

SIMONE PETTINE, **Ululati, fantasmi e coleotteri.**
Salvatore Di Giacomo e le “morti fantastiche” di Pipa e
boccale

Difficile che uno studio sul fantastico italiano possa prescindere dall'ormai noto e discretamente severo giudizio di Italo Calvino, formulato nel 1983 nella sua *Introduzione ai Racconti fantastici dell'Ottocento*:

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”. Raccolte speciali (Poesie e racconti di Arrigo Boito, e Racconti neri della scapigliatura), così come alcuni testi di scrittori più noti per altri aspetti della loro opera, da De Marchi a Capuana, possono offrire scoperte preziose e un'interessante documentazione sul piano del gusto.¹

Con le dovute eccezioni di Boito e Capuana (ma poco più avanti avrebbe “riabilitato” almeno il Leopardi delle *Operette Morali* e Collodi²), Calvino relegava di fatto in secondo piano tutta una serie di autori italiani che, pur all'interno di una produzione complessiva e di una poetica diametralmente opposte, si occuparono anche del fantastico. Raramente, poi, in modo così marginale od occasionale come ancora oggi taluni critici si ostinano a ritenere: si pensi al caso piuttosto recente di Rossana Perri, che a proposito di Salvatore Di Giacomo parla di un «laboratorio di scrittura»³, di un «esercizio preparatorio allo scopo di affinare i propri strumenti narrativi in vista dell'approdo alla letteratura

¹ Calvino (1983), p. 14; oggi leggibile anche in Calvino (1995), vol. II, pp. 1654-1665.

² Calvino (1995), vol. III, pp. 1672-1682.

³ Perri (2007), p. 298.

verista»⁴. Si tratta di giudizi che bisognerebbe misurare, caso per caso, sull'analisi delle singole novelle e delle singole opere degli autori in questione, non solo del Di Giacomo: il circolo vizioso che si instaura spinge sempre a considerare la narrativa fantastica come passaggio obbligato (e implicitamente incompleto) per arrivare al Verismo.

Vi sarebbe invece bisogno di ricostruire il fenomeno di queste produzioni nella sua complessità. Senza scomodare troppo Luigi Russo, per il quale già nel 1921 le novelle di *Pipa e boccale* «non rappresentano un capriccio giovanile, senza motivo e senza necessità»⁵, si ricordi la breve riflessione di Toni Iermano nella sua *Introduzione a Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*:

*Le novelle di Pipa e boccale segnano una digressione nella vasta produzione in prosa digiacomiana ma non rappresentano affatto una imbarazzante espressione giovanile dell'artista. Per smentire questa convinzione basta riflettere sull'anno della pubblicazione della raccolta: nel 1893 Di Giacomo ha già accumulato una significativa produzione poetica e una consistente notorietà nella cultura napoletana. Tra l'altro dal 1887 è in contatti epistolari con Verga al quale ha annunciato l'idea di scrivere un romanzo.*⁶

Proprio la raccolta *Pipa e boccale* sarà oggetto della presente trattazione: con un approccio tematico, si cercherà in primo luogo di indagare l'ossessiva presenza della morte nelle novelle fantastiche di Salvatore Di Giacomo incluse nella raccolta, sulle quali in passato non mi pare ci si sia soffermati affatto, con la parziale eccezione di quella che è forse la più nota: *La fine di Barth*⁷. In secondo

⁴ *Ibidem*.

⁵ Russo (1921), pp. 47-48.

⁶ Iermano (1994), p. XXV.

⁷ Ad oggi persino la lettura delle novelle fantastiche di Di Giacomo non risulta troppo agevole: basti pensare che una delle edizioni maggiormente curate e facilmente reperibili, *Poesie e prose* (Mondadori, 1977), presenta solo una di quelle pubblicate in *Pipa e boccale*, *Brutus*. Come testo di riferimento si è scelto perciò di utilizzare *Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, a cura di Toni Iermano, Vecchiarelli Editore, Manziana, 1994, ristampa anastatica del testo del 1893, da ora indicato come Di Giacomo (1994). Altri racconti "perduti" sono stati recuperati in Di Giacomo (1990).

luogo, si evidenzierà in che modo proprio il tema della morte si riveli fondamentale per il funzionamento del meccanismo fantastico nella produzione dell'autore, sulla scia degli studi di alcuni dei maggiori teorici di questo genere letterario: Tzvetan Todorov⁸ e Remo Ceserani⁹.

È chiaro che lo studio della morte non può avvenire in astratto, come una delle tante categorie in cui può realizzarsi il genere fantastico. Vi è invece bisogno di interpretare i singoli testi nella propria specificità, anche considerando che la morte non è mai davvero svincolata da tutti gli altri temi compresenti, né dalle peculiarità narrative del Di Giacomo. Questo concetto viene ribadito in modo esaustivo anche da Ceserani, nei suoi *Procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico*:

Non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria. Questo vale per il fantastico ma anche per tutti gli altri possibili modi della produzione letteraria. Ogni singolo procedimento formale, o artificio retorico e narrativo, o tema o motivo, può essere utilizzato in testi appartenenti alle più diverse modalità letterarie. Quello che caratterizza il fantastico non può essere né un elenco di procedimenti retorici né una lista di temi esclusivi.¹⁰

La morte come manifestazione del fantastico non è oggetto degli studi di Ceserani, ma ha alle spalle gli autorevoli pareri critici di Tzvetan Todorov e di Roger Caillois. Soprattutto quest'ultimo, all'interno di una «classificazione ancor più particolareggiata»¹¹ di quelle disponibili nel primo Novecento, annovera tra i temi ad alta frequenza del fantastico (ma si ricordi sempre che il genere non può mai essere ridotto o identificato con uno soltanto di essi) «la morte personificata che compare in mezzo ai vivi»¹² e, a volte, in un rapporto di sovrapposizione, «la

⁸ Todorov (2015).

⁹ Ceserani (2011).

¹⁰ *Ivi*, p. 75.

¹¹ Todorov (2015), p. 104.

¹² Caillois (1966)

donna fantasma emersa dall'aldilà, seduttrice e mortale»¹³. Proprio una donna fantasma, in questo caso poco seduttrice ma altrettanto letale, ucciderà del resto Fritz Barth nell'omonima novella digiacomiana; e sempre una donna sarà ancora testimone dell'assassinio al centro dell'*Odochantura Melanura*, colpa che tra l'altro verrà a sua volta scontata con una prematura dipartita, in una sequenza di tre morti in rapidissima successione.

Todorov non trascura il tema della morte nel genere fantastico, ma sembra relegarlo ad un rapporto di subalternità rispetto all'amore: non la descrizione della morte in sé, dunque, sarebbe importante, quanto il suo valore chiarificatore nei confronti del desiderio. Il percorso tra i due gli appare particolarmente evidente e lineare:

*La catena che partiva dal desiderio e passava attraverso la crudeltà, ci ha fatto incontrare la morte; il rapporto di parentela tra questi due temi è del resto abbastanza noto. Pur non essendo sempre la stessa, si può dire che la loro relazione è sempre presente. Ad esempio, in Perrault, si stabilisce un'equivalenza tra l'amore sessuale e la condanna a morte.*¹⁴

E più avanti, onde fugare ogni possibile dubbio, precisa: «le preoccupazioni circa la morte, la vita dopo la morte, i cadaveri e il vampirismo, sono legate al tema dell'amore»¹⁵. Con l'evidente eccezione del *Brutus*, dove solo con qualche forzatura sarebbe possibile vedere nel disperato attaccamento alla vita da parte dell'antagonista una forma di amore o di desiderio, le novelle fantastiche di *Pipa e boccale* sembrano confermare le teorie degli autori citati: si avrà modo di vedere come l'amore rappresenti un altro tema costante, e come acquisti particolare risalto proprio in relazione alle morti dei personaggi.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Todorov (2015), p. 140.

¹⁵ *Ivi*, p. 143.

Salvatore Di Giacomo pubblicò *Pipa e boccale. Storie fantastiche* nel 1893, a Napoli, presso l'editore Ferdinando Bideri. Ma non si trattava di materiale inedito: la passione fantastica, infatti, risaliva almeno a vent'anni prima, dato che «aveva incominciato a scrivere novelle fantastiche alla fine degli anni Settanta proprio mentre a Napoli si avvertivano i primi effetti delle conferenze desanctisiane su Zola»¹⁶. I racconti contenuti nella raccolta erano sei: *Brutus, La fine di Barth, Garofani Rossi, L'Odochantura Melanura, Erinnerst Du Dich?, Suzel, Addio!*, precedute dalla *Lettera dedicatoria al prof. Zimmermann*, quest'ultima utile strumento ermeneutico per lo stesso fantastico digiacomiano. Le novelle erano già apparse negli anni precedenti alla raccolta in volume su alcuni quotidiani¹⁷, come il "Corriere del Mattino"¹⁸ diretto a Napoli da Martino Calfiero, o la Gazzetta letteraria stampata a Torino.

La raccolta del Di Giacomo ebbe tra i suoi primi lettori un recensore d'eccezione, Benedetto Croce, che ne colse non a caso anche la pervasiva presenza della morte. Nel 1903, a qualche anno di distanza dalla prima edizione del volumetto, il critico scriveva che Salvatore Di Giacomo:

*[...] ha il senso del misterioso; prova il fascino del passato, del morto, dello sbiadito; vede figure e assiste a casi che non appartengono alla vita della percezione immediata, ma a quella dell'immaginazione, del sogno, dell'incubo.*¹⁹

Il «fascino del morto» è dunque rintracciabile nelle novelle della raccolta: fascino "delle morti" o "per la morte", sarebbe opportuno precisare, dato che Di Giacomo non indugia mai nella descrizione di cadaveri o di personaggi che sono già trapassati; si premura invece di raccontarne il passaggio a miglior vita,

¹⁶ Iermano (1994), p. X.

¹⁷ Nella ricostruzione della storia editoriale delle opere di Salvatore Di Giacomo punto di riferimento imprescindibile è ancora Schlitzer (1966).

¹⁸ È il caso, ad esempio, dell'*Odochantura Melanura* e di *Karl il violinista*. Questo secondo racconto non confluì in *Pipa e boccale*, ed è stato ripubblicato in Di Giacomo (1990).

¹⁹ Croce (1973), p. 88.

secondo precise strategie narrative giustificate dal fantastico. Non di rado senza la morte verrebbero a mancare sequenze fondamentali, sia per il genere che per la coerenza interna del racconto (*Brutus*, *Odochantura Melanura*, *Garofani Rossi*), arrivando nel caso più grave della *Fine di Barth* alla scomparsa dello stesso pretesto narrativo.

Il momento saliente della novella *Brutus* consiste nella descrizione degli ultimi istanti della vita dell'antagonista principale, il dottor Samuele Lehman; si tratta di un personaggio ambiguo sin nello status di ricercatore, e che tale rimarrà fino alla conclusione della vicenda: «scienziato e medico»²⁰, ma anche «vivisettore, un frenetico fisiologo, un appassionato sperimentatore di quella scienza sulla quale pesano tuttora così numerosi pregiudizi»²¹. Il breve racconto presenta una struttura narrativa precisa e lineare, che richiama molto da vicino la soluzione adottata in seguito anche nella *Fine di Barth*: un narratore omodiegetico viene di colpo sottratto alla sua tranquilla vita quotidiana e si ritrova in un ambiente chiuso dalle dimensioni contenute (il laboratorio di Lehman nel primo caso, lo studio di Fritz Barth nel secondo), dove è costretto ad assistere alla morte di un personaggio secondario. In *Brutus* Salvatore Di Giacomo si concede però qualche pagina in più per descrivere accuratamente il contesto della vicenda, l'inquietante cittadina tedesca, richiamato solo per sommi capi nella *Fine di Barth*. Max Hebert, amico di vecchia data del protagonista Friederick, gli confida parlandogli all'orecchio:

*-Voi ignorate quel che succede qui, in questa piccola città addormentata e indifferente.
Vi seguono assai strani fatti, mio caro, assai strani fatti!
E come io m'acconciavo, rigirandomi sulla scranna, per meglio udire, seguitò:
-Da tre mesi, quasi ogni giorno, sparisce o un cane o un gatto.²²*

²⁰ Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 31.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 19.

Anche il cane del narratore, il Brutus che dà il titolo al racconto, sparirà all'improvviso, mentre il proprietario si accinge a tornare a casa nel cuore della notte. Il furto degli animali e gli episodi apparentemente inspiegabili che si verificano in città (tutti dati per scontati e mai mostrati dal punto di vista del protagonista) assumono significato nel momento in cui Friederick incontra Lehman morente, attratto da alcuni suoni animaleschi nel suo appartamento:

In un canto della stanzuccia, raggomitolato sul suo letto, seminudo, co' capelli arruffati, con la barba grigiastria intrisa e molle di bava sanguigna, con gli occhi fuori dell'orbita, il dottor Lehman, Samuele Lehman, lui, lui, si torceva, urlando, spasimando...

Orribile! Orribile! Mostruoso!...

Egli mi vide. Mi stese le braccia, rantolò:

-Muio!... Muio!... Aiuto!...

Oh, no, questa volta io non ebbi il coraggio di procedere! Non varcai la soglia, non mi mossi: le mie gambe erano paralizzate, perdevo, a un tratto, la facoltà di articolare parola, un sudor freddo mi correva per tutto il corpo...²³

La descrizione di Lehman è meticolosa e particolareggiata: benché facciano riferimento ad un formulario che probabilmente Di Giacomo conosceva tramite la lettura in traduzione di ben noti esponenti del fantastico europeo ed extraeuropeo²⁴, sono dettagli sui quali un autore verista si sarebbe soffermato con la stessa accuratezza, in ben altri generi narrativi. Ciò che al lettore risulta evidente è che il dottore non sia più completamente umano. Il professor Lehman, nel momento della morte, sembra già agli stati conclusivi di un'inquietante metamorfosi animalesca:

Da quel groppo di membra convulsionanti si levò alta, a un tratto, la testa: gli occhi giallastri del dottore m'interrogarono, mentre un minaccioso brontolio usciva dalle

²³ *Ivi*, p. 28.

²⁴ Nel 1833 il letterato Nicola Corcia pubblicò a Napoli una versione italiana dei *Racconti fantastici* di T. A. Hoffmann; si veda in proposito Iermano (1994), p. XIV: «certamente Di Giacomo aveva letto Hoffmann nelle varie edizioni milanesi dei suoi *Racconti*», vale a dire quelle del 1835, 1855, 1882. Nella Napoli del secondo Ottocento si diffusero rapidamente anche i racconti di E. A. Poe, grazie alle traduzioni di Federigo Persico e di Federigo Verdinois.

*sue labbra ed egli si raccoglieva sulle ginocchia e sulle braccia come nell'atto d'un felino che è sul punto di lanciarsi.*²⁵

Nella letteratura romantica prima e nel genere fantastico poi, il gatto rappresenta un chiaro riferimento al demonio; ma se l'atto sembra quello di un felino, l'impressione generale è che Lehman si stia invece trasformando in un cane. A questo proposito non possono certamente essere trascurate due osservazioni del narratore, che riescono possibili pur nella concitazione del momento: «mi perseguitava un rantolo incessante, udivo suoni che non parevano di voce umana»²⁶; e poi, dove si noti il corsivo dell'autore: «Signor! Iddio misericordioso!... Che accadeva or al Lehman?... Orribile! Orribile! Egli abbaiva...»²⁷

Su queste ultime parole di Friederick, la narrazione di *Brutus* si interrompe. Dopo un'ellissi pari a due giorni nel tempo del racconto²⁸, la storia riprende con la lettura di un articolo di cronaca locale, che commenta il ritrovamento del corpo del dottore. Attraverso la lettura dell'articolo e la voce dei personaggi secondari presenti, si tirano allora le fila del racconto e il lettore trova conferma a ciò che già aveva intuito: Lehman conduceva strani esperimenti sugli animali, ed era lui a rapire cani e gatti in città:

*Sul tavolo, tra istromenti di preparazioni anatomiche, era un cuore: presso alla finestra, nell'angolo, si vedeva steso il cadavere d'un magnifico cane...*²⁹

²⁵ Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 28.

²⁶ *Ivi*, p. 29.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Remo Ceserani considera proprio l'ellissi una delle caratteristiche irrinunciabili del genere. Si legga Ceserani (2011), p. 82: «si incontra di frequente, nei testi fantastici, l'improvvisa apertura di spazi vuoti, di ellissi nella scrittura. Nel momento culminante della narrazione, quando la tensione è alta nel lettore, e forte la curiosità di sapere, d'improvviso sulla pagina si apre un buco bianco, nella scrittura campeggia il non detto».

²⁹ *Ivi*, p. 31.

L'articolo di giornale cerca anche di offrire un'interpretazione dell'intera vicenda: «il dottore Samuele Lehman è morto vittima delle sue dottrine e delle sue discipline [...] egli è morto di idrofobia»³⁰. La spiegazione certa di un fenomeno ambiguo all'interno del racconto è problematica, dal punto di vista testuale, perché di per sé è sufficiente a negare qualsiasi esistenza del fantastico, secondo la nota definizione che dello stesso fornisce Todorov:

*In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo [...] si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote.*³¹

Il fantastico rappresenta un'esitazione, consiste nell'esitazione: qualsiasi dubbio verrebbe a mancare se fosse davvero data per certa la morte di Lehman per idrofobia. Ecco allora che Di Giacomo a quei primi dubbi circa la possibile metamorfosi descritta nel laboratorio aggiunge un secondo paragrafo all'articolo, successivo al primo, che si rivela anche diametralmente opposto al precedente. Il corsivo in questo caso è nostro, volto a sottolineare una terminologia che fa riferimento al campo semantico dell'incertezza:

*Nel sentirsi dentro sviluppare rapidamente l'orribile malattia egli affrettava le sue prove e le sperimentava, crediamo, sopra se medesimo. La morte lo ha colto mentre, forse, una nuova scoperta gli riempiva l'anima di soddisfazione – o gli faceva sembrar più orrenda la sua fine e più sciagurata.*³²

Non è casuale che dopo le prime battute nessuno dei presenti commenti l'articolo di giornale: è l'unico momento della narrazione in cui tutti i personaggi,

³⁰ *Ivi*, p. 32.

³¹ Todorov (2015), p. 28.

³² Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 32.

indistintamente, tacciono; fino ad allora si erano anzi mostrati propensi a condividere le proprie congetture sui misteriosi avvenimenti della cittadina a voce alta, e in qualsiasi contesto.

La morte di Lehman, sia nella sua descrizione che nelle riflessioni successive, resta dunque avvolta nel mistero. Diversi interrogativi non trovano una risposta a conclusione del racconto: il medico ha cominciato a rapire gli animali e a dedicarsi ai suoi esperimenti perché malato di idrofobia? Oppure si è ammalato proprio in virtù delle sue ricerche? Era ancora umano quando il suo corpo è stato portato via dall'abitazione, come lascia del resto supporre l'articolo? Stava piuttosto subendo una metamorfosi animalesca (e dunque fantastica), alla quale farebbe riferimento la descrizione di Friederick?

Alla narrazione di una morte palesemente ambigua e non pacificata, la sola che permette al racconto di considerarsi fantastico, si accompagna anche la completa inattendibilità del narratore omodiegetico. Anche questa è una caratteristica del genere: così come il lettore, anche il narratore deve esitare dinanzi agli eventi cui assiste:

Occorre che il testo obblighi il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare [...] Anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata a un personaggio e l'esitazione si trova ad essere, al tempo stesso, rappresentata, diventa cioè uno dei temi dell'opera.³³

In *Brutus* esitazioni e momenti di dichiarata incertezza, infatti, abbondano: «non era questa la sua voce?... M'ero ingannato io, oppur, veramente, Brutus mi rispondeva?»³⁴, «che accadeva or al Lehman?...»³⁵. Gli stessi personaggi vengono resi inattendibili tramite un'accurata serie di descrizioni: Hebert «apparteneva a

³³ Todorov (2015), p. 36.

³⁴ Di Giacomo (1994), *Brutus*, p. 26.

³⁵ *Ivi*, p. 29

una famiglia d'esaltati i cui moti nevrotici erano continuo oggetto d'attenzione tra la gente del vicinato»³⁶; Friederick, dopo la sparizione di Brutus, vede compromessa la propria lucidità: «la mia salute, perfino, fu scossa da quest'ansia continua, le mie stesse facoltà mentali mi parve che si indebolissero»³⁷. La sera in cui incontra il dottore morente, il protagonista è probabilmente ubriaco, e ciò contribuisce a generare incertezza e un velo di mistero attorno all'intera vicenda:

*Lo vuotai d'un fiato e me ne feci portare un secondo, poi un terzo. Alle dieci avevo bevuto già due litri, contrariamente alle mie abitudini: mi sentivo infiammate le gote, i miei occhi s'imbambolavano, il capo incominciava un poco a pesarmi.*³⁸

Il *Brutus* rappresenta così un esempio pregevole del «fantastico esemplare»³⁹ digiacomiano, e non è forse un caso se venne collocato in apertura di *Pipa e boccale*, mostrando così una preferenza dell'autore rispetto a novelle in cui i singoli temi vengono affrontati in modo più particolare o in contesti molto meno inquietanti, come *Garofani rossi*, *Erinnerst Du Dich?*, *Suzel*, *Addio!* Una serie ben precisa di elementi, tuttavia, permette di instaurare, come si è accennato, un paragone tematico tra *Brutus* e *La fine di Barth*: la descrizione realistica di una morte in circostanze misteriose, l'inattendibilità del narratore omodiegetico con relative esitazioni verso ciò che ha visto e udito, l'ellissi a conclusione del momento saliente della storia.

La fine di Barth, prima di essere inserito nel volume *Pipa e boccale*, venne pubblicato due volte: dapprima sul «Corriere di Napoli», nelle due puntate del 6 e del 7 agosto 1888, quando recava ancora il titolo della prima redazione, *Finis*; poi l'anno successivo sulla «Gazzetta letteraria», con il titolo definitivo⁴⁰. Si tratta

³⁶ *Ivi*, p. 20.

³⁷ *Ivi*, p. 24.

³⁸ *Ivi*, p. 25.

³⁹ Perri (2007), p. 297.

⁴⁰ Salvatore Di Giacomo, *La fine di Barth*, «Gazzetta letteraria» XIII (5), 2 febbraio 1889.

dell'unica novella di *Pipa e boccale*, nonché dell'intera produzione fantastica digiacomiana, in cui compare in scena un vero fantasma. Non sarebbe forse eccessivo considerarlo il protagonista della narrazione, dato che l'intero racconto si risolve appunto sull'episodio di «quel fantasma che venne ad uccidere Barth»⁴¹, ed il titolo stesso è eloquente in proposito: si parla della “fine” di Barth, che arriva per mano dello spettro. Questo elemento non è sfuggito, a suo tempo, al Croce: «in un altro racconto, l'autore descrive come si vide morire innanzi un amico mentre questi, appoggiato alla tavola, fumava e sorbiva caffè»⁴²; né in tempi più recenti all'attenta analisi di Rossana Perri: «al centro del racconto il caso di una morte misteriosa, inspiegabile, quella di Fritz Barth, legata ad una sinistra presenza, il fantasma di una donna»⁴³.

È opportuno tuttavia precisare meglio come Di Giacomo descrive l'evento culminante del racconto: la morte di Fritz Barth non è infatti contraddistinta dalla presenza immediata del fantasma. Al calar della sera, prima che compaia lo spettro, il corpo dello studioso comincia già a subire dei cambiamenti inquietanti, si direbbe a mutare in autonomia:

*Sulle otto e mezza – il ricordo è preciso, poi che gli otto piccoli gridi del cucù, seguiti da un grido più lamentevole, mi tolsero dalla mia astrazione – gli occhi di Barth diventarono liquidi. Io non trovo più giusto aggettivo per esprimere l'effetto materiale che quelle due pupille e quelle cornee, sciogliendosi nel cavo dell'occhiaia, producevano sopra di me. Aumentava intanto il suo pallore e pur mi pareva che la sua pelle si dissolvesse. Egli continuava a fumare. A un momento levò lentamente il braccio, accostò alla bocca la tazzina bianca e bevve un sorso di caffè.*⁴⁴

In questi ultimi momenti di palese straniamento subentra l'apparizione vera e propria:

⁴¹ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 42.

⁴² Croce (1973), p. 88.

⁴³ Perri (2007), p. 300.

⁴⁴ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 41.

In questo – dormivo, sognavo io, o continuavo a vedere? – una pallida forma umana si chinò sopra di lui, d'accanto alla poltrona. Una mano si stese, mentre Fritz Barth, rimessa in bocca la pipa, lasciava sfuggire per le sue labbra una sottile spira di fumo azzurrognolo. Udii un romor secco. Il cannello della pipa si spezzò tra i denti di Barth, poi che quella mano vi aveva battuto un colpo, con la nocca del medio. La pipa cadde.⁴⁵

Si tratta di un perfetto esempio del «passaggio di soglia e di frontiera»⁴⁶ che Ceserani annovera tra i moduli del fantastico: un viaggio di andata e ritorno molto breve, difficilmente spiegabile in modo razionale, «dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo o della follia»⁴⁷. Il fantastico si realizza proprio nel momento in cui il narratore omodiegetico (e con lui il lettore) non sa fornire a se stesso e agli altri una spiegazione convincente degli eventi avvenuti. È evidente nel racconto una notevole precisione descrittiva: «sulle otto e mezza – il ricordo è preciso»⁴⁸, «era il tramonto»⁴⁹, fino alla certezza dell'apparizione, dato che al protagonista «quel che più è rimasto nella [...] memoria è il fantasma, quel fantasma che venne ad uccidere Barth»⁵⁰. Altri interventi, tuttavia, contribuiscono opportunamente a rinsaldare il dubbio generale che si sia trattato di una allucinazione o di un sogno:

Io non so se fui colto in quel momento dal sonno, o addirittura da quella profonda stanchezza dello spirito che vi costringe talvolta, in ore simili e in certi tristissimi rilassamenti psichici, a desiderar che gli occhi chiusi non più s'aprano alla luce della vita ed al moto. Forse fu in codesta tranquilla e momentanea notte ch'io cercai di sprofondarmi.⁵¹

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Ceserani (2011), p. 80.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 41.

⁴⁹ *Ivi*, p. 39.

⁵⁰ *Ivi*, p. 42.

⁵¹ *Ivi*, p. 40.

E ancora, più avanti: «dormivo, sognavo io, o continuavo a vedere?»⁵². In realtà non è neppure chiaro se quella sera il narratore si sia davvero recato dall'amico Fritz Barth:

*Che cosa successe dopo? Posso io narrarvelo con la medesima precisione? No, non posso. Sono io uscito, fuggendo, nella notte, dalla casa di Barth? [...] So questo, che alla mattina seguente mi dissero che Fritz Barth era morto, che l'avevano trovato cadavere.*⁵³

La morte del personaggio è dunque l'unico evento certo e rappresenta l'elemento chiave del racconto, dal quale scaturiscono e nel quale poi ritrovano conferma le potenzialità del fantastico. Si è avuto modo di accennare come la morte, all'interno del genere, sia per Todorov spesso legata a doppio filo con l'amore: il critico annovera la morte tra i «temi del tu», nella sua «contiguità ed equivalenza con il desiderio»⁵⁴. Non è forse casuale, allora, che il fantasma sia proprio quello di una donna, e che al protagonista ricordi un volto addirittura familiare: «la donna aveva ucciso Fritz Barth. Il poetico cappello di paglia era uno di quelli che il mio amico seguiva lungamente nelle libere birrerie viennesi»⁵⁵. Non si tratta neppure dell'unico caso, nella letteratura italiana coeva, in cui il fantasma della figura femminile rappresenta «un'altra faccia dell'alterità rimossa»⁵⁶: si pensi ad esempio alle *Storie del castello di Trezza* di Giovanni Verga, dove ad infestare i luoghi narrati è lo spettro della moglie assassinata dal barone. Come ricorda Giuseppe Lo Castro, «spesso il turbamento è associato all'apparizione dello spettro femminile, o ai risvolti necrofilici sessuali che emergono in un orizzonte psichico di impedimento alla ragione»⁵⁷.

⁵² *Ivi*, p. 41.

⁵³ *Ivi*, p. 42.

⁵⁴ Todorov (2015), p. 129.

⁵⁵ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 43.

⁵⁶ Lo Castro (2007), p. 16.

⁵⁷ *Ibidem*.

Oltre alla figura della donna-scheletro e al passaggio di frontiera tra reale e perturbante, la morte nella *Fine di Barth* introduce anche un'ellissi importante nella narrazione, esattamente come quella di Lehman nel *Brutus*: il protagonista si risveglia nella sua stanza il mattino successivo, e tutto ciò che è avvenuto assume di conseguenza la dimensione del sogno (più propriamente dell'incubo), non fosse per la conferma da parte del mondo esterno che Fritz Barth è morto davvero.

È infine possibile leggere nella morte del racconto una critica neppure troppo velata allo scientismo positivista, tratto che inoltre la accomuna alla dipartita del Lehman e a quelle che Di Giacomo narrerà nel racconto successivo, *l'Odochantura Melanura*. L'autore insiste, in questi tre casi, nella meticolosa descrizione (anche anatomica) delle sue vittime, mostrando in questo modo una competenza che doveva aver appreso nei brevi anni in cui studiò medicina a Napoli⁵⁸. Dello stesso parere è la Perri, in riferimento alla *Fine di Barth*: «le conoscenze mediche acquisite affiorano chiaramente [...] nella dovizia terminologica adoperata per tracciare il ritratto psicofisico dell'amico»⁵⁹. Si legga il passaggio del racconto in esame:

*In quanto, poi, a quel che s'apparteneva al suo fisico, nulla di anormale, come a dire delle estremità pitetiche, un'accentuazione di prognatismo, un'esagerata larghezza mascellare. In fuori di un pronunziato rovesciamento delle unghie sui polpastrelli e della tendenza che i padiglioni degli orecchi avevano a staccarsi dal cranio, speciale ippocrasia degli affetti da tisi, non ho altro notato in lui. Ma lasciamo da parte queste osservazioni patologiche.*⁶⁰

Riferimenti al mondo della medicina, della botanica e della ricerca scientifica *lato sensu*, in generale, sono onnipresenti nei sei racconti di *Pipa e boccale*,

⁵⁸ Chiarificatori, in proposito, numerosi passaggi contenuti nella *Pagina autobiografica*, disponibile in Di Giacomo (1977); l'autore, ad esempio, si recava alle lezioni di anatomia «col buon volere che avrebbe mosso un condannato a far la via del patibolo», p. 389.

⁵⁹ Perri (2007), p. 303.

⁶⁰ Di Giacomo (1994), *La fine di Barth*, p. 38.

accomunati non a caso dall'ambientazione: tutte le vicende hanno luogo nella città universitaria di Erlangen. Difficile credere che sia un caso il fatto che a morire siano quasi sempre esponenti del mondo della scienza: il vivisettore Lehman, i due botanici dell'*Odochantura Melanura*, lo studioso Fritz Barth. A proposito del fantastico italiano, Lo Castro ricorda quanto segue:

Forte è in alcuni autori, che più di altri lo hanno praticato, la tendenza a servirsene in un orizzonte teorico di discussione della scienza [...] Per questa via pare che l'orizzonte fantastico sia disegnato piuttosto nell'ambito dell'interesse per i possibili territori non ancora esplorati o chiariti dall'indagine scientifica; per la capacità del reale di comprendere un orizzonte più vasto di quello strettamente spiegabile con le leggi della scienza; o, semplicemente, per mettere quasi parodicamente alla berlina il rigore ottuso dello scienziato che rifugge ciò che sfugge alla sua tecnica.⁶¹

Il fantastico di Di Giacomo oscilla spesso tra queste due ultime possibilità: il fascino per un mondo al di là della scienza, forse non raggiungibile con le leggi dell'ordine razionale, ma non senza un certo compiacimento nel sottolineare di volta in volta i limiti del sapere tecnico-scientifico. Aspetti che sicuramente meritano un adeguato approfondimento, impossibile in questa sede.

Come nella *Fine di Barth*, una donna è legata a doppio filo anche alle morti narrate da Salvatore Di Giacomo nell'*Odochantura Melanura*, «la più stravagante»⁶² delle novelle di *Pipa e boccale* secondo il parere di Andrea De Luca:

È incentrata su uno strano delitto. Due etnologi rinvennero un rarissimo coleottero sull'orlo di un burrone in montagna. A quel punto se lo contendono ardentemente e ne nasce un litigio, una zuffa fino a quando uno butta giù dal precipizio l'altro.⁶³

Il breve testo colpì anche Benedetto Croce

Ricordo uno di quei racconti, l'Odochantura Melanura, in cui due amici, due scienziati appassionati di botanica e di zoologia, si accapigliano sul pendio di una

⁶¹ Lo Castro (2007), p. 7.

⁶² De Luca (2019), *Salvatore Di Giacomo*.

⁶³ *Ibidem*.

*montagna per un raro coleottero che ciascuno vuole per sé, e uno dei due spinge l'altro in un burrone.*⁶⁴

Maria Schüner, figlia di un prestigioso entomologo, assiste all'omicidio: il padre, nella foga della lotta per aggiudicarsi il preziosissimo coleottero, getta nel precipizio il collega Mathéus. È questa, seguendo l'ordine cronologico, la prima delle tre morti che si alternano in rapida successione nel racconto; viene tuttavia narrata per ultima, all'interno di un'ampia analepsi chiarificatrice. Vero protagonista della vicenda è però il solito narratore omodiegetico di *Pipa e boccale*, che a distanza di diversi mesi da questo evento si reca in visita dal professor Schüner. Non appena nota come lo scienziato sia finalmente riuscito ad aggiungere alla propria collezione l'*Odochantura Melanura*, gli elementi perturbanti si inseriscono prepotentemente nella narrazione:

*Guardai Schüner e stavo per licenziarmi quando fui colpito dal mutamento improvviso della sua fisionomia: un terrore angoscioso palpitava negli occhi suoi spalancati, rivolti alla porta dello studio. Egli ascoltava, muto, quel che io pure udivo distintamente: un fruscio dietro la porta, un romor lieve, che s'avvicinava.*⁶⁵

Ed ecco comparire apparentemente un nuovo fantasma, nelle vesti di una figura femminile:

*La porta s'aperse. Una bianca figura apparve nella penombra. Mi levai, sorpreso. Ma il professore m'afferrò, vivamente, pel braccio, me lo strinse come in una morsa e, con l'indice sulle labbra: -Silenzio!- mormorò -È mia figlia. È sonnambula.*⁶⁶

Il lettore apprende così che Maria Schüner ha in qualche modo somatizzato l'aver assistito all'omicidio del padre tramite il sonnambulismo, inteso qui naturalmente come stato d'alterazione della coscienza razionale⁶⁷. La sua morte è inevitabile e avviene per mano dello stesso genitore, che la sveglia

⁶⁴ Croce (1973), p. 88.

⁶⁵ Di Giacomo (1994), *L'Odochantura Melanura*, p. 67.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 67-68.

⁶⁷ Non è da escludere che Salvatore Di Giacomo abbia subito l'influenza di un noto racconto fantastico di Luigi Capuana, *Un caso di sonnambulismo*.

all'improvviso allorché sta per svelarne il terribile segreto. Questa nuova dipartita (la seconda in ordine cronologico) è anche l'unica ad essere descritta in modo dettagliato dall'autore:

Ella non rispondeva. S'era irrigidita sul seggiolone e le sue mascelle serrate mi ricordavano gli ultimi orribili atteggiamenti patologici de' colpiti dal tetano. Come la morte trasforma! La fanciulla era morta...⁶⁸

Seguono, ancora una volta, le tecniche narrative già utilizzate nel *Brutus* e nella *Fine di Barth*: la messa in discussione dell'evento cui il narratore ha appena assistito («l'uscio si chiuse con un romor cupo. Mi dimandai, smarrito, se i fatti a' quali aveva assistito [...] fossero della realtà»⁶⁹) e l'ellissi relativa ai giorni seguenti, sui quali si glissa («non occorre [...] ch'io vi ripeta la narrazione de' fatti che seguirono alla morte della figliuola del professor Schüner»⁷⁰). Alla terza morte si accenna con una frase lapidaria, perché, dato che i moduli fantastici si sono già palesati, non è troppo rilevante ai fini del racconto: «il padre non volle sopravvivere, come sapete, alla figlia, e si uccise»⁷¹.

Una volta estintasi la famiglia Schüner e conclusasi anche la sequenza delle morti legate al coleottero, sembra possibile il ritorno ad una almeno apparente tranquillità: ecco invece, proprio nel momento in cui la narrazione digiacomiana sembra attestarsi al di qua della "soglia", arrivare una brusca deviazione verso il fantastico. L'*Odochantura Melanura* si conferma oggetto mediatore⁷², insetto

⁶⁸ Di Giacomo (1994), *L'Odochantura Melanura*, pp. 69-70.

⁶⁹ *Ivi*, p. 70.

⁷⁰ *Ivi*, p. 71.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ceserani (2011), p. 81: «È fortemente collegata con il procedimento del passaggio di soglia la possibile presenza, nelle narrazioni di modo fantastico, di quello che gli studiosi hanno chiamato un "oggetto mediatore", un oggetto che, con la sua concreta inserzione nel testo, diventa la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé». Nel caso dell'*Odochantura Melanura* il coleottero causa la persistenza dell'esperienza, e provoca effetti deleteri su chiunque ne entri in possesso.

maledetto in grado di esercitare la sua influenza anche sul narratore protagonista, già profondamente turbato dagli eventi precedenti:

E l'Odochantura Melanura? Amici miei, l'insetto è qui, nel mio studiolo. Lo Schüner mi nominò erede della sua magnifica collezione. Ma ho rinserrato il coleottero in uno scatolino e non lo mostro a nessuno. Non ho il coraggio di ammirarlo troppo. E quante notti, quante notti, amici miei, ho dovuto vegliare per causa di questo miserabile insettuccio! Mi appariva in sogno or il professor Mathéus in un sudario insanguinato, or m'appariva lo Schüner che me ne dimandava conto, or vedevo davanti a me, bianca bianca, la povera sua figliuola... E mi svegliavo di soprassalto, non riescivo più a riaddormentarmi, mi veniva quasi voglia di levarmi, di entrar nel mio studio, di cercarvi lo scatolino con l'Odochantura e di buttar giù tutto dalla finestra.⁷³

Le morti dell'*Odochantura Melanura* hanno condotto il narratore ad una grave ossessione, della quale non è troppo difficile immaginare gli esiti negativi: «m'offerissero duemila marchi io non darei l'Odochantura Melanura, no, no, sul mio onore, non lo darei. È il mio orgoglio, il mio vanto...»⁷⁴. Brama di possesso, egoismo, ricerca della fama: esiti di un racconto fantastico, ma che possono proporre ottimi spunti per la riflessione anche sulla realtà. Suonano quasi rivelatrici le parole di Calvino, quando ormai mezzo secolo fa sottolineava la modernità del fantastico: «alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale [...] appare sempre carico di senso»⁷⁵. Anche nei dettagli di Salvatore Di Giacomo, e specificamente nelle morti dei suoi racconti, «va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca»⁷⁶. Fino a che punto il lettore di *Pipa e boccale*, nel 1892, ne era consapevole? Quanto, quello contemporaneo?

⁷³ Di Giacomo (1994), *L'Odochantura Melanura*, pp. 79-80.

⁷⁴ *Ivi*, p. 80.

⁷⁵ Calvino (1983), p. 5.

⁷⁶ *Ibidem*.

Simone Pettine
Università "G. d'Annunzio" di Chieti – Pescara
simonepettine@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Caillois (1966)

Roger Caillois, *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966

Calvino (1983)

Italo Calvino, *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983

Calvino (1995)

Italo Calvino, *Saggi*, tre volumi, Milano, Mondadori, 1995

Ceserani (2011)

Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2011

Croce (1973)

Benedetto Croce, *Salvatore Di Giacomo*, in *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1973

De Luca (2019)

Andrea De Luca, *Salvatore Di Giacomo*, in *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio Editore, 2019

Di Giacomo (1977)

Salvatore Di Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Elena Croce e Lanfranco Orsini, Milano, Mondadori, 1977

Di Giacomo (1994)

Salvatore Di Giacomo, *Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, a cura di Toni Iermano, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1994

Di Giacomo (1990)

Salvatore di Giacomo, *Pipa e boccale e novelle rare*, a cura di Sergio Minichini, Massa Lubrense, Il Sorriso di Erasmo, 1990

Iermano (1994)

Toni Iermano, *Introduzione. La realtà fantastica di Salvatore Di Giacomo*, in *Salvatore Di Giacomo, Pipa e boccale e tre novelle dimenticate*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1994

Lo Castro (2007)

Giuseppe Lo Castro, *Introduzione. Sulle tracce di un fantastico italiano*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2007

Perri (2007)

Rossana Perri, *La fine di Barth. Il fantastico esemplare di Salvatore Di Giacomo*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2007

Russo (1921)

Luigi Russo, *Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1921

Schlitzer (1966)

Franco Schlitzer, *Salvatore Di Giacomo. Ricerche e note bibliografiche*, a cura di Gino Doria e Cecilia Ricottini, Firenze, Sansoni, 1966

Todorov (2015)

Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2015

Pipa and boccale's short stories represent a very original parenthesis in Salvatore Di Giacomo's production. The purpose of this essay will be the analysis of some of the fantastic stories contained in the collection, that nowadays even risk being lost: Brutus, La fine di Barth, l'Odochantura Melanura. Particular attention will be paid to the theme of death, which takes on different meanings in the fantastic context. Finally, the theoretical models of Todorov and Remo Ceserani will be an essential point of reference in the discussion.

Parole chiave: Salvatore Di Giacomo; fantastico; Pipa e boccale; morte