

UDC 811.163.42(450.67)/366.54

Original scientific paper

Ricevuto il 23 ottobre 2013

Approvato per la pubblicazione il 14 marzo 2014

## Effetti della memoria genologica nelle novelle pseudofantastiche di Guido Gozzano

Tatjana Peruško

Facoltà di Lettere e Filosofia

Università di Zagabria

tperusko@ffzg.hr

Il saggio si propone di analizzare le modalità narrative usate in alcuni racconti, tradizionalmente considerati fantastici, della raccolta gozzaniana *I sandali della diva*. Di particolare interesse per lo sviluppo delle poetiche del fantastico va considerato l'uso dei vari procedimenti tipici per i generi tradizionali affini al racconto fantastico: il romanzo nero o gotico, la fiaba, la leggenda. Confidando nell'esperienza e nella memoria genologica del lettore, Gozzano ricorre all'uso delle figure topiche dei generi citati e del racconto fantastico ottocentesco, per piegarli a un'elaborazione tipicamente primonovecentesca, in cui l'eredità romantica e l'estetismo dell'età simbolistico-decadente s'incrociano con l'ironia moderna.

*Parole chiave:* Gozzano, racconti fantastici e pseudofantastici, memoria genologica, riscrittura dei generi tradizionali

Delle trentatré novelle che Guido Gozzano scrisse tra il 1905 e il 1911, raccolte ottant'anni dopo nel volume postumo *I sandali della diva* (Gozzano 1983), solo cinque o sei testi si prestano a una lettura impostata nell'ottica del racconto fantastico nella letteratura italiana. Si tratta di *Novella romantica*, *La novella bianca*, *Un sogno*, *Alcina*, *L'anima dello stromento* e *La vera maschera*.

Nell'introduzione alla raccolta Marziano Guglielminetti dedica un'attenzione particolare alle novelle che, oltre ad essere un'espressione di ribellione al naturalismo, «sono da cifrarsi come fantastiche, sia pure a diversi gradi d'intensità espressiva» (Guglielminetti 1983: XV). La denominazione fantastica non esclude la presenza di elementi comici, e la connotazione fantastica persiste pure in assenza dell'«inverosimiglianza drammatica» (Guglielminetti 1983: XVII) tipica del fantastico.

Per chi si propone di indagare la trasformazione storica del genere fantastico nell'ottica delle riprese e rielaborazioni postromantiche o neoromantiche che hanno scomposto il modello del racconto fantastico ottocentesco<sup>1</sup> contaminandolo

---

<sup>1</sup> A prescindere dalle varie elaborazioni teoriche che testimoniano di una continua necessità di riflettere sullo statuto dell'arte e della letteratura fantastica, vorrei precisare

con altri elementi condizionati dal paradigma positivistico, e di osservare la successiva relativizzazione e modificazione primonovecentesca della semantica della trasgressione, la configurazione genologica di questi racconti merita di essere ulteriormente interrogata. Soprattutto vanno osservati gli spostamenti che Gozzano, assiduo praticante della riscrittura e del riuso della tradizione, esercita nei confronti dei vari codici, non solo di quello fantastico.

Nei pochi racconti citati Gozzano attua una rivisitazione dei diversi generi – romanzo gotico, fiaba, racconto fantastico (modello ottocentesco), fantascienza, leggenda.<sup>2</sup> Due novelle in particolare si presentano esemplari per lo spostamento genologico che lo scrittore novecentesco tende a effettuare nei confronti dei diversi generi tradizionali. Si tratta di *Novella romantica* e *La novella bianca*.

Nella *Novella romantica* l'attivazione della memoria genologica si svolge già a partire dalle istruzioni paratestuali introdotte dal titolo stesso del racconto e continua a evidenziarsi nella scelta dei personaggi, nella trama stessa e nella sua ambientazione. La novella racconta della scomparsa misteriosa di una contessina alla vigilia delle nozze e del ritrovamento del suo cadavere un anno più tardi nel cortile di una torre abbandonata.

Nella conversazione degli invitati con cui si apre il racconto viene riportata in poche parole un'antica leggenda che grava sul castello:

– E corre una leggenda terribile, non è vero? – domandò Maria Cristina di Savoia.

[...]

– Ma neppur io, neppur io non credo. Leggenda certamente. La realtà, però, è questa: due fratelli di mia nonna, i gemelli Filippo ed Alessandro, scomparvero un giorno, improvvisamente, né se ne seppe più nuova. Io ero bambina, me ne ricordo appena. Furono visti l'ultima volta presso le Torri delle Cornacchie, verso le parti di mezzogiorno... Il fatto sollevò grandi

---

che con il termine «fantastico» denoto un modello di racconto che viene a diffondersi a cominciare dal periodo romantico, ed è caratterizzato dal rapporto di trasgressione, scontro o coesistenza problematica fra due ordini – l'ordine naturale e l'ordine sovranaturale – giudicati e distinti come tali in base al paradigma di realtà a cui il racconto stesso fa riferimento. I risultati delle indagini storico-letterarie e analisi testuali suggeriscono che il fantastico sia un genere storico (per la distinzione tra generi storici e generi teorici rimando a Brooke Rose 1976), ma di grande vitalità, capace di adeguarsi ai nuovi paradigmi scientifici e culturali, nel periodo di transizione tra due paradigmi epistemici nella cultura italiana: il positivismo ottocentesco e il relativismo modernista novecentesco. Ciò nonostante, di molti racconti novecenteschi si può dire che non rispettano più la struttura canonica del racconto fantastico ottocentesco, operando un distacco dalla grammatica narrativa e dalla struttura semantica che ne determinano il codice.

Per una rassegna delle recenti riflessioni teoriche sul fantastico mi permetto di rimandare al saggio *Il fantastico oggi: tra genere superato e scrittura emblematica*, Peruško 2012a.

<sup>2</sup> Si tratta di generi appartenenti tutti ai codici sovragenologici non mimetici, che lo studioso polacco Andrzej Zgorzelski distingue da quelli tradizionalmente definiti come mimetici, in base a un diverso patto di lettura che viene a stabilirsi tra autore implicito e lettore implicito in ognuno di essi. Cfr. Zgorzelski, 1989: 305.

commenti e corre voce che già nei tempi andati altre persone scomparissero così.

– Il popolo, intanto, pretende che un mostro orribile misterioso abiti nelle fondamenta ed esca ad un pasto umano ogni cento anni... (Gozzano 1983: 19-20)

Il ritrovamento di uno scheletro vestito di bianco sotto il pavimento ricoperto di edera, serve a confermare, anche se in un modo indiretto e allusivo, gli indizi proposti dall'*incipit* del racconto. Tuttavia, evitando testimonianze attendibili o conferme più concrete, *l'explicit* privilegia – attraverso la focalizzazione interna incentrata sul personaggio, rimarcata pure dall'uso del discorso indiretto libero con i suoi segnali discorsivi, l'esclamativa nominale e le interiezioni, e altri espedienti retorici (soprattutto ripetizioni di vario genere, l'alternarsi di costruzioni asindetich e polisindetich) – lo sguardo e il discorso della follia:

Un vano quadrato, nero, profondo: sparso di cose informi biancheggianti. Vide la veste bianca, in un angolo, la seta bianca chiazzata qua e là, segnata dai cerchi delle crinoline; poi, di profilo, il teschio; poi una treccia impiastricciata come quella delle mummie, poi – oh! ma che sogno orribile! – una radice... no! una gamba, un piede... Oh!

Che sogno! Svegliarsi, svegliarsi!

Cadeva, cadeva, si lasciava cadere.

Che male!

Che male, che male! al fianco, al braccio, alle mani!

E la farfalla bianca? E la banda di sole? E il gatto nero? E la lucertola? E la coda danzante? E quel rumore sordo? (Gozzano 1983: 26).

Quasi a modificare o completare le istruzioni paratestuali del titolo,<sup>3</sup> il racconto ripropone alcune figure tipiche del romanzo gotico. Come elementi gotici appaiono soprattutto le configurazioni spaziali tipiche del gotico (la collocazione della trama in un antico castello e dell'evento culminante in una torre abbandonata e tetra) e i rimandi intertestuali (evocazione di leggende popolari legate al castello, allusioni ai misteri del passato).

Ricordiamo che il vampirismo, come afferma Rosemary Jackson nel suo saggio *Fantasy: the Literature of Subversion* (Jackson 1988) viene generato in momenti di grande valore simbolico per l'ideologia borghese incentrata sulla vita familiare (cfr. Jackson 1981: 120) come il fidanzamento e le nozze (eventi che dovrebbero assecondare e perpetuare le norme sociali, per cui vengono definiti dall'autrice come «momenti di massima repressione sociale» (Jackson 1981:120)). Per questa ragione il vampiro, il mostro, rappresenta un atto di trasgressione nei confronti dell'ordine culturale, introducendo ciò che è nascosto nel buio, ciò che dovrebbe

---

<sup>3</sup> In quanto il genere gotico si basa su isotopie semantico-ideologiche ben distinguibili, a differenza delle categorie generiche come «storia romantica», che non corrisponde a un preciso genere letterario. L'interpretazione prevede l'attualizzazione di una delle due versioni indicate dal testo frammentario e ambiguo (la storia del mostro e la storia dell'amore tradito), senza favorirne alcuna.

rimanere nascosto o assente dall'ordine sociale. Il racconto di Gozzano, in cui la sposa scompare il giorno delle nozze e la sua scomparsa si ricollega agli effetti di un'ipotetica presenza mostruosa nascosta nello spazio sotterraneo, evocata per virtù di un'antica leggenda locale, sembra, quindi, riproporre una situazione topica del romanzo gotico.

Va rilevata, tuttavia, una sua particolare riattualizzazione nel racconto di Gozzano. L'evento trasgressivo è evocato da una narrazione estremamente ellittica e frammentaria, in cui la figura della vittima femminile rimane sfocata, rappresentata indirettamente, mentre la completa assenza attoriale del mostro, evocato ma "invisibile" in tutto il racconto, si combina con la forza performativa dei suoi effetti distruttivi, introdotti da un riferimento intertestuale generico, indeterminato e non confermato dalla diegesi. Le connotazioni gotico-romantiche del racconto gozzaniano si basano allora sulla presenza, virtuale piuttosto che effettiva, delle due figure principali: un mostro invisibile, di esistenza ambigua e incerta, evocato in maniera ellittica e frammentaria, e una presenza femminile incerta, apparsa all'inizio del racconto e subito scomparsa. Nell'intera prima parte del racconto la rappresentazione della sposa si svolge in modo indiretto: al lettore non viene mai offerta l'occasione, per dirla in termini cinematografici, di osservare un primo piano della protagonista, dato che le indicazioni riguardanti la sua figura, condotte da una voce narrante eterodiegetica, sono focalizzate tramite lo sguardo della madre. La figura della sposa risulta, in altre parole, letteralmente rimossa per virtù di una presentazione indiretta, attribuita alla visione commossa e allo stesso tempo distratta della madre che appare coinvolta dalla presenza di un'ospite di alto rango sociale:

La Regina e la Contessa di Felligno si erano avvicinate alla grande finestra aperta e guardavano nel parco.

Quasi tutta la gioventù era discesa.

La Contessa distinse subito, presso un balaustro lontano, la crinoline ampia, bianchissima, della figlia Sofia: vide la bella capigliatura bionda spartita in due bande e raccolta sulle guance in cernechi ondegianti. Vicino vi era lo sposo che chinava la testa bruna accanto alla testa di lei. Sembravano in atto di leggere. Quando dopo un poco si scostarono, la Contessa vide, infatti, che la figlia teneva fra le mani un libro. (...) Ma che faceva, ora, Sofia? Si allontanava per il viale leggendo. Lo sposo restava appoggiato al balaustro, seguendo con occhio tenero la "diletta". Ella s'allontanava, scompariva dietro un plinto, riappariva fra due piramidi di bosso, scompariva di nuovo nel folto (Gozzano 1983: 20).

La prima e l'unica visione ravvicinata della sposa sarà l'immagine dello scheletro ritrovato nella torre abbandonata, dove lo sposo torna un anno dopo la sparizione di Sofia. Seguendo le tracce di una citazione letteraria, scoperta per caso sul muro della torre, egli scorge uno scheletro vestito di bianco. Sono i versi di *Parisina*, il libro che la contessina teneva in mano al momento della sparizione, a guidarlo verso la scoperta della tragedia. Siccome la versione teatrale dannunziana risale al 1912 ed è quindi posteriore alla *Novella romantica*

di Gozzano, la *Parisina*<sup>4</sup> citata nella novella non può essere altro che quella di George Byron, «il poeta ribelle dei Britanni» (come Gozzano lo chiama nei versi di *Il viale delle statue*).<sup>5</sup> Dalle pagine del libro tenuto nelle mani della protagonista i versi byroniani vengono trasportati al muro della torre, svolgendo una doppia funzione: prima quella di omaggio letterario e indizio del gusto romantico dei personaggi (la sposa, tenendo in mano il libro di Byron si allontana per dare un addio ai cari luoghi romantici), poi quella di indizio della sua morte (l'iscrizione sul muro della torre come un'iscrizione lapidaria):

A quella capigliatura dovette afferrarsi, per non cadere, quando vide i caratteri rossi che l'edera aveva protetti:

... mi chiamai *Beneamato!* Oh! La mia casa  
e voi saluto, luoghi della...

I caratteri erano di Sofia, le parole di *Parisina*.

[...]

Egli avanzò: vide su di una pietra bianca nella parete non protetta dall'edera i caratteri ben noti, svaniti. Lesse, senza stupire; non si stupiva più.

... qui più dolce è pensare...

*Parisina* vedrà...

«...dunque altro cielo?» terminò il giovane, involontariamente. Fu la sua memoria, come una sveglia accordata, che compì il verso letto tante volte con lei (Gozzano 1983: 24-25).

Nonostante la paternità di questa traduzione italiana dei due versi byroniani citati rimanga incerta,<sup>6</sup> il riferimento al poema romantico di Byron opera un significativo dilatamento. Un notevole accumulo semantico viene effettuato da questo esiguo frammento lirico attribuibile a Byron, ma risalente, a voler considerare le risonanze intertestuali che coinvolgono pure le novelle di Bandello,<sup>7</sup> a un fatto storico: si rimanda alla storia di Niccolò III, marchese d'Este che scoprì

<sup>4</sup> La *Parisina* viene citata in due componimenti poetici di Gozzano, rappresentando solo uno dei numerosi casi di intratestualità nelle sue opere. Sul bisogno di Gozzano di riscriversi si veda Curi 2005: 225.

<sup>5</sup> Gozzano vi compie, quindi, un'autocitazione, nominando il Viale delle Statue come luogo della separazione dei due sposi, prima della scomparsa di Sofia. G. Nuvoli vi riconosce un elemento autobiografico, giudicando gli ««esterni» della novella, modellati sul giardino della villa di famiglia». Nuvoli 1983: 340.

<sup>6</sup> Nonostante il commento dell'edizione del 1983 suggerisca che Gozzano abbia riportato i versi byroniani nella traduzione di Maffei (che, tra l'altro, era la più diffusa in Italia), i due frammenti citati nel racconto non corrispondono né alla versione di Maffei, né a quella di Bozzoli, Nicolini, Guerrazzi, Bonghi o Tumiatei (le ultime tre traduzioni sono reperibili in: [http://www.classicitaliani.it/index400\\_Parisina.htm](http://www.classicitaliani.it/index400_Parisina.htm)). Non si può escludere la possibilità che i due versi appartengano a un'altra delle numerose traduzioni italiane della *Parisina* apparse nella seconda metà dell'Ottocento, ma un'analisi contrastiva tra la versione citata da Gozzano e il testo inglese suggerisce che si tratti probabilmente di una libera traduzione gozzaniana.

<sup>7</sup> Il riferimento riguarda la novella XLIV di Bandello.

l'incestuoso amore di Parisina, sua moglie, e di Ugo, suo figlio naturale, e in seguito fece decapitare entrambi nella rocca di Ferrara.

La storia di Parisina risorge per virtù di questi quattro versi, mentre negli effetti della sua reincarnazione intertestuale, vissuti con molta drammaticità dal personaggio maschile, è possibile cogliere un'implicita istruzione ermeneutica:

Gli sembrava di respirare un altro elemento che non era l'aria, sentiva negli orecchi un rombo indistinto, vedeva tutto un velo strano che rendeva le cose irreali, come in un'opera d'arte (Gozzano 1983: 25).

Il respiro di «un altro elemento» subentrato in seguito alla citazione, nonché il paragone con «un'opera d'arte», suggeriscono che gli eventi raccontati vadano compresi e interpretati pure nell'ottica dei rapporti intertestuali stabiliti nel racconto, più complessi di quanto si possa desumere dalla citazione byroniana.

Una buona parte degli eventi nella *Novella romantica* è narrata in modo reticente: a partire dagli eventi che precedono la scomparsa della sposa, alle cause e modalità della sua morte. Allo stesso modo in cui il mostro è evocato solo da un brevissimo cenno alla leggenda popolare riportata dalla contessa, così l'unico spessore semantico del personaggio della contessina è quello intertestuale. Sofia appare come figura in cui si incrociano diverse risonanze letterarie,<sup>8</sup> caricando la novella gozzaniana di un senso addizionale basato sul suggerimento di un'analogia tra il destino della protagonista e quello del personaggio storico-letterario della Parisina.<sup>9</sup>

In altre parole, il nome di Parisina serve a evocare il patrimonio romantico segnalato già dal titolo del racconto e poi ricordato con parole esplicite che annunciano la successiva citazione byroniana:

Nutrito della malinconia e del pessimismo leopardiano, esaltato dalle letture e dagli eroi byroniani, egli spiegava talvolta il mistero con supposizioni crudeli:

«Sofia, certo, non mi ha mai amato: teneva celato qualche amore infame: sarà fuggita per correre altra via, fra le braccia di un altro amante» (Gozzano 1983: 23).

Contemporaneamente, il sistema dei personaggi e dei rapporti che essi instaurano, i quali determinano la trama nel racconto di Gozzano (eroina perseguitata - mostro - sposo; elementi dell'orrido), differisce da quello di Byron

---

<sup>8</sup> Una risonanza autobiografica è stata, invece, rilevata da Giovanna Nuvoli, nel commento alla novella (Nuvoli 1983). La commentatrice fa derivare la scelta del nome della protagonista da «una coppia di sonetti scritti per Sofia Bisi Albini, morta di parto col bambino nato "difforme"» (Nuvoli 1983: 340). Sofia Bisi Albini fu scrittrice italiana e direttrice della «Vita Femminile Italiana».

<sup>9</sup> Il quadro di allusioni intertestuali diventerà ancora più ricco nella versione dannunziana, in cui Parisina stessa evocherà Francesca da Rimini dantesca e Isotta del romanzo bretone. D'Annunzio 1933.

(eroina perseguitata - marito crudele - l'amante e figliastro; la storia dell'adulterio). I motivi dell'adulterio e della vendetta sono presenti solo indirettamente, per merito della rievocazione intertestuale del testo byroniano, mentre gli eventi raccontati a livello diegetico sembrano privilegiare le risonanze gotiche, sottolineate dall'ambientazione e dagli elementi dell'orrido (la torre misteriosa, la leggenda del mostro, l'immagine del teschio e dello scheletro, la pazzia dello sposo). Tuttavia, nessuno dei due codici (storia romantica o racconto gotico) non avrà predominio<sup>10</sup> nella novella di Gozzano. Ridotti piuttosto ad allusioni, a segnali di memoria testuale e genologica, i riferimenti ai generi tradizionali sembrano introdotti per riempire le lacune della storia raccontata in modo radicalmente ellittico e reticente, e lo stesso vale per la citazione del poema byroniano. La citazione byroniana e i rinvii gotici concorrono, in corrispondenza con il loro contenuto (nel caso della citazione) o con la struttura profonda (nel caso dei rimandi alla grammatica del genere), a proporre un'interpretazione contrastante di ciò che nel racconto viene taciuto.

Se è vero che il gesto della citazione, illustrando «una dialettica dell'indecisione tra insufficienza ed eccedenza della parola propria» (Petrelli 2002: 72), può essere inteso sia come indizio di instabilità dell'identità autoriale, sia come ripristino della soggettività nel ruolo della ricostruzione intertestuale,<sup>11</sup> il procedimento a cui Gozzano ricorre nella *Novella romantica* ci induce ad affrontare in termini diversi la questione autoriale, in quanto alla citazione di un concreto testo tradizionale si accompagna una combinatoria di indizi e allusioni che attivano, nel processo della ricezione, la conoscenza delle grammatiche genologiche. Il linguaggio gozzaniano della citazione si combina, in altre parole, con un accumulo di indizi e accenni che riattivano l'enciclopedia del lettore implicito attinente al repertorio dei generi tradizionali. Sia la citazione della *Parisina*, sia il riferimento alla narrativa gotica e alla leggenda popolare, fingono di completare la lacunosa esposizione dei fatti, ma il loro apporto semantico è relativizzato dalla compresenza delle diverse prospettive ermeneutiche che propongono.

Un certo ritegno di Gozzano, dimostrato nell'atto della riscrittura dei generi e nel gesto della citazione, è interessante soprattutto se paragonato ad altri esempi di riuso degli stessi generi (leggenda e romanzo gotico) nei racconti italiani dell'ultimo Ottocento. Si pensi, per esempio, alla naturalizzazione del

---

<sup>10</sup> Elaborando diverse prospettive nello studio dell'atto della citazione, Micla Petrelli ne *Il gesto della citazione* prende in esame tre modalità citazionali: la citazione come ri-scrittura di un testo, la citazione implicita, l'allusione e l'adozione di un *cliché* in quanto reiterazione del già detto (Petrelli 2002: 76). Oltre a una riscrittura e integrazione testuale dei versi della *Parisina*, non è da escludere nel caso della *Novella romantica* l'uso di *cliché* intesi nel senso genologico, ossia di una ricostruzione dei luoghi comuni appartenenti alla grammatica profonda dei generi tradizionali.

<sup>11</sup> L'autrice ritiene che il gesto della citazione corrisponda, da una parte, alla necessità di chiamare l'altro a testimoniare la veridicità del proprio dire, provocata dall'insufficienza della propria parola, e, dall'altra, al bisogno di sottolineare la propria posizione di soggetto «propositivo e attivo dell'operazione di embrayage». Petrelli 2002: 72.

soprannaturale e alla simulazione del fantastico<sup>12</sup> nell'uso della leggenda e del genere gotico nelle *Storie del castello di Trezza* di Giovanni Verga. Gli aspetti gotici della storia dell'apparizione dei fantasmi nel castello di Trezza, strutturata come racconto nel racconto (che evoca, in una composizione en abyme, storie analoghe, relative alle due mogli del protagonista intradiegetico), servono in effetti a introdurre il vero dramma narrato nel racconto primo: il dramma dell'adulterio. La trama intradiegetica che ricostruisce un sistema di personaggi tipico del genere gotico (il marito tiranno, la moglie innocente, l'amante giovane, con aggiunta di effetti speciali introdotti in forma di leggende di fantasmi e apparizioni) si conclude con una completa naturalizzazione dell'elemento soprannaturale. A differenza del finale aperto del racconto gozzaniano, in cui il richiamo alla trama gotica non ha né sviluppo né diniego e gli elementi soprannaturali non vengono neutralizzati per opera di altre spiegazioni naturalizzanti (quella dell'adulterio e della vendetta), il riuso del genere gotico nel racconto di Verga è funzionale, esplicitamente subordinato alla narrazione di un altro tema tipico della narrativa italiana ottocentesca, quello dell'infedeltà e del tradimento.

Un caso diverso è proposto dal neoromantico connubio tarchettiano di erotismo e orrore nel racconto *Le leggende del castello nero*, in cui gli elementi gotici si presentano in forma di incongrui inserti onirici. Proponendo la propria storia come illustrazione della fede nell'eternità dello spirito, che non è condizionato dalla temporalità materiale, il protagonista autodiegetico racconta la storia di un misterioso manoscritto andato distrutto (in cui si narravano le colpe giovanili di suo zio) e vi inserisce la narrazione delle proprie esperienze oniriche. Due sogni gli rivelano che ha vissuto una vita antecedente, una vita che presenta – anche se nella forma frammentaria e incongrua del codice onirico – alcuni aspetti della tipica storia gotica. In tali sogni emergono le seguenti figure gotiche: un castello nero (luogo terrificante e romantico), il motivo della violenza, il personaggio del tiranno malvagio (lo zio), una dama giovane e un giovane che la deve liberare. Vi sono inoltre immagini terrificanti, come quella dei morti-vivi dagli occhi traforati, oppure della donna-scheletro, un'immagine, quest'ultima, che tradisce un gusto piuttosto baudelaireano.

Nei due racconti di Tarchetti e di Gozzano, si rileva, anche se organizzata diversamente, la stessa reticenza<sup>13</sup> narrativa: il nucleo del racconto corrisponde a un vuoto informativo, a un'assenza – un evento, fenomeno o oggetto non raccontato in termini espliciti rimandano a qualcosa che rimane innominato perché si allude al suo essere innominabile, inaccettabile o alla necessità che rimanga culturalmente invisibile, a un'alterità che è sul punto di irrompere nel discorso narrativo e portare alla disintegrazione del soggetto.

---

<sup>12</sup> Di una simulazione del fantastico scrive a proposito del racconto verghiano M. Farnetti, nel capitolo *Simulazioni* del libro *Il giuoco del maligno*. Questa categoria rientra in uno dei quattro modelli di racconto fantastico da lei rintracciati nell'Ottocento italiano. Si veda Farnetti 1988: 147-151.

<sup>13</sup> Presente, tra l'altro, pure nella narrativa gotica. Basti ricordare *L'Italiano* di Ann Radcliffe.



Questa reticenza è segnalata e compensata in ambedue gli autori da rimandi allusivi o rinvii. Nel racconto di Tarchetti è la storia di passione e violenza che viene evocata, ma non raccontata, e la reticenza si giustifica con la distruzione del manoscritto che la contiene, mentre nel racconto di Gozzano è l'evento centrale, la morte della sposa, a rimanere senza spiegazione. Diversa è però la funzione che i due autori attribuiscono sia a questo gioco di reticenze, sia ai rinvii intertestuali. Tarchetti ricorre al riciclaggio neoromantico di motivi gotici e li mette in funzione del desiderio di superare la dicotomia tra spirito e materia attraverso la speculazione metafisica sulla reincarnazione o sul sogno come unica condizione esistenziale autentica, mentre per il racconto di Gozzano si può parlare di un preavanguardistico e ancora sostenuto montaggio di stili e generi tradizionali, realizzato con l'uso delle modalità melodrammatico-decadenti, al limite tra omaggio e ironia.

A un riuso specifico del codice genologico della fiaba Gozzano ricorre ne *La novella bianca*, che già a partire dal titolo rinvia a reminiscenze intertestuali di stampo simbolistico-decadente. Il simbolismo cromatico pascoliano,<sup>14</sup> con il suo doppio valore connotativo che congiunge innocenza e morte, avrà riscontro nella rappresentazione della lenta e penosa morte conseguente alla caduta dal carro guidato dalla madre e allo smarrimento nel bosco di Gasparina, la bambina protagonista.

Mentre gli eventi raccontati all'inizio e alla fine del racconto sono ambientati nel cortile della casa, luogo al quale l'autore affida l'identificazione socioculturale dei personaggi e la qualificazione delle relazioni intersoggettive, l'evento centrale è, invece, spostato in uno spazio diverso, effettuando in termini spaziali l'avvenimento narrativo che Lotman definisce come trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico (cfr. Lotman 1972: 276). Si tratta, però, di uno spostamento spaziale-semantico relativo: il trasferimento della protagonista in uno spazio diverso e ostile è determinato esclusivamente dalla focalizzazione interna sullo sguardo infantile, che determina l'esito tragico e paradossale del suo smarrimento. Il paradosso sta nel fatto che il suo dramma si svolge a poca distanza dalla casa e dal paese, ma ciò nonostante, Gasparina non può cercare aiuto, trattenuta dalla paura che deforma la sua percezione della realtà, trasformandola in un campo di presenze nemiche e pericolose:

Era ormai notte. Solo una finestra terrena era illuminata e una grande ombra di donna appariva e riappariva sulla luminosità della grata. Ancora un lampo di ragione passò nella fantasia della bambina febbricitante e la fece allibire. Quella era la casa del mago Azzannalupo e quella la mogliera!

Il terrore fu più forte della fame e della sete nella povera creaturina estenuata e consunta; cercò di allontanarsi trascinandosi per l'aia tenebrosa; poi, vedendo rilucere nella penombra notturna una larga chiazza d'acqua, la

---

<sup>14</sup> I critici insistono, invece, sulla presenza di echi del naturalismo dannunziano nel racconto di Gozzano. Così G. Nuvoli, nelle *Note al testo*, in Nuvoli 1983: 342.

gola riarisa ebbe un sussulto di desiderio; la bimba si appressò, si chinò con la bocca, ma la ritrasse tosto al gusto salso-amaro: era l'orina delle vacche.

Allora si scostò, si sorresse ancora un poco sulle ginocchia dolenti, martoriate e sulle manine estenuate, poi a poco a poco si distese prona, immobile.

Un grosso cane, avvicinandosi, abbaiò leggermente, le fiutò il vestito, le leccò una mano, poi s'allontanò scodinzolante. La bimba non sentì.

Non soffriva quasi più, non sentiva; un torpore la teneva, simile al sonno, più del sonno profondo.

La piccola vita esalava senza strazio, dolcemente, come esala placida l'animula dei passerini malati, raccolti nelle loro penne, nell'angolo di una gabbia (Gozzano 1983: 39).

La scena finale, dell'incontro tragico tra la madre e la figlia morta, che riporta la storia al cortile e allo spazio familiare, ha la funzione di presentare la disfatta finale della famiglia, conseguita dopo la tragica morte della bambina, nonché ad assegnare a questa versione rovesciata della fiaba tradizionale, un'impronta veristico-naturalistica.

Se l'*intentio intertextualitatis*<sup>15</sup> della *Novella romantica* faceva affidamento sulla familiarità del lettore con il personaggio tradizionale della Parisina, come pure sui codici tradizionali del romanzo gotico e della leggenda popolare, ne *La novella bianca* la comprensione del testo si affida alla competenza che il lettore possiede, nella sua enciclopedia culturale, del genere fiabesco. Nello svolgimento della trama, però, Gozzano ricorre a un esplicito spostamento del genere.

Il racconto evoca una delle situazioni topiche del genere fiabesco: il personaggio infantile si smarrisce nel bosco e, separato dalla famiglia o dalle circostanze comuni, incontra personaggi terrificanti dotati di poteri magici. In termini di analisi strutturale proppiana, possiamo dire che Gozzano rispetta in parte la struttura canonica della fiaba, conservando le fasi dell'equilibrio iniziale e della successiva rottura causata dall'allontanamento della protagonista. La narrazione procede con varie peripezie e incontri con personaggi a cui la bambina stessa attribuisce il ruolo di aiutanti o antagonisti. La situazione finale diverge, per questo, dall'*explicit* canonico della fiaba, in quanto sostituisce il lieto fine o la fase dell'equilibrio ristabilito con un esito tragico che smentisce le connotazioni fiabesche.

Gli *incipit* ed *explicit* veristici della novella differiscono dal modello di soglia marcata tipico del racconto fiabesco, che serve ad abolire le leggi naturali e ad annunciare l'appartenenza degli eventi all'ordine del meraviglioso o del fisicamente impossibile. Ancora più "irregolare" è la genesi e lo statuto aletico<sup>16</sup> dei personaggi terrificanti che causano, in modo indiretto e senza intenzione,

---

<sup>15</sup> Cfr. Eco 2003: 131.

<sup>16</sup> Mi riferisco qui a un modello di restrizioni che secondo L. Doležel determinano le diverse modalità narrative: restrizioni aletiche riguardano le modalità aletiche della possibilità, impossibilità e necessità come la causalità, i parametri spazio-temporali, la capacità di azione delle persone. Cfr. Doležel 1990: 21.

la tragica fine della protagonista. Essi non sono altro che frutto della sua immaginazione, proiezioni derivate dalla sua memoria letteraria, e producono un equivoco percettivo analogo a quello di cui fu vittima Don Quijote de la Mancha. La morte di Gasparina consegue a un uso sbagliato della competenza infantile relativa a contenuti fiabeschi, ossia della sua competenza genologica, e il suo errore viene messo in evidenza dal racconto stesso:

Un terrore non descrivibile s'impossessò della piccola mente fino allora serena, quasi incosciente: la paura favolosa. Allo stesso modo suo non s'era, dunque, spersa Falananna, la bambina cattiva, che le streghe avevano presa e convertita in ciambella per mago Azzannalupo? Nella lucidità della paura tutti i ricordi favolosi uditi dalla madre la fecero allibire; si credette l'eroina condannata di una fiaba tremenda. Allora il martirio che cominciò per la povera mente fu atroce quanto la febbre che la fame, le scalfitture, le escoriazioni davano al piccolo corpo (Gozzano 1983: 37-38).

L'equivoco basato sull'uso sbagliato dell'enciclopedia culturale, che induce la protagonista a trattare come vere alcune entità finzionali che diventano causa della sua «paura favolosa», rende impossibile il lieto fine delle favole-fiabe<sup>17</sup> o dei racconti folclorici.

Il senso morale della fiaba gozzaniana non riguarda certamente i modelli comportamentali tradizionali (il rispetto delle autorità e dei divieti sociali, oppure i benefici della lotta contro il male), bensì viene piegato verso altri campi, più congeniali agli argomenti estetici, come, per esempio, la problematica epistemologico-ontologica. Invece della moralità nel senso lato della parola, le implicazioni psicologico-pedagogiche riguardano semmai le competenze finzionali e le interazioni tra mondi reali e mondi possibili, che in questo racconto assumono forme problematiche e fallimentari.

Similmente al mostro del racconto precedente, un topos generico che, pur non essendo raffigurato nel racconto, ha potuto incidere – per effetto intertestuale – sul destino del personaggio femminile, le streghe e i mostri in questa novella vengono ridotti a proiezioni mentali, figure immaginarie la cui esistenza non ha conferma nel mondo diegetico, citazioni di una virtuale alterità nemica costruita in base a un catalogo di personaggi e di storie fiabesche, e tuttavia incidono fatalmente sulla sorte della piccola lettrice.

La morte di Gasparina non è provocata da nessuna trasformazione effettiva del mondo circostante, essa si presenta come il risultato paradossale della sua competenza fiabesco-letteraria: tutto ciò che vede e di cui ha paura non è altro che il frutto della sua personale distorsione percettiva che le fa confondere finzione e realtà. Nessuna frattura ontologica si effettua in questa novella gozzaniana: la morte di Gasparina è causata da qualcosa che non avviene nel mondo possibile del racconto, ma che lei, assidua ascoltatrice di fiabe e favole, si aspettava che avvenisse, in base alla propria enciclopedia culturale e secondo le proprie competenze fiabesco-folcloriche. In altre parole, l'equivoco ontologico basato

---

<sup>17</sup> Generi che Gozzano stesso aveva praticato in versioni più canoniche.

sulla sovrapposizione dei due mondi, reale e finzionale, in quest'antifiaba tragica non si estende al resto dell'universo narrato.<sup>18</sup>

Un caso più ambiguo si presenta in *Alcina*, racconto il cui titolo contiene un riferimento intertestuale che non viene ripreso nel testo, ma la cui funzione dovrebbe essere quella di aggiungere un senso addizionale sia al titolo stesso, sia al racconto, contribuendo in tal modo alla sua polisemia. Il riferimento contenuto nel titolo invita il lettore a impostare la comprensione e l'interpretazione del racconto secondo un'ottica intertestuale, individuando rapporti di analogia tra la trama gozzaniana e l'ipotesto boiardiano-ariostesco evocato dal nome di Alcina. Tuttavia, la figura della maga — che, ricorrendo ai propri poteri soprannaturali per mascherare l'aspetto caricaturale, simbolizza l'illusione, l'incongruenza tra la forma e il contenuto — nel racconto di Gozzano si attualizza in una versione modernizzata, diventando la personificazione dell'estetismo gozzaniano. Miss Eleanor Quarrell, predicatrice di verità teosofico-spiritualistiche, innamorata dello spirito antico e delle bellezze naturali della Sicilia, è vittima di uno sfortunato destino che ha costretto la sua spiritualità, erudizione e sublime intelligenza in un corpo grottesco. Servendosi della suggestione, oppure, come vuole la versione sovrannaturale dei fatti accaduti, praticando la dottrina teosofica della materializzazione dell'anima in forme corporee diverse, l'Alcina gozzaniana non cerca solo di ridurre l'incongruenza tra il proprio corpo e il proprio spirito, bensì si adopera per adeguare le proprie apparenze alle esigenze estetiche dei potenziali amanti. Anche se nella riscrittura intertestuale della maga gozzaniana trasformata in rivelazione divina della bellezza è stato riconosciuto un riferimento alla bellezza assoluta del personaggio di Ligeia dell'omonimo racconto di Poe,<sup>19</sup> l'attribuzione grottesca della fisionomia femminile che domina prima e dopo la presunta metamorfosi di Alcina, come pure l'idealismo sentimentale e mondano della voce narrante maschile, differiscono notevolmente dal pathos sublime della trascendenza romantica del racconto di Poe.

Semmai, un legame tra i due racconti è individuabile nell'ambientazione pagana, che supera il ruolo puramente scenografico: l'amenità dei luoghi agrigentini, lo sguardo panoramico sul mare e sui templi antichi della Magna Graecia, tra i quali il Tempio di Demetra, dove l'uomo «ha concretato nella pietra

---

<sup>18</sup> Come succederà, invece, in un noto racconto di Dino Buzzati, *Il borghese stregato* (pubblicato per la prima volta nella raccolta *Paura alla Scala*, nel 1949). Nel racconto fantastico-allegorico di Buzzati il personaggio adulto, un borghese appunto, viene ucciso dalla freccia lanciata in un gioco infantile che egli stesso ha voluto prendere «sul serio», desideroso di avventura e fantasia. La freccia che assume la forza performativa del suo desiderio riesce a provocare una crepa ontologica nel mondo della realtà naturale rappresentata nel racconto e in questo modo una semplice distorsione percettiva viene sostituita da un'effettiva trasformazione della realtà. Il mondo infantile, ludico e avventuroso, che il protagonista ha dovuto abbandonare per entrare nel mondo degli adulti, è irrimediabilmente perduto: ogni tentativo di recupero sembra comportare un'infrazione dell'ordine, una deviazione che deve essere punita o espiata con l'esilio. Cfr. Buzzati 2000.

<sup>19</sup> Così G. Nuvoli, nel commento alla novella. Nuvoli 1983: 386-387.

questo grido verso l'ideale» (Gozzano 1983: 243) determinano e incoraggiano la predisposizione del narratore autodiegetico ad abbandonarsi all'illusione di assistere a una trasfigurazione spiritualistica che possa equilibrare la bellezza interiore della compagna con il suo aspetto fisico. Che il principale interesse gozzaniano siano piuttosto gli argomenti estetici che s'intrecciano con la storia della metamorfosi e non la neoromantica o postromantica divergenza<sup>20</sup> tra due concezioni – la razionalistica e la spiritualistica – dell'esistenza umana, lo dimostrano le digressioni metaletterarie e metaartistiche che interrompono e rallentano la narrazione della metamorfosi.

Anche se l'*incipit* della novella<sup>21</sup> può evocare il fervore programmatico dell'impegno antimaterialistico tarchettiano, la modulazione dialogica e la contestualizzazione mondana delle dichiarazioni iniziali è paragonabile piuttosto alla riscrittura "salottiera" ed estetizzante del genere fantastico nei racconti di Luigi Capuana. Pure le successive osservazioni attinenti alla bellezza naturale e artistica, che si sovrappongono agli excursus teosofici del personaggio femminile, suggeriscono che la trama fantastica del racconto gozzaniano sia subordinata ai contenuti metaestetici. In questa prospettiva, l'ambientazione stessa degli eventi assume un significato simbolico. La Magna Graecia con i suoi templi si presenta come luogo dell'imparagonabile e irrapresentabile bellezza naturale<sup>22</sup>:

Il Tempio di Demetra inargentato dal plenilunio! Una bellezza che nessuna forma d'arte potrebbe ritrarre senza farne un'oleografia dozzinale, una bellezza non sopportabile che nella dura realtà (Gozzano 1983: 243).

L'armonia di una «bellezza che non muta», armonia che viene paragonata a «una preghiera lanciata in alto, verso l'assoluto», a differenza delle «foggie mutevoli» (Gozzano 1983: 233) della vita umana, caratterizza lo spazio che a tratti diventa il protagonista del racconto, l'argomento centrale della narrazione. Il luogo in cui «ogni pietra aveva un potere magico, un passato favoloso, e dava l'ebbrezza e l'allucinazione» asseconda diversi miracoli, come, per esempio, quello della musica,<sup>23</sup> la meno materiale di tutte le arti, che anticipa e annuncia il miracolo principale del racconto, la trasformazione della «martire tronca» in una bellezza perfetta, paragonabile alla «rivelazione divina» (Gozzano 1983: 247). Il culto del

---

<sup>20</sup> Tipica invece dei racconti di Zena, Tarchetti, e altri autori ottocenteschi.

<sup>21</sup> Il racconto si apre *in media confabulationem*, con un breve scambio di battute tra il personaggio femminile e il narratore autodiegetico. Quest'ultimo viene rimproverato per il suo materialismo dalla donna che, subito dopo la successiva analessi narrativa – inserita per ambientare il racconto e presentarne la protagonista – riprende la discussione, dichiarandosi seguace della dottrina teosofica, secondo la quale l'elemento spirituale avrebbe una vita autonoma, separata dalla materia.

<sup>22</sup> Nella parte centrale del racconto il narratore effettua una descrizione esaltata delle stesse immagini la cui raffigurazione è, secondo lui, negata alle arti figurative.

<sup>23</sup> L'esibizione del violinista novenne – definito «*enfant prodige*», «piccolo Mago», «piccolo demone», «Mago dei suoni» – è un preludio alla trasformazione miracolosa del corpo deforme di Eleanor in una figura di bellezza divina.

bello e la celebrazione del valore assoluto dell'arte sono tematizzati in diversi punti del racconto, sia attraverso l'apologia della bellezza superiore della natura e della cultura antica,<sup>24</sup> sia mediante l'esaltazione suscitata dalla musica, per cui l'evento principale, la visione del corpo femminile trasformato da uno stato di deformità a uno di perfezione, s'immedesima con il contesto, suggerendo che si tratti, in realtà, di un atto di estetizzazione o di un effetto estetizzante, e non di un effetto della fede. Al volto di Fedra, «profilo inconsolabile dove s'addensa tutta la disperazione umana, la disperazione incolpevole di essere quali siamo, di non poter essere che quali siamo!» (Gozzano 1983: 245), l'autore giustappone il profilo perfetto di Eleanor, accompagnato al momento della visione da un corpo altrettanto perfetto, la sua «anima fattasi carne in una forma imitata dalle statue immortali» (Gozzano 1983: 247).

I ruoli riguardanti la dicotomia tra le due visioni contrapposte – la materialistica e la spiritualistica – dell'esistenza umana, che si traducono, nella parte finale del racconto, in due interpretazioni diverse – la naturale e la soprannaturale – dell'evento straordinario raccontato nel resoconto autodiegetico dalla voce narrante, sono inizialmente ripartiti fra i due protagonisti. Nel breve dibattito introduttivo con l'amica che personifica le ipotesi spiritualiste, il narratore prima rinnega di essere materialista e in seguito dichiara di non credere nell'anima. Ma l'epilogo del racconto consiste in una reinterpretazione del "miracolo" affidata a una terza voce, neutra e per di più rappresentante il paradigma scientifico: è la voce del medico, testimone della scena avvenuta durante il concerto, quando il protagonista apparve davanti a tutti, urlando come un forsennato e «portando di peso, tra la folla, in pieno concerto, la povera gobbina svenuta» (Gozzano 1983: 250). L'interpretazione occulta o spiritualistica viene contestata, quindi, dal giudizio di un rappresentante<sup>25</sup> dell'episteme scientifico-razionalistica, da un verdetto introdotto *in extremis*, per cui ulteriormente efficace nella (de)autenticazione dell'elemento soprannaturale. La testimonianza che

---

<sup>24</sup> L'atteggiamento tipicamente crepuscolare del narratore si manifesta nell'elogio del piacere estetico che nasce dalla sublimazione nostalgica con cui egli affronta la consunzione dell'arte antica: «Il cielo doveva essere meno azzurro tra le colonne a stucchi troppo vivi; non so pensare le metope, i triglifi, i listelli a smalti gialli, azzurri, verdi. Non so pensarli che color granito, color di tempo, come li vede oggi la nostra malinconia. Colorato, ornato, fregiato, con i gradi del plinto e le strie delle colonne, i frontoni a linee precise, non addolcite ancora dai millenni; con i labari immensi che s'agitavano al vento e la folla che affluiva nei giorni solenni, il tempio doveva essere men bello di oggi. Oggi ha la bellezza che piace a me, la bellezza che strazia.» Gozzano 1983: 239.

<sup>25</sup> La figura del medico appare spesso nei racconti italiani tardoottocenteschi e primonovecenteschi. Nel sistema di personaggi delle novelle di Gozzano, il ruolo del medico è spesso quello di un *alter ego* razionale, un interlocutore ideologicamente contrapposto al narratore-protagonista, il quale è spesso presentato nella condizione di malato. Anche se in questa disposizione attanziale i critici hanno riconosciuto proiezioni autobiografiche, mi sembra che essa sia in primo luogo un'espressione dell'episteme positivista che ha prodotto una diffusione di figure semantiche attinenti al tema della malattia e della prassi medica nei racconti italiani fantastici a cavallo tra i due secoli.

tende ad autenticare la versione naturalizzante dell'evento straordinario non contraddice, tuttavia, l'effetto delle capacità suggestive o ipnotiche della donna, complementari alle caratteristiche del protagonista maschile. A prescindere dal ruolo attoriale che inizialmente contrappone quest'ultimo, come delegato della ragione, alle convinzioni spiritualistiche della coprotagonista, la sua stessa narrazione lo presenta in una luce diversa fin dall'inizio del racconto autodiegetico. Una conferma più esplicita di tale caratterizzazione psicologica, in base alla quale egli stesso viene presentato come un idealista esaltato, viene offerta dall'amico medico, colui che contesterà, alla fine del racconto, la vicenda metamorfica. Durante una breve interazione sociale, inserita per ottenere un effetto normalizzante<sup>26</sup> rispetto al contesto delle esaltazioni estetiche e metafisiche condivise dai due protagonisti, ossia durante un intervallo che si colloca tra l'ultima conversazione della coppia e l'acme del racconto accompagnato dal concerto violinistico, il dottore che fa parte di un gruppo di amici fa riferimento alla nevrosi del protagonista e alla necessità di cura. Essa consisterebbe in una vita "normale" e comprenderebbe l'eliminazione degli effetti negativi delle assidue conversazioni attinenti all'«arte» e all'«oltretomba». La riduzione razionalistica e psicopatologica della magia metamorfica, la quale rimane null'altro che un'allusione intertestuale smentita dall'*explicit* del racconto, non ammette dubbi sul carattere della visione metamorfica. Tuttavia, il racconto suggerisce che la scienza con il suo razionalismo scettico accompagnato dal buon senso comune si lascia sfuggire, in ultima analisi, la sublimazione artistica o metafisica<sup>27</sup> della materia esistenziale.

Pure in questo modo le restrizioni o le modalità aletiche del racconto (relative alla dicotomia «possibilità/impossibilità», «realtà/irrealtà» concernente gli eventi narrati), che rappresentano il fulcro di ogni racconto fantastico,<sup>28</sup> sono sospinte in secondo piano. Il momento della trasformazione magica è solo un frammento della coreografia panartistica in cui il superamento dell'esistenza mediocre, del senso comune e della realtà borghese, interessa tutti gli aspetti della trama. Interpretando il racconto in questo modo, perde vigore la componente comica rilevata dai critici<sup>29</sup> che sottolineano l'incongruenza tra le idee idealistico-spiritualistiche contenute nelle divagazioni di Eleanor e gli aspetti comici dell'inganno in cui

---

<sup>26</sup> Detto in termini deontici, che si riferiscono alle norme proscrittive e prescrittive – divieti, convenzioni, leggi e regolamenti – all'interno di un mondo possibile della finzione (cfr. Doležel 1999: 126). In questo caso si tratta di un breve scambio di opinioni in cui si cerca di restituire il protagonista alla normalità borghese e di distoglierlo dagli elementi disturbanti.

<sup>27</sup> Lo ammette il dottore stesso, valutando diversamente questa assenza di rischio, quando dichiara di essere stato tentato anche lui dalla donna, senza alcun successo: «Ma io ho un cervello sano. E l'ho vista sempre con due gobbe e alta come uno sgabello. Con te, ridotto come eri, la cosa è stata diversa.» Gozzano 1983: 250.

<sup>28</sup> Una formulazione genologica del fantastico basata sulla semantica dei mondi possibili è stata da me proposta nel saggio *Fantastici mondi possibili*. Cfr. Peruško 2012.

<sup>29</sup> Così Guglielminetti 1983: XXI-XXII.

è tratto il protagonista suggestionabile. Una tale interpretazione trascura le connotazioni metaestetiche dell'intreccio magico-spiritualistico e i suggerimenti programmaticamente parantistici della novella gozzaniana.

Tutte le novelle cosiddette fantastiche di Gozzano – a partire dai tre racconti presi in considerazione, per arrivare ad altri racconti come, per esempio, *La vera maschera* e il racconto onirico *Un sogno* – dimostrano di essere nate dall'interesse gozzaniano per i vari generi e modelli tradizionali e, contemporaneamente, dalla consapevolezza della loro sclerotizzazione e dell'esaurimento. A differenza di Luigi Capuana, che negli stessi anni ricorre a commenti metanarrativi espliciti, smascherando il carattere finzionale delle trame inverosimili e portando in primo piano l'atto della narrazione e i procedimenti narrativi, Gozzano sceglie forme più ambigue e piuttosto moderate del riuso dei generi tradizionali.

Evocando e rovesciando, oppure, relativizzando i topoi del racconto fantastico romantico o i codici e modelli tradizionali della fiaba, della leggenda o del romanzo gotico, egli invita il lettore a spostare la sua attenzione dalle trame ai rapporti intertestuali, lo invita a seguire con consapevolezza l'interazione tra la competenza genologica tradizionale che i suoi racconti richiedono al lettore e i le nuove modalità, da lui proposte, di utilizzare le vecchie strutture. Un'interazione tutta gozzaniana, sospesa tra ironia e nostalgia.

## Bibliografia

- Bandello, Matteo. 1942. *Le novelle di Bandello* in *Tutte le opere di Matteo Bandello* [a cura di Francesco Flora], Milano: Mondadori.
- Brooke-Rose, Christine. 1976. *Historical Genres/Theoretical Genres: A Discussion of Todorov on the Fantastic*, in: *New Literary History* VIII, 1: 145-157.
- Buzzati, Dino. 2000 (prima ed. 1949). *Il borghese stregato* in: *Paura alla Scala*, Milano, Mondadori.
- Curi, Fausto. 2005. *Gli stati d'animo del corpo. Studi della letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna: Pendragon.
- D'Annunzio, Gabriele. 1933. *Parisina*, Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio.
- Doležel, Lubomir. 1999. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, [trad. di Margherita Botto], Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2003. *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: the Literature of Subversion*, London and New York: Routledge.
- Farnetti, Monica. 1988. *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze: Vallecchi.
- Guglielminetti, Marziano. 1983. *Introduzione* in G. Gozzano, *I sandali della diva*, Milano: Serra e Riva Editori, pp. XI-XXIII.
- Lotman, Jurij. 1972. *La struttura del testo poetico*, [trad. it. di Eridano Bazzarelli], Milano: Mursia.



- Nuvoli, Giuliana. 1983. *Note al testo* in G. Gozzano, *I sandali della diva*, Milano: Serra e Riva Editori, pp. 331-405.
- Peruško, Tatjana. 2012. *Fantastici mondi possibili* in *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Pisa: Edizioni ETS, pp. 47-62.
- Peruško, Tatjana. 2012a. *Il fantastico oggi: tra genere superato e scrittura emblematica* in *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Pisa: Edizioni ETS, pp. 159-166.
- Petrelli, Micla. 2002. *Il gesto della citazione*, «Leitmotiv» 2, <http://www.ledonline.it/leitmotiv>
- Zgorzelski, Andrzej. 1989. *SF kao književnoznanstvena kategorija*, in *Umjetnost riječi*, Zagreb, XXXIII, 4.

### Učinci žanrovske memorije u pseudofantastičnim novelama Guida Gozzana

Rad preispituje žanrovske konfiguracije u izabranim novelama *I sandali della diva* talijanskog sutonjaka Guida Gozzana. Na primjeru triju novela (*Romantična novela*, *Bijela novela*, *Alcina*) proučava se autorova sklonost relativizaciji kanonskih postupaka fantastičnog te srodnih žanrova (gotički roman, bajka i legenda). Tako je u *Romantičnoj noveli* gotički zaplet sveden na eliptično pripovijedanje koje se oslanja na intertekstualne aluzije i citate, dok *Bijela novela* računa s čitateljevim poznavanjem bajke kao vrste, tematizirajući paradoksalne učinke metažanrovske kompetencije na glavni dječji lik, uz potpunu normalizaciju čudesnog. U *Alcini*, noveli koja samim naslovom i imenom protagonistkinje najavljuje intertekstualna proširenja, normalizacija natprirodnog događaja (preobrazba ženskog lika) provedena je u potpunosti, zahvaljujući ovjeravateljskoj snazi liječničkog iskaza, no Gozzano je i u ovom slučaju naglasak premjestio s fantastičnog zapleta na kombinaciju programatskog panesteticizma i sutonjačke autoironije.

*Ključne riječi:* Gozzano, fantastična proza, metažanrovska kompetencija, relativizacija i modernizacija kanonskih žanrovskih postupaka