

Daniela BOMBARA
(Università di Messina)

Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco alla scomposizione umoristica pirandelliana: un percorso evolutivo fra letteratura e teatro

Abstract: (The Sicilian fantastic culture from the Nineteenth-century Gothic to the Pirandellian humoristic dismantling: an evolutionary path between literature and theatre). In the Risorgimento period the Sicilian ballad-writers focus on supernatural topics, enriching the European Gothic-fantastic with a dimension of social criticism: the ghostly presences in their works reveal the atrocious noble violence, the *danse macabre* shows the equalizing power of death.

It is equally important the depiction of a horrible but fascinating otherworld, that gives rise to a dynamic and theatrical writing, properly exploited by some scenic rewritings.

Years later, in *La festa dei morti* (1887) Giovanni Verga again resumes ancient, traditional beliefs, giving to the inhabitants of the underworld the task to remember their existence and feelings to the living beings, to provide a link between past and present, underground world and surface. By the end of the Nineteenth Century Giuseppe Pitre, the first Sicilian scholar of Folk Culture, collects a huge number of popular legends of the supernatural, defining a varied and complex universe of amazing creatures, based on Greek mythology but also related to the north european folklore.

We move into Modernity with the Pirandellian fantastic: the *humoristic* sight of the story-teller reinterprets the unsettling popular mythology as a *mask*, that covers and hides a situation of indigence and suffrance: *ware wolves* and *changed sons* are, indeed, sick and isolated human beings, the magical remedies are quackery. Since Pirandello the fantastic tale highlights the illogical and discordant elements in the daily life, revealing the cracks in a world that seems more and more caotic and unintelligible. But in his theatrical rewriting *La favola del figlio cambiato* Pirandello explores the Sicilian folkloric imagination from another point of view, by proposing a more harmonious reality, in which individual desires, collective needs and unsettling presence of the supernatural could be integrated.

Keywords: Fantastic literature, Pirandello, Giuseppe Pitre, Giuseppe Verga, Sicilian ballad-writers

Riassunto: In epoca risorgimentale i ballatisti siciliani privilegiano il soprannaturale come oggetto di narrazione; nei loro testi il fantastico visionario si coniuga con un intento di critica sociale, per cui i mostri diventano simbolo della prepotenza nobiliare, le danze macabre del potere livellatrice della morte. Ne deriva una scrittura dinamica e teatrale, che si realizza in successive riscritture spettacolari.

Giovanni Verga in *La festa dei morti* (1887) nuovamente attinge alle antiche credenze riprendendo il modulo della *Totentanz*; il suo racconto assegna agli abitanti dell'oltretomba il compito di *ricordare*, configurando un legame fra passato e presente, mondo sotterraneo e di superficie, il primo preposto a rivelare precarietà ed insensatezza dei viventi. A fine Ottocento Giuseppe Pitre raccoglie le sparse credenze popolari siciliane costruendo un universo di creature fantastiche che trae alimento dalla mitologia greca, ma mostra anche evidenti affinità con il folklore nordico.

Con il fantastico pirandelliano entriamo nella modernità: lo sguardo *umoristico* del narratore reinterpreta l'inquietante mitologia popolare come *maschera*, che copre una realtà di meschinità e sofferenza, dove i licantropi o i *figli cambiati* sono esseri isolati nella malattia. Il racconto fantastico si interiorizza, costituendosi come discorso sull'identità sempre più precaria del soggetto che subisce l'esperienza perturbante, individuata talvolta come occasione di stimolata sociale. Con l'opera teatrale *La favola del figlio cambiato* Pirandello esplora invece l'immaginario folklorico siciliano proponendo una soluzione armoniosa di integrazione fra Natura e Cultura.

Parole chiave: fantastico siciliano, Luigi Pirandello, Giuseppe Verga, ballata romantica

Tra un tenebroso medievalismo, fantasie gotiche e riscoperte del patrimonio etnografico, la narrativa fantastica si arricchisce nell'Ottocento di temi e personaggi, rigenerandosi nel contatto con le acque sorgive dell'immaginario popolare, cui attinge il filone del primitivismo, contrassegno ideologico della cultura romantica (Verdirame 1990, 5).

Con queste parole Rita Verdirame introduce una raccolta di racconti fantastici siciliani fra Ottocento e Novecento, filone che ha una sua consistenza e specificità: da un lato infatti appare affine al gotico nordeuropeo per gusto del macabro e del pauroso ma anche per contiguità a sentimenti e tradizioni del popolo; dall'altro esprime una significativa istanza critica nei confronti delle ingiustizie sociali – la povertà, l'emarginazione, la violenza dei potenti –, facendo proprio il punto di vista delle classi subalterne. Un fantastico *engagé* dunque, per il quale le incursioni nel soprannaturale rappresentano simbolicamente le fratture di un tessuto sociale già provato da secoli di dominio, e introducono al tempo stesso nel discorso letterario isolano un profondo senso di destabilizzazione, esperito anche a livello individuale. “L'inadeguatezza e lo sconcerto del soggetto di fronte ai nuovi sviluppi del reale” (Desideri 1989, 5), se interessa tutta la letteratura della penisola attratta dalle *brume nordiche*, nel contesto chiuso dell'isola assume una particolare intensità, perché supportato da un corpus di credenze popolari che attinge in grande misura al macabro, al demonico, all'orrifico.

Il fantastico siciliano incarna quindi le forme di un'incipiente modernità, e le invenzioni degli scrittori di metà Ottocento focalizzano figure, idee, situazioni marginali o escluse dall'orizzonte della normalità quotidiana: l'inquietante prossimità fra mondo dei vivi e dei morti, la presenza di una sotterranea e bestiale violenza sotto la liscia superficie del reale, la malattia *mostruosa* e *magica* che costringe all'isolamento, la raffigurazione della democratica società dei defunti come compensazione alla diseguaglianza 'in terra'.

Gli autori considerati nel presente lavoro, ballatisti o studiosi delle tradizioni popolari, nelle loro opere letterarie “creano, o riattivano, varie figure della “diversità” (Desideri 1989, 5) attraverso una scrittura dinamica, caratterizzata dall'intersecarsi di punti di vista e dunque da un'evidente plurivocità, che troverà il suo invero in successive riscritture teatrali.

I personaggi nati dalla fantasia visionaria degli scrittori siciliani di età risorgimentale influenzano inoltre, in modi e con esiti diversi, il fantastico verghiano e pirandelliano; il primo è impregnato di un'ossessione mortuaria che svuota di senso la realtà dei viventi, mentre il secondo smonta umoristicamente il sistema di leggende popolari isolate per svelarne la mistificazione ideologica, la volontà di allontanare l'*altro* da sé.

I temi del soprannaturale e del diabolico, legati per lo più a credenze del popolo anche perché ne rispecchiano problematiche, disagi e paure, sono ampiamente trattati, in Sicilia come nel resto d'Italia, dai ballatisti. Sperimentatori di un genere ancipite, epico e lirico insieme, gli scrittori di ballate ai primi decenni del secolo svolgono il loro apprendistato nel genere romantico tramite queste estese narrazioni in versi di contenuti emozionali e patetici, collocati in un medioevo di maniera, affini solo per nomenclatura alla *ballad* inglese. Ma ai fini del nostro discorso conta la fase successiva, più 'seria' del genere, che aspira a rappresentare la realtà e le sue contraddizioni, interpretando le esigenze di un “popolo” quasi mai storicamente determinato:

Le *trame* ballatistiche, insomma, sono contraddistinte dalla *tematizzazione d'un conflitto*, dalla *rottura d'un legame* convenzionale fra soggetti (individuali o storici, poco importa), e dalla conseguente *possibilità di reagire* alle forme di ingiustizia così instaurate. [La ballata mostra però] un sensibile distacco dal tema della giustizia e della provvidenza – in quanto valori positivamente realizzati –, poiché vuole enfatizzare al massimo le contraddizioni d'un mondo attraversato da un disordine all'apparenza insuperabile (Giovannetti 1999, 96).

La focalizzazione del caos sotteso all'esistenza, e del male che lo ha generato, forza i limiti del reale per attingere al vasto ambito di un'*imagerie* del soprannaturale e

dell'inconoscibile, dove suggestioni gotiche – fantasmi, case infestate, demoni – si uniscono, in particolar modo in Sicilia, ad un sostrato locale di cupe fantasie e terrori superstiziosi, dando luogo ad un “fantastico emozionale”, che Italo Calvino, nell’ *Introduzione* ad una raccolta di *Racconti fantastici dell'Ottocento*, distingue nettamente dal fantastico “intellettuale” novecentesco.¹ Ma le due visioni dell’oltremondo, entrambe espressioni di un “linguaggio per eccellenza del desiderio, per la capacità di rappresentare contenuti che la cultura nega o censura” (Vanon Alliata 2002, 12), sono intimamente connesse, e presentano anzi evidenti affinità già a fine Ottocento grazie all’opera dell’antropologo e medico Giuseppe Pitrè; nei suoi lavori il resoconto dell’evento fantastico, ricavato dalla diretta voce del popolo o da documenti attendibili, non è mai disgiunto da una spiegazione razionalizzante, che intende restaurare il “paradigma di realtà” messo in discussione dall’irruzione dell’evento *impossibile* (Lugnani 1983, 37-73). Nei fatti però la versione ‘scientifica’ del soprannaturale che Pitrè ci presenta non elimina il fascino e la consistenza del dato fantastico, a cui finisce per giustapporsi, determinando la configurazione di un’inquietante iperrealità, dove logica e irrazionale convivono.

Del tutto interno al gotico visionario di matrice nordica risulta invece il messinese Felice Bisazza (1809-1867), le cui ballate, pubblicate nel 1841 con un titolo che rientra appieno nel quadro del populismo romantico, *Leggende*, sono ancora estranee alla volontà razionalizzatrice del successivo positivismo; il corpus di componimenti vogliono raccontare le tradizioni popolari e le vicende storiche siciliane ma anche italiane ed europee, evidenziando le dinamiche di violenza che da sempre hanno afflitto l’umanità (Bisazza 1841/1874, pp. 5-160)².

Frequente nei testi bisazziani un *topos* diffuso del gotico anglosassone, il luogo o la casa infestata da fantasmi, quasi sempre muliebri, anche se l’autore attualizza la tematica orroristica in senso politico/sociale: le donne/spettri sono vittime della sopraffazione nobiliare, e il loro ritorno fantasmatico nelle case che erano state luogo della tragedia è un *memento*, perché la violenza sottaciuta degli aristocratici verso i poveri, dei padri/baroni verso le figlie, abbia finalmente gli onori della scena. La cameriera Cristina è vittima innocente della furente gelosia della padrona, che ha sorpreso nello specchio della toilette uno sguardo ambiguo rivolto dal marito alla ragazza; condannata ad essere straziata ed uccisa, torna nel giardino adiacente al castello padronale come *La donna bianca* (77- 85).³ Dopo l’omicidio la giovane continua a vivere come deità lunare, finalmente libera e purificata dalla sofferenza:

¹ Ed il secondo, se si rimane in area italiana, è per Calvino nettamente superiore al primo, anzi egli giunge quasi a negare nell’Italia ottocentesca la presenza di un’affabulazione fantastica: “Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell’Ottocento un campo veramente ‘minore’” (Calvino 1983/1995, 1654-1655). Enrico Ghidetti individua quasi un’estraneità etnica dell’Italia al discorso del fantastico, una minima disponibilità a rappresentare zone del reale escluse dallo sguardo della ragione; egli attribuisce il fenomeno all’anomala tendenza realistica ed illuministica propria dell’Ottocento italiano. (Ghidetti 1987, 1133). Sulla stessa linea Lattarulo 1995.

² Felice Bisazza, piuttosto conosciuto all’epoca, almeno in ambito siciliano, rappresenta il classico tipo dell’intellettuale ottocentesco poligrafo e versatile, privo di tratti originali a parte una discreta sensibilità per gli aspetti tenebrosi ed oscuri del reale, sensibilità che avvicina la sua produzione letteraria agli esiti del Romanticismo nordeuropeo più di quanto avvenga in scrittori di maggior valore artistico. La limitata notorietà dello scrittore si è persa nella miriade di ‘minori’ che affollano la letteratura italiana risorgimentale, ed in effetti Bisazza non gode di alcuna fortuna critica nell’età attuale; mi permetto di segnalare Bombara 2012, anche per gli opportuni riferimenti bibliografici.

³ Il fantasma infesta il bosco e la cappella dove pare si sia consumato l’omicidio: reca in mano una coppa rossa, ad indicare il sangue come elemento nodale del testo: “Oh terror! Si vede un’alma/ coronata de la palma/ chieder conto dell’offesa;/ e mostrar la sventurata/ una coppa insanguinata” (Bisazza 1841/1874, 79). La ragazza infatti viene catturata da due sicari al servizio della malvagia castellana, “dissanguata” in una sorta di rito sacrificale

E in quest'ora così mesta,
 che la luna i colli imbianca,
 corre il bosco e la foresta
 una donna tutta bianca:
 fuggi fuggi, o viandante,
 ch'essa appare fra le piante (Bisazza 1841/1874, 85).

Un'altra vittima è Alaide, uccisa insieme all'amante povero da un padre/padrone, il malvagio barone di Ossuna, già colpevole di aver seppellito viva la moglie per gelosia; il nobile getta entrambi i giovani nel baratro chiamato *La buca di Bonagia* (53-61), ma lo spettro della ragazza si manifesta, ampliandosi a coprire il burrone.

Chi dà la vela alla fortuna in quella
 Deserta solitudine di mare,
 spesso vede aggirarsi una donzella,
 che or biancheggia sui flutti, ed or dispare;
 e spesse volte sulla buca orrenda
 avvien che si dilati e si distenda (Bisazza 1841/1874, 61).

Martire/testimone come Cristina, lo spettro di Alaide ritorna anche per riparare in qualche maniera al delitto, per ristabilire l'equilibrio infranto: con la sua presenza incorporea 'riempe' la buca, in una sorta di *horror vacui* e abbraccia, sia pure *post mortem*, l'essere amato. La ballata presenta motivi gotici di indiscutibile interesse: nel contesto ambientale domina l'immagine della buca, terribile ed immensa, tipico esempio di sublime romantico che attira su di sé gli elementi negativi della natura: "Da una parte del monte spalancata,/ che voi mirate ancor, pareva profonda/ una buca tremenda esterminata,/ che del vicino mar sporgea sull'onda,/ una buca tra cui rompeano i venti,/ e i nembi accavallavansi frementi" (Bisazza 1841/1874, 54). Il luogo raccoglie quindi forze oscure, ed al suo interno il mare si anima come un mostro mitologico: quando Enrico viene spinto nella buca da Bernardo Caprera "piombò nel mar che l'inghiottì fremendo" (61). Al tempo stesso il burrone appare come una prigione naturale che raddoppia il carcere orrendo ed ammuffito in cui era stata condannata a morire la madre di Alaide: doppio simbolo, quindi, di una violenza assoluta, motivata solo dal desiderio di possesso esclusivo o da pure ragioni economiche.

Come mostrano i pochi esempi citati, nel corpus ballatistico bisazziano i fantasmi/vittime sono in genere donne; la marginalità delle figure femminili diventa quindi protagonista di un'affabulazione fantastica che assume la condizione di coloro che costituiscono gli anelli deboli della catena sociale, emarginati e sottomessi nella realtà, come *mezzo* altamente efficace per interpretare significative istanze di critica all'esistente. È presente quindi in questi testi un "bisogno di condanna del soggetto maschile, autoritario e reo di violenza e sopraffazione [...]. Vi si contrappongono il femminile, l'inconscio, o, romanticamente, la logica del sentimento, rivendicando un diritto di cittadinanza e di riscatto" (Lo Castro 2007, 16).

La figura maschile assume invece per lo più una significazione negativa nell'opera bisazziana - e nel genere ballatistico -, evidenziando in ciò una *differenza* rispetto

cristologico a cui d'altra parte lo stesso suo nome allude, e infine lasciata a morire nella cappella del castello: "Ah pietà del sangue mio!/ Tu morir, ma esangue dei./ – La signora del castello/ Ti prepara un degno avello./ Tutta bella dei suoi pianti,/ del martirio tutta pura,/ vede aprirsi agli occhi innanti/ rotte in due le sacre mura:/ed in quella oscura volta l'infelice andò sepolta" (84).

all'insieme delle credenze popolari siciliane.⁴ La ballata *I Beati Paoli* (Bisazza 1841/1874, 3-7) racconta l'esistenza di un misterioso gruppo di religiosi apparentemente dediti a riparare le ingiustizie, ma in realtà crudeli, e pronti a sfruttare il ruolo di vendicatori del popolo per sfogare un incontrollato desiderio di violenza. La descrizione della setta ne esaspera gli elementi 'orrorosi' - i monaci parlano all'unisono, torturano, uccidono senza ragione, vivono in un antro oscuro, seguono una religione demoniaca -, innovando rispetto ad una tradizione che raffigurava il tribunale dei Beati in modo ambiguo e, pur mantenendo il dato di un'ossessiva segretezza, considerava il gruppo settario come *riparatori* dei torti nobiliari. La ballata bisazziana invece sembra focalizzare proprio la componente fantastica/sopranaturale di questi personaggi per ribaltare l'immagine vulgata dei 'sotterranei' giustizieri. La trama è semplice: una donna chiede vendetta al tribunale segreto dei Beati, poiché il suo amante l'ha lasciata per un'altra donna, dopo averle dato un figlio.

E' mezzanotte: nell'aria bruna
 Non v'è una stella, non v'è la luna:
 [...]
 Fate silenzio! Poi dite un'ave
 Entrar le fosche, temute cave;
 Ahi dove vanno, per qual sentiero?
 Che tomba è questa, che cimitero?
 [...]
 A un crocifisso di antico sasso
 Volgono i vecchi il lento passo .
 Signor, dicendo la negra corte,
 Tu dai la vita tu dai la morte;
 La nostra mente consiglio aspetta,
 Santo dei santi, Dio di vendetta (Bisazza 1841/1874, 14).

In un crescendo di orrore, i Beati uccidono la coppia traditrice, ma anche il neonato, e forse la stessa protagonista. L'esposizione degli eventi, serrata e confusa, crea nel lettore quell'indeterminatezza percettiva che predispone all'esperienza del fantastico, ed al tempo stesso crea il senso di un mondo caotico, dominato da pulsioni aggressive, ed attraversato da un perturbante senso di spersonalizzazione: i dodici Beati si fondono in uno solo, per eloquio ma anche per volontà; il sicario mandato per uccidere i colpevoli è espressione di una forza distruttiva comune a tutto il gruppo, ed il suo gesto omicida sembra trasmettersi al bambino, come vero e proprio atto di *magia simpatica* (Frazer, 1906-1915)⁵.

Questi monaci rappresentano il male insito nell'uomo e nella società, e la loro efferatezza deforma espressionisticamente l'immagine leggendaria e consolatoria dei

⁴ Se infatti nella tradizione siciliana abbiamo il diavolo, il vampiresco *Sant'Ermu*, il pauroso *Lu Babbau*, sono presenti in maggiore frequenza figure maschili positive, quali il *Ciraulu*, indovino e domatore di serpenti, i bizzarri ma buoni *Folletti*, i *Mercanti* e i nani *Guvitedda*, custodi dei tesori, e disposti in qualche caso a beneficiare i poveri. (Pitrè 1889/ 1952, pp. 1-243).

⁵ Non si spiega altrimenti la morte del piccolo, immediatamente seguente all'esecuzione dei traditori, raccontata dal Beato sicario; i segni dell'omicidio – il cuore ed il teschio dei due amanti, strappati ai corpi degli uccisi con un rito macabro di scarnificazione – *contagiano* il corpo del bimbo posto sotto la croce. "E la dolente? sembrò pentita,/ cercò piangendo fin la sua vita;/ ed io risposi ai pianti suoi,/ gli angeli miei gli angeli tuoi/ ci stan sul capo con la saetta,/ voglion vendetta, voglion vendetta!/ Altro dicesti? Nulla più dissi./ ella piangeva, io lo trafissi./ dal sangue il pianto fu vendicato./ Mora il peccato./ Mora il peccato./ Fratelli ai piedi del redentore/ Posate il teschio, posate il core!/ Riede la donna turbata in viso./ il figlio cerca da lei diviso:/ sotto la croce da lei fu porto./ lo bacia in viso ... ma il figlio è morto" (Bisazza 1841/1874, 16 -17).

vendicatori del popolo, rivelandone il carattere mistificatorio: la congrega dei Beati, forse mai esistita nella realtà, è stata creata per incanalare il disagio dei siciliani, oppressi dallo strapotere baronale. Alla prepotenza aristocratica la setta dovrebbe fornire una soluzione, dando sfogo alla violenza dei singoli, ascoltati e soddisfatti dalle sentenze del tribunale 'nero'. La ballata è interessante anche per altre ragioni: l'assoluta malvagità dei Beati Paoli forza i limiti della capacità rappresentativa del Romanticismo italiano, riuscendo ad individuare la sostanza *perturbante* e minacciosa di un quotidiano dove esistono e agiscono tremendi e incontrollabili poteri paralleli, che si sono inseriti nelle maglie allargate della compagine sociale siciliana, colmando i vuoti lasciati da un governo distante ed indifferente alle sorti dell'isola. E l'ottica del privilegio continua a dominare indiscussa.

L'insieme misterioso degli incappucciati, le cui battute icastiche e corali li qualificano come un unico, orrido individuo, possedeva una forte teatralità, già sfruttata da Goethe nel *Götz von Berlichingen* (1773), dramma/manifesto dello *Sturm und Drang*.⁶ L'associazione dei Beati, inquietante personaggio plurimo, avrà una sua storia in ambito spettacolare: si ricorda in particolare *I Beati Paoli, o la famiglia del giustiziato* (1864) di Benedetto Naselli⁷. Qui, come nella ballata bisazziana, i monaci sono assolutamente negativi, per quanto non orrifici; la vicenda è trattata in modo realistico e la congrega dei Beati funziona da copertura per varie azioni criminose. La setta demonica perde l'alone leggendario e rivela la sua vera natura; un processo inarrestabile di chiarificazione che conduce, più di un secolo dopo, alla sorprendente dichiarazione del mafioso Totò Riina: "La mafia non è nata adesso; viene dal passato. *Prima c'erano i Beati Paoli* che lottavano coi poveri contro i ricchi, poi i carbonari: abbiamo lo stesso giuramento, gli stessi doveri" (Castiglione 1999, 195). La ballata di Bisazza aveva già configurato il fenomeno, con gli strumenti di una narrazione fantastica ancora 'visionaria' ed 'emozionale', ma anche capace di scandagliare il reale e offrire inedite, perturbanti prospettive.

Anche nel corpus ballattistico di Vincenzo Navarro di Ribera (1800- 1867), studioso di tradizioni popolari, interesse per il soprannaturale e critica sociale vanno di pari passo; la materia folklorica riferita all'oltremondo è intesa come *documento* del *Volkgeist* siciliano, specchio delle istanze sociali di cui il 'popolo', nell'accezione romantica, si fa portatore⁸.

In primo luogo si afferma un'esigenza di giustizia, centrale nel componimento *La danza delle Fate e delle Streghe*, dove domina il personaggio di matrice medievale della Morte come grande livellatrice; nell'oltretomba si azzerano le differenze e si possono anche ribaltare i ruoli sociali, premiando l'essere e non l'apparire dell'individuo. Allora l'uomo saggio ma povero è esaltato, mentre il ricco avido e potente viene destinato all'Inferno.

Carolavan le Fate: e la luna
 Si vestiva di un vivo splendore.
 Sgambettavan le Streghe; e più bruna
 Raddoppiava la notte il suo orrore.

⁶ La setta descritta da Goethe è la Santa Veheme, la stessa a cui fa riferimento Bisazza nella *raza* introduttiva alla ballata: "I Beati Paoli, setta misteriosa e tremenda, nata in Sicilia, il cui sacramento era di punire uccidendo. [...] Rispondeano in parte al Tribunale segreto Vestfalice; o Santo Vehemè, o Vehemè-gerichte; e in Palermo viene ancora indicato il luogo, ove convenivano a giudicare quei rigidissimi uomini. Questa setta, che fu poi distrutta, seguì per molti secoli i suoi misteriosi uffici" (Bisazza 1841/1874, 13).

⁷ Questo scrittore ed avvocato palermitano si era già occupato degli aspetti sotterranei e nascosti della società nel feuilleton *I Misteri di Palermo*, pubblicato nel 1853. Troviamo qualche notizia biografica, e relativa alle opere narrative nella tesi di dottorato di Rosario Atria, 2008-2010, pp. 142-147.

⁸ La letteratura critica relativa a questo autore, oggi del tutto dimenticato, è esigua: si segnala un profilo biografico tracciato da un giovanissimo Giuseppe Pitre nel 1868 e una monografia di Tommaso Riggio che data agli anni '50.

[...]
 Dentro l'urna alle Fate diletta
 Stavan l'ossa di un Vate infelice.
 Dentro l'altra alle streghe sì accetta
 Stava il cener di un ricco felice:
 Benedetto fu il vate indigente
 Maledetto fu il ricco possente (Navarro 1844- 59, 54).

Ancora più evidente la configurazione utopica dell'oltretomba, consolatoria rispetto ai mali dell'esistenza, in *Morti in sogno*; nuovamente Navarro inscena una danza macabra, ma più espressiva, perché agita direttamente da dinamici scheletri ghignanti.

Oh vedi le coste, le tibie, le dita,
 le scarne mascelle, la faccia impietrata,
 profonde le occhiaja, i denti sporgenti,
 i teschii rotondi sì lisci e lucenti!
 Ei crollano il capo, digrignan la bocca,
 che un riso beffardo scrosciando via scocca!

[...]
 ridiamo, balliamo; la noja è finita,
 Poi ch'ogni dolore cessò con la vita.

[...]
 E trach trich trach già fanno a ogni scossa,
 sì come tra loro stropicciansi l'ossa.

[...]
 Non più maladetta la fame la guerra
 Al miser che alfine discende sotterra (Navarro 1844- 59, 43-44).

La realtà dei morti è descritta gioiosamente, come una compagine sociale più libera e felice rispetto a quella dei vivi: il rovesciamento carnevalesco è perfetto, poiché non riguarda solo le condizioni economiche, ma l'intera struttura di un mondo dal quale sono scomparsi non solo la povertà ma anche il dolore⁹. Ed il riso beffardo degli scheletri colpisce la società dei vivi, attraversata invece dalla sofferenza e intrisa di squallore; più *infernale* dello stesso Inferno da cui provengono gli scheletri danzanti.

A fine Ottocento *La festa dei morti* (1883-87), novella di Giovanni Verga che rappresenta una delle poche incursioni nel fantastico del massimo esponente del verismo, riprende due motivi presenti nel corpus ballatistico siciliano: il tema del morto che ritorna come *memento* per i vivi, e il modulo della *Totentanz*¹⁰. L'autore ci presenta la storia come rielaborazione di una diceria popolare: su una collina vi è una chiesa abbandonata, con accanto un piccolo camposanto. Una caverna collega la chiesetta ad una grotta sottomarina

⁹ Il carattere comico/grottesco della danza macabra non è comunque un'invenzione di Navarro, ma costituisce un carattere usuale all'interno di un genere dove gli scheletri *danzanti* non sono mai minacciosi, ma fungono piuttosto da oggetto mediatore fra umani ed esperienza mortuaria, conducendo i primi ad una serena accettazione della morte (Tanfoglio, 201). E' anche possibile che Navarro conoscesse la ballata goethiana *Der Totentanz* (1813), almeno nella traduzione di Andrea Maffei; entrambe in dodecasillabi, sono affini per rapidità di narrazione, dettato fortemente ritmato, sottolineatura della macabra componente sonora – le ossa che scricchiolano.

¹⁰ *La Festa dei morti* era già apparsa nel 1883 (dicembre) in "Strenna del Frou Frou, Sport e letteratura", Genova, Armanino, pp. 7-81, col titolo *La camera del prete. Novella*; sarà poi ripubblicata in "La cronaca rosa", Napoli, 4 maggio 1884, e infine compresa nella silloge di novelle *Vagabondaggio*, del 1887, con un testo parzialmente modificato e il titolo attuale. Per un esame delle varianti d'autore è utile il breve saggio di Carlo Muscetta, 1940, pp. 247-52. Citiamo da Verga 1980, pp. 591-596.

dove, "narrava la leggenda" (Verga 1980, 591), un prete, seppellito da cento anni accanto alla chiesa e dannato per aver commesso peccato carnale, si alza dalla tomba e scende "a convito" insieme ad altri morti, che si dispongono intorno a "un pietrone liscio e piatto, come una gigantesca tavola da pranzo, e i sedili di sasso tutt'intorno, rosi dall'acqua, e bianchi quali ossa al sole" (592). E' un *festino* che risplende di rosso e appare ai naviganti, suscitando una paura superstiziosa. La caverna, chiamata dal popolo "la Camera del Prete", è visibile per il reflusso della marea: un palombaro cerca di entrarvi ma non torna più, inghiottito dalle onde.

La cripta ha conservato i corpi in uno stato intermedio fra vita e morte, che pone le condizioni per un macabro risveglio rituale:

guance ancora azzurrognole, come se fossero state rase ieri l'ultima volta, e bianche forme verginali coperte di fiori; mummie irrigidite nei guardinfanti rigonfi, e toghe corrose che scoprivano tibie nerastre [Nel giorno della festa dei morti] tutti gli scheletri si levano ad uno ad uno dalle bare tarlate, coi legacci cascanti sulle tibie spolpate, colla polvere del sepolcro nelle orbite vuote, e scendono in silenzio nella «Camera del Prete», recando nelle falangi scricchiolanti le ghirlande avvizzite, col ghigno beffardo di tutte le cose umane nelle bocche sdentate (Verga 1980 593, 595).

Il convito degli *zombies* sottomarini, iterato periodicamente, pone un tempo ciclico senza uno scopo evidente, poiché dell'azione dei morti non resta traccia: "L'onda che s'ingolfa gorgogliando nella caverna sotterranea, e scorre lenta e livida sulla «Tavola del Prete» si porta via per sempre le briciole del convito, e la memoria di ogni cosa" (595). Questo banchetto macabro rispecchia l'inermità di un mondo di superficie dove passioni, sentimenti, persone, finiscono e nessuno più ricorda:

Così le lagrime si asciugano dietro il loro funebre convoglio; e le mani convulse che composero nella bara le loro spoglie, si stesero ad altre carezze; e le bocche che pareva non dovessero accostarsi ad altri baci, insegnano ora sorridendo a balbettare i loro nomi ai bimbi inginocchiati ai piedi dello stesso letto [...]. Tanto tempo è passato [...], colle ore che suonano uniformi e impassibili anch'esse sul campanile della chiesuola, sino a quella del convito! (Verga 1980, 594)

Verga ci propone quindi una sorta di *Totentanz* statica e silenziosa, che orienta i viventi a non dimenticare il loro destino finale: nelle profondità degli abissi i defunti si riuniscono ripetendo in forma degradata ed orrificata – nella descrizione dei loro corpi si sovrappongono infatti elementi intatti e decomposti –, quell'esistenza ormai a loro negata. Doppi dei viventi, i *revenants* suscitano nei marinai un terrore connotato dal rosso, colore mortuario e doloristico, che già abbiamo trovato nelle apparizioni spettrali dei ballatisti; ma in questo caso la presenza del fantasma non indica un ordine sociale turbato, quanto invece l'insensatezza della vita stessa, anch'essa un *falso movimento*, come il gelido rituale del *festino* dei morti¹¹.

¹¹ Se è vero quindi che il racconto rielabora riconoscibili stilemi gotici, come afferma Monica Farnetti ("la novella esibisce tuttavia un Décor sufficientemente ligio ai canoni dell'estetica goticheggiante e pittoresca, sostituendo al castello una chiesa fatiscante in posizione centripeta tra sepolcri e ipogei", Farnetti 2000, 353), l'atteggiamento di fondo dell'autore non appartiene affatto al fantastico "visionario" di primo Ottocento: il mondo subacqueo è immagine speculare della realtà di superficie e ne svela il senso, poiché entrambi appaiono *fissati* in un'aridità emozionale che blocca ogni evoluzione. Ne deriva un senso di spaesamento e nullificazione che domina, d'altra parte, nell'intera raccolta *Vagabondaggio*: "l'ossessivo "passare" della gente è un movimento illusorio, in quanto non si danno né partenza né approdo, in un universo identico a se stesso e privo di luoghi a cui tornare e in cui ritrovare le rassicuranti radici" (Vennarucci 2008).

A questo punto non conta più isolare gli elementi di verità dalla leggenda: anche se il banchetto dei morti fosse del tutto immaginario, esso ha assunto, proprio perché *narrato*, una funzione ermeneutica, per quanto non autorialmente

Il senso di una contiguità perturbante fra mondo dei viventi e creature dell'oltretomba è presente anche in opere non letterarie; abbiamo già accennato a Giuseppe Pitrè, medico e studioso di tradizioni popolari, che organizza in un insieme coerente la profonda conoscenza dei siciliani, delle loro credenze e sofferenze, derivatagli dalla sua professione.¹² Pitrè si trova ad inventariare un ricco corpus di credenze, nel quale confluiscono diverse realtà culturali di area mediterranea e nordica: lo studioso raccoglie testimonianze orali e di cultura materiale in un'ottica comparatista, per cui il dato folklorico locale è continuamente collegato ad analoghe versioni europee, africane, talvolta asiatiche; il confronto, condotto su un asse insieme geografico e temporale, potenzia il significato dei racconti isolani inserendoli in una rete di relazioni (Cirese 1968, 19-49). La ricerca folklorica, originata *in primis* dal populismo romantico, assume poi rilevanza scientifica mediante la categoria antropologica di *sopravvivenza* (Tylor 1871): la credenza è significativa testimonianza di un passato ormai perduto, che costituisce l'identità sotterranea di un popolo (Cocchiara 1951). Pitrè passa così dall'idea risorgimentale di popolo-nazione a quella di popolo-categoria sociale (Todesco 1993, vii), le cui leggende sono anche indice di disagio, miseria, di "impermeabilità e di resistenza ai modelli culturali egemoni" (Todesco 1993, x). La Sicilia offre vicende di genti vissute sotto diverse dominazioni straniere, spesso subite, "ciascuna delle quali lasciò tracce vivissime del suo passaggio, storia parlata e non mai scritta, [a cui] questo paese offre materia non ordinaria d'indagine e di critica" (Pitrè 1913, viii). Il metodo utilizzato da Pitrè mantiene quindi intatta la valenza eversiva ed ermeneutica del fantastico siciliano, *documento* di mentalità popolare e *monumento* di civiltà: la spiegazione dello scienziato appare cornice razionale di un fatto che, anche se superstizioso o illogico, ha un preciso valore di testimonianza e a volte di denuncia.

È il caso ad esempio delle *Donne di fuori*, di cui si parla in *Esseri soprannaturali e meravigliosi* (Pitrè 1889/ 1952, 163- 186): numi tutelari della casa, richiedono però l'obbedienza a misteriose regole; di notte occupano tutto lo spazio dell'abitazione e bisogna fare attenzione a non urtarle. Se i bambini vengono accuditi in modo contrario ai loro voleri li *cancianu*, trasformando il ricco in povero, il bello in brutto; oppure ne tormentano il corpo. Dopo aver descritto la treccia magica in cui le *Donne* avviluppano i capelli dei bambini, Pitrè scrive accanto "plica polonica", malattia che derivava dalla scarsa igiene, determinando chiome indistricabili e infezioni. In tal modo il dato folklorico, pur essendo inserito in un contesto scientifico, è mantenuto nella sua essenza.

determinata. Anzi Verga lascia "le cose in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quello che vi cerca" (Lo Castro 2012, 105), stimolando in tal modo l'attività del lettore. Il saggio di Lo Castro si riferisce alle *Storie del castello di Trezza*, ma il discorso può essere esteso al fantastico verghiano in generale, che sfrutta "le potenzialità del repertorio narrativo folclorico" (105), per individuare gli aspetti inquietanti della realtà, rinunciando "ad un punto di vista autoriale e ad una verità certa e obiettiva" (105). All'interno della libertà interpretativa che Verga lascia a chi legge è comunque possibile affermare che il festino macabro verghiano si situa al polo opposto rispetto alle *Tontentanz* del ballatismo siciliano: queste ultime propongono l'oltretomba come gioiosa alternativa – perché sganciata da obblighi e determinazioni sociali - al mondo dei viventi, Verga come suo doppio speculare, che conferma la sostanziale mancanza di senso della nostra realtà. Il racconto introduce così un'ottica straniata rispetto al fantastico di primo Ottocento, una "linea espressionistica - grottesca o "umoristica" del cimitero" (Contarini 2003, 126), e del soprannaturale in generale, che conduce ad un significativo ribaltamento del significato e dei valori dell'esistenza di superficie.

¹² Autore della *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* in venticinque volumi, pubblicata dal 1870 al 1913, Giuseppe Pitrè (Palermo 1841- 1917) è stato anche direttore di periodici e ideatore del primo museo del folklore in Sicilia, il Museo etnografico siciliano, fondato nel 1909. Sulla figura del primo demopsicologo italiano ricordiamo alcuni studi fra '800 e '900 (Ragusa Moleti 1884, Cesareo 1916); in anni più recenti, a parte le ricerche di Cocchiara (1951), si segnala un convegno del 1966, dedicato a Pitrè e Salomone Marino come fondatori dello studio delle tradizioni popolari, non solo di area siciliana (Pasqualino ed. 1968).

In ogni casa ce n'è più d'una e, sebbene invisibili, partecipano a tutte le gioie e a tutti i dolori della famiglia. Se esse son propizie a lei, va bene; se no, quella famiglia sarà mezzo perduta, e, tra malattie, dispiaceri, contrarietà d'ogni sorta, non avrà più un'ora di pace (171). Non solo questo di essere ubbidite, ma esigono anche di avere indovinati i desideri, di averli soddisfatti (173). Se durante la notte qualcuno della famiglia dovrà uscire dal letto per qualsiasi bisogno, dee camminare con le braccia distese agitandole sempre per riverenza di quelle Signore e Patrone, e per timore che non le urti (179). Amori e odii, simpatie e antipatie, le Donne di fuori dimostrano singolarmente nei bambini, specialmente lattanti, pei quali hanno un gran debole! [...] Ma, in generale, dovendosi adagiare sulla culla, o dalla culla riprendere il bambino, nulla si può fare senza il compiacimento delle Donne di fuori (182), [altrimenti] gli fanno le più strane cose: lo cambiano e lo sostituiscono con un altro più bello o più brutto, con un altro poverissimo se quello è di agiata famiglia, e viceversa; il che si dice *canciari* (180). Esse ne toccano talvolta i capelli e li confondono tutti insieme in una trecciuola inestricabile, che prende il nome di *trizzi di donna* (*plica polonica*) (Pitrè 1889/ 1952, 181).

Espressione di un soprannaturale duplice, orrifico e benefico al tempo stesso (“sono esseri soprannaturali, un po’ streghe, un po’ fate” 163), le *Donne* rivelano le profonde contraddizioni della società siciliana, attraversata da un senso di destabilizzazione che deriva dall'imposizione di regole inconoscibili, emblemi *magici* dell'oppressione provocata da continue invasioni. Al tempo stesso però l'uomo siciliano è confortato da questa presenza femminile superiore, indice di un segreto *Mutterrecht* presente nel contesto isolano e radicato in diversi sostrati mitologici; Pitrè paragona infatti le *Donne* alle *Deae Matres* della Roma arcaica come anche alle *Benshies* [Banshees] celtiche. Inoltre, ma Pitrè vi accenna soltanto, la loro azione protettiva sembra avere una funzione compensatoria delle sperequazioni sociali (“preferiscono le case anche poverissime e fuori mano” Pitrè 1889/ 1952, 164).

La fascinosa complessità delle “Donne di fuori” ispirerà ancora, in modi diversi, gli scrittori siciliani: se Francesco Lanza riprende con eleganza e distacco il personaggio, ironizzando sulle credenze folkloriche che lo hanno generato nel suo *Le belle signore*,¹³ ben più significativo come riscrittura della leggenda risulta il racconto di Pirandello *Il figlio cambiato*.¹⁴ Il protagonista è un bimbo colpito improvvisamente da una malattia che lo *trasforma*; la madre rifiuta il piccolo attribuendone l'aspetto orribile ad un “cambio” attuato dalle ‘Donne di fuori’. Il narratore, dietro cui si intravede il pensiero dello stesso autore, appare prima indignato, poi ammirato di fronte alla strategia della fattucchiera Vanna Scoma, che impone alla madre di non maltrattare il bimbo cambiato per evitare che suo figlio, nel regno delle Fate, ne risenta; egli non manca però di notare lo stato di abbandono del piccolo.

– Ma come? E la madre ci crede davvero? (Pirandello 1993/2013, 2412) [...] Nessun dubbio per me che doveva essergli sopravvenuto qualche male, durante la notte; forse un insulto di paralisi infantile (2413). [...] Mi sentii subito compreso d'uno stupore pieno d'ammirazione per la sapienza di questa strega La quale, perché fosse in tutto giusta, tanto aveva usato di crudeltà quanto di carità, punendo della sua superstizione quella madre col farle obbligo di vincere per amore del figlio lontano la ripugnanza che sentiva per quest'altro,

¹³ Pubblicato postumo su “Narrativa” del 1958 (pp. 99-104), il breve racconto/ saggio mostra l'interesse di Francesco Lanza (1897-1933) per le tradizioni siciliane, rivissute come espressione di desideri e timori inconsci della comunità: “Le streghe di Lanza sono la resa sarcastica e percettiva delle minacce che assediano la confortevole vita sessuale e familiare dell'individuo; se perciò esse attivano la risposta magico-protettiva della collettività (ed ecco il ricorso alla fattucchiera guaritrice), dall'altra assurgono a proiezioni di un disordine, di una pulsione eversiva (Verdirame 1990, 9).

¹⁴ La novella appare col titolo «Le nonne», in *La Riviera Ligure*, aprile 1902, ed è poi inserita nella raccolta *Dal naso al cielo*, edita da Bemporad nel 1925. Facciamo riferimento nell'articolo a Pirandello 1993/2013.

il ribrezzo del seno da porgergli in bocca per nutrirlo; e non levandole poi del tutto la speranza di potere un giorno riavere il suo bambino (2413-4) [...] Era assai che riuscisse a tener ritte le palpebre sugli occhietti dolenti. Sudicio, se lo mangiavano le mosche (2414).

La scomposizione umoristica pirandelliana non solo individua il ricorso al fantastico come meccanismo compensatorio del tragico quotidiano, ma ne mostra anche la sostanziale inefficacia: la spiegazione popolare, irrazionale e superstiziosa, non risolve veramente le crisi, anzi crea emarginazione, abbandono, agendo da copertura ideologica per evitare i problemi. La malattia intesa come *incantesimo* permette di ostracizzare l'essere sofferente, ridurlo a eccezione, stranezza, escluderlo dalla normalità.¹⁵

Le riscritture teatrali mostrano, al contrario, la ricerca di un nuovo equilibrio tra mondo di superficie e oltremondo. E' Pirandello stesso a rielaborare il proprio racconto secondo una tecnica di autoplagio, di pratica quasi "ossessiva" del riuso di materiali propri e altrui, anch'essa di matrice 'umoristica' poiché introduce molteplici e differenti visioni dello stesso fenomeno.¹⁶ Se con la novella Pirandello si distanzia dal mondo mitico e ancestrale della sua infanzia, dalle storie che la balia Maria Stella gli raccontava - nonchè dalla paura irrazionale di essere anche lui un "figlio cambiato", secondo la lettura psicoanalitica di Camilleri (2000) - ora, nell'ultima fase del suo teatro, recupera l'antica dimensione prerazionale con *La favola del figlio cambiato*: il dramma in cinque episodi, scritto fra il 1930 e il 1932, diventa libretto ed opera in tre atti con la musica di Gian Francesco Malipiero nel 1934 a Braunschweig.¹⁷ Lo scambio attuato dalle *Donne di fuori* permette ai personaggi di scoprire i veri valori dell'esistenza, in particolare la profondità dell'affetto materno, in nome del quale il figlio scambiato, divenuto principe, accetta di tornare con la madre. Il giovane sceglie così una vita secondo natura, mentre il figlio delle *Donne*, deforme e sciocco, re per burla, assumerà le vesti del vero regnante. Nuovamente il soprannaturale acquista una connotazione critica: l'azione delle *Donne* mostra infatti, sia pure indirettamente, la ridicolezza e l'inconsistenza delle figure di potere¹⁸.

¹⁵ La riscrittura pirandelliana della tradizione folklorica è dunque condotta in un'ottica sostanzialmente negativa, mentre la trattazione di Pitrè mantiene attive le antinomie del personaggio. Osserva Francesca Pilato, indagando l'intertestualità Pirandello/ Pitrè: "Le Donne di fuori", indubbe sorelle delle "Donne" dei testi pirandelliani, assumono tuttavia nelle pagine del Pitrè una fisionomia più articolata e un ampliamento dei loro tratti semantici [...]. Anche sul singolare interesse che le "Donne di fuori" nutrono verso i bambini delle "povere mamme" (come direbbe Pirandello), la tradizione raccolta dal Pitrè si avvale di una gamma piuttosto ampia di comportamenti, sconosciuta nell'*inventio* letteraria da cui è iniziata la nostra indagine [La novella *Il figlio cambiato*]. Solamente su questo secondo versante, imprevedibile e maligno [la trasformazione del bambino] le *Donne di fuori* si pongono infine in una linea di contiguità con "le donne" pirandelliane" (Pilato 2006, 181).

¹⁶ Vedi al riguardo il lavoro di Catherine O'Rawe, 2005, incentrato soprattutto sul "plagio di se stesso": una pratica che, secondo l'autrice, Pirandello adotta in seguito alla sua concezione *umoristica* dell'arte, creando un palinsesto tramite scomposizione, raddoppiamento, interazione di unità narrative appartenenti ad opere diverse, un palinsesto che richiede un lettore attivo, intento ad individuare la trama dei rimandi. Ma già Giovanni Macchia individuava alcune opere di Pirandello come "ipotesti" e l'auto-plagio come "grande, interminabile monologo pirandelliano," che determina una narrazione complessa e sinottica (Macchia 1973, li).

¹⁷ Il testo era stato pubblicato da Ricordi, Milano, nel 1933. La prima italiana avviene il 24 marzo 1934 al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

¹⁸ L'interpretazione positiva delle *Donne* trova un'interessante realizzazione nel recentissimo *The last maiden*, spettacolo di danza moderna di Federica Esposito e Giulia Montalbano, selezionato per il prestigioso festival londinese *Resolution*, che si è svolto nel gennaio/ febbraio 2015. La *performance* è ispirata ad una leggenda delle *Donne* riportata sempre da Pitrè, in *Esseri soprannaturali ...*, tradizione nella quale è evidente il carattere ancipite del personaggio: "la fusione poi di tutte e due le entità di Fata e di Strega in quella di Donna di fuori parmi evidentissima nella leggenduola che corre in Palermo sopra il cosiddetto Curtigghiu di li setti Fati. In questo cortile, presso l'antico monastero di S. Chiara, venivano sette Donne di fuori, tutta una più bella dell'altra, conducenti seco qualche uomo o

All'ultimo gradino della scala sociale troviamo invece un altro personaggio la cui elaborazione fantastica, almeno nel contesto siciliano, si origina sicuramente da un vissuto autentico di esclusione: il licanthropo, di cui parla sempre Giuseppe Pitrè nel volume già citato, *Esseri soprannaturali e meravigliosi* (Pitrè 1889/ 1952, 237- 243). Essere umano degradato ad uno stato bestiale sotto alcune condizioni ("Diventa lupo mannaro colui che venne concepito nel novilunio, colui che dorme all'aperto in una notte di luna piena", 237), il *lupunaru* raccontato da Pitrè è una figura sofferente ed emarginata, che conserva ben poco dell'aspetto demonico che la tradizione popolare europea gli attribuisce, aspetto che testimonierebbe un oscuro patto con le forze del male. L'autore sottolinea la pervasività della licanthropia, che interessa "qualunque persona indistintamente, di qualunque grado e condizione: signori, impiegati, maestri, facchini (Palermo), campagnoli (Bagheria)" (240); di fatto però la descrizione presenta affinità con la leggenda popolare dell'*homo salvaticus*, e quindi con la satira del villano di cui tale personaggio è espressione; inoltre per la massima parte i casi menzionati interessano persone appartenenti ai ceti disagiati.

La descrizione dell'uomo lupo mostra la tensione fra il Pitrè uomo e medico, che partecipa anche emotivamente alla condizione di marginalità del sedicente lupo mannaro, e lo studioso, freddo e razionale, che rileva in modo obiettivo le caratteristiche soprannaturali del personaggio. Prevale in ogni caso un'ottica realistica: la licanthropia è intesa come una malattia, una forma di regressione ad uno stadio inferiore, subumano, descritto in modo accurato e scientifico:

gli occhi di lui si offuscano (si cci' nvirianu); l'infelice cade per terra, e si rotola nella polvere o nel fango (Ficarazzi), colto da improvviso atrocissimo dolore, pel quale urla come un lupo, si contorce orribilmente e corre a quattro piedi proprio come i lupi (Pitrè 1889/ 1952, 237).

Il *lupunaru* è però bestiale ma non feroce, anzi non è in grado di far male, e conserva un'evidente componente umana nella preoccupazione che nutre verso i familiari: "Egli stesso ore prima, sentendosi indisposto, esce di casa avvertendo la famiglia che se nella notte egli verrà a bussare nessuno s'arrischi di aprirgli" (238). Guarisce subito se gli viene fatta una piccola puntura sulla fronte; il sangue che ne esce "è nero e coagulato e si considera come *pazzo*" (239). Il salasso come pratica di guarigione, ancora in uso ai fini dell'Ottocento per curare i più svariati mali, qualifica in modo preciso la licanthropia come malattia vera e propria, che suscita compassione; Pitrè loda infatti "Chi ha tanto coraggio e umanità da pungere o toccare il povero sofferente" (239), esprimendo quindi la sua partecipazione emotiva al dramma dell'uomo lupo.

Ma questa affezione presenta anche elementi irrazionali ed inspiegabili, in primo luogo il legame con una luna che esercita malefici influssi; poi l'aspetto teratomorfo, originato soprattutto dall'ibridazione con altre specie animali. Ne derivano comportamenti di

qualche donna, a loro piacere, cui facevano vedere cose mai viste: balli, suoni, conviti. E li portavano pure sopra mare, molto lontano, e li facevano camminare sull'acqua senza che si bagnassero" (Pitrè 1889/ 1952, 186). Queste figure soprannaturali trasportano dunque uomini e donne in una dimensione magica dove tutti i loro desideri nascosti si possono realizzare. Nel balletto le figure bianche (le *Donne*) guidano azioni e comportamenti delle nere (le umane), esplorandone le potenzialità espressive, conducendole gradatamente a movimenti fluidi e sensuali, disposti su/intrecciati a, un velo nuziale che simboleggia il futuro ruolo di mogli e madri, interpretato però con vitalità, in accordo ai ritmi naturali. Come nello spettacolo pirandelliano, il ricorso al fantastico implica il ritorno alle radici dell'essere, ad una fase antichissima dell'umanità nella quale istinto e naturalità avevano un ruolo centrale, contribuivano a formare armonicamente l'identità dei singoli e si strutturavano in equilibrio con i ruoli sociali.

inquietante ferinità, al di fuori di ogni logica razionale: il licantropo ha zanne acutissime (maiali selvatici) e veleno che “sbava dalle commessure delle labbra” (serpenti); “sgraffia l’uscio stesso con le unghie divenute come pale [...] o quanto le dita per istantaneo allungamento” (rapaci); ha un olfatto sviluppatissimo (felini); non può camminare all’indietro (uccelli, alcuni insetti) (Pitrè 1889/ 1952, 238) .

Lo studioso annota inoltre la presenza di una componente diabolica: l’uomo lupo non può alzare gli occhi al cielo, altrimenti cade violentemente a terra. “Se s’abbatte in una croce, non può andare innanzi il che fa supporre, cosa non provata ancora, che in quel momento egli abbia del diabolico, forse perché creduto ossesso” (239). Si tratta di un periodo significativo perché mostra l’evidente antitesi fra la volontà di riprodurre la credenza popolare e la tendenza razionalizzante del medico, che comunque propende per l’ipotesi della patologia; infatti in conclusione del suo discorso Pitrè riferisce l’opinione di un medico autorevole, G. Di Gregorio:

esser la malattia di quel lunatico del vangelo una sorta di pazzia, lupina o canica [...]. I segni poi che li distinguono sono la faccia pallida, gli occhi ingrottati, la vista debole, la lingua asciutta, ed una sete intensissima. Dicesi un tal morbo nella greca voce *lycanthropia*. La guasta immaginazione d’alcuni ha creduto che il Demonio gli abbia mutati in lupi, lo che è falsissimo” (Pitrè 1889/ 1952, 242 – 243).

Che si tratti di una forma di rabbia, cui fa pensare il desiderio di bere, o di epilessia, ipotesi alla quale riconducono alcuni elementi della descrizione, in ogni caso nella trattazione dell’uomo lupo Pitrè sembra voler evitare lo sconfinamento nel fantastico *meraviglioso*, e presentare piuttosto un essere al confine fra normalità e soprannaturale.¹⁹

L’occhio critico pirandelliano rielabora il discorso folklorico focalizzando la componente doloristica della licantropia e il vissuto di emarginazione dell’uomo lupo nella novella *Male di luna*.²⁰ Batà, affetto da licantropia perché da piccolo era stato lasciato di notte alla luce della luna, sposa Sidora senza rivelarle il suo mal; al suo manifestarsi la donna, già depressa perché innamorata del cugino Saro, fugge terrorizzata. Le donne del paese propongono che alla prossima luna la donna rimanga nella casa protetta dal cugino – di fatto *contrattando* l’accettazione del male del marito con il tradimento; ma Saro fugge a sua volta, doppiamente terrorizzato dalle manifestazioni di ferinità dell’uomo e dal desiderio sfrenato di Sidora, che sembra evolversi parallelamente alla bestiale metamorfosi di Batà.

La descrizione del protagonista come *lupunaru* conserva qualche tratto fantastico e popolare - “contro la porta batteva il capo, i piedi, i ginocchi, le mani, e la graffiava, come se le unghie gli fossero diventate artigli [...] Giaceva come una bestia morta, bocconi, tra la bava, nero, tumefatto, le braccia aperte” (Pirandello 2007, 1020, 1021) -, ma in realtà il personaggio appare come un semplice individuo imprigionato in una malattia vergognosa e incomprensibile: “Teneva gli occhi chiusi e scrollava amaramente il capo [Le donne] Videro quegli occhi le lagrime sul volto dell’uomo avvilito, e allora lo sgomento si cangiò in pietà” (1022-1023). La condizione patologica quindi, come già in Pitrè, non annulla l’umanità del malato, e alcuni tratti comportamentali di Batà riprendono da vicino la

¹⁹ Ci riferiamo alla nota distinzione, posta da Tzvetan Todorov (1970) fra un fantastico meraviglioso, dove l’intero contesto del racconto è surreale, ed un fantastico strano, nel quale l’elemento perturbante si inserisce in una situazione realistica.

²⁰ Pubblicata nel «Corriere della Sera», 22 settembre 1913, poi in *Le due maschere*, Quattrini, Firenze 1914; infine inclusa, col titolo definitivo, nell’ottavo volume delle *Novelle per un anno*, Dal naso al cielo, Firenze, Bemporad, 1925. Utilizziamo il testo incluso in Pirandello 2007, pp. 1018- 1026.

trattazione dell'antropologo: "Era un male soltanto per lui; bastava che gli altri se ne guardassero: e se ne potevano guardar bene, perché era a periodo fisso ed egli se lo sentiva venire e lo preavvisava; durava una notte sola, e poi basta" (1023). Ma ancor più che malattia la condizione di Batà esprime un'energia vitale che si manifesta come pulsione aggressiva, e quindi viene espulsa dal sistema sociale che sanziona non la bestialità in sé ma il pericolo che comporta per la comunità. E la vitalità repressa di Batà si raddoppia e conferma nella insopprimibile spinta erotica della moglie, che sfacciatamente cerca di attrarre sessualmente il cugino Saro, incurante della trasformazione bestiale del marito. Bestia lei stessa, si muove *cauta, come una lupa*, dice Pirandello; con la sua sfacciataggine e vogliosità spaventa il cugino più del *lupunaru*: "Di quegli occhi, ormai quasi impudenti, Saro cominciò a provare orrore e terrore, più che di quell'uomo là aggruppato, in attesa" (Pirandello 2007, 1026).

La situazione presenta dunque due desideri simmetricamente inversi: quello di Batà che regredisce verso pulsioni animalesche in cui domina la violenza; e quello di Sidora che libera il suo desiderio femminile di godimento contro i vincoli imposti dal codice patriarcale di fedeltà coniugale. Entrambi sfuggono, così, alla legge della famiglia liberando le loro pulsioni di desiderio (Delor 2011)²¹.

In questo racconto Pirandello sembra astenersi dallo *smontaggio umoristico* a lui usuale, poiché non razionalizza le tematiche fantastiche; resta infatti il senso di magia, ed il potere ipnotico, malvagio, della luna:²² elementi del soprannaturale *perturbanti* perché indici e spia di pulsioni inconsce, situate al di là della comprensione umana. Ma in realtà, come osserva Giovanni Pirodda (2008, 525), è proprio la struttura di fondo del fantastico pirandelliano, nel quale un evento inquietante scompagina la realtà, rivelando "la coscienza dell'inconsistenza di ogni sistemazione razionale dell'esperienza", ad essere umoristica; e *l'evento inquietante* in questo caso non è tanto la licanropia di Batà ma la ferinità bramata della moglie. La componente fantastica del reale ne individua dunque le fratture, le incongruenze, e rivela l'impossibilità di incasellare e ridurre a Forma definita tutte le manifestazioni dell'individuo.

Se il discorso sul soprannaturale costituiva, per i ballatisti di primo Ottocento, un modo per raffigurare, e spiegare, aspetti marginali o sottaciuti del reale – la violenza dei detentori del potere, la contiguità inquietante fra mondo dei vivi e dei morti, le ingiustizie sociali - ; se con Pitre il discorso si arricchisce comprendendo altri elementi della cultura siciliana, quali la forza sotterranea dell'elemento femminile, e con Verga si trasforma in riflessione amara sull'insensatezza del vivere, i racconti di Pirandello ci introducono al fantastico italiano contemporaneo, che

fa leva non tanto sull'angoscia e sul terrore quanto sulla perdita di armonia con noi stessi e con il mondo attorno a noi, sul senso di smarrimento [...], pone domande che non trovano

²¹ Osserva Lugnani: "In ossequio alla dominante inibitoria e alla regola sessuofobica e misogina che presiedono al corpus, la profferta e l'adescamento dell'innamorata, che manifestano un desiderio più forte della paura e di ogni norma, suscitano un orrore e un terrore più forti che non il "male oscuro" di Batà. Il malato di luna è dopotutto innocuo a confronto della licanropia amorosa di Sidora (Pirandello 2007, 1518, nota 31).

²² L'astro notturno degrada ad una condizione bestiale entrambi i personaggi, attuando una sorta di regressione del contesto ambientale ad un tempo mitico, astorico: "Sidora partecipa dell'universo della trasformazione perché partecipa dell'universo della superstizione, immersa com'è in un mondo ancestrale dominato dall'astro notturno e insomma interamente licanthropizzato: in questa Sicilia atavica e primordiale, perfino il tempo viene calcolato sul ritorno periodico della luna piena" (Lazzarin 2010, 325).

risposta e da questo trae la consapevolezza che non esiste una verità univoca, ma una serie infinita di possibile verità che, alla fine, si rivelano tutte illusorie (Zangrandi 2011, 6-7)²³.

Bibliografia

- Atria, Rosario. A. A. 2008- 2010, *Narrativa storico-popolare dell'Ottocento: la produzione siciliana minore (1830-1870)*, Università di Palermo, tesi di dottorato, relatore prof. Michela Sacco.
- Bisazza, Felice. 1841/ 1874. *Leggende e ispirazioni*. Messina: per G. Fiumara, 1841, poi in *Opere di Felice Bisazza, pubblicate per cura del Municipio*, II. A cura di Stefano Ribera. Messina: Tip. Ribera, 1874, pp. 5-308.
- Bombara, Daniela. 2012. *Rompe il raggio di tremula aurora. Felice Bisazza fra tradizione e modernità*. Reggio Calabria: Città del Sole.
- Calvino, Italo. 1983/1995. *Introduzione a Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, ora in *Saggi*, II. Milano: Mondadori, pp. 1654-1665.
- Camilleri, Andrea. 2000. *Biografia del figlio cambiato*. Milano: Rizzoli.
- Castiglione, Francesco Paolo. 1999. *Il segreto cinquecentesco dei Beati Paoli*. Palermo: Sellerio.
- Cesareo, Giovanni Alfredo. 1916. *Giuseppe Pitrè e la letteratura del popolo*. Palermo: Boccone del povero.
- Cirese, Alberto Mario. 1968. *Giuseppe Pitre tra storia locale e antropologia*, in *Pitrè e Salomone Marino*. Atti del convegno di studi. A cura di Antonio Pasqualino. Palermo: Flaccovio, pp. 19-49.
- Cocchiara, Giuseppe. 1951. *Pitrè, la Sicilia e il folklore*. Messina: D'Anna.
- Contarini, Silvia. 2003. *Cimitero*, in *Luoghi della letteratura italiana*. A cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi. Milano: Bruno Mondadori, pp. 116- 129.
- Delor, Rosa. 2011. *Nostalgia, Licanthropia, Pulsione di morte in Leopardi, Bécquer, Pirandello, March, Poe*, nel blog "Quaderns de Lavínia", 30 /10/ 2011.
- Desideri, Giovannella, 1989. *Il fantastico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*. Torino: Einaudi, pp. 969-998.
- Farnetti, Monica. 1988. *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*. Vallecchi: Firenze.
- Farnetti, Monica. 2000. *Patologie del romanticismo. Il gotico e il fantastico fra Italia ed Europa*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*. A cura di Gian Mario Anselmi. Milano: Bruno Mondadori, vol. 2, pp. 340- 360.
- Frazer, James G. 1906- 1915. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan.
- Ghidetti, Enrico. 1987. *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in Id., *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*. Roma: Editori Riuniti, pp. 11-33.
- Giovannetti, Paolo. 1999. *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*. Venezia: Marsilio.
- Lattarulo, Leonardo. "Antica storia narra così" *Considerazioni sul fantastico italiano ottocentesco*, in *Geografia storia e poetiche del fantastico*. A cura di Monica Farnetti. Firenze: Olschki, pp. 121-134.
- Lazzarin, Stefano. 2010. *Il lupo mannaro nella letteratura italiana*, in *Curieux personnages*. A cura di Agnès Morini. Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp. 317- 352.

²³Un'ultima annotazione: abbiamo incluso in questa veloce panoramica qualche esito spettacolare del fantastico siciliano per sottolineare la configurazione magmatica, sfaccettata, costantemente ridiscussa del reale che le affabulazioni del soprannaturale – e non solo in Sicilia - comportano, in particolare dopo l'età romantica. Il palcoscenico è il luogo dove il dibattito viene alla luce, dove convergono i più diversi punti di vista, a dimostrazione che reale e razionale non coincidono, nella sapienza antica del popolo siciliano e nella elaborazione letteraria dei suoi scrittori; né devono farlo, se vogliono ambire ad interpretare in modo accettabile, per quanto mai conclusivo, la complessità dell'esistente. Si segnala Pasqualicchio 2014 per un quadro più completo rispetto alle brevi note del presente articolo.

- Lo Castro, Giuseppe. 2007. *Introduzione. Sulle tracce di un fantastico italiano*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*. A cura di Antonio D'Elia et al. Cosenza: Pellegrini Editore, pp. 5-16.
- Lo Castro, Giuseppe. 2012. *Verismo e fantastico popolare: Le storie del castello di Trezza*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*. Napoli: Liguori, 97-106.
- Lugnani, Lucio. 1983. *Per una delimitazione del genere*, in *La narrazione fantastica*. A cura di Remo Ceserani et al. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 37- 73.
- Macchia, Giovanni. 1973. *Introduzione a Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*. A cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo. vol. I. Milano: Mondadori, pp. xiii-lii.
- Muscetta, Carlo. 1940. "Da *La Camera del Prete* a *La festa dei morti*", in *La Ruota*, III, 6, settembre, pp. 247-52
- Naselli, Benedetto. 1864. *I Beati Paoli o la famiglia del giustiziato*, Palermo: Ufficio Tipografico Clamis e Roberti.
- Navarro, Vincenzo. 1844- 1859. *Poesie e prose del dott. Vincenzo Navarro da Ribera*. Palermo: Virzì.
- O'Rawe, Catherine. 2005. *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*. London: MHR.
- Navarro, Vincenzo. 1844- 59. *Poesie e prose del dott. Vincenzo Navarro da Ribera*. Palermo: Virzì.
- Pasqualino, Antonio. 1968. *Pitrè e Salomone Marino*. Atti del convegno di studi. Palermo: Flaccovio, 1968.
- Pasqualicchio, Nicola. 2014. "Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento", *Brunal*, vol. II, n. 2, pp. 11- 32.
- Pilato, Francesca. 2006. "'Maraviglioso popolare" o "superstizioni del popolino"? Il caso delle "Donne" in Giuseppe Pitrè e in Luigi Pirandello", in *Bollettino dell'Atlante linguistico italiano*, Rattero, 177- 183.
- Pirandello, Luigi. 1993/2013. *Il figlio cambiato*, in Id., *I romanzi, le novelle, il teatro*. A cura di Sergio Campailla. Roma: Newton Compton, 1993, ed. dig. 2013, pp. 2412- 2415.
- Pirandello, Luigi. 2007. *Male di luna*, in *Tutte le novelle*, II, 1905-1913. A cura di Lucio Lugnani. Milano: BUR, pp. 1018- 1026.
- Pirodda, Giovanni. 2008. «*Dal naso al cielo*»: *il fantastico in Pirandello*, in «*ITALIA MAGICA* ». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento* . A cura di Giovanna Caltagirone, Sandro Maxia. Atti del Convegno Cagliari-Pula 7-10 giugno 2006. AM&D, 519-533.
- Pitrè, Giuseppe. 1868. *Navarro (Vincenzo)*, in Id., *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*. Palermo: Tip. A. di Cristina, pp. 202- 207.
- Pitrè, Giuseppe. 1913. *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*. Palermo: A. Reber.
- Pitrè, Giuseppe. 1889/ 1952. *Esseri soprannaturali e meravigliosi*, in Id., *Usi costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, (1 ed. 1889, Pedone e Laurel) . Firenze: Barbera, pp. 1-243.
- Ragusa Moleti, Girolamo. 1884. *Giuseppe Pitrè e le tradizioni popolari*. Palermo: Tip. Del Tempo.
- Riggio, Tommaso. 1950. *Vincenzo Navarro poeta e medico*. Ribera: Tip. Urso.
- Tanfoglio, Alessio. 2012. *Quaderno 4. Lo spettacolo della Morte: il cadavere e lo scheletro*. Youcanprint.
- Todesco, Sergio. 1993. *Prefazione, a Catalogo illustrato della mostra etnografica siciliana (1891-1892)*. Messina: Intilla.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Tylor, Edward B. 1871. *Primitive culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. London: J. Murray.
- Vanon Alliata, Michela, 2002. *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*. Venezia: Marsilio, pp. 7-18.
- Vennarucci, Francesca. 2008. "Vagabondaggio". *Verga e la nascita della novella moderna*, Congresso ADI ott. 2008. On line <http://www.italianisti.it/Contents/Pagina.aspx?idPagina=52>.
- Verdirame, Rita. 1990. *Introduzione*, in *La rosa di Gèrico. La Sicilia fantastica da Linares a Brancati*. A cura di Rita Verdirame. Chieti: Solfanelli, pp. 5-23.
- Verga, Giovanni. 1980. *La festa dei morti*, in *Le novelle*, V. 2 . A cura di Nicola Merola, Milano: Garzanti, 1980, pp. 591-596.
- Zangrandi, Silvia. 2011. *Premessa* a Id., *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Coriandoli, E-book, pp. 6-20.