

## Col favore delle tenebre



Nel suo saggio del 1919, Freud analizza l'origine del termine *unheimlich*, «perturbante», e lo confronta con vari sinonimi e termini affini in altre lingue, oltre a portare esempi di avvenimenti e circostanze ritenute, appunto, perturbanti. *Unheimlich* deriva dall'aggettivo tedesco *heimlich*, che significa «familiare», «abituale» [*da Heim*, «casa»], e lo nega: *unheimlich* è tutto ciò che *non* è familiare, *non* è noto e dunque genera spaesamento.

Il critico culturale inglese Mark Fisher amplia il concetto di *perturbante* e lo applica al mondo contemporaneo, suddividendolo in *weird* e *eerie*. I due termini hanno in comune la propensione per ciò che è strano (e Fisher ci tiene a sottolineare: strano, non raccapricciante), ciò che si trova al di là dell'esperienza e della conoscenza comune. «Quest'attrazione comporta di solito una certa dose di inquietudine, magari anche timore — ma sarebbe sbagliato sostenere che *weird* e *eerie* siano per forza spaventosi», sostiene Fisher, e aggiunge che sebbene *weird*, *eerie* e *unheimlich* abbiamo molto in comune, non costituiscono dei veri e propri generi.

«L'*unheimlich* di Freud riguarda lo strano all'interno del familiare, lo stranamente familiare, il familiare come strano — il modo in cui il mondo domestico non coincide con se stesso.

[...] il *weird* è ciò che è fuori posto, ciò che non torna. Il *weird* apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso [...]. Il senso dell'*eerie* è di rado ancorato a spazi domestici

circoscritti e abitati: lo incontriamo più di frequente in paesaggi parzialmente svuotati dalla presenza umana [...] riguarda le più fondamentali domande metafisiche [...] domande che riguardano l'esistenza e la non esistenza.»

Nel 1963, con la pubblicazione del suo saggio *Literary Women*, la critica statunitense Ellen Moers ha coniato l'espressione *female gothic*, che definisce come «l'opera di scrittrici composta nel genere letterario noto sin dal XVIII secolo come gotico. Ma quello che intendo — io o qualsiasi altra persona — con *gotico* non è così facile da fissare, eccetto il fatto che ha a che fare con la paura. Negli scritti gotici la fantasia predomina sulla realtà, lo strano sul comune, e il sovrannaturale sul naturale, il tutto con un preciso intento autoriale: spaventare».

È interessante capire perché si è sentito il bisogno di differenziare un *female gothic* da un gotico «neutro». La risposta sembra essere racchiusa tra le pagine di *Frankenstein*, il primo romanzo definito «fantascientifico» della storia della letteratura, che ha dato una svolta epocale alla tradizione gotica come la si conosceva fino a quel momento.

Prima di *Frankenstein*, la scrittrice Ann Radcliffe aveva dato al gotico femminile l'impronta di un genere letterario in cui il personaggio principale è una giovane donna, vittima e allo stesso tempo eroina. Mary Shelley, nel 1818, scrive un romanzo in cui non solo manca un'eroina, ma non c'è neanche una donna tra le vittime più importanti. Il protagonista, lo scienziato Frankenstein, somiglia ad altri personaggi suoi contemporanei, il Faust di Goethe, il Prometeo di Byron, e poco più tardi il Balthazar Claës di Balzac: sono tutti uomini che superano le limitazioni dell'umano e irrompono nel reame del divino, e per questo vengono puniti. Ciò che differenzia Frankenstein dagli altri eroi romantici è che lui infrange le leggi naturali non per creare l'elisir di lunga vita e prolungare così la propria esistenza, ma per generarne una *ex novo*. La creatura senza nome nata dalla *ubris* di Frankenstein è un essere destinato all'infelicità, perché respinto, abbandonato, rinnegato. Nel romanzo è infatti centrale il motivo della repulsione che prova lo scienziato nei confronti della propria creazione. Si dipana così il dramma del senso di colpa, della paura e del rigetto rispetto alla nascita. *Frankenstein* parla, a tutti gli effetti, del trauma che segue il parto. L'ipotesi è sostenuta da Ellen Moers e supportata da dati biografici: Mary Shelley all'epoca della stesura, appena diciannovenne, era incinta del suo secondo figlio, dopo che la prima, nata prematura e malata nel 1815, non era sopravvissuta che due mesi scarsi. La giovane autrice è rivoluzionaria, sostiene Moers, in quanto, quando con il naturalismo veniva abolito il tabù di epoca vittoriana secondo cui non si poteva scrivere di sessualità e fisicità (incluse gravidanza e travaglio), la nascita in quanto argomento venne trattata per la prima volta in letteratura in termini realistici da romanzieri di sesso maschile; Mary Shelley, di contro, è stata la prima autrice donna a scriverne e

a portare il tema nella sfera fantastica del gotico. In questo senso, è stata anche la prima di una lunga serie di scrittrici a scegliere il reame del *weird*, dell'*eerie* e dell'*unheimlich* per parlare dell'esperienza femminile.

Un'altra celebre esponente del genere è l'autrice americana Shirley Jackson. *Lizzie* (1954), il suo terzo romanzo, è la storia di Elizabeth Richmond e delle sue multiple personalità — Beth, Bess e Betsy — del dottor Wright che cerca di curarla e di sua zia Morgen con cui vive. Nessuna delle donne raccontate in questo romanzo è convenzionale. Elizabeth, impiegata modello, non particolarmente brillante, scialba e sottomessa alla zia volitiva. Morgen, donna di mezza età tirannica e sofferente, che si prende cura di sua nipote dalla morte della sorella, non vuole rinunciare alla sua indipendenza, ma patisce la solitudine. Beth, ingenua, romantica e seducente, Bess, bambina mai cresciuta, incastrata nel trauma che ha sofferto da piccola e Betsy, maligna, sboccata e vendicativa. In secondo piano compare anche un'altra Elizabeth Richmond, la madre di Lizzie, egoista e spiantata, forse poco stabile psicologicamente. Sono tutte donne che cercano di prevalere l'una sull'altra, la zia Morgen su Elizabeth, Betsy su Beth, Bess su Betsy, Beth su Elizabeth e via incrociando le combinazioni. Ma tutte sembrano volersi affermare per opposizione a una persona mai menzionata e non concreta: l'immagine della donna ideale.

Al di là della trama già di per sé avvincente, la scrittura è brillante — notevolissimi sono i brani in cui si alternano le personalità e la percezione frammentata della realtà di Lizzie viene riprodotta sulla pagina con omissioni, salti temporali e bruschi cambi di ambientazione. Ma non è soltanto la percezione a essere frammentata, quanto anche e soprattutto l'io: un'identità divisa, spaccata tra desideri, aspirazioni intime e le pretese esterne delle convenzioni e della società. Che il discorso sotteso all'intera narrazione sia proprio questo ce ne dà conferma il capitolo sulla zia Morgen in cui Jackson le fa dire chiaramente: «Io sono una persona semplice. Voglio solo star comoda, e dormire, mangiare, bere e parlare come ho sempre fatto, come mi va di mangiare e di bere e di dormire e di parlare». Continua poche pagine più avanti, approfondendone la psicologia: «All'inizio Morgen aveva trovato necessario rammentare spesso a se stessa le aspettative che le persone nutrono nei confronti delle altre, le attenzioni obbligate, le risposte ineludibili, i regali e le visite e gli auguri da restituire, gli affetti da ricambiare; ma da quando si era assicurata la presenza della nipote aveva scoperto che, in fin dei conti, non c'era niente che gli altri avevano che lei dovesse guardare, ancora, con bramosia». Anche l'Elizabeth scialba in qualche modo si ribella, alla maniera di *Bartleby* lo scrivano, preferendo non partecipare. Fa quello che deve, va al lavoro, torna a casa agli orari stabiliti, tiene compagnia alla zia e va avanti cercando di immischiarsi il meno possibile in passioni, turbamenti e dolori.

Shirley Jackson è considerata la maestra del thriller nero e a lettura conclusa la sensazione è stata sì, di aver letto qualcosa di inquietante, ma anche uno scritto di protesta, la celebrazione dell'individualità femminile non conforme. Nata nel 1916, pubblica tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta. Sposata con l'accademico e critico letterario Stanley Edgar Hyman e madre di quattro figli, come lei stessa ammette nel saggio *Come Scrivo*, è una scrittrice che «si trova seduta alla macchina da scrivere per poche ore al giorno» poiché per il resto del tempo si occupa di quella che lei definisce «una incredibile serie di coincidenze» ovvero: pulire, cucinare, badare ai figli.

Se nel 2020 è ancora evidente come la critica letteraria applichi un doppio standard di valutazione delle opere a seconda del genere di chi le ha scritte, il discorso doveva essere più che mai valido negli anni Cinquanta; considerando dunque il momento storico in cui scrive, il genere in cui si inserisce e la biografia dell'autrice, viene il sospetto che nei suoi racconti, l'ambientazione di «cauto orrore», [come lo definisce](#) l'autrice italiana Claudia Durastanti non sia solo espressione, forse iperbolica, di come Jackson viva la condizione di donna e scrittrice, ma anche un escamotage brillante per sottrarre la sua opera a facili etichette e al venir relegata al regno della «scrittura femminile».

Il sospetto trova conferma in un'intervista rilasciata da Carmen Maria Machado a *The Atlantic*. L'autrice fa riferimento a *L'incubo di Hill House*, in cui la protagonista, Eleanor, ascolta la conversazione che avviene al tavolo accanto tra i membri di una famiglia. La bambina si rifiuta di bere il latte da un normale bicchiere, esige la sua tazza con le stelle; la madre e il padre cercano di convincerla ad accettare il compromesso: quando torneranno a casa potrà bere dalla sua tazza con le stelle. Ma Eleanor è dalla parte della bambina, mentalmente la invita a non mollare, la incita a insistere: «Una volta che ti hanno incastrata e costretta ad essere come tutti gli altri non la vedrai mai più, la tua tazza con le stelle». Per Machado la tazza è un promemoria del fatto che ognuno ha diritto alle proprie fantasie e ai propri desideri a prescindere da quanto possano sembrare irrazionali agli altri. «C'è indubbiamente un elemento di genere associato alla scena — dopo tutto è uno scambio tra una donna e una bambina. Alle donne non è permesso indulgere troppo, nella vita così come nella finzione. Se penso a *La mia lotta* di Karl Ove Knausgaard, non riesco a immaginare una versione di quel libro scritto da una donna — non perché una donna non potrebbe scriverlo, ma perché credo che non glielo farebbero pubblicare. La nostra società non permette a una donna di esprimere la sua ricca vita interiore, lasciandole scrivere ogni minima cosa che fa per metterla in un libro — vi immaginate le accuse di autoindulgenza? È da qui che viene molta dell'energia dei racconti di Shirley Jackson, si percepisce l'insoddisfazione che prova nei confronti delle narrative femminili, della maniera in cui si pensano e si ritraggono le donne nelle opere di finzione».

Nel panorama di lingua italiana la regina dell'*unheimlich* è probabilmente Fleur Jaeggy, di cui *I beati anni del castigo* rappresenta la massima espressione. L'atmosfera è dettata già nelle prime tre righe dell'incipit: «A quattordici anni ero educanda in un collegio dell'Appenzell. Luoghi dove Robert Walser aveva fatto molte passeggiate quando stava in manicomio, a Herisau, non lontano dal nostro istituto. È morto nella neve».

Scrittura. Follia. Morte. La storia è semi-autobiografica e racconta gli anni da collegiale in Svizzera in cui la protagonista incontra Frédérique, l'oggetto del suo amore adolescenziale. Frédérique, figlia di un banchiere di Ginevra, viene descritta come un idolo, «senza umanità», «nascondeva il suo disprezzo dietro l'obbedienza, la disciplina, era rispettosa». Le due ragazze, benché disgustate dall'idea di un contatto fisico, iniziano una *amitié amoureuse*, in cui l'io narrante è ansiosa di impressionare la compagna. È così affascinata dal suo composto artificio che cerca di nascosto di imitarlo: «Avevo imparato a copiare la sua calligrafia, esercitandomi con pazienza, sino a perfezionare la perfezione, nel rigore della falsità». Frédérique, però, non è solo l'ossessione amorosa della narratrice, ma anche un'allegoria che introduce un piano metanarrativo nel romanzo. Non a caso il cognome della ragazza significa «racconto» in italiano, «e poiché il suo nome è racconto, mi lascio andare a pensare che sia lei a dettarlo, o a scriverlo, con il suo modo di ridere punitivo». Il fatto che poi la protagonista riesca a imitare perfettamente la calligrafia dell'amica mette in discussione il concetto di originalità e identità. La calligrafia è costruita tanto quanto lo è Frédérique nel suo distacco ordinato e mortifero, entrambe sfuggono a un'indagine psicologica o grafologica, la grafia perfettamente identica sottolinea l'assenza di un io originale così come Frédérique è spesso rappresentata come un involucro a cui manca la sostanza: «Mi apparve quasi come un fantasma. La testa era incappucciata, le mani in tasca. [...] Il suo viso era in parte nascosto dal cappuccio, poteva essere un velo di marmo che lo avvolgeva [...]». Il tema dell'identità, o della sua assenza, è ricorrente nell'opera di Jaeggy, ed è lei stessa, citata in un [profilo](#) scritto da Sheila Heti apparso sul *New Yorker* a dire che non ha mai avuto esperienza di un senso di identità e che a volte pensa a sé come a un individuo senza personalità. Il gioco di potere perverso in atto tra Frédérique e la narratrice sta dunque a simboleggiare quello tra scrittrice e scrittura, ma un elemento di disturbo ulteriore viene aggiunto dalla follia del personaggio di Frédérique, follia nella quale, dalla morte del padre, si inabissa in maniera sempre più alienante, fino ad appiccare il fuoco alla casa materna con la madre all'interno, per poi trasferirsi in un attico spoglio e freddo, nella totale povertà, vivendo «come in un sepolcro». La storia, e la scrittura di Jaeggy in generale, oscillano tra allucinazione e reale, continui sono i rimandi alla morte, alla decomposizione e alla putrescenza. Complice forse l'ambientazione alpina, la prosa ipotattica e disadorna, i testi dell'autrice trasmettono spesso una sensazione di gelo, fisico ed emotivo. È come se le parole parche, le associazioni ossimoriche, la compostezza del linguaggio trattenessero a stento una violenza e una crudeltà pronta a stravolgere il lettore. Particolarmente appropriata è la descrizione tratteggiata da Sheila Heiti, che nota come «le proposizioni correlative sono recise, a volte è difficile capire dove ci si trovi, ma ciò si addice a una scrittrice che è "estranea" e "nemica" del familiare».

Angela Carter, Anna Kavan, Toni Morrison, Margaret Atwood, Octavia Butler... esistono molti altri di esempi di scrittrici che hanno usato la letteratura di genere per essere libere di raccontare la soggettività femminile con una visceralità cruenta, con una libertà che forse in chiave realistica non gli sarebbe stata permessa — si pensi per esempio a opere realistiche come *La Bastarda della Carolina* (1992) di Dorothy Allison, la cui lettura fu vietata nelle scuole, ma anche a *La Ragazza di Nome Giulio* (1964), per cui l'autrice Milena Milani fu addirittura condannata a sei mesi di reclusione per offesa al comune senso del pudore.

Nel contemporaneo, lo stratagemma sembra essere ancora valido. La stessa Machado fa suo l'insegnamento di Jackson e sceglie ambientazioni cupe e surreali per i racconti di *Il Suo Corpo e Altre Feste* in cui le protagoniste sono le donne, il loro corpo e, soprattutto, la loro sessualità. In «Inventario» la protagonista, in fuga durante l'imperversare di un virus letale, ripensa agli amanti e alle amanti passate. Ne «Il Nastro» viene raccontata una storia di formazione sessuale, dal primo rapporto al primo figlio, di una protagonista che richiama le principesse delle fiabe tradizionali. Ne «Le donne vere hanno un corpo» inspiegabilmente le donne cominciano a sbiadire e perdere consistenza diventando spettri senza corpo. In «Intrattabile alle feste» la protagonista, a seguito di una violenza, riesce a sentire i pensieri degli attori porno. Otto racconti che declinano in chiave fantastica il corpo della donna e come la donna stessa e il mondo ci si relaziona.

La scrittrice e sceneggiatrice Amelia Gray, con l'acclamato *Viscere* sembra prendere il testimone direttamente dalle mani di Leonora Carrington. I suoi microracconti, grotteschi, ripugnanti, al limite del nonsense, ricordano nel tono e nei contenuti quelli de *La Debattente*. Come per la raccolta di Machado, anche qui l'attenzione è rivolta al corpo, ma in particolare alle sue funzioni e al lato orrido, disgustoso della natura umana. Non mancano riferimenti a vomito, feci, sangue e, naturalmente, interiora, quasi a ricordare che in fondo, uomo o donna, siamo tutti ammassi di carne ed escrementi.

Riconoscendo che la produzione letteraria delle donne si è distinta e continua a distinguersi per innovazione e qualità nel reame oscuro della narrativa, con la definizione *female gothic* non sembra che Moers avesse particolari intenti se non quello di designare le opere letterarie di genere gotico scritte da autrici di sesso femminile all'interno di un saggio incentrato sul lavoro letterario delle donne (un altro capitolo, per esempio, si intitola «Soldi, lavoro e piccole donne: realismo femminile»). Eppure la tendenza della critica, a tutt'oggi, sebbene le autrici abbiano ben più ampia libertà di manovra nella narrativa di matrice realistica, pare essere quella di affiancare all'opera di

una donna un'aggettivazione specifica che ne restringa il campo di validità, «un romanzo gotico/autobiografico/storico/fantascientifico» quasi a segregarla come giocatrice di una lega minore ed escluderla dal campionato della letteratura.