

STELLA SCHITO

LARVE NELLE TENEBRE. SULLA SCRITTURA DI LUCIANO FUNETTA E IL *WEIRD* ITALIANO

Nel 2012 nasce «CoSMo», una rivista del Centro di studi Arti della Modernità il cui primo numero prende il significativo titolo di *Oltre il postmoderno?*. L'obiettivo di tale volume è quello di individuare le tendenze letterarie della nuova era contemporanea¹. L'uscita della rivista si colloca in un periodo di forte fermento critico in cui correnti e definizioni non sono ancora ben delineate. Bisognerà, infatti, aspettare due anni perché il saggio di Donnarumma proponga per la letteratura italiana il concetto di ipermodernità e servirà ancora più tempo perché tale concetto prenda piede stabilmente all'interno del dibattito critico nazionale.

Fin da questo primo numero di «CoSMo», però, Gianluigi Simonetti², mettendo in luce le contraddizioni interne alla produzione di quegli anni, rende visibile una caratteristica fondamentale del panorama contemporaneo. Da una parte, infatti, assistiamo al proliferare delle cosiddette “scritture del reale” – vicine alla cronaca e al reportage giornalistico – mentre, dall'altra, continuano ad aumentare i romanzi «di pura evasione narrativa, pronti a rinunciare totalmente all'ipoteca realistica perché protesi all'affabulazione romanzesca»³. Se nel 2012 Simonetti identifica questa seconda categoria con una letteratura di consumo portando gli esempi di Moccia e Faletti, nel giro di qualche anno la situazione è destinata a cambiare. Nonostante la maggiore attenzione rivolta alle scritture del reale, la contraddizione individuata da Simonetti continuerà a svilupparsi attraverso una narrativa che, superando la tipologia di «pura evasione»⁴, assumerà caratteri autonomi e altrettanto individuabili, affermandosi come una categoria dall'alto valore letterario.

Il fenomeno è sempre più evidente; c'è qualcosa di strano che si aggira per l'Europa, una scrittura diversa che unisce la realtà con qualcosa di oltre, dove «è futile distinguere tra piani di realtà primari e secondari, tra dentro e fuori, tra reale, immaginario, e immaginato che si fa reale»⁵. Sono queste le parole che usa Vanni Santoni per parlare di Voladine e Cărtărescu in un articolo dal titolo *Nuova strana Europa*. Oltre all'utilizzo del termine “strano” che, come vedremo, avrà una certa importanza nella trattazione seguente, a interessarci è soprattutto quell'«assalto alla nuova me-

1 M. CICCOLARI MICALDI, *Introduzione*, «CoSMo», n. 1, 2012, p. 6.

2 G. SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, «CoSMo», n. 1, 2012, pp. 113-120.

3 *Ivi*, p. 114.

4 G. SIMONETTI, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, cit., p. 114.

5 V. SANTONI, *Nuova Strana Europa*, «Prismo», 30 settembre 2016: <http://www.prismomag.com/nuova-strana-europa/>

tafisica»⁶ su cui pone l'accento l'autore. È l'inizio di un interesse rinnovato per forme di scrittura ben diverse da quelle su cui la critica continua a interrogarsi⁷ e, non a caso, il dibattito su questo “nuovo strano” rimarrà presente per lungo tempo unicamente all'interno delle riviste digitali.

L'attenzione non è solo rivolta all'estero; sempre nel 2016, un altro articolo scritto da Alcide Pierantozzi per «Rivista Studio» recupera quello stesso “strano” utilizzato da Santoni in un contesto tutto italiano. *New Italian Weirdness*⁸ colloca alcuni scrittori italiani in una categoria su cui il dibattito estero si interroga da anni: quella del *weird*, in questo caso diventato *weirdness*. Tra gli autori presi in considerazione da Pierantozzi, Luciano Funetta ha un ruolo da protagonista. Proprio in quell'anno, infatti, il suo romanzo *Dalle rovine* (Tunué, 2015) è tra i dodici finalisti al Premio Strega e, nonostante la straordinarietà di quell'edizione⁹, l'arrivo nella dozzina desta stupore e curiosità.

Il dibattito sul *weird*, così, prende avvio anche in Italia. Vengono riscoperti romanzi del recentissimo passato che sembrano condividere qualcosa con questo nuovo genere – tra i tanti, *Sirene* di Laura Pugno, romanzo distopico che fonde tematiche climatiche a un erotismo esasperato e crudele – e si assiste a un nuovo interesse verso questo tipo di scritture anche da parte dell'editoria. A riprova di ciò vediamo come, mentre Minimum Fax porta in Italia il saggio di Mark Fisher sul *weird* e *l'erie* e Chiarelettere inaugura una nuova collana dedicata al distopico, a Torino si tiene un convegno dal titolo *Novo Sconcertante Italico*. Di questo convegno vengono riportati sei interventi da Federico De Vita per la rivista «Not»¹⁰; in tale occasione, a parlare troviamo lo stesso Vanni Santoni che, oltre a essere una voce attiva fin dall'inizio del dibattito sul *weird*, è il direttore della collana che ha portato alla luce *Dalle rovine* e gli altri romanzi della casa editrice Tunué.

Nel suo intervento, Santoni afferma che non esiste nessun “Novo Sconcertante Italico” ma rivendica l'utilità di tale categoria per gli effetti prodotti sul dibattito critico. Se pure sotto questa etichetta sono stati accomunati scrittori e opere che tra loro non hanno più di qualche somiglianza – nessuno, da Funetta a Voladine, è realmente *weird* – la loro presenza porta alla luce «una serie di segnali generali dell'evoluzione della narrativa italiana e occidentale»¹¹. Di fatto, fin dal principio,

6 Ivi.

7 Il ritorno al reale è la caratteristica fondamentale dell'ipermodernità di Donnarumma: «Quello a cui assistiamo ora è appunto un ritorno alle forme del realismo nel loro intento di raccontare storie verosimili o vere senz'altro. [...] Certo, storie d'invenzione continuano a essere prodotte in numero esorbitante; ma ciò su cui vorrei riflettere adesso sono le 'storie vere', perché non si esauriscono nella narrativa scritta e perché sono le più sintomatiche del presente», R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 208-210.

8 A. PIERANTOZZI, *New Italian Weirdness*, «Rivista Studio», 26 aprile 2016. <https://www.rivistastudio.com/tunue-funetta-di-fronzo/>

9 Nel 2016, durante la settantesima edizione del Premio Strega, le case editrici Feltrinelli ed Einaudi rinunciarono alla partecipazione.

10 F. DE VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul “Novo Sconcertante Italico”*, 5 novembre 2018. <https://ilblogdifedericodivita.wordpress.com/2018/11/05/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>

11 *Ibid.*

il dibattito sul *weird* italiano non è riuscito a inquadrarsi in maniera chiara. Utilizzato come termine ombrello per quelle narrazioni di difficile identificazione (spesso più vicine al distopico o al gotico) ha perso, se mai l'ha avuta, la sua capacità di filtraggio e identificazione. Come afferma Santoni, non è un male: questa categoria così multiforme ha avuto il merito, nella sua insufficienza, di animare il dibattito e di gettare luce su delle narrazioni che, seppure diversissime tra loro, non hanno nulla a che fare con il reale imposto a canone dell'ipermodernità.

Venendo meno la categoria di *weird* tentiamo di riferirci a questa costellazione di scritture come “non-realismo”, ma dando una definizione in negativo si rischia una polarizzazione troppo netta. In questo caso, anche per iniziare a individuare i caratteri generali di quello che andremo a trattare nel particolare, conviene ragionare su come utilizzare la categoria di *weird* in modo funzionale, al di là delle caratteristiche intrinseche di una specifica produzione di un determinato luogo. A questo proposito ci viene in aiuto un recentissimo saggio di Gianluca Didino, a cui va dato il merito di aver congiunto il *weird* – inteso come «l'irruzione violenta e improvvisa di un esterno incontrollabile»¹² nell'ambientazione familiare – alla situazione storico-politica a partire dagli anni Dieci, e corrispondente, quindi, con l'epoca storica dell'ipermodernità.¹³ Attraverso questo legame si può tentare di trovare forme comuni a realismo e non-realismo, delle tendenze che le attraversano trasversalmente derivate da quella comune appartenenza all'epoca ipermoderna; rendendo, così, meno acerba la dicotomia tra i due, evitando le funeste premonizioni su uno svuotamento del realismo¹⁴ e i giudizi sulla marginalità del non-realismo. L'allargamento dell'influenza del *weird* oltre i confini letterari porta a delle interessanti riflessioni: il senso di *weirdness*, infatti, più che un fenomeno letterario, risulta essere il modo in cui l'uomo ipermoderno si relaziona con la sempre maggiore complessità del mondo. A tale proposito Didino afferma:

In un'epoca segnata dal dominio dell'informazione, il discorso culturale si ramifica in una rete [...] di saperi di nicchia e specialistici troppo fitta perché sia possibile ricomporli in un discorso unitario, o in un “mondo dotato di senso in cui poter credere”, per usare la formulazione di Carver¹⁵.

Questo tipo di rapporto tra l'individuo e l'alterità del mondo produce due effetti paralleli ma

12 G. DIDINO, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere tempi strani*, Roma, Minimum Fax, 2020, p. 13.

13 La definizione dell'era ipermoderna data da Didino si avvicina molto a quella di Donnarumma. Per chiarezza espositiva ne riportiamo una breve definizione: «[...] l'ipermoderno, che ha abbandonato la fede moderna nel progresso, non crede sino in fondo alle sue promesse di felicità. Esso è una compulsione nevrotica che neutralizza i suoi idoli (rapidità, novità, efficienza, fattività...) proprio mentre li innalza. [...] il prefisso iper- depone così ogni possibile sfumatura celebrativa e rivela il suo carico ansiogeno e intimidatorio: l'iper- è il dover essere della contemporaneità, la sua ossessione prestazionale» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 104-105).

14 Vanni Santoni a tale proposito afferma: «C'è infine una questione su cui sono stato anticipato in parte da Rialti, ed è il fatto che il realismo, dopo aver dominato il passato recente, inizia a ritrovarsi relativamente svuotato», in F. DE VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul “Novo Sconcertante Italo”*, cit.

15 G. DIDINO, *Essere senza casa, sulla condizione di vivere tempi strani*, cit., p. 138.

complementari. Da una parte, come abbiamo visto, si genera il senso del *weirdness* e, dall'altra, una tendenza alla demondificazione. Quest'ultimo processo, derivato dalla trattazione filosofica di Heidegger, sembra assumere una valenza più chiara nel saggio di Didino rispetto a quello di Fisher, nel quale la caduta di senso del mondo è accostata sempre al concetto di simulazione¹⁶. Per arrivare a una demondificazione, non è necessario che il mondo sia simulazione o che crolli lo statuto di realtà, basta che i fili che legano i significati attribuiti al mondo cedano e la realtà di per sé si presenterà per com'è, al di fuori della narrazione che possiamo farne, priva di significato.

Per semplificare ulteriormente potremmo dire che l'individuo ipermoderno, sempre più incapace di attribuire un senso al reale, si trova a dover subire le frequenti incursioni di un'alterità incomprendibile che produce l'effetto del *weird*; allo stesso tempo, il processo di demondificazione viene frenato da un continuo ricorso alla narrativizzazione che ripristina la realtà attribuendole un significato provvisorio. Quest'ultimo concetto, quello della narrativizzazione del mondo, è presente in un altro teorico dell'ipermodernità: Donnarumma, infatti, definisce il ritorno al reale come una contrapposizione all'eccessiva narrativizzazione, e quindi finzializzazione, del mondo da parte dei media¹⁷. Allo stesso modo Santoni identifica il "nuovo strano" nella necessità di generare emblemi per la complessità del mondo in continuo aumento¹⁸. Entrambi questi fenomeni – narrativizzazione del reale e aumento della complessità del mondo – appaiono nella trattazione di Didino come caratteristiche proprie dell'ipermodernità. Dunque, le due forme di scrittura (realistica e non-realistica) che finora abbiamo sempre visto contrapposte, sembrano davvero porsi come risposte complementari allo stesso fenomeno.

Il non-realismo, infatti, si interroga sul principio stesso di realtà riproducendo quel fenomeno di *weirdness* che caratterizza l'attuale rapporto con il mondo; mentre il realismo tenta di svelare i significati rimasti al mondo al di fuori della narrativizzazione dello stesso. Al di là del ritorno al reale, al di là del "nuovo strano", l'epoca dell'ipermodernità porta con sé un rapporto incrinato con il mondo che si riflette in tutte le arti. Chiarire tale fenomeno ci è utile per identificare al meglio quali siano le caratteristiche di questo nuovo strano e, soprattutto, per individuare i confini della categoria di *weird* che – nella sua accezione esistenziale – non è più un genere letterario ma una specifica postura assunta nell'analisi del mondo. Per delineare le peculiarità letterarie del *weirdness* e i suoi effetti all'interno di una narrazione prendiamo in esame un romanzo che, come anticipato, ha generato

16 M. FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2018, p. 29.

17 «[...] l'ipermoderno tenta una resistenza alla finzializzazione, che si compie (ma neppure li incontrastata) nel dominio dei media vecchi e nuovi», R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 117.

18 «[...] come diceva lo stesso Borges, per esprimere l'indicibile occorrono emblemi e forse questi libri sono gli emblemi che l'oggi genera per provare a soddisfare tale aspirazione, resa necessaria dall'incremento esponenziale della complessità che ci circonda», F. DE VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, cit.

attorno a sé molta curiosità, spesso dovuta più a una tendenza sensazionalistica riguardo il presunto eccesso dei temi espressi che a un reale interesse. Parliamo di *Dalle rovine* di Luciano Funetta.

Il romanzo in sé, per iniziare a orientarci, ha poco a che fare con l'oscenità di una masturbazione con dei serpenti – aspetto che invece ha suscitato l'interesse giornalistico – ma è soprattutto la storia di una lenta metamorfosi che, per realizzarsi, richiede un progressivo allontanamento dall'umanità. Tale tema appare chiaramente in due punti focali del testo: nell'incipit, per la precisione all'inizio del primo capitolo, e nell'explicit, verso la fine dell'ultimo. Vediamo nel dettaglio il primo capitolo dove la mutazione, inizialmente riferita ai serpenti, successivamente invade anche il loro guardiano o collezionista:

Una volta, per esempio, un tale [...] gli aveva confessato di aver riscontrato negli esemplari della propria collezione un cambiamento, come se le sue cure li avessero trasformati in creature superiori. Superiori a cosa? Si era chiesto alla fine del messaggio. Ancora non era riuscito a darsi una risposta. Alla divisione degli esseri in classi e delle classi in specie, forse; o magari sono io che sto cambiando, concludeva¹⁹.

Nell'ultimo capitolo, invece, la mutazione è di Rivera, anche lui un collezionista o, come vedremo meglio in seguito, il dio dei suoi serpenti: «Allora Rivera cullato dalle parole del fantasma avrebbe iniziato a strisciare nel fango dondolando sul ventre, come l'uomo senza braccia né gambe, l'uomo serpente che scende dal monte Parnaso»²⁰. Come possiamo notare, la mutazione del protagonista rimane, attraverso l'uso del condizionale, solo una possibilità; non è dato sapere cosa accada realmente a Rivera ma il processo di allontanamento dalla dimensione umana è attivo fin dalla prima pagina.

Gli eventi che intercorrono a questa mutazione, o se vogliamo a questa disumanizzazione, sono legati a quell'oscenità a cui facevamo riferimento in precedenza. Il rapporto di Rivera con i serpenti è certamente anche un rapporto dai connotati sessuali, ma non unicamente questo; vediamo, infatti, come il protagonista «cantava per i suoi serpenti le stesse canzoncine che cantava al figlio»²¹. Allo stesso modo, se analizziamo il primo rapporto sessuale, l'atto erotico con i serpenti è soprattutto un innesco narrativo e si sviluppa in una pacatezza che non ha nessun intento di destabilizzare o scandalizzare. Descritto come un rituale intimo a cui il lettore può accedere attraverso un racconto di altri, che può spiare dalla telecamera che Rivera si mette di fronte, l'atto sessuale sembra assumere una valenza sacrale:

19 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, Latina, Tunué, 2015, p. 11.

20 Ivi, p. 184.

21 Ivi, p. 13.

La prima opera di Rivera è stata se così possiamo dire una conseguenza. Allo stesso tempo ha rappresentato un inizio, l'origine di qualcosa che forse un giorno qualcuno riuscirà a spiegare, ma che per il momento rimane un groviglio oscuro, una nebulosa di avvenimenti molto simile a un sogno²².

La funzione di innesco narrativo è dichiarata direttamente nel testo: quella prima masturbazione – conseguenza di qualcosa che non viene esplicitato ma impareremo a individuare come una solitudine straziante – porterà il protagonista nel mondo della pornografia, abitato da spettri, folli e mitomani. Le tematiche estreme, soprattutto sessuali, sono riconoscibili in tutta la produzione letteraria più recente e sono state individuate da Giglioli e Donnarumma in quella generale «tendenza all'eccesso»²³ tipica dell'ipermodernità, dove la componente pornografica cambia di segno per avvicinarsi al perturbante²⁴.

Il perturbante, inteso come l'impressione di estraneità in un contesto familiare, può essere associato all'*unheimlich* freudiano; eppure, tale categoria sembra adattarsi solo in parte al tipo di sessualità presente nel romanzo di Funetta. In *Dalle rovine*, gli atti sessuali non sono solo perturbanti ma fungono da varchi per l'intrusione di qualcosa di profondamente incomprensibile; essi sono dunque un modo di accesso del *weird*. Infatti, se l'*unheimlich* processa ciò che è estraneo attraverso ciò che è familiare, il *weird* e l'*erie* fanno l'opposto, portando qualcosa che non può in nessun caso essere riconciliato col familiare stesso o con la sua negazione²⁵. In questo modo il meccanismo erotico non è possibile e, come afferma Fisher, il *weird* si colloca «al di là del principio del piacere»²⁶. La dimensione sacrale e la sessualità come varco per l'intrusione dell'alterità è visibile soprattutto nel secondo rapporto sessuale, questa volta in compagnia della pornoattrice Maribel, dove il tutto avviene «in preda a una specie di trance»²⁷; dove i gesti seguono una linearità liturgica, le uniche due battute di dialogo sembrano formule magiche e l'unico pensiero è «che il suo corpo era una finestra»²⁸. Il rapporto di sostituzione tra erotismo e sacralità è parte di quel processo di metamorfosi a cui facevamo cenno all'inizio.

Anche l'eccesso della violenza che si sviluppa attraverso la figura di Tapia e il mondo degli *snuff* presenta una dimensione ritualistica. Nel video trovato da Rivera, infatti, si nota nuovamente una certa ripetitività delle battute che, in seguito, il protagonista dirà assomigliare a una litania²⁹; e, più avanti, gli stessi protagonisti dello *snuff* vengono immortalati in una fotografia mentre cammi-

22 Ivi, p. 12.

23 R. DONNARUMMA, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 161.

24 Ivi, pp. 161-162.

25 F. CORIGLIANO, *La letteratura weird*, Milano, Mimesis, 2020, p. 55.

26 M. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 29.

27 Ivi, p. 48.

28 Ivi, p. 47.

29 Ivi, p. 176.

nano «in un parco che è un santuario»³⁰. Eppure, la componente ritualistica degli *snuff* non fa parte del processo di metamorfosi di Rivera ma appartiene a una mutazione già avvenuta negli altri personaggi di Tapia, Traum e Birmania che, come vedremo in seguito, sembrano condividere una stessa dimensione narrativa.

È stato necessario specificare fin da subito la natura dell'oscenità e della violenza per poter osservare questo romanzo nella sua interezza. Infatti, l'eccesso dei temi non è che un mezzo, e non l'unico, per raggiungere le frontiere dell'esistenza umana, lì dove limiti e soglie si confondono in una dimensione che rimane inaccessibile. Individuato di cosa tratta il romanzo, vediamo attraverso quali tecniche si sviluppa la narrazione. A tale proposito troviamo utile l'analisi del *weird* che abbiamo affrontato all'inizio della trattazione e, soprattutto, il concetto di soglie esposto da Didino secondo cui «le soglie sono il punto in cui l'esterno del mondo viene in contatto con l'intimità della casa»³¹. Più in generale potremmo dunque affermare che esse rappresentano quelle barriere permeabili attraverso le quali si osserva l'alterità o attraverso cui l'alterità stessa, nel caso del *weird*, prorompe nel familiare.

Riprendendo il discorso sulla sessualità senza erotismo – un erotismo impossibile proprio perché completamente non familiare – il concetto di soglie ci torna utile. Come abbiamo visto, il secondo atto sessuale con i serpenti assume i caratteri di un rituale, ed è proprio attraverso questo rituale che il corpo di Maribel diventa una di quelle barriere permeabili – «il suo corpo era una finestra»³² – che lascia intravedere la presenza di una “dimensione Altra” provocando, così, la sensazione di *weirdness*. Il processo è ripetuto più volte all'interno del romanzo; vediamo come un'altra soglia fisica – quella della finestra – renda l'impressione di qualcosa di estraneo appena fuori da tale sottile barriera:

«Ci guardano» sussurrò Maribel, stringendosi addosso Rivera.

«Chi?»

«Non lo so. C'è qualcuno fuori o dentro la stanza.»³³

Questo processo è tipico della letteratura *weird* strettamente intesa, ma l'autore di *Dalle rovine* lo porta verso una dimensione se possibile ancora più metafisica ponendolo alla base della propria narrazione. Infatti, fin dalle primissime parole riconosciamo nel romanzo qualcosa di insolito: la voce del narratore è doppia o potenzialmente molteplice. Le stranezze non si fermano qui: questa

30 Ivi, p. 168.

31 G. DIDINO, *Essere senza casa*, cit., p. 52.

32 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, cit., p. 47.

33 Ivi, p. 128.

voce che si esprime in una prima persona plurale, infatti, non è riconducibile a nulla di concreto ma allo stesso tempo non è impersonale.

Fin dal paragrafo posto prima dell'inizio della narrazione siamo introdotti a questo "noi" del narratore: «Quando Rivera se ne andò, nessuno lo vide a parte noi»³⁴. Dal primo capitolo il "noi" sparisce e ci troviamo davanti a un narratore che sembra esterno e impersonale: «L'appartamento di Rivera si trovava al terzo piano di uno dei condomini»³⁵. Per un paio di pagine, l'impressione è che quel "noi" appartenga unicamente al paragrafo separato – la cui spazialità e temporalità indefinita sembra convalidare tale impressione – ma la particolarità del narratore riappare, senza preavviso, dopo che il lettore è stato messo a conoscenza del passato familiare di Rivera: «Rimase con noi; da un giorno all'altro, dopo averla ignorata per anni, si arrese e accettò la nostra presenza, perché a noi era toccato in sorte il privilegio di capire Rivera meglio di chiunque altro»³⁶. Questa presentazione improvvisa non chiarisce ancora la natura della voce narrante ma le dà una connotazione temporale come figura dotata di un passato (la presenza ignorata da anni); e colloca il narratore come figura intradiegetica capace di interagire con il protagonista che, infatti, accetta questa sua presenza.

La scelta della parola "presenza" non va presa alla leggera perché nel suo significato porta la contraddizione interna a questo narratore; ovvero il suo essere sia una presenza effettiva capace di muoversi nello spazio, fisica e caratterizzata, che una presenza fantasmatica, un'apparizione. È proprio questo principio a rendere lo stesso narratore una soglia tra due diversi mondi. Dopo la sua prima intrusione, il narratore intradiegetico non darà una spiegazione alla propria presenza, né chiarirà il suo statuto ma continuerà a narrare la storia di Rivera. Con l'espressione «noi lo seguimmo»³⁷ apprendiamo che il narratore si sposta e fa un atto volontario; la sua unica funzione sembra essere quella di testimonianza: «Sapeva che noi eravamo lì a guardarlo»³⁸.

Durante il primo rapporto con i serpenti e subito in seguito, però, appaiono ulteriori interferenze: «Non riuscivamo a respirare»³⁹; «Avevamo paura»⁴⁰; «Ci tappammo le orecchie»⁴¹. Tutte queste affermazioni non si adattano alla natura fantasmatica e fanno protendere il lettore verso l'identificazione dei narratori con delle presenze fisiche ma invisibili. Di certo, sono figure che neanche in queste prime pagine possono essere ricondotte a una dimensione completamente naturale. Per usare le parole di Orlando, esse vengono poste come un fantastico di imposizione⁴², al lettore

34 Ivi, p. 9.

35 Ivi, p. 10.

36 Ivi, p. 12.

37 Ivi, p. 13.

38 *Ibid.*

39 Ivi, p. 14.

40 Ivi, p. 15.

41 Ivi, p. 19.

42 F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 69.

non viene spiegato cosa siano ma viene dato solo il fatto in sé, cioè che ci sono. Eppure, la loro non appartenenza al mondo naturale non le porta direttamente in quello sovranaturale definito e riconoscibile. Di certo non sono riconducibili alla classica figura del fantasma – intesa come lo spirito di un passato che si mostra nel presente – ma condividono con essa il carattere di figure al limite tra assenza e presenza. La causa di tale fenomeno può essere individuata nella mancanza di un paradigma di irrealtà⁴³, cioè nella mancanza di un retroterra culturale condiviso che permetta l'immediata riconoscibilità della tipologia di creatura soprannaturale e dei modi in cui essa si comporta.

Quindi, al di là di quello che può essere il fantasma nel suo paradigma, queste figure possono essere definite fantasmatiche in quanto si trovano a cavallo tra due mondi; non più tra passato e presente, ma tra una dimensione familiare e un oltre sconosciuto. Un passaggio sembra esplicitare apertamente questa riflessione:

Qualcuno annunciò che la prima proiezione stava per cominciare. Gli altri erano ancora impegnati con Larredo. Laudata parlava a ruota libera con chiunque gli capitasse a tiro. Noi ce ne stavamo in piedi, nei nostri vestiti troppo stretti, con le nostre cravatte ridicole, a osservare quella festa capovolta⁴⁴.

Accanto a una riconferma dello statuto di presenza-assenza – una presenza propriamente fisica tanto da vestirsi in base all'occasione, quasi fosse percepibile dal resto del mondo – troviamo una riconferma di quella soglia tra qui e altrove, dove il “qui” sembra essere la dimensione a cui appartengono i narratori e “l'altrove” il mondo capovolto di Rivera. Non a caso, in un altro passaggio del romanzo, il narratore si riferisce a sé con il “noi” e individua i personaggi sulla scena come «gli altri»⁴⁵, sottolineando la distinzione dei piani. Un altro fenomeno che abbiamo visto correlato a quello del *weirdness*, parallelo all'intrusione dell'Altro e intimamente connesso alla natura stessa dell'Altro, è quello della demondificazione.

Tale categoria risulta essenziale soprattutto per individuare le caratteristiche di quella realtà in cui si muovono i personaggi e che i narratori descrivono. Una realtà provvisoria sempre minacciata dalle intrusioni del non familiare, raccontata da presenze fantasmatiche e, come vedremo, abitata da fantasmi. Nel mondo capovolto di Rivera assistiamo raramente alla descrizione di luoghi aperti. Se nei luoghi chiusi l'Altro è sempre pronto ad attraversare la soglia fisica, negli spazi aperti ci troviamo davanti a una dimensione costantemente a rischio di perdere il proprio significato e pararsi davanti allo spettatore nella sua incomprensibile alterità. Questo processo, accennato fin dalle prime

43 F. CORIGLIANO, *La letteratura weird*, cit., p. 47.

44 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, cit., p. 79.

45Ivi, p. 125.

pagine, prende sempre più campo nella narrazione dopo la lettura della sceneggiatura di Tapia che sembra scatenare quel processo di demondificazione in tutti i personaggi. A tale proposito riportiamo le impressioni dei tre personaggi subito dopo la lettura. Si tratta, in quest'ordine, di Rivera, Laudata e Maribel. Così Rivera:

Non fece altro per il resto della mattinata, fumare, sfogliare la sceneggiatura e starsene alla finestra a guardare in basso, cercando di ricordare le strade che aveva percorso, anche se nei suoi ricordi tutto sembrava un groviglio di corridoi che non portavano da nessuna parte, un intrico di strade che un tempo avevano un nome, prima che Alexandre Tapia decidesse di scrivere un film in cui prendeva Barcellona e la trasformava in una città senza fine, irricognoscibile⁴⁶.

Laudata:

«Adesso è tutto desolato, vero amico mio?» disse Traum.

[...] «Per tutto il tempo mentre leggevo è stato come se qualcuno sussurrasse il mio nome. Mi parlava da dentro. Solo il mio nome. Così ho visto il mio nome in mezzo alla desolazione»⁴⁷.

E infine Maribel: «Quando finì di leggere, Maribel si trovava in uno stato di strana agitazione, come se fosse ritornata da un sogno e il posto dove si era risvegliata non era lo stesso in cui aveva chiuso gli occhi⁴⁸». I tre diversi personaggi descrivono un mondo desolato, privo di significato, diverso da prima. La lettura ha provocato uno svelamento di una realtà demondificata. Il mondo stesso, infatti, appare Altro, irricognoscibile, e rimane solo l'uomo in questa desolazione incapace di riprodurre un altro significato. Questo fenomeno, però, non avviene solo tramite la lettura della sceneggiatura: l'intero mondo – soprattutto quello degli esterni, delle vie, dei luoghi di passaggio – sembra soggetto a una caduta di significato che lo rende improvvisamente estraneo.

Nel secondo capitolo viene descritto un giovane Rivera appena arrivato nella città di Fortezza come il «forestiero che registrava la vita della città, la sua autodigestione attraverso i canali di scolo»⁴⁹, ma, in un momento imprecisato, Rivera era cambiato e con lui anche la città era entrata in una «fase di oblio»⁵⁰. Fortezza, inoltre, si presenta come un labirinto di cui vengono esplorati solo due quartieri dove ci sono le case di Rivera e Birmania, un parco e un cinema porno. I collegamenti tra queste diverse zone sembrano immersi in un dedalo inconnoscibile e non solo per la mancanza di una

46 Ivi, p. 83.

47 Ivi, p. 127.

48 Ivi, p. 128.

49 Ivi, p. 17.

50 *Ibid.*

descrizione, ma perché i personaggi stessi subiscono gli effetti di tale fenomeno: per raggiungere la casa di Rivera i personaggi «sembravano esausti come se avessero affrontato un viaggio disastroso e pieno di imprevisti»⁵¹.

Accanto a questo fenomeno di demondificazione, insito nella realtà stessa o generato dalla lettura della sceneggiatura, si pone un altro fenomeno che concorre alla creazione dell'atmosfera irreal e ostile che ospita le vicende narrate. Per chiarire questo terzo elemento useremo nuovamente una definizione coniata da Fisher, quella di *weird* cognitivo: «dove il *weird* non è visto o sperimentato in modo diretto: si tratta di un effetto cognitivo generato privando il realismo apparente [...] di ogni sensazione di realtà»⁵². Vediamone un esempio:

a uno a uno iniziò a catturare i piccoli topi bianchi con una lunga pinzetta di metallo e a infilarli nelle teche dei serpenti. Uno per ogni serpente, ventotto topi. Quando ebbe finito si mise al centro della stanza per godersi lo spettacolo. [...] Guardava i topi rannicchiati in un angolo e a margine del suo campo visivo poteva percepire la danza ipnotica dei serpenti, perché in quel momento i ventotto serpenti erano un solo serpente che strisciava e sollevava la testa, invisibile per la sua preda, praticava una tecnica di avvicinamento che lo rendeva simile a una malattia letale, un'ombra nera che si stagiava sulle pareti della stanza⁵³.

Quindi, dove non interviene un *weird* diretto, dove non c'è un'intrusione dalle soglie e non si sperimenta neppure un effetto di demondificazione, spesso interviene quest'altro procedimento a minare le fondamenta della presunta realtà. Questi tre fenomeni, uniti alla voce narrante fantasmatica, generano quell'atmosfera tipica del romanzo in cui si colloca il percorso di metamorfosi di Rivera e che, invece, travolge gli altri personaggi.

Anche il tempo assume delle caratteristiche specifiche. Durante l'intera narrazione, infatti, si assiste a un forte senso di indeterminatezza temporale dovuto alla mancanza di riferimenti definiti e alla sovrabbondanza di locuzioni come “in un momento imprecisato”, “all'improvviso” e “dopo qualche tempo”. A questo senso di indeterminatezza si aggiunge un forte squilibrio tra la dimensione del passato e quella del futuro. Se il futuro è perlopiù assente e viene espresso quasi sempre al condizionale, il passato, al contrario, rappresenta una dimensione di grande rilievo all'interno della narrazione. Il passato è la dimensione che caratterizza Tapia, Birmania e Traum, un passato in parte comune fatto di violenza, pornografia illegale e snuff. Questi personaggi sembrano proiezioni del loro vissuto e agiscono nel presente come presenze di un passato indicibile; non a caso, sono spesso nominati come fantasmi, spettri, scheletri e persino ologrammi:

51 Ivi, p. 51.

52 M. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 44.

53 L. FUNETTA, *Dalle rovine*, cit., p. 29.

Mentre guardava Klaus Traum che si allontanava, Rivera pensò di aver parlato con un fantasma, e che, se quello che si diceva era vero, quell'uomo doveva avere un cuore trafitto, una casa deserta e sogni popolati da uomini e da creature di ogni tipo, e che un giorno il fuoco avrebbe divorato tutto, ma che la tristezza di Klaus Traum sarebbe sopravvissuta all'incendio e avrebbe cominciato a vagare di notte nei boschi, lungo i fiumi e valli d'Europa⁵⁴.

In questo passaggio assistiamo alla riemersione del paradigma di irrealtà del fantasma. Traum, infatti, viene descritto come un'entità che appartiene al passato e che per qualche motivo legato agli eventi della sua vita (in questo caso il dolore per la perdita dell'amata moglie) continua a vagare nel presente. Ma né Traum, né Birmania o Tapia sono morti, o meglio, non sono ancora morti a livello fisico:

«[...] Sai cosa diceva un mio conoscente? Che quando uno svanisce nel nulla ci sono due possibilità: o sta giocando a fare la prima donna o è morto».

«E qual è la verità?» chiese Rivera.

«Be' è chiaro. Sono morto. Eppure sento che potrei risuscitare.»⁵⁵

In effetti sia Traum che Birmania moriranno definitivamente nel corso della narrazione mentre Tapia sembrerà progressivamente rinvigorire. Rivera invece non è morto, non è un fantasma o uno spettro ma, come gli viene svelato da Tapia, appartiene a una categoria diversa, quella dei terminali: «[...] Perdonami se ti do del tu, ma mi ricordi quando avevo la tua età. Anche io ero un terminale, rovistavo tra le immondizie come se fossero mazzi di fiori profumati»⁵⁶.

Dunque, Rivera è un terminale mentre Tapia lo è stato in passato. Per il significato stesso di "terminale" risulta che Tapia, quindi, non essendolo più, sia morto; e, come afferma egli stesso, pronto alla resurrezione:

Rivera considerò la possibilità di averlo immaginato, di avere iniziato a pensare a Tapia come a uno spettro. I fantasmi non esistono, si disse Rivera, eppure di tanto in tanto qualcosa di simile a un fantasma lascia il suo anfratto e si mette in marcia, percorre la città da un capo all'altro, si mescola alla folla, entra nei bar, si accomoda nell'ombra dei cinema, attraversa inosservato il fragore delle stazioni ferroviarie, si inabissa nelle gallerie della metropolitana, consuma pasti frugali nelle rosticcerie, entra negli appartamenti al tramonto e ne

54 Ivi, pp. 78-79.

55 Ivi, pp. 63-64.

56 Ivi, p. 61.

esce all'alba⁵⁷.

Le figure dei personaggi sembrano rispettare in maniera più classica le caratteristiche fantasmatiche, essi rappresentano dunque la soglia tra il passato e il presente. Ricapitolando, all'interno del romanzo sono presenti tre diverse soglie: la prima, rappresentata dai narratori, è tra il qui e l'oltre; la seconda, rappresentata dal mondo stesso, è tra il familiare e l'alterità; la terza, rappresentata dai tre personaggi sopraccitati, è tra il passato e il presente. Queste tre soglie producono un effetto di destabilizzazione della narrazione, della spazialità e della temporalità, in cui si immerge la storia di Rivera, della sua solitudine e della sua metamorfosi.

Di questo romanzo rimarrebbero da analizzare molte altre caratteristiche spesso nascoste dall'eccessiva presenza di riferimenti intertestuali ma possiamo concludere che il nucleo di *Dalle rovine* si trova interamente all'interno degli elementi che abbiamo individuato nella nostra trattazione. In fin dei conti, se questo romanzo non è propriamente *weird* appartiene certamente alla postura di *weirdness* individuata da Didino; come afferma Marta Rosso, è meglio ripensare il *weird* «non in termini di genere ma di *dispositivo*, di tecnica impiegata per porsi in un certo modo nei confronti della realtà e del lettore»⁵⁸. Tale affermazione si adatta perfettamente al tipo di analisi proposta per il romanzo di Luciano Funetta, dove le classiche riflessioni sul *weird*, più che collocare il romanzo in una specifica corrente, forniscono spunti metodologici per esaminare la visione di mondo proposta dall'autore.

Dalle rovine, in conclusione, insieme a tutto il fenomeno contemporaneo dello "strano" in letteratura, sembra appartenere non a un genere definito ma a quel modo filosofico che, come già affermava Joshi negli anni Novanta, «frequently compels us to address directly such fundamental issues as the nature of the universe and our place in it»⁵⁹.

Bibliografia

- A. Pierantozzi, *New Italian Weirdness*, «Rivista Studio», 26 aprile 2016;
F. Corigliano, *La letteratura weird*, Milano, Mimesis, 2020;
F. De Vita, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, 5 novembre 2018;
F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi, 2017;
G. Didino, *Essere senza casa, sulla condizione di vivere tempi strani*, Roma, Minimum Fax,

57 Ivi, p. 149.

58 M. ROSSO, *La costellazione del "New Italian Weird" tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Le parole e le cose», 13 aprile 2022. <https://www.leparoleelecose.it/?p=43880>

59 S. T. JOSHI, *The Weird Tale*, Holicong, Wildside Press, 1990, p. 11.

2020;

G. Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, «CoSMo», n. 1, 2012;

L. Funetta, *Dalle rovine*, Latina, Tunué, 2015;

M. Ciccolari Micaldi, *Introduzione*, «CoSMo», n. 1, 2012;

M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Roma, Minimum Fax, 2018;

M. Rosso, *La costellazione del "New Italian Weird" tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Le parole e le cose», 13 aprile 2022;

R. Donnarumma, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014;

S. T. Joshi, *The Weird Tale*, Holicong, Wildside Press, 1990;

V. Santoni, *Nuova Strana Europa*, «Prismo», 30 settembre 2016.