



**National Library
of Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

**Ottawa, Canada
K1A 0N4**

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

Si il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SFC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

UNIVERSITY OF ALBERTA

IL FANTASTICO E TARCHETTI

BY

PATRICIA BETTELLA

A THESIS

**SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE
OF MASTER OF ARTS**

IN

ITALIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1990



**National Library
of Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

**Ottawa, Canada
K1A 0N4**

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64900-9

UNIVERSITY OF ALABAMA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR FRANKIEA BETTELLA
TITLE OF THESIS IL FANTASTICO E TARCHETTI
DEGREE MASTER OF ARTS
YEAR THIS DEGREE GRANTED FALL 1990

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALABAMA TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXCERPTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

Frankiea Bettella

Via Mheart 24

35132 Padova- Italy

DATE:

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

THE UNDERSIGNED CERTIFY THEY HAVE READ, AND RECOMMEND TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH FOR ACCEPTANCE, A THESIS ENTITLED "IL FANTASTICO E TARCHETTI" SUBMITTED BY PATRISIA BETTELLA IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN ITALIAN LITERATURE.

.. *M. Verdiochio* ..
M. Verdiochio (Supervisor)

..... *E. Musacchio* ..
E. Musacchio

..... *M. Kapetanovich* ..
M. Kapetanovich

DATE: . *August 21/80*

Abstract

This study analyzes the fantastic tales of Igino Ugo Tarchetti, but examines only those texts that the author published with the title of Racconti fantastici. Usually these tales are read according to the criteria set by the fantastic "genre", especially those set by Todorov. In this study, however, we depart from this tendency and approach these tales first of all as narratives, apart from any fantastic generalization. The study is divided in two parts. In the first part we analyze three tales: I fatali, La leggenda del castello nero, Uno spirito in un lago, emphasizing especially the topic of the double, an element that appears in each of the three tales and that serves as starting point for a discussion of issues such as the coexistence of opposite tendencies in the consciousness, the inner struggles of the Ego and the existence of a fragmentary world. In the second chapter we analyze La lettera U and Un caso di morte that reveal a parodistical and ironical aspect of the fantastic "genre". Our analysis reveals that the fantastic, as it is seen by Tarchetti, is not an end in itself, as it may appear at first, but is principally a rhetorical device that enables the author to represent the world in a modern perspective, while emphasizing at the same time its most strange and contradictory aspects.

Sommario

Questo studio si propone di analizzare il racconto fantastico di Igino Ugo Tarchetti, trattando solo quei testi che l'autore pubblicò col titolo di Racconti fantastici. Di solito questi racconti vengono letti secondo criteri stabiliti dal genere fantastico, passando come riferimento Tolstov. In questo studio si è voluto invece allontanarsi da questo approccio e analizzare questi testi prima di tutto come narrativa, al di là di ogni parametro fantastico. Lo studio è diviso pertanto in due parti principali. Nella prima si esaminano tre racconti: I fatali, La leggenda del castello nero e Uno spirito in un lampone, mettendo in evidenza soprattutto il topos del doppio, elemento che compare in ognuno dei tre racconti ed è punto di partenza per l'approfondimento di problemi quali la coesistenza di opposte componenti nella coscienza, la conflittualità dell'Io e il sussistere di un mondo reale fittiziario. Nel secondo capitolo esaminiamo La lettera U e Un caso di morte che rivelano una dimensione ironica e parodistica del genere fantastico. Da questo studio risulta che il fantastico, così come è concepito da Tarchetti, non è fine a se stesso ma si pone come veste retorica che permette di rappresentare un mondo reale visto in una prospettiva moderna, mettendo in luce anche gli aspetti più strani e contraddittori.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUZIONE	
A. Igino Ugo Tarchetti.....	1
B. Il fantastico e Tarchetti.....	2
C. La poetica del fantastico.....	5
NOTE	10
CAPITOLO I	
A. La teoria.....	11
B. <u>I fatali</u>	20
C. <u>La leggenda del castello nero</u>	29
D. <u>Uno spirito in un lampone</u>	46
NOTE	57
CAPITOLO II	
A. <u>Formosa</u>	58
B. <u>La lettera U</u>	59
C. <u>Un caso di reato</u>	71
NOTE	79
CONCLUSIONE	80
NOTE	85
BIBLIOGRAFIA	86

INTRODUZIONE

A. Igino Ugo Turchetti

Igino Turchetti (si autodenominò Ugo in onore di Pascolo) nasce a San Salvatore Manfredino presso Alessandria nel 1899. Proveniente da famiglia borghese si arruola nel 1919 nell'esercito piemontese e intraprende la carriera militare. Ciò lo porta a viaggiare con l'esercito in varie località del Nordione all'epoca della lotta contro il brigantaggio. L'esperienza negativa nell'esercito suscita in lui una forte avversione contro la guerra e il militarismo che si esprime nel suo romanzo Una nobilitazione (1967). Lasciato l'esercito torna a Milano e intraprende una fortunosa vita di scrittore e giornalista seguita da mille difficoltà e stenti. Scrive per vivere e accetta di collaborare per varie riviste e giornali come Rivista milanese, Il Quotidiano, Il Lavoro. Durante questi anni Turchetti frequenta il salotto della contessa Naffai ed entra in contatto con artisti come Poma, Ballo, Omicini e altri.¹ Malato e senza mezzi vive prematuramente a Milano il 25 marzo 1969.

La produzione letteraria di Turchetti si limita ad un periodo assai breve che potremo collocare tra il 1965 e il 1969, anno della morte

presentata. Nel primo romanzo *Paolina* (1866), affronta temi di carattere sociale descrivendo la miseria della vita cittadina. In *Una notte folle* (1867) esprime il suo dissenso e disagio per il modo in cui fu condotta la guerra di indipendenza. Ai temi di protesta e dissenso della prima produzione si sostituirono temi più intimistici nei racconti della serie *Amore nell'arte* (1867) per passare poi ai *Racconti umoristici* (1869) e alla raccolta dei *Racconti fantastici* (1869). Tutta questa produzione insieme al romanzo maggiore *Enza* uscirono postumi nel 1889, poco dopo la sua morte. *Enza*, che uscì inizialmente a puntate nel *Riforma*, accompagnò Tarchetti negli ultimi giorni della sua breve vita e rimase incompiuto; sarà l'amico Farina a scrivere l'ultimo capitolo in modo da rendere possibile la pubblicazione nel 1889. Postuma è anche la pubblicazione della raccolta di vari *Diagetti* (1889).

B. Il fantastico e Tarchetti

L'attività artistica di Tarchetti risale prima di tutto dell'affiliazione agli scapigliati lombardi, un gruppo di artisti che vissero a Milano tra il 1840 e il 1860.³ Il movimento o meglio gruppo di artisti si afformò, insieme a Tarchetti, con Emilio Praga, i due Ratto, Casanova e altri amici che si consideravano artisti ribelli, giovani che

"non appartengono a una classe precisa, ma sono transfughi da classi diverse, senza ideali ben definiti, anzi ambigui e contraddittori." (Bonifazi 1977, VIII). Questi giovani che non "conoscono più né Rinascimento né Unità (che sono ormai cose fatte)" (Firsi, 5) vivono un'esistenza un po' bohémienne tra protesta e ubriacatura, tra pancia e malattia intesa come diversità. Odiano i valori della classe borghese in esone, disprezzano il denaro e la proprietà, cercano di indagare nella loro arte tutti gli aspetti più strani, inconsueti, negativi e inquietanti che rivelano il diverso, il brutto, il deforme, l'anormale e tutto questo si distacca dalla quotidianità e dal vivere comune.

L'opera di Turchetti rivela tutti questi elementi in quanto si pone come momento di rottura nei confronti dei valori borghesi, della tranquilla e ottimistica vita comune. Egli ama indagare nello strano, nel diverso, nel brutto, come momento di ribellione ad un mondo di "monolitica certezza" (Firsi, 6) di contestazione sociale e individuale.

Turchetti si rivolge al genere fantastico nell'intento di allontanarsi nell'ambito dello strano, dell'anormale, del diverso e inquietante cercando di mettere in dubbio le certezze del mondo reale e di mostrare la complessità e diversità. Scegliendo il genere fantastico Turchetti segue una tendenza diffusa non tanto in Italia, ma in particolare in Francia dove avviene il rilancio del racconto fantastico alla Hoffmann attraverso la mediazione di Poe. La forma più diretta a cui si richiama Turchetti sono i "contes fantastiques" che dal 1822 divennero di gran moda

in Francia. Intorno alla metà del secolo poi comincia a prendere piede il racconto di Poe³ affermatosi in Francia grazie alla traduzione di Barbolaire.

Gastone Mariani nella sua Storia della scapigliatura compie un esame dettagliato delle fonti a cui Tarchetti si ispirò per comporre i suoi Racconti fantastici e rintraccia nei narratori francesi della metà dell'Ottocento il principale influsso sui racconti tarchettiani. Oltre ad Hoffmann, che viene indicato come "il suo grande amore" (421) e Poe reso più accessibile dalle traduzioni di Barbolaire, il fantastico di Tarchetti deriva più direttamente dai francesi Gautier, Méliès e Chateaubriand.

L'interesse che i Racconti fantastici tarchettiani suscitano nell'ambito della prosa della letteratura italiana del secolo diciannovesimo, è data dal fatto che essi "costituiscono un'occasione nella nostra narrativa ottocentesca di forte tendenza realistica" (Bordani 1977, VII). Come osserva anche il Mariani il racconto fantastico "costituisce un'esperienza del tutto nuova per l'Italia" (421). La base delle Racconti fantastici di Tarchetti rimane allora unico esempio di letteratura fantastica nell'ambito della letteratura italiana del secolo diciannovesimo e si profila come punto di arrivo per un genere che vedrà numerosi sviluppi nella narrativa novecentesca. Bordani rintraccia infatti una linea di discendenza che da Tarchetti conduce fino al racconto fantastico moderno di Pirandello e Buzzati (Bordani, 1982). Anche Bordani ritiene Tarchetti un precursore del fantastico moderno (26).

C. La poetica del fantastico

Non si vuole in questa sede dare una definizione rigorosa di cosa si deve intendere per fantastico né ipotizzare un modello teorico da applicare in generale. Volendo però analizzare una raccolta di testi intitolati Racconti fantastici, ci pare importante fare degli accenni su di un genere che in questi ultimi anni è divenuto oggetto di rinnovato interesse grazie a Tzvetan Todorov e alla sua Introduction à la littérature fantastique (1970)⁴. Todorov conduce un'analisi sempre estremamente precisa e rigorosa ed individua un modello astratto attraverso il quale analizzare i vari racconti. Secondo Todorov è possibile rintracciare il fantastico in quella regione di confine tra l'"étrange" e il "merveilleux" e individua come elemento caratteristico del fantastico l'incertezza e l'esitazione davanti ad un fatto incredibile. Si esita tra una spiegazione razionale e realistica e l'accettazione del soprannaturale.

Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne croit que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (29)

Il nucleo su cui poggia il fantastico è proprio l'"hésitation", il

dubbio che passa fino alla fine del racconto e che non permette di decidere definitivamente per l'una o per l'altra soluzione. Se il "merveilleux" porta direttamente nell'ambito fiabesco dove si presuppone l'accettazione dell'irrazionale e dell'impiegabile, il fantastico deve sempre lasciare la possibilità di una spiegazione razionale pur non esserlo essa stessa scritta dal testo. La sensazione di estraneità, incertezza e dubbio è provocata dal fatto di trovarsi davanti a qualcosa di inconsueto sinistro, unheimlich.⁵

Il modello indicato da Todorov presenta però i limiti di una teoria astratta che non lascia molto spazio di applicabilità a livello dei racconti in concreto. Proprio per l'estremo rigore formale su cui si fonda, il modello todoorviano rischia di diventare estremamente limitato, escludendo dal fantastico autori come Poe, Kafka, e, per molti racconti, anche Hoffmann. Si può tuttavia affermare con Barthesi che "Todorov ha avuto il grande merito di avere sottoposto il genere fantastico a un esame lucido e rigoroso e in termini esclusivamente letterari e di 'poetica'." (Barthesi 1982, 39).

Nell'accostarsi a dei racconti fantastici si rischia di riferirsi a modelli astratti e quindi difficili da applicare per la loro restrittività, o di lasciarsi trasportare dal senso di inaffidabilità di testi che sembrano resistere a ogni analisi e classificazione. Questo è il caso dei Racconti fantastici di Tarchetti che appartengono ad una forma narrativa costituzionale e tuttavia ambigua, non ben delimitabile. Si è

cerco di analizzare questi racconti irruvi tutto come testi recrativi
prima che come testi fantastici per stabilire in che modo queste
narrazioni possono esprimere il fantastico, senza cercare di inserirli o
confrontarli con schemi formali rigorosi troppo limitati.

Quando di non si scende all'aspetto formale classificatorio si può
scoprire la modernità dei racconti fantastici di Tarchetti che possono
essere come momento di approfondimento di problemi riguardanti l'esistenza
umana, l'individuo e la sua coscienza. È essenziale dunque valutare il
ruolo del fantastico come strumento di indagine della complessità della
natura umana perché il fantastico, come osserva Calvino, "ci dice più cose
sull'intimità dell'individuo e sulla simbologia collettiva."⁽⁵⁾ Ecco
allora che il racconto fantastico diventa momento di indagine "del
rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la
percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci
comanda." (Calvino, 5).

La nostra analisi si occupa soltanto dei racconti contenuti nella
nuova raccolta che l'autore definì "fantastici" e pubblicò col titolo
Racconti fantastici⁶. Esistono anche altri racconti a sfondo fantastico
come La storia del capitano Giani (1968), Il lago della tua lapide
(1968), L'elmir dell'immortalità (1968) o la trilogia di Luca nell'arte
(1967), ma in questi il fantastico non è la dimensione principale. Essi
non sono stati inclusi nella nostra analisi anche perché non si intende in
questa sede affrontare il problema di una eventuale catalogazione

di tutta la produzione tarichettiana allo scopo di evidenziarne gli elementi fantastici. Operando una rivalutazione della tematica fantastica, così come la proponiamo per questi Racconti fantastici, si potrebbe eventualmente procedere ad una rilettura anche degli altri racconti in modo da rivalutare testi finora ignorati o poco noti.

I Racconti fantastici si collocano cronologicamente attorno al 1968, anche se La leggenda del castello nero era già apparso in appendice alla rivista Il pupolo nel 1965. La breve serie comprende cinque racconti: I fatali, La leggenda del castello nero, La lettera U, In caso di morto e Uno spirito in un lampone. Abbiamo suddiviso l'analisi di questi racconti in due capitoli secondo le tematiche in essi trattate. Nel primo capitolo analizziamo I fatali, La leggenda del castello nero e Uno spirito in un lampone che si incentrano tutti sulla tematica del doppio, elemento che, sotto aspetti diversi, compare in ognuno dei tre racconti come punto di partenza per l'approfondimento di problemi quali la coesistenza di opposte componenti nella coscienza, la conflittualità dell'Io e il sussistere di un mondo reale frammentario.

Nel secondo capitolo trattiamo La lettera U e In caso di morto che si distaccano dal topos del doppio per approfondire invece la componente ironica e parodistica, permettendo di trarre una conclusione generale su ciò che Tarichetti intendeva per fantastico e su come vanno perciò letti questi racconti fantastici. Seguirà poi una terza parte in

cui traccio delle conclusioni generali sull'importanza e il valore dei
Racconti Fantastici di Turchetti.

NOTE ALL'INTRODUZIONE

1 Per informazioni più dettagliate sugli autori che vengono collocati tra gli scapigliati lombardi si vedano in particolare il testo di Mariari, di Nardi e di Bosco citati nella bibliografia.

2 Il termine scapigliatura proviene dal romanzo di Cletto Arrighi La scapigliatura e il 6 febbraio che narra una fallita rivolta antimisericordiana. Il termine si applica poi ad indicare un "movimento morale e politico." (Nardi, 30).

3 Per altri riferimenti sull'influsso di Fos sugli scapigliati e su Tarchetti in particolare, si veda l'articolo di Rossi e il capitolo di Mariari dedicato a Tarchetti.

4 Faccio riferimento all'edizione de Sauli del testo di Tolstov. In campo italiano sono da segnalare negli anni ottanta alcuni testi che rivelano un rinnovato interesse per il genere fantastico; si veda per esempio Briffani 1982, Ferratti 1988, Barca 1988.

5 Il termine "straniero", che indica letteralmente il non-familiare, è stato tradotto in italiano con sinistro, perturbante, inquietante, ma indica tutto ciò che non è "familiare" o "familiare", cioè noto, familiare, abituale.

6 Tutte le citazioni riferite ai racconti fantastici sono contrassegnate d'ora in poi da un numero tra parentesi che si riferisce alla pagina dell'edizione I.U. Tarchetti Tutta la cosa, volume secondo Bologna: Cappelli, 1967.

CAPITOLO I

A. La teoria

Come punto di partenza dell'analisi dei Racconti Fantastici di Tarchetti è assai utile prendere in esame i primi due racconti (I Fatali e La leggenda del castello nero) che per la loro struttura forniscono quelli che Marina Fumetti chiama "spazi spazi metanarrativi" (73), momenti cioè di estremo interesse sia per la delimitazione di un substrato teorico sia perché possono fornire una valida base diagetica all'insieme dei racconti.

Se nelle opere di Tarchetti manca un contributo teorico che possa guidarci nella interpretazione dei testi, questa parte nella narrazione, questi spazi riflessivi della voce narrante possono essere considerati a loro ragione una "esplicita dichiarazione di poetica" (Fumetti, 73) in quanto guidano il lettore alla giusta lettura e decodificazione del testo.¹ È quindi importante dare il giusto peso a queste introduzioni teoriche che precedono immediatamente il racconto vero e proprio. Anche se la vera trama narrativa comincia dopo il contributo teorico d'apertura, è qui che il racconto ci rivela il modo in cui vuole essere letto.

Il lettore viene insomma guidato nella giusta prospettiva di lettura del testo. Nella parte introduttiva il lettore viene preparato ad affrontare fatti insoliti e strani, che pure fanno parte del mondo reale.

Non è possibile quindi applicare a questi testi i parametri del racconto tradizionale. La dimensione assunta come tradizionale, dove viene preso come punto di riferimento un mondo reale logico e razionale, viene qui rifiutata e ad essa si sostituisce una nuova prospettiva dove le certezze del mondo razionale vengono messe in discussione. Ma vediamo più da vicino come si configurano questi "spazi metanarrativi" così bene articolati nei primi due racconti.

L'esordio di Tarchetti nella parte iniziale del racconto I fatali è una domanda retorica: esistono degli esseri destinati ad esercitare un'influenza sinistra su uomini e cose che li circondano? Secondo la logica della ragione dovremmo dire di no. Tuttavia ciascuno di noi è testimone ogni giorno di fatti ed episodi che la ragione non può o non vuole ammettere. La voce narrante chiama questa fede in fenomeni ed eventi non riconducibili ai parametri della ragione, superstizione. Esistono insomma certi ordini di avvenimenti davanti ai quali non è possibile assumere una posizione precisa. Dalle cose che avvengono nel mondo fisico e spirituale non è sempre possibile rinvenire delle leggi. Ne osserviamo gli effetti ma non possiamo spiegare le cause. Esiste comunque una interazione tra mondo dello spirito e mondo della materia, soltanto che non sempre il potere della scienza riesce a identificare le

leggi che regolano tali fenomeni.

La posizione che assume qui Turchetti è assai polemica nei confronti del potere attribuito alla scienza.

Il segreto dei fenomeni fisici è in parte violato...la scienza ha analizzato la natura...ma essa si è arrestata dinanzi ai fenomeni psicologici, e dinanzi ai rapporti che congiungono questi a quelli.(6)

È qui messo in risalto il limite della scienza in cui l'uomo ottocentesco è così abituato ad avere sconfinata fiducia. Solo quando i fatti sono chiari e ripetibili la scienza può tentare di dare una spiegazione altrimenti è costretta a capitolare, perfino a negare l'esistenza di certi fenomeni. Anche se la nostra "ragione freddamente positiva"(7) non riesce a decidere se negare o accettare certi fatti noi dobbiamo ammetterli. Si tratta di quella situazione di mezzo tra "fede ferma" e "fede titubante"(8) a cui il narratore dà il nome di superstizione. La superstizione, che dà luogo a grandi credenze, poggia su fatti a volte impieghi che vengono però accettati. Se non ci sono idee senza fatti, la superstizione deve essere partita da un fatto. Il narratore cerca insomma punti di appoggio per la sua teoria e tenta di convincere il lettore a credere a certi fatti anche se non sono riconosciuti dalla scienza. Il problema della scienza è che essa necessita una conferma, una ripetizione di certi fenomeni per potersi osservare ripetutamente e successivamente dedurre dalle leggi valide in generale. Se però questi fenomeni si sono verificati solo una volta o una

sola volta ecco che la scienza, non potendo razionalizzarli, li dimentica, li ignora se non addirittura li nega. Nessuno può determinare il tempo e le circostanze in cui questi fenomeni potranno ripetersi. Dobbiamo solo per questo motivo rifiutare questi fenomeni? Secondo la voce narrante certamente no, tanto più che il soggetto di cui si occupano questi racconti è proprio quell'insieme di fenomeni vari, strani, non linearmente riconducibili alle leggi della ragione. Attraverso queste premesse Tarchetti vuole convincerci ad accettare anche i fenomeni strani e anzi sta cercando di focalizzare l'attenzione del lettore su questi in particolare.

Nel primo racconto della serie, I fatali, il fatto strano e irrazionale che ci viene proposto è l'esistenza di persone che possono esercitare influenze misteriose su cose e persone. A conferma di questo fenomeno, che la ragione si vede costretta a rifiutare, Tarchetti adduce l'esperienza quotidiana che ciascun individuo può avere. A chi non è capitato almeno qualche volta di trovarsi di fronte ad una persona che istintivamente suscita paura, o diffidenza o sospetto? La domanda retorica rende più pregnante l'affermazione della voce narrante. Si tratta di una esperienza che è insita nell'umanità sin dalle sue origini. È una credenza istintiva che tutti più o meno consciamente accettano. Il narratore ci fornisce anche esempi illustri come Hoffmann, uno che per tutta la vita credette di essere egli stesso fatale e di esercitare misteriosi influssi sulle persone.

Al termine della disquisizione teorica si colloca il racconto vero e proprio. Non bisogna però separare le due entità del racconto come se fossero autonome l'una rispetto all'altra. È proprio lo spazio introduttivo che ci prepara ad affrontare il contenuto, apparentemente estraneo o inserito nel racconto. A conclusione dell'inserito teorico la voce narrante espone il proprio intento nel proporre il racconto fantastico e contemporaneamente nessuna posizione decisa viene presa su tali fenomeni.

Io non voglio dimostrare né l'esatto, né la verità. Credo che nessuno lo possa fare con argomenti autorevoli. Mi limito a raccontare fatti che hanno rapporto con questa separazione. (9)

Finora quindi il lettore si è sforzato di mettere da parte i propri pregiudizi positivistici e di ammettere l'esistenza di fenomeni che la ragione rifiuta e poi alla fine dell'introduzione, quando ci si aspetta l'annunciazione di una tesi l'autore fa come un passo indietro astenendosi dal prendere una posizione in favore di quei fatti strani o quegli influssi negativi di cui finora ha argomentato.

L'intento dell'autore non è quindi tanto quello di dimostrare la realtà e legittimità di questi fatti inediti quanto piuttosto quello di creare una situazione di inquietudine e turbamento di fronte a tali fatti.

Ancora più eloquente in questo senso è la scissione narrativa che si apre al principio della *Leggenda del castello nero*. Anche in questo racconto il narratore vuole esporci un fatto che non si può spiegare

mediante la ragione positiva. Che fare, negarlo o accettarlo? Tutti gli elementi che configurano l'avvenimento sono insuperabili, assurti di mistero: presenza di una vita oltre la morte, ritrovamento di un oggetto che si riteneva impossibile recuperare, un morto che vive, un sogno profetico, una donna fatale, l'ambientazione in un luogo sconosciuto e remoto. Il testo ci dice come dobbiamo leggere questo racconto; si tratta di un "enigma insolubile" che non è neppure un fatto ma soltanto "ombra di un fatto"(41). Particolare attenzione deve essere posta all'importanza di queste affermazioni che hanno un valore esemotico, ci aiutano cioè a comprendere ciò che effettivamente l'autore ha intenzione di proporci, ciò che secondo lui significa il racconto fantastico. La voce recante ci parla di una "rivelazione incompiuta"(41), di una vera e propria contraddizione in termini, a ben vedere.

La rivelazione che dovrebbe chiarirci i misteri che sottostanno a questa storia incognita, si rivela però essere incompiuta con il risultato di non potersi in ultima istanza chiarire nulla. Là dove ci aspettiamo di ottenere spiegazioni la nostra aspettativa viene frustrata e l'autore si cala sempre più nel regno del mistero; il fatto resta assurtato nel dubbio. La situazione di incertezza, l'enigma insolubile non riguarda solo la dimensione del singolo racconto, o dei racconti fantastici nel loro insieme ma si estende ad una situazione che coinvolge il vivere dall'uno in generale. Il racconto cerca di mettere in discussione i parametri della realtà, di scartare le frizioni del reale

e del fantastico, rivelando e approfondendo tutti quegli aspetti assurdi, irrazionali, inquietanti che pure appartengono al mondo reale. Il metodo d'azione è appunto la "rivelazione incompleta", l'enigma irrisolvibile. Ciascuna di queste denunciazioni è una metafora per l'assurdità del mondo reale in cui né le leggi scientifiche che regolano i fenomeni né la ragione positiva sono sufficienti a fornire spiegazioni adeguate. È lo scacco della ragione a cui si oppone tutto ciò che è atto a mirare queste certezze: l'irrazionale, l'inconscio, il macabro, il surreale. Il racconto fantastico diventa allora per Tarchetti il genere adatto a rivelare la dicotomia, la frattura insuperabile tra mondo dello spirito e mondo della materia. Frattura che, ad un altro livello, denuncia una società borghese nutrita di false certezze, una scienza positiva che pretende di spiegare il reale ma fallisce nel suo intento ed è costretta ad arrestarsi proprio davanti a questi fenomeni strani che accompagnano la vita di tutti i giorni. Ecco allora che il fantastico si presenta come valido strumento per mettere in luce la sostanziale rottura, la complessità e la contraddittorietà che caratterizza l'esistenza.

Nei Racconti fantastici risuonano l'intento di creare un senso di inquietudine e turbamento nel lettore di fronte ad avvenimenti che per la loro assurdità e inspiegabilità dimostrano l'impossibilità di fare riferimento ad un mondo reale unitario, logico e razionale. Per raggiungere questo effetto Tarchetti indaga tutti quegli aspetti del reale che sfuggono alla possibilità di una verifica o di una conferma.

Tarchetti ci porta quindi ai confini della realtà volgendosi all'inspiegabile, al misterioso, all'inquietante, al sinistro. Egli sceglie di agire sul lettore servendosi del genere fantastico. Il racconto fantastico si presta assai bene come mezzo per mostrare l'insuperabile inganno che coinvolge i rapporti tra mondo dello spirito e mondo dei sensi. L'irrazionale, il perturbante, l'unheimlich non vanno ignorati o rifiutati solo perché non sono riconducibili ai parametri della ragione. L'insolito o tutto ciò che rientra nelle dimensioni subliminari dell'essere viene proposto come punto di partenza e di apertura ad un nuovo approccio verso la realtà.

Il dubbio, l'incertezza, il probabilismo sono i nuovi mezzi di esplorazione del mondo esterno. Possiamo dire con Barilli che Tarchetti è un precursore del racconto fantastico del Novecento in quanto mette in evidenza l'"inquietante", motivo prediletto della letteratura moderna. (22)² La sezione teorica di apertura, che si estende quasi prima due racconti per varie pagine, si chiude in uno spirito in un lampo a'le poche righe iniziali. Il narratore riporta un "avvenimento prodigioso" (73) e dice trattarsi di una "avventura meravigliosa" (73) ma non prende, almeno inizialmente, una posizione decisa sul tipo di eventi raccontati. C'è tuttavia il pieno riconoscimento della voce narrante della difficoltà di esporre questi avvenimenti in tutta la loro verità. Solo le notazioni conclusive del racconto ci forniscono la prova della presunta veridicità degli eventi raccontati grazie alla testimonianza

diretta dal quadraboschi, colui che ha partecipato personalmente all'"avvenimento prodigioso"(73). Anche in questo racconto quindi si crea una struttura mista tra scetticismo e accettazione dei fatti strani, il tutto per creare la sensazione di incertezza e inquietudine.

La sezione d'apertura fornisce una valida base introduttiva che permette al lettore di calarsi nella dimensione probabilistica del racconto fantastico; l'incertezza, il dubbio, l'enigmaticità del mondo reale, vengono portati all'attenzione del lettore attraverso una tecnica retorica suggestivamente per cui il lettore viene preparato ad accettare fatti insoliti e strani come parte di una realtà multiforme, complessa e contraddittoria e per questo non sempre riconducibile alla logica razionalità positivista.

Ci occupiamo ora, dopo avere parlato della parte introduttiva di questi racconti, del testo vero e proprio tenuto in mente l'operazione compiuta da Tarchetti in queste sezioni introduttive che hanno la funzione di preparare a dei testi volti all'indagine di realtà anomale, strane, e apparentemente insensate, ma non per questo meno reali. L'approccio ad un mondo reale complesso e contraddittorio è reso possibile dagli elementi fantastici contenuti nei racconti.

B. I. Fatali³

Il racconto I Fatali prende spunto dall'idea dell'esistenza di persone che esercitano influenze negative su coloro che li circondano, provocando così incidenti sfortunati o addirittura la morte. Questa tematica fantastica permette a Tartagli di esplorare il problema del doppio, elemento conduttore di questi Racconti Fantastici.

Il topos del doppio viene trattato in questo primo racconto dalla luce seria mediante l'individuazione di due personaggi che racchiudono in sé caratteristiche talmente simili da poter essere considerati le due facce di uno stesso individuo. I due personaggi presentati dalla trama narrativa sono caratterizzati dalla loro capacità di esercitare influenze negative su cose e persone che li circondano. Il racconto ci offre alcuni esempi concreti di questo fenomeno conosciuto come jettatura. Il giovane laurea Saturnus dall'aspetto nito e dolce provoca un incidente ad un fratello a cui ha regalato dei confetti in un gesto d'affetto, causa lo svenimento di una ragazza su cui ha posato lo sguardo durante uno spettacolo teatrale e infine causa una malattia incurabile nella bella Silvia, di cui si è innamorato. Tutto il bene che è presente in lui si trasforma in effetti malefici portatori di sventura.

L'altro personaggio fatale presentato nel racconto è il conte di Segensitch, uno che, per le sue caratteristiche si configura come contrappeso del giovane laurea Saturnus. Segensitch ha provocato disastri in tutti i luoghi in cui si è recato e si è procurato così in

tutto il mondo la fama di portatore di sventura. Egli è anche conosciuto col nome di duca di Nevers.

La logica del racconto vuole che questi due personaggi si trovino nella stessa città, a Milano, nello stesso momento: Segramitch fa la sua comparsa in un caffè del centro mentre Saturnus frequenta la casa di Silvia in qualità di fidurato prossimo alle nozze.

Col procedere della narrazione verso la conclusione si evidenzia sempre di più il legame misterioso che esiste tra questi due uomini fatali. Segramitch e Saturnus sono due antagonisti e come tali destinati a lottare per esercitare indisturbati il loro potere. Ciò si verifica alla fine del racconto quando, durante i festeggiamenti dell'evento nuziale con la bella Silvia, Saturnus viene chiamato a parlare con il duca di Nevers. È il momento dello scontro tra i due fatali. Il giovane viene trovato morto accoltellato la mattina seguente e per il racconto fantastico, così misterioso e inexplicabile origina tutta la vicenda. Nessuno sa più nulla di Segramitch e nessuna luce viene getta sul delitto.

Questi due uomini dotati della stessa forza negativa non possono convivere a lungo, devono prima o poi incontrarsi, giungere ad una confrontazione, ad uno scontro. Segramitch e Saturnus sono due antagonisti, nati per scontrarsi ed eliminarsi a vicenda. Uno di essi deve avere il sopravvento sull'altro e annientarlo.

Il tema del doppio è rappresentato nei fatali dalla presenza di due

uomini dalle caratteristiche simili e tuttavia contrastanti. Il contrasto appare evidente già nella descrizione fisica dei due uomini. Il barone Satanas è un giovane biondo dagli occhi azzurri, di bell'aspetto e dai lineamenti quasi femminili. Il conte di Segoroditch è uomo maturo, con capelli e barba nera, pingue e tarchiato. Anche la loro indole rivela caratteristiche opposte; il giovane è mite, buono e suscita simpatia. Il vecchio ha invece aspetto antipatico. D'altra parte il testo stesso ci dice che dal volto è possibile leggere la natura umana.

È un fatto che il volto è lo specchio dell'anima; non si può indovinare se la natura abbia dato come stampo un'espressione buona ai buoni e cattiva ai cattivi; o se la bontà e la malvagità umana possono talmente agire sulle fattezze da modificarle e da imprimervi il loro suggello; ma egli è certo che il cuore trasparisce dal viso. (12)

Ciò che accomuna i due uomini è l'effetto distruttivo che entrambi esercitano sulle cose e persone che li circondano. Essi sono entrambi fatali; tuttavia il giovane pare soffrire dalle sventure che provoca sugli altri mentre Segoroditch si compiace dei suoi poteri negativi. Il testo ci dice che c'è un vincolo che lega questi due uomini anche se, essendo tutta la vicenda ambientata nel mistero, pare che il vincolo debba restare sempre celato. Legando più strettamente il testo vediamo a sapere che essi si conoscevano e si cercavano, come i due poli magnetici si riconoscono e si cercano per attrarsi e poi scontrarsi.

Quell'uomo ed io ci conoscevano da tempo, forse anche ci cercavano...tra me e lui c'erano dei rapporti che la natura ed il

caso hanno posto quasi per dileggio, dai rapporti terribili che un segreto mi vieta di rivelarvi. (33)

I terribili rapporti che intercorrono tra questi due uomini non vengono mai chiariti nel corso del racconto anche se alla fine vediamo a sapere che in effetti essi portano lo stesso cognome. Il giovane trovato ucciso porta il falso nome di barone Saturnus mentre il suo vero nome è Gustavo dei conti di Segrandich. Esiste quindi tra di loro un vincolo di sangue assai stretto. È allora verosimile supporre che essi non siano altro che le due facce di uno stesso individuo.

Questi due uomini si rivelano come i due poli di un unico individuo che appare qui sdoppiato, che vive in due corpi separati, in antagonismo l'uno con l'altro, oppure legati da strani e misteriosi vincoli. I due uomini sono fatali, provocano influssi negativi su chi li circonda ma come rappresentazione dell'idea dello sdoppiamento, godono di differenti e opposte caratteristiche: l'uno è giovane, l'altro è vecchio, l'uno è bianco, l'altro è nero, l'uno ispira simpatia e affetto, l'altro sospetto e diffidenza. L'uno soffre per la sventura che provoca su coloro che ama, l'altro si compiace di esercitare influssi negativi. Questi due uomini sono quindi la personificazione del conflitto tra il bene e il male, che qui è presente sia a livello duplice, Saturnus il bene contro Segrandich il male, sia all'interno del singolo individuo: Saturnus vive nell'assunto contrasto di voler fare il bene ma di finire per provocare sempre il male, di essere giovane e vecchio allo stesso tempo.

La sventura non lo aveva prostrato, ma lo aveva reso vecchio anzitempo, per modo che compariva giovane o vecchio a intervalli, secondo l'impulso interno che riceveva dalle sue passioni. (34)

Il suo carattere rivela contrasti ed eccessi quali serenità e tristezza, gioia e malinconia.

L'incontro e il successivo scontro dei due uomini deriva dal contrasto delle due personalità dotate della stessa forza rivolta verso fini opposti. Il confronto dei due contrasti non può che risolversi con l'eliminazione di uno dei due cioè con la morte; l'assassinio del barone Seturnes costituisce l'eliminazione di uno dei due poli del doppio. Il testo ci fa sapere attraverso un articolo di giornale appreso il giorno successivo alla morte di Seturnes che il suo vero nome è Gustavo dei conti di Segunitch; egli porta quindi lo stesso nome del suo antagonista, è accomunato da un vincolo di parentela assai stretto con esso. Si tratta in effetti della stessa persona. Il racconto vuole allora parlarci di uno sdoppiamento dell'Io, che viene rappresentato attraverso la presenza di un uomo doppio. Nell'Io consistono degli aspetti contrastanti che agiscono verso fini opposti, l'uno verso il bene, l'altro verso il male, spiriti di forze opposte, l'uno dall'amore, l'altro dall'odio. La conflittualità ineliminabile presente a livello dell'Io porta allo scontro che qui viene rappresentato come lotta tra i due uomini personificazioni dei due opposti.

Se allora questo contrasto, questa figura del doppio sta a significare una opposizione presente a livello della nostra coscienza, che si mostra sdoppiata, il racconto illustra qualcosa di più della semplice tematica fantastica in anzi si serve del genere fantastico per rivelarci altre verità. La presenza del doppio esprime un conflitto che si colloca dentro ciascuno di noi, in tutti quegli aspetti della nostra esistenza in cui forze opposte dominano il nostro Io portando all'impossibilità del coesistere di queste opposte tendenze. Il buono Sabranas per tutta la vita ha cercato di fare il bene perché questo è il suo ruolo, l'irritata forza che è presente nella parte buia del suo essere.

Egli era nato per il bene. La natura gliene aveva posta l'immagine d'innanzi agli occhi come un ideale brillante, come una stella scura e luminosa. Egli avrebbe voluto essere, beneficiare, godere della felicità che avrebbe speso intorno a sé... (34)

Questo ruolo di portatore del bene è ostacolato dall'altra parte del suo Io che agisce verso opposte direzioni senza che egli possa risolvere la dicotomia presente nella sua coscienza; il suo Io è spezzato, impossibilitato a recuperare l'unità. Finché l'Io sdoppiato ha agito secondo questa contraddittoria forza, volendo fare il bene e provocando il male. Egli è tuttavia anche cosciente che l'unica soluzione che gli permetta il recupero dell'unità è la distruzione di uno dei due poli di questa duplicità altrimenti sempre in conflitto.

L'aspetto inquietante portato alla luce dal racconto non è solo la constatazione della presenza di un Io sdoppiato ma anche il fatto che le

conseguenze della presenza del male, pur essendo indipendenti dalla volontà dell'individuo, creano un senso di colpa e il desiderio dell'autodistruzione; Seternes si sente responsabile per aver causato la morte di tutte le persone che gli erano più care ed è proprio tale responsabilità che lo porta a rendersi conto che la sua unica via d'uscita è troncarsi questa sua esistenza finestrata.

Ostui, questo miserabile... non ha avuto finora la virtù di rinunciare ad una esistenza che ne aveva già reso tante infelici; ed ecco la sua colpa. (34)

Il peso del male esercitato da Seternes sugli altri risale alla sua infanzia, è quindi un elemento costitutivo in lui, proprio come un certo caratteristico aspetto del nostro Io è presente e si ripete uguale a se stesso per tutto il corso dell'esistenza. La sofferenza provocata dalla consapevolezza di essere portatore di sventura è leggibile nel viso del giovane che appare più vecchio della sua età, per avere vissuto una vita tormentata.

Non mostrava avere più di diciotto anni ma a guardar bene se ne sarebbero dati ventidue, tutto il suo volto appariva patito, e tutte erano le tracce che v'erano impronte d'un'esistenza travagliata e più lunga. (11)

La conseguenza di un Io scippato è quella dell'isolamento, dell'impossibilità di trovare un ruolo nell'associazione umana. Nel caso di Seternes questo isolamento viene segnalato dallo spazio vuoto che si

forma sempre attorno a lui dovunque si trovi.

Io aveva cominciato ad avvedermi del vuoto che si faceva intorno a me, ... Quanto più entrava nella vita tanto più entrava nell'isolamento. (35)

Il primo segnale della diversità dell'uomo scappato, dalla sua impossibilità a trovare posto nella società, è mostrato negli episodi iniziali del racconto in cui Saturnus si trova tra la folla eppure intorno a lui si forma il vuoto. Il giovane ha creato uno spazio vuoto intorno a sé nelle strade affollate durante il carnevale di Milano, sta seduto attorno ad una serie di palchi vuoti in una serata di tutto esaurito al teatro Alla Scala.

Ciò che contraddistingue l'essere scappato è la sua diversità dagli altri che si esprime nell'isolamento, nel rifiuto della gente ad accettarlo, creando sempre una distanza separatrice. Volendosi rifiutato dagli altri, rendendosi conto dell'influenza negativa esercitata sugli altri, sempre contrario alla sua volontà, l'Io buono è portato a cercare la distruzione. Saturnus dice infatti a proposito del suo Io negativo che egli lo stava cercando e sapeva che il loro scontro sarebbe stato inevitabile ed era predestinato. L'Io scappato cerca l'altra parte di sé per scontrarsi con essa.

Quell'uomo ed io ci conosciamo, il nostro incontro era predestinato. Era necessario che uno di noi dovesse sparire perché due elementi contrari non possono incontrarsi senza lottare. (36)

Leggendo quindi questo racconto dei Regali come rappresentazione del problema dello scioglimento dell'Io, Tarchetti può mettere in risalto un aspetto estremamente drammatico presente nella vita dell'uomo moderno costretto dal coesistere di opposti desideri, desideroso di fare il bene ma portato invece da forze a lui estranee eppure presenti in lui a esercitare il male sulle persone che ama. L'Io sciopato si può manifestare poi in altri modi come la compressione del giovane e del vecchio, del buono e del cattivo, della vittima e del colpevole, dell'angelo e del diavolo. Tutti questi modi si ritrovano nel personaggio del barone Saturnus che è appunto vittima del suo destino di portatore di sventura e nello stesso tempo colpevole per avere provocato la morte di tutte le persone a lui care. Egli è giovane ma ha nella sua controparte (il conte di Segensditch) la caratteristica della maturità.

Il racconto scandaglia allora "l'inghiottito dualismo della psiche umana" (Tarchetti, 107) e mette in risalto vari aspetti dell'uomo lacerato da tentamenti interiori, la cui complessa natura è qui descritta nei suoi aspetti più inusuali, misteriosi, impieghi e pseudo inghiottiti. È la sfera dei fenomeni psicologici che Tarchetti si propone qui di indagare, con tecniche e intuizioni anticipatrici della dottrina freudiana. Tarchetti intuisce influenze misteriose, molteplici aspetti consistenti nella coscienza dell'uomo e li descrive servendosi del tipo del doppio.

Se, come dice la voce recitata, il "segreto dei fenomeni fisici è in parte velato" (8), resta però ancora tutta la sfera del mondo dello

spirito, dal mondo interiore da esplorare. Esso è caratterizzato da influenze e contrasti, da dinamiche subdole e non chiare.

Vediamo influenze di cose su cose, di intelligenza su intelligenza, e di queste su quelle ad un tempo; vediamo tutte queste influenze incrociarsi, scombinarsi, agire l'una sull'altra, riunire in un solo centro di azione questi due mondi disparatissimi, il mondo dello spirito e il mondo della materia. (7)

Il fantastico diventa allora per Tarchetti punto di partenza per una ricerca interiore, per una indagine alle origini dell'Io che, invece di apparire in una prospettiva unitaria, si rivela frammentato, multiforme, contraddittorio.

Il topos del doppio si presta quindi ad una analisi dell'inquietante e dell'irrazionale che è presente nella natura umana per rivelare la complessità e mettere in luce gli aspetti solitamente ignorati o rifiutati.

C. La leggenda del castello nero⁴

La leggenda del castello nero è il racconto di vicende inespugnabili narrato in prima persona dal protagonista. La storia si presenta sotto forma di memoria di fatti a cui il narratore ha partecipato personalmente. Gli avvenimenti si presentano come un "aroma

insolubile⁽⁴¹⁾ che si trovano a metà strada tra fatto e visione, tra fantasia e realtà. L'avvenimento misterioso si dispiega per un arco di tempo impreciso che pare non avere né principio né fine così come avviene per i sogni. Il narratore che dice di essere vittima e attore della vicenda, svolge un ruolo duplice che sarà importante per l'interpretazione del racconto. Il tempo in cui gli avvenimenti si collocano è variabile e si trova sospeso tra il passato e il futuro.

Il narratore, che nel corso del racconto scopriremo chiamarsi Arturo, rievoca un episodio storico avvenuto nell'anno 1830, quando lui aveva quindici anni. La sua famiglia, di origini risalenti alla aristocrazia feudale, compie un peregrinaggio misterioso, un vecchio suo nonno torna all'epoca in cui si colloca la vicenda raccontata. Quest'uomo dalla figura imponente e dai lineamenti marcati, denota però delle caratteristiche particolari: la sua vita è stata avventurosa e movimentata, avendo egli vissuto come sacerdote e poi come militare durante la Rivoluzione Francese. Si sa che il suo passato è annestato nel mistero e, secondo delle dicerie, deve avere preso parte a "strani avvenimenti"⁽⁴²⁾. Lo zio racconta spesso strane avventure ma tace sempre di sé. Il racconto procede poi a narrazioni l'avvenimento misterioso. Nel cortile della casa viene ritrovato un involto contenente un antico manoscritto in due volumi che racconta le memorie della famiglia. Si nota che il plico è stato cucito da mani di donna e deve essere stato fatto molto tempo fa perché la carta è ammuffita e corrosa. Lo zio nel

riovare nelle sue mani i due volumi trama e impallidisce perché evidentemente qualche misterioso legame lo unisce a quel manoscritto. Lui stesso afferma di avere dato i due volumi in pegno di una promessa ad un giovane che fu ghigliottinato ai tempi della Rivoluzione Francese e la cui intera famiglia è stata distrutta. La polvere rossa che copre il manoscritto pare indicare tracce forse di sangue seccato dal tempo. Il vecchio zio è visibilmente turbato dalla scoperta del manoscritto che pare evocare dei ricordi dolorosi. Resta infatti rinchiuso per due giorni nel suo appartamento.

Il narratore è rimasto notevolmente colpito dall'episodio che provoca in lui strani pensieri che ancora non riesce a spiegare. Egli si rende conto che esiste un legame tra i due volumi lo zio e sé stesso. Il tutto resta per il momento ancora incomprensibile. Giungono a lui dei ricordi di un tempo assai lontano che sono però confusi.

Avviamo a questo punto il primo sogno di Arturo. Egli ha nel sogno venticinque anni e percepisce lo saggio avvertito dentro di sé

Vi erano due individui dentro di me, all'uno apparteneva l'azione, all'altro la coscienza e l'approfondimento dell'azione. (49)

Il tempo dell'azione è stato proiettato indietro di due o tre secoli in un'ambientazione di tipo medievale con un castello nero nello sfondo. Il luogo è sconosciuto e Arturo comincia verso uno scopo che lo attira per non riuscire a comprenderne il motivo. All'interno del castello si trova

circhiava una donna bellissima che egli sa essere la dama del castello nero. Un antico artefice lega Arturo alla donna e lo scopo che lo spinge a lei è quello di difenderla e liberarla dal castello. Ai piedi della rupe su cui si trova il castello c'è un uomo che è uscito da una tomba e che appare vivo e morto contemporaneamente. Il protagonista sente di essere legato a questo uomo da fatti di sangue; egli partecipò ad un delitto, forse uccise l'uomo. Esiste un legame tra il morto la dama e Arturo.

Proiettili lanciati dal castello ostacolano il percorso del protagonista verso il castello ma egli procede verso di esso; lì la donna lo incita a raggiungerlo per farsi liberare. La dama del castello porta lunghi capelli neri che formano un forte contrasto con il viso e la veste bianchissimi. Arturo ricorda di avere vissuto in quel castello insieme a lei perché tutte le sale del palazzo gli sono note. Lottando contro la pioggia di proiettili lanciati contro di lui il protagonista riesce a raggiungere il castello e a ricongiungersi con la donna. All'attacco ha luogo una terribile trasformazione e il corpo della donna si trasforma in scheletro e lo lascia. Il brivido di morte fa svegliare il protagonista che si ritrova nella sua altra dimensione temporale tornato quindicenne. Il fanciullo ritorna alla sua realtà pacifica ma è scosso dalla vicenda del sogno che gli suscita il ricordo di un fatto remoto.

Interviene a questo punto il secondo sogno che riporta Arturo negli stessi luoghi del castello nero. Tutto però sembra cambiato dato che dal castello non restano ora che rovine coperte di ortiche. L'uomo morto si

trova però ancora seduto presso i ruderi della sua tomba. Questa volta egli parla al protagonista porgendogli un fascioletto inambrinato che chiede venga recato alla "signora del castello". La donna è venuta da lontano, da un altro tempo per rivedere Arturo. Sono trecento anni che non lo vede e sta attendendo la sua morte così che la loro colpa venga finalmente espia e possano finalmente ricongiungersi. Essi hanno vissuto insieme in quel castello delle vicende terribili che non vogliono rievocare e che Arturo potrà rievocare dopo la morte. La donna gli predice anche la data precisa della sua morte che avverrà tra vent'anni il 20 gennaio. Allora i loro destini potranno finalmente essere uniti per sempre e felice potranno realizzare i loro voti.

La vita che Arturo sta vivendo è una espiazione per delle colpe commesse, egli ne ha già attraversato undici mentre lei soltanto sette. Si chissà allora che i due amanti hanno commesso una colpa e per espiazione stanno vivendo queste loro vite. Loro sono stati entrambi complici di terribili avvenimenti letterari in cui è coinvolto anche l'uomo morto e vivo che ha dato ad Arturo il fascioletto inambrinato. Arturo deve ancora scontare venti anni di questa espiazione e poi potrà vivere finalmente con la donna santa, perciò deve fare ritorno nella sua vita attuale e attendere fino al giorno della morte nella sua attuale vita. La donna non può per ora rivelargli l'enigma ma gliene ha dato la possibilità tramite il manoscritto. I due volumi fanno scritte da lui ed egli potrà chiarire l'enigma se quell'uomo, che è in effetti lo zio, non glielo impedirà. La

donna conferma che l'uomo della valle, il morto vivente è proprio lo zio che ha consegnato ad Arturo il fasciello inquisito da portare alla donna. Il segno sul fasciello è quello di Arturo con segno di un'averato delitto sopra di lui. Quando la morte di Arturo l'uomo della valle ha mantenuto una promessa di cui però non ci viene chiarito il contenuto. Termina qui il sogno e si ritorna alla temporalità in cui il racconto degli avvenimenti prodigiosi era incominciato.

Lo zio in possesso dei due volumi si è tenuto nascosto nella propria stanza e quando il protagonista con quindicenne cura di recuperarli si accorge che sono stati bruciati. Sono rimasti però alcuni frammenti che rivelano la grafia di Arturo e che riflettono gli avvenimenti del sogno. Il sogno è avvenuto proprio nell'anniversario della data della morte profetata dalla donna dal castello nero. Dopo sei anni lo zio narra senza avere fatto alcuna rivelazione su quegli avvenimenti misteriosi. La vita di Arturo sembra con cause rievocate nella normalità. Diciannove anni più tardi giunge la "testimonianza irrefragabile" (54) della verità del sogno.

Nell'anno 1849 il protagonista, viaggiando lungo la valle del Furo si trova per caso nella valle in cui sorgeva un tempo il castello nero di cui ormai non restano che poche rovine sparse dalle erbe. Un pastore racconta ad Arturo la storia del castello nero. Il pastore racconta solo la sua versione delle molte leggende che sono legate al castello. Questo racconto risulta terribile per Arturo tanto che decide di non rivelarlo

mai. Grazie a questo racconto egli riesce a ricostruire il suo passato e la sua esistenza trascorsa. Mancano ormai solo sei mesi alla data della sua morte ed egli si è recato a rivedere le rovine del castello e seduto sopra una pietra del castello cerca di ricostruire tutte le circostanze di questo avvenimento che ora sta scrivendo. La nota conclusiva apposta da un amico del narratore conferma che egli morì assassinato il venti gennaio 1880, come gli fu presagito dal sogno.

Il racconto che si presenta all'inizio come "trama inscrivibile", contiene in realtà una sua logica che affiora se si tengono presenti i diversi livelli narrativi in esso presenti. Possiamo infatti individuare come il racconto funziona sia a livello diacronico che sincronico. Attraverso il nome del sogno la narrazione si sposta in diverse dimensioni temporali: quando il racconto inizia ci troviamo nel 1880 che è poi anche il momento finale della vicenda raccontata dal protagonista, l'atto della sua uccisione. Il narratore protagonista ci porta però indietro al tempo in cui egli aveva quindici'anni epoca nella quale sono avvenuti i sogni e in cui è avvenuto il ritrovamento del "manoscritto". Ulteriore spostamento nel tempo avviene nei due sogni, il primo avvenuto trentotto anni prima e il secondo al momento stesso in cui si colloca il tempo della narrazione. Avviene cioè un continuo intarsiarsi e sovrapporsi di diversi piani temporali che porta ad un confondersi di diversi avvenimenti a diversi paesaggi in livelli narrativi diversi.

Alle diverse temporalità appartengono diverse trame narrative che si

intrecciano però continuamente dato che i personaggi principali ricorrono nei diversi piani narrativi solo con ruoli e nomi diversi.

I personaggi che ricorrono nei diversi piani spazio-temporali sono: Arturo, la donna e lo zio di Arturo. Esiste tra loro tra un legame che inizialmente appare misterioso ma che il testo stesso può aiutare a chiarire. Arturo, suo zio e il manoscritto ereditato dalla donna sono misteriosamente legati tra loro ed è il giovane stesso a percepirlo.

Parvieni che tra quei voluti e mio zio, e me stesso, conoscano dei rapporti che non aveva avvertito fino allora, dalle relazioni misteriose e lontane, di cui non giungeva a decifrarli in alcun modo la natura, né a comprendere il fine. (48)

Nel corso del primo sogno scopriamo poi che tra Arturo e la donna del castello esiste una relazione d'amore, forse un amore non legittimato da un legame matrimoniale e perciò fonte di colpa. La donna del castello e il giovane stanno infatti scontando una colpa, la reincarnazione rappresenta sia per lei sia per Arturo la espiazione di questo legame forse proibito e perciò ostacolato dall'uno della valle. I due amanti sono stati complici in un orrendo delitto rievocato alla morte di Arturo dalla visione dell'uno morto e vivo allo stesso tempo.

Sui gradini di un monumento mortuario sedeva un uomo che ne era uscito allora; egli era morto e tuttavia vivente;... A quel fatto si legavano delle memorie di un delitto a cui aveva preso parte. Era me e lui e la donna del castello conoscevano dei rapporti implicabili. (50)

La vita che Arturo sta vivendo è quindi espianca dal delitto commesso sull'uomo della valle, quella della donna è già tramutata.

La tua espianca sta per finire, tu hai attraversato undici vite prima di giungere a questa, che è l'ultima. Io ne ho attraversate sette soltanto, e sono già quarant'anni che ho compiuto il mio pellegrinaggio nel mondo: tu lo compirai con questa fra venti anni. (55)

I due amanti sono allora colpevoli ma anche vittime dell'agire dell'uomo della valle. La donna si trova infatti prigioniera nel castello, simbolicamente nero ad indicare il fatto che fu teatro di un sacro illecito e che si è ora tramutata per lei una prigione da cui il giovane la deve liberare.

Quella donna era legata a me da un affetto antico, e io dovevo difenderla, sottrarla da quel castello... Io la seguiva colto quando attraversavo tutte quelle male che io conoscevo, nelle quali aveva vissuto un tempo con lei. Quella vista mi induceva a correre in suo soccorso, ma non lo potevo. (49-50)

La relazione tra il giovane Arturo e la donna si rivela ostacolata dalla presenza di questo uomo, creando così una situazione di conflitto che si conclude con l'eliminazione di quest'ultimo. Nel corso del secondo sogno vediamo a sapere che l'uomo della valle, che appare ancora vivo e morto esattamente come nel primo sogno benché siano trascorsi trecento anni, è in effetti lo zio di Arturo, "Tu zio, ... egli... l'uomo della valle." (53)

Dobbiamo allora risalire all'altro livello discorsivo, quello del

tempo di recitazione iniziale del racconto, per comprendere che l'uomo della valle, ucciso da due santi per avere impedito il loro amore, è in effetti lo zio di Arturo, l'uomo che ha ricevuto nelle sue mani il manoscritto. L'uomo della valle assume nei diversi piani recitativi diversi ruoli. Egli è vittima di un delitto di cui il giovane è responsabile, tuttavia egli si è anche macchiato di una colpa di cui la donna del castello parla nel secondo sogno. Egli fu fatale al giovane e alla donna e, consegnando ad Arturo un fascioletto inasquinato, mantiene una promessa che la donna stessa aveva sollecitato: il sangue sul fascioletto è quello di Arturo ed è la donna del castello a rivelarglielo.

Lo vidi, e ti manda per me questo fascioletto inasquinato.
È il tuo sangue, Arturo, sé dian'ella con trasporto,
sia lodato il cielo! egli ha mantenuto la sua promessa. (20)

A questo punto appare evidente che l'uomo "attaccato" svolge un duplice ruolo: come uomo della valle è vittima del delitto compiuto dal giovane santo e come zio è attore dell'omicidio del giovane. L'uccisione del giovane è annunciata in apertura del racconto allorché il vecchio zio dice di avere affidato i due volumi del manoscritto ad un giovane ghigliottinato. Il manoscritto era pegno di una promessa che lo zio non poté mantenere. La promessa viene mantenuta solo quando la donna ce lo confessa nel corso del secondo sogno. Il giovane ghigliottinato è allora verosimilmente il giovane santo che appare incatenato in una delle sue vite di espiazione.

Come autore di un omicidio le cui testimonianze sono contenute nel manoscritto, lo zio non vuole che vengano rivelati i segreti contenuti nei vecchi volumi. Egli è infatti scosso dall'arrivo del manoscritto che contiene, a detta della dama, la memoria della loro storia d'amore e le origini della loro famiglia e perciò le prove della colpevolezza dello zio.

Mio zio... trasse dai vecchi volumi impolverati, e non v'ebbe gettato su gli occhi, che il suo volto si copersse di un pallore cadaverico, e disse,... sì è un manoscritto, sono due volumi di memorie che risalgono alle prime origini della nostra famiglia. (47)

È Arturo stesso a dirci che la sua famiglia ha origini assai antiche che risalgono al periodo feudale, e che il cippo della sua casa proviene dalla Germania.

Vi erano brani delle tradizioni aristocratiche nella mia famiglia, delle tradizioni che ne facevano risalire l'origine al vecchio feudalesimo germanico. (48)

È naturale il richiamo alla storia del castello nero, collocato in un tipico sfondo medievale e che dal viaggio compiuto da Arturo nel 1849 scopriamo trovarsi proprio in Germania nella valle del Reno. Il nome stesso con cui la dama del castello chiama il giovane, Arturo rievoca scene medievali di dame, cavalieri e castelli feudali.⁵

Sul piano della struttura abbiamo allora tre paragrafi che ricorrono nelle diverse dimensioni temporali con nomi e ruoli diversi. Il giovane

compere all'inizio del racconto nel ruolo di narratore, quindi presumibilmente già vecchio dato che sta rievocando memorie dal suo passato. Egli retrocede nel corso del racconto al ruolo di fanciullo, nei ricordi dei suoi quindici anni; è poi il ragazzo quindicenne che fa i due sogni. Nel primo sogno il ragazzo si vede trasportato indietro di trecento anni, un lasso di tempo indiscutibilmente superiore a qualunque vita mortale, eppure si riscontra adulto nelle vesti di un senile ed è per giunta sicuro che non si tratti affatto di un sogno ma di memoria di fatti a lui realmente accaduti.

Avrà venticinque anni: nella mia mente si erano come applicate tutte quelle idee, tutte quelle esperienze, tutti quegli smarrimenti che il tempo mi avrebbe fatto subire durante gli anni che segnavano quella differenza tra l'età sognata e l'età reale. (48)

Il secondo sogno rappresenta un ulteriore illogico salto nella temporalità; qui infatti il giovane ha ancora venticinque anni ma il tempo è quello attuale, tre secoli sono passati, dal castello non restano che rovine ma i personaggi presenti nel primo sogno compaiono qui identici, per niente mutati dal trascorrere del tempo.

In questo saltare del tempo al di fuori di ogni logica consequenzialità, troviamo il narratore vecchio che torna indietro ai tempi della sua fanciullezza, che è però anche momento di rievocazione, attraverso il sogno attraversatore della temporalità, di una altra vita di

adulto che egli ha già vissuto con il nome di Arturo. Arturo è allora il vecchio che narra la storia, il ragazzo quindicenne e il giovane morto. Lo scambio tra vecchio e fanciullo mette in luce la possibilità di esistere parziali in cui la consequenzialità temporale non conta più, è totalmente annullata e il passato diventa futuro, mentre il futuro è già passato.

Nella mia infanzia vedeva spesso un vecchio che certo aveva conosciuto fanciullo, da cui certo era stato conosciuto già vecchio: non ci parlavamo, ma ci guardavamo come persone che sono di conoscersi da tempo. (42)

Il vecchio e il fanciullo sono da identificarsi con Arturo e suo zio, il ragazzo quindicenne e il vecchio novantenne che parò nel sogno compaiono con altri ruoli: l'uomo adulto e l'antagonista che ostacola l'azione per la donna del castello. Unico personaggio che appare statico e fisso nel proprio ruolo e che compare solo nella dimensione critica, è la donna del castello, che fa da tramite nei ruoli variabili tra gli antagonisti. È lei che fa da mediatrice per la realizzazione della promessa non mantenuta dallo zio. La donna del castello è simbolo d'azione ma anche di morte e all'abbraccio con il giovane si trasforma in uno scheletro e provoca brivido di morte.

E sotto le mie dita incognite tra le pieghe fratte a un tratto nel suo abito, sentii sporgere qua e là l'ossatura di uno scheletro... Alzai gli occhi individuando ... un franto, un brivido di morte scorse per tutte le mie fibre. (51)

L'aspetto fisico della dama del castello nero rivela la sua doppia natura di portatrice d'amore e di morte. Essa ha viso e veste bianchissimi mentre i suoi capelli sciolti sono neriissimi. La dama è simbolo d'amore ma anche di morte. È lei infatti che sollecita l'uomo della valle a mantenere la promessa, ad uccidere cioè il giovane Arturo, in modo che, portata a termine la sua dedicatissima vita, egli possa ricongiungersi a lei. È ancora lei che predice ad Arturo la data precisa della morte che infallibilmente avrà luogo nell'anno e nel giorno da lei profetato.

Affiora quindi una prospettiva spazio-temporale, apparentemente elegata confusa e inafferrabile che suggerisce un nuovo concetto di vita. Invece di seguire un logico percorso da un principio ad una fine, la vita appare frammentaria e confusa, con continui accostamenti e sconnessi di diversi tempi producendo nel racconto un effetto per cui non si sa dire dove sia il principio e dove sia la fine. Questa può essere l'ipotesi per un nuovo concetto di vita.

Io sento, e non saprei esprimere in qual guisa, che la mia vita... o ciò che noi chiamiamo propriamente con questo nome non è incominciata col giorno della mia nascita, non può finire con quello della mia morte. (43)

Appare allora la possibilità di altre vite, di esistere parziali che rivelano il concetto di doppio.

Vi possono essere in noi due vite... l'una essenziale, continuata, imperitura forse; l'altra a periodi, a stadi più o

nono brevi, più o meno ripetuti: l'una è l'essenza l'altra è la rivelazione, è la forma. (43)

Avere un'altra vita significa assumere un altro ruolo, ritornare fanciullo quando si era già vecchio o viceversa vivere esperienze da adulto quando si è ancora bambino, come nel caso di Arturo che quindicienne vede se stesso già adulto in una vita già vissuta.

Il racconto vuole allora cercare di indagare l'ipotesi del già vissuto mettendo in luce la frammentarietà della vita dell'uomo che invece di corpuscoli di sequenze logiche e cronologicamente conseguenti, rivela "stalsi", differenti temporalità. È allora che il passato può diventare già futuro, il sogno può diventare realtà, il giovane può essere anche vecchio.

In questa prospettiva possiamo vedere il giovane Arturo come un'altra faccia del vecchio zio. Il giovane e il vecchio, lo zio e il nipote sono in effetti nient'altro che i due volti della stessa persona, l'effetto dello sdoppiamento di un unico Io. Lo zio era conosciuto come narratore di avventure, così come Arturo ci appare al principio del racconto narratore delle sue avventure. L'antagonismo tra zio e nipote, tra vecchio e giovane, sembra allora da collocare all'interno della coscienza del narratore e l'atto distruttivo, l'uccisione dell'uomo vivo e morto, che è poi il vecchio zio, sembra a rappresentare la forma autodistruttiva presente nell'Io sdoppiato e dominato da forze contrastanti e destinate perciò allo scontro.

La donna, come oggetto del desiderio erotico, si trova in mezzo a questa conflittualità; tale conflitto è qui rappresentato come accoppiamento, come compressione nello stesso individuo di due componenti, il vecchio e il fanciullo, l'amore e l'odio. Ad un'età frammentata appartiene una vita frammentaria, priva di una logica temporalità. Ecco allora che nel racconto azioni e paragrafi si sovrappongono, si confondono; ecco che il fanciullo quindicenne può essere anche l'amante ventiduenne e lo zio novantenne, può essere attore e vittima, "Io solo il potrei; io attore e vittima a un tempo" (39). Il tempo può essere ieri che è però anche profeta del domani. Il fanciullo può vedere nel sogno della sua altra vita se stesso adulto e può ottenere una anticipazione della data della sua morte.

La vita dell'uomo si presenta allora altalenata, non più caratterizzata da un ciclo chiuso di nascita, crescita e morte, ma frammentaria, sconnessa, dove l'unica certezza si trova nell'istante, mentre passato e futuro sono incertezza, oscurità, tenebra.

La verità è nell'istantaneità il passato e l'avvenire sono due tenebre che ci avvolgono da tutte le parti, e in mezzo alle quali noi trascorriamo, appoggiandoci al presente che ci accompagna e che viene con noi, come distaccato dal tempo, il doloroso viaggio della vita. (41-42)

La vita è allora qualcosa di doloroso, di oscuro, sempre in bilico tra sogno e realtà, tra passato e futuro, tra morire ed esistere. Il manoscritto che contiene la storia della famiglia di Arturo, quasi simbolo

della vita intesa nel senso tradizionale, ancora legata ai canoni della logica spazio-temporale, viene distrutto, dato alle fiamme. Di esso non restano che "frammenti", scarti di esistenze parziali.

Riassumendo allora questo racconto fantastico esso ci si presenta come una serie di vicende misteriose, allegate, frammentarie e così ce lo annuncia anche il narratore all'inizio della narrazione.

Un avvenimento pieno di mistero e di terrore, nel quale non sarà possibile a molti rintracciare il filo di un fatto, o desumere una conseguenza, o trovare una ragione qualunque. (41)

L'impossibilità a trovare "il filo di un fatto", è propria del fantastico come Tarchetti ce lo vuole proporre. Il libero scambio tra i personaggi, la sovrapposizione di diversi livelli narrativi, la sensazione che il racconto non abbia un inizio e una fine perché il momento in cui inizia la narrazione è anche la fine della narrazione stessa, che coincide con la morte del narratore, sono segnali indicatori di una vita a "stacchi", non più riconducibile ad una unità organica.

Il racconto fantastico esprime allora attraverso la frammentarietà, il moltiplicarsi e il compiacersi dei racconti che regolano la vita umana, che perde la propria logicità, diventa solo un'esistenza parziale, il frammento.

Il titolo del racconto, *La leggenda del castello nero*, evidenzia una pluralità che sta ad indicare le differenti versioni che possono

sussistere degli stessi fatti, della stessa leggenda, la molteplicità che rivela le diverse temporalità, i diversi livelli narrativi in cui il racconto si colloca. Questo è allora il fantastico che Turchetti cerca di rappresentare nel suo racconto, la perdita di una prospettiva unitaria, il continuo intersecarsi di sogno e realtà, di presente e passato, di vecchio e nuovo, espressione di un Io scoppiato. In questa prospettiva l'uomo può presentarsi come vecchio e fanciullo, attore e vittima, vivo e morto insieme. Il fantastico che Turchetti rivela in questo racconto è dato dalla presenza di personaggi scoppiati, di una realtà disarmonica, complessa, inquietante nella sua problematica contraddittorietà che corrisponde ad una realtà non più uniforme e unitaria.

D. Uno spirito in un lampone⁶

Nel racconto Uno spirito in un lampone il tema del doppio si manifesta come presenza di una doppia natura, maschile e femminile, all'interno di un unico personaggio, il barone B. La storia si presenta in una cornice fiabesca. In un incantevole villaggio della Calabria, in un luogo appartato e amaro vive il barone B, giovane allegro e spensierato, dedito alla caccia, ai cavalli e all'asce. Tutti coloro che vivono con lui al castello sono felici e niente pare turbare l'armonia di

questo luogo. Avviene però un fatto luttuoso: una delle cameriere del barone, fanciulla che ha avuto dalle sventure amorose con alcuni domestici, scopre misteriosamente senza che si abbiano più sue notizie. Un guardaboschi viene sospettato di averla uccisa per vendicarsi di non essere stato corrisposto nel suo amore per lei. Dato che nulla viene scoperto, la vita torna alla normalità e il barone, che era stato inizialmente scosso dalla vicenda, riprende la sua vita spensierata.

Trascorsi due mesi, una mattina il barone si sveglia turbato da un cattivo sogno. Egli decide di andare a caccia e, assatato si ciba di alcuni lamponi stranamente cresciuti in quel luogo infelto.

All'ingestione dei frutti cominciano a comparire in lui strani sintomi che lo portano a vedere il paesaggio con occhi diversi. Prova un senso di peso alla testa e poco per volta ha l'impressione di avere una doppia volontà che lo guida. Tutti i suoi sensi sono coinvolti nello sdoppiamento e infine pensa anche doppio. Perfino la sua volontà agisce sotto diversi impulsi, creando di volta in volta un susseguirsi di volontà concordi o contrarie. Si accorge sempre più che la sua altra parte ha istinti femminili: si compiace di raccogliere fiori, sborriacchia alla vista del suo fucile da caccia, si sofferma ad osservare dai bei giovani che tornano dal lavoro. Tornato al castello il barone ancora in questo stato si corica nel suo letto e sente una voce in lui che gli dice di volersi trattenere a dormire con lui. Dopo un periodo quasi di torpore si alza dal letto e guardandosi allo specchio vede che il suo viso ha due facce

sovraposte e rievocate in un ritratto della Sarchilla scomparsa, i tratti che sempre più spiccano nel suo volto soppiantando i propri. In una concitazione simile ad una crisi epilettica, spicca salti verso un quadro che riproduce la Sarchilla, quasi a volere raggiungere il volto in esso dipinto. Una folla di domestici e vicini si è formata alla vista dell'incredibile avvenimento. Il viso del barone è con quello della ragazza scomparsa, Clara. Con voce di donna il barone indica il nome del suo assassino, il giacobinchi. Costui confessa di avere ucciso la Sarchilla per gelosia e di averla sepolta nel luogo dove sono poi cresciuti i lampari di cui si è offeso il barone poche ore prima. Il barone si libera dallo spirito della Sarchilla, che ha provocato in lui quegli strani sintomi, grazie ad una forte dose di antico. Il giacobinchi viene imprigionato e condannato a dieci anni di lavori forzati. Il racconto segue una struttura fittizia; c'è un ricco e giovane barone che vive felice in armonia con la sua servitù in un castello situato in un luogo remoto della Calabria.

L'azione viene intrisa da un evento latente che si compie mediante l'insediamento di avvenimenti prodigiosi, ma alla fine nessuno percepisce questi elementi prodigiosi a parimenti di risolvere tutti gli enigmi e di ripetere tutto all'azione iniziale. Grazie alla confusione del barone-Sarchilla si scopre il colpevole del delitto che viene imprigionato e punito.

L'elemento fittizio, che colloca il racconto in una dimensione

fantastica, permette l'accesso a delle riflessioni sul tema del doppio.

Il cattivo sogno arruolatore di avvenimenti luttuosi, segna il principio dell'avvertenza che porta il lettore a spezzettare il percorso dello scioglimento. L'ingestione di frutti di lampone diventa l'espedito per indagare i sintomi e le reazioni dell'Io sciopato. Il testo si sofferma a descrivere il lento ricominciare che porta il lettore ad assumere una doppia prospettiva di percezione della realtà. Le sensazioni sono quelle di chi si trova di fronte allo stesso paesaggio, ad una stessa realtà ma la vede con occhi diversi.

Il cielo, l'orizzonte, la compagnia non gli passano più quelli; cioè non gli passano commercialmente mutati, ma non li vedeva più colla stessa sensazione di un'ora prima;... non li vedeva più cogli stessi occhi; (73)

Le idee, le sensazioni, la volontà, gli istinti partecipano di questo scioglimento creando un effetto di confusione, di disordine che tasta la mente del lettore.

Che cosa sono questi desideri che sento, queste volontà che non ho mai avute, questa specie di confusione e di duplicità che provo in tutti i miei sensi? Sarei io pazzo.. Vediamo, rivediamo le nostre idee; perché sento che queste idee non sono tutte mie... sento nel cervello qualche cosa che si è discomparsato. (74)

L'effetto della presenza di una sostanza, di una presenza estrema nel cervello del lettore viene poi fatto risalire alla presenza di un'altra sostanza, alla consapevolezza dell'essere uno doppio.

**Fanci di essere un uomo doppio. Un uomo doppio! Che strarizza!
E pure... sì, senza dubbio... capisco in questo momento come si
possa essere un uomo doppio. (76)**

**Lo scioglimento coinvolge tutti i sensi, ogni funzione del cervello
così che volontà e pensiero partecipano di questa doppia natura: "vedeva
doppio, sentiva doppio, toccava doppio; e ciò con ancora più sorprendente
di persona doppio" (78-80).**

**Affiora nel corso della descrizione dei sintomi dello scioglimento,
l'altro polo del doppio che in questo racconto è il femminile che si
oppona al maschile. Tutte le sensazioni e le funzioni con cui opera il
cervello del haure sono ora percepite e filtrate da due coscienza
diverse, la maschile e la femminile. Ecco che allora il haure si ritrova
ad osservare compiaciuto le fatiche del proprio corpo, a godersi del
profumo dei fiori o ad osservare i giovani lavoratori di ritorno al
villaggio.**

**Il tema del doppio tocca qui un aspetto del tutto inesplorato con la
possibilità della coesistenza a livello dell'Io di una parte che agisce
spinta da istinti e natura maschile e di un'altra spinta da una natura
femminile. Le due componenti coesistenti nel cervello del haure B non
sempre operano concordemente, anzi molto spesso si scontrano con effetti
di carica demagogica. In vari episodi il haure cerca di conciliare
all'interno di sé le diverse parti in questo risultato impossibile. Il suo
corpo si muove allora a scatti, o si ferma bruscamente; all'assunzione di**

un doppio impulso il corpo del haura non riesce più a contenere l'eccesso di forza che c'è in lui e il suo camminare si trasforma in corsa.

Senti il desiderio di affrettarsi verso il villaggio. E allora la tua volontà agisce su di esso allo stesso accordo, egli ne subì un impulso così potente che non poté conservare il suo passo abituale e fu costretto a darsi ad una corsa precipitosa. (81)

Talvolta invece ai movimenti accelerati si alternano momenti di rigidità e immobilità. Si tratta di un insieme di azioni spaziate e convulse che producono un effetto di convulsità e nervosa convulsità simile a quello prodotto da una proiezione accelerata di fotogrammi cinematografici. Il problema dell'origine di questo effetto di automatismo è la presenza di contraddizioni presenti a livello della coscienza che, al culmine della drammaticità, diventa poi anche un effetto fessaco per il risultato che produce sui movimenti del haura.

Il haura volle arrestarsi; ma non gli fu possibile, saltò il passo e si fece hauri per qualche istante ma ne seguì una convulsione, un subitellare, un avarrarsi e un retrocedere a stazzi per modo che sembrava che fosse innanto. (81)

L'effetto unico non riesce però ad allentare la dimensione drammatica che il racconto vuole effettivamente rappresentare. La coscienza stupida non può pervenire ad una decisione definitiva e procede a stazzi, come il corpo del haura B.

Anche in questo racconto quindi il doppio è sistema di conflitto, di tensione, di antagonismo presente a livello della coscienza anche se è a

volte intercalato da momenti di pausa in cui il maschile e il femminile possono agire in accordo e fondersi nell'unione perfetta, nell'armonia di consistere e completarsi. Ciò avviene nel momento in cui il barone, tornato al castello, si stende nel suo letto e percepisce dentro di sé l'altra componente. Solo in questo momento l'anima è percepita come fucina e completa unità mentre normalmente è un sentimento diviso tra due individui e può essere compreso solo parzialmente.

Egli compreso in quel momento che con fosse la grande unità, l'immensa compensività dell'anima, il quale essendo nelle leggi inescandibili della vita un sentimento diviso fra due, non può essere compreso da ciascuno che per metà. Ma la fucina piena e completa di due spiriti; fucina di cui l'anima non è che l'aspirazione, e la dolcezza dell'anima un'idea, un'eco, un sogno di quella dolcezza. (32-33)

In questo punto di vista l'unico amore vero e completo, la perfetta fucina è l'anima per sé stessa e si compie nell'atto dell'Io di essere l'altra parte di sé, evidenziando la componente narcisistica presente nella coscienza.

Il pieno riconoscimento dell'eventuale trasformazione nei tratti del volto del barone B è simbolicamente seguita dalla presenza di uno specchio che riflette l'immagine sdoppiata, comprendente cioè il viso del barone B e quello della fanciulla.

V'era lì presso uno specchio e come a contemplarsi. Stava così. Ma con più egli, almeno vi vedeva riflessa fuori la sua immagine, ma vedeva come fosse l'immagine di un altro, vedeva due immagini in una. Sotto l'epidermide di fuori della sua persona, traspariva una seconda immagine a profili vaporiati,

instabili, conciusi. E ciò gli pareva naturalissimo, perché egli sapeva che nella sua unità vi erano due persone, che era uno, ma che era anche due ad un tempo. (83)

Lo specchio diventa lo strumento di affermazione dell'avvenuto accoppiamento, oggetto per eccellenza della duplicazione. La figura riflessa si rende rivelatrice della doppia natura del barone e invece di riprodurre solo una immagine identica a quella reale, rivela qualcosa di più, mostra anche la controparte femminile che traspare e si confonde nel viso del barone.

Altro momento di affermazione del femminile presente nella coscienza del barone si ha quando egli spicca dai salti per raggiungere il ritratto riprodotto la fanciulla ucraina. La componente femminile dell'Io viene qui rappresentata materialmente, proiettata in un oggetto esterno, il ritratto. Il barone cerca di raggiungere l'immagine del quadro in un tentativo di recuperare e affermare l'altra componente del suo Io, la metà femminile. Questo polo del doppio lo attira irresistibilmente e conduce al prevalere del femminile. Finendo il quadro i lineamenti stessi del barone si trasformano per coincidere con quelli del quadro. È questo il momento del prevalere del femminile che ha vinto la lotta per dominare la coscienza del barone. La trasformazione compie interamente il suo corso fino a che anche la voce dell'uomo è sostituita con quella femminile. Il pieno riconoscimento della presenza del femminile avviene al grido del nome di donna, Clara, la ragazza del quadro. Questo riconoscimento dura solo lo spazio di un attimo perché dopo un grido che

interrompe l'incertezze, il lavoro si stacca dal quadro ed il familiare, che per pochi istanti ha avuto il sopravvento nella coscienza del lavoro, ritorna agli strati più profondi della coscienza per rimanere scisso, ma sempre presente a creare conflitti, contrasti o difformi, passioni.

Il maschile e il femminile presenti nel lavoro sono sempre in conflitto e lottano per la supremazia secondo quale il lavoro secondo la loro direttiva. I due poli del doppio non possono però coesistere per lungo tempo, essi sono destinati a giungere allo scontro che porterà all'eliminazione di uno dei due. La forma dualistica di questo scontro si manifesta al lavoro, per assicurando da espediente tecnico per la trama narrativa del racconto fantastico e rendendo possibile la risoluzione della vicenda, serve anche a rendere possibile la distruzione, il rigetto di uno dei due poli del doppio. Con l'eliminazione di uno delle due componenti del doppio il lavoro rientra nel suo ruolo dominante maschile. Per il racconto fantastico la forma dualistica permette la risoluzione della vicenda e con il ritorno alla normalità vediamo a sapere che gli strani comportamenti del lavoro erano dovuti all'ingestione del frutto magico cresciuto dal petto della fanciulla ucraina.

Ma gli effetti più singolari che vengono registrati dalla coscienza sdoppiata sono quelli che riguardano i ricordi, la esperienza accumulata da un'altra narrazione che coincide con quella del lavoro di B. È qui che il lavoro può penetrare nel profondo quelle sensazioni che sono tipicamente femminili come l'amore elevato, la delusione, la colpa, tutte sensazioni

visuale attraverso l'occhio femminile.

Una nuova coscienza si formò in lui: tutta la tela di un passato mai conosciuto si distese d'irruersi a' suoi occhi: dalle memorie pure e scovi di cui egli non poteva aver ricordata la sua vita vennero a turbare dolosamente la sua anima. Erano memorie di un primo amore, di una prima colpa, ma di un amore gentile e più elevato che egli non avesse sentito. (80-81).

Alla memoria appartiene una serie di sensazioni e ricordi che sono propri della sfera femminile e che possono essere rievocati dall'osservazione di un giardino o di un fiore o di un luogo noto che può attraverso l'occhio del ricordo ostia completamente il suo aspetto usuale. È insomma l'affiorare di percezioni delle due vite di natura diversa.

Il racconto esplora in profondità gli effetti della presenza di una coscienza sdoppiata per rendere conto di tutti i suoi aspetti: la conflittualità, l'ambivalenza dell'assoluto amore inteso come nazionalistico amore per una parte di sé, la percezione dei sensi, l'effetto dello sdoppiamento sulla memoria. Ai momenti di scontro e disorganizzazione della coscienza si alterano momenti di incontro e perfetta fusione.

La rappresentazione di un Io sdoppiato può mettere in luce lo scontro di diverse componenti della coscienza, la conflittualità per il prevalere del maschile o del femminile, il sovrapporsi di azioni circoscritte o continue con tutta la drammaticità che ciò può comportare. Nell'uno sdoppiato azioni, memoria, movimenti si costruiscono e si sovrappongono.

Servendosi del genere fantastico per accedere al problema del doppio

e presentandolo in cornice fibrosa, Turchetti procede all'esplicazione del mondo interiore. Egli rivela una sostanziale duplicità a livello della coscienza e si serve del topos del doppio per esplicitare la frammentarietà della vita umana, la presenza di esistere parziali, il sussistere di una continua conflittualità all'interno del nostro Io.

In Uno spirito in un lampone la duplicità e la conflittualità vengono mostrate essenzialmente come incontro-scontro di maschile e femminile, di uomo e donna presenti in un unico individuo.

Una coscienza scappata rivela aspetti assurdi, inconsueti, illogici che vengono rappresentati attraverso la scelta del genere fantastico. Il fantastico allora si presenta come chiave che permette di aprire la porta all'approfondimento e all'analisi di problemi reali come la complessità della vita e la conflittualità presente in ciascun individuo.

Non importa allora sapere che il lavoro B ha assunto comportamenti simili perché i lamponi da lui scelti contengono lo spirito della favola uccisa. Questa è solo la spiegazione fibrosa che permette il procedere della trama narrativa verso la conclusione. Quello che conta è però che questa trama fantastica si propone come scelta che permette di indagare e rappresentare, oppure con soluzioni narrative apparentemente lontane dal mondo reale, problemi che riguardano strettamente il mondo reale e la vita dell'uomo, in conflitto con il proprio Io.

NOTE AL CAPITOLO I

1 Per riferimenti al problema tecnico della narrativa, si veda Idee nuove sul romanzo, unico scritto tecnico di Tarchetti contenuto nell'opera curata volume secondo.

2 Di "Lo inquieto a proposito di Tarchetti" parla anche Maffei nel suo libro sugli scapigliati. Maffei intitola il capitolo dedicato a Tarchetti "L'Lo inquieto".

3 Per altre interpretazioni di questo racconto si veda anche il capitolo "I.U. Tarchetti: la fatalità" nel libro di Bonifazi Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia, 86-91. Nell'articolo "A proposito dell'interpretazione psicoanalitica di un racconto fantastico di I.U. Tarchetti." Casarini critica le posizioni di Bonifazi. Si veda inoltre il commento a questo racconto in Mariani 409-11.

4 Per un'analisi di questo racconto si veda anche Farsetti 72-77, Mariani 411-16.

5 Non è un caso che il nome del protagonista rievochi le avventure di Re Arturo, uno dei cicli cavallereschi medievali più noti e popolari.

6 Per un'analisi di questo racconto si veda anche Farsetti 78-85, Mariani 423-25.

CAPITOLO II

A. Romano

Questo secondo capitolo è dedicato a La lettera U e ad Un caso di morte. Come si è detto nell'introduzione, abbiamo scelto di trattarli in un capitolo separato perché si distanziano dai precedenti in quanto non fanno riferimento al tipo del doppio ma sviluppano in particolare l'aspetto ironico che, in Un caso di morte, diventa una vera e propria parodia del genere fantastico.

Con La lettera U Turchetti permette al lettore di partecipare ad un ironico processo di familiarizzazione attraverso il quale viene attribuito un significato negativo di paura e terrore ad un segno linguistico noto, indifferente ed innocuo, come può essere la vocale U. Il Un caso di morte Turchetti crea un clima di autoironia per cui il fantastico viene ridicolizzato per mettere in luce i limiti di un certo modo di leggere e scrivere racconti fantastici rivolti allo scopo di spaventare divertendo. Se per Turchetti il fantastico è momento di approfondimento di problemi riguardanti l'individuo, la sua coscienza, la complessità del mondo reale, è comprensibile che egli voglia trattare

invidiosamente quegli scrittori e quei lettori che scelgono il fantastico come evasione, come intrattenimento fino a sé stesso.

B. La lettera U¹

Il racconto senza dubbio più singolare e bizzarro della breve rassegna dei Racconti Fantastici, è La lettera U. Il sottotitolo ci avverte fin da principio che si tratta di un "Manoscritto di un pazzo" e questa sembra essere una sorta di premessa giustificativa dell'autore, che cerca così di far accettare un testo che altrimenti potrebbe apparire privo di senso. Il racconto si compone di due parti, come di consueto in questi racconti di Tarchetti. La prima parte teorica, contiene premesse giustificative che servono da introduzione alla seconda parte, che compone il racconto vero e proprio.

Il narratore ci parla in prima persona degli effetti negativi e terribili provocati dalla sua esistenza dalla presenza della lettera alfabetica U. Secondo lui questa vocale è fonte di terrore e causa di tutte le umane calamità. La lettera U viene esaminata nelle sue caratteristiche grafiche e foniche per determinare il suo ruolo di portatrice di terrore e di maledici influssi. A conclusione di un'introduzione teorica il narratore passa a raccontare la storia della

sua vita, segnata, addirittura predestinata dalla presenza di una U nel suo nome. Questa è la causa di tutte le sue sventure. Fin dai primi anni di scuola egli è dominato da un istinto che gli impedisce di imparare l'odiosa vocale: non riesce né a pronunciarla né a scriverla. Tutti a scuola lo deridono e si prendono gioco di lui. Vedendo un giorno una U gigantesca scritta alla lavagna capisce che questa vocale è per lui una sfida e progetta una guerra alla lettera U. Incomincia ad eliminare la U dai libri e come conseguenza viene cacciato dalle scuole. Tutto ciò che lo circonda pare essere caratterizzato dalla presenza della tremenda vocale. Alla proposta di eliminare tale lettera dall'alfabeto viene tacciato di follia. Alla vista di una cartolina scritta dai compagni di scuola, contenente una fila di U in gradazione cupie un atto inconsulto verso un compagno tentando di strangolarlo. Questa è la prima colpa a cui la vocale lo condanna.

Vivendo in solitudine medita sugli influssi della U sui destini dell'umanità ed elabora un lavoro in cui propone la soppressione della vocale dal linguaggio. Nessuno però è disposto ad accettare la sua proposta. Anche la sua vita affettiva è compromessa dalla persecuzione della lettera U dato che tutte le donne di cui si innamora contengono una U nel loro nome. Dopo avere rinunciato varie volte all'amore perché frenato dalla presenza della vocale decide di sposarsi nella speranza che la moglie rinunci al proprio nome contenente l'odiosa vocale. Al continuo rifiuto della moglie, dopo una notte d'incubo in cui una U

gigantesca lo straccia, si scaglia contro la moglie per percuoterla con un bastone. Rinchiuso in un manicotto trascorre gli ultimi tempi della sua esistenza rassegnato al fatto che la maledica vocale lo porterà alla morte. Tuttavia spera almeno che l'umanità possa un giorno rendersi conto della fondatezza delle sue convinzioni e possa perciò convincersi a sopprimere la vocale. Nelle due righe conclusive ci viene detto che l'infelice autore di questo racconto morì in un manicotto.

Nella parte introduttiva del racconto il narratore stabilisce un colloquio ideale con il lettore a cui si rivolge per creare suggestioni atte a provocare un processo di assimilazione nei confronti di un segno linguistico noto e indifferente a tutti. Solo il narratore può comprendere i veri sensi che si celano dietro all'indifferenza della vocale. Il narratore si serve di un processo quasi ignotico attraverso il quale intende portare il lettore a vedere il diverso, l'anomalo, lo strano, l'«*unheimlich*» che è presente nella lettera U. È importante allora catturare il lettore a questo procedimento con l'ausilio dei sensi. Non basta guardare e vedere, ma bisogna fissare e farsi trasportare dalla suggestione creata dalla vocale.

**Guardatela, affissatela benedì non tremate, non ipallidite!
abbiate il coraggio di sostenere la vista, di osservarne tutte
le parti, di esaminare tutti i dettagli, di vincere tutto
l'orrore che vi ispira...Questo U... questo segno fatale, questa
lettera sborrita, questa vocale tremenda! (37)**

Tschatti si serve di tutte le tecniche della suggestione per portare il lettore ad uscire dalla prospettiva dell'abitudine, della normalità per far prendere atto del diverso, del processo che è possibile ricostruire nella lettera U. Ciò che si può essere costato per apatia, per l'abitudine alla normalità, diventa rivelato, preparato per il narratore, che, con osservazione più acuta, ha potuto pervenire alla visione di nuove verità.

...voi non vedete in questo segno che una lettera sola, invece come le altre, perché l'abitudine vi ci ha resi indifferenti, perché la vostra apatia vi ha distolto dalle sfumature più avanzatamente i caratteri... in in.. Se voi sapete ciò che io ho veduto... se voi sapete ciò che io vedo in questa lettera! (28)

Il narratore è la persona protagonista, colui che solo riesce a trascendere i limiti della normalità, della consuetudine per affiorare nuovi significati che l'abitudine ha ormai precluso all'uno stesso.

Potremo quindi dire che tutto il racconto contiene un processo di opposizione tra l'abitudine, l'indifferenza a cui si contrasta la diversità, la proposta, che è possibile ricostruire in molti aspetti della vita reale soltanto dati per costati e guardati con indifferenza. In lettera U è semplicemente un esempio atto a illustrare un processo di sensibilizzazione per cui il reale può essere visto in tutta la sua completezza e contraddittorietà.

In questo processo di sensibilizzazione il lettore è guidato dal narratore-protagonista che ha già veduto la diversità, ha superato l'apatia e l'indifferenza della normalità. I limiti delle

caratteristiche della vocale diventa sempre più precisa e coinvolge sia l'aspetto visivo che uditivo. Nell'osservazione più ravvicinata il carattere grafico si può associare ad ogni negatività, di piana e turchese. Dalle linee, dalle curve della rappresentazione grafica si può procedere ad una associazione di elementi negativi: così ogni parte della U assume un aspetto terrificante per la presenza di profili, anche che creano l'effetto del vuoto, dell'infinità spaziale; da qui scaturiscono tutti gli effetti di turchese.

Guardatela bene, guardatela attentamente, spaziosamente,
fissi!

E così, che ne dite?

Quella linea che si curva e s'inforna ed è quella delle due
parti che vi guardano immobili, che si guardano immobili quella
della due linee che ne turchese immensamente, turchese
le cinesse quell'una infornata, ed è quella la lettera curvata e si
dovrebbe immaginarsi e all'inforno qui non, qui vuoto,
quell'infornata vuoto, quell'infornata vuoto che si affonda
dall'apertura delle due aste, e si ricompone e si parte
nell'infinità dello spazio... (22)

Al lettore viene richiesto, nel procedere del racconto sempre
maggiore sforzo di intuizione così che la stabilizzazione possa
cominciare ed egli possa giungere a vedere quello che il narratore può
vedere nella lettera U, secondo appunto al lettore la prospettiva di
infornata, di negatività che affonda la sua visione, quella che
trascorre l'ordine.

Il viaggio nell'infornata visiva, nella negatività della lettera U,
comincia la trasformazione, rende presente ciò che in apparenza era

indifferente. È possibile allora per il lettore tremare, impallidire, essere scosso dall'osservazione della lettera U. Il processo si agita poi alla percezione uditiva della vocale. Per pervenire alla distinzione spaventosa e terribile che appartiene alla U bisogna però passare attraverso un rimesse di tutte le vocali e, lasciandosi guidare dal sentimento, procedere all'associazione. Questa associazione di una qualità astratta ad ogni vocale, partendo dall'effetto cronotopico di ciascun suono, porta alla creazione di quello che G. Vianni ha chiamato "tratto delle vocali" (77). La A esprime la sicurezza, la E la gentilezza, la I la gioia, la O sorpresa. È in opposizione alla positività delle altre vocali che la carica negativa, oscura, impallidita della lettera U rivela in pieno il suo effetto. Il lettore è continuamente sottoposto e guidato verso il processo di smulicizzazione.

La componente fisica della U contiene tutta una serie di sensazioni paura, negatività, risveglio, il terribile, l'ignoto, tutto ciò che scivola piano e teso. È necessario pronunciare la vocale oscura che essa proviene appunto dal profondo e può allora risvegliare l'insensuale, il negativo che è presente in essa.

Scritte con l'U. Pronunciatele. Trattate Sarrì dai procedi più
profondi, un pronunciato loro: U uhi uhi!! uhi!! uhi!!!
Ma meravigliate? non tremate a questo suono? Ma vi sentite il
reggito della fiava, il lambo che scuote il delfino, tutte le
voci della natura soffocate e agitate? Ma comprendete che vi è
qualche cosa d'insensuale, di profondo, di, terribile in quel
suono?
Ehi che lettera terribile! che vocale spaventosa!! (80)

Al termine della sezione introduttiva il lettore quindi, guidato dal narratore, ha seguito un percorso di assimilazione grazie al quale la vocale U ha perduto la sua connotazione indifferente per carichi di significato nuovo. La U sarà d'ora in poi la negatività, il terrore, la paura che tormenterà il narratore per tutto il corso della sua esistenza.

Comincia poi il racconto autobiografico tutto incentrato sul valore determinante assunto dalla lettera U nella vita del protagonista. Il protagonista è persona predestinata fin dalla nascita dalla presenza della vocale U nel suo nome, segno della sua diversità, della differenza.

Io nacqui predestinato. Una terribile condanna pesava sopra di me fin dal primo giorno della mia esistenza: il mio nome conteneva una U. Da ciò tutte le sventure della mia vita. (29)

Ogni aspetto della vita del protagonista è segnato dalla presenza di questa vocale. Il primo momento di contatto con la lettera U avviene con l'inizio della scuola. Il protagonista non riesce né a pronunciare né a scrivere la vocale. Questo diventa il primo segno della differenza, della sua capacità di andare oltre i limiti della normalità, di superare l'opacità per comprendere tutto ciò che di arcaico e terribile è presente nella vocale.

All'età di dodici anni avviene la rivelazione. Alla vista di una U gigantesca scritta alla lavagna, il protagonista accetta la sfida e decide di mettere guerra alla vocale. Questa rivelazione gli permette di comprendere tutto ciò che è contenuto nella vocale.

Quella vocale era la, pareva guardarsi, pareva affannarsi e sfidarsi: Non so qual consiglio mi mancasse improvvisamente nel corso: certo il tempo della rivelazione era giunto! Quella lettera ed io eravamo nudi; accettai la sfida, mi posi il capo tra le mani e incominciai a guardarla... Feccei alcune cose in quella contemplazione. Fu allora che io compresi tutto, che io vidi tutto ciò che vi ho ora detto, e tentavo almeno di dirvi, giacché il direlo esattamente è impossibile. (80)

Le varie tappe della vita del protagonista, dal giorno della rivelazione, sono segnate da una serie di disavventure in cui la U provoca tutte le sue difficoltà. Nel tentativo di togliere la U dai libri di scuola il protagonista viene allontanato dalla scuola. Viene preso in giro e beffeggiato dai compagni e si macchia così di una prima colpa quando tenta di strappare un compagno di scuola. Tacciate di follia e deriso da tutti si decide ad allontanarsi dalla società e ritirarsi in meditazione. Le riflessioni lo portano a delle convinzioni profonde sul senso dell'umanità. La predestinazione che lo ha segnato dalla nascita gli permette di sviluppare una sua teoria per l'eliminazione di questa lettera fatale dal linguaggio, come modo di rendere un beneficio all'umanità. Un compagno della quale si riteneva sempre più isolato dalla società per avere offerto al mondo un rimedio ai mali che affliggono l'umanità.

L'amore è l'altro aspetto della vita del protagonista segnato dalla presenza della lettera U. I vent'anni segnano una nuova tappa della sua vita, l'inizio di una storia d'amore con una fanciulla "divinamente buona, divinamente bella" (82). In lettera U entra anche nella vita affettiva del

protagonista e ostacola la possibilità di instaurare una stabile relazione sentimentale con una donna. Il protagonista sfiducia le donne che ama perché ciascuna porta un nome connotato tra U. L'ossessione per la vocale in relazione alla vita sentimentale, denota l'incertezza e la paura del protagonista rispetto all'amore. Paura e timore sono cioè parte dell'amore e anche tentativo di eliminarli, nel caso del protagonista cercando di cercare sempre donne diverse in cui la lettera U non sia presente nel nome, così si ripresentano sempre come componente ineliminabile dell'esperienza affettiva. Il protagonista decide allora di accettare l'amore confidando nella certezza di poter eliminare la paura convincendo la moglie a rinunciare alla U connotata nel proprio nome. L'impossibilità di questa richiesta è guardata con indifferenza dalla moglie che con sorriso distorto prova lontananza dall'amore compreso gli angosciosi tentativi che scovano la morte del marito. "Ecco una risposta, e sorriso."(63).

La seconda colpa commessa dal protagonista è provocata da un sogno-incidente in cui una U gigantesca sfiora il protagonista.

Una notte mi sentii invaso da una U così grande, aveva anche un corpo affumicato... Un U gigantesco portomi sul mio petto mi abbracciava con le sue aste lunghe, flessuose... mi stringeva... mi opprimeva, mi opprimeva...(63)

In U ha così preso parte preminente nell'esistenza del protagonista, si è materializzata e nell'abbandono ha assunto il pieno ed unico significato dell'amore che è dunque ossessivamente timore. E a

questo punto che il protagonista, dopo un ultimo fallimentare tentativo di far rinviare la moglie al proprio nome cambiando la tonalità vocale, si sventa sulla moglie e la percuote con un bastone. È l'inizio della fine. Da questo momento la vita del protagonista procede inesorabilmente verso la morte, dal resto già prescurata dalla presenza della vocale in ogni aspetto della sua vita fino dalla nascita. Il protagonista viene rinchiuso in manicomio e, proprio quando per la società è ritenuto pazzo, egli approfondisce le sue meditazioni sulle sorti dell'esistenza. Rinsegnato così alla propria morte si illude almeno che la sua esistenza possa seguire il principio di una "assunzione da questa terribile vocale"(64).

La vita del protagonista è contrassegnata da alcuni momenti determinanti: la produzione della vocale, il riconoscimento della negatività della vocale, l'accettazione della sfida, la decisione e l'insediamento nella società, la colpa e finalmente la detenzione in manicomio portatrice di morte. Incontrando nella divinità del protagonista di questa vicenda Tardetti vede intesa in risalto aspetti inerenti all'esistenza umana, vede come il lettore dell'epica e quotidianità che impediscono di perseguire la completezza del verbo vero. Attraverso il processo di simbolizzazione questo nel racconto, Tardetti cerca di rendere noto tutto ciò che di impreciso, misterioso, oscuro appartiene al vivere umano. Per l'uno come è necessario un processo di simbolizzazione, un percorso suggestivo e quasi

ignotamente che permette di vedere nella lettera U qualcosa di più del semplice segno linguistico, di comprendere tutto ciò che il protagonista ha già visto e compreso.

È implicito quindi un forte tono ironico nei confronti del lettore che, non potendo pervenire da solo al senso ultimo e profondo contenuto nella irruca e familiare lettera U, ha bisogno di essere guidato e quasi negoziato con la forza di tutti i sensi a vedere sia graficamente che foneticamente il nuovo messaggio che scaturisce dalla lettera U. Il lettore che inizialmente non può comprendere, non può vedere ciò che il protagonista vede nella odiata vocale, è intrappolato nella propria opacità, nell'indifferenza che gli impedisce la vera e profonda comprensione. Solo con la guida del narratore-protagonista, il lettore sarà in grado di "raddoppiare la potenza della propria intelligenza" (28), e comprendere tutto il negativo, il terribile, il puerile che la U rappresenta. Questa vocale parla di paura e negatività, rivela l'umano e inconoscibile, il minaccioso che irruca sull'umanità. Chi ha compreso tutto ciò ha compiuto l'operazione di assuefazione del segno e ha potuto vedere l'*etwärdich*, il non familiare oggetto che è presente nella vita dell'uomo.

Turchetti esercita sul lettore un forte carica ironica nel sostenere l'argomento sul procedimento di assuefazione necessario al lettore per andare oltre i limiti della umanità sotto cui ogni aspetto della vita umana ci si presenta. La U allora non fa altro che

risvegliare, anche attraverso la componente onirica, gottica, socratica, il "naufragio della fiamma", "il lavoro del dolore", "tutte le voci della natura sofferta e agitata" (30). U sta per paura, per inquietudine, per unheimlich, e finalmente anche per morte che permea la vita del narratore, con i suoi messaggi profetici. Il processo di familiarizzazione operato da Tarchetti in questo racconto permette di rivelare tutti quegli aspetti dell'esistenza umana che per esserci familiari e noti quindi indifferenti, rivelare la paura, il mistero che può viene troppo spesso ignorato perché non affrontabile e comprensibile.

Tarchetti mostra come ciò che è noto e familiare può aprire minacce e sorprese rivelando così come la realtà stessa sia misteriosa e complessa, tanto da rendere inquietante e terribile anche ciò che si presenta come concreto e noto. Il reale ci si mostra, attraverso il fantastico, come qualcosa di complesso, oscuro, talvolta incomprensibile, proprio quando ci appare più familiare e indifferente. Non occorre quindi trovarsi davanti a fantasmi o mostri menzionati per entrare nel regno del paura, dell'unheimlich. Basta guardare ciò che ci è più familiare e noto, come può essere un volto dell'abitante, per farci entrare gli aspetti più oscuri e inquietanti, perché così effettivamente si presenta il reale, il familiare, l'unheimlich, in allo stesso tempo oscuro, inquietante, incomprensibile, unheimlich.³

Unheimlich in questo rapporto di heimlich, indica tutto ciò che non è confortevole e abituale, ma che, appartenendo alla vita di ciascun

individuo diventa concreto e perciò heideggeriano. Visti in questa prospettiva heideggeriano e urheideggeriano appartengono alla stessa contraddittoria e multiforme realtà. L'urheideggeriano non è qualcosa di estraneo alla realtà è solo una componente della realtà che Tachetti sta cercando di portare alla nostra attenzione servendosi del racconto fantastico. Attraverso il processo di straniamento operato in questo racconto l'attenzione del lettore viene focalizzata su aspetti inconsueti del mondo reale, sull'irrazionale, sull'assurdo, sull'impiegabile; così è possibile superare l'indifferenza, l'apatia che impedisce di vedere il reale anche nei suoi aspetti più illogici, più insoliti o inverosimili. L'apparente stranezza e bizzezzia di questo racconto è allora spiegabile se ci poniamo nella prospettiva fantastica che evidenzia lo strano, l'irrazionale, l'irrazionale presente nella realtà quotidiana.

C. In caso di morte³

Abbiamo lasciato per ultimo questo racconto per l'evidente ragione che appare in esso. Se finora infatti abbiamo cercato di fare caso in tutti che apparentemente possono illogici, assurdi ed assurdi, qui ci troviamo in una situazione assai diversa.

È opinione corrente dei critici che si sono occupati di questo

racconto, che ci troviamo davanti ad una parodia del racconto fantastico.

Musetti parla di "distorsione parodioscena del modello"(110), Ghidetti rivela uno "scopo ironico parodistico"(44). G.Mariani fa un diretto confronto tra questo racconto e la novella di Gautier La pitié de maie a cui Tarchetti pare ispirarsi direttamente usando un "Salice teso scherzoso"(420). Casarino parla di "chiave ironica con cui è riprodotto il procedimento dei racconti precedenti"(71).

Se tutti i critici esaminati sono concordi nel giudicare questo racconto una parodia anche senza dare adeguata giustificazione attraverso una analisi precisa del testo, nessuno cerca però di risalire ai motivi per cui Tarchetti, pur scegliendo di chiamare le sue novelle Racconti fantastici, perviene ad una ironizzazione del modello a cui pare ispirarsi, ad una parodia del racconto fantastico stesso. È insomma una contraddizione che va chiarita.

È necessario cercare di comprendere se veramente Tarchetti viene criticato il genere fantastico considerando che egli si è finora servito del fantastico parlando questo genere serissimo, come abbiamo visto, quale punto di partenza per riflessioni generali sulla complessità del reale reale. Ciò che finora abbiamo cercato di delineare dei racconti fantastici di Tarchetti è un significato che va oltre la letteralità della storia stessa, concreta e inoppugnabile. Nel caso del racconto La casa di maie pare tuttavia inoppugnabile rilevare un significato che trascende la letteralità, dato che il testo si presenta come un vero racconto di

fantasmi, dove tuttalpiù si riscontra una scoperta e costante ironia. Si cercherà dunque nell'analisi questo racconto, di trarre una conclusione che ci permetta, da un lato di spiegare l'originalità di questo testo rispetto agli altri e di comprendere il motivo che spinge Tarchetti a fare una parodia del fantastico, dall'altro di vedere se le conclusioni sottoscritte possono rivelarsi illuminanti anche per dare una prospettiva più corretta sul concetto di fantastico per Tarchetti.

In Un caso di morte viene narrata in prima persona la singolare vicenda di un uomo che per essere conservato nella propria casa un caso di morte donatogli da un professore di patologia dell'università di Favia, viene a contatto con il fantasma del proprietario di questo caso, deciso a recuperare la scatola che gli apparteneva. È durante una seduta spiritica che il protagonista viene in contatto con lo spirito di Pietro Mazziari, ex inserviente dell'università di Favia, proprietario dell'osso. Lo spirito chiede la restituzione del suo osso che riterrà personalmente suo dopo visita al protagonista. Atterrito da questo annuncio il protagonista si ferma in una cantina e, aiutato dall'ebbrezza dell'alcol, si prepara a ricevere l'insolito visitatore. Chiuso a casa in uno stato di ampiezza catalattica, il protagonista assiste all'arrivo del fantasma coperto da un lenzuolo bianco e supplicante a casa dell'osso mancante. Tra il protagonista e lo spettro ha luogo una cortiale conversazione durante la quale il fantasma mostra la gamba zambuccata e disinfettata per la mancanza della "rotella". Slegato il nastro che costringe le due ossa il

Bertama assستا la rotula e salutando esce dalla casa. Al percorrere della casa dal Bertama sul pavimento il protagonista, che crede di sia trattato solo di un sogno, si accorge che dal suo tavolino manca la rotella-pomicorta e al suo posto si trova il nastro che teneva unite le ossa dello spirito di Pietro Mariani.

L'ironia creata dal racconto si esprime nella ridicola conversazione del protagonista con lo spirito del professore morto. Il protagonista si accosta allo spiritismo con intenti assai seri e, interpellando gli spiriti dei trapassati cerca di attingere spiegazioni sul "destino dell'uomo, e sulla spiritualità della nostra natura".(60) Dopo aver sperimentato le difficoltà di stabilire un contatto con gli spiriti dell'aldilà deve accontentarsi di interpellare il professore di patologia che gli aveva dato la "rotella", uno "scettico profondamente e inguaribilmente"(61). Il protagonista si sceglie insomma come interlocutore uno spirito tutto rivolto alla materialità e niente affatto inteso a fornire spiegazioni che possano chiarire dubbi ontologici o problemi spirituali. Lo spirito del professore precisa subito di non poter rispondere agli interrogativi del protagonista perché occupato da "invocazioni più esigenti"(62). Se ha accettato di rispondere alla chiamata è solo perché da tempo cerca di mettere in contatto col protagonista per chiedergli di restituire la rotella a Pietro Mariani, ex inserviente dell'università di Favia. Da molti anni Pietro Mariani tormenta il suo spirito per risolvere il suo caso.

La conversazione del protagonista con lo spirito dell'ex inserviente dell'università produce effetti altrettanto curiosi nel contrapporre le secche e concise richieste di Pietro Mariari all'inserviente reattiva del protagonista.

Pietro Mariari, ex inserviente dell'università di Pavia, verrà a riprendere egli stesso la sua scatola.
Quando chiesi lo staccato... staccato.
Arricchito da quella notizia... mi affrettai ad esclamare: "Per carità... vi scorgo... non vi disturbate... perderò io stesso... vi saranno altri mesi meno incedenti". (68)

Il culmine della curiosità è raggiunto nell'episodio dell'incontro con il fantasma di Pietro Mariari. La circostanza curiosa dello spettro che si scema per aver disturbato il protagonista nel corso della notte, la risposta cordiale del protagonista, fanno di questo colloquio uno squisito passo curioso.

Io sono Pietro Mariari, e vengo a riprendere, come vi ho promesso, la mia scatola. Puntualmente se ho dovuto disturbarvi nel corso della notte... in quest'ora incedente... ma...
Chi è nulla, è nullità lo interrogai ammonendo di tanta cortesia... io vi debbo anzi ringraziare della vostra visita... io mi terrò sempre onorato di ricevervi nella mia casa. (70)

Durico è il modo di reagire del protagonista che crede di avere aperto il tirino provocato dallo spiritismo e si pone con entusiasmo ed speranza alla ricerca del contatto con il mondo dell'aldilà. Una volta però entrato nel gioco egli si vede subito sventato, intimidito da ciò che ha provocato e deve cercare nell'attesa del vizio il consiglio di

abbruttire lo spettro. La paura lo porta a cercare riparo nella sua casa, nel suo letto e tentare di addormentarsi nella speranza che tutto si riveli poi solo un sogno.

Chiaro in stanza un po' bascollante per troppo vino bevuto, accesi il lume, mi spogliai per metà, mi cacciavo a precipizio nel letto, chiusi un occhio e poi l'altro, e tentai di addormentarmi. Ma era indarno. Mi sentivo ansipito, irrigidito, catalettico, impotente a muovermi; (89)

In questo racconto vengono utilizzati alcuni elementi caratteristici del genere fantastico quali lo spiritismo, l'apparizione di fantasmi, il contatto con il mondo dell'aldilà. Questi temi vengono ridicolizzati attraverso effetti comici che contrastano continuamente l'atmosfera di tensione drammatica in cui la vicenda si colloca. Là dove il racconto fantastico poteva suscitare, paura, inquietudine di fronte ad avvenimenti inusitati e impensabili, questo racconto di Turchetti scaccia il riso e porta a riannidare il fantastico per volere tutti suoi limiti. In *La casa di legno*, come fa notare Nacini, il tono scherzoso e umoristico del racconto serve da "efficace correttivo al clima d'incubo che lo scrittore si propone di creare." (90)

Il racconto rivela quindi una forte componente ironica e si può dire parodia di un certo genere fantastico sostituito solamente da epiteti e tecniche fantastiche riprese dai maestri del genere, e prive di qualunque contenuto. È questo tipo di racconti fantastici ormai declassati a puro gesto del piacere fino a sé stesso che Turchetti sta cercando di

ridicolizzare attraverso una operazione di ironica sbeffeggiatura dei
mezzi culturali della narrazione.

La polemica di Tachetti è contro certi scrittori e lettori del
fantastico che lo intendono soltanto come un genere che permette di
divertirsi sprovveduto e che non intacca quindi le solide certezze della
vita reale, che resta sempre logica, razionale, positiva. Tachetti vuole
provocare in questo racconto quel tipo di narrazione fantastica che viene
vista come pura dimensione immaginaria, senza alcun legame sulla realtà e
che, creando la sensazione dell'*unheimlich*, lo priva di ogni legame con il
mondo reale, lo priva cioè della componente *heimlich*, dell'appartenenza
alla dimensione quotidiana e familiare all'esistenza di ciascuno.

Così è rivelata anche la componente satirica del fantastico di
Tachetti. Egli si serve del fantastico per mettere in ridicolo un certo
modo di scrivere e leggere il fantastico che ha per scopo non la
complessità del reale e dell'uomo, ma il genere come fine a sé stesso,
come puro esercizio letterario. Così Da cosa si nasce mette
in scena il sorriso e l'ironia, i limiti entro cui può restringersi un genere
questo diventa soltanto quello che Tachetti chiama una "tranquillizzante
scappatoia del sprovveduto." (37)

Al contempo viene ridicolizzato quel tipo di genere fantastico che
non permette alcuna indagine e approfondimento dei problemi di cui il
fantastico non è che la veste retorica. Tachetti prende in giro quei
lettori di fantastico che lo prendono alla lettera e non vedono in esso

riente di più che una forma di intrattenimento. Quando il fantastico "degenera" a genere fine a sé stesso, perde il proprio valore letterario e diventa intrinsecamente proprio come un caso di morte, qualche cosa cioè di morto, uno scheletro vuoto, privo di carne, di contenuto. Per Turchetti dunque il fantastico esiste nella misura in cui può servire ad un approfondimento del mondo reale e del mondo interiore dell'individuo. In questo senso possiamo dire che il fantastico è ben ancorato al reale e attraverso il terrificante, il gotico, l'urbschlich, ci parla del familiare, del conosciuto, delle heimlich, rivelandocene degli aspetti inquietanti oscuri, inaccettabili. Evita quindi e atteggiamento antipastorale, ma solo di un certo fantastico vuoto di contenuto, insidioso e corrompente come la "rotella" di Un caso di morte, un fantastico cioè che rifiuta di scendere e approfondire il reale.

In questa prospettiva risulta più chiaro il modo in cui questi racconti fantastici vanno letti, come dei racconti appunto, in cui la forma fantastica si pone come veste retorica per l'approfondimento di problemi reali che riguardano la vita umana nella sua complessità.

NOTE AL CAPITOLO II

1 Per un'analisi di questo racconto vedasi anche Visani "lettura della lettera U negli Atti del congresso S. Sabotona Modugno"

2 Interessanti considerazioni sulla possibile eventuale coincidenza di "hebraic" ed "arabico" si trovano in M.E.D'Agostini "E.T.A.Hoffmann : l'ho e i suoi vassalli israeliti." in I personaggi dell'ignoranza. Critico saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale. 97-100.

3 Per un'analisi di questo racconto vedasi Mariani 419-22.

CONCLUSIONE

L'importanza del contributo di Tarchetti al fantastico è caratterizzata dalla assoluta novità rappresentata dal fantastico in un panorama letterario italiano dominato da forti tendenze realistiche. Lo sviluppo del genere fantastico permette a Tarchetti di esplorare aspetti della realtà che appaiono ambigui, contraddittori e non riconducibili ai parametri della ragione positiva. La scelta di Tarchetti coincide con un atteggiamento provocatorio atto a mettere in luce i limiti di una visione della realtà univoca e razionale dominante all'epoca. Egli si serve del genere fantastico per indicare un momento di rottura rispetto alle tendenze dominanti nella letteratura contemporanea.

Analizzando il fantastico, Tarchetti si propone di indagare nuove prospettive come il sogno, la reincarnazione, i rapporti tra mondo visibile e universi ultraterreni, tra l'aldilà e l'aldilà. Egli può esplorare l'assurdo, l'incomprensibile e l'irrazionale che è presente nella vita reale e che viene però sempre represso, ignorato, allontanato dalla realtà circinata e logica. La scelta di Tarchetti è perciò una scelta di dissenso, di ribellione verso i valori della società borghese ma è anche un tentativo di indagare più approfonditamente quelle verità che restano

nascoste ai più, che rivelano la complessità della vita umana. Ad un mondo reale di "monolitica certezza" (Fiori, 6) si contrappone un mondo complesso, ansioso e irrisolvibile. Nei suoi racconti Turchetti si occupa del soprannaturale, dello spiritismo, della vita oltre la morte, della reincarnazione, di sogni profetici, di jettatura, nel tentativo di mostrare l'altra faccia della realtà, quella irrazionale, non spiegabile dalla ragione, quella realtà che travalica la ristrettezza di orizzonti esistenziali convenzionali.

L'arigma presente nella cosa, il doppio rapporto con la realtà, rivelano tutto un aspetto misterioso e inquietante di quella vita nascosta che viene solitamente negata o ignorata perché non visibile o spiegabile. È qui allora che si aprono nuove dimensioni da esplorare per evidenziare il surreale, il misterioso, la fantomaticità dell'Es, i rapporti tra sogno e realtà, tra vita e non-vita. Il fantastico permette a Turchetti di andare oltre la consuetudine e la banale indifferenza della vita quotidiana per evidenziare gli aspetti inquietanti, umbratici che vanno collocati nel nostro vivere reale non più umbro e razionale, ma complesso e fantomatico.

Non quindi fantastico inteso come fuga dalla realtà, come dilettevole viaggio in un mondo soprannaturale, ma fantastico come momento di approfondimento della realtà. Questo perché è il mondo in cui ciascuno di noi vive che può presentarsi in fondo come un racconto fantastico, cioè ansioso e irrisolvibile e tuttavia reale. Turchetti richiama allora il

fantastico che vuole solo divertire spaventando e ironicamente parodiare quegli scrittori e lettori che si accostano al fantastico con scarto di evasione dalla complessità del reale e che perdono il fantastico alla lettera, ignorando tutto ciò che esso ha da rivelare su alcuni aspetti della realtà. Tarchetti si serve dunque del fantastico come veste retorica per mostrare l'altra faccia della realtà, quella che resta solitamente esclusa dal nostro universo logico e razionale dove esiste sempre una spiegazione per ogni fenomeno.

Questo nuovo modo di vedere la realtà è più complesso e dinamico e suscita inquietudine e paura. In questi racconti viene spesso creata una sensazione di inquietudine, viene evidenziata la componente utimlich, cioè non familiare che è presente nel quotidiano, nel familiare cioè nello heimlich. Tarchetti compie allora un processo di esteriorizzazione attraverso il quale permette ai lettori di focalizzare l'attenzione su quegli aspetti del reale che sono normalmente ignorati o rifiutati perché contraddittori e distruttori delle certezze radicanti nel vivere quotidiano.

Tarchetti predilige in questi racconti il topos del doppio, rivelatore della duplicità delle cose umane, dello sdoppiamento a livello della coscienza. Nei suoi racconti troviamo personaggi che compaiono sdoppiati, divisi in due poli in opposizione tra loro, che rivelano il positivo e il negativo, il bello e il brutto, il male e il bene che possono coesistere nello stesso individuo. Il doppio segnala sempre

l'impossibilità dell'unicità, il fluire del tempo e dello spazio, l'intrecciarsi di sogno e realtà, di mondo dell'aldilà e mondo dell'aldilà.

Il contributo portato da Zanchetti con questi Racconti Fantastici va valutato come tentativo di staccarsi dai canoni letterari tradizionali per aprire la strada ad un nuovo modo di vedere la realtà, più complesso e dinamico. In questo senso possiamo affermare che Zanchetti compie un passo avanti verso i temi della narrativa moderna.

È allora importante leggere questi racconti prima di tutto come testi narrativi in cui il fantastico si pone come espediente retorico atto a rappresentare aspetti insoliti, strani, anomali che appartengono pur sempre alla vita reale vista però nei suoi aspetti più incuranti e anomali. Ciò che conta è quindi sempre il vero, il reale. Anche se apparentemente questi testi appaiono slegati dalla realtà, privi di un filo logico o di una loro coerenza, essi indagano il vero, tutto ciò che nella realtà non trova una collocazione precisa perché irrazionale o anomalo.

Leggendo questi racconti invece tutto come testi narrativi, anziché concentrarsi su classificazioni o catalogazioni in base ai canoni del fantastico tradizionale, è possibile evidenziarne la modernità. Il tipo di approccio da noi seguito nell'analisi di questi Racconti Fantastici, ci ha permesso di giungere ad una rivalutazione di questi testi spesso etichettati come produzione secondaria di un autore minore¹. Sperando

quindi la prospettiva di un fantastico fine a se stesso, inteso come pura evasione o come espressione dell'eccentricità di un autore ribelle e "scapigliato", abbiamo cercato di tracciare una linea di lettura che metta in luce come l'opera di Tarchetti si riveli anticipazione di temi della narrativa moderna.²

Su questa linea di lettura si potrebbe allora procedere ad una rilettura anche degli altri racconti "fantastici" di Tarchetti in modo da rivalutarli nell'ambito della narrativa italiana ed europea moderna.

NOTE ALLA CONCLUSIONE

1 Tarchetti viene spesso relegato tra autori minori, dove l'etichetta di "scopigliato" assume connotazioni relative. La produzione tarchettiana poi, viene fatta coincidere con il romanzo *Bozza*, mentre tutto il resto viene poco considerato. I *Racconti fantastici* figurano assai spesso, secondo la critica, come tentativi fallimentari di imitazione dei grandi maestri del fantastico come Hoffmann e Poe. Si veda in proposito, ad esempio, l'introduzione di Guidetti a *Tutta la casa* (46) o l'articolo "E.A. Poe e la scopigliatura lombarda" nel quale Rossi afferma che l'inserito di Tarchetti nel corpus dei racconti fantastici è quello di "estraneare un genere di facile effetto e successo" (126).

2 Ci riferiamo soprattutto ad autori come Pirandello e Calvino.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI TARCHETTI

Tarchetti, Elio Ugo. Tutta la casa. Bologna: Cappelli, 1967.

OPERE SULL'OPERA

Benedetti, Carla. "L'evoluzione fantastica con esperienza dei limiti".
La narrativa fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.
289-383.

Bettini, F. "Le componenti 'surregnostiche' della narrativa di
Tarchetti: tra novità ideologica e sperimentazione linguistica."
Elio Ugo Tarchetti e la prosa letteraria. Atti del congresso
S. Salvatore Minuscolo. S. Salvatore Minuscolo: S. Salvatore
Minuscolo e Casa di Riposo di Alessandria, 1976.

Brisani, Mauro. Teoria del Fantastico e il racconto fantastico
in Italia: Tarchetti - Buzzati - Sironi. Genova: Longo 1982

6666. "L'opera nei Racconti Fantastici di Elio Ugo Tarchetti."
Elio Ugo Tarchetti e la prosa letteraria. Atti del congresso S.
Salvatore Minuscolo. San Salvatore Minuscolo: Casa di San
Salvatore Minuscolo e Casa di Riposo di Alessandria, 1976.

6666. "Introduzione" a I.U. Tarchetti Racconti Fantastici.
Milano: Garzanti, 1977.

Bruno, Umberto. Realismo fantastico. Caltanissetta: Sciascia, 1967.

Bruno, Vittore e Cecilia, C. Gli universi del fantastico. Firenze:
Vallecchi, 1988.

Cailler, Roger. Avantgarde de l'imagination. Paris: Gallimard, 1974.

Calvino, Italo. "Introduzione" a Racconti fantastici dell'ottocento.
Milano: Mondadori, 1983.

- Cassaro Columi, Marinella. "Fazione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti." Luigi Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del congresso S. Salvatore Martignano. San Salvatore Martignano: Casa di San Salvatore Martignano e Casa di Risparmio di Alessandria, 1976.
- Cassaro, Enzo. "A proposito dell'interpretazione psicoanalitica di un racconto fantastico di I.U.Tarchetti." Studi in memoria di Luigi Russo. Pisa: Nistri-Lischi, 1974. 249-264.
4444. "Le radici storiche di un modo narrativo."
La narrativa fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.7-36
- D'Agostini, M.E. "E.T.A. Hoffmann: l'Io ed i suoi vassalli infedeli"
I romanzi dell'epoca. Cventro secoli sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale. Roma: Bulzoni, 1983. 83-109
- Fanetti, Maria. Il gioco del maligno. Firenze: Vallecchi, 1988.
- Fini, Gilberto. "Introduzioni" a Racconti neri della scapigliatura. Milano: Mondadori, 1988.
- Giordani, Enrico. "Introduzioni" a Tutta la opera di I.U.Tarchetti. Bologna: Cappelli, 1967.
4444. "Esemplari della follia nella narrativa italiana del secondo ottocento." Il Europa. 42.6 (1980): 104-21.
4444. Tarchetti e la scapigliatura lombarda. Napoli: Libreria Scientifica, 1988.
- Goggi, Gianluigi. "Sociale e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico." La narrativa fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1983. 75-175.
- Guillemetti, Massimo. "Il sociale, l'umoristico, il fantastico ed altro nell'opera di Luigi Ugo Tarchetti." Luigi Ugo Tarchetti e la scapigliatura. Atti del congresso S. Salvatore Martignano. San Salvatore Martignano: Casa di San Salvatore Martignano e Casa di Risparmio di Alessandria, 1976.
- Hoffmann, E.T.A.. Historia und Mythologie. München: Weidner, 1980.
- Lovecraft, Howard Phillips. Supernatural horror in literature. New York: Dover, 1973.

- Dugnani, Lucio. "Per una delimitazione del 'genere'." La narrativa fantastica. Pisa: Nistri-Lischi, 1963. 37-73.
- Mariari, Gastone. Storia della scupigliatura. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1967.
- Minar, Max. La fantascopia. Essai sur l'utopie fantastique. Paris: NUP, 1962.
- Mozzi, Vincenzo. "Egino Ugo Tarchetti e il racconto fantastico." Egino Ugo Tarchetti e la scupigliatura. Atti del congresso San Salvatore Manfredino. San Salvatore Manfredino: Casa di San Salvatore Manfredino e Casa di Riposo di Alessandria, 1976.
4444. "Egino Ugo Tarchetti: la digressione e la razione." Esquzi. 2.3 (1974): 229-236.
- Muzzi, Piero. Scupigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi. Milano: Mondadori, 1968.
- Pardini, Giancarlo. "Varianti del 'fantastico' nel novecento italiano." Esquzi. 17.1 (1968): 13-28.
- Poe Edgar Allan. Tales. New York, Chicago, Boston: Charles Scribner's Sons, 1927.
- Rossi, Sergio. "E.A.Poe e la scupigliatura lombarda." Studi americani. 5 (1966): 119-129.
- Salmi, Sergio. Dalla storia del viaggio e di altri cose. Milano-Supoli: Riccardo Ricciardi, 1971.
- Spasotti, G.B. "Tematiche della narrativa tarchettiana." Egino Ugo Tarchetti e la scupigliatura. Atti del congresso S. Salvatore Manfredino. San Salvatore Manfredino: Casa di S. Salvatore Manfredino e Casa di Riposo di Alessandria, 1976.
- Tardica, Giuseppe. "Il sogno, l'anima, la morte: una lettura dei racconti fantastici di Egino Ugo Tarchetti." La rassegna letteraria. 7.93 (1968): 96-107.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Editions de Seuil, 1970.

Viaggi, G. "Lettura della 'Lettera U'." Trino Ugo Zanchetti e la
scandolatura. Atti del congresso S. Salvatore Manducato. San
Salvatore Manducato: Comune di S. Salvatore
Manducato e Casa di Riposo di Alessandria, 1976.

Sergilli, Franco. "Excursions". Teoria del 'fant.' e 'co' e il racconto
fantastico in Italia. Canadian Journal of Italian studies. 7(1984):
165-167.