

La vecchia casa sulla scogliera

il neogotico di Patrick McGrath

Molte cose si possono dire degli anni in cui viviamo, ma difficilmente qualcuno li potrebbe definire dominati dal romanticismo. E la letteratura gotica è, prima di ogni altra cosa, una letteratura romantica. Eppure, innegabilmente, assistiamo a una sua ripresa.

Il gotico è una forma letteraria fortemente codificata, ricca di regole non scritte, esattamente come il suo più stretto parente: il giallo deduttivo. **Il fantasma**, esattamente come il colpevole di un oscuro delitto, **deve possedere caratteristiche ben definite** - un legame con un luogo, con un antico delitto, con uno dei protagonisti del racconto - per colpire a fondo il lettore. A rigore non è nemmeno necessario che di fantasmi con lenzuolo e catene si tratti, spesso è sufficiente sia il fantasma di un ricordo o di una passione per configurare la categoria dell'**invasione**, ossia di "qualcosa" che spinge il protagonista a compiere gesti e atti che altrimenti non avrebbe mai compiuto. La prossimità o la coincidenza del fenomeno dell'invasione o invasamento con alcune fenomenologie psichiche e psicopatologiche non è ovviamente una novità, come è ben lungi dall'esserlo la figura, romanticamente desueta, dello scrittore psichicamente ammalato (E.A. Poe è il primo che viene alla mente) che libera sulla carta le proprie ossessioni.

Che si tratti di una semplice categoria letteraria lo si può dedurre dal fatto che, per lo più, gli scrittori - esclusivi o meno - di gotico sono state persone dalla vita irreprensibile fino al grigiore, basti pensare ad autori come *Henry James*, *Algernon Blackwood*, *Arthur Machen* o *Montague Rhodes James*.

L'**invasione**, quindi, **ha luogo unicamente nella pagina scritta, come liberazione organizzata di pulsioni profonde**, che normalmente abitano nel sogno. Le complesse strutture del racconto gotico fungerebbero così in realtà da "garanzia" per l'autore (ma anche per il lettore) che quanto è narrato non può abbandonare il campo della finzione per entrare in quello della realtà.

In quanto ai profondi legami che uniscono il gotico alla visione scientifica della realtà, basti pensare alla presenza, tanto frequente nel racconto soprannaturale, di scienziati e liberi pensatori. Lo stesso E.A. Poe, gioverà ricordarlo, era un eccellente e abile divulgatore scientifico, nonché un precursore del romanzo di fantascienza.

Abbiamo così definito con un minimo di precisione in più il territorio del gotico: a) il concetto di invasione; b) il legame con la parte più nascosta dell'identità; c) il rapporto ambivalente ma vitale con la scienza moderna.

Non resta ora che chiedersi se, date queste categorie, sia possibile assistere ad un ritorno del gotico in una forma viva e vitale e non come semplice adesione puramente letteraria ad un modello ormai svuotato e sorpassato.

a) L'invasione

L'universo percettivo nel quale ci muoviamo sovralimenta la nostra identità, ci mette a contatto costantemente con altri possibili sé potenziali mentre destruttura il nostro Io abituale. Nel corso della stessa giornata vestiamo panni differenti, reagiamo in maniera diversa al medesimo stimolo, strutturiamo una gamma di risposte adeguate all'ambiente che occupiamo in un determinato momento. L'unità del nostro Io non è soltanto compromessa ma annullata. Restano pochi momenti al giorno per cercare di tracciare i confini della nostra vera identità. Impresa quasi impossibile. Quando tolleriamo l'intollerabile e accettiamo l'inaccettabile - per esempio in ambito lavorativo - non siamo in qualche modo vittime di un'**invasione**?

b) *L'identità nascosta*

I legami con il sé più profondo oggi sono spezzati. Non esiste il tempo per indulgere sui sogni, né per soffermarsi sull'inquietante violenza che spesso mettono in scena. Il *mare interno* resta così abbandonato, incontrollato e deserto, tornando a costituire la vera terra incognita. Conseguentemente qualunque suggestione ci coglie vulnerabili, fragili e impressionabili come bambini.

c) *La scienza moderna*

Viviamo con essa un rapporto espropriato, fatto di irrazionali speranze e incostanti timori. Non diversamente da un uomo dell'inizio del secolo possiamo limitarci a considerazioni superficiali e viviamo la ricerca scientifica in termini di assoluta delega agli esperti. E questo è tanto più vero ed evidente per tutto ciò che concerne la medicina.

Prendendo in considerazione anche solamente questi tre aspetti distintivi della letteratura gotica non sembra che lo scenario sia cambiato da un secolo a questa parte.

Il caro, vecchio gotico è, da quando esiste, **un antagonista dell'ottimismo più becero**, un sintomo di inquietudine ed un segnale di allarme. La sua riscossa nel campo della narrativa possiede certamente qualche tratto iperletterario, ma ancor di più risponde a una necessità, all'esigenza di uno spazio magico e indisturbato nel quale tornare a tracciare ed esplorare i confini del nostro Io. Si tratta, e questo è forse il suo aspetto più interessante, di un fenomeno per il momento quasi esclusivamente letterario. E questo mi dà alcune speranze per il futuro del libro. (*Melania Gatto*)

intervista a Patrick McGrath

L'intervista che segue è il frutto di un non lieve lavoro di squadra.

Il testo dell'intervista, infatti, è stato preparato da Massimo Citi, il recensore di Follia e de Il Morbo di Haggard, e tradotto da Victoria Franzinetti. A porre personalmente le domande ed a fare conoscenza con Patrick McGrath sono state Silvia Treves e Giulia Milone. Ingredienti fondamentali dell'operazione sono stati: tre telefoni, due tram (andata e ritorno), due fax (della redazione di LN e di Patrick McGrath).

L'occasione per l'incontro con lo scrittore è dovuta a Silvia De Vecchi della libreria La Città del Sole di Torino che cogliamo l'occasione per ringraziare ancora. Come ringraziamo i membri dello staff della casa editrice Adelphi, presenti nell'occasione

La traduzione delle risposte è stata nuovamente di Victoria Franzinetti e la redazione finale è stata a cura di Massimo Citi. E con ciò si è chiuso il ciclo. Ciliegina sulla torta è stato l'intervento sull'attualità della letteratura gotica, opera di Melania Gatto.

Quando si dice lavorare collettivamente... Adesso leggete l'intervista, e buon divertimento.
(Silvia Treves)

LN: *Nell'ultimo romanzo pubblicato in Italia (Dr.Haggard's disease) ci sono numerosi riferimenti non solo alla letteratura gotica ottocentesca, ma anche alle sue riletture narrative più moderne (Daphne Du Maurier) e cinematografiche (La seconda moglie Rebecca, Il fantasma e la Signora Muir, per la casa sulla scogliera). L'amore per il gotico e la sua attenta ricostruzione nella pagina scritta sono dovuti a un fenomeno di imprinting giovanile o sono una scelta voluta?*

P.M.G.: Il mio amore per i romanzi gotici è nato nell'infanzia. Il lavoro di mio padre come sovrintendente generale presso un ospedale psichiatrico ha fatto sì che fin dalla più tenera età io sia stato circondato da psichiatri che raccontavano storie di follia.

Una volta iniziato a scrivere, mi resi conto che tendevo naturalmente a sviluppare storie basate sulla follia, come su altri aspetti della malattia e del disordine mentale. Il genere letterario che meglio si attaglia a questi temi è ovviamente il gotico, e fin da giovane sono stato un fan di Edgar Allan Poe e di altri scrittori horror.

LN: *Asylum (Follia)* è narrato in prima persona, come lo è *Dr. Haggard's disease (Il morbo di Haggard)*. Tutti e due sono costruiti a ritroso, ossia da un presente nel quale tutto è ormai avvenuto, al passato più lontano, fino a ritornare al presente. Il percorso narrativo consiste nello scioglimento del mistero di quanto è accaduto. Questa modalità narrativa - ancora tipica della gothic novel - pone il lettore di fronte ad una scansione ineluttabile della narrazione, non gli permette né speranze né vie d'uscita. Eppure - o più probabilmente proprio per questo motivo - il romanzo possiede una grande suggestione. Come è avvenuta la scelta di questo modo peculiare di narrare? Si è imposta da sola o ci sono state precedenti stesure con una cronologia più piana?

P.M.G.: Utilizzo la prima persona nella narrazione perché sono sempre stato affascinato dalla domanda: "chi sta scrivendo la storia", perché la storia viene scritta, come viene alterata, modificata o deviata, che cosa è stato lasciato fuori dalla storia e che cosa sia stato inventato. In altre parole sono scettico sulla possibilità della "verità". Nei miei racconti voglio far apparire l'idea che qualunque resoconto della realtà è inaffidabile, se visto alla sua radice. Questo approccio appare molto precocemente nei miei lavori: c'era già nel mio primo libro, una collezione di racconti dal titolo *Blood and water* [non ancora pubblicata in italiano, N.d.R.].

LN: Sia in *Asylum* che in *Dr. Haggard's disease* lei è propenso a mettere in luce l'ottusità, la freddezza, la competitività dei personaggi maschili, contrapponendovi la superiore (anche se spesso infelicissima) sensibilità femminile. Eppure la vita dei personaggi femminili resta comunque recintata nell'ambito di un universo interamente maschile che definisce e giudica le passioni delle donne, condannandole senza pietà. È comunque molto evidente l'affinità che lega tra loro i personaggi maschili, figli di una stessa epoca e della medesima educazione, e si ha spesso la sensazione che nelle vicende narrate le donne - misteriose e incomprensibili per gli uomini - siano semplici pedine in un gioco di ruoli interamente maschile. Questa sua visione del mondo maschile nasce da un giudizio personale sul suo sesso e sulla società inglese o è un gioco letterario?

P.M.G.: Nei miei romanzi, il potere maschile nasce dalla percezione che tradizionalmente gli uomini hanno controllato le cose e in grande misura lo fanno ancora. Il potere è sempre stato un tema importante del mio lavoro, in particolare l'abuso del potere sociale. Il patriarcato sta crollando, credo, ma è ancora forte in ambiti di vita in cui l'individuo deve sottostare all'autorità di professionisti. La psichiatria appartiene a queste aree, ma naturalmente l'abuso maschile del potere è percepibile in ogni aspetto della vita quotidiana, essendo il matrimonio e la famiglia uno dei suoi maggiori ambiti.

LN: Entrambi i romanzi hanno un forte impatto visivo. Quanto crede abbiano pesato in essi suggestioni cinematografiche o registi come Alfred Hitchcock?

P.M.G.: Nel periodo in cui stavo imparando a scrivere *fiction*, a New York negli anni '80, guardavo ogni sera due o tre vecchi film americani. Li studiavo appositamente, per le tecniche che utilizzavano nel definire un personaggio, l'ambiente e la storia, ma anche per i dettagli quali l'abbigliamento, le espressioni del viso, e persino particolari quali i gesti e la posizione. Ho sempre voluto che la mia *fiction* avesse lo stesso potere visivo e la forte carica narrativa di un buon film. Inizialmente preferivo

Hitchcock non solo per i suoi buoni soggetti, che mi piacevano, ma anche per la sua capacità di trasmettere grandi quantità di informazione psicologica con mezzi ridotti, minimi. Quindi io non considero i film concorrenti della letteratura, ma piuttosto penso che i due mezzi si completino. Penso che il mio lavoro si sia evidentemente arricchito dall'influenza del cinema e delle sue tecniche narrative.

LN: *La scelta della narrazione in prima persona sottolinea la parzialità del punto di vista. E lascia il lettore perennemente in dubbio sulla buona fede dell'io narrante. In Asylum il lettore, infatti, finisce con il comprendere che tale buona fede semplicemente non esiste. In realtà si ha la sensazione che lei abbia scelto soltanto uno dei punti di vista, e soltanto una delle possibili letture di quanto è avvenuto. Si è trattato di una scelta narrativa a priori o la scelta è venuta da sola?*

P.M.G.: Ho risposto a queste osservazioni nella seconda domanda, credo. In *Asylum* volevo che il lettore/trice fosse sedotto e persuaso dalla voce apparentemente saggia e partecipe di Peter Cleeve per poi scoprire, io mi auguravo in maniera scioccante, che la sua fiducia in quest'uomo era stata malposta. Quindi se non possiamo fidarci della sua versione degli eventi, possiamo fidarci di quella di Stella? Dov'è la verità? È il lettore a dover decidere. La funzione del romanzo è quella di sollevare questa domanda. Si tratta di una scelta deliberata che deriva dalla mia riluttanza ad essere l'autorità "finale" sul significato o sulla veridicità degli eventi descritti.

versione originale:

LN: In your latest novel published in Italy, *Dr Haggard's Disease*, you make several references to 19th century Gothic literature as well as to some of the modern versions of the genre such as *Daphne Du Maurier* and to the film versions (*The Ghost and Mrs. Muir* or *Rebecca*). Is your love for Gothic novels a deliberate choice or does it come from your youth?

P.M.G.: My love for gothic novels was born in my childhood. My father's work as the superintendent of a large lunatic asylum meant that I was surrounded from an early age by psychiatrists telling tales of madness. When I became a writer I discovered that my imagination turned naturally to themes not only of madness, but other forms of disorder as well. The literary genre best suited to such themes is of course the gothic, and from an early age I was a big fan of Edgar Allan Poe and other writers of horror stories.

LN: *Asylum* is written in the first person, as is *Dr Haggard's Disease*. Both are ex-post narration, written in a present where everything has happened, moving from a distant past to a present. The narration is the dissolving of the mystery of what has happened. This narration again echoes the Gothic novel. The reader is in position of inevitability, without hope nor way out. Possibly, and this may in fact be reason why - the novel is extremely suggestive. What made you choose this type of narration? Did it just make it way to your pen or did you start off with more linear chronologies and then re-write it?

P.M.G.: I use first-person narration because I have always been fascinated by the question as to who is telling it, how they are altering, modifying, or twisting it, what they are leaving out of the story, what has been invented. In other words I am skeptical about the possibility of "truth" and wish to reflect in my work the idea that any account of reality is at root unreliable. This practice emerged in my work very early on. It is there in my first book, a collection of stories called *Blood and Water*.

LN: Both in *Asylum* and *Dr Haggard's Disease* you highlight the obtuseness, the coldness and the competitiveness of the male characters, juxtaposing them to the female great albeit very sad sensitivity. The life of the female characters is seen within an entirely male universe which defines and judges women's passions, condemning them without any mercy. The bond between the male characters - children of their time with the same education - means that the women are sometimes pawns in the male game, however mysterious and unintelligible they are to men. Does this view of the male world stem from your personal judgement of your sex and of the British society or is it a literary game?

P.M.G.: Male power in my novels stems from the simple perception that men have traditionally controlled things, and still do to a large extent. Power has always been a strong theme in my work, particularly the abuse of social power. Patriarchy is breaking down, I believe, but remains a strong force in areas of life where the individual defers to the authority of the

professional. Psychiatry is one such area. But of course the male abuse of power is everywhere visible in daily life, the marriage and the family being its big arena.

LN: Both novels are visually very strong: what influence have movies and director such as *A. Hitchcock* had on you?

P.M.G.: When I was learning to write fiction, in New York in the 1980s, I watched two or three old American movies every night. I deliberately studied these movies for the techniques they used to establish character, setting and story, even to details such as dress, facial expression, gesture and posture. I always wanted my fiction to have the same visual power and strong narrative drive of a good movie. My early preference was for Hitchcock, not only because his subject matter appealed to me, but because of his ability to convey large quantities of psychological information with minimal means. So I do not regard film as in any way in competition with literature, rather the two complement each other. My own work I feel has been greatly enriched by the influence of film and its narrative techniques.

LN: The choice of using the first person stresses the partial point of view and leaves it to the reader to question the good faith of the narrator. In *Asylum* the reader comes to understand that there is no good faith as such. In fact one gets the feeling that you deliberately chose one point of view and one of the possible readings. Is this a narrative choice or did it just happen?

P.M.G.: I've answered this in the second question, I think. In *Asylum* I wanted to have the reader be persuaded and seduced by the seemingly wise, compassionate voice of *Peter Cleave*, and to discover, hopefully with a horrible shock, that their trust in this man has been misplaced. So if we cannot trust his version of events, can we trust *Stella's*? Where is the truth of the thing? The reader must decide; the novel's function is to raise the question. This is a deliberate choice on my part, and comes of my reluctance to be the ultimate authority as to the meaning of the events being described.

© LN - LibriNuovi / Patrick McGrath 1999

Recensioni:

- da LN 6 (estate 1998):

PATRICK McGRATH
FOLLIA (*Asylum*- 1996)
Adelphi 1998, pp. 294, € 14,46

Ecco un libro dal quale riesce davvero difficile separarsi.

«...*La storia di Stella Raphael è una delle più tristi che io conosca. Stella era una donna profondamente frustrata che subì le prevedibili conseguenze di una lunga negazione e crollò di fronte a una tentazione improvvisa e soverchiante*».

Siamo alla prima pagina e per un lettore come me il destino è già segnato (come quello di Stella): leggerò il libro fino alla fine per sapere il perché e il per come della tragedia ormai consumatasi.

Patrick McGrath è uno degli autori per i quali si è coniato il termine Neo-Gotico ed è già comparso su queste pagine come curatore di un'antologia piuttosto bruttina (cfr. LN 5) che fungeva, in questo caso, da pessimo viatico. Nero Wolfe esortava ad essere pessimisti (meglio dire paranoici) per avere solo belle sorprese, ed è esattamente quello che mi è capitato.

Ma da dove sbucca la bizzarra definizione neogotico?

Per sapere cos'è il gotico avete solo da rileggervi (o leggervi, se l'avevate saltato) l'intervento a quattro mani pubblicato sul numero scorso di LN [*di seguito a p.8*]. Apprenderete così che esistono talune regole formali che distinguono il romanzo gotico dalla consueta storia di fantasmi, soprannaturale o meno. Tra queste, il procedere a ritroso della narrazione - da un evento alle sue cause - costituisce una delle formule di maggior successo. Edgar Allan Poe utilizzava frequentemente questo genere di struttura, ipotizzando un io narrante che narra a posteriori ciò che è avvenuto, rammaricandosene e maledicendo gli eventi. Dopo di lui diversi altri autori hanno impiegato la medesima ricetta, tra gli altri (e si trattava di un'amorevole rivisitazione) Jorge Luis Borges. E, fuori

dal campo strettamente letterario, anche Alfred Hitchcock ha costruito più di una sceneggiatura basandosi su una ricostruzione degli eventi, talvolta accortamente ambigua.

McGrath non solo procede a ritroso, ma **si avvale di un narratore non imparziale, legato alla protagonista da un rapporto ineguale e seduttivo come quello che lega paziente e analista**. E nel corso della ricostruzione accade spesso al lettore di trovarsi a dubitare della buona fede del «caro, vecchio Peter», dubbio che, nel procedere della narrazione si fa sempre più sinistramente verosimile. Peter che ostacola la carriera del marito di Stella, che, nonostante gli apparenti sforzi, non può - o forse non vuole - interrompere la relazione tra Stella ed Edgar Stark, affascinante psicopatico criminale, Peter che scompare e ricompare, mellifluido e *tanto* sollecito, a fianco di Stella dopo ogni scatto del meccanismo infernale che la perderà.

Lei, Stella, è sempre vista attraverso i suoi occhi: una creatura infantile e romantica, immatura ed egocentrica, alcolista, ninfomane, capace di slanci intensi ma di breve durata, una madre fallita e una moglie pernicioso. È lei la causa delle disgrazie del marito («...il povero Max», come lo descrive Peter) e la sua condotta sciagurata è alla base di tutte le disgrazie che avverranno nel corso della vicenda.

Non so dire precisamente quando avvenga, ma c'è un momento nel quale il lettore comincia ad essere assalito dal *sospetto*. Forse è **la sollecitudine sottilmente ipocrita**, così perbene, "inglese" - verrebbe da dire - **di Peter** a mettere sull'avviso, o il fatto che, nonostante l'apparente logica delle sue considerazioni e della sua condotta, **la vicenda di Stella e la disgrazia di suo marito finiscono per favorirlo**, agevolando la sua carriera e mettendolo infine nelle condizioni di disporre della vita di lei. La proverbiale ipocrisia dell'ambiente britannico, il puritanesimo in salsa psichiatrica rendono più estremi ed enfatici i comportamenti "aberranti" di Stella, che, se appare una sciagurata ad una lettura affrettata, finisce per guadagnarsi l'inorridita simpatia del lettore. Ciò che è in gioco, in ultima analisi, è il diritto alla felicità, la possibilità di interrompere un legame che è anche vincolo sociale, condotta accettabile, in primo luogo per Stella, ma anche per Max, suo marito. **Il romanzo di McGrath, dietro l'apparenza di un caso clinico estremo, nasconde la sostanza di un incubo culturale: la società** che racconta, **profondamente sessuofoba**, non può che punire con l'esilio, la reclusione e la morte l'abbandono alla passione da parte di un membro della classe dirigente.

Siamo così tornati al punto di partenza, ossia al Gotico/Nuovo Gotico. La sua natura di genere profondamente "femminile", contiguo al romanzo di sentimenti, è così confermata anche da McGrath con un'opera abile ed efficace, dai contorni apparentemente tradizionali, in realtà attualissima per le riflessioni che suscita sui confini della morale sociale e sulla funzione repressiva della pratica psichiatrica.

(Massimo Citi)

- da LN 11 (autunno 1999):

Patrick McGrath

Il Morbo di Haggard (*Haggard's disease* - 1993)

Adelphi 1999, 2002, pp. 208, € 8,00

Di **Patrick McGrath**, del quale abbiamo presentato la recensione di *Follia (Asylum)* in LN 6, è stato pubblicato nel maggio di quest'anno **Il morbo di Haggard (Dr. Haggard's disease)**.

Romanzo anche più torbido e allucinato di Follia, *Il morbo di Haggard*, scritto in realtà prima di *Asylum*, presenta in forma anche più nitida gli aspetti fondamentali del neogotico di McGrath.

L'ossessione sessuale, in primo luogo, qui carica di un'ambiguità intollerabile grazie alla presenza di pulsioni chiaramente omosessuali. In secondo luogo l'accorgimento di affidare interamente il racconto ad un **io narrante inaffidabile**. Ulteriore elemento di dubbio e di sospensione di giudizio per il lettore è la scelta di far procedere a ritroso la narrazione, dai giorni successivi al suo epilogo al suo inizio.

Come in *Follia* McGrath ha scelto come sfondo l'ambiente medico. Il dottor Haggard, tuttavia, è un medico fallito, un'ex-promessa della chirurgia ed ora un relitto dedito alla morfina, autorelegatosi sulla costa, in una vecchia casa sulla scogliera, per scontare il suo errore, cioè una passione inaccettabile e cieca per la moglie di un suo superiore.

L'aspetto ideologicamente più interessante del senso di orrore che la vicenda proietta in Haggard per primo, è proprio la sua intollerabilità sociale, la degradazione che lui, maschio membro di una casta influente, ha scelto di vivere fino in fondo per una semplice donna.

La morte di lei ha impedito ad Haggard di guarire dalla propria passione, dal proprio *morbo*. E così, da un incontro fortuito con il figlio di lei, pilota da caccia di stanza in una vicina base aeronautica, scaturisce l'ulteriore grado della sua malattia. Haggard ravvisa i tratti di lei nel figlio e rivive nel rapporto con il giovane, che cerca di raffigurarsi come amicizia, i tratti più allucinati della relazione con la madre, le incomprensioni, le ripulse di lei, il rifiuto.

Il morbo di Haggard è per certi aspetti meno equilibrato e concluso di Follia, ma ha, rispetto ad esso, il pregio di un'ispirazione più inquieta e, talvolta, quasi insostenibile per il lettore. Qui il senso della *vergogna*, della coscienza acuta della disapprovazione sociale per ogni comportamento deviante, è decisamente più vivo. Questo non lo renderà forse più godibile per il lettore, ma lo rende **un romanzo intenso e temerario**.

(Massimo Citi)

- da LN 15 (autunno 2000):

Grottesco, di **Patrick McGrath** (Adelphi 2000, pp. 214 L. 26.000) è l'ultimo dell'autore pubblicato in Italia ma pubblicato in lingua originale nel 1989, precede sia *Follia* che *Il Morbo di Haggard* (entrambi Adelphi - cfr. LN 6 1998 e LN 11 1999). È un romanzo ipnotico, neogotico nelle atmosfere e nell'andamento inesorabile della vicenda, nell'inaffidabilità del narratore, nella latente ossessione sessuale che lo pervade. Tutte caratteristiche cui l'autore ci aveva già abituato nei romanzi (successivi nella sua produzione) precedenti. L'elemento nuovo è, semmai, l'umorismo nero e stralunato, **la lente "grottesca" attraverso cui sir Hugo Coal**, ridotto ad una vita semivegetativa dopo un infarto, **guarda il mondo**. È proprio sir Hugo, paleontologo dilettante, misantropo colto e pieno di manie, che trascorreva tutto il suo tempo a ricostruire lo scheletro del dinosauro fossile rinvenuto in Africa venticinque anni prima, nel 1949, a raccontare a se stesso, ora che non riesce più nemmeno a parlare, le vicende degli ultimi mesi e le circostanze che l'hanno inchiodato per sempre sulla sedia a rotelle: «Chiuso nel mio bozzolo di ossa, mi trasformo in pupa dietro uno sguardo vacuo somigliante a quello di una lucertola, dentro un corpo lentamente consumato dal suo stesso metabolismo [...] Quanto al destino, sono giunto alla conclusione che il mio sia quello d'essere grottesco. Sì, perché non è forse grottesco un uomo tramutato in vegetale?». **Anima nera della famiglia** è, secondo Hugo, Fledge, il maggiordomo bello e arrogante che, approfittando della sua malattia, sta soppiantandolo nella direzione della tenuta e nel cuore della moglie. Mentre Fledge e Harriet vivono la loro passione senza farne mistero, certi che Hugo sia ormai inconsapevole e che Doris, la moglie alcolista di Fledge, non si ribellerà, il marito ingannato li osserva e racconta. La voce muta di Hugo rievoca per il lettore storie di ordinaria aristocrazia decaduta e impoverita, ambizioni accademiche, strampalate ossessioni, come quella di invitare alla propria tavola il rospo Herbert, e di sfamarlo davanti ai familiari rassegnati e agli ospiti che nascondono garbatamente il disgusto, arroganza di casta, indifferenza, incapacità di provare sentimenti se non nella forma superficiale della familiarità virile con alcuni dipendenti. Che la visione del mondo di sir Hugo non sia obiettiva, **che il suo punto di vista sia fortemente fazioso**, il lettore comincia a sospettarlo lentamente, irretito com'è nella ragnatela della sua voce razionale e pacata, della sua ironia, del suo paziente disprezzo verso i propri simili. Il sospetto lo accompagna, pagina dopo pagina, e non diviene certezza nemmeno alla fine, quando la fedeltà a sir Hugo (o forse la testardaggine, secondo il nobile) trascina un suo dipendente alla rovina. Cattivo nel senso migliore

del termine, **privo di personaggi degni di rispetto, eppure terribilmente umani**, *Grottesco* è una grande prova di autore, condotta senza sforzo apparente, sempre lucida, disseminata di dettagli rivelatori e pungenti, come questa considerazione di *sir* Hugo che - spiando indebitamente il proprio maggiordomo - lo sorprende (forse) in intimità col fidanzato della figlia: *«Il fatto è che, mentre cadevo per terra, mi pare di aver scorto Sidney abbracciare Fledge e baciarlo: sì, perdio, il mio maggiordomo fra le braccia di quello smidollato!»*.

(*Carmilla*)

- da «Devo crederti? Storie inaffidabili», LN 18 (estate 2001):

Sorprendente il romanzo di McGrath, *Martha Peake*, un gotico di gran classe che l'autore si diverte a contaminare con i toni e i colpi di scena del romanzo d'appendice, e con le problematiche e le digressioni del romanzo storico ottocentesco. La storia di Harry Peake, nato povero ma pieno di intelligenza e talento, che si arricchisce con il contrabbando, provoca involontariamente la morte in un incendio della giovane amatissima moglie e resta per sempre sfigurato e ingobbito nell'incidente, ricorda insieme *Cime tempestose*, *Notre dame de Paris*, *I miserabili*, mentre la vicenda di sua figlia Martha, ragazza precoce che sostiene il padre nella sua ricerca di riscatto senza riuscire a salvarlo dall'alcol, e la sua fuga nel Nuovo Mondo, eroina involontaria della rivoluzione americana, aggiunge il sapore dei romanzi avventurosi di James Curwood e di Fenimore Cooper. Nulla, nella storia è lasciato al caso, McGrath si riconferma un regista abilissimo giocando con un numero sempre maggiore di specchi (la vicenda è raccontata a un narratore fin troppo coinvolto da un vecchio zio evasivo e smemorato con l'aiuto di frammenti rovinati dal tempo delle lettere di Martha) e spiazzando continuamente il lettore che non sa più che genere di romanzo sta leggendo. Ad Harry e a Martha succede letteralmente di tutto, e tutto «sembra» assolutamente plausibile (per il tono sommesso e le minuziose notazioni psicologiche) e completamente incredibile.

(*Silvia Treves*)

Parliamo Gotico?

Da LN 5, primavera 1998.

[...] «É nell'interesse per la paranoia, per la barbarie e per il tabù che risiede lo sforzo vitale della narrativa gotica. (..) Il gotico ci accompagna in un viaggio attraverso i tortuosi corridoi della repressione, ci offre dei rapidi sguardi sugli scheletri dei desideri morti e li rimette in moto.»

La definizione è di David Punter e coglie - al di là di caratteristiche formali comuni come la complessità narrativa, i barocchismi, gli artifici, l'uso massiccio di simboli - la sostanza di un genere peculiare e insieme inafferrabile come il gotico.

Infatti il gotico è innanzitutto una **narrativa paranoica**, in cui il lettore deve partecipare ai dubbi e alle incertezze suscitate senza poter scegliere una verità: le opere gotiche migliori mettono continuamente in dubbio il soprannaturale (Pensate a *Gli elisir del Diavolo* o a *Il Giro di vite*) e, così facendo, rimuovono la patina illusoria di certezza del *mondo naturale*.

In secondo luogo il gotico rivela la paura della barbarie proveniente dal passato (Dracula è l'aristocratico che sconvolge l'ordine vittoriano) ma anche dal presente e dal futuro (i mondi disumanizzati di Ballard, la maternità allucinante di Alien). Un modo efficace per denunciare la relatività dei codici etici e comportamentali: chi rappresenta la vera minaccia, Frankenstein o il suo mostro? Dracula o Van Elsling? Moreau o le sue creature? E cos'è Jekyll, se non la faccia rispettabile di Hyde?

Infine, il gotico si confronta continuamente con le due dimensioni del tabù: *sacro* e *impuro*, esplora le zone anomale e non razionali della vita che devono essere evitate ma al tempo stesso attraggono fatalmente l'umanità, quali l'amore e la sessualità nelle loro forme più oscure e inaccettabili, e il rapporto tra umano e divino (Frankenstein e Moreau usurpano il posto di Dio, dando vita ad una creazione già corrotta dall'entropia). La narrativa gotica è quindi profondamente erotica e pervasa di misticismo.

Il gotico insomma si muove « - *coscientemente o inconsciamente - sull'orlo dell'accettabile, poiché è su questa zona di confine che risiede la paura (..) da una parte i contorni della realtà, i particolari e la struttura della vita quotidiana, dall'altra l'oscuro reame del mito, i lineamenti dell'inaccettabile.*»

Nata con la borghesia, la letteratura gotica è profondamente ambigua verso i valori che la borghesia aveva più cari (ragione, controllo delle passioni, ordine).

Queste ambiguità rimangono un terreno fertile per l'esplorazione letteraria anche ai nostri giorni ma, nel frattempo, si sono verificati enormi cambiamenti nella natura delle paure che viviamo, nella consapevolezza che ne abbiamo e nella nostra esperienza di autori e lettori. Ballard è gotico, ma nelle sue opere il timore legato all'uso della scienza di Mary Shelley diviene conflitto tra l'individuo e un ambiente disumanizzato; i limiti della nostra umanità affrontati nel tema del vampirismo diventano in William Borroughs la trasformazione dell'uomo in bestia o in macchina. La claustrofobia, l'automatizzazione del sentimento, la percezione dell'irrealtà che ribolle sotto la superficie di un mondo asettico che esclude la natura, sono le caratteristiche del gotico moderno.

(Silvia Treves & Melania Gatto)