonista ad essere più volte sprofondato nella tomba per poi rinascere⁴⁹⁴ Il termine del racconto è un enigma non risolto, che mostra la contaminazione non solo tra schema del viaggio e orrore gotico, ma anche con mistero poliziesco.⁴⁹⁵

⁴⁹³ Cfr. Fiedler, op. cit., pp.385-386

⁴⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, p.393

⁴⁹⁵ Cfr. Barbolini, op. cit., pp.128-132

7.5. *La compagnia dei Celestini*

La Compagnia dei Celestini (1992) è forse uno dei libri più amati e conosciuti di Benni: gli orfani "Celestini" vivono la doppia dittatura del sinistro orfanatrofio degli Zopiloti, gestito da Don Biffero, e dello stato di Gladonia, governato dal ricchissimo Egoarca Mussolardi. Essi tuttavia sono organizzati in una rete clandestina di orfani che ha per collante la pallastrada, sport segretissimo per eccellenza ispirato dall'esperienza di Benni, che dai 6 ai 15 anni giocò a calcio in strada, fino a diventare un professionista⁴⁹⁶. Il romanzo narra quindi della storia di un appuntamento a cui nessun orfano vuole mancare e che molti adulti desiderano spiare per distruggerne il carattere sovversivo e anticonformistico: il campionato mondiale di pallastrada. All'interno del romanzo, com'è tipico in Benni, troviamo la capacità di passare dal verosimile all'impossibile con una naturalezza che impedisce al lettore di stupirsi troppo.⁴⁹⁷

La compagnia dei Celestini racconta il nostro paese e il nostro mondo, classificandosi come un romanzo su di noi, vasto, ambizioso con vari livelli di lettura. La struttura della fiaba, del viaggio, della caccia al tesoro, dell'humour, del videogame si fondono tra di loro.⁴⁹⁸

La compagnia dei Celestini ha il suo motto, i suoi piani di fuga, le sue spavalderie e le paure, lo scambio continuo tra realtà e immaginazione. Non troviamo qui solo il gusto dell'avventura e il tono commosso del narratore, ma anche l'antitesi netta tra mondo incorrotto degli adolescenti, amanti della libertà, e mondo degli adulti, sopraffattore e ipocrita; si tratta di una visione delle cose fortemente schematica, ma non per questo irrealistica.⁴⁹⁹ Ciò che resta impresso del libro non è tanto l'idea narrativa quanto la singola pagina, il ritratto dei personaggi, grotteschi ed esilaranti, e la battuta: ciò dimostra come la misura ideale di Benni sia il racconto breve, con uno sviluppo veloce di una intuizione morale di partenza.⁵⁰⁰ Il rischio è quello del pedagogismo, di risultare edificante e prevedibile nei propri bersagli, di vittimismo. A Gladonia tuttavia sono tutti un po' colpevoli, tranne i bambini: l'autore si mette

⁴⁹⁶ S. Benni, Presentazione di *Pantera* presso "La Feltrinelli" di Treviso, 23.05.2014

⁴⁹⁷ Cfr. L. Lipperini, *Nello stato di Gladonia dove lo sport è clandestino*, in *La Repubblica*, 09.09.2003

⁴⁹⁸ Cfr. G. Fofi, *Di bambini e di minoranze. Incontro con Stefano Benni* in *Linea d'ombra*, n°78, 1993, p.38

⁴⁹⁹ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.184

⁵⁰⁰ Cfr. F. La Porta, *Dall'agio di scrivere: Feltrinelli e la narrative italiana* in *Linea d'ombra*, n°100, 1995, p.26

dalla parte di chi non si rassegna, di chi aiuta gli altri silenziosamente, di chi è capace di pietà e di vergogna.⁵⁰¹

La satira di Benni si muove su due piani: uno più immediato ed a volte plateale di attualità un po' ovvia (fastfood, quiz televisivi, inquinamento), mentre l'altro più incisivo e sottile.⁵⁰²

L'altra cosa che questo libro racconta, attraverso un linguaggio vario, esagerato, fumettistico, è l'Italia, i vizi dei suoi cittadini, la babele del postmoderno, cioè l'equivalenza, la convivenza e la simultaneità dei materiali più diversi esperiti nello stesso istante. D'altra parte questa è caratteristica fondamentale di tutta la prosa di Benni, di sottoporre i suoi lettori a continui andirivieni tra storie e racconti di tutti i tipi all'interno dello stesso romanzo.⁵⁰³

In numerose delle opere di Benni possiamo trovare delle allusioni, più o meno esplicite, all'Italia, appellata con nomi di fantasia ma attraverso i quali rimane ben visibile l'originale. Le descrizioni di tali Stati immaginari trovano forti riferimenti alla realtà e possono essere considerate per certi versi delle cronache che registrano i cambiamenti dell'Italia contemporanea. La quantità delle allusioni all'Italia è molto vasta e nonostante siano leggermente distorte per la loro ambientazione stravagante, con una trasgressione della verosimiglianza, in esse il lettore può facilmente riconoscere il mondo in cui vive.⁵⁰⁴

Gladonia è il nome attribuito da Benni all'Italia negli anni Novanta: lo ritroviamo ad esempio nei corsivi pubblicati su *L'espresso*, nella rubrica intitolata *Cronache di regime*, oltre che nel romanzo *La compagnia dei Celestini*. Il nome Gladonia proviene da "Gladio", il nome dell'organizzazione segreta anticomunista legata agli Stati Uniti, pronta ad intervenire militarmente nel caso di vittoria dei partiti di sinistra nelle elezioni del 1948, della cui esistenza i cittadini vennero informati solo agli inizi degli anni Novanta.⁵⁰⁵ Il romanzo presenta un'immagine spietata di Gladonia, cioè dell'Italia contemporanea, in cui tutti coloro che detengono il potere sono sottoposti a una forte critica. L'anno di pubblicazione del romanzo, il 1992, è un periodo di passaggio tra la prima e la seconda Repubblica, con lo scoppio dello scandalo di Tangentopoli, ed il bersaglio principale della satira benniana è la corruzione onnipresente e la concentrazione del potere.⁵⁰⁶

⁵⁰¹ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.186

⁵⁰² Cfr. *Ivi*

⁵⁰³ Cfr. A. Baricco, *Utopia nonostante la realtà* in *Indice dei libri del mese*, n°5, 1993, p.10

⁵⁰⁴ Cfr. A. Piwowarska, *Gladonia, Tristalia, Usitalia... la triste eco dell'Italia odierna nelle opere di Stefano Benni*, in *Studia Romanica Posnaniensia*, n°XLI/4, 2014, pp.101-102

⁵⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p.102

⁵⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, p.103

Il libro è certamente una metafora di un'Italia in cui Benni afferma di aver vissuto con grande disagio e che ha tentato di descrivere con un'allegoria sociale, con personaggi riconoscibili e maschere comiche per un'eterna commedia dell'arte: il Politico, il Giornalista, il Potente, il Generale, il Priore e la schiera di servi ossequiosi. Tuttavia questo libro non è solo un poema epico satirico sul presente e futuro del nostro Paese, ma racconta il presente in modo fiabesco, tra iperrealismo e surrealtà, prima ancora degli orrori contemporanei delle manie e dei miti della cultura-spettacolo, del conflitto metafisico ma concreto tra l'inerte Bene e il super armato Male, tra Innocenza e Corruzione. Se i suoi angeli sono lontani da Dio e da Satana e molto somiglianti a uomini, la loro stessa natura è fragile ed è affidata al sogno di un vecchio, alle parole di un antico proverbio, a misteriose tribù. L'autore intende soprattutto scherzare con profezie e magie, come aveva fatto in *Baol*, ma questo fondo finto esoterico e ironico sapienziale viene investito da un utopismo privato e dai contorni indefiniti.⁵⁰⁷ Su tutto alla fine prevale la risata e non c'è situazione drammatica o poetica che non venga subito fatta esplodere.⁵⁰⁸

L'ingrediente della comicità avvicina il mondo fantastico e paradossale alla sensibilità e alla coscienza del lettore, perché ridendo si stabilisce una solidarietà emotiva con chi ci spinge al riso; capita così di intravedere attraverso l'universo dei celestini degli scenari quotidiani che il lettore ben conosce.⁵⁰⁹ Gli scenari sono desolati, fra incuria e devastazioni di adulti in ogni caso, un'eccezione a parte, votati al male, contrapposti agli "angelici" orfani, in lotta per mantenere la propria libertà di essere bambini. Si tratta di una pedagogia dell'ammonimento, in cui si evoca l'irreparabile e l'indesiderabile. Benni diverte e fa appassionare il lettore, ma allo stesso tempo gli chiede una scelta di capo ideologico ben precisa, dimostrando come un libro impegnato non deve essere per forza noioso.⁵¹⁰

Gli argomenti centrali del romanzo sono dunque tre: il campionato mondiale di pallastrada, la volgarità dell'Italia in cui viviamo e la babele dell'epoca in cui sopravviviamo. Per raccontare queste tre cose, Benni ne racconta altre mille, facendo esplodere il vocabolario e catapultando il lettore in un nuovo universo linguistico oltre che narrativo. Lo sport della pallastrada è uno sport clandestino, giocato tra le pieghe della realtà, in spazi clandestini, che non essendo previsto dall'organizzazione sociale è praticato dagli irregolari dell'umanità, gli orfani scartati

⁵⁰⁷ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., pp.183-184

⁵⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p.184

⁵⁰⁹ Cfr. Clerici, op. cit., p.24

⁵¹⁰ Cfr. *Ibidem*, pp.24-25

dal sistema. La pallastrada diventa in questo romanzo anche il rifugio simbolico e spiritoso dell'utopia, la rivincita rabbiosa della parte dell'umanità che viene scartata e dimenticata dai potenti. La pallastrada simboleggia un'attività in cui i bambini possono darsi delle regole, come la cultura, senza prestare attenzione alle regole imposte dall'alto: regole creative, libere, anche assurde, ma sentite da chi le ha pensate.⁵¹¹

In Benni si legge e si ride, ma la risata non è il fine di quel gesto, è la spia di qualcosa che è accaduto e che è il vero scopo di quel gesto, cioè farci schizzare da una parte all'altra dell'universo del reale.⁵¹² Benni gioca con la cultura di massa e con l'immaginario popolare degli ultimi anni attraverso richiami e riferimenti.⁵¹³

Il linguaggio del romanzo è effervescente, con una mescolanza ironica di termini letterari, locuzioni basse, tecnicismi, neologismi. Nonostante questo la leggibilità non è compromessa poiché il periodare, pur ampio, mantiene una struttura sintattica semplice. Spesso troviamo metafore e forme figurate del linguaggio ed i costrutti maggiormente utilizzati sono quelli dell'enumerazione e dell'accumulo.⁵¹⁴ La critica di solito ha ammirato Benni per il suo talento comico, per l'inesauribile invenzione di battute, ma ha prestato scarsa attenzione all'elemento espressionista che infiamma la sua scrittura. Il procedimento stilistico più utilizzato è appunto l'enumerazione, presente pressoché in ogni pagina: le cause di maltempo, le notizie al telegiornale, le discoteche estive, eccetera. Si tratta di elenchi lunghissimi, a volte eccessivi, fantasiosi, che tentano di abbracciare la realtà tutta intera e che hanno un prezioso valore musicale e danno al testo una cadenza ritmica marcata, tenace e ipnotica come un rap metropolitano. Benni sembra voler combattere il male con il male stesso non identificandosi con l'aggressore, ma mimetizzandosi con esso al fine di neutralizzarlo. In questo modo si prende gioco della pubblicità attraverso slogan pubblicitari, creando parole composte, aderendo al gusto splatter. La sua narrazione è fittissima, senza un momento di pausa, ogni cosa viene commentata e presa a pretesto di satira, quasi a mimare l'assordante rumore di fondo a cui siamo sottoposti quotidianamente.⁵¹⁵ Non ci sono pause o intervalli e il ritmo procede al massimo della sua possibilità; i procedimenti utilizzati sono due: l'accelerazione frenetica dei tempi del discorso e l'enfaticizzazione iperbolica dei contenuti.⁵¹⁶ L'impianto

⁵¹¹ Cfr. Fofi, op. cit., p.39

⁵¹² Cfr. Baricco, op. cit., p.10

⁵¹³ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.186

⁵¹⁴ Cfr. V. Spinazzola, *Il gusto di criticare*, Aragno, Marene, 2007, p.160

⁵¹⁵ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.185

⁵¹⁶ Cfr. Spinazzola, op. cit., p.159

narrativo è molto intricato e sollecita la curiosità del lettore, la trama si ramifica e presenta svolte inattese e sorprese clamorose, riproponendo le caratteristiche del romanzo d'appendice ottocentesco, qui rivisitato parodisticamente in luce del postmodernismo.⁵¹⁷

Il romanzo è esplicitamente rivolto a tutti e fa largo uso delle convenzioni proprie di fantascienza, avventura, favola, stravolgendole e ribaltandole: una caratteristica dell'autore è di creare un cortocircuito fra paraletteratura e letteratura colta, tra parlato e lingua lavorata. Benni utilizza un lessico elegante, arcaizzante, ma allo stesso tempo citazioni di effetto comico e grottesco.⁵¹⁸ Il linguaggio è quindi molto vivace e concentra molti tipi di linguaggi, quello giovanile in primis: è il linguaggio dei media, della curiosità, un linguaggio stimolato dalla musica, dalla televisione, ma anche dalle nostre radici culturali, come il latino, il greco o i nostri dialetti. Per vivere insieme nella società è indispensabile comunicare e per farlo è necessario utilizzare tutti i mezzi a nostra disposizione.⁵¹⁹ Benni mostra di avere una grande inventiva linguistica, che lo rende irriducibile a qualsiasi schema o classificazione ideologica per l'uso spregiudicato e divertito dei generi, per la semplicità comunicativa, per la curiosità/disgusto per il presente.⁵²⁰

L'autore, trascinato dalla notevole fantasia narrativa e dalla sfrenatezza linguistica che lo caratterizzano, non rinuncia a niente, talvolta opprimendo la linearità dei percorsi e sovraccaricando il racconto.⁵²¹

Il legame di questo testo con Edgar Allan Poe è manifestato fin dall'esergo, in cui viene presentata una frase dal racconto *Perdita di fiato* (1832), racconto grottesco in cui il protagonista, Barry Littleton, perde appunto il fiato: «Anche la più sfacciata fortuna deve pur finire col sottomettersi al coraggio mai stanco della filosofia, come la più tenace città all'assedio senza tregua di un nemico. (E. A. Poe)»⁵²²

Perdita di fiato, di gusto necrofilo⁵²³, è uno dei primi racconti di Poe e si trova a metà fra la parodia ed il puro divertimento comico⁵²⁴: il tono orrido e grottesco è cantilenante, linguisticamente stravagante ed allusivo.⁵²⁵

⁵¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p.160

⁵¹⁸ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., pp.185-186

⁵¹⁹ Cfr. Fofi, op. cit., p.40

⁵²⁰ Cfr. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p.187

⁵²¹ Cfr. Fofi, op. cit., p.38

⁵²² S. Benni, *La Compagnia dei Celestini*, Feltrinelli, Milano, 2013, esergo

⁵²³ Cfr. Cortázar, op. cit., p.90

⁵²⁴ Cfr. Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.22

⁵²⁵ Cfr. Poe, *I racconti*, cit., p.XLI

La rete di riferimenti prosegue durante la fuga dall'orfanotrofio, i bambini attraversano passaggi segreti e antiche cantine del castello, in cui sono custoditi alcuni vini leggendari, tra cui il Brigolin-Lalande, lo Xeres Sangre de Ogro, il Latour, il Markbrunner, l'Haut-Brion, il Leoville, il Sauternes e un barilotto di Amontillado delle cantine di Montresor.⁵²⁶

Molti dei vini descritti appartengono al repertorio enologico presentato da Poe in alcuni dei suoi racconti: Poe non era un esperto di vini nonostante la frequenza con cui ne scriveva nelle sue opere, infatti la sua competenza non andava molto oltre il nome famoso che egli citava. Importante è il fatto che scrivendo di vini Poe adoperava uno stile satirico, ridicolizzando quei personaggi che si vantano di essere grandi conoscitori di vini, rappresentandoli come perennemente ubriachi e facendoli uscire poveramente dalla storia, come Fortunato in *Il barile di Amontillado* ed il cuoco Bon-Bon.⁵²⁷

Il primo tra i vini qui menzionati è il "Brigolin-Lalande", in cui la seconda parte del nome è in Poe il cognome di uno dei personaggi del racconto satirico *Gli occhiali* (1844), scritto con molta cura e compiacimento⁵²⁸. Il ventiduenne protagonista, il cui vero nome è Napoléon Bonaparte Froissart, è obbligato da una clausola testamentaria a prendere il cognome Simpson; egli incontra madame Eugénie Lalande, di 82 anni, e cade vittima di uno scherzo, infatti egli, non vedendoci bene ma rifiutando di indossare gli occhiali, crede che la sua antenata sia una bellissima donna e la corteggia fino a sposarla.⁵²⁹

La donna ideale del protagonista è dunque una vecchia signora, la cui bellezza appassita è ravvivata da alcuni accorgimenti artificiali come la dentiera, la parrucca o il trucco, ma soprattutto dalla miopia del giovane innamorato. Il problema della deformazione ottica viene manipolato per provocare la risata: l'ironia verte sia sull'amore a prima vista sia sulla bellezza ideale, costruita su rimandi all'arte classica.⁵³⁰

Nel racconto sono presenti il comico della situazione, quello del personaggio, la comicità legata ai nomi della genealogia del protagonista - Froissart, Croissart, Voissart, Moissart - e quella legata all'apprendimento imperfetto di una lingua straniera - nella lettera di Madame Lalande. Inoltre anche le notazioni ambientali sono utilizzate in funzione comica, il che risulterà importantissimo per la rivelazione finale: gli incontri tra il narratore e Madame

⁵²⁶ Cfr. Benni, *La Compagnia dei Celestini*, cit., p.50

⁵²⁷ Cfr. L. Moffitt Cecil, *Poe's Wine List*, in «Poe Studies», n°2, 1972, pp.41-42

⁵²⁸ Cfr. Cortázar, op. cit., p.88

⁵²⁹ Cfr. Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.184

⁵³⁰ Cfr. Balestra, op. cit., p.84

Lalande avvengono sempre alla penombra o al crepuscolo, tanto che l'innamorato non avrà la possibilità di vedere chiaramente la donna fino al momento dell'epifania.

Il racconto è basato sulla ricerca della verità e della rivelazione finale, quando il narratore si accorge di aver sposato non una giovane e bellissima fanciulla ma una sua ava inaridita. Il personaggio del narratore è comico, è la parodia del giovane innamorato ansioso, di cui l'autore mette in ridicolo la sua impazienza, ancor di più comico se pensiamo a chi sia l'oggetto del suo amore.⁵³¹

Il secondo vino è lo " Xeres Sangre de Ogro", nominato sia in *Il barile di Amontillado* - «Per quanto riguarda Luchesi, non sa distinguere uno Sherry da un Amontillado!»⁵³² - sia nel racconto umoristico *Mondanità* (1835), che presenta una lunga lista di vini, tra cui la maggior parte di quelli nominati da Benni: Latour, Markbrunner, Haut-Brion, Léoville, Amontillado e Sauterne,⁵³³ quest'ultimo menzionato anche in uno degli altri racconti di Poe, *Bon-Bon*.⁵³⁴ Da notare che Poe scrive Sauterne senza -s e aggiunge una -n- al Leoville.⁵³⁵

Oltre a quelli già presentati esistono altri riferimenti a Poe: nel primo caso un bambino orfano che aspira a diventare la stella di un quiz show si mette alla prova sulle proprie conoscenze in "orfanologia" davanti al giornalista Giulio Fimicoli e al fotografo Gilberto Rosalino; tra gli orfani celebri ricordati dal bambino, Poe è il primo ad essere citato: «Orfani illustri? Poe perse la madre e il padre non lo riconobbe».⁵³⁶

Le seguenti citazioni invece utilizzano in modo parodico il nome di Edgar Allan Poe per attribuire il nome ad un album, "Edgar Allan Disney", di un famoso gruppo musicale amato dai bambini, i "Mamma mettimi giù", nominati anche nel successivo *Spiriti*⁵³⁷. Una prima volta il nome gruppo compare insieme ad una delle più note canzoni del repertorio, *Lady Lampadina*⁵³⁸, mentre poche pagine più avanti compaiono solamente alcuni versi di una canzone d'amore senza titolo, accompagnati dal nome del gruppo e dell'album musicale.⁵³⁹ In questi casi, come in altri racconti, non sembra esserci una motivazione particolare dell'utilizzo del nome di Poe, se non per stuzzicare il lettore con questi fugaci riferimenti allo scrittore.

⁵³¹ Cfr. Poli, *Critica Libera: l'umorismo di Edgar Allan Poe*, cit.

⁵³² Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.30

⁵³³ Cfr. Poe, *Racconti del grottesco*, cit., p.84

⁵³⁴ Cfr. *Ibidem*, p.64

⁵³⁵ Cfr. Moffitt Cecil, op. cit., pp.41-42

⁵³⁶ Benni, *La Compagnia dei Celestini*, cit., p.69

⁵³⁷ Cfr. S. Benni, *Spiriti*, Feltrinelli, Milano, 2010, p.102

⁵³⁸ Cfr. Benni, *La Compagnia dei Celestini*, cit., p.178

⁵³⁹ Cfr. *Ibidem*, p.191

7.6. *L'ultima lacrima*

La raccolta di racconti *L'ultima lacrima* (1994) intrattiene con il nostro tempo un rapporto di risentita denuncia, di umorismo e di fatale rispecchiamento, con una grandissima quantità di idee e spunti narrativi ed il comico usato come artificio per esasperare situazioni reali o verosimili per mostrarne tutta l'assurdità.⁵⁴⁰ In questo testo l'autore sembra lasciare libere le redini della sua immaginazione narrativa senza un principio organizzativo ben determinato che non sia il sarcasmo o lo humour nero, che avvolge come una patina tutti i racconti.⁵⁴¹

Secondo Benni l'Italia degli anni Novanta va male e non solo politicamente: la società è avvelenata dalla miseria culturale e sociale, visto che gli italiani non sanno più vivere insieme e fanno apparire nuovi mostri lasciando presagire l'arrivo di altri ancor peggiori. L'immaginazione sta diventando conformista, si sta lasciando corrompere dalla dittatura audiovisiva: la televisione sta diventando nel vero senso del termine uno schermo davanti agli occhi ed allo spirito degli uomini. Per questi motivi, in questo libro Benni si mostra pessimista e fa prova di un'ironia più amara; la sua scrittura si presenta piena di furore, di rabbia e chiede di essere ascoltata come una sorta di grido d'allarme.

In questa raccolta Benni ritorna anche su problemi già affrontati in precedenza, ma che tratta diversamente, con più maturità e con grande maestria, con cui si fa beffe della politica, del mondo della cultura e dei critici letterari, del turismo di massa, del giornalismo, delle convenzioni sociali, dei rapporti gerarchici presenti nel mondo del lavoro, del razzismo. I racconti contenuti all'interno dell'opera sono più o meno leggeri, con maggiore o minore utilizzo dell'ironia e di fantastico. La risata potrebbe essere dunque l'antidoto all'angoscia che provoca i differenti orrori che popolano il nostro mondo: l'umorismo di Benni cerca di vincere gli attacchi di tali mostri e di aprire gli occhi ai lettori, proponendo di essere più lucidi e curiosi, non facendoli accontentare del conformismo ma preparandoli a cogliere il sentimento.⁵⁴²

⁵⁴⁰ Cfr. La Porta, *Dall'agio di scrivere: Feltrinelli e la narrative italiana*, cit., p.26

⁵⁴¹ Cfr. Boria, op. cit. p.105

⁵⁴² Cfr. Obert, op. cit., pp.647-672

7.6.1. *Re Capriccio*

Il racconto *Re Capriccio* ha come protagonista Manrico Del Pietro, un grandissimo tenore italiano, conosciuto in tutto il mondo per la sua potentissima voce e per i suoi insoddisfabili capricci. Il racconto prende avvio nelle poche ore antecedenti la prima dell'opera *Berenice*, donna malata e morente, come la protagonista dell'omonimo racconto di Poe, di cui Del Pietro interpreta l'innamorato, Edgardo. La vicenda si complica quando il presidente del Paese, uomo tanto potente quanto incontentabile, chiede di poter salire sul palco insieme al maestro e di cantare insieme a lui. Del Pietro si oppone con tutte le forze, ma infine capitola permettendo che il presidente figuri in scena come comparsa, senza però cantare. Tuttavia il tenore non è a conoscenza del ruolo che impersonerà il presidente e durante tutta la durata dell'opera si aggira inquieto lungo il palcoscenico per cercare di capire sotto quale spoglia possa essere celato il presidente. Nel frattempo l'opera prosegue e Berenice si ammala di polmonite per aver aspettato in strada sotto la neve per tre giorni e tre notti l'amato Edgardo, che la respinge in seguito ad alcune incomprensioni da dramma sentimentale. Infine, Edgardo perdona Berenice vedendola morente e, prendendo la pallida amata tra le braccia, si accorge che la cantata lirica è stata sostituita in quest'ultima scena dal presidente in persona. Lo sgomento del tenore è pari all'euforia del pubblico, che al termine dell'opera dimentica completamente Del Pietro per applaudire entusiasta il nuovo beniamino. Del Pietro, in preda allo sconforto per questa insopportabile predilezione del pubblico, si conficca nella pancia lo spadino militare del primo atto: peccato che lo spadino sia di gomma.

Il riferimento a Poe in questo caso è abbastanza esplicito per quanto riguarda l'onomastica dei protagonisti dell'opera, Berenice e Edgardo, ma l'unica altra caratteristica che li riconduce a Poe è la malattia e morte della protagonista femminile, infatti l'opera lirica viene descritta solo sommariamente nel racconto e non vengono dati elementi sufficienti per analizzare l'andamento dell'intera vicenda del dramma. Il centro del racconto infatti non è la trama dell'opera lirica che viene rappresentata, ma l'angoscia del famoso tenore di trovare vicino a sé il temuto presidente, da cui si trova inaspettatamente superato.

7.6.2. *Incredibile ma vero*

Altro riferimento a Poe è riscontrabile nel racconto *Incredibile ma vero*, formato a sua volta da brevi notizie apparentemente incredibili. Tra queste la storia di due donne la cui abitazione viene all'improvviso per un certo tempo attraversata dall'estremità di un arcobaleno di eccezionale grandezza. La prima, la signora «Judy O'Flannagan di Ballyamosduff (Irlanda)»⁵⁴³, trova la casa immersa in una nube di color porpora, mentre la seconda, la signora Edna O'Raferty di Bailieborough, moglie di un certo Paddy O'Raferty, trova la casa pervasa dal colore giallo. Poco dopo l'arcobaleno scompare, ma la vicenda rimane un mistero visto che un'équipe di scienziati dell'Università di Belfast, arrivata sul posto per verificare il fenomeno, non ha mai reso note le proprie conclusioni.

I nomi Judy O'Flannagan e Paddy O'Raferty compaiono anche nel racconto satirico di Edgar Allan Poe *Il diavolo della torre* (1839), in cui il diavolo sposta le lancette dell'orologio della città olandese di Vondervotteimittiss (wonder-what-time-it-is) - significativo il tema dell'orologio nell'opera di Poe⁵⁴⁴ -, famosa per cavoli ed orologi, gettando gli abitanti nel panico. In tale racconto i due nomi sono i titoli di due canzoni.

⁵⁴³ S. Benni, *L'ultima lacrima*, Feltrinelli, Milano, 1994, p.124

⁵⁴⁴ Cfr. Cortázar, op. cit., p.89

7.7. *Elianto*

Elianto (1996) è un romanzo che parla della realtà dell'Italia contemporanea, incupita dal conformismo televisivo, dal "vippismo" e dal trasformismo; sono i bambini gli unici ad essere salvati, anzi sono loro a salvare gli altri.⁵⁴⁵ *Elianto* è una serie di storie fantastiche intrecciate tra loro per dare vita a una vicenda ricca di trovate esilaranti.⁵⁴⁶ La fantasia di Benni è fervida, ricca di illuminazioni e invenzioni imprevedibili che lasciano il lettore a bocca aperta,⁵⁴⁷ ad esempio il leggendario "kofs" è una metafora della letteratura: tutti noi infatti ci nutriamo di ricordi che diventano poi il nostro archivio. Si tratta del principio della letteratura, che non si fermerà mai.⁵⁴⁸

Il paese in cui vivono *Elianto* e i suoi amici è Tristalia, ovvero la Nova Repubblica di Tristalia, la cui capitale è Megalopoli, sede del governo dei Venti Presidenti, eletti tramite sondaggio televisivo e con il compito di uccidersi l'un l'altro fino a quando non ne resti soltanto uno, che assumerà la carica di dittatore per un anno. La televisione ha il controllo totale sulla vita dei cittadini, che vengono obbligati a rispondere a dei sondaggi assurdi - con cui il regime vuole privare le persone della propria individualità - per sperare di far parte della maggioranza e quindi poter usufruire di servizi quali telefono, corrente elettrica, acqua e gas; chi non fa parte della maggioranza viene punito, poiché si è dimostrato dis informato o in disaccordo con le idee del governo.⁵⁴⁹

Il regolamento di ogni aspetto della vita è controllato da un computer centrale, il Zentrum, il cui compito principale è quello di mantenere equilibrato il livello di paura dei cittadini tramite notizie adeguate.⁵⁵⁰ Il Zentrum, supercomputer, si trova sulla sommità di un grattacielo a forma di chiodo, forma che riassume gli ideali di Tristalia: salire, scalare fino in cima per mostrarsi agli altri.⁵⁵¹

Il nome Nova Repubblica di Tristalia è un riferimento alla Seconda Repubblica, cioè la transizione avvenuta in Italia tra il 1992 e il 1994, cambiamento che ha avuto un carattere a volte violento. In *Elianto* possiamo senz'altro trovare delle caratteristiche dell'Italia dei futuri

⁵⁴⁵ Cfr. C. Maltese, *Dacci oggi il nostro vip quotidiano*, in *La Repubblica* del 13.01.1996

⁵⁴⁶ Cfr. T. Violi, *Il chiodo di Benni* in *Indice dei libri del mese*, n°3, 1996, p.16

⁵⁴⁷ Cfr. *Ivi*

⁵⁴⁸ Cfr. S. Benni, Presentazione di *Pantera* presso "La Feltrinelli" di Treviso, 23.05.2014

⁵⁴⁹ Cfr. Boria, op. cit., p.108

⁵⁵⁰ Cfr. Piwowarska, op. cit., pp.104-105-106

⁵⁵¹ Cfr. Violi, op. cit., p.16

anni Novanta: il conformismo televisivo, il desiderio di notorietà, l'ipocrisia dei potenti e la paura del popolo.⁵⁵² Gli uomini, privati di ideali, prestano più attenzione alle cose superficiali e il loro unico scopo è quello di diventare importanti, di fare carriera attraverso qualsiasi mezzo.⁵⁵³

Elianto è l'eroe del libro, un ragazzino ricoverato in una clinica perché affetto da una malattia che lo dovrebbe portare progressivamente alla morte.⁵⁵⁴ Tuttavia il romanzo non è incentrato sulla storia del protagonista, ma su tre gruppi diversi che involontariamente tendono allo stesso fine - gli amici di Elianto, tre diavoli e dei guerrieri esperti di arti marziali -, il cui viaggio si snoda lungo sette mondi, in cui i viaggiatori incontrano una serie di personaggi che forniscono loro aiuto e raccontano le proprie storie. Ogni mondo ospita una metafora del mondo attuale e gli stessi personaggi sono dei simboli.⁵⁵⁵

Gli eroi benniani, come Elianto in questo caso o Salvo in *Spiriti*, non sono infatti lasciati soli ma sono assistiti da numerosi aiutanti: in primo luogo l'omerica figura di "Nestore", cioè la persona adulta, guida spirituale del protagonista, a prima vista un po' eccentrica e strana: in *Elianto* si tratta dell'infermiere filosofo Talete. In secondo luogo gli amici del giovane, che lo accompagnano nella sua missione e che fanno parte di un gruppo musicale in *Elianto* o di una squadra sportiva in *Comici spaventati guerrieri* e in *La compagnia dei Celestini*. Sono bambini appartenenti alla periferia e audaci come il protagonista, ma meno dotati di lui. Infine, il protagonista è aiutato da una certa varietà di personaggi fantastici o maestri nelle arti marziali, come ad esempio i guerrieri kung-fu in *Elianto*.⁵⁵⁶

La presenza di questo ultimo gruppo di aiutanti dimostrano che romanzi come *Elianto*, *Spiriti*, *Comici spaventati guerrieri* e *La compagnia dei Celestini* hanno luogo in un mondo di fantasia. Ad esempio in *Elianto* sono presenti sette mondi, descritti in una mappa, su cui non esiste la legge di gravità ed è possibile volare o viaggiare nel tempo: da "Protoplas", il mondo primario, a "Bludus" il mondo dei giochi, a "Mnemonia", il mondo dei ricordi.⁵⁵⁷

Artificio tipico di Benni è accumulare e mescolare comicamente: in *Elianto* vengono distorte le prospettive del fiabesco e del fantastico, del perturbante e dell'ineffabile, e spostate su un referente specifico, un mondo che conosciamo per la cronaca e l'attualità. Un altro artificio

⁵⁵² Cfr. Piwowarska, op. cit., p.106

⁵⁵³ Cfr. *Ibidem*, p.107

⁵⁵⁴ Cfr. Violi, op. cit., p.16

⁵⁵⁵ Cfr. T. Pellizzari, *Un paese anormale*, in *Leggere*, n°80, 2000, pp.42-43

⁵⁵⁶ Cfr. Lanslots e Van Den Bogaert, op. cit., 2006

⁵⁵⁷ Cfr. *Ivi*

consiste nel lavorare sul lato in ombra di storie e figure consolidate per dar voce ai silenzi e far salire in primo piano le seconde parti, cambiando le relazioni in un sistema di personaggi e non focalizzandosi sul protagonista.⁵⁵⁸ Per questo motivo questo è senz'altro un libro da apprezzare per la forza dell'inventiva, per l'incedere avvincente delle vicende, per il divertimento che ne scaturisce.⁵⁵⁹

Nonostante questo, *Elianto* è uno dei libri più amari e feroci di Benni, tra quelli che più impietosamente ritraggono l'orrore nel quale annaspa il mondo contemporaneo. Favola e mito hanno più importanza della Storia: è nel tempo e nello spazio dell'infanzia che esistono, vivono e si ramificano i tesori e le loro ricerche.⁵⁶⁰ *Elianto* è un importante romanzo civile e politico, non solo per gli evidenti richiami a Tristalia, ma perché più che dare risposte apre nuove domande e più che raccontare quel che fa Elianto, racconta che Elianto esiste, stimolando la coscienza della responsabilità propria e dell'infanzia.⁵⁶¹

Per quanto riguarda il rapporto di *Elianto* con l'opera di Edgar Allan Poe, Benni costruisce una leggenda il cui finale inquietante e soprannaturale ricorda le atmosfere lugubri caratteristiche di molti racconti di Poe: Memphis "Snailhand" ("Mano di lumaca") Slim viene descritto come il chitarrista blues più misterioso della storia della musica. Egli aveva solo due dita per mano, indice e medio, ma nonostante questo riusciva a suonare magnificamente: per questo motivo si diceva che avesse stilato un patto con il diavolo. In realtà il povero Slim era un umile nero che viveva in miseria e suonava senza manifesti, dal momento che, vista la sua fama, la gente accorreva appena suonava i primi magici accordi e poi restava come ipnotizzata davanti al chitarrista. La particolarità che lo contraddistingueva erano i dodici Accordi del Diavolo: saltuariamente, durante le sue esibizioni, inseriva un accordo insolito, meccanico, tagliente, che provocava gli effetti più disparati nel pubblico: alcuni avevano visioni orrende, altri meravigliose, alcuni vedevano il futuro, altri ritrovavano momenti perduti, altri ancora decidevano di cambiare vita. Purtroppo, una notte, in un luogo chiamato Sexton Wood, sei esponenti del Ku Klux Klan avevano impiccato Slim e bruciato la sua chitarra, che però era uscita intatta dalle ceneri, fatta eccezione per le corde, che erano sparite. La mattina dopo, sei rispettabili cittadini di Sexton Wood erano stati trovati strangolati nelle proprie abitazioni, ognuno da una corda di chitarra. Il corpo di Slim non era più stato trovato

⁵⁵⁸ Cfr. L. De Federicis, *Citazioni* in «Indice dei libri del mese», n°3, 1996, p.16

⁵⁵⁹ Cfr. G. Pontremoli, *Maturare verso l'infanzia*, in «Linea d'ombra», n°112, 1996, p.54

⁵⁶⁰ Cfr. *Ivi*

⁵⁶¹ Cfr. *Ibidem*, p.55

appeso all'albero, ai piedi del quale erano invece fioriti dei cavolfiori, attornati da migliaia di lumache. Da quella notte, a volte il fantasma di Slim appare sulla Terra per insegnare i famosi Accordi a qualche giovane chitarrista, come Jimi Hendrix, un tredicenne dai capelli lisci che non sapeva suonare altro che "Guantanamera". Una notte tuttavia Slim gli aveva infilato il dito nel naso: i capelli di Jimi erano esplosi in tutte le direzioni ed aveva iniziato a suonare divinamente.⁵⁶²

In questa breve leggenda Benni mette in pratica gli insegnamenti di Poe ed accanto agli elementi comici - il soprannome "Mano di lumaca" dovuto alle due dita, le assurde reazioni di chi sente suonare Slim, la fioritura di cavolfiori, invece di fiori, e la presenza di lumache sul luogo della sua morte, l'aneddoto su Jimi Hendrix - si mescolano quelli tragici, come la condizione di miseria in cui vive l'uomo e l'odio razziale che porta all'omicidio del musicista.

Lo scrittore di Boston viene inoltre esplicitamente nominato nelle prime pagine del romanzo da Boccadimiele, una delle amiche di Elianto, che sta iniziando insieme ad altri due ragazzi il viaggio per salvare l'eroe. Il lettore ancora non conosce bene l'identità di Elianto, che viene qui descritto con poche ma determinanti caratteristiche: «- Cerca di seguirmi, Rangio - disse Boccadimiele - chi è la mente eccelsa, il genio periferico, l'Einstein delle pizzerie, il Descartes della banlieue, l'Archimede delle sale da biliardo, il vanto della contea, il mirabile fanciullo che ha letto tutto Poe andando in bicicletta senza mani?». ⁵⁶³

Da questa breve descrizione emerge un ritratto ben preciso del protagonista del romanzo: da una parte sicuramente egli ha una grande intelligenza - tanto da possedere gli epiteti di Einstein, Descartes, Archimede - mentre dall'altra egli è un povero ragazzo di periferia, tanto che gli appellativi usati per indicarlo sono accompagnati da una precisazione popolare: la pizzeria, la banlieue, la sala da biliardo. Tra le caratteristiche, l'ultima, significativamente, riguarda Poe: quel ragazzo che è riuscito a leggere tutti i racconti di Poe mentre è in sella alla sua bicicletta - pedalando senza mani, probabilmente impegnate a stringere il libro - non può che essere un genio. In tutti questi ambienti, abitati da povera gente di periferia, Elianto si mostra quindi fin da subito come il diamante più prezioso, come colui che ha le capacità di riscattare i suoi simili, invisibili agli occhi dei potenti.

⁵⁶² Cfr. Benni, *Elianto*, cit., pp.35-36

⁵⁶³ *Ibidem*, p.37

7.8. *Saltatempo*

Saltatempo (2001) è la storia di un giovane che riceve da piccolo un dono speciale, un "orobilogio", che gli permette di viaggiare nel tempo, mostrando al lettore un realistico ritratto del ventesimo secolo, con le sue incongruenze e difficoltà socioeconomiche e politiche, come scioperi, razzismo, disastri naturali causati dall'uomo, crescente importanza dei mass-media; altri riferimenti al femminismo, alla libertà sessuale, alla cultura hippie sono estremamente puntuali. Molta attenzione è data agli scioperi studenteschi ed alla rivoluzione del '68, con l'occupazione delle scuole nei primi anni Settanta. Tuttavia questi argomenti non sono al centro della narrazione, infatti, ad esempio, *Saltatempo* non partecipa ad alcuna manifestazione mentre si trova a Parigi perché passa il proprio tempo con una ragazza francese conosciuta in una scuola. I riferimenti a tali eventi sembrano quindi costituire lo sfondo al tema principale del romanzo, cioè la crescita di *Saltatempo*, che comprende la ricerca della propria identità, la sua relazione altalenante con l'amata Selene, le sue fantasie erotiche.⁵⁶⁴ *Saltatempo* segna inoltre un riavvicinamento di Benni all'ambientazione spaziotemporale al mondo contemporaneo, accompagnato dal passaggio della fascia d'età dei protagonisti, che da bambini diventano adolescenti.⁵⁶⁵

Nel romanzo sono presenti numerosi riferimenti espliciti ad Edgar Allan Poe, che può essere visto come una sorta guida di *Saltatempo*, così come lo è stato per Benni durante la sua infanzia e la sua crescita. In questo testo, infatti, la presenza costante e continua di Poe accompagna il protagonista durante tutta la sua vita ed in particolare viene nominato dal momento in cui *Saltatempo* esce dalla sicurezza del suo paesino per recarsi in città per frequentare la scuola, costituendo dunque un appiglio sicuro a cui aggrapparsi in un mondo del tutto sconosciuto e molto diverso da quello a cui il ragazzo era abituato. Questi richiami potrebbero dunque far cogliere nel personaggio alcuni tratti distintivi dell'autore, non solo per quanto riguarda il ruolo guida di Poe ma anche per le vicende verosimilmente vissute da Benni nella sua giovinezza.

Di seguito riportiamo un brano denso di riferimenti ad Edgar Allan Poe, evocato non solo esplicitamente, ma anche attraverso alcuni dei suoi racconti più famosi:

⁵⁶⁴ Cfr. Lanslots e Van Den Bogaert, op. cit.

⁵⁶⁵ Cfr. I. Lanslots, *Grammatica Benniana: il mondo al femminile/maschile in Narrativa*, n°30, 2008, pp.318-319

Eravamo all'ultimo trimestre del secondo anno di ginnasio. (...) Tornavo il pomeriggio tardi, dormivo, studiavo e vagavo per il paese. La sera eravamo stanchi morti tutti e due, scambiavamo poche frasi. Mio padre tornava a lavorare in officina, io mi addormentavo con Edgar Allan Poe tra le mani. Sognavo di murare vivi Gentilini e Monachesi, attirandoli in cantina con l'esca di una bottiglia di Amontillado, ma anche un chinotto sarebbe bastato. Mettevo Fefelli dentro al pozzo col pendolo. Sognavo Ligeia, Berenice e una Selene con capelli neri di corvo.⁵⁶⁶

I racconti di Edgar Allan Poe sembrano essere essenziali per *Saltatempo*, che non può fare a meno di leggerne le pagine fino all'ultimo momento possibile della giornata. Dopo essersi addormentato, evidentemente i suoi sogni, pur contenendo riferimenti alla propria quotidianità, non possono che riguardare i racconti appena letti.

Il primo riferimento, piuttosto esplicito, è al racconto *Il barile di Amontillado*, in cui per vendetta un uomo mura vivo un esperto di vini attirandolo in cantina con la scusa di volergli far assaggiare un vino pregiatissimo. In *Saltatempo* il protagonista vorrebbe vendicarsi di Gentilini e Monachesi, due compagni di ginnasio ricchi e prepotenti, attirandoli in cantina inizialmente con il pretesto del medesimo vino citato da Poe e poi, ripensandoci, con un più banale chinotto. Benni porta quindi il racconto ottocentesco alla realtà del ventesimo secolo con una da lui largamente utilizzata riscrittura e attualizzazione dei classici.

Il secondo racconto sognato da *Saltatempo* è *Il pozzo e il pendolo*, in cui la ribellione di Poe prende a bersaglio il topos dell'horror connesso all'Inquisizione cattolica.⁵⁶⁷ In questo caso il narratore vorrebbe chiudere nel pozzo Fefelli, il sindaco del paese, colui che ha iniziato a portare la modernità al paese di montagna di *Saltatempo*, creando problemi politici e ambientali mai conosciuti prima dagli abitanti del luogo.

L'ultima parte del sogno riguarda la ragazza di cui *Saltatempo* è da sempre innamorato, Selene, trasferitasi in città insieme ai genitori, stanchi di vivere in un paesino isolato e privo di moderne comodità. Immancabilmente, *Saltatempo* paragona la ragazza ad alcune delle donne protagoniste di altrettanti racconti dello scrittore americano, Ligeia e Berenice, aggiungendo un vago riferimento al corvo dell'omonimo poemetto di Poe. Gli amanti descritti da Poe sono infatti molto simili tra loro, appartengono alla stessa famiglia e possiedono sistemi nervosi già

⁵⁶⁶ S. Benni, *Saltatempo*, Feltrinelli, Milano, 2012, p.99

⁵⁶⁷ Cfr. (a cura di) Beseghi e Faeti, op. cit., p.47

accordati all'unisono, resi più sensibili dalla malattia; il contatto tra loro in alcuni casi è incesto, in altri assassinio.⁵⁶⁸

Ligeia è una donna pallida e magra, dai capelli e occhi neri, fornita di una straordinaria cultura e di una indomabile volontà di vivere⁵⁶⁹, una proiezione della psiche del narratore, legata a lui intimamente come l'immagine allo specchio. Viene descritta come portatrice di follia e di morte, delle caratteristiche di ombra e di anima, come a voler simboleggiare che morte ed anima siano un'unica cosa.⁵⁷⁰

Ligeia è descritta come una donna dai tratti del viso molto delicati e per la bellezza inconfondibile dei suoi grandi occhi neri. Alla morte della donna, il marito compra una antica abbazia inglese e decide di andarci ad abitare al fine di isolarsi dal mondo con il suo dolore, sposandosi però in seguito con la bionda Lady Rowena. Dove apparentemente ci sono delle peripezie, come la morte della prima moglie, il trasferimento del vedovo in Inghilterra, il secondo matrimonio, in sostanza si rimane arenati nella situazione iniziale. Ligeia infatti cerca di sconfiggere la morte entrando nel corpo della seconda moglie, cosa che il marito ed il lettore riescono gradualmente in qualche modo ad intuire. Quando tale trasferimento ha termine, i connotati della seconda donna scompaiono per tramutarsi senza eccezioni in quelli della prima: il primo tratto distintivo che il narratore riconosce sono i denti. Nonostante le premonizioni avute, il narratore sembra rimproverarsi di non aver colto in tempo i segni della sua imminente rovina, che si manifesta esplicitamente durante gli ultimi momenti di vita di Rowena, quando al narratore appare finalmente chiara l'ombra che aleggia sulla camera della donna morente e su se stesso.⁵⁷¹ I limiti fra naturale e soprannaturale si annullano e la donna è detentrica di conoscenze troppo preziose per non essere proibite, simbolo della volontà esaltata al di là dei poteri umani. Ligeia appare come maga dai poteri occulti che riesce a sconfiggere la morte o come vampiro che vince la morte succhiando la linfa vitale ad un'altra donna.⁵⁷²

Quella qui narrata è una reciproca distruzione degli innamorati, un vampirismo spirituale, una lotta accanita delle loro volontà. È infatti il narratore stesso, impazzito di dolore per la perdita della moglie, ad avvelenare Rowena - crede infatti di vedere alcune gocce che colano nel bicchiere - perché desidera il ritorno di Ligeia e quando si convince che l'atroce dramma è

⁵⁶⁸ Cfr. Praz, op. cit., p.142

⁵⁶⁹ Cfr. Baldini, op. cit., p.20

⁵⁷⁰ Cfr. Fiedler, op. cit., p.415

⁵⁷¹ R. M. Price, *Ligeia, tra Lovecraft e Poe*, in *Lovecraft Studies*, n° 31, 1994, pp.15-17

⁵⁷² Cfr. Balestra, op. cit., p.122

consumato, una follia inenarrabile si impadronisce di lui.⁵⁷³ La morte è vinta dunque dall'amore e dalla forza di volontà.⁵⁷⁴

Poe stesso fornisce delle notizie interessanti sul concepimento di questo racconto, a sua detta il suo racconto prediletto, che in qualche modo rispecchia la storia d'amore tra Poe e la moglie Virginia. Si tratta di una storia che narra l'affermarsi della volontà umana dell'amore e della coscienza, che si impone contro la morte stessa.⁵⁷⁵

L'accostamento di Selene a Ligeia potrebbe dunque riguardare il rapporto tra lei e il protagonista, che appartengono a due mondi diversi, dal momento che lui è un ragazzo di montagna, mentre lei è diventata una ragazza di città. Nonostante questo i due non smettono mai di cercarsi l'un l'altro: Selene infatti "vive" in tutte le ragazze che Saltatempo incontra e con cui tenta di instaurare una relazione.

Berenice, la cui prima versione conteneva passi relativi all'uso di oppio, è uno dei primi racconti di Poe⁵⁷⁶ ed è di modello per quanto riguarda le malattie dell'animo. Egaeus e Berenice sono cugini: il primo è un pallido e gracile ragazzo dedito alla filosofia, mentre la seconda possiede una bellezza luminosa e carnale, ama stare all'aria aperta, nei boschi e in giardino. Tuttavia la ragazza viene colpita da un male misterioso, forse isteria unita ad attacchi di epilessia, e la sua bellezza va dissolvendosi. Egaeus sposa la cugina e prova per lei una grande amicizia ed una grande pietà; il male di quest'ultimo è tuttavia ancora più bizzarro e consiste in un'esagerazione della potenza meditativa, in una morbosa irritabilità delle facoltà d'attenzione. Non si tratta della comune esagerazione nel fantasticare: l'oggetto è invariabilmente frivolo, ma assume una importanza riflessa per mezzo di una contemplazione violenta.⁵⁷⁷ Ancora una volta, come in *Ligeia*, hanno grande importanza i denti, lunghi, stretti: nessun particolare sfugge all'uomo, che rabbrivisce d'orrore quando si accorge di aver attribuito ad essi una facoltà di sentimento. Alla morte di Berenice nuovamente sono i suoi denti a mostrarsi, come nel caso di *Ligeia*, in cui erano stati proprio i denti a riconoscere la prima moglie nel corpo della seconda.⁵⁷⁸ Qui il narratore scende nel sepolcro della donna

⁵⁷³ Cfr. Cortázar, op. cit., pp.73-74

⁵⁷⁴ Cfr. Wainstein, op. cit., p.76

⁵⁷⁵ Cfr. Lawrence, op. cit., p.98

⁵⁷⁶ Cfr. Cortázar, op. cit., p.72

⁵⁷⁷ Cfr. Baudelaire, op. cit., pp.55-56

⁵⁷⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.56-57

amata e precocemente venuta a mancare per impossessarsi dei denti, che lo affascinavano e lo terrorizzavano, denti che servono per mordere e per combattere.⁵⁷⁹

Berenice, come si è già visto, è nome carissimo a Poe: Saltatempo assomiglia ad Egaeus per la sua passione per gli studi di letteratura, mentre Selene è, come Berenice, affascinante e radiosa.

Una seconda citazione di Poe, poco più avanti, classifica lo scrittore bostoniano come autore da leggere per mostrarsi dandy; Saltatempo consiglia di leggerlo a Brian, un compagno di ginnasio, ricco, ma con cui il narratore per un certo periodo stringe una sorta di amicizia: «Brian mi affascinava e mi spaventava. C'era in lui qualcosa di invecchiato prematuramente, un quadro dove tutti i colori erano spenti. Gli dissi, se davvero sei così dandy, leggi almeno Oscar Wilde, o il vecchio Poe.»⁵⁸⁰

La seguente citazione di Poe riguarda Benni molto da vicino: Saltatempo si trova alla sua prima assemblea studentesca e si trova a difendere la sua amata letteratura, quei testi che gli insegnanti non spingono a leggere, ma che egli ritiene basilari per la sua formazione:

Presi coraggio e dissi, sono d'accordo con la compagna con le trecce, anche a me succede così, i libri che amo non sono mai tra i testi scolastici.

E che libri sono?, chiese Riccardo, con una certa freddezza.

Io dissi così a caso Edgar Allan Poe, Chandler, Kafka, Hemingway, la fantascienza, Flaubert, Eliot e i libri sugli alberi, perché no.⁵⁸¹

Proprio come Saltatempo, Benni preferisce lo studio della filosofia e della letteratura alla politica e si interessa di più a quegli autori che tanto lo fanno riflettere piuttosto che ad organizzare assemblee e occuparsi attivamente di politica:

C'era un compagno che in assemblea mi additò al pubblico disprezzo come "il compagno che legge Eliot e Ezra Pound"; io arrivavo con questi due libri, e allora questi libri erano sinonimo di reazione. Però io cercavo di spiegare che volevo leggerli, volevo capire, volevo andare in fondo, insomma, al mistero di questi scrittori.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Cfr. Lawrence, op. cit., pp.98-99

⁵⁸⁰ Benni, *Saltatempo*, cit., p.112

⁵⁸¹ *Ibidem*, p.115

⁵⁸² Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, cit., p.7

Altre citazioni testuali del nome di Edgar Allan Poe riguardano la scelte di vita di Saltatempo: in una occasione il ragazzo è occupato a trovare casa in città, dove intende stabilirsi durante il periodo scolastico per non dover più fare il pendolare: «In quanto a me, il mio scrittore preferito non era più Allan Poe ma Aaa Affitasi, leggevo annunci per ore, poi giravo tutta la città a piedi cercando una stanza.»⁵⁸³ Più tardi, quando finalmente Saltatempo trova una stanza in affitto, ne descrive gli oggetti usati per personalizzarla, come poster, foto e naturalmente Poe: «Misi alle pareti un poster del Lago Ontario, una foto di Selene, un Che Guevara, un Lee Evans, un Gramsci, un Poe, vari Beatles e mi sembrò una bella stanzetta.»⁵⁸⁴ In un'altro episodio, Giason, cronista politico nella "Gazzetta delle Valli", redazione in cui lavora Saltatempo, mette a confronto le due passioni del ragazzo, Poe ed il calcio: «Giason mi aveva preso a benvolere, forse lo incurioso. Non capiva cosa c'entrasse la mia passione per Poe con la militanza calcistica nella Dinamo.»⁵⁸⁵

Poe viene rievocato anche durante il funerale del padre di Saltatempo, di professione falegname: quando il feretro viene calato nella fossa, viene chiaramente udita una voce lamentarsi della qualità del legno della bara: «Trasalimmo, era come un racconto di Poe, era forse la voce di papà che si lamentava dall'oltretomba? No, era Balduino, pieno di liquore come un dolce di nozze.»⁵⁸⁶ Balduino è lo storico barista del paese e lamenta il fatto che la bara sia stata costruita con il mogano, mentre il padre di Saltatempo sosteneva di volere una cassa in legno di noce.

A questo riguardo, numerosi sono i racconti di Poe in cui un personaggio viene sepolto vivo, tra cui ricordiamo *Il barile di Amontillado*, *Il cuore rivelatore*, in cui il delitto rimbalza contro il suo autore e lo annienta⁵⁸⁷, e *La sepoltura prematura*, in cui la morte, vista come cura benefica⁵⁸⁸, è un argomento ossessionante del narratore, che soffre di disturbi cardiaci con sensazioni di soffocamento⁵⁸⁹ e che quindi teme di essere appunto sepolto vivo.

Poco più avanti, Saltatempo parla di fantasmi, nominando, oltre ai morti del suo paese come Karamazov, anche un personaggio di Poe, protagonista del racconto *La verità sul caso del signor Valdemar* (1845):

⁵⁸³ Benni, *Saltatempo*, cit. p.146

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p.202

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p.160

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p.220

⁵⁸⁷ Cfr. Cortázar, op. cit., p.65

⁵⁸⁸ Cfr. Wainstein, op. cit., p.76

⁵⁸⁹ Cfr. Cortázar, op. cit., p.68

- Ma che caso - dissi - ho un castello là, non ci vado mai. Potresti andare due volte alla settimana a dar da mangiare al gatto?
- Mangia così poco?
- È un gatto fantasma. Ci sono solo fantasmi lì dentro. C'è il fantasma senza testa, quello senza tiroide, poi ci sono il signor Waldemar, Van Maxel, Karamazov...⁵⁹⁰

Il signor Valdemar è un uomo malato di tisi che accetta di essere sottoposto a un esperimento di mesmerizzazione in punto di morte per mano di uno studente di medicina, suo conoscente.⁵⁹¹ Il mesmerismo ed i campi ad esso affini interessavano infatti grandemente all'epoca di Poe.⁵⁹² L'esperimento sembra funzionare tanto che il paziente viene tenuto in stato di trance per ben sette mesi, durante i quali egli con fatica risponde a poche semplici domande con una voce proveniente dall'oltretomba. Dopo questo periodo, vedendo che non sono presenti cambiamenti di alcun genere nello stato del paziente, si decide di provocare l'abbandono della trance per vedere le conseguenze: il signor Valdemar, ormai morto da sette mesi, una volta liberato dall'ipnosi si decompone in pochi minuti davanti agli occhi attoniti dei presenti. Quella di Valdemar è una trance misteriosa che non riesce ad essere spiegata dai medici⁵⁹³ e che viene utilizzata per tentare di vincere la morte.⁵⁹⁴

Il penultimo riferimento a Poe è riscontrabile nelle ultime pagine del romanzo, quando Saltatempo riflette sul suo futuro, chiedendosi cosa potrebbe fare ora che ha terminato la sua esperienza scolastica; in questa breve frase riassume quindi ciò che ha maggiormente rappresentato la sua vita fino a quel momento «Avrei recitato l'*Odissea* in teatro, avrei interpretato Poe in un film, avrei scritto Le memorie di una giovane ala destra e sarei diventato sindaco di Maracaibo.»⁵⁹⁵

Ogni frase è riferita ad un avvenimento o ad una passione a cui il protagonista si sente particolarmente legato: dovrebbe recitare l'*Odissea* perché il professore di greco alla maturità, dopo averlo sentito leggere con passione qualche verso di questo poema, non glielo fa tradurre perché è rimasto affascinato dalla sua lettura. Il libro che Saltatempo dovrebbe

⁵⁹⁰ Benni, *Saltatempo*, cit., p.224

⁵⁹¹ Cfr. Baldini, op. cit., p.21

⁵⁹² Cfr. Cortázar, op. cit., p.64

⁵⁹³ Cfr. (a cura di) Beseghi e Faeti, op. cit., p.41

⁵⁹⁴ Cfr. Laura, op. cit., p.32

⁵⁹⁵ Benni, *Saltatempo*, cit., p.225

scrivere, invece, *Le memorie di una giovane ala destra*, riguarderebbe la sua esperienza di calciatore nella "Dinamo". Per quanto riguarda l'esperienza di sindaco, sarebbe collegata con la militanza politica, peraltro vissuta nel complesso passivamente, di Saltatempo.

L'ultima citazione di Poe è in chiusura del libro, quando il narratore incontra ancora una volta il fantastico donatore dell'orobilogio, che gli spiega che le forze della natura hanno tenuto un consiglio per decidere il destino del ragazzo; tra i personaggi che si schierano a favore di Saltatempo ci sono le creature del bosco e non solo:

Io, lo Gnomo Mangereccio, Querciabaruch, Santa Putilla, gli elfi dell'acqua, Dioniso, che tu hai già conosciuto all'esame di maturità sotto forma di professore di greco, e poi un rappresentante della sinistra di Sirio e un signore con baffi e mantella che si chiamava credo Edgar Allan Puck.

- Poe - dissi.

- Sì. Ha detto che forse era anche colpa sua se ogni tanto tu immaginavi dei futuri un po' cupi, ma che sei un bravo ragazzo.⁵⁹⁶

In questo passo Poe, caratterizzato da baffi e mantello, si schiera a difesa di Saltatempo, prendendosi la responsabilità dell'occasionale pessimismo di Saltatempo e dimostrando così di averlo da sempre influenzato profondamente, come nella realtà Benni dichiara di esserlo stato. Chiaro inoltre il gioco di parole tra Poe e Puck, divinità dei boschi, che sottolinea l'appartenenza di Saltatempo, come quella dell'autore, ad un ambiente montano.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p.262

7.9. Achille piè veloce

Achille piè veloce (2003) è un libro esemplare per quanto riguarda la scrittura di Benni, una scrittura polifonica nel linguaggio, nei temi e nei toni. Il romanzo tenta di riprodurre la forza dell'inquietudine nell'incontro con qualcuno non considerato "normale". Il romanzo è ispirato ad un'amicizia reale tra Benni ed un giovane con le disabilità di Achille; alla morte di questo ragazzo Benni si è accorto che quest'amicizia abbastanza alla pari gli aveva dato molto, tanto che quattro anni dopo la morte del ragazzo egli ha deciso di scrivere questo romanzo.⁵⁹⁷

La città anonima in cui è ambientata la vicenda è piena di antenne, palazzi grigi e manifesti colorati, una realtà squallida che si scontra con l'immaginazione di Benni, dei protagonisti e del lettore. Ulisse è un lettore di una piccola casa editrice, legato sentimentalmente alla sudamericana Pilar/Penelope; Achille invece è un ragazzo dall'aspetto mostruoso, malato dalla nascita e peggiorato dalla medicina. I dialoghi tra i due personaggi sono crudeli e comici allo stesso tempo, infatti Achille fa conoscere al nuovo amico la sua realtà ed il suo tempo mentre Ulisse racconta il mondo e la relazione con la sua ragazza: Ulisse racconta la sua vita e subito Achille la scrive, reinventandola. Achille invece insegna all'amico a ritrovare nella semplicità delle piccole cose la dignità e la coerenza per non conformarsi ai compromessi di un mondo ormai uniformato.⁵⁹⁸

Il mito e l'immaginazione nutrono la storia a partire dai nomi omerici - Ulisse, Achille e suo fratello Febo, Penelope, la segretaria tentatrice Circe, la sindacalista Minerva, lo scrittodattilo Virgilio Colantuono e suo figlio Enea, le cubiste Criseide, Briseide ed Elena. Il mito trasfigura la realtà, gli oggetti prendono vita agli occhi di Ulisse; il glorioso figlio di Teti perde la sua forza per reincarnarsi in un disabile ancorato alla sua sedia a rotelle: questo è solo uno dei contrappassi presenti nel libro, in cui sono riconoscibili analogie o contrapposizioni alle vicende omeriche. Cieco come Omero, Achille vede il mondo al di fuori della stanza in cui vive con gli occhi di Ulisse.

Cimentarsi con il mito non è semplice, anche se la forza vivifica dei miti sta proprio nel poterli considerare come archetipi declinabili in ogni epoca o secondo la propria preferenza. A questo proposito Benni riesce nel compito di giocare con il mito in maniera originale: il suo stile contamina generi e toni e l'ironia spesso è risultato del *pastiche* di citazioni omeriche e

⁵⁹⁷ Cfr. S. Benni, Presentazione di *Cari Mostri* presso "La Feltrinelli" di Padova, 23.05.2015

⁵⁹⁸ Cfr. V. Inguaggiato, *Critica Libera: due letture di Stefano Benni, "Achille Piè Veloce"*, 10.11.2012, visitato il 08.07.2015, <http://www.criticalibera.org/2012/11/criticalibera-due-letture-di-stefano.html>

slogan pubblicitari, tipici del nostro tempo. Allo stesso tempo tuttavia Benni denuncia le ingiustizie operate dalla classe dominante a scapito degli ultimi.⁵⁹⁹

Il romanzo descrive il mito, sebbene assimilato nel rovesciamento di sé, un mito che riveste una qualche importanza in un momento ben determinato della storia. Innanzitutto il mito è un punto privilegiato d'osservazione sulla realtà e un luogo ideale di schieramento storico e di militanza ideologica. L'autore sa eleggere il mito come suo campo di battaglia personale, dimostrando quali sono i mali ed i vizi della società e schierandosi contro gli abusi politici, come sempre utilizzando l'arma della comicità d'invettiva.

In secondo luogo il mito, estrapolato dal contesto storico e culturale in cui si trova originariamente, è in condizione di rispondere alle esigenze degli uomini di ogni tempo e quindi anche dei contemporanei. Questi ne ricaveranno che i mostri di oggi non sono i ragazzi deformi e psichicamente turbati come Achille, ma quelli che al pari di Febo, fratello "normale" di Achille, attraente e irreprensibile, tentano di imporre le proprie regole sugli altri. Il mito assolve anche la funzione di invitare una civiltà o una nazione ad una riflessione sulle proprie origini e a non dimenticare il proprio passato, dimostrandosi così una preziosa occasione di incontro non solo con l'immagine universale ed esemplare del genere umano e dei suoi compiti, della dignità e del suo valore, ma anche con l'incarnazione di quella stessa immagine all'interno della storia materiale e culturale alla quale ognuno di noi appartiene concretamente. Anche la nostra nazione, suggerisce Benni, dovrebbe tornare a ricordare quello che è stata.

Il mito può essere sfruttato come strumento per una acquisizione della conoscenza di sé e per una profonda maturazione delle proprie scelte ed esperienze. Infine il mito legittima pienamente l'aspirazione dell'uomo a rappresentarsi come assoluto protagonista del suo destino e come interprete di un mondo governato sia dalle necessità della legge sia dalle manifestazioni di libera volontà, purché la legge non sia tiranna e la volontà non imiti i comportamenti razzisti di Febo. Il mito è anche il luogo simbolico d'incontro con una cultura ed una mentalità che riconoscono nelle diversità, nella discontinuità. Benni chiede quindi aiuto al mito ed ai suoi leggendari personaggi, oltre che al suo stile.⁶⁰⁰

Nel romanzo vengono chiamati a rapporto molti tra i mali della nostra epoca, che spicca per l'avidità politica, per gli intrighi e le ruffianerie: su tutti trionfano la televisione e il centro

⁵⁹⁹ Cfr. *Ivi*

⁶⁰⁰ Cfr. M. Arcangeli, *La risata sull'abisso*, in «L'indice dei libri del mese», n°1, 2004, p.8

commerciale. Nella nostra realtà infatti la volontà di potere e le mancanza di pietà non lasciano spazio alla libertà umana.⁶⁰¹ Interessante infine la tematica metaletteraria legata alla storia, infatti l'atto della scrittura non solo viene indagato nel suo aspetto più nobile, ma emerge ne anche il lato pragmatico attraverso l'editoria e le scelte commerciali: creatività e drammi quotidiani vanno di pari passo.⁶⁰²

Come Benni, anche Ulisse è uno scrittore ed il titolo del suo primo ed unico libro, *Racconti grotteschi*, fa eco ad una delle raccolte pubblicate da Poe, *I racconti del grottesco e dell'arabesco*; proprio all'influenza di questo scrittore gli amici di Ulisse fanno risalire il libro:

Ulisse aveva scritto anche un libro, *Racconti grotteschi*, secondo gli amici tra Poe e Queneau, secondo i nemici tra *Blob* e Landru. Il libro aveva avuto un piccolo successo. Ma dopo quello Ulisse non era più riuscito a scrivere nulla sopra le cento righe. Non era più sicuro di niente, né di saper scrivere né di potervi rinunciare.⁶⁰³

In questo caso possiamo dunque affermare che l'evocazione di Poe sia legata alla vicinanza dell'autore con la storia che sta raccontando e che quindi voglia inserirvi qualche tratto strettamente personale. Subito dopo Benni mette in atto il consueto meccanismo di attualizzazione, tanto che i critici più feroci definiscono il testo a partire da elementi della contemporaneità, ovvero un programma televisivo ed un film, a cui tra l'altro partecipò anche Queneau, basato sulla storia vera di un omicida seriale.

Nel cuore del romanzo, quando Ulisse si trova a casa dell'amico durante una cena a casa di quest'ultimo: Febo ha invitato degli ospiti importanti e desidera che il fratello se ne stia ben nascosto per non spaventare gli invitati, perciò Ulisse è incaricato di badare al malato. Mentre Achille dorme, Ulisse si aggira per la stanza alla ricerca di qualche cosa di interessante, trovando in effetti un libro che lo affascina, si tratta del *Gordon Pym* di Poe:

Passò più di un'ora, forse due. Achille sonnecchiava, Ulisse esplorava le librerie, trovò una vecchia edizione del *Gordon Pym* di Poe, con delle bellissime stampe. In una *Gordon Pym* arrivava alla fine del viaggio, al grande fantasma bianco e misterioso. Il chiaroscuro a china

⁶⁰¹ Cfr. Inguaggiato, *Critica Libera: due letture di Stefano Benni, "Achille Più Veloce"*, cit.

⁶⁰² Cfr. *Ivi*

⁶⁰³ S. Benni, *Achille più veloce*, Feltrinelli, Milano, 2003, p.32

riusciva a evocare, nel niveo della pagina, una tonalità ancor più luminosa di bianco, una specie di anima della carta.⁶⁰⁴

Successivamente l'ispezione dell'uomo si sposta agli oggetti della stanza che, immersa nell'oscurità, stimola la sua immaginazione portandolo a rievocare ancora una volta le inquietanti atmosfere tipiche dello scrittore americano, questa volta attraverso uno dei suoi racconti più noti, *Il gatto nero*:

Esplorò le viscere di una pendola, e altri vecchi oggetti di quella stanza immobile dall'inizio del mondo. Ascoltò il rumore scricchiolante, immaginò un topo che rosicchiava un libro. Poi un piccolo tonfo. Ebbe la visione del topo che fuggiva, inseguito dal mostruoso gatto nero di Poe. Si sentiva quasi a casa sua.⁶⁰⁵

A questo pensiero segue un blackout, che getta i convitati nel panico e nell'impotenza del movimento, condizione perpetua in cui si trova Achille.

Non è questa la prima volta che Ulisse si immerge mentalmente in un'atmosfera cupa e allucinata: dopo il suo primo incontro con Achille, l'uomo parla al telefono con la madre del malato, che lo prega di lasciare in pace suo figlio a causa della sua condizione di vita precaria. Durante la telefonata Ulisse sente la voce arrabbiata di Febo che non vuole che si sappia in giro dello stato del fratello e mentre sta per riattaccare una voce rauca pronunciare il suo nome. Quest'ultima voce, quella implorante di Achille, perseguita Ulisse per tutta la notte e lo porta a riflettere sulla famiglia che ha appena conosciuto. Dopo aver bevuto del vino e preso dei calmanti, si addormenta, ma il suo sogno risente delle inquietudini della giornata. Ulisse si trova in una casa buia gelida e polverosa, quando all'improvviso si muove un'ombra leggerissima che si divide a metà: una parte si dirige verso la finestra e l'altra si arrampica lungo il corpo di Ulisse, paralizzato dalla paura e dall'inquietudine. Infine l'ombra arretra e, prima di dissolversi, con voce roca e dolente pronuncia le parole: «Sei tu il mio fratello».⁶⁰⁶

Questo episodio indica ad Ulisse di approfondire il rapporto con quel ragazzo, diffidando della sua disabilità fisica e portandolo a cercare un rapporto alla pari.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p.186

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p.187

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p.42

7.10. Margherita Dolcevit

Margherita Dolcevit (2005) racconta la formazione di un'adolescente piuttosto particolare, una ragazza critica e polemica verso il mondo, che decide di lottare contro il torpore prodotto dal mondo mediatico, contro la commercializzazione e la stereotipizzazione attive nella società in cui è forzosamente immersa.⁶⁰⁷

La presenza insistente dei pensieri della protagonista dimostra l'isolamento della ragazza, più o meno consapevolmente voluto e collegato alla diversità dai compagni di scuola, che la respingono perché non corrisponde agli ideali di bellezza e appunto per la sua indole troppo riflessiva. Il suo isolamento è segnato, come in altri personaggi femminili in Benni, dalla perfezione a cui non corrisponde e quindi dalla sua atipicità.⁶⁰⁸ La curiosità di Margherita la spinge a penetrare nei pensieri degli altri e nelle fondamenta del mondo in cui vive, servendosi di fantasia e immaginazione illimitate e dimostrando al lettore una visione critica degli altri personaggi e del mondo che li circonda.⁶⁰⁹ Margherita dimostra un grande impegno nei confronti delle sue idee ed incarna a livello simbolico lo spazio in cui Bene e Male si scontrano: il loro conflitto porta ad affrontare problematiche attuali riguardanti l'ambiente, la mediatizzazione, la politica con i suoi leader.⁶¹⁰ Benni adopera, manipola e maneggia l'enunciazione travestendo la sua visione pessimistica della società contemporanea, alle cui abitudini non si può assuefare.⁶¹¹

Anche in questo testo troviamo i tratti distintivi della scrittura di Benni, che comprendono una prosa iperbolica ed eterogenea che segue modalità musicali del jazz e del blues, con ripetizioni, accelerazioni e decelerazioni che richiedono una elasticità mentale da parte del lettore, il quale si trova inglobato in una fitta rete intertestuale che comprende riferimenti alla cultura alta e bassa, sfruttandone proprio il contrasto sulla scia di Edgar Allan Poe.⁶¹² Benni rielabora numerosi schemi narrativi, che esplora ulteriormente invertendone caratteristiche, convenzioni e limitazioni.⁶¹³

⁶⁰⁷ Cfr. Lanslots, op. cit., pp.311-312

⁶⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, pp.313-314

⁶⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, p.317

⁶¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p.319

⁶¹¹ Cfr. *Ibidem*, p.321

⁶¹² Cfr. *Ibidem*, p.320

⁶¹³ Cfr. *Ibidem*, p. 322

In questo testo il riferimento esplicito a Poe è solamente uno, ma sicuramente non si può escludere l'influenza di tale scrittore sulla totalità dell'opera, che si compone di numerose atmosfere gotiche che corrispondono a piccoli racconti o situazioni che potrebbero benissimo appartenere al repertorio di Poe.

La vita di Margherita e della sua famiglia viene sconvolta dalla costruzione di una misteriosa casa a forma di cubo, le cui pareti sono ricoperte di specchi. I suoi occupanti, i Del Bene, sono una famiglia apparentemente perfetta ma piuttosto strana agli occhi di Margherita, che, ritenendoli pericolosi, non vede di buon occhio il loro arrivo. Di questo parere non sono invece sia i genitori di Margherita sia i suoi due fratelli, che si fanno in qualche modo "comprare" dalle attenzioni e dalle proposte dei nuovi vicini, che vivono a contatto con il mondo del denaro, della moda e delle nuove tecnologie. L'unico della famiglia Del Bene a non voler conformarsi alle regole imposte dal mondo mediatico è il figlio Angelo, che infatti viene tenuto nascosto dal padre e di cui inevitabilmente Margherita si innamora. L'iniziale tono sorridente si incrina d'affanno e la protezione della routine viene scomposta.⁶¹⁴

Il riferimento a Poe avviene quando la famiglia di Margherita sta andando a cena dai nuovi vicini:

- A cosa stai pensando? - ha chiesto mamma, mentre mi sistemava i capelli-fusilli, davanti al cancello del Cubo.

- A un racconto - ho detto.

- Che racconto? - ha chiesto papà con sospetto.

- Paperino e il fantasma del fiume - ho risposto.

*Scusami, Edgar Allan.*⁶¹⁵

La fantasia di Margherita infatti la porta spesso ad inventare dei libri e racconti e, anche se non è detto esplicitamente, Edgar Allan Poe è per lei fonte di ispirazione, nonostante voglia nascondere al padre perché evidentemente Poe non è uno scrittore che i genitori e la scuola stessa invitano a leggere. Emblematica la domanda del papà di Margherita su cosa la figlia stia pensando, una domanda sospettosa fatta da chi, ormai omologato alla massa, non è abituato a pensare con la propria testa né desidera che gli altri lo facciano. La risposta di

⁶¹⁴ Cfr. G. Amoroso, *Raccontare l'assenza. Annotazioni sulla narrativa italiana del 2005*, Liguori Editore, Napoli, 2007, p.62

⁶¹⁵ S. Benni, *Margherita Dolcevita*, Feltrinelli, Milano, 2015, p.123

Margherita riguardante un personaggio di un cartone animato, Paperino, è volta a rassicurare il padre sul fatto che le sue non sono riflessioni "pericolose" ma del tutto innocue. Il corsivo, che nell'intero testo è volto a segnalare il reale pensiero di Margherita, dimostra cosa stava realmente pensando la ragazza e di cui solo il lettore è a conoscenza:

Per tutta una fosca giornata, oscura e sorda, col cielo greve e basso di nuvole, avevamo camminato attraverso una campagna singolarmente lugubre, fino a che mi trovai, mentre già cadeva l'ombra della sera, in vista della malinconica casa Del Bene. Non so come, ma appena l'ebbi guardata, una sensazione di insopportabile tristezza mi prese l'anima.⁶¹⁶

Margherita filtra infatti l'ambiente circostante attraverso la sua fantasia e, soprattutto con l'arrivo dei misteriosi Del Bene, è pronta a cogliere ogni aspetto della sua vita per farlo diventare in una paurosa avventura. Rappresentativo in questo senso l'ammonimento di nonno Socrate ricordato dalla ragazza nelle prime pagine del romanzo:

In ogni casa ci sono il salotto buono, il bagno sfavillante e i mobili antichi, ma anche il ripostiglio polveroso, le tubature viscide e i tarli che rodono, la stanza dei giochi e la cantina oscura che spaventa e attrae noi bambini. In ogni casa che crediamo di conoscere bene c'è sempre qualcosa di dimenticato, di nascosto. Un cassetto chiuso, con un coltello insanguinato in mezzo ai tranquilli cucchiaini. E nel giardino scopriamo una misteriosa scritta su un albero, o un fiore mai visto, nella strada che percorriamo tutti i giorni c'è un vicolo buio, nella città scorre un fiume sotterraneo, e nel nostro paese vive nascosta una banda di assassini.⁶¹⁷

Margherita si appoggia molto alle leggende ed in particolare ha un'interlocutrice legata al passato, la bambina di polvere: una bambina che viveva nel bosco con la sua famiglia durante la guerra; un giorno, a causa di un bombardamento aereo, la famiglia rimase sepolta sotto le macerie della casa. Tutti i corpi vennero ritrovati tranne quello della bambina, che però si fece udire cantando la canzone del suo ultimo gioco. Nonostante tutti gli sforzi, tuttavia, i soccorritori non riuscirono a trovarla, finché la flebile voce svanì nel nulla. Pochi anni dopo un uomo passato vicino alle macerie della casa ormai infestate dalla vegetazione aveva sentito una voce e intravisto nel bosco una bambina coperta di polvere e con le mani sanguinanti, ma

⁶¹⁶ *Ivi*

⁶¹⁷ *Ibidem*, p.9

con vivi occhi celesti. Da allora, secondo la leggenda, la bambina di polvere torna nel prato ogni volta che sta per succedere qualcosa di grave.

Altro breve racconto di tono horror, anche se in chiave di parodia, è quello dell'anguria assassina, raccontato a Margherita dal contadino Pietro: è la storia di due contadini, Pietro e Berto, il primo buono e generoso ed il secondo ricco e prepotente. Pietro possedeva un grande campo di splendide angurie, che Berto gli invidiava e che voleva acquistare, nonostante il primo, che amava molto le sue angurie e ne aveva particolare cura, non avesse alcuna intenzione di cedere il terreno. Berto, allora, per vendicarsi, una notte aveva frantumato tutte le angurie, meno una, nascosta dietro un cespuglio, tanto da far sembrare la piantagione un campo di battaglia con sangue sparso ovunque. Tuttavia la notte successiva Berto aveva sentito un gran rumore e, uscendo nell'aia, aveva visto il re delle angurie, un enorme cocomero alto come tre uomini, avvicinarsi a lui. Il giorno dopo non c'era più traccia di Berto, nonostante qualcuno avesse giurato di aver sentito una voce arrivare da dietro un cespuglio: solo Pietro conosce la verità, cioè che dietro quel cespuglio da quel giorno c'è un'anguria ancor più grande del solito.

In questo breve racconto l'atmosfera horror è calata in un contesto contadino ed è smorzata dal fatto che l'assassino di Berto, il temibile mostro, insaziabile come da copione, sia un'anguria.

Incontro fondamentale per Margherita nella dinamica del romanzo è quello con Angelo, un ragazzo cupo e misterioso, diverso dal resto della sua famiglia e per questo emarginato e rinchiuso in una casa di cura. Margherita ne è affascinata - lo definisce un vampiro - e naturalmente la figura di Angelo diventa protagonista dei racconti immaginari inventati dalla ragazza: egli diventa il valoroso cavaliere Von Opferdelingen - *Opfer* è il tedesco "vittima", condizione in cui si trova Angelo rispetto ai suoi genitori e di conseguenza alla società - storpiato poi varie volte, nonostante il prefisso *Opf-* significativamente rimanga, in Opferdelinden, Opfenlingen, Opferdelingstein, Opfrwerdenlingen, Opfendraklinden, Opferdelringhof, Opferwelingen, Opfwenderlingen, Opfangelinden (chiaro riferimento al nome Angelo), Opferdlingen, Opfanwelingen. Altri protagonisti di tali racconti sono il bosco di Wartburg, famoso castello della Turingia, e lei stessa, la giovane Margherita Süssleben (dal tedesco, "Dolcevita"), a volte identificata con la bambina di polvere.

Angelo, nome senz'altro rappresentativo, nonostante sembri essere, almeno inizialmente, indifferente a tutto ciò che lo circonda, inizia ad interessarsi al mondo di Margherita, così

diverso da quello che conosce e forse simile a quello che cercava. Anche lui, come è testimoniato dal suo carattere ombroso, sembra essere appassionato dai racconti di fantasmi e quando Margherita gli racconta la leggenda della bambina di polvere, non si mostra affatto impressionato spiegando che quand'era in collegio di fantasmi ne aveva visti parecchi, in particolare lo spettro di un ragazzo impiccatosi a causa di un brutto voto; una notte lo spettro era andato a far visita al preside dicendogli di volerlo interrogare ed il poveretto era morto di paura. Margherita però si insospettisce e pensa possa essere un racconto inventato da Angelo, che non nega né controbatte spiegando che effettivamente egli è capace di inventare storie orribili.

Un implicito riferimento a Poe è riscontrabile quando Margherita va a trovare il nonno, secondo suggerimento dei Del Bene mandato in una casa di riposo, il quale gli descrive gli anziani che vivono con lui nella struttura: «C'era don Karloff, un ex prete che ululava e malediva tutto il giorno, sembrava la colonna sonora di un film dell'orrore.»⁶¹⁸ Boris Karloff, attore inglese famoso per aver interpretato numerosissimi film horror, tra cui la saga di *Frankenstein* nei panni della "creatura", ha interpretato tra gli altri anche il già citato film *I maghi del terrore*, ispirato al poemetto *Il corvo* di Poe. Il titolo sacerdotale invece potrebbe riportare al ruolo di sacerdote del tempio di Karnak, Im-Ho-Tep, interpretato da Karloff nel film *La mummia* (1932) di Karl Freund.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p.136

7.11. *La grammatica di Dio. Storie di solitudine e allegria*

La grammatica di Dio (2007) è una raccolta di racconti che cercano di descrivere un nuovo tipo di solitudine, non sempre negativa, dovuta all'avvento della tecnologia e molto presente nonostante la comunicazione globale ampliatasi notevolmente negli ultimi decenni. L'allegria contenuta nel titolo, d'altra parte, vuole dimostrare come ancora oggi si possa divertirsi e vivere spensieratamente in modo non determinato dai media ma libero.

7.11.1. *La strega*

Berenice è una bambina che a otto anni scopre di appartenere ad una famiglia di streghe; da quel momento la sua vita cambia, visto che, nonostante gli anni dell'Inquisizione siano passati, i vecchi inquisitori si nascondono sotto le sembianze di persone che le streghe incontrano quotidianamente e da cui devono difendersi. Oltretutto, crescendo, Berenice deve affrontare una vita di normale adolescente, con prese in giro e sberleffi, venendo emarginata per il suo modo di essere e visto che non è incline a socializzare con i compagni di scuola, da cui si sente diversa. Berenice veste sempre di nero, è appassionata di libri che non sono compresi nel programma scolastico, tra cui Lovecraft e naturalmente Edgar Allan Poe.

Durante l'intervallo, ero seduta in un angolo a leggere un libro di Lovecraft, non proprio programma scolastico.⁶¹⁹ (...) Oltre a Cindy avevo un'altra nemica. La Serini, professoressa di italiano, una bigotta razzista, gentile con le bambine ricche e sprezzante con i figli di immigrati. Mi sequestrava i libri di Poe e Lovecraft dicendo che non era letteratura. Teneva prediche interminabili sui limiti dell'arte, che è sottomessa alla fede, al buonsenso e alla decenza. La letteratura per lei era fatta di scrittori religiosi e virtuosi.⁶²⁰

Poe e Lovecraft diventano qui simbolo di emarginazione e della ribellione della protagonista alle convenzioni del suo tempo: la diversità della ragazza, rispetto ai suoi coetanei e non solo, non consiste tanto nella sua condizione di strega ma piuttosto nel suo rifiuto ad omologarsi alla massa, tema carissimo a Benni, approfondito in molta della sua produzione letteraria e centro anche di questa raccolta di racconti.

⁶¹⁹ S. Benni, *La grammatica di Dio. Storie di solitudine e allegria*, Feltrinelli, Milano, 2007, p.154

⁶²⁰ *Ibidem*, p.156

La vicenda prosegue con l'avvertimento della madre di Berenice della possibilità di incontrare il diavolo in persona: la ragazza inizialmente crede possa trattarsi di Kobal, il leader di un gruppo rock, secondo alcuni legato al satanismo, perciò partecipa ad un concerto della band, in cui curiosamente viene citato anche Oleron, protagonista dell'omonimo racconto di *Il bar sotto il mare*, personaggio alquanto oscuro e misterioso: «Cantò tutti i suoi pezzi più famosi, da *Sei sei sei tu sei a Sabbasamba*, a *Oleron rap*»⁶²¹. Tuttavia, una volta che Berenice incontra Kobal in camerino, scopre che il suo vero nome è Luigi, detto Gigio, un banalissimo ragazzo che odia il suo lavoro di musicista rock.

In seguito Berenice cerca di individuare il diavolo attraverso attività ed incontri satanici, che però risultano tutti fasulli, finché incontra un uomo vestito di nero che dice di conoscere il suo segreto. Si tratta del giornalista Luca Zaccheri, esperto di stregoneria che segue da anni la storia della famiglia di Berenice e che le propone di scrivere un libro su di lei, per renderla una celebrità; la ragazza però, poco incline alla commercializzazione della sua persona, non accetta e lo trasforma in un gatto.

In questo racconto Benni riflette amaramente sulla società contemporanea e sulla trasgressione di limiti da sempre preclusi, tanto che il diavolo come siamo abituati ad intenderlo non esiste più perché non fa paura, ma, secondo le parole di un gatto incontrato da Berenice, i diavoli di oggi sono

numeri, statistiche, sondaggi, immagini. Croccantini di paura, tre scatole al giorno. E poiché solo la paura tiene insieme voi umani, il diavolo è la vostra ragione di vivere e il vostro futuro.

- E il vecchio caprone?

- Liquidato - disse il gatto. - un piccolo calo a Wall Street fa più paura di mille diavoli. Anzi, mi anno detto che l'Inferno è per metà della Microsoft.⁶²²

⁶²¹ *Ibidem*, p.160

⁶²² *Ibidem*, p.164

7.12. *Pane e tempesta*

Pane e tempesta (2009) è un libro vagamente autobiografico, un romanzo comico composto di tanti piccoli racconti, leggende tramandate a giovani ascoltatori per bocca del nonno Stregone, anziano racconta storie dell'immaginario paese di Montelfo, minacciato, come il paesino di Saltatempo, dalla modernità incombente. Nelle ultime pagine del libro, il nonno racconta ad Alice, una ragazzina del paese, il suo segreto, la fonte delle sue meravigliose storie, vere, verosimili, inventate, esagerate. Riportiamo qui per intero tale passo, significativamente legato ad Edgar Allan Poe.

La notte dopo stavo leggendo un libro pauroso che mi appassionava molto. Mio padre mi disse di andare a prendere l'acqua. Non ne avevo voglia, era così piacevole leggere davanti al camino. Ma era il mio dovere, il mio quarto d'ora da eroe.

Mentre camminavo verso il pozzo, però, le immagini del libro mi inseguivano, e ogni ombra diventava un personaggio. Un cespuglio sembrava una strana creatura gobba, il melograno diventò un uomo col mantello. E le lucciole erano gli occhi demoniaci di un gatto nero.

Arrivai al pozzo. Da dentro veniva uno strano rumore. Una folata di vento ritmata, come un gigantesco pendolo che fendesse l'aria.

Quando tirai su il secchio, era enorme e pesantissimo.

E capii perché: nel secchio era accovacciato un uomo con un mantello di foggia antica. Aveva lunghi capelli neri, fronte spaziosa e occhi viola. Ed era pallido come uno spettro. Ma prima che potessi urlare o fuggire, mi disse con un sorriso: - Su, ragazzo, non guardarmi così. Non sono mica un fantasma.

- Veramente, - risposi - lei mi fa un po' paura.

- Può darsi - disse l'uomo col mantello. - Ma vedi, nel cuore della gente, soprattutto dei bambini e degli artisti, non c'è mai solamente paura. Accanto alla paura c'è una risata imprevista, uno sberleffo, un ghigno grottesco. Paura e allegria a volte sono chiuse insieme nella stessa scatola, come una carillon che possieda due suonerie. Cosa sai della mia vita?

- Se lei è chi credo, mister Edgar, lei era un bell'ubriaccone e scriveva cose bizzarre e spaventose.

- Certo, - rise l'uomo - mi piacevano queste atmosfere e c'era spesso una cupa tristezza nel mio cuore. Ma non ero solo un tenebroso vampiro. Ero anche scacchista, matematico, piacevole oratore e commensale. Mi piaceva correre e nuotare, attraversavo i fiumi per scommessa. Sapevo ridere e scherzare. E ho scritto racconti comici e pazzi, pieni di invenzioni. Non è così?

- Già, adesso che ci penso ha ragione. Lei era tutte queste cose insieme.

- E altre che non ti dico. Bravo ragazzo che sa sfidare il buio, eroe del secchio notturno. E ora brindiamo.

- Con l'acqua?

L'uomo sorrise ed estrasse dalle pieghe del mantello un'ampolla con un liquido smeraldino e brillante, che la luna rendeva fosforescente.

- No, si chiama assenzio, la verde fata. Scaldati la gola, ragazzo.

Mandai giù un sorso.

Non avevo mai bevuto nulla di così buono e forte. Mi bruciò cuore e budella. L'uomo sorrise, poi si mise in piedi sull'orlo del pozzo, si tolse il mantello e sotto aveva un costume a righe, come i bagnanti dell'Ottocento. Scomparve con un perfetto tuffo carpiato.

Tornai a casa barcollando, e mi addormentai davanti al fuoco.⁶²³

Il nonno racconta della sua infanzia, durante la quale ancora non esistevano elettricità o acqua corrente in casa, e perciò egli veniva mandato dai genitori a prendere acqua al pozzo, un'impresa titanica agli occhi di un bambino. Questo breve episodio descrive un'esperienza vissuta dall'autore stesso e dalla quale è nata la sua idea di paura; quando da piccolo andava a prendere l'acqua al pozzo di notte, i cento metri che separavano la sua casa dal pozzo stimolavano la sua fantasia ed in seguito hanno ispirato moltissimi dei suoi racconti. Infatti, durante il tragitto immaginava di vedere comparire strane e meravigliose creature e tirando su il secchio dal pozzo si aspettava che insieme ad esso ne uscissero pesci mostruosi, sirene o draghi. Questa quotidiana esperienza artistica, in cui l'immaginazione aveva via libera e faceva dimenticare la fatica, permetteva al bambino di tornare in casa da eroe, sentendo di aver affrontato una impresa enorme e di aver superato quelle paure che lo affliggevano uscendo dalle mura domestiche.⁶²⁴

Nello specifico, possiamo ritrovare in questo episodio alcuni riferimenti più o meno espliciti ad Edgar Allan Poe, prima fra tutte l'allusione ad un "libro di paura" che il bambino sta leggendo quando viene interrotto dal padre e che potrebbe verosimilmente essere un racconto di Poe. Durante il tragitto verso il pozzo, infatti, le parole e le immagini del libro lavorano sulla fantasia del bambino, che vede intorno a lui una creatura gobba, un uomo con il mantello, abbigliamento solitamente attribuito a Poe e che inoltre ricorda la descrizione del narratore di *Oleron* in *Il bar sotto il mare*, ed un gatto nero, protagonista dell'omonimo

⁶²³ S. Benni, *Pane e tempesta*, Milano, 2009, pp.241-242

⁶²⁴ Cfr. S. Benni, Presentazione di *Cari Mostri* presso "La Feltrinelli" di Padova, 23.05.2015

racconto di Poe. La fantasia diventa realtà quando, tirando a sé il secchio pieno d'acqua, il narratore vi trova accovacciato un personaggio misterioso, identificato fin da subito con Poe: la descrizione fisica, capelli neri, fronte spaziosa, colorito pallido, occhi viola e mantello, riporta il lettore e il protagonista alla caratterizzazione che usualmente viene fatta dello scrittore americano. Le parole pronunciate dal personaggio non fanno che confermare quello che già era stato immediatamente intuito: egli parla della paura, accostandola alle risate ed all'allegria, trattando un tema carissimo a Benni e fonte di ispirazione per la sua poetica, l'accostamento tra comico e tragico, artificio tipico appunto di Poe. Il bambino, come il lettore, non ha più dubbi e chiama addirittura il personaggio per nome - mister Edgar -, qualificandolo come un ubriacone, scrittore di bizzarrie e di storie paurose. A questo punto Poe esce del tutto allo scoperto, dichiarando di essere stato ben altro oltre a ciò che il bambino ha descritto: matematico, abile nuotatore, capace di scrivere anche racconti comici. È in questo momento che il narratore si rende conto della vera essenza di Poe, della presenza di questi due poli opposti, il comico ed il tragico, all'interno della sua scrittura, ciò che anche Benni, da bambino, colse dello scrittore americano e da cui fu fortemente impressionato, tanto da influenzare definitivamente la sua vita.

La vicenda si conclude con un brindisi con assenzio e con un tuffo carpiato di Poe, che sotto il mantello indossa un costume a righe, tipico della sua epoca. Che tale avventura sia stata sognata o immaginata, come d'altra parte gli altri racconti del nonno, il lettore è cosciente, ma il significato più profondo e che lega questa storia profondamente all'autore la rende senz'altro verosimile.

7.13. *Di tutte le ricchezze*

Martin B. è un settantenne professore universitario in pensione che si è ritirato a vivere in un piccolo paese sugli Appennini per continuare le sue ricerche «sul poeta maledetto Domenico Rispoli, detto il Catena⁶²⁵, morto in un manicomio»⁶²⁶, poeta che lo ha da sempre affascinato e di cui è il maggior esperto mondiale.

La storia di questo poeta è tuttavia molto misteriosa e ricca di lacune, perciò Martin ha deciso di andare a vivere nei pressi del tranquillo paesino di Borgocornio per proseguire le sue ricerche, anche perché è questo il luogo natale del Catena, dove si trovano i ruderi della sua casa. Come il suo poeta preferito, Martin è un uomo solitario e incompreso, anche se non sempre è stato così: in passato infatti era stato un grande amante del divertimento e delle belle donne. Ora egli ha abbandonato la sua vecchia vita di città portando con sé solo i suoi studi ed i suoi interlocutori preferiti sono i numerosi animali che si aggirano nei paraggi della sua casa e che simboleggiano la voce interiore e filosofica di Martin. Ad esempio, il professore parla con Amanda, una capra esperta di letteratura incontrata in mezzo ad un prato, che lo provoca così: «Poe nella sua poetica asserisce che tutto quello che scrive è prevedibilità matematica, eppure ogni suo racconto è un'invenzione e un delirio inatteso».⁶²⁷

A movimentare la tranquilla vita del professore arriva infatti nella casa affianco alla sua una giovane esuberante coppia formata da un'attrice di teatro e da un pittore di limitato talento; i due suscitano inevitabilmente la curiosità di Martin ed in particolare la ragazza, Michelle, gli ricorda una donna appartenente al passato ma mai dimenticata.

Un altro personaggio irrompe nella tranquillità della casa: è Giulio Ruffo Remorus, un collega di Martin all'università e compagno di bravate giovanili, che vorrebbe riportare l'amico alla "normale" vita di città. Remorus ha in mente un grande affare, un progetto per una nuova casa editrice, a cui Martin non intende tuttavia partecipare, non ritenendo il progetto in linea con il proprio stile di vita sobrio. Remorus cerca di convincere il professore almeno ad andare a cena con lui in un noto ristorante specializzato in cacciagione per approfondire la discussione

⁶²⁵ Il ritratto del poeta si avvicina curiosamente a quello di uno dei fratelli pittori descritti in *La compagnia dei Celestini*, cit., p.58: «Enoch Pelicorti detto il Catena, perché per via dei suoi terribili sbalzi d'umore bisognava spesso tenerlo in ceppi. Compose così quasi tutte le sue opere legato a una lunga catena, senza la quale era capace di ogni sconsideratezza, finché, a soli ventisette anni, fu internato in manicomio e lì sepolto a vita.»

⁶²⁶ S. Benni, *Di tutte le ricchezze*, Feltrinelli, Milano, 2014, p.14

⁶²⁷ *Ibidem*, pp.132-133

ed il professore apparentemente accetta, trovandosi, spaesato, a descrivere l'inquietante salone del ristorante, carico di trofei di caccia, tra cui un enorme cinghiale. È qui, in quest'atmosfera cupa e lugubre, che l'autore inserisce alcuni richiami espliciti all'opera di Poe:

Si trovavano in una grande cantina dalle alte volte. Uno stanzone irregolare, poco illuminato e con riflessi purpurei. C'era odore di intonaco umido e mosto. Al centro della stanza, una grande tavola tonda apparecchiata solo per due. A una parete un esercito di bottiglie pregiate in bella mostra. In un'altra, un arcimboldo guerresco con fucili di tutti i tipi. Nei muri nicchie oscure e tetre che ricordarono al professore un racconto di Poe, *Il barilozzo di Amontillado*.⁶²⁸

L'ambiente in effetti è molto simile a quello descritto da Poe nel racconto *Il barile di Amontillado*, in cui si parla di una vendetta da parte di un misterioso narratore, Montresor, ai danni di un grande conoscitore di vini, l'italiano Fortunato. Poe mette il lettore in stretta intimità con un uomo il cui codice d'onore è la parodia di un codice aristocratico⁶²⁹: il protagonista attira l'uomo nella propria cantina con la scusa di fargli controllare se un certo barile da lui posseduto è veramente Amontillado, vino pregiatissimo e pertanto molto raro. I due scendono nella cantina umida di Montresor e, «dopo essere passati attraverso lunghe pareti di ossa accatastate, mescolate a barili e botti»⁶³⁰, arrivano negli anfratti più scuri delle catacombe. Nel frattempo il protagonista provvede ad ubriacare Fortunato con i vini della cantina.

Passammo sotto basse arcate, scendemmo, salimmo, scendemmo di nuovo fino ad arrivare a una profonda cripta nella quale l'aria viziata faceva rosseggiare più che splendere le torce.

All'estremità della cripta ne apparve un'altra ancora più angusta, le cui pareti erano tappezzate di resti umani, accatastati nella grotta alla maniera in uso delle grandi catacombe di Parigi. Tre lati di questa cripta erano così decorati; dalla quarta parete le ossa erano state tirate giù e giacevano sparpagliate per terra.⁶³¹

⁶²⁸ *Ibidem*, p.50

⁶²⁹ Cfr. Punter, op. cit., p.188

⁶³⁰ Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.31

⁶³¹ *Ibidem*, p.32

Prima che possa rendersene conto, intontito dall'alcol e dall'allegria del carnevale in corso, Fortunato è stato incatenato al granito di una nicchia dal narratore, che inizia con grande compiacimento a murarlo vivo all'interno di essa.

Il desiderio venuto dall'odio porta a voler possedere l'anima della persona odiata: Montresor non vuole uccidere Fortunato immediatamente ma divorarne l'anima a poco a poco.⁶³² Il narratore infatti sacrifica lo spettacolo della sofferenza del nemico sostituendolo con l'immaginazione di un'agonia infinitamente più crudele, resa ancor più inquietante dal travestimento grottesco della vittima, che porta un cappello a sonagli ed è vestito da buffone. Montresor nega l'io del suo nemico impossessandosi dell'attribuzione dei significati e distorcendo qualsiasi cosa Fortunato dica, portandolo ad essere in qualche modo un complice del piano di vendetta.⁶³³

La brillante tecnica narrativa, il dialogo incisivo e secco, la presenza del carnevale sono fondamentali in tale mostruosa commedia di vendetta e sadismo. Se Madeline Usher è sotterrata viva dall'amore del fratello, qui Fortunato è sotterrato vivo dall'odio.⁶³⁴ Odio che forse prova anche Remorus nei confronti di Martin perché ha capito che questi non si sottometterà mai alla sua richiesta. Trascinare Martin in questo ristorante può essere considerata a tutti gli effetti una "vendetta" da parte di Remorus, che vuole dimostrarsi in qualche modo superiore e padrone della situazione a chi non accetta di essere corrotto e di venire meno alle proprie scelte di vita per denaro.

Da notare la descrizione molto simile dei due luoghi e la ripresa di alcuni motivi quali la cantina dalle basse volte, l'ambiente immerso in una semioscurità illuminata solo da una luce purpurea, la presenza di bottiglie e botti di vino, le numerose nicchie buie.

A coronare la descrizione dell'ambiente è la musica: «Musica in lieve sottofondo. Il professore riconobbe le note dell'Ultimo Valzer di Reissinger, brano semplice che Edgar Allan Poe, per qualche misteriosa ragione, aveva definito "selvaggio"». ⁶³⁵

L'allusione a tale brano si trova infatti anche in *La caduta della Casa Usher* di Poe e anche in questo caso il brano resta ben chiaro nella mente del narratore del racconto: «Tra l'altro, mi è

⁶³² Cfr. Lawrence, op. cit., p.103

⁶³³ Cfr. Punter, op. cit., p.189

⁶³⁴ Cfr. Cortázar, op. cit., p.66

⁶³⁵ S. Benni, *Di tutte le ricchezze*, cit., p.50

restata dolorosamente impressa nella mente quel suo strano, perverso arrangiamento della melodia sfrenata dell'ultimo valzer di Von Weber.»⁶³⁶

Sicuramente l'allusione a Poe in questa particolare circostanza rinvia ad una situazione perturbante, alla condizione di spaesamento del professore, che cerca per ciò di confrontare un luogo non familiare con ciò che invece lo riguarda da vicino e conosce bene, il racconto di Poe appunto. Così, come l'ospite di Roderick Usher si trova in una casa altrui intimorito dal proprio amico e dall'ambiente che lo circonda, anche Martin non desidera altro che fuggire da quel luogo che, come il castello degli Usher con i suoi proprietari, sembra accordarsi tanto bene a Remorus, che mangia e beve non certo con moderazione tutto ciò che gli viene portato. Il professore è invece sempre più in imbarazzo e si sente decisamente fuori luogo, quando il racconto prende una piega fantastica dai toni horror: il grosso cinghiale imbalsamato, utilizzato come decorazione e vanto del ristorante, prende vita e si avventa con rabbia su Remorus e sull'oste. A questo punto però, Martin si sveglia e i lettori comprendono che, coerentemente alle sue idee, il professore non ha mai lasciato la sua abitazione.

Un altro dei personaggi del libro, un po' in ombra così come il suo carattere, è ultima erede del Catena, la vecchia Berenice, nome come si è visto carissimo a Benni. Come nel racconto di Poe, in cui il monomaniaco Egaeus e Berenice sono cugini, anche questa Berenice è legata da parentela con il folle Catena, tuttavia non è possibile trovare ulteriori somiglianze tra le due coppie di personaggi.

Ritenuta una pazza da tutto il paese, la donna vive isolata in un vecchio casolare e non parla con nessuno, ma è lei stessa a tentare di avvicinare Martin perché è a conoscenza di importanti segreti riguardanti il suo avo, che vuole vengano svelati al mondo per riabilitarne la figura. Secondo la storia trasmessa dal manicomio in cui era rinchiuso il Catena infatti, il poeta si era suicidato, ma la vecchia Berenice non è di questo parere e Martin sembra credere più a lei che ai referti medici, poco chiari e probabilmente censurati. L'incontro con la vecchia signora mostra a Martin anche la verità su una vecchia leggenda, la leggenda del lago, secondo cui una ragazza del paese, bionda e dagli occhi azzurri, si era annegata per non andare in sposa a un ricco e borioso mercante di terreni di cui non era innamorata; da quel giorno il luogo era cosparso da un tappeto di fiordalisi e lo spettro della giovane si aggirava nei boschi circostanti e sulle rive del lago. La verità però è ben altra e anche in questo caso i fatti sono stati debitamente modificati per insabbiare le vere responsabilità. La giovane Adele,

⁶³⁶ Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, cit., p.219

promessa sposa al mercante, aveva tentato la fuga verso il lago, ma il padre e il futuro marito se ne erano accorti e, ubriachi ed inferociti, l'avevano malmenata fino ad ucciderla, inventando poi il suicidio per mascherare il delitto.

Martin continua a lavorare al mistero che ruota intorno alla vita del Catena, e, nonostante la sua indole solitaria, accoglie di buon grado l'arrivo di Michelle nella sua vita, perché gli ha fatto tornare in mente la propria giovinezza e gli ha fatto ricordare cosa vuol dire innamorarsi: i due trascorrono molto tempo insieme, ma il professore sembra essere troppo intimorito dalla propria età per tentare di andare oltre l'amicizia con la donna. Tuttavia dopo un breve periodo dall'arrivo a Borgocornio, Michelle deve partire per un nuovo progetto teatrale e Martin rimane con l'amaro in bocca per la conclusione di un capitolo della sua vita in cui, in qualche modo, si era sentito rinascere. Egli si domanda se Michelle sia mai esistita veramente e non solo nella sua fantasia di vecchio scapolo: «La risposta era lì davanti ai suoi occhi, una busta della quale non s'era accorto, una lettera posata sul computer in bell'evidenza, come nel racconto dell'amato Edgar Allan Poe.»⁶³⁷ Ancora una volta Poe entra esplicitamente nella vita del professore, ancora una volta durante un suo momento di difficoltà e spaesamento.

La lettera rubata è un celebre racconto di Poe pubblicato per la prima volta nel 1845, il terzo ad avere come protagonista l'arguto detective Monsieur Auguste Dupin ed il cui schema rispetto ai racconti precedenti è qui arricchito da qualche tratto umoristico.⁶³⁸ La preziosa lettera, rubata da un ministro francese e nascosta abilmente, viene ritrovata nel luogo più logico possibile, un portacarte, da Dupin grazie al suo ragionamento, a dispetto delle minuziose indagini della polizia parigina presso l'abitazione del ministro, lungamente raccontate all'interno del testo.

Tra gli animali con cui Martin ha brevi colloqui non poteva mancare il corvo, il quale sembra essere proprio il corvo citato da Poe nel suo celeberrimo omonimo poemetto, pubblicato nel gennaio 1845, che ebbe un enorme successo presso i suoi contemporanei, consacrandolo come grande poeta, infatti prima di allora egli era conosciuto esclusivamente per la sua fama di critico e di narratore.⁶³⁹

Il professore udì un verso conosciuto, e si diresse verso la poltrona sfondata.

L'autore del verso era lì. Nero, col becco giallo e l'occhio da pazzo. Il corvo.

⁶³⁷ S. Benni, *Di tutte le ricchezze*, cit., p.199

⁶³⁸ Cfr. Laura, op. cit., p.29

⁶³⁹ Cfr. Menascé, op. cit., p.105

- Nevermore, professore.
- Non gracchi quella poesia. Non piace a tutti, ma a me piace.
- Nevermore, mai più. Ma è sicuro? Come fa a dire mai più? E se stesse per cancellarlo, quel nevermore?
- Non sia saccente.
- Quando la sua bionda vicina è sparita, perché si è così agitato? Perché tanta paura di vederla svanire, come lo spettro di una leggenda, come se potesse perderla per sempre? C'è un punto in *Tom Sawyer*, in cui i ragazzi dentro la caverna perdono il negro Jim...
- Lei sta citando due scrittori in un colpo solo, la prego di farla finita con la sua esibita erudizione...
- Volevo solo porgerle il sollievo di un esempio letterario.
- Anche io ho un esempio. Lei ricorda il film di Pasolini?
- Non mi è piaciuto per niente, - disse il corvo sbattendo le ali - non guarderò più film in cui noi parliamo in quel modo e facciamo una brutta fine, anche se metaforica. Mai più quel film, nevermore.
- Bene. Allora mi lasci in pace, pedante pennuto, e buonanotte.
- Volevo solo farla riflettere sul fatto che con Nevermore si può costruire una poesia, ma nella nostra vita quotidiana dire "mai più" è difficile. Comunque, fatti suoi.⁶⁴⁰

Il "nevermore" a cui allude il corvo è senz'altro una promessa fatta dal professore una volta ritiratosi dalla vita mondana di città ed arrivato a Borgocornio: potrebbe essere la promessa di non interessarsi più alle donne, di non farsi coinvolgere, cosa che invece gli sta accadendo con Michelle e che il corvo puntualmente gli rimprovera.

Il ritornello "Nevermore" assilla Martin, così come aveva accompagnato Poe durante la penosa malattia della giovane moglie, manifestatasi nel 1842.⁶⁴¹ La pubblicazione del *Corvo*, poemetto dovuto ad un lavoro intellettuale e non ad un'ispirazione o al caso come sottolineato dall'autore,⁶⁴² commosse gli ambienti letterari di tutti gli strati sociali e l'opera divenne l'immagine stessa del Romanticismo del Nord America e una delle imprese più memorabili della poesia di tutti i tempi per la sua misteriosa magia, il suo richiamo oscuro, il nome stesso

⁶⁴⁰ S. Benni, *Di tutte le ricchezze*, cit., p.86

⁶⁴¹ Cfr. Cortázar, op. cit., p.40

⁶⁴² Cfr. Laura, op. cit., p.34

dell'autore contornato da una leggenda nera: durante le presentazioni del testo Edgar magnetizzava il suo pubblico.⁶⁴³

In una notte tempestosa uno studente sente dei colpi prima alla finestra e poi alla porta: si tratta di un corvo addomesticato, che si è perduto nella tempesta. Le prime parole che escono dal becco al corvo, "mai più", colpiscono lo studente e lo riportano ad una serie di ricordi dimenticati. Il tono della poesia è grave e quasi soprannaturale.⁶⁴⁴

⁶⁴³ Cfr. Cortázar, op. cit., p.44

⁶⁴⁴ Cfr. Baudelaire, op. cit., p.49

7.14. *Cari mostri*

Cari mostri (2015) è una raccolta di racconti che hanno come tema centrale la paura, colta sotto varie sfaccettature: Benni si avvicina quindi ad Edgar Allan Poe, non imitando alcuni dei suoi racconti, come aveva già fatto in precedenza, ma presentando le paure ed i mostri dei giorni nostri. Oltre ai motivi horror e paurosi in molti racconti è possibile tuttavia cogliere una sfumatura comica, più aderente al tipo di scrittura di Benni. Nel libro, nel complesso, emerge dunque ancora una volta il confronto tra comico e tragico, che spinge ad affrontare le proprie paure e a non agire con rassegnazione.⁶⁴⁵

Tutti i racconti vanno in due direzioni: la prima è l'esperienza della paura di essere nati senza luce elettrica, quando la luce della candela era l'unica presente, una luce che secondo lo scrittore fa convivere sempre con la propria fantasia: Edgar Allan Poe stesso scrisse verosimilmente molti dei suoi racconti a lume di candela. Benni, che da piccolo visse la mancanza di elettricità in casa, sente quindi di avere un rapporto con il buio diverso da quello di uno scrittore moderno. Dall'altra parte viene descritta l'esperienza della troppa luce, accecante, del tavolo anatomico, del pulp, di cui Benni fa una parodia feroce nel racconto *Polpa*. Esistono perciò in Benni e nel suo ultimo libro due anime, una metropolitana e l'altra in cui descrive la luce della propria infanzia.⁶⁴⁶

La parola mostro non deriva da "mostrare", ma ha la stessa etimologia di monito: quindi è un segno, un prodigio. Quando nella nostra vita capita qualcosa di molto forte, violento, che cambia la nostra normalità, abbiamo alcuni modi per affrontarlo: scappare o capire cosa abbiamo di fronte, capire perché ci è stato mandato questo mostro. I mostri sono quindi le nostre paure, la tensione prima di scoprire cosa c'è al di là di ciò che non conosciamo - la vera paura secondo Benni è appunto una porta chiusa - e a volte il mostro è proprio quello che aspettavamo, il prodigio. Il libro si apre poi anche alla risata liberatoria: quando raccontiamo un pericolo scampato ridiamo per il sollievo.⁶⁴⁷

Scrivere questo libro è stata per Benni un'esperienza forte perché scrivendo ha guardato le ombre che sentiva dentro, tra cui cattiveria, desiderio di vendetta, etc. L'ispirazione del libro viene da Edgar Allan Poe, ingiustamente ritenuto scrittore solo di storie nere: la sua è una

⁶⁴⁵ Cfr. Feltrinelli Editore, *Stefano Benni & Angela Finocchiaro - "Cari mostri" a teatro*, Milano, 26.05.2015, visionato il 26.07.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=LpcFKozPGAs>

⁶⁴⁶ Cfr. S. Benni, Presentazione di *Cari Mostri* presso "La Feltrinelli" di Padova, 23.05.2015

⁶⁴⁷ Cfr. *Ivi*

lettura imprevedibile, che non si sa mai dove porta. La natura di Poe è infatti di essere per metà irrazionale e disordinato e per metà razionale, costruendo dei racconti rigorosissimi. Benni è stato appunto colpito durante la sua infanzia dal fatto che lo scrittore americano sapesse cambiare così tante tonalità all'interno della sua scrittura.⁶⁴⁸

I racconti contenuti in *Cari mostri*, pur avendo il tema della paura in comune, lo affrontano sotto aspetti diversi. Nel racconto *Cosa sei?*, ad esempio, il protagonista acquista uno strano animale, chiamato Wenge, che lo porta progressivamente a non avere più il controllo sulle sue azioni ed a diventare aggressivo e violento. Per quanto riguarda la consueta polemica sociale, Benni comprende in alcuni dei suoi racconti i mali della contemporaneità: i media vogliono che noi abbiamo paura, la quale genera indifferenza e lontananza. Nel mondo dei media serve una risposta immediata alla situazione d'allarme, bisogna rispondere subito, avere paura subito.⁶⁴⁹ In *Numeri*, Benni mostra cosa può diventare la vita di uomo qualunque se nessun oggetto tecnologico, dal cellulare alla carta di credito, funzionasse più: egli diventa inesistente. In *Sonia e Sara*, invece, due ragazzine sono disposte a tutto, fino alle conseguenze più tragiche, per poter ottenere un biglietto per il concerto della loro boy band preferita. In *Il mercante* si scopre che la popolazione mondiale si è talmente ridotta da non comprendere più compratori per le armi, in *Hansel@Gretel.com*, invece, Benni riprende la celebre fiaba dei fratelli Grimm per riportarla ai giorni nostri: i due fratelli sono dei bambini viziati che, catturati dall'immane strega, vengono da lei messi a dieta per poter essere venduti a dei ricchi pedofili. In *Voodoo Child* Benni offre una versione della morte di Michael Jackson, il cui padre avrebbe fatto un patto con il diavolo per renderlo una celebrità di fama mondiale. In *Povero Nos* avviene un ribaltamento del mondo horror: il personaggio pauroso, il vampiro, non fa paura, ma il mostro è qualcos'altro, che noi conosciamo bene, un esattore della tasse. Non manca il racconto di fantasmi: in *Hotel del lago* una donna fantasma si aggira sotto le spoglie di un'ospite in un antico albergo alla ricerca dei suoi compagni fantasmi, che si dice infestino le stanze dell'hotel. Tra i racconti infine è compresa anche una storia poliziesca: in *L'ispettore Mitch* un gatto indaga sulla scomparsa di alcuni suoi amici felini.

⁶⁴⁸ Cfr. *Ivi*

⁶⁴⁹ Cfr. *Ivi*

7.14.1. *L'uomo dei quadri*

Il racconto è volto a spiegare la causa della morte, tutt'ora oscura, di Edgar Allan Poe: per fare ciò Benni parte da alcuni elementi storicamente provati, come il luogo e la data della morte, il 7 ottobre 1949 a Baltimora, il nome di un certo Reynolds pronunciato dallo scrittore prima di morire, la mancata identificazione di Poe da parte dei bostoniani, il possibile coinvolgimento del poeta nel processo di *cooping*; Benni poi arricchisce il racconto con spunti personali che mirano senza dubbio a celebrare il genio dello scrittore americano.

L'uomo dei quadri inizia con una citazione da una poesia di Edgar Allan Poe, il primo verso della poesia *Paese di sogno*, pubblicata nel 1844: «By a route obscure and lonely, E.A.P., Dream-Land»⁶⁵⁰. Il significato, "attraverso una strada oscura e solitaria", potrebbe rinviare alla vita cupa e tormentata condotta dallo scrittore americano, così come alla sua solitudine fino alla morte. Nel racconto viene descritta l'ultima notte di Poe, ventosa e piovosa, trascorsa nel porto di Baltimora alla taverna della Rana Saltellante. La descrizione di Poe è molto accurata: «un uomo col mantello nero. Aveva capelli lunghi e ondulati con la scriminatura in mezzo, baffi sottilissimi, viso pallidissimo e occhi di colore viola. Il suo aspetto era nobile e inquietante (...), incuteva una vaga paura»⁶⁵¹. Alle pareti della bettola sono appesi quadri con cornici stranamente di pregio, che ritraggono i volti di uomini lugubri e disperati, come quelli degli avventori della locanda; in comune su quei volti si nota lo sguardo spaventato, atterrito. Mentre osserva l'ambiente che lo circonda, lo scrittore americano sta bevendo solo, quando gli si avvicina un uomo alto e magro, con un vestito a scacchi e un cappello a tesa larga in testa. Sebbene il volto sia segnato da numerose cicatrici, i suoi occhi sono di un brillante e vivo azzurro. Egli porta sotto il braccio un misterioso oggetto quadrato avvolto in un panno e si presenta a Poe con il nome di Reynolds, spiegandogli di averlo riconosciuto, tuttavia lo scrittore minimizza il fatto e focalizza la sua attenzione sulla trambusto di quei giorni a Baltimora. Il motivo è semplice: «ci sono le elezioni. La polizia sbronza le persone, praticamente le rapisce, e le porta a votare»⁶⁵². Nella realtà, molti infatti suggeriscono l'ipotesi che Poe sia stato vittima di un tentativo di *cooping*, attraverso il quale appunto l'elettore veniva forzato, dopo che gli erano stati somministrati alcolici, a votare una o più volte a favore di un preciso candidato. La cattiva fama di Poe di essere un ubriacone è nota anche a

⁶⁵⁰ S. Benni, *Cari mostri*, Feltrinelli, Milano, 2015, p.225

⁶⁵¹ *Ibidem*, p.226

⁶⁵² *Ibidem*, p.228

Reynolds, ma è lo stesso Edgar a precisargli che, nonostante egli beva volentieri dell'alcol, i suoi lavori non ne sono affatto influenzati:

- Il mio lavoro non è minimamente guidato né ispirato né deformato dall'alcol - disse Eddie con decisione. - Io sono un matematico, un logico. Tutto quello che faccio lo pratico con metodo. Alla fine qualcuno può vedere originalità, bizzarria, disordine e mancanza di regole. Invece tutto è costruito passo dopo passo, con la progressione di una buona partita a scacchi. Ogni opera inizia dalla fine. Dalla fine di un processo di pensiero.⁶⁵³

Durante il dialogo, Poe capisce che Reynolds è il proprietario del locale e questi gli rivela di essere anche colui che ha dipinto quei quadri appesi alle pareti; finalmente Poe intuisce cosa lega ciascuno di loro: la paura, impressa nel loro sguardo e che li imprigiona nelle preziose cornici; ciascuno di essi sta guardando in faccia la morte. Poe percepisce che l'uomo è lì perché è giunto anche per lui il momento di essere ritratto e quindi di morire. Tuttavia l'artista non desidera dipingere il volto atterrito di Poe, ma le sensazioni che hanno provato i suoi lettori davanti alla morte da lui evocata. Il quadro, una volta mostrato allo scrittore, rivela

quattro cadaveri nella morgue dell'ospedale Washington College di Baltimora. Una donna morta di parto e due marinai uccisi probabilmente dall'abuso di alcol del cooping.

Il quarto era coperto da un mantello nero.⁶⁵⁴

Segue un'ellissi temporale, per cui ci troviamo verosimilmente nell'obitorio della città, in cui, davanti alla salma di Edgar Allan Poe, due medici stanno analizzando le possibili cause della morte: «attacco di delirium tremens, rabbia sifilide, congestione cerebrale»⁶⁵⁵. Il medico tuttavia non ritiene necessario procedere con l'autopsia, dettando un insolito bollettino medico, nel quale per la prima volta compare per intero il nome di Edgar Allan Poe:

Washington Hospital, sezione Morgue. Oggi 8 ottobre, dopo attento esame della salma, non ritengo necessario procedere all'autopsia del soggetto, maschio di anni quaranta. È possibile formulare ipotesi, ma non scopriremo mai una vera ragione per la misteriosa morte del signor Edgar Allan Poe. In pace requiescat.

⁶⁵³ *Ivi*

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p.233

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p.234

La decisione di scrivere per intero il nome di Poe solo dopo la sua morte sta ad indicare la vicenda reale dello scrittore, che nei giorni antecedenti al suo decesso non venne mai identificato, neppure quando venne ritrovato morente in mezzo ad una strada.

Con questo racconto Benni ha voluto proporre una sua versione dei fatti che hanno preceduto la morte dello scrittore, una versione senz'altro legata, come si è visto, sia alla realtà che alla fantasia ma che vuole in qualche modo rendere omaggio al grande Edgar Allan Poe, colui che ha riempito di orrore migliaia di persone, colui che è sempre capace di sorprendere, che ha dipinto volti, paesaggi, mostri, atmosfere indimenticabili, che resteranno negli anni, che ha reso la paura un sentimento umano, ma anche sovrumana passione, che ha fatto del bizzarro una forma di allegria, che ha fatto capire quanta deformità cela il comico, che ha dato orrore alla logica e logica all'orrore.⁶⁵⁶

⁶⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p.231

8. Bibliografia

- G. Amoroso, *Raccontare l'assenza. Annotazioni sulla narrativa italiana del 2005*, Liguori Editore, Napoli, 2007
- M. Arcangeli, *La risata sull'abisso*, in «L'indice dei libri del mese», n°1, 2004
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979
- G. Baldini, *Narratori americani dell'800*, Edizioni radio italiana, Torino, 1956
- G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Edizioni Unicopli, Milano, 1990
- R. Barbolini, *La Chimera e il Terrore*, Jaca Book, Milano, 1984
- M. Barenghi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano, 1999
- A. Baricco, *Utopia nonostante la realtà* in «Indice dei libri del mese», n°5, 1993
- C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, Passigli Editori, Firenze, 2001
- S. Benni, *Achille più veloce*, Feltrinelli, Milano, 2003
- S. Benni, *Ballate*, Feltrinelli, Milano, 1991
- S. Benni, *Baol. Una tranquilla notte di regime*, Feltrinelli, Milano, 2004
- S. Benni, *Cari mostri*, Feltrinelli, Milano, 2015
- S. Benni, *Comici spaventati guerrieri*, Feltrinelli, Milano, 2014
- S. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, Minimum Fax, Roma, 1999
- S. Benni, *Di tutte le ricchezze*, Feltrinelli, Milano, 2014
- S. Benni, *Elianto*, Feltrinelli, Milano, 1996
- S. Benni, *Il bar sotto il mare*, Feltrinelli, Milano, 2005
- S. Benni, *L'ultima lacrima*, Feltrinelli, Milano, 1994
- S. Benni, *La Compagnia dei Celestini*, Feltrinelli, Milano, 2013
- S. Benni, *La grammatica di Dio. Storie di solitudine e allegria*, Feltrinelli, Milano, 2007
- S. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, Minimum Fax, Roma, 1999
- S. Benni, *Margherita Dolcevita*, Feltrinelli, Milano, 2015
- S. Benni, *Pane e tempesta*, Feltrinelli, Milano, 2009

- S. Benni, *Saltatempo*, Feltrinelli, Milano, 2012
- S. Benni, *Spiriti*, Feltrinelli, Milano, 2010
- S. Benni, *Terra!*, Feltrinelli, Milano, 1994
- H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, BUR, Milano, 1991
- (a cura di) E. Beseghi e A. Faeti, *La scala a chiocciola. Paura, horror, finzioni dal romanzo gotico a Dylan Dog*, La Nuova Italia, Firenze, 1993
- M. Bignami, *Edgar Allan Poe di fronte alla natura*, in «Studi Americani», n°11, 1965
- M. Boria, *Declinazioni del comico nei racconti di Stefano Benni* in «Italian Studies in Southern Africa», n°2, 2010
- A. P. Bottoni e M. Carini, *Le ombre di Edgar*, in (a cura di) M. Carini, *Miscellanea di Saggi e Ricerche*, Tipolito Istituto Salesiano Pio XI, Roma, 2008
- A. Breton, *Antologia dello humour nero*, Einaudi Letteratura, Torino, 1970
- A. Brillì, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Edizioni Dedalo, Bari, 1985
- I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1970
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2007
- A. Ceccaroni, *Poe in edizione italiana*, in «Il lettore di provincia», n°33, 1978
- G. Cherchi, *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste*, Feltrinelli, Milano, 1997
- F. Chiappelli, *Poe legge Manzoni*, Coliseum, Milano, 1987
- L. Clerici, *Tre sull'Italia: Neri, Benni, Franchini* in «Linea d'ombra», n°77, 1992
- (a cura di) L. Clerici e B. Falcetto, *Calvino & il comico*, Marcos y Marcos, Milano, 1994
- J. Cortázar, *Vita di Edgar Allan Poe*, Le Lettere, Firenze, 2004
- L. De Federicis, *Citazioni* in «Indice dei libri del mese», n°3, 1996
- C. Degli Esposti, *Interview with Stefano Benni: A Post Modern Moralist* in «Italian Quarterly», n°123-124, 1995
- F. Donini, *Edgar Allan Poe e la letteratura italiana*, in «Maestrato», n°12, 1941
- F. Donini, *Edgar Allan Poe e la letteratura italiana*, in «Maestrato», n°1, 1942
- L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi & C., Milano, 1983
- G. Fofi, *Di bambini e di minoranze. Incontro con Stefano Benni* in «Linea d'ombra», n°78, 1993
- F. Fossati, *Dizionario del genere poliziesco*, Garzanti, Milano, 1994

- P. Galli Mastrodonato, *The fall of the house of Usher: il paradosso del narrare*, in «Studi Americani», n°25, 1979
- G. Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino 1997
- A. Giaccari, *Poe nella critica italiana* in «Studi Americani», n°5, 1959
- M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in (a cura di) M. Gioseffi, *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED edizioni universitarie, Milano, 2010
- L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma, 2011
- P. Ihring, *Trond, Quazz, Shimizé. Sprachkomik und literarische Übersetzung am Beispiel einiger Unterwassergeschichten Stefano Benni* in «Italienisch», n°1, 2000
- F. La Porta, *Dall'agio di scrivere: Feltrinelli e la narrative italiana* in «Linea d'ombra», n°100, 1995
- F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995
- F. La Porta e G. Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2007
- I. Lanslots e A. Van Den Bogaert, *Benni's Tristalia*, in M. Jansen e P. Jordão, *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Italianistica Ultraiectina 1, Utrecht, 2006
- I. Lanslots, *Grammatica Benniana: il mondo al femminile/maschile* in «Narrativa», n°30, 2008
- E. G. Laura, *Storia del giallo. Da Poe a Borges*, Edizioni Studium, Roma, 1981
- D. Lawrence, *Classici americani*, Garzanti, Milano, 1975
- S. Lazzarin, *Il mondo fantastico*, Editori Laterza, Bari, 2000
- L. Lipperini, *Nello stato di Gladonia dove lo sport è clandestino*, in «La Repubblica», 09.09.2003
- H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, Roma, 1992
- S. Magni, *Stefano Benni: l'engagement d'un écrivain entre journalisme et littérature*, in «Cahiers d'études italiennes», n°14, 2012
- C. Maltese, *Dacci oggi il nostro vip quotidiano*, in «La Repubblica» del 13.01.1996
- R. Manica, *Exit Novecento*, Gaffi, Roma, 2007
- E. Menascé, *E. A. Poe e i suoi contemporanei*, in «Studi Americani», n°13, 1973

- L. Moffitt Cecil, *Poe's Wine List*, in «Poe Studies», n°2, 1972
- R. Nicolini, *L'effetto Benni*, in «L'indice dei libri del mese», n°7, 1986
- J. Obert, *Ironie, humour et fantastique chez Stefano Benni* in «Italies», n°4/2, 2000
- T. Pellizzari, *Un paese anormale*, in «Leggere», n°80, 2000
- L. Pirandello, *L'umorismo*, Garzanti, Milano, 1995
- B. Pischedda, *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Diabasis, Reggio Emilia, 2006
- A. Piwowarska, *Gladonia, Tristalia, Usitalia... la triste eco dell'Italia odierna nelle opere di Stefano Benni*, in «Studia Romanica Posnaniensia», n°XLI/4, 2014
- E. Allan Poe, *I racconti*, Einaudi, Torino, 1990
- E. Allan Poe, *Le avventure di Gordon Pym*, Editori Riuniti, Roma, 1986
- E. Allan Poe, *Poesie*, Barbera Editore, Farigliano, 2006
- E. Allan Poe, *Racconti del grottesco*, Oscar Mondadori, Milano, 1999
- E. Allan Poe, *Racconti di enigmi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985
- E. Allan Poe, *Tre saggi sulla poesia*, Le Tre Venezie, Padova, 1946
- E. Allan Poe, *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 2009
- E. Allan Poe e R. A. Locke, *Burle lunari*, Métis, Chieti, 1991
- M. Polacco, *L'intertestualità*, Editori Laterza, Bari, 1998
- G. Pontremoli, *Maturare verso l'infanzia*, in «Linea d'ombra», n°112, 1996
- G. Poulet, *La metamorfosi del cerchio*, Rizzoli, Milano, 1971
- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Ariccia, 2009
- R. M. Price, *Ligeia, tra Lovecraft e Poe*, in «Lovecraft Studies», n°31, 1994
- D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma, 1994
- S. Rossi, *E. A. Poe e la Scapigliatura Lombarda*, in «Studi Americani», n°5, 1959
- V. Spinazzola, *Il gusto di criticare*, Aragno, Marene, 2007
- G. Tellini, *Il romanzo dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1998
- T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983
- T. Violi, *Il chiodo di Benni* in «Indice dei libri del mese», n°3, 1996
- L. Wainstein, *La situazione limite di E. A. Poe*, in «Studi Americani», n°6, 1960

9. Sitografia

L. Barberis, *Ossi Mori*, 09.03.2012, visitato il 21.06.2015,

<http://ermetical.blogspot.it/2012/03/ossi-mori.html>

Feltrinelli Editore, *Stefano Benni su "Comici spaventati guerrieri"*, Festival del racconto, Varese, 18.09.2007, visionato il 21.06.2015,

<https://www.youtube.com/watch?v=vQ9xOBRBjxU>

Feltrinelli Editore, *Stefano Benni su "Terra" e fantascienza*, Festival del racconto, Varese, 18.09.2007, visionato il 07.07.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=vQ9xOBRBjxU>

Feltrinelli Editore, *Stefano Benni & Angela Finocchiaro - "Cari mostri" a teatro*, Milano, 26.05.2015, visionato il 26.07.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=LpcFKozPGAs>

V. Inguaggiato, *Critica Libera: due letture di Stefano Benni, "Achille Piè Veloce"*,

10.11.2012, visitato il 08.07.2015, <http://www.criticaletteraria.org/2012/11/criticalibera-due-letture-di-stefano.html>

P. Poli, *Critica Libera: l'umorismo di Edgar Allan Poe*, 25.02.2012, visitato il 30.03.2015,

<http://www.criticaletteraria.org/2012/02/criticalibera-lumorismo-di-eapoe.html>

C. Schiavo, *Identità italiana e identità regionale tra letteratura e cinema*, 2001, visitato il 21.06.2015, http://www.boll900.it/numeri/2001-ii/W-bol/Schiavo/Schiavo_frame.html

J. Spaccini, *Stefano Benni e Lucio, professore pensionato di latino*, 08.12.2008, visitato il

21.06.2015, <http://laboratoriodicriticadarteletteratur.blogspot.it/2008/12/stefano-benni-e-lucio-professore.html>

S. Benni, Presentazione di *Pantera* presso "La Feltrinelli" di Treviso, 23.05.2014

S. Benni, Presentazione di *Cari Mostri* presso "La Feltrinelli" di Padova, 23.05.2015