

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

IL ROMANZO GOTICO: DALLA TRADIZIONE EUROPEA A *MALOMBRA* DI FOGAZZARO

Anastasia Di Vita

Abstract

Il romanzo gotico trova origine nella seconda metà del Settecento in Inghilterra, ma la sua fama raggiunge presto tutta l'Europa. Basandosi su precise dinamiche e ambientazioni, il romanzo gotico si alimenta del mondo occulto, delle paure e delle primitive pulsioni dell'uomo, affascinando di fatto più il lettore che il critico. Il saggio riprende la storia e i maggiori protagonisti del genere, come Walpole, Hoffmann, Lewis, Beckford ed altri, fino a *Malombra* di Fogazzaro, e ad altri esempi della letteratura italiana ed europea.

The Gothic novel originated in the second half of the eighteenth century in England, but its fame soon reached all of Europe. Based on precise dynamics and settings, the gothic novel is nourished by the occult world, by the fears and primitive impulses of man, in fact fascinating more the reader than the critic. The essay takes up the history and the major protagonists of the genre, such as Walpole, Hoffmann, Lewis, Beckford and others, up to *Malombra* by Fogazzaro, and other examples of Italian and European literature.

Parole chiave

Gotico, Occulto, Spiritismo, Soprannaturale, Orrore, Gothic, Occult, Spiritism, Supernatural, Horror

Contatti

anastasia.divital@gmail.com

Il romanzo gotico non gode di una vera e propria tradizione codificata in Italia; la sua origine e la sua fortuna sono più di natura europea e massimamente anglosassone, a partire dalla seconda metà del Settecento. Tuttavia non mancano in Italia opere in grado di riportarci ai termini del genere, volti in maniera particolare a rendere l'aldilà più comprensibile e certo, o ad abbandonarsi ad un contatto extrasensoriale con tutti i vantaggi e no del caso, o a cullarsi nel recondito nell'attesa di una conoscenza insperata. Occorre inoltre precisare che gli stessi studi critici sul genere hanno evidenziato la preminenza dell'aspetto suggestivo della lettura rispetto a quello dello studio critico vero e proprio; pur non mancando elementi fortemente caratterizzanti il genere, spesso si è spostata l'attenzione all'analisi sul piano cronologico della ricezione, valutando come il mutare dei tempi, dei costumi e della società abbiano dato maggiore o minor peso agli aspetti dell'occulto, del mistero, della paura, del buio, dell'orrore, ecc. Il tutto naturalmente usando e abusando del supporto di scienze quale la psicanalisi, la sociologia o l'antropologia, per offrire uno specchio a tutto tondo della natura umana da sempre tanto spaventata quanto attratta dal mistero.

Restando invece su aspetti prettamente letterari, il gotico nella letteratura offre la possibilità di confronto con testi dove regna il vero e proprio artificio letterario, la costruzione cioè di storie dove la finzione ha larga possibilità di esercizio a tutto vantaggio della creatività e dell'arte. Il fantastico prodotto dalla libera espressione dell'ingegno, libero di spaziare nei luoghi più nascosti e repressi del nostro animo, è opera letteraria in grado di contenere un numero enorme di ingredienti e di poterli fondere senza tema di giudizio. Nell'oscuro del nostro animo abitano infatti demoni e fantasmi, credenze popolari e paure, sogni e

fantasie, elaborazioni del reale più o meno concrete, forti dosi di teatralità, immagini guaste e corrotte del quotidiano che possono essere fuse ad arte, rimescolate, ingigantite fuori da ogni logica razionale, rendendo così un'immagine rovesciata rispetto alle convenzioni e alle sovrastrutture sociali, ma profondamente umana, come fosse il risvolto della medaglia del perbenismo sociale e del romanzo di facciata.

Ma partendo dall'origine: a cosa si deve il successo di un genere letterario come il romanzo gotico? Gli esempi grecoromani con il fantasma di Patroclo, che appare ad Achille, o il Polidoro in Ecuba e le *larvae* errabonde di Plinio, Plauto e Luciano di Samosata danno l'idea di un *vacuum* antropologico antico e da colmare che va perdendosi nelle epoche successive per riprendere una straordinaria intensità dalla prima metà dell'Ottocento ai primi anni del Novecento. Un'ansia esistenziale che prevede la necessità di guardare all'incognito come ad una via di fuga a cui ricorrere nel caso di un'esistenza ordinaria e prevedibile. Ecco allora emergere la coabitazione con figure diafane e spettrali, che rappresentano la spiegazione non data a fatti vissuti o a pesanti eredità e tare psicologiche. In attesa che la psicanalisi faccia il suo corso e le sue esperienze, stravolgendo il modo di pensare e quindi di fare letteratura. La possibilità mai avuta di dare una ragione a circostanze familiari mai chiarite fa sì che assurgano agli onori delle cronache personaggi come Edgar Cayce¹ o Eusapia Palladino,² *medium* che, come dice il termine stesso, ebbero la funzione di "mediare" tra il mondo occulto e il mondo fisico. La letteratura coglie l'occasione di sfruttare la richiesta del pubblico, e gli esempi di genere anche di notevole livello si moltiplicano.

Come detto, l'origine del romanzo gotico è inglese: «Il meraviglioso e il soprannaturale, la bellezza dell'orrido e la nostalgia del passato, il fascino antiquario delle rovine e la contemplazione della natura attraverso il filtro colorato dell'arte, il piacere derivato dagli oggetti di terrore, l'attrazione per la morte, l'oltre-tomba, in una parola per l'irrazionale – che hanno sempre esercitato un fascino sull'uomo e hanno trovato espressione artistica nelle letterature di tutti i tempi, dai romanzi alessandrini alla tragedia elisabettiana – sono colti con piena consapevolezza dagli artisti del secolo XVIII».³ Si rimanda all'approfondita analisi di Franci per la storia critica del romanzo gotico non solo in Inghilterra, ma in Europa e per la sua fortuna.

Portando l'attenzione in Italia, nome di spicco nel romanzo gotico è *La magion del terrore* di Gaetano Polidori. Singolare vicenda quella del Polidori che si trasferisce in Inghilterra per lavoro e, quasi contaminato dalle pulsioni locali, produce opere più anglosassoni che toscane, rinnegando così le sue origini. Non solo "padre" del romanzo gotico italiano, ma anche di quel John William Polidori, autore del primo racconto della letteratura moderna in cui compaiano vampiri, *Il Vampiro* appunto, e la cui figlia Frances sposa l'esule italiano Gabriele Rossetti, con il quale avrà quattro figli, tra i quali il Dante Gabriel, magnifico interprete del Preraffaellismo. Sono gli anni in cui lo spiritismo vive il suo apice con Allan Kardec,⁴ vero codificatore della dottrina. I primi esperimenti di elettrografia da parte di Baravuc,⁵ poi sviluppatasi in Fotografia Kirlian,⁶ fanno sì che il pubblico possa farsi un'idea fisica dei fantasmi, come attraverso le vere (o presunte vere) fotografie di ectoplasmici di Franco Imoda pubblicate nei primi anni del 1900 dai Fratelli Bocca. Va comunque evidenziato come la "visione" di questi fenomeni sia in realtà una esigenza profondamente umana, insita proprio nella natura dell'uomo, nella sua primordiale necessità di rapportarsi con il mondo. L'uomo deve vedere e sperimentare per capire, massimamente su quei fenomeni occulti che rimandano a realtà non direttamente esperibili. La conoscenza delle cose, la possibilità di esperire nel mondo, è alla base del superamento delle paure umane. Baudelaire stesso sosteneva che una cosa smette di far paura quando viene conosciuta, cioè "vista" nella sua essenza. E da qui nasce anche la necessità, della letteratura gotica e esoterica, o spiritistica in generale, di forzare i toni per rendere le cose visibili e terrificanti, pur attingendo al reale, cioè all'esperibile, al documentabile, al verificabile.

In questa caldera ribollente, nella prima metà dell'Ottocento, il fenomeno Edgar Allan Poe inonda la scena con le sue allucinazioni vorticosi di personaggi estratti dal cilindro dell'occulto. Dalle infestazioni di

¹ Edgar Cayce (Hopkinsville, 18 marzo 1877 - Virginia Beach, 3 gennaio 1945), sensitivo statunitense, noto come il *profeta dormiente*.

² Eusapia Palladino (Minervino Murge, 21 gennaio 1854 - Napoli, 16 maggio 1918), spiritista e medium italiana di grande fama. Nel 1926 Arthur Conan Doyle la lodò nella sua *History of spiritualism*.

³ G. FRANCI, *La messa in scena del terrore. Il Romanzo Gotico inglese (Walpole, Beckford, Lewis)*, Longo editore, Ravenna 1982, p. 15.

⁴ Allan Kardec (Lione 1804 - Parigi 1869), pedagogista e filosofo francese, viene considerato il fondatore dello spiritismo.

⁵ H. Baravuc, sperimentatore francese, nel 1896 creò elettrografie di mani e foglie.

⁶ Tecnica fotografica usata per catturare il fenomeno delle scariche elettriche coronali. Venne scoperta e sperimentata nel 1939 da Semën Kirlian (Krasnodar, 20 febbraio 1898 - 4 aprile 1978).

Casa Usher, alle reincarnazioni di Lady Rowena in *Ligeia*, ai delitti così autoptici nei dettagli di Marie Roget e la Rue Morgue, alle rivelazioni allucinate de *Il cuore rivelatore*. Qualche anno prima Jan Potocki, nel suo *Il manoscritto trovato a Saragozza*, attingeva a piene mani ad ambienti onirici e spiritici come nella giornata dell'indemoniato Pacheco. L'effetto che tali opere avevano sui lettori era di un "tourbillon picaresco", "granguignolesco",⁷ nero e fantastico con figure non comuni, rare ad incontrarsi, in cui riconoscere antenati mai conosciuti come i temuti e affascinanti fantasmi letterari.

Forte della tradizione cinquecentesca di fantasmi italiani tormentati spesso da una misera fine, come Beatrice Cenci,⁸ o strazianti, come Donna Olimpia⁹ detta anche la Pimpaccia, la quale arriva su di una carrozza nera a seminare il terrore, si inserisce il vicentino Antonio Fogazzaro, in un panorama fatto soprattutto di autori stranieri quali Horace Walpole, Le Fanu, Hoffmann, Lewis, Beckford, Shelley, Irving per citarne alcuni. Torneremo a breve su Fogazzaro.

Parlando di romanzo gotico occorre in effetti soffermarsi in maniera particolare sul romanzo inglese. Si potrebbe partire dal termine *astonishment* (stupore), che indica l'effetto primario che gli scrittori gotici intendevano provocare nei lettori. Lo stupore, che come in un fondamentale saggio di Elemire Zolla, *Lo stupore infantile*,¹⁰ ci riporta a suggestioni ancestrali insite nel DNA con cui cresciamo e sviluppiamo, e di cui serbiamo sempre memoria. Il vecchio baule dei ricordi non è che la base del romanzo gotico con le sue paure dimenticate e i segreti rinchiusi e assopiti, per citare Washington Irving e il suo *Sleepy Hollow*. Recessi della mente che regalano le loro verità alla penna dello scrittore. Nel romanzo gotico si potrebbe dire che vada in scena il terrore nelle sue più disparate forme. La parola, nella sua infinita varietà, diventa strumento per turbare, calandosi nel cupo delle ambientazioni nere. La tradizione e il mito offrono un bagaglio di argomenti che, non avendo possibilità di verifica, assumono toni ancor più terrificanti. Si tratta di andare ad incidere sulle paure ancestrali dell'uomo, sul terrore interno che la buia natura del profondo conserva latente. Gli ambienti non sono mai chiari, sempre avvolti da una sorta di nebbia che confonde luoghi, natura e oggetti. Tutto è sfumato perché irraggiungibile e impossedibile; l'uomo è costretto a muoversi come legato, senza armi per potersi difendere. Si gioca sull'affanno, sul respiro represso o trattenuto, sulla fame d'aria e di luce che annebbia la mente del protagonista.

È su questo genere di emozioni che giocano gli scrittori gotici, sebbene su piani narrativi diversi, che vanno da quella che potremmo definire la "fase antiquaria" di Horace Walpole a quella "onirica" di William Beckford sino a quella "trasgressiva" di Matthew Gregory Lewis.

In Horace Walpole, e nel suo *Il castello di Otranto*, ambientato in Italia, del 1764, la favola italiana di tradizione si unisce ad elementi gotici quali fantasmi senza pace in cerca di un'irraggiungibile identità. La premessa su cui si fonda il racconto è, oltre a quella tecnica di un tentativo di commistione tra *novel* e *romance*, quella dell'artificio del ritrovamento di un antico manoscritto stampato a Napoli nel 1529 e ritrovato nella biblioteca della casa di una famiglia inglese, che derivava a sua volta da un'altra storia risalente all'epoca delle crociate. Tutto questo induce di per sé il lettore ad appassionarsi a circostanze lontanissime e fascinose come appunto accade nelle botteghe degli antiquari. Artificio spesso in uso in vari scrittori quello della falsa attribuzione filologica ad uno scritto antico di un soggetto di pura invenzione. Si potrebbe a questo proposito citare *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, basato sul ritrovamento di un manoscritto e con una lunga e articolata parte sulla Monaca di Monza che accoglie in sé già molti elementi del romanzo gotico. Si ricordi anche il *Necronomicon* di Howard Phillips Lovecraft in cui si afferma che il testo di magia nera in esso contenuto risalirebbe alla redazione di un arabo, tale Abdul Alhazred (*calembour* per "alla has read", cioè "ha letto tutto"). Lovecraft lo fece passare per un testo realmente scritto ed entrato in suo possesso, e a supporto di questa tesi fece addirittura inserire il volume sia nel catalogo di un libraio antiquario con tanto di prezzo al pubblico, che nell'inventario della biblioteca dell'Università del Miskatonic, anch'essa di sua invenzione, creando uno *pseudobibulum* a tutti gli effetti. In questo si dimostrano insuperabili gli scrittori anglosassoni, creatori di aloni e aure e nebbie artificiali come nessun altro, e di certo più abili ad infittire tutto il materiale narrativo del romanzo piuttosto che a diradare la trama.

Ma per restare sull'opera di Walpole, di notevole interesse per la collocazione e l'interpretazione del romanzo, è il citato studio di Franci. Per la studiosa infatti il romanzo va collocato in quell'epoca in cui si sta

⁷ Grand Guignol, teatro parigino attivo tra il 1897 e il 1963 in cui si rappresentavano spettacoli violenti, macabri e cruenti.

⁸ Beatrice Cenci (Roma, 1577 - Roma, 1599), nobildonna romana accusata di parricidio poi assunta a eroina, su di lei un bellissimo romanzo di Francesco Domenico Guerrazzi del 1854.

⁹ Olimpia Maidalchini, nota come Donna Olimpia, o anche popolarmente la Pimpaccia, (Viterbo 1591 - San Martino al Cimino 1657). Protagonista della storia di Roma del XVII secolo.

¹⁰ E. ZOLLA, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano 1994; poi Marsilio, Venezia 2014.

verificando una «separazione [...] fra uomo e natura, fra ragione e fede, fra naturale e soprannaturale, fra esterno e interno, la frattura che ha fatto scaturire i simbolici abissi del sublime, le profonde oscurità dei sotterranei e ha ridato vita ai fantasmi».¹¹ Tuttavia la separazione detta «non potrà risolversi e rimarginarsi sul piano della logica tradizionale nell'opposizione-inversione del vero/falso, è/non è, ma potrà trovare soluzione solo nel testo, sul piano della scrittura dove la prova di verità viene sostituita dalla convenzione del “patto narrativo” e dove tutto avviene “probabilmente” e si conclude con la catarsi risolutiva».¹² Walpole, per Franci, si troverebbe in «una posizione di compromesso: fondamentalmente figlio del suo tempo, molto concede alle esigenze della ragione, e il fine didattico e moralistico compare con una certa insistenza sotto il disegno della sua opera».¹³ L'opera rappresentò indubbiamente un modello: «Se infatti il modello di Walpole resta isolato nel palcoscenico letterario, malgrado lo strepitoso successo che incontrò ovunque [...], nelle sue inquietudini, anomalie, stravaganze e contraddizioni, e forse proprio per queste, esso rappresenta un momento cruciale per il costituirsi di un modello letterario frutto di un complesso di relazioni istituite a vari livelli in un determinato circuito culturale».¹⁴

Di diversa tipologia è il *Vathek* di William Beckford, dove è il sogno a prevalere sugli altri stati di coscienza, e un racconto arabeggiante è lo spunto per scrutare il deserto inospitale in cerca del senso della vita attraverso il potere sulla vita e sulla morte riconducibile al *Frankenstein* di Mary Shelley. Un'ansia esistenziale che ricorda il *Rasselas* di Samuel Johnson in cui il protagonista si rassegna, dopo aver molto lottato, a riconoscere l'ineluttabilità della vita e a considerare mere fantasie le sue massime aspirazioni. In *Vathek* vengono fornite al lettore le stravaganze sotto forma di esotismi ed esoterismi, che William Beckford dice di aver prodotto sotto l'effetto esaltante di una perversa e infernale festa di Natale del 1781, in tre giorni e due notti di lavoro. Una sorta di trance, da cui scaturisce una favola nera, una caduta nell'abisso della psiche, come la definisce Jorge Luis Borges, un punto di non ritorno dalla dannazione che affascinò persino Byron.

Come in Walpole dominano le architetture di sogno e al castello subentra il palazzo di Samarah, così, in un delirio di eclettismo architettonico e psicologico, nelle sue mura sono racchiuse le essenze di molte vite. In questi contesti si muovono personaggi spietati come il Giaour ospite di *Vathek* che pretende sacrifici umani in cambio di segreti rivelati, artifici letterari che dovevano avere grande effetto sui lettori dell'epoca. L'incolmabilità delle distanze che separavano il mondo occidentale di allora dall'Oriente inesplorato doveva esercitare il fascino estremo che si sarebbe rivisto nella pittura orientalista dell'ottocento e nella sua capacità di trasferire ambientazioni esotiche nei rigidi e rigorosi salotti vittoriani. Il libro appare molto costruito, secondo un disegno affascinante e coinvolgente: «L'interferenza continua di due registri contrastanti, quello del meraviglioso, che si colora talvolta di accenti tragici, e quello dell'ironico che prende talvolta toni grotteschi, crea un effetto “straniante”, disorientando il lettore e ponendolo di fronte a un doppio tipo di *astonishment*. L'ironia spesso appare inaspettata e risolve in un'atmosfera divertita, sdrammatizzandole, alcune situazioni più propriamente perverse o macabre [...] altro esempio è quello dell'uso degli aggettivi incongrui o enfaticamente solenni [...] che banalizzano una situazione tragica o rappresentano un ironico giudizio morale, facendo cadere la tensione e sorreggendo improvvisi sorrisi».¹⁵

Di natura e struttura ben diversa è invece *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis. «Rispetto ai precedenti romanzi gotici di Walpole e Beckford, *The Monk* si presenta diverso fin dalla prima pagina. Non c'è introduzione né postfazione, non c'è cornice né finzione narrativa. [...] Ma l'intrigo apparentemente non importante della vicenda, il tono anticlericale dell'autore che sottolinea con spregio il “superstitious appeal”, le chiacchiere insignificanti di alcuni protagonisti di contorno lasciati ancora nell'anonimo, tutto ciò a malapena nasconde l'attesa dell'apparizione di Ambrosio, quel monaco che il titolo ci ha già annunciato».¹⁶ Nel romanzo domina la trasgressione in tutte le sue accezioni. Violento e macabro, il protagonista, monaco Ambrosio, dalla devozione assoluta passa alle efferatezze più dissolute scatenate dalla lussuria che si impossessa di lui e della sua devozione. Di gotico, in questo romanzo, sembra esserci più l'oscurità della mente del monaco e la sua disponibilità a scendere a patti con il maligno; non per niente la prima versione suscitò un tale scandalo tra i benpensanti da dover essere riveduta e corretta nella seconda.

È il non detto in apparenza che emerge però dalla logica dei comportamenti a suscitare tensione, è il “malato” del profondo che si intuisce essere guida delle dinamiche di azione del monaco. Il fascino è

¹¹ FRANCI, *La messa in scena del terrore*, cit., p. 30.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. M. BILLI (a cura di), *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore 1764-1820*, il Mulino, Bologna 1986, p. 54.

¹⁵ FRANCI, *La messa in scena del terrore*, cit., p. 90.

¹⁶ *Ivi*, p. 115.

indubbio, anche se creatore di ansia e in grado di risvegliare paure ataviche mai sopite. In questo è forse la grande forza del romanzo gotico, e la sua indubbia presa sul lettore che di fatto fatica a staccarsi dalle pagine proprio perché terribilmente attratto dalla sua stessa natura buia. Ogni uomo ha un represso macabro da tenere sopito e la letteratura gotica ha il potere di richiamarlo in vita.

Tornando infine sulla produzione italiana, quello di Fogazzaro è il caso di maggiore interesse, a partire dalla formazione dello scrittore, introdotto in giovanissima età dallo zio don Giuseppe alla lettura degli *Atti degli Apostoli*. Legge poi Heine su consiglio di Giacomo Zanella, Hugo e i lirici inglesi. Certo il cattolicesimo esercitò un potente influsso sul giovane scrittore: «Se fra il 1866 e il 1873 Fogazzaro accetta il cattolicesimo solo come un mito per la fantasia, ma riprende alcune pratiche formali della religione, dietro alla maschera non sente più il palpito di una realtà. È solo quando [...] legge d'un fiato la *Philosophie du Credo* di Auguste-Alphonse Gratry, che non resiste più alla nostalgia di Dio; più che un filosofo Gratry era un poeta religioso che gli faceva ripensare la creazione come il sacro dramma di cui l'uomo è personaggio centrale».¹⁷ L'uomo personaggio centrale di un dramma quindi, idea che ritorna nelle prime pubblicazioni di Fogazzaro: da *Miranda* (1874) alle liriche di *Valsolda* (1876), valle molto amata e sentita dallo scrittore. Si prepara la strada al grande romanzo: «Fogazzaro s'inoltra in quella "selvaggia prole di fantasmi" che, anticipati in *Novissima verba* (l'ultima lirica di *Valsolda* [...]) si coaguleranno nell'invenzione di *Malombra*, sotto l'influsso dell'occultismo da cui egli si lasciò affascinare perché gli sembrò un mezzo per penetrare nelle oscurità dell'anima».¹⁸ Fogazzaro sta meditando il romanzo già dal 1872, quando esperesse alcune considerazioni di notevole peso e interesse sul genere romanzo, affermando, in chiave moderna più che mercenaria, la necessità di andare verso le esigenze del pubblico, convinto comunque che il romanzo se può essere piccola cosa per i lettori non lo è mai per gli scrittori. Lui vede il miglior romanzo nel romanzo psicologico, dove avviene una vera e propria esegesi di se stessi. L'artista è inconscio e l'arte ha forte potere persuasivo se capace di scendere all'interno dell'anima, nel profondo dell'inconscio che trova espressione narrativa nella scrittura. Siamo quindi a *Malombra*, romanzo complesso, «costruito su blocchi compatti e contrapposti, per ciascuno di essi viene usato uno stile diverso: quello idillico sul versante Edith-Steinegge (e don Innocenzo), che si richiama alla poesia della home dei romanzi inglesi e alla Germania degli affetti; quello comico che si serve [del] dialetto [con] funzione di contrappunto artistico, e rivela il ritrattista attento ai caratteri, studioso degli umoristi inglesi. Infine lo stile serio e drammatico, riservato ai protagonisti, Marina e Corrado (ma anche al conte d'Ormego)».¹⁹ Dalle letture di Marina è possibile intuire le letture stesse di Fogazzaro, tra queste Musset, Sand, Chateaubriand, Baudelaire, Nerval, Hoffmann, Jean Paul e Poe. Proprio da questi ultimi due Fogazzaro potrebbe essere stato influenzato nel romanzo. Afferma infatti Gazzola Stacchini «Jean Paul per la meticolosità descrittiva e perfino per una nobile pedanteria, di Poe per la consapevolezza della base psicologica del fascino della paura, per la mancanza di conformistico lieto fine, per l'uso di una precisa strategia d'autore. Ma proprio su Poe si può misurare la distanza di Fogazzaro: questi non ha a cuore di comprendere la natura del terrore, la fisiologia della paura e del mistero; il suo scopo è di usarlo, il terrore, per dar corpo ad una psicologia monomaniacale [...] Il narratore dei romanzi di Poe è quasi sempre un narratore interno e non si sa se credergli perché è egli stesso ambiguamente travolto dalle proprie ossessioni; in *Malombra* invece c'è la presenza autoriale del narratore, quasi un attendibile cronista distaccato [...] che sembra restar depositario e garante della normalità».²⁰ Pur con i limiti evidenziati rispetto al possibile modello, il valore simbolico predomina nel romanzo e travolge il lettore nell'oscurità delle ambientazioni che riportano direttamente all'inconscio umano. Fogazzaro sembra partire dal naturalismo, con uno stile narrativo misurato sulla realtà, ma la realtà che rappresenta è fitta di animo umano, sogni, turbamenti, intrecci psicologici, richiami dal passato, dal mistero, dalla musica, dalla natura. Fogazzaro, pur appassionato di occultismo, non tornerà più sui temi di *Malombra*, e per tornare al genere gotico in Italia si dovrà attendere Mario Soldati e le sue *Storie di Spettri* e Umberto Eco con *Il Nome della Rosa*. Curioso il fatto che sia stato proprio Mario Soldati il regista nel 1942 della magnifica versione cinematografica di *Malombra*.

¹⁷ V. GAZZOLA STACCHINI, *Antonio Fogazzaro e il modernismo*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di W. Pedullà e N. Borsellino, vol. IX, Gruppo Editoriale L'Espresso, Milano 2004, pp. 356-357.

¹⁸ Ivi, p. 357.

¹⁹ Ivi, p. 359.

²⁰ Ivi, p. 360.