

FABIO CAMILLETTI

GLI SPETTRI ROMANI DI GIORGIO VIGOLO: RITORNO DEI MOR- TI E VIAGGIO NEL PASSATO IN *AVVENTURA A CAMPO DI FIORI*

Nella variegata produzione narrativa di Giorgio Vigolo (1894-1983), il racconto *Avventura a Campo di Fiori* ha goduto di una certa fortuna autonoma¹. Pubblicato nel 1947 sulle pagine del quotidiano «Risorgimento Liberale», apparve quindi, nel 1960, nella raccolta *Le notti romane*²; nel 1984, poi, a un anno dalla morte dell'autore, venne selezionato da Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo nell'influente antologia *Notturmo italiano*, decisiva nello stabilire un canone del “fantastico” otto-novecentesco³. Di lì deriva in larga parte la fortuna critica del racconto: definito da Italo Calvino una delle «perle» del fantastico italiano del Novecento⁴, *Avventura* figura regolarmente nella critica vigoliana quale sintesi efficace, e narrativamente felice, di ossessioni e temi peculiari all'autore – la Roma del passato, la trama del tempo, la trasfigurazione del reale in chiave onirica⁵. Non è un caso che a un regista ugualmente innamorato della Roma trascorsa sia stata affidata quella che resta, a tutt'oggi, l'unica trasposizione cinematografica ufficiale del racconto: il 15 maggio 1983 *Un'avventura a Campo de' Fiori*, per la regia di Luigi Magni, chiude la serie di film TV *10 registi italiani, 10 racconti italiani* andata in onda sul terzo programma della Rai per tutta la primavera⁶. Ufficiale, precisiamo ancora: perché è più di un'ipotesi individuare nelle *Notti* una delle ispirazioni, per quanto non dichiarata, de *Il segno del comando*, sceneggiato Rai del 1971 che lancia la moda

1 Per un primo profilo biografico e critico di Vigolo rimando a M. VIGILANTE, *L'eremita di Roma. Vita e opere di Giorgio Vigolo*, Roma, Fermenti Editrice, 2010, cfr. pp. 75-78 per il racconto *Avventura a Campo di Fiori*.

2 G. VIGOLO, *Avventura a Campo di Fiori*, «Risorgimento Liberale», 31 dicembre 1947, poi in ID., *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 51-61. In questa sede faccio riferimento all'edizione in volume.

3 G. VIGOLO, *Avventura a Campo di Fiori*, in *Notturmo italiano, racconti fantastici del Novecento*, a cura di E. Ghidetti e L. Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 261-270. Sull'impianto, i presupposti ideologici e i limiti impliciti di questa antologia (e della sua gemella, relativa all'Ottocento e a cura del solo Ghidetti) cfr. la relativa scheda in S. LAZZARIN *et al.*, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier, 2016, pp. 67-76.

4 I. CALVINO, *Un'antologia di racconti “neri”*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengli, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1689-1695, p. 1694.

5 Per limitarci a testi dedicati specificamente ad *Avventura*, posso citare in questa sede: F. MUZZIOLI, *Vigolo prosatore del fantastico*, in *Conclave dei sogni: giornata di studi per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo. Atti della Giornata di Studi (18 novembre 1994)*, Roma, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 1995, pp. 11-20, in part. pp. 15-16; D. GACHET, *Deux images de la ville fantastique: «Avventura a Campo di Fiori», de Giorgio Vigolo et «Viaggio agli inferni del secolo», de Dino Buzzati*, «Studi Buzzatiani», I, 1996, pp. 67-78; S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 121-149.

6 Cfr. la relativa scheda in L. SANTOVINCENZO e C. MODESTI PAUER, *Fantasceneggiati. Sci-fi e giallo magico nelle produzioni Rai (1954-1987)*, Bologna, Elara, 2016, pp. 175-176. La sceneggiatura era di Luigi Magni e Luigi Spagnol.

del “giallo magico” sugli schermi italiani e che da *Avventura* riprende di peso il tema di una Roma nascosta e segreta, vero e proprio regno dei morti che sopravvive, in forma spettrale, nel cuore della Roma moderna⁷.

Un racconto fantastico, dunque, di un autore che troverebbe nel “modo” fantastico la cifra più essenziale della propria opera: ascritto al filone continuiano dell’«Italie Magique», in virtù della cifra «metafisico-surreale» della sua scrittura (Biondi⁸), Vigolo si caratterizzerebbe – rispetto a diversi suoi contemporanei – per il rifiuto di considerare statiche le convenzioni della narrativa fantastica ottocentesca, della quale accoglierebbe l’«eredità» (Scarsella⁹) e opererebbe una «rivisitazione» (Desideri¹⁰), coltivando un anacronistico «rimpianto per un genere obsoleto e pressoché impraticabile in epoca moderna» (Zangrandi¹¹). Quest’ultimo aspetto è stato segnatamente messo in luce da Stefano Lazzarin, che rintraccia ne *Le notti romane* – e particolarmente in *Avventura* – alcuni dei «più memorabili esempi di racconti iperfantastici»: racconti, cioè, «che fuoriescono dal paradigma classico» per accentuarne, esasperandole, caratteristiche tipiche o tipizzabili¹². Come le coeve *Storie di spettri* di Mario Soldati (1962) – altro autore infestato dal passato di una città, nel suo caso la Torino crepuscolare del primo Novecento –, i racconti delle *Notti* recupererebbero stilemi e soluzioni della *ghost story* ottocentesca senza distanziarsi da essa tramite l’ironia o il surreale, ma anzi adoperandone la struttura in funzione conoscitiva (e, a tratti, critica nei confronti del presente¹³).

In questa sede propongo un’analisi di *Avventura a Campo di Fiori* che, senza prescindere dall’indubbia ascrizione del racconto ai territori del fantastico letterario, suggerisca l’influenza pa-

7 *Il segno del comando*, per la regia di Daniele D’Anza e su sceneggiatura di Giuseppe D’Agata (ma alle fasi preliminari di stesura avevano collaborato anche Dante Guardamagna, Flaminio Bollini e Lucio Mandarà), andò in onda fra il maggio e il giugno del 1971: cfr. la relativa scheda in SANTOVINCENZO e MODESTI PAUER, cit., pp. 201-202. Per un accostamento tra *Il segno del comando* e *Le notti romane* cfr. W. CATALANO, *Giorgio Vigolo (1894-1983)*, in W. CATALANO, G.F. PIZZO e A. VACCARO, *Guida ai narratori italiani del fantastico*, Bologna, Odoya, 2018, pp. 330-332. Non esiste tuttavia alcuna prova di un contatto tra Vigolo e gli autori della serie né di un interesse qualsivoglia da parte di Vigolo nei confronti dello sceneggiato, come testimoniato da Magda Vigilante in una comunicazione privata a un ricercatore indipendente (G. GIULIANO, *Le Notti Romane del Professor Lancelot Edward Forster*, presso l’autore, Torino, 2021, pp. 184-185): resta in ogni caso più che probabile l’ipotesi di una libera ispirazione da parte degli autori, date le indubbie consonanze tra *Il segno del comando* e l’atmosfera e i temi delle *Notti*.

8 A. BIONDI, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989)*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 15-59, p. 34.

9 A. SCARSELLA, *Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale*, in *I tempi del rinnovamento. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992. Atti del Convegno (Leuven-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993)*, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra e B. Van den Bossche, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, pp. 373-385, p. 376.

10 G. DESIDERI, *Il fantastico*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia: l’età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 969-998, p. 993.

11 S. ZANGRANDI, *Una certa residua consistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento*, «Studi Buzzatiani», XII, 2007, pp. 11-34, p. 34.

12 S. LAZZARIN, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, «Allegoria», XXVI, 69-70, gennaio-dicembre 2014, pp. 41-60, p. 59.

13 Sulle *Storie di spettri* di Soldati mi permetto di rinviare a F. CAMILLETI, *Italia Lunare. Gli anni Sessanta e l’occulto*, Oxford, Peter Lang, 2018, pp. 71-116.

parallela di materiale apparentemente distantissimo dalla poetica di Vigolo: da un lato il tema folclorico relativo al mondo dei morti e alla sua perturbante contiguità con quello dei vivi; dall'altro la coeva trattatistica metapsichica (o parapsicologica) relativa alla sopravvivenza dei tempi e alla possibilità di visualizzare il passato o addirittura interagire con esso, che fornisce una veste modernizzante e pseudoscientifica a temi e situazioni ampiamente presenti a livello di folklore. Apparentemente, dicevo: perché, in realtà, sono ben noti gli interessi giovanili di Vigolo in ambito esoterico e occultistico, e almeno i lavori vigoliani dedicati a Giuseppe Gioachino Belli testimoniano di un vivo interesse nei confronti del mondo popolare, specialmente nei suoi aspetti più oscuri e demonici¹⁴. È all'incrocio tra questi diversi regimi discorsivi – letterario, occultistico-metapsichico e folclorico-legendario – che Vigolo perviene a dar forma a un'immagine di Roma che trova nella sopravvivenza spettrale dei tempi la propria specificità, influenzando in maniera più o meno sotterranea esperienze letterarie e cinematografiche successive. Se, come ha notato Roger Luckhurst, gli studi appartenenti alla corrente teorico-critica nota come *Spectral Turn* hanno spesso e inconsapevolmente dissolto esperienze diverse in un'astratta definizione di “spettralità”, cieca rispetto alle peculiarità dei singoli contesti di provenienza, in questa sede propongo di individuare in Giorgio Vigolo l'ideatore di un'immagine “spettrale” di Roma capace di influenzare, spesso inconsapevolmente, più generazioni¹⁵.

Avventura a Campo di Fiori ha una trama molto esile. Siamo al mercatino librario della Piazzetta del Paradiso, contigua a Campo de' Fiori¹⁶: luogo caro e familiare al narratore e che ritorna altrove nell'opera di Vigolo, come nella prosa *I bibliomanti*, pubblicata nel 1973¹⁷. Mentre gironzola

14 Sugli interessi occultistici del giovane Vigolo – legati alla frequentazione di Arturo Onofri – rimando per ora a S. CALTABELLOTA, *Giorgio Vigolo e la trama del Tempo*, in G. VIGOLO, *Roma fantastica*, a cura di M. Vigilante, prefazione di P. Gibellini, Milano, Bompiani, 2013, pp. xi-xxiv, pp. xviii-xix, che comunque rimarca come già la prima stesura del romanzo *La Virgilia* (1921-1922) segni una presa di distanza di Vigolo «da esperienze occulte del genere di quelle cui doveva averlo introdotto Arturo Onofri» (p. xix). Segnalo tuttavia che la prima edizione de *La Virgilia*, nel 1982, avviene per interesse e cura di Pietro Cimatti, all'epoca impegnato nelle attività spiritiche del Cerchio Firenze 77: G. VIGOLO, *La Virgilia*, a cura di P. Cimatti, Milano, Editoriale Nuova, 1982 e, per gli interessi spiritici del curatore, P. CIMATTI, *L'uomo zero*, Roma, Astrolabio, 1992. Che gli studi su Belli non siano semplicemente «una distrazione», ma un tentativo di esplorazione «del possibile fantastico dentro la dimensione e persino dentro il peso della realtà del quotidiano» è giudizio di C. VARESE, *Giorgio Vigolo e il fantastico*, «Otto/Novecento», IX, 3-4, maggio-agosto 1985, pp. 193-197, p. 195. Si vedano almeno i capitoli *Il mondo magico popolare e l'ironia*, *Anamnesi storica e mitogenesi*, *Il senso della morte e Demonismo popolare* in G. VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963, vol. II, pp. 242-245, 246-254, 292-298, 304-310 e, soprattutto, il capitolo *I notturni* (pp. 310-318), nel quale si menziona «l'altra faccia di Roma, la più sconcertante e diavolesca, il riflusso del suo più oscuro paganesimo: “Roma santa, Roma del diavolo”» (p. 310).

15 R. LUCKHURST, *The Contemporary London Gothic and the Limits of the «Spectral Turn»*, «Textual Practice», 16, 3, 2002, pp. 527-546, p. 528. Oltre a quella de *Il segno del comando*, ad esempio, è chiaramente vigoliana la Roma spettrale di E. PATTI, *Gli ospiti di quel castello*, Milano, Mondadori, 1974 o, più recentemente, quella dei romanzi di S. CALTABELLOTA (*Un amore degli anni Venti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2015) e M. TREVISANI (a partire da *Libro dei fulmini*, Roma, Atlantide, 2017); come lo è quella di tanto cinema italiano, di genere e non (da *Fantasma a Roma* di Antonio Pietrangeli, 1961, a *Magnifica presenza* di Ferzan Özpetek, 2012, passando per *La terza madre* di Dario Argento, 2007).

16 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 51.

17 G. VIGOLO, *I bibliomanti*, in ID., *Spettro solare*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 9-13.

tra le bancarelle, il narratore crede di riconoscere un vecchio compagno di scuola in un uomo «che non gli somigliava per nulla, fuori che nella statura»: l'uomo sta sfogliando un libro in pergamena, e il narratore lo prende come un avvertimento, perché «queste credute somiglianze sono quasi sempre dei messaggi, degli strani avvenimenti, delle apparizioni¹⁸». E difatti il libro – all'apparenza un volume di poco conto – nasconde un piccolo tesoro: «un'operetta manoscritta» rilegata in chiusura, intitolata *Itinerario della città di Roma* e stesa nel 1615 da un non meglio precisato «Baldassarre Tedemarj¹⁹». Ciò che la rende particolarmente curiosa è che, accanto a località note, il testo menziona «luoghi ed edifici, di cui io mai avevo sentito ricordare l'esistenza in Roma: l'arco del Cavaliere, la strada dei Fontanoni, la Basilica del Foco», una Roma fantastica che pare coesistere con quella reale: «l'itinerario mi riconduceva nelle parti più note: Piazza della Cancelleria, Via Monserrato, Piazza Capo di Ferro. Ma, proseguendo nella lettura, mi smarrivo di nuovo in una topografia sconosciuta: Pozzo della Mano Tagliata, Piazza Leona, Strada del Risuscitato, Vicolo delle Voci...²⁰». A un esame più attento, il narratore si rende conto che tutti questi toponimi fanno parte di una «regione nascosta [...] della città, che doveva essere [...] fasciata quasi dal transito quotidiano della folla»; e forse, riflette, separata dalla Roma di tutti i giorni da «un piccolo andito usuale, [...] un qualsiasi comunissimo portoncino²¹». L'intuizione si rivela giusta: perlustrando quello che dev'essere, a tutta evidenza, il perimetro di questo «rione segreto²²», il narratore si imbatte nella casa di un suo amico pittore, che trova deserta; ma la casa si apre su uno spazio in cui la luce e persino il tempo atmosferico sono diversi, e che corrisponde minuziosamente all'itinerario descritto da Tedemarj. In questa Roma incantata, infine, incontra il suo amico: «Sto troppo bene qui», gli comunica questi, «questo è veramente un quartiere felice. In questi mesi ho dipinto più quadri che in tutta la mia vita»; sul cavalletto, coperto da un velluto, sta «il nudo di una giovane donna di meravigliosa bellezza», nella cui immagine «sembrava aver preso fattezze umane l'indicibile fascino della Città misteriosa, [...] sottratta per sempre al tempo e alla morte²³». La modella sta per tornare, e il narratore dovrà andarsene: quando esce, tuttavia, per una scala posteriore, si ritrova nella Roma di oggi, grigia e dicembrina, accanto al portoncino del palazzo da cui era entrato. C'è una portinaia: «Volli domandarle notizie del mio amico pittore, se ancora abitava lì. La vecchietta tirò un lungo sospiro e disse: “Povero signore! Fa oggi un anno giusto che ci ha lasciato²⁴”».

18 VIGOLO, *Avventura*, cit., pp. 53-54.

19 Ivi, p. 54.

20 Ivi, pp. 54-55.

21 Ivi, p. 55.

22 Ibid.

23 Ivi, pp. 59-60.

24 Ivi, p. 61.

Delphine Gachet ha analizzato *Avventura* in parallelo al *Viaggio agli inferni del secolo* di Dino Buzzati (1966), due racconti in cui «l'espace fantastique est représenté comme un prolongement de la ville²⁵»: la metropoli – la Roma di Vigolo come la Milano buzzatiana – rappresenta al tempo stesso sia la condizione di possibilità perché tali città «interstiziali» possano conservare il loro prezioso anonimato che l'«orrore» dal quale esse forniscono una via di fuga²⁶. Ciò che le divide è la loro natura: se, in entrambi i racconti, si assiste alla creazione di un «espace urbain nouveau pour loger l'Au-delà», la Milano buzzatiana nasconde l'inferno, mentre fra i palazzi di Roma, nel racconto di Vigolo, si celerebbe il Paradiso²⁷.

Questo, però, Vigolo non lo dice mai: se il racconto di Buzzati incorpora il tema infernale fin dal titolo, in *Avventura* non c'è alcun riferimento diretto al Paradiso²⁸, e toponimi e immagini della città segreta paiono piuttosto partecipare di un'atmosfera purgatoriale, suggerita, innanzitutto, dalla centralità del fuoco quale simbolo di rigenerazione. Sul rione nascosto domina infatti la «fiammeggiante selva di cupole e guglie che è il Duomo dello Spirito Santo, detto anche la Basilica del Foco²⁹»: il «fuoco che rigenera e rende immortali» rappresenta, ha sintetizzato Jacques Le Goff, uno dei fondamenti antropologici dell'idea stessa di purgatorio³⁰, elemento attraverso il quale le anime passano e, secondo la definizione dantesca, «[si] affina[no]» (*Purg.* XXVI, 148). Non a caso, alla Basilica del Foco si accostano, in *Avventura*, toponimi eloquenti quali «casa delle Donne Bruciate» e «Strada del Risuscitato», che alludono al duplice aspetto del fuoco purgatoriale quale forma della pena ed elemento rigenerante; la Basilica del Foco, inoltre, si apre sull'«amplissimo Stradone delle Fontane³¹», riproducendo l'endiadi di fuoco e acqua in cui si simboleggia l'esperienza purgatoriale nella sua interezza, «passaggio [...] alterno attraverso il fuoco e attraverso l'acqua» nel quale si ripete e rinnova l'esperienza battesimale³². Accedendo a questo reame ignoto, «dove forse non è dato penetrare che una volta sola in tutta la vita», il narratore si ritrova «nella piena luce [...], con un tempo bellissimo, un azzurro terso, un'aria quasi da montagna³³»: atmosfera antitetica al grigiore dicembrino della Roma odierna, ma anche rimando all'esperienza del *Purgatorio* dantesco come progressiva ascesa verso la luce divina, accompagnata da una chiarezza della percezione sempre più affinata. «[Q]uesto è veramente un quartiere felice³⁴», dichiara del resto l'amico del narratore, rie-

25 GACHET, cit., p. 67.

26 LAZZARIN *et al.*, cit., p. 403.

27 GACHET, cit., p. 67.

28 Se non nel nome della piazzetta dove si tiene il mercatino dei libri.

29 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 58.

30 J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2014³, p. 11; cfr. in particolare pp. 11-15 per una disamina del fuoco come raffigurazione della pena nel contesto purgatoriale.

31 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 58.

32 LE GOFF, cit., p. 13.

33 VIGOLO, *Avventura*, cit., p. 57.

34 Ivi, p. 59.

cheggiano con precisione le parole di Beatrice in *Purg.* XXX, 75: «Non sapei tu che qui è l'uom felice?»³⁵. E di una Beatrice di bellezza ineffabile, e che resta eloquentemente irrepresentata nella prosa, il pittore attende la venuta.

A differenza di quello di Dante, certo, il purgatorio vigoliano è un purgatorio a-teologico, privo di una prospettiva trascendente. Il rione segreto è un luogo di letizia, ma sinistramente deserto³⁶; e i toponimi – pozzo della Mano Tagliata, Vicolo delle Voci, Strada del Risuscitato, cada delle Donne Bruciate – suonano a volte ambigui e perturbanti, suggerendo una realtà differente da quella che i colori sgargianti e l'aria limpida parrebbero suggerire. Come ha notato Ermanno Cavazzoni esaminando altre opere del Novecento italiano, i purgatori della letteratura contemporanea paiono dismettere i temi della pena, della beatitudine e del passaggio che avevano caratterizzato le narrazioni relative al Medio Regno in epoca medievale e moderna, giungendo alla descrizione di aldilà reminiscenti di «situazioni più antiche»: l'Ade del mondo greco o, addirittura, il «grigio Sheol degli antichissimi testi ebraici»³⁷. Accanto alla sistematizzazione ecclesiastica e dottrinale del purgatorio ricostruita da Le Goff, del resto, storici, antropologi e folcloristi hanno rintracciato, nel mondo popolare, una spinta parallela e “dal basso”, che recepisce i contenuti della pastorale cattolica adattandoli alle credenze folcloriche relative al mondo dei morti e alla sua perturbante contiguità con quello dei vivi. Carlo Ginzburg, ad esempio, nota una singolare commistione tra credenze purgatoriali e «un tema reperibile in culture tra loro lontanissime» come «l'apparizione minacciosa dei morti implacati», suggerendo la necessità di «[u]n'indagine particolareggiata sul nesso tra credenze folkloriche legate al mondo dei morti e elaborazioni teologiche sul Purgatorio» lungo tutta l'età medievale e moderna³⁸. Secondo il folclorista Carlo Lapucci, rispetto all'Inferno e al Paradiso, il Purgatorio resta l'oltretomba «più comprensibile, più probabile» per il mondo popolare³⁹, e per questo è stato così facilmente accolto dalle culture subalterne: esso è l'unico luogo dal quale le anime dei morti possono tornare, distribuendo ammonimenti ai loro cari e aiutandoli in vari modi⁴⁰. Il Purgatorio, insomma, è «il vero Al di là della cultura popolare», un regno oltremondano che, di cattolico, con-

35 Noteremo pure che, come il *Purgatorio* di Dante, anche il purgatorio di Vigolo è costellato di emblemi che rimandano alle arti visive: la Piazza Leona ha un «lastrico geometricamente scompartito in marmi policromi», e in mezzo vi si staglia «una statua equestre di bronzo verde come l'erba zuppa» (ivi, p. 57). E il giardino dell'Eden che vede l'epifania conclusiva di Beatrice è, precisamente, un «Campo di Fiori», un'oasi primaverile e pre-paradisiaca.

36 «Ad una persona abituata alla folla di una città moderna, questa ampia strada sarebbe apparsa quasi una splendida scena vuota, sebbene si fosse vicino a mezzogiorno in una giornata tanto limpida che invitava a passeggiare» (ivi, p. 58).

37 E. CAVAZZONI, *Purgatori del secolo XX*, in F. FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 207-229, pp. 218-219.

38 C. GINZBURG, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 78 e 91-92 n. 42.

39 C. LAPUCCI, *La Bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo*, Milano, Mondadori, 1985, p. 329.

40 Ivi, pp. 329-330.

serva al massimo elementi di superficie, e che somiglia più a un antico Ade⁴¹. Anche “fantasma” o “spirito”, argomenta Lapucci, sono termini inadeguati per definire le presenze umbratili di questo mondo altro, definizioni colte e libresche che già presuppongono una distinzione tra anima e corpo e, dunque, una metafisica organizzata. In realtà, l'unico termine per definirli è “i Morti”, senza altra specificazione, e il luogo dove risiedono non è altro che il “regno dei Morti” le cui origini risalgono all'antichissimo animismo eurasiatico: un reame perennemente contiguo a quello dei viventi, nel quale è facilissimo entrare – per errore o disattenzione – ma dal quale pochi sanno fare ritorno. Queste persone sono gli sciamani, protagonisti di una religione animistica diffusa per tutto il Neolitico e raschiata via, senza mai essere completamente cancellata, dai pantheon delle religioni indoeuropee: e i viaggi sciamanici da e per il regno dei morti costituiscono, argomenta Ginzburg, il fondo più autentico e sapienziale di fiabe raccontate ininterrottamente dall'epoca preistorica fino a oggi, e che rappresentano forse «la matrice di tutti i racconti possibili⁴²» – compreso, forse, *Avventura a Campo dei Fiori*.

Due elementi in particolare mostrano la matrice sotterraneamente folclorica di un racconto come *Avventura*. Il primo è la brusca chiusa, con la rivelazione che l'amico del narratore è morto da tempo: una strategia comune a molte *ghost story* – ottocentesche e non – le cui origini vanno tuttavia rintracciate in un nucleo narrativo, diffuso a livello globale, relativo all'incontro fra un vivente e un fantasma (in genere di sesso femminile), che si rivela tale solo a posteriori. Tale narrazione – nota come “L'autostoppista fantasma” o “Il fantasma al ballo” – risulta vivissima anche nel folclore odierno, e l'ambientazione, spesso, assolutamente contemporanea (sale da ballo, automobili, motociclette) ha convinto i folcloristi a rubricarla come “leggenda metropolitana”, anzi, come la leggenda metropolitana per eccellenza⁴³. Si tratta, tuttavia, di un'illusione ottica, ed è stata l'etnologa britannica Gillian Bennett, in particolare, a contestare l'iscrizione di questo nucleo narrativo nell'ambito del folclore contemporaneo⁴⁴. La confusione, a suo avviso, deriverebbe da un errore metodologico implicito negli studi precedenti: l'enfasi, cioè, sugli elementi di modernità della storia – come l'automobile o il locale notturno – che ha fatto passare in secondo piano quanto l'aneddoto possiede in comune con le storie di fantasmi tradizionali. In realtà, prosegue Bennett, la leggenda dell'“autostoppista fantasma” non ha nulla di metropolitano, perché la si ritrova inalterata nel folclore del mondo pre-industrializzato; non è una storia moderna, perché gli elementi che la qualifi-

41 C. LAPUCCI, *Il libro delle veglie. Racconti popolari di Diavoli, Fate e Fantasmi*, Milano, Vallardi, 1988, pp. 165 e 111.

42 GINZBURG, *Storia notturna*, cit., p. 289.

43 Si veda, anche per una panoramica esaustiva della diffusione della storia in area italiana, C. BERMANI, *Il bambino è servito. Leggende metropolitane in Italia*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 51-111.

44 G. BENNETT, *The Phantom Hitchhiker: Neither Modern, Urban nor Legend?*, in *Perspectives on Contemporary Legend*, a cura di P. Smith, Sheffield, The Centre for English Cultural Tradition and Language, University of Sheffield, 1984 pp. 45-63.

cherebbero come invariabili (a partire dall'automobile) sono in realtà storicamente determinati, e considerandoli come accessori è possibile ricostruire una genealogia assai più lunga e ramificata; e non è nemmeno, a una considerazione più attenta, una leggenda in senso stretto, dato che – benché rare – della storia esistono, per quanto incredibili possano sembrare, testimonianze di prima mano⁴⁵. Il nucleo di base della storia (*motif*), conclude Bennett, non consiste dunque nel passaggio in moto o in macchina o in altri elementi accessori, tutti sotto-motivi (*allomotifs*) che cambiano a seconda del contesto, ma nello scioglimento finale che svela come la ragazza – come l'amico del narratore vigo-liano – fosse stata morta sin dall'inizio: in una parola, la sua *spettralità*⁴⁶. E la conseguenza è che occorra sottrarre la storia all'ambito del folklore contemporaneo e studiarla, invece, come esempio di *ghostlore*: all'interno – cioè – della lunga durata delle pratiche discorsive relative ai morti e al loro ritorno, che danno vita ai fantasmi come figure di un immaginario pienamente sociale⁴⁷.

L'altro elemento è lo sconfinamento del protagonista nel regno dei morti: un passaggio che prende la forma, come in molte altre opere di Vigolo, di uno sconfinamento nel passato. Certo, quello di *Avventura* è un dislocamento spaziale, non cronologico: ma è inevitabile notare, con Gachet, che la Roma *altra* è tale, soprattutto, in quanto vergine dei segni del moderno, simile a «la Rome du début du siècle, de celle de la jeunesse du narrateur. Rome d'avant l'invasion des automobiles⁴⁸». Regno dei morti e Roma del passato vengono così a coincidere, specie nel momento in cui il racconto trova il suo posto nel quadro progettuale di una raccolta – *Le notti romane* – che mette al centro, e fin dal titolo, la città, trasformata in «un'immensa macchina del tempo⁴⁹». *Avventura* finisce così per entrare in risonanza con altri pezzi delle *Notti* – principalmente *Autobiografia immaginaria*, che infatti la segue, ma anche, almeno, con *La bella mano* e *La cena degli spiriti*⁵⁰ – nei quali il “trasecolare” davanti al meraviglioso diventa letteralmente, scrive Muzzioli, «un attraversare i secoli per rivivere in altre epoche»: un procedimento narrativo che non è possibile, tuttavia, derubricare a mero «stratagemma fantastico⁵¹», data la sua centralità, da un lato, nella poetica vigo-liana⁵², e,

45 Ivi, p. 47. Due anni dopo, il ricercatore del paranormale M. GOSS pubblicherà uno studio dedicato a una possibile, concreta origine della leggenda: *The Evidence for Phantom Hitch-hikers*, Wellingborough, Aquarian Press, 1984.

46 BENNETT, cit., p. 53.

47 M. POO, introduzione a *Rethinking Ghosts in World Religions*, a cura di M. Poo, Leiden, Brill, 2009, pp. 1–21, pp. 4–5.

48 GACHET, cit., p. 77.

49 CALTABELLOTA, *Giorgio Vigolo e la trama del Tempo*, p. xviii.

50 *Autobiografia immaginaria* (in VIGOLO, *Le notti romane*, cit., pp. 63-85) era già apparso come *Da una biografia immaginaria* in «Letteratura», III, 9, 1939, pp. 68-81; *La cena degli spiriti* (pp. 101-110), col titolo shakespeariano di *Racconto d'inverno*, ne «Il Giornale d'Italia» del 27 dicembre 1940. *La bella mano*, invece, appare nelle *Notti* per la prima volta

51 MUZZIOLI, cit., pp. 15-16.

52 «Dans les proses de *Notti romane*», scrive C. ZEKRI, «et in particulier dans *Avventura a Campo di fiori*, la fiction et l'autobiographie se fondent en une solution homogène, dont le titre *Autobiografia immaginaria* pourrait bien renfermer l'essence et le mystère» (*Fusion et confusion des genres: approche théorique pour une lecture de proses de Vincenzo Cardarelli (1894-1959) et de Giorgio Vigolo (1894-1983)*, «Revue des études italiennes», 1-2, gennaio-giugno 2006, pp. 131-142, p. 141.

dall'altro, la sua diffusione quale motivo nel folclore contemporaneo, testimoniata, in ambito italiano, dalle ricerche di Cesare Bernani⁵³. La letteratura, compresa quella di Vigolo, non fa altro – da questo punto di vista – che catturare e rielaborare, nella propria *parole*, narrazioni che circolano, adattandosi costantemente ai differenti contesti, nella *langue* collettiva. Quando, nella chiusa di *Autobiografia immaginaria*, si suggerisce che il narratore, «a più di quattro secoli di distanza, abbia assistito alla identica scena che già prima s'era svolta in quel medesimo luogo⁵⁴», dovremmo allora – più che ai territori del fantastico letterario – pensare a una tipologia di esperienze spettrali che proprio negli stessi decenni vengono riferite, in modo trasversale, da opere di vario genere: scientifiche, letterarie, pseudoscientifiche, testimoniali. Nel 1903, lo psicologo britannico Frederic W.H. Myers definisce per la prima volta il concetto di “retrocognizione” (*retrocognition*) quale «knowledge of the past, supernormally acquired», cioè esattamente il fenomeno descritto nel racconto di Vigolo⁵⁵. Nel 1911, a supportare l'ipotesi di Myers, giunge il celeberrimo *An Adventure* di Ann Moberly ed Eleanor Jourdain, resoconto dell'esperienza di due insegnanti britanniche che a Versailles, nell'estate del 1901, avrebbero visto, per circa un quarto d'ora, i giardini come essi apparivano nel 1789⁵⁶. Quella di *An Adventure* è una forma particolare di spettralità, che non ha nulla a che vedere con le apparizioni dei defunti ma somiglia piuttosto a una proiezione cinematografica di figure e di ambienti: «le fantôme», avrebbe scritto il filosofo Henri Bergson, «apportant avec lui toutes les circonstances et l'entourage, qui se substituent au réel⁵⁷». È una descrizione che può essere utile confrontare con numerosi passi vigoliani e segnatamente con questo, dalla prosa *Arcobaleno in bianco e nero*:

[...] giusto allora il gran corteo si è mosso dal Quirinale: o meglio non è che si sia mosso proprio in quel momento, cercherò di spiegare meglio: in quel momento lo si è cominciato a vedere. Erano tante immense

53 BERMANI, *Il bambino è servito*, p. 113 e pp. 113-125 per una serie di esempi e casi di studio raccolti dall'autore tramite testimonianze orali, spesso dei diretti interessati: di alcuni stupisce la prossimità cronologica con le prime prove narrative di Vigolo, molte delle quali confluite nelle *Notti*, o con le *Notti* stesse (un caso occorso a La Spezia nel 1932 e quindi, pressoché identico, nel 1938 e nel 1942, cfr. pp. 113-114; la testimonianza di un partigiano relativa a un episodio vissuto in prima persona a guerra finita, pp. 123-124; e uno capitato a Pino Masi, celebre cantautore toscano, che avrebbe vissuto un'esperienza 'vigoliana' a Pisa tra il 1964 e il 1965, cfr. pp. 118-121).

54 VIGOLO, *Autobiografia immaginaria*, cit., p. 85.

55 F.W.H. MYERS, *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*, London, Longmans, Green, and Co., 1903, vol. I, p. xxi.

56 Rimando qui all'edizione da me curata, A. MOBERLY e E. JOURDAIN, *Il sogno della Regina in Rosso (An Adventure, 1911)*, a cura di F. Camilletti, Milano, ABEditore, 2021 e in particolare al saggio introduttivo, pp. 7-71, che contestualizza storicamente il volume, fa il punto sulle sue numerose edizioni e le loro reciproche divergenze, e ricostruisce la sua fortuna, fra parapsicologia e letteratura, fino agli anni Sessanta.

57 Nota manoscritta di Bergson apposta in margine alla propria copia di E. BOZZANO, *Les Phénomènes de hantise*, Paris, Felix Alcan, 1920 (Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Parigi). *Dei fenomeni d'infestazione* di Bozzano era apparso a puntate sulle pagine del periodico «Luce e Ombra» dall'ottobre 1916 al dicembre 1918, e fra i vari fenomeni recensiti aveva anche presentato al pubblico italiano, forse per la prima volta, il caso di Moberly e Jourdain. Nel 1919, Bozzano ripubblicò il saggio in volume (Roma, Luce e Ombra) e quindi, in edizione ampliata, nel 1936 (Città della Pieve, Tipografia Dante).

lastre d'acqua che scendevano perpendicolari, tutte d'un pezzo fra le mura; e quelle lastre, si sa, sono come specchi fluidici, famose per riflettere visioni di eventi che la città ha vissuto, ha registrato nella sua aura. Ora per la grande pioggia la cronaca riappariva, come quando si sviluppa una negativa. [...] E nel miraggio grigio lucente pareva di veder passare i solenni funeri di qualche papa. Così almeno credevo che fosse. E cos'altro poteva essere in questa città⁵⁸?

An Adventure conosce un'immensa fortuna: fonte d'ispirazione per poeti modernisti quali William Butler Yeats, Ezra Pound e T.S. Eliot – per quest'ultimo, in particolare, *An Adventure* rappresenta un'influenza palpabile nei *Quattro quartetti* (1935-1942) –, il libro è plausibilmente noto anche a Carl Gustav Jung, che nei suoi scritti autobiografici riferisce di almeno due esperienze analoghe, occorse rispettivamente a Ravenna e nei pressi della sua abitazione di Bollingen⁵⁹. Nel 1927, poi, l'ingegnere irlandese J.W. Dunne pubblica *An Experiment with Time*, uno dei libri più fortunati del periodo interbellico: muovendo dalle premesse della fisica einsteiniana, Dunne ipotizza che il tempo non sia che una quarta dimensione dello spazio, e che la distanza temporale, di conseguenza, esista solo su base percettiva; tempi diversi coesisterebbero in uno stesso perimetro spaziale, e sarebbe solo la nostra sensorialità limitata a impedirci di scorgere le stratificazioni che sottostanno al presente, percependo il passato o addirittura accedendovi⁶⁰. E questo è precisamente quello che fanno molti protagonisti vigoliani, dal narratore di *Autobiografia immaginaria* a Dionigi, protagonista di una prosa dal titolo indebitato a François Villon, *La neve del Duecento*:

Era la cosa più naturale, per lui, fermarsi sotto un mignano, in qualche umida ruga dei rioni più remoti dall'oggi, e cominciare i discorsi di questo genere: «Vedi questo vicolo? Ebbene, immagina che a quel crocicchio, in luogo del cinematografo popolare che ora vi si scorge, una chiesuola sorgeva appartenente alla confraternita dei balestrari; più in là, al posto di quell'erbivendolo una bottega di arredi sacri; subito appresso, un battiloro. Questa casupola che sta per cadere, era un ridente palazzetto dei conti di Campagnano. Un mattino, nell'anno milledugentotredici, anzi, per esser precisi, il venti di maggio, i romani si svegliarono con una sorpresa davvero insolita per quella stagione: aveva abbondantemente nevicato nella nottata. Verso le sette, in questo palazzetto, cominciavano ad aprire le imposte e la neve cadeva dai davanzali ove s'era accumulata: quand'ecco...⁶¹».

58 G. VIGOLO, *Arcobaleno in bianco e nero*, in ID., *Spettro solare*, pp. 53-57, p. 55.

59 Le due esperienze – del 1913 e del 1924 rispettivamente – sono riferite in C.G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, a cura di A. Jaffé, Milano, BUR 1997, pp. 338-340 e 276-278 (la prima edizione tedesca è del 1961, contemporanea a *Le notti romane*).

60 Rimando qui all'edizione italiana, J.W. DUNNE, *Esperimento col tempo*, Milano, Longanesi, 1984 e specialmente alla prefazione di B. INGLIS (pp. 7-17), che fa il punto sulla lunga fortuna del libro, da Borges a J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis e fino ai *Time Plays* di J.B. Priestley. Senza il saggio di Dunne, inoltre, un romanzo come *Ada o ardore* di Vladimir Nabokov (1969) è virtualmente incomprensibile.

61 G. VIGOLO, *La neve del Duecento*, in ID., *Spettro solare*, pp. 113-117, pp. 114-115. Un altro esempio è l'anziano archeologo che l'abitudine a consultare piante della Roma del passato non riesce più a percepire quella del presente:

Sono opere del genere a rilanciare nella prima metà del Novecento, rivestendolo di una patina pseudoscientifica, l'antico tema fiabesco e folclorico dello sconfinamento nel passato. Contestualizzando l'opera di Vigolo in questo più ampio dibattito transnazionale, è dunque inevitabile notare come la sua presunta «atipicità» vada decisamente ridimensionata⁶², ed esperimenti narrativi come *Avventura a Campo di Fiori* e *Autobiografia immaginaria* ricondotti nel più ampio alveo di una riflessione su tempo e sopravvivenza del passato che attraversa letteratura, scienza e metapsichica nel corso della lunga stagione del modernismo europeo. La peculiarità di Vigolo si troverà, allora, nel declinare la suggestione metapsichica e le sue risonanze folcloriche secondo le suggestioni di una poetica personalissima e privata, che del perdersi del tempo storico fa materia di esperienza di memoria (e di nostalgia). Si tratta di un processo per cui, scrive lucidamente in *La neve del Duecento*, è possibile, per una mente allenata, risalire in avanti e all'indietro i «fili» del tempo, e «ritrovare tutte le trame che si sono formate dalle loro combinazioni e rivedere i visi dei morti riapparire sul favoloso telaio. La storia» – conclude Vigolo con accenti quasi benjaminiani – «non è che l'inverso della profezia; ed è perciò che non si può essere buoni storici se non si è anche, in qualche modo, profeti⁶³». La già citata prosa *I bibliomanti* è, da questo punto di vista, eloquente. La situazione di partenza – un mattino al mercato dei libri di Campo de' Fiori – è la stessa di *Avventura*: lo sconfinamento nel mondo dei morti, tuttavia, non ha niente di soprannaturale o di “fantastico”, ma è un'esperienza dovuta unicamente alla fallibilità della memoria e alla capacità dell'inconscio di trasfigurare il reale. Dopo la caccia, scrive Vigolo, il bibliomane vorrebbe

prendere una carrozzella, come la prendeva una volta a Campo di Fiori, e il caso benigno gliene fa trovare una superstite. [...] Vi sale come ebbro, con un leggero capogiro. Il cavalluccio passa il ponte, a uno schiocco di frusta del vetturino si avvia di trotto per il viale lungo il fiume. Ed ecco è già arrivato al portone della sua casa sul Lungotevere; e lui sorride perché non gliela fa a scendere con tutti quei libri⁶⁴.

A quel punto, però, la realtà prende il sopravvento. Per quei lunghi minuti in carrozzella, il bibliomane – si accorge – si è mosso in una Roma spettrale, da tempo sparita: un *time slip* in piena regola, dovuto però, in questo caso, solo ai ricordi, incancellabili, trattenuti dalla memoria involon-

«Certe volte durante le sue passeggiate diurne per la città temporale si fermava di colpo nel mezzo d'una via, come se non potesse andare avanti, poiché per lui, in quel punto, in quell'aria traversata dal sole, esisteva ancora una chiesa – demolita da molti anni – che gli sbarrava il cammino» (*Le carte sognate*, in *ivi*, pp. 85-89, p. 88).

62 Di «atipicità» di Vigolo parla Lucio Felici, cit. in CALTABELLOTA, *Giorgio Vigolo e la trama del Tempo*, p. xxii.

63 VIGOLO, *La neve del Duecento*, cit., p. 115.

64 VIGOLO, *I bibliomanti*, cit., p. 13.

taria. I veri spettri, suggerisce Vigolo ne *I bibliomanti*, sono gli spettri familiari, le ombre care di un'infanzia che non tornerà più:

[...] quell'imbarazzo lo fa svegliare; e allora si ricorda che in quella bella casa dove era nato, con le finestre sugli alberi e sul fiume, non abita più da tanti anni; e che il Lungotevere, il bel viale di acacie, passeggiata preferita di poeti e di innamorati, non esiste più, perché è stato da molti anni orrendamente sventrato per la costruzione dei nuovi sottovia e la fuga urlante delle macchine⁶⁵.

65 Ibid.