

Manuscript version: Author's Accepted Manuscript

The version presented in WRAP is the author's accepted manuscript and may differ from the published version or Version of Record.

Persistent WRAP URL:

<http://wrap.warwick.ac.uk/159191>

How to cite:

Please refer to published version for the most recent bibliographic citation information.

Copyright and reuse:

The Warwick Research Archive Portal (WRAP) makes this work by researchers of the University of Warwick available open access under the following conditions.

Copyright © and all moral rights to the version of the paper presented here belong to the individual author(s) and/or other copyright owners. To the extent reasonable and practicable the material made available in WRAP has been checked for eligibility before being made available.

Copies of full items can be used for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes without prior permission or charge. Provided that the authors, title and full bibliographic details are credited, a hyperlink and/or URL is given for the original metadata page and the content is not changed in any way.

Publisher's statement:

Please refer to the repository item page, publisher's statement section, for further information.

For more information, please contact the WRAP Team at: wrap@warwick.ac.uk.

Onryō a Pavia: gotico padano, parapsicologia e *Techno-Horror* in un romanzo di Mino Milani

Abstract: Nel romanzo *Fantasma d'amore* di Mino Milani (1977) un commercialista incontra un suo vecchio amore per poi scoprire che è morta da tempo: dopo aver ricostruito la vita segreta della donna, viene costretto al suicidio dal fantasma di lei. Analizzando il romanzo alla luce del folclore contemporaneo, il saggio lo inquadra nel contesto del cosiddetto 'gotico padano'. Inoltre, soffermandosi sul legame fra soprannaturale, leggende contemporanee e tecnologia, si propone un accostamento fra il fantasma del romanzo e il 'tipo' di spettro vendicativo noto nella tradizione nipponica come *onryō*, reso in seguito icona globale dal romanzo *Ring* di Koji Suzuki (1991).

In Mino Milani's novel *Fantasma d'amore* (1977), an accountant meets an old girlfriend, only to discover that she has been dead for years: after reconstructing the woman's secret life, he is forced to commit suicide by her ghost. By analysing the novel in the light of contemporary folklore, this essay frames it in the context of the so-called *gotico padano*. Moreover, by stressing the novel's connection between the supernatural, contemporary legends, and technology, it compares the novel's ghost with the 'type' of vengeful spectre known in Japanese tradition as *onryō*, later transformed into a global pop icon by Koji Suzuki's novel *Ring* (1991).

Introduzione

Dopo il successo de *La donna della domenica* (1972), l'appuntamento estivo col poliziesco brillante di Carlo Fruttero e Franco Lucentini era ormai consuetudine: ma quando a giugno del 1979 *L'Espresso* commissionò a Fruttero un racconto giallo, questi – dopo una telefonata con il sodale – valutò che era impossibile 'mettere insieme un intreccio poliziesco contenibile in una ventina di

pagine, e fui forse io, o forse invece Lucentini, a propendere infine per la ghost story'.¹ 'Ti trovo un po' pallida' uscì dunque su *L'Espresso* – opera di Fruttero ma firmata da entrambi, perché 'quei due nomi uniti dalla *e* commerciale s'erano ormai bene o male consolidati come una ditta o azienda' – nei numeri 30 e 31 di quell'estate.² Il racconto avrebbe conosciuto tre ulteriori edizioni, e in calce all'ultima – del 2007 – Fruttero avrebbe apposto una lunga nota, ricostruendone la genesi e giustificando la scelta, a suo avviso inusuale, di scrivere una storia di spettri, muovendosi in 'una tradizione [che] nella letteratura italiana non c'è'.³

Antico *leitmotiv* di Fruttero, questo di un'Italia aliena alla *ghost story*; e più un'ossessione personale che un dato di fatto, e non solo perché si tratta di un giudizio storicamente infondato, ma soprattutto perché – come in tutti i casi di nevrosi ossessiva – ogni volta che Fruttero lo sancisce lo viola.⁴ Succede nella seminale antologia *Storie di spettri* (1960), nell'introdurre la quale Fruttero

¹ Carlo Fruttero, 'Backstage', in *Ti trovo un po' pallida*, di Carlo Fruttero (Milano: Mondadori, 2009), pp. 49-85 (p. 53). L'edizione che adopero riproduce quella del 2007, apparsa nella collana mondadoriana 'Scrittori italiani e stranieri'.

² Ibid., p. 51.

³ Ibid., p. 54. Il racconto sarebbe stato ripubblicato nel 1981 dalla Longanesi di Milano (Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Ti trovo un po' pallida: racconto d'estate. Con trenta fantasmi femminili di Federico Fellini*) e quindi, a nome del solo Fruttero, nell'antologia di Fruttero & Lucentini *Il colore del destino* (Milano: Mondadori, 1987), pp. 73-110.

⁴ I lavori di Fabrizio Foni hanno mostrato ampiamente come una tradizione italiana di racconti letterari di fantasmi esista fin dall'Ottocento: si vedano *Alla fiera dei mostri. Racconti 'pulp', orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932* (Latina: Tunué, 2007) e *Il gran ballo dei tavolini. Sette racconti fantastici da 'La Domenica del Corriere'*, a cura di Fabrizio Foni (Cuneo: Nerosubianco, 2008). Ma anche a non scomodare i precedenti della letteratura ottocentesca e

definisce il genere un fenomeno unicamente anglosassone ma poi, nel libro, figura un racconto di Lucentini sotto pseudonimo;⁵ e lo fa con ‘Ti trovo un po’ pallida’, che è una *ghost story* a pieno titolo, per quanto Fruttero si tenga programmaticamente lontano ‘dal tenebroso, dal raccapricciante, insomma dal gotico o neogotico’ e cerchi invece ‘un ribaltamento completo: una storia di fantasmi in pieno sole’.⁶ E con un fantasma talmente italiano e *solare*, in tutti i sensi, da non poter nemmeno contemplare l’idea di essere una ritornante, e finisce per censurare la propria stessa morte – il termine, di conio freudiano, ha un ruolo centrale nel racconto e fu suggerito da Lucentini⁷ – allo

popolare, Fruttero tralasciava le *Storie di spettri* di Mario Soldati (Milano: Mondadori, 1962), a lui decisamente più prossime per affinità geografica e culturale.

⁵ Si veda Carlo Fruttero, ‘Prefazione’ e P. Kettridge [Franco Lucentini], ‘Dalle tre alle tre e mezzo’, in *Storie di fantasmi. Antologia di racconti anglosassoni del soprannaturale*, a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini (Torino: Einaudi, 1960), rispettivamente pp. v-xv e 315-25. Sul punto si vedano Roberto Curti, *Fantasmi d’amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv* (Torino: Lindau, 2011), p. 80 n. 3 e Fabio Camilletti, *Italia Lunare. Gli anni Sessanta e l’occulto* (Oxford: Peter Lang, 2018), pp. 72-81.

⁶ Fruttero, ‘Backstage’, p. 65.

⁷ ‘A qualche chilometro dal bivio in fondo a una curva in discesa mi trovo in mezzo al solito incidente stradale, freno rimettendoci quasi un tacco, passo con gli occhi chiusi [...]. Restringo sottintendo ignoro. Censuro’ (*Ti trovo un po’ pallida*, p. 11). In ‘Backstage’, Fruttero ricorda che l’idea venne a Lucentini: ‘accettai con infinita riconoscenza l’idea di: “Censuro” [...]. Quel sottile indizio dell’a capo che mette in evidenza il verbo fu una sua invenzione, e suo fu anche ciò che in un racconto è di importanza suprema, il punto di vista del narratore’ (p. 82). Sigmund Freud sviluppa la nozione di ‘censura’ (*Zensur*) ne *L’interpretazione dei sogni*: essa è ‘una funzione permanente’ che ‘costituisce uno sbarramento selettivo tra il sistema inconscio e quello preconcio-

stesso modo in cui la critica italiana, in quegli stessi anni, censurava l'idea stessa di una narrativa italiana del soprannaturale non conforme ai canoni di un fantastico cerebrale e *blasé*.⁸

Le riserve di Fruttero suonano ancora più personali se si considera che è proprio tra fine-anni Settanta e inizio-anni Ottanta che il gotico letterario italiano inizia a uscire dai circuiti pirateschi in cui era rimasto confinato in precedenza. Laddove collane come 'KKK – I classici dell'orrore' di Marco Vicario, 'I racconti di Dracula' di Antonino Cantarella (che chiude definitivamente i battenti nel 1981) o i 'Romanzi dell'orrore' della Edifumetto (1975-76) avevano attraversato l'intera 'seconda modernizzazione' italiana,⁹ dal *boom* economico agli Anni di Piombo, smerciando opere di autori italianissimi sotto pseudonimi anglosassoni,¹⁰ è a partire dalla fine degli anni Settanta che emerge un gotico italiano 'd'autore', in parallelo a una nuova attenzione accademica nei confronti del fantastico e a una nuova pervasività di temi mistico-occultistici che

cosciente ed è quindi all'origine della rimozione' (Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, trad. di Giancarlo Fuà (Roma-Bari, Laterza 1989), p. 66).

⁸ Rimando al più che completo panorama critico ricostruito da Stefano Lazzarin, 'Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)', in *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, a cura di Stefano Lazzarin et al. (Firenze: Le Monnier, 2016), pp. 1–58.

⁹ Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione* (Roma: Carocci, 2012), pp. 23–24.

¹⁰ Si vedano, rispettivamente: Luigi Cozzi (a cura di), *Incubi sul Tevere. KKK – I classici dell'orrore* (Roma: Profondo Rosso, 2013); Sergio Bissoli e Luigi Cozzi (a cura di), *La storia dei 'Racconti di Dracula'* (Roma: Profondo Rosso, 2013); Davide Rosso, 'I Romanzi dell'Orrore della Edifumetto (1975-1976)', *Mattatoio n. 5* (9 aprile 2019), online:

<https://www.mattatoio5.com/attualita/138-i-romanzi-dell-orrore-della-edifumetto> [ultimo accesso 11 settembre 2020]. Si veda anche Camilletti, *Italia Lunare*, pp. 45-48.

accompagnano gli orfani della Contestazione nel transito verso il cosiddetto ‘riflusso’.¹¹ In questo contesto, un racconto come ‘Ti trovo un po’ pallida’ appare assai meno estemporaneo di quanto potesse pensarlo lo stesso Fruttero, contemporaneo com’è – in una lista tanto provvisoria quanto non esaustiva – di romanzi come *Le venti giornate di Torino* di Giorgio De Maria (1977), *Apocalisse* di Tiziano Scavi (1978) o *Magia rossa* di Gianfranco Manfredi (1983); e anticipatore di testi come *La casa sul lago della luna* di Francesca Duranti (1984) o *Il palio delle contrade morte* (1983), ritorno di Fruttero e Lucentini alla *ghost story* ‘in pieno sole’.

Soprattutto, due anni prima era uscita per Mondadori una storia di fantasmi che del racconto di Fruttero pare essere una sistematica, inconsapevole inversione: il primo romanzo ‘adulto’ – dopo una carriera nel fumetto e nella narrativa per ragazzi – dello scrittore pavese Mino Milani, che nel 2013 Antonio D’Orrico avrebbe definito ‘una gemma dolorosa. Non so se ci sono romanzi amore [sic] più belli e disperati di questo nella nostra tradizione’.¹² Scrivere *Fantasma d’amore*, avrebbe

¹¹ Non è un caso che il ‘bilancio critico’ di Lazzarin *et al.* prenda le mosse proprio dal 1980, quando – sull’onda del saggio di Tzvetan Todorov *La letteratura fantastica*, tradotto proprio nel 1977 –, anche la critica italiana inizia a esplorare il proprio patrimonio letterario ‘nero’ e ‘fantastico’ (ma lasciando in genere da parte il gotico e la letteratura popolare: si vedano le considerazioni abbozzate in Camilletti, *Italia Lunare*, pp. 8-10). Per quanto riguarda la diffusione di tematiche mistico-occultistiche fra i *baby boomer* all’approssimarsi del cosiddetto ‘riflusso’ (per una genealogia del termine rimando a Paolo Morando, *Dancing Days. 1978-1979: i due anni che hanno cambiato l’Italia* (Bari: Laterza, 2009), pp. 141-214), essenziali le riflessioni di Cesare Bermani nell’introduzione a *Spegni la luce che passa Pippo. Voci, leggende e miti della storia contemporanea* (Roma: Odradek, 1996), pp. 7-56.

¹² Il ricordo di D’Orrico, ‘La fatale passione di un commercialista’ (2013) si legge ora in *Mino Milani. Com’è bella l’avventura. Biografia per immagini*, a cura di Giovanni Giovannetti e Luisa

ricordato Milani, era stata un'“avventura”: un modo di mettere insieme ‘un sacco di roba tratta dal mio passato, ricordi, amori, sogni, personaggi, il Ticino naturalmente e qualche idea fissa: di tutto, insomma’.¹³ Sottoposto ad Alcide Paolini, direttore della sezione narrativa della Mondadori, il libro era stato dato in lettura a Giuseppe Pontiggia, e sarebbe uscito il 1 maggio 1977 nella collana ‘Omnibus’.¹⁴ Le scelte di Milani erano speculari a quelle di Fruttero. Per questi, ambientare una *ghost story* in Italia non poteva che dare risultati involontariamente comici (‘Come avrei chiamato la vergine nuda [...] stesa sull’altare sacrilego? Tota Tonengo, dell’ufficio acquisti?’), e dunque tanto valeva abbandonare l’intero repertorio horror-gotico, scegliere come ambiente un’Italiotta modellata sulle cronache mondane di Arbasino e farvi muovere un fantasma inconsapevole, riservando lo scioglimento soprannaturale alla conclusione.¹⁵ Milani, al contrario, non vede alcuna contraddizione fra *ghost story* e ambientazione italiana. *Fantasma d’amore* si svolge in una Pavia novembrina, che non ha bisogno di scimmiettare la provincia inglese per essere, di suo, bastevolmente spettrale;¹⁶ e il suo fantasma porta un nome qualunque, come ordinario e banale è lo

Voltan (Cremona: Effigie, 2018), pp. 612-13 (p. 613). La definizione di romanzo ‘adulto’ è dello stesso Milani, ‘Il mio piccolo destino’, in *ivi*, pp. 3-27 (p. 24).

¹³ Milani, ‘Il mio piccolo destino’, p. 24.

¹⁴ Cito in questa sede dalla prima edizione: Mino Milani, *Fantasma d’amore* (Milano: Mondadori, 1977). Riferimenti successivi saranno indicati fra parentesi, nel corpo del testo, tramite la sigla *FdA* seguita dai numeri di pagina.

¹⁵ Fruttero, ‘Backstage’, pp. 64-65. ‘Fu [...] Arbasino il primo a posare l’occhio su un’Italia tutta lino *irish* e seta *sauvage*, motori e scroscianti braccialetti, perfidie a mezza bocca, supreme vette operistiche o del varietà. [...] [A] *Fratelli d’Italia* [...] la mia *ghost story* deve ovviamente non poco’ (*ibid.*, pp. 79-80).

¹⁶ ‘Sfondo della vicenda, Pavia; e sarei tentato di scrivere “la mia Pavia”, che ho provato a narrare nelle sue vie e nei suoi abitanti. Idea incomprensibile, quella di scegliere come scenario d’un

spunto narrativo dal quale il romanzo prende le mosse – l’incontro, a distanza di anni, tra un affermato professionista e la sua innamorata di gioventù, vale a dire una delle situazioni più esplorate dalla canzone *feuilleton* con cui la generazione di Milani (e dei protagonisti del libro) era cresciuta.¹⁷

Cosa più importante, il fantasma di Milani ha piena coscienza, e fin da subito, di essere tale. Anna Brigatti, fin dalla sua prima manifestazione, è ‘un essere soprannaturale’, ‘una donna morta tornata a saldare i conti con quanti le avevano, se non distrutta, resa infelice la vita’.¹⁸ concretizzazione, certo, di una sessualità femminile che perturba il soggetto maschile operando come agente di vendetta, ma anche – e soprattutto – entità di puro rancore che si apparenta alle malombre senza pace della cultura popolare. Come queste, Anna è anzitutto una ‘forza “ostile”’: un

romanzo un’oscura città italiana di provincia: così scrisse non so più quale critico francese’ (Milani, ‘Il mio piccolo destino’, p. 24).

¹⁷ È Milani, ricostruendo la genesi autobiografica del romanzo, a evidenziare la connessione tra l’idea del ‘primo amore’ e le banalità canzonettistiche degli ‘anni Trenta’: ‘Luogo comune, [...] parole banali da anni Trenta [...]. Sì, fu per poco più di un anno [...]. Ma l’anno seguente, nel primo autunno, lei s’innamorò di un altro e mi lasciò senza troppe storie. [...] Il fatto è che diciamo qualche anno fa, in una delle mie solite irrinunciabili visite al San Giovannino, il cimitero di qui, mi si fa attorno un certo subitaneo silenzio quando vedo un nome e un cognome incisi su una lapide: lei’ (ibid., pp. 9-10). La scena del cimitero è assente dal romanzo, ma viene recuperata da Dino Risi e Bernardino Zapponi nel film che ne trassero nel 1981 (sul quale mi dilungo più avanti). Prendo la definizione di ‘canzone *feuilleton*’ da Clara e Gianfranco Manfredi, *Piange il grammofono. La canzone feuilleton dal primo Novecento ai giorni nostri* (Roma: Lato Side, 1982): il nucleo narrativo in questione è uno dei più diffusi nel genere, da *Come pioveva* di Armando Gill (1918) a *Eskimo* di Francesco Guccini (1978).

¹⁸ Milani, ‘Il mio piccolo destino’, p. 24.

‘cadavere’ che ‘contagia’ e ‘torna come spettro’, ‘ambivalente’ per l’‘infeconda polarità di repulsione e attrazione’ che genera tra i vivi; e che se, da un lato, ‘respinge in quanto centro di crisi e dispersione, [...] al tempo stesso comanda perentoriamente il rapporto, in una vicenda irrisolvibile. E infine la stessa attrazione [...] finisce per convertirsi nell’esperienza del cadavere che malignamente “attira a sé i vivi”’.¹⁹ Come infatti, nel romanzo, puntualmente accade.

Gli Altri

Oggi, se si parla di *Fantasma d’amore* si pensa soprattutto alla pellicola sfortunata e crepuscolare che Dino Risi ne trasse nel 1981, coadiuvato nella sceneggiatura da Bernardino Zapponi. Sfortunata, e non solo perché punita al botteghino: l’ultima, intensa interpretazione di Romy Schneider nel ruolo della *morte* (non si sa quanto) *amoureuse* ha contribuito a circonferire il film di un alone presago e funesto. E crepuscolare, perché dalla scelta dei protagonisti – Schneider, appunto, e Marcello Mastroianni – a quella del compositore della colonna sonora (Riz Ortolani), e fino a scelte sintattiche che rimandano esplicitamente ai classici del gotico italiano degli anni Sessanta,²⁰ il *Fantasma d’amore* di Risi e Zapponi è pervaso da una ‘noiosa nostalgia’ per il

¹⁹ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008), p. 46 (la prima edizione del volume apparve nel 1958).

²⁰ ‘[L]a gita di Mastroianni e della Schneider in bici, con quella frasca malandrina in campo, rimanda a [Mario] Bava; ma anche quel bacio fra Nino e la sua amata Anna ridotta a un’anziana dai denti marci e dall’alito si presume putrido, con l’uomo che subito dopo si pulisce la bocca con ribrezzo, ricorda il racconto di Tolstoj da cui Bava trasse *I Wurdalak*. [...] l’apparizione della rediviva Schneider a Mastroianni, in cima alle scale della villa, ricorda quella di tante eroine del gotico’ (Curti, *Fantasmii d’amore*, pp. 275-76).

passato, che allo schiudersi degli anni Ottanta recupera divi e sonorità di vent'anni prima mostrandone lo stracco, inquieto sfiorire.²¹

È un'equazione, però, che rischia di rivelarsi fuorviante. Zapponi – lo aveva intuito Goffredo Parise, che lo aveva scoperto come narratore e aveva presentato la sua prima raccolta di racconti – veniva dalla tradizione di E.T.A. Hoffmann ed Edgar Allan Poe:²² i due autori, cioè, che più di ogni altro avevano contribuito a riconfigurare la topografia del gotico letterario, spostando l'accento dagli spazi esterni delle origini – castelli, sotterranei, lande immaginarie – a quelli, interni, della psiche (e che, non a caso, erano stati predati dalla psicoanalisi: Hoffmann dallo stesso Freud, Poe da Marie Bonaparte). La vicenda narrata nel *Fantasma d'amore* di Risi e Zapponi è dunque, prima di ogni altra cosa, una discesa nella follia: il vero e forse unico fantasma che infesta il commercialista pavese Nino Monti è, come da titolo, il fantasma di un amore perduto, in ossequio a un uso metaforico della spettralità il cui precedente letterario più illustre, almeno in Italia, sono le *Storie di spettri* di Mario Soldati (si pensi alla più celebre, 'I passi sulla neve').²³ Di qui il tono complessivamente consolatorio della pellicola, nella quale – ha scritto Roberto Curti – si ricapitolano le 'medesime conclusioni di tanto gotico nostrano, cinematografico e non: i morti tornano per vendetta ma soprattutto per amore, il tempo e i suoi effetti sono dopotutto un'illusione che i vivi hanno costruito come una barriera [...], i confini tra la vita e la morte sono fragili e

²¹ Si veda la breve ma fulminante recensione di Giacomo Giossi, 'Fantasma d'amore', *Doppiozero* (14 agosto 2012), online: <https://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/fantasma-d%E2%80%99amore> [ultimo accesso 11 settembre 2020].

²² Goffredo Parise, 'Premessa' a *Gobal*, di Bernardino Zapponi (Milano: Longanesi, 1967), pp. 9-13 (p. 12).

²³ 'Un tema su tutti è attestato ed è foriero di sviluppi, in questi racconti [...]: perdere – e non cessare di esserne *hanté* – la donna giusta' (Giacomo Jori, 'Addio agli spettri', in *Storie di spettri*, di Mario Soldati (Milano: Mondadori, 2010), pp. v–xvi, p. xv.

pervi'.²⁴ Di qui soprattutto il finale, che stravolge completamente quello pensato da Milani. Laddove, nel libro, il fantasma vendicativo di Anna Brigatti attira il suo vecchio amante nelle acque del Ticino, dove troverà la morte, il finale del film vede Nino recluso ma felice in una clinica psichiatrica, dove continua a vedere Anna nel volto di un'infermiera. Non mancano indizi e sequenze che suggeriscano una soluzione di tipo soprannaturale, ma è la scelta stessa dell'internamento a essere significativa. A Risi e Zapponi interessa far risaltare l'affinità tra fantasma e ossessione: il *Fantasma d'amore* cinematografico è un gotico psicologizzante, che adopera il tema del ritorno dei morti per inscenare una riflessione sulla natura soggettiva del tempo e sulla forza che l'amore esercita oltre la tomba (significativamente demandata a un monologo di Mastroianni, assente dal libro).²⁵ Ed è sintomatico che Curti, nel sottolineare queste caratteristiche, metta da parte proprio il romanzo di Milani, definito 'una fonte letteraria non eccelsa' alla quale si dovrebbe la qualità 'discontinua' del film.²⁶

²⁴ Curti, *Fantasmia d'amore*, pp. 275-76.

²⁵ 'Vede, caro signore, tutto quello che dicono dell'aldilà, dell'aldiquà, sono tutte storie. Perché siamo sempre noi. Siamo vivi e siamo morti nello stesso tempo. Lei non mi crede? Lo so: è difficile da spiegare, ma è così. Io l'ho conosciuta, l'ho amata pazzamente, ho provato orrore e passione: e poi mi è sfuggita. È scomparsa nel fiume definitivamente. Già. Ma è proprio così. Eh no. No, guardi, io glielo confido in segreto: lei non è scomparsa affatto. È sempre qui attorno a me. Perché me l'ha detto lei, ha bisogno di me per vivere, come... come del lume una farfalla notturna. E finché io sarò vivo, lei sarà viva, capisce? Perché l'amore è la vita eterna. È la vita in morte'.

²⁶ Curti, *Fantasmia d'amore*, p. 276 (anche Giossi, *Fantasma d'amore*, minimizza il ruolo del libro, relegato a 'spunto' per il film di Risi). È evidente come, nel caso di *Fantasma d'amore*, la scelta psicologizzante ribalti il cliché dell'adattamento cinematografico come trivializzazione del testo letterario (per cui si veda Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006) pp. 2-3). Facendo del fantasma l'emblema di un'ossessione, il film diviene naturalmente più

Milani, dal canto suo, aveva ceduto i diritti senza preoccuparsi eccessivamente del risultato: ‘[i]l film, naturalmente’ – avrebbe commentato anni dopo –, ‘era una cosa abbastanza diversa dal romanzo [...] ma prevedendolo mi misi tranquillo’.²⁷ Interrogato anni dopo dallo stesso Risi, però, avrebbe messo in chiaro una cosa: alla ‘domanda [...] se quel suo film mi fosse o non mi fosse piaciuto’, Milani aveva risposto ‘che sì, certo, mi era piaciuto, tranne che nella conclusione: che io, nel romanzo, avevo inteso parlare di un vero fantasma, non di un’ossessione; di un’intrusione nell’aldilà, non di una follia’.²⁸

Si tratta di un punto fondamentale: Mino Milani, autore consapevolmente (e fieramente) popolare, rivendica la possibilità di un uso narrativo del soprannaturale che non rimandi ad altro se non a se stesso e alla propria, terrificante concretezza. È un soprannaturale intimamente extra- (se non addirittura anti-) letterario: l’intero romanzo, del resto, è percorso da una sistematica, sotterranea opposizione fra lo spazio della città e quello della campagna, come a suggerire che non è nei fantasmi della tradizione urbana e libresca (ironicamente definiti i fantasmi ‘del vecchio maniero scozzese’, *FdA* 118), che troveremo delle risposte, quanto piuttosto negli ‘altri’, in quelle ‘paure’ che nel mondo contadino sono esperienza quotidiana.²⁹ Sono ritornanti, le ‘paure’, ai quali

appetibile per una critica, come quella italiana, che tende ad ammettere il soprannaturale solo quando esso si presenti in chiave metaforica o comunque razionalizzabile (Fabrizio Foni, *Piccoli mostri crescono. Nero, fantastico e bizzarrie varie nella prima annata de ‘La Domenica del Corriere’ (1899)* (Ozzano dell’Emilia: Gruppo Perdisa Editore, 2010), p. 48).

²⁷ Dichiarazione di Mino Milani, cit. in Giovannetti e Voltan, *Mino Milani*, p. 355.

²⁸ Ibid.

²⁹ Prendo il termine ‘paure’ da Carlo Lapucci, *Il libro delle veglie. Racconti popolari di Diavoli, Fate e Fantasmi* (Milano: Vallardi, 1988), p. 8: ‘Una parte considerevole delle storie e delle credenze esistenti nella tradizione popolare riguardano in un modo o nell’altro queste misteriose figure che di tanto in tanto sbucano ancora dalle plaghe ultramondane: poco credibili, sempre meno

non si può alludere che in modo circospetto, per via di perifrasi: a Nino, nato e cresciuto in città, ne parla un vecchio amico di scuola, nel quale gli anni del liceo non sono riusciti a cancellare le radici campagnole:

‘Vedi, Nino, voi che vivete qui in città avete le vostre idee [...]. La campagna sono i campi, va bene, ma è anche la gente. Guarda, è soprattutto la gente, e qui l’educazione e il liceo classico non c’entrano. Davvero, sai?, è un modo di vivere che hanno... che ho [...]. Si pensano delle cose... magari si ha paura di certe cose. Si crede a tante cose, in campagna... e se per esempio vai in giro di notte, con la luna, d’inverno, trovi che è più facile credere che non credere... [...] Lo so che ci sono un sacco di cose strane.... [...] io [...] so che c’è un sacco di cose che spaventano gli uomini’. (FdA 89-90)

Nino si trova pertanto a brancolare e perdersi proprio perché, prigioniero del suo razionalismo cittadino, è incapace di accettare quella quotidianità dell’altrove che in campagna è ancora plausibile e controllabile. Come scrivono Luigi Lombardi Satriani e Mariano Meligrana, il mondo contadino costruisce una vera e propria ‘ideologia folklorica dell’apparizione dei morti’: ‘un processo dialettico tendente a ricondurre la possibilità dell’insorgenza improvvisa e terrificante dello spirito verso forme sempre più prevedibili e controllate di apparizione’.³⁰ Ai soggetti urbanizzati come Nino, però, tali tecniche di controllo restano inaccessibili, rendendo *irrelato* (il

credute, ma con le quali nessuno vorrebbe avere a che fare. Andavano sotto il nome generico di *paure*, col quale sono ancora conosciute’.

³⁰ Luigi M. Lombardi Satriani e Mariano Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L’ideologia della morte nella società contadina del Sud* (Palermo: Sellerio, 1996), p. 82.

termine è di Ernesto De Martino) ogni fenomeno che esuli dalla normalità.³¹ Slegato da quelle coordinate culturali che possono fornirne una causa o un senso, l'evento soprannaturale permane unicamente come fonte di terrore.

Il *Fantasma d'amore* di Milani è un'esplorazione dell'ignoto che si cela dietro la facciata rispettabile delle città di provincia, del rimosso di una mentalità urbana che crede di aver reciso ogni legame con il mondo rurale ma continua, inesplicabilmente, a esserne infestata. Il soprannaturale è solo una delle tante sfaccettature di tale rimosso: perso nella sua idealizzazione canzonettistica del 'primo amore', ad esempio, Nino non ha mai saputo che Anna ha subito un aborto forzato, come ignora – lo apprenderà dalla polizia – che la portinaia dello stabile dove abitava Anna era in realtà una mamma. La struttura del romanzo segue e rispecchia questa lenta acquisizione di consapevolezza, che nel mondo borghese e ben ordinato di Nino fa irrompere un abisso premoderno di violenze domestiche e aborti clandestini (*Fantasma d'amore*, del resto, esce nel pieno del dibattito sull'interruzione volontaria di gravidanza, divenuta poi legge nella primavera del 1978). Alla fine del decennio che aveva consacrato il giallo cinematografico all'italiana, Milani crea una situazione ormai riconoscibile – il protagonista che si ritrova involontariamente testimone di un omicidio – per poi frustrare di proposito le aspettative del lettore. Contestualmente, anche l'ambientazione del romanzo cambia, spostandosi dal *setting* urbano della prima parte alle rive di un Ticino trasfigurato in spazio mitico: quello stesso fiume che, agli occhi di un cittadino, rappresenta al massimo una meta di scampagnate domenicali, si rivela un Acheronte sulle cui

³¹ Il concetto di 'ritorno irrelativo del morto' come spettro figura in De Martino, *Morte e pianto rituale*, pp. 97-103: la tesi demartiniana è che il mondo contadino riesca a sottrarre l'esperienza del ritorno dei morti alla sua 'assoluta irrelatività' attraverso il ricorso a 'una tradizione culturale relativamente uniforme': le esperienze soprannaturali 'si ripetono con tratti sensibilmente analoghi e tendono a diventare *visioni tipiche* intessute di elementi "pagani" e di influenze cattolico-popolari' (p. 100).

sponde vivi e morti possono incontrarsi.³² E in conclusione, quando Nino – dopo aver creduto di essere tornato alla sua quotidiana routine – rivede il fantasma di Anna e lo insegue, è proprio nelle acque del Ticino che questo lo trascina: perché il fiume non resta confinato all’alterità extraurbana, penetra e scorre nel cuore stesso della città, portando con sé le memorie inconsce della campagna e dei suoi terrori.

³² Cesare Bermani, *Il bambino è servito. Leggende metropolitane in Italia* (Bari: Dedalo, 1991), p. 86 nota acutamente che ‘[i]l cavallo, il carro o la “barca di Caronte” erano ritenuti già nel Medioevo i veicoli che trasportavano il morto nell’aldilà, solo dagli anni Trenta rimpiazzati con medesima funzione nelle leggende – e non sempre – dall’automobile’. Da questo punto di vista, come vedremo meglio più avanti, *Fantasma d’amore* può anche essere letto come una variante della leggenda contemporanea dell’autostoppista fantasma: analizzando una variante registrata in Valle Brembana, Stefania Fumagalli nota come le manifestazioni tendano a occorrere in ‘uno spazio *extra muros* in cui convivono tracce di vita rurale e l’eleganza dei villini liberty abitati, durante l’estate o tutto l’anno, dalle famiglie della borghesia bergamasca e milanese’ – uno spazio, dunque, analogo al Ticino di Milani (*La ragazza dello Snoopy. La leggenda contemporanea dell’‘autostoppista fantasma’: una ricerca in Valle Brembana* (Bergamo: Sistema Bibliotecario Urbano, 2004), p. 29). ‘È tratto ricorrente di molte voci e leggende contemporanee’, prosegue Fumagalli, ‘avere come ambientazione spazi extraurbani in cui segni, spazi, pratiche della modernità si accavallano a quelli del mondo rurale e dell’universo folklorico che ne è l’espressione, i non luoghi’ (ibid.). Lombardi Satriani e Meligrana notano come le apparizioni dei morti tendano ad avvenire in luoghi caratterizzati da ‘vastità’, ‘indeterminatezza spaziale o giuridico-simbolica’, ‘fluidità’, ‘vuoto parziale’, ‘polivalenza di traiettorie spaziali’, ‘mancanza, [...] precarietà, [...] saltuarietà della presenza dell’uomo’ (*Il ponte di San Giacomo*, p. 83): tutte caratteristiche che ben si atagliano a fiumi e specchi d’acqua, infatti analizzati alle pp. 101-103.

Leggende nere

Come ha scritto l'etnologo Riccardo Motta, che nella confluenza di Tanaro e Bormida ha individuato la forma visibile dell' 'inconscio collettivo' di un'altra città della provincia padana – Alessandria – le città moderne hanno creduto di dimenticare '[l]a *cultura fluviale*' dalla quale hanno avuto origine: basta però una piena per riattivare quelle 'fantasmagorie che il buio, i suoni anomali e i timori diffusi aliment[ano]. Fantasmagorie per nulla timide od inespresse'.³³ Il romanzo di Milani dà concretezza a questo rimosso perturbante, che tende a riaffiorare ogni volta che i rituali della civiltà urbana allentano il controllo. Libro che – nelle parole di D'Orrico – 'ha la forza e la malia dei miti antichi', e che 'emerge e si immerge, negli anni, rispettando le fasi di un calendario che ricorda quello dei fenomeni naturali (la luna, le maree) e non quelli delle stagioni editoriali',³⁴ *Fantasma d'amore* descrive lo scandalo della morte contadina che irrompe nella vita di città, smascherandone il preteso, ordinato razionalismo.³⁵

Sintomatico, da questo punto di vista, il modo in cui Milani scandisce l'azione: i capitoli, che ammontano all' infausto numero di tredici, sono indicati unicamente per mezzo di date, e da esse veniamo a sapere che la *fabula* si svolge interamente fra il 25 ottobre e il 29 novembre del 1975. Il momento non è scelto a caso, e non solo perché ambientare il romanzo in autunno – nel

³³ Riccardo Motta, *Tanaro, Bormida e l'inconscio collettivo di Alessandria* (Alessandria: Circolo Horti, 1996), p. 43. Esiste una vasta bibliografia sulla presenza dei fiumi nella letteratura italiana, specie in area padana: per ora mi limito a rimandare a Davide Papotti, *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del Medio Po* (Pavia: Goliardica Pavese, 1996).

³⁴ D'Orrico, 'La fatale passione di un commercialista', p. 613.

³⁵ Sullo scandalo della morte 'tradizionale' rimando al classico *Babbo Natale giustiziato* di Claude Lévi-Strauss, trad. di Clara Caruso (Palermo: Sellerio, 1995). 'Le Père Noël supplicé' apparve per la prima volta nel 1952, sulle pagine della rivista *Les Temps modernes*.

corso di un mese che non coincide esattamente con quello solare, e fa piuttosto pensare a una lunazione – consente a Milani di evocare un’atmosfera di nebbie padane e tramonti ocra. La rete che Anna tesse intorno alle sue vittime – il nipote della portinaia, che l’ha violentata; la portinaia, che l’ha costretta ad abortire; Nino, che l’ha dimenticata – viene intrecciata nei giorni che intercorrono fra il 31 ottobre (‘credo che oggi sia un giorno speciale’ dichiara Nino al risveglio, *FdA* 29) e l’11 novembre, quando Nino la vede a Sondrio nella casa dove è morta: nei dodici giorni, cioè, ‘che vanno dalla vigilia di Ognissanti a San Martino’, periodo liminare in cui ‘[è] credenza comune a tutta l’Italia che [...] i defunti lascino i loro luoghi di sepoltura, o anche, nel caso di vittime di morte violenta, i luoghi “della disgrazia” a cui sono rimasti legati, per irrompere nel tempo dei vivi’.³⁶ In questo periodo, i morti tornano nelle case dove hanno abitato: esattamente quel che fa Anna tra Pavia e Sondrio, con la non trascurabile differenza che – nel farlo – conduce alla morte almeno quattro persone. L’ultima, appunto, è Nino: il cui fato si compie secondo un tempo e un calendario *altri*, diversi da quelli su cui ha regolato la propria, metodica esistenza.

³⁶ Eraldo Baldini e Giuseppe Bellosi, *Halloween. Origine, significato e tradizione di una festa antica anche in Italia* (Cesena: Il Ponte Vecchio, 2015), pp. 95-96. Sorta di Capodanno alternativo, legato alle antiche costumanze della mezzadria, tale periodo costituiva una festa ininterrotta tesa tra la vigilia di Ognissanti e il giorno consacrato a San Martino di Tours, momento di carnasciali e *charivari* che hanno lasciato all’11 novembre la fama popolare di ‘festa dei cornuti’: aspetto che Milani, attento alle ambivalenze del folclore, non manca di evocare, considerando che è proprio l’11 novembre che Nino incontra Anna in casa del marito di lei e viene a sapere di essere stato – anni prima – tradito a sua volta. Sui ‘Tempi critici’ dell’anno che la cultura popolare vede propizi al ritorno dei morti, inclusi i primi giorni di novembre, si veda Lombardi Satriani e Meligrana, *Il ponte di San Giacomo*, pp. 109-115. Una delle informatrici di Fumagalli definirà quella dell’autostoppista fantasma ‘[l]a storia che capita sempre nel periodo dei morti’ (*La ragazza dello Snoopy*, p. 59).

Lo scrittore alessandrino Danilo Arona, che nelle sue *Cronache di Bassavilla* (2006) ha dedicato dense pagine all'“inconscio fluviale” definito da Motta, ha notato altrove la contiguità geografica e culturale tra la provincia di Alessandria e la “bassa” pavese, una terra confinante alla nostra con la quale condividiamo un ricco repertorio di folclore di pianura, in cui l'occulto, la cronaca nera e le vecchie storie contadine si mescolano sovente in affabulazioni dai percorsi inestricabili³⁷. L'estetica cui Arona fa riferimento è quella del cosiddetto ‘gotico padano’ – secondo la definizione del regista Pupi Avati – o ‘gotico rurale’, per usare la formulazione di Eraldo Baldini:³⁸ un immaginario definito, proprio negli anni in cui Milani lavora al suo romanzo, da una manciata di pellicole di Avati, a partire dal celebre *La casa dalle finestre che ridono* (1976). Inevitabile che Avati, Baldini e Milani finiscano per far parte di tale costellazione: ‘[n]on è un caso’, scrive Arona in *Ritorno a Bassavilla*, ‘che in queste pianure alla Baldini, dove sul serio esistono le “case dalle finestre che ridono”, fioriscano storie e nuclei leggendari che uno scrittore tutto da riscoprire come Mino Milani ben rappresenta. Qui, come a Bassavilla, il fantasma è

³⁷ Danilo Arona, ‘L’asso nella manica’, in *Ritorno a Bassavilla* (Premana: Edizioni XII, 2009), pp. 167-70 (p. 170). *Cronache di Bassavilla* è uscito nel 2006 per l'editore palermitano Dario Flaccovio.

³⁸ Per la definizione di ‘gotico padano’ rimando a Ruggero Adamovit e Claudio Bartolini, *Il gotico padano. Dialogo con Pupi Avati* (Genova: Le Mani, 2010); Eraldo Baldini ha pubblicato per la prima volta *Gotico rurale* nel 2000 (Milano: Frassinelli), poi uscito in forma ampliata come *Gotico rurale 2000-2012* (Torino: Einaudi, 2012). Ho discusso il concetto di ‘gotico padano’ in ‘Fantasmi delle pianure: Gianni Celati, il folclore contemporaneo e l'orrore popolare’, in *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror dell'inizio del nuovo millennio*, a cura di Marco Malvestio e Valentina Sturli (Milano: Mimesis, 2019), pp. 17-34.

un'esigenza sociale. E non è un caso che sulle nebbiose strade della provincia di Pavia siano fiorite alcune delle più affascinanti storie dell'autostoppista fantasma'.³⁹

È un riferimento che deve farci riflettere: perché il tema folclorico dell'autostoppista fantasma, centrale nella poetica dello stesso Arona,⁴⁰ è stato analizzato estesamente dallo storico novarese Cesare Bermani, che in un fondamentale saggio del 1991 aveva raccolto una vasta casistica relativa proprio all'area tra il Piemonte e la Lombardia, fra il pavese – appunto – e l'alessandrino.⁴¹ Nell'illustrare le numerose riprese del tema tra letteratura, cinema e canzone, Bermani citava proprio *Fantasma d'amore* come uno dei più illustri tentativi di rielaborazione colta della leggenda: il romanzo di Milani, in fondo, è l'avventura di un uomo che incontra una donna solo per scoprire, in seguito, che è morta da tempo; e la gita di Nino e Anna sul Ticino, nel corso della quale la donna scompare, rimpiazza il viaggio 'a cavallo, in carrozza o in automobile' della tradizione orale, momentaneo transito nel mondo dei morti da parte di un vivente.⁴² È inoltre possibile accostare il romanzo a un'ulteriore leggenda contemporanea, che Bermani intitola 'L'invito delle due donne': un uomo viene accolto in una casa, dove due donne gli offrono da bere. Il giorno dopo ritorna – per ringraziare, o perché ha dimenticato qualcosa – ma scopre che la casa è disabitata da tempo, o addirittura in rovina: i vicini lo informano che in effetti vi abitavano due donne, ma sono morte da anni. Nella casa, però, sono ancora visibili le tazzine e i bicchieri della serata precedente.⁴³ Non è difficile individuare una traccia di tale nucleo narrativo nell'episodio della visita di Nino a Sondrio, quando Anna lo accoglie in quella che era stata la sua casa da sposata: il film di Risi, contrariamente al romanzo, ci mostra addirittura Nino tornarvi una seconda

³⁹ Arona, 'L'asso nella manica', p. 170.

⁴⁰ Si veda Fabio Camilletti, 'Melissa, o la realtà dei fantasmi', *Caietele Echinox*, 35 (2018), 323-33.

⁴¹ Bermani, *Il bambino è servito*, pp. 51-111.

⁴² *Ibid.*, pp. 85-86.

⁴³ *Ibid.*, pp. 113-17.

volta, come nella leggenda, e vedere di persona la tomba di Anna come nel più classico dei casi di autostoppista fantasma. Tanto il film quanto il libro mettono così in evidenza la matrice folclorica della storia, svelandone anche i significati riposti: se, come nota Bermani, la leggenda dell'autostoppista e quella dell'invito delle due donne hanno in comune il mettere in scena un 'tragitto verso il mondo dei morti' che è anche auspicato preludio di 'attività sessuale' (ancorché dissimulato o represso),⁴⁴ è significativo che Nino, nella casa di Sondrio, riscopra la passione per Anna e i due si diano un appuntamento carico di sottintesi. Ugualmente, come nelle leggende contemporanee, segue anche qui 'la punizione per l'infrazione del tabù, sotto specie della sparizione della donna/madre che è stata fantasticata come posseduta'.⁴⁵

È fondamentale rilevare come il romanzo di Milani – e, se è per questo, il film di Risi e Zapponi – preceda la rivalutazione delle leggende contemporanee da parte degli etnografi. Alla fine degli anni Settanta gli studi di folclore iniziano, in Italia, a subire una fase di riflusso:⁴⁶ e se è proprio nell'ultimo scorcio del decennio che Bermani e Alessandro Portelli iniziano a interessarsi a simili narrazioni urbane, ritenendole dapprincipio un fenomeno di importazione, l'effettiva ricerca sul campo da parte di Bermani avrà luogo soltanto un decennio dopo.⁴⁷ È solo alla fine degli anni Ottanta che appaiono le traduzioni dei pionieristici studi di Jan Harold Brunvand sulle leggende metropolitane – alle quali seguiranno i contributi originali di Bermani, di Paolo Toselli, di Arona e

⁴⁴ Ibid., p. 116.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ Rimando sul punto a Roberto Leydi, 'Il vecchio folk è morto: non lascia eredi. Dopo il revival degli anni sessanta e settanta il repertorio popolare è in profonda crisi' (1982), ora in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino (Milano: Il Saggiatore, 2016), pp. 479-81.

⁴⁷ Cesare Bermani, 'Introduzione' a *Spegni la luce che passa Pippo*, che è anche una fondamentale introduzione al folclore contemporaneo e alla sua dimensione politica.

di Laura Bonato –, mentre ad Alessandria, nel 1990, viene fondato il Centro per la Raccolta delle Voci e Leggende Contemporanee.⁴⁸ Alla maniera di un sismografo, il romanzo di Milani registra dunque un qualcosa che – per quanto non cartografato dal sapere accademico, e assente dalla letteratura cosiddetta ‘alta’ – nondimeno esiste: e che, confinato ai rotocalchi, ai quotidiani di provincia o al circuito delle pubblicazioni relative all’‘insolito’, possiede una propria, dirimpente valenza culturale, come il dibattito contemporaneo su media e *fake news* dimostra fin troppo bene.⁴⁹

Voci d’oltretomba

Non si tratta dell’unico elemento di novità del romanzo. Se dietro al fantasma di Anna Brigatti si agitano le fosche malombre del folclore contadino, i luoghi e i modi in cui esso si manifesta sono assolutamente moderni: non solo Nino incontra lo spettro, per la prima volta, su un autobus – e l’occasione di parlarsi è offerta dall’installazione di una macchina per la convalida automatica del biglietto –, ma questo si spinge addirittura a telefonargli.⁵⁰ E non una sola volta: dopo l’incontro

⁴⁸ Rimando, anche per una bibliografia, al mio ‘Fantasmi delle pianure’, pp. 20-22. Sul boom delle leggende contemporanee nell’Italia di fine anni Ottanta rinvio alla testimonianza di Maria Teresa Carbone, ideatrice della traduzione ‘legenda metropolitana’ per rendere l’inglese *urban legend*: ‘La leggenda italiana delle leggende metropolitane’, in *Le nuove leggende metropolitane*, a cura di Paolo Toselli e Stefano Bagnasco (Roma: Avverbi, 2005), pp. 59-63.

⁴⁹ Entrambe le leggende – dell’autostoppista fantasma e dell’invito delle due donne – sono per esempio riportate in Giorgio Batini, *Italia a mezzanotte. Storie di fantasmi, castelli e tesori* (Firenze: Vallecchi, 1968), pp. 21-25.

⁵⁰ Va però detto che l’incontro sull’autobus, quando Nino offre ad Anna (senza riconoscerla) la moneta per pagare il biglietto, presenta un’indubbia matrice folclorica: gli autostoppisti fantasma sono a volte connotati come appartenenti a una ‘marginalità sociale’, fino a prendere ‘il volto [...]

sull'autobus, Anna lo chiama a casa (*FdA* 13-16); più avanti è Nino a telefonare a Sondrio, e Anna gli risponde (161-63); una terza telefonata – della quale discuteremo più avanti – lo raggiunge in ufficio (194-98).⁵¹

Tra i precedenti più immediati del tema sta, significativamente, un racconto di Zapponi: in quel caso, però, l'apparecchio che comunica con l'aldilà è una cornetta staccata, e il lettore resta nell'incertezza se il suono non sia altro che un'illusione prodotta dal delirio colpevole del narratore (il telefono staccato che continua a suonare tornerà nella sceneggiatura di *Fantasma d'amore*, in una scena assente dal romanzo).⁵² Altre influenze possibili sono due episodi della serie televisiva *The Twilight Zone* – trasmessa dalla RAI a partire dal 1963 come *Ai confini della realtà* – per quanto entrambi fossero inediti, in Italia, all'epoca della gestazione del romanzo (è possibile, ovviamente, che Milani avesse accesso agli originali statunitensi). 'Night Call', trasmesso negli Stati Uniti il 7 febbraio 1964 e diretto da Jacques Tourneur, era tratto da un racconto di Richard Matheson uscito nel 1953 e tradotto prestissimo anche in Italia: rispetto al racconto, in cui un'anziana signora riceve chiamate che paiono arrivare da un cimitero, la versione televisiva suggerisce che a chiamare sia il promesso sposo della donna, morto in un incidente stradale molti anni prima.⁵³ Più vicino a *Fantasma d'amore* sembra essere 'Long Distance Call': scritto da

di anonimi mendicanti e vagabondi senza denaro per il biglietto dell'autobus, facilmente assimilabili alle anime purganti in cerca di suffragi' (Fumagalli, *La ragazza dello Snoopy*, p. 84).

⁵¹ A questa segue una quarta telefonata (*FdA* 208-210).

⁵² Bernardino Zapponi, "'C'è una voce nella mia vita...'", in *Gobal*, pp. 61-71. Si veda anche Camilletti, *Italia lunare*, pp. 167-69.

⁵³ Il racconto di Matheson era apparso per la prima volta nel 1953 sulle pagine della rivista *Beyond*, col titolo 'Sorry, Right Number': la prima traduzione italiana, intitolata 'Telefonata con l'ignoto', apparve già nel 1954 nel periodico *Visto*. Nel 1962, col titolo 'Una chiamata per miss Keene',

Charles Beaumont e William Idelson, e diretto da James Sheldon, andò in onda il 31 marzo 1961. I punti in comune con il romanzo di Milani, in effetti, non sono pochi, a partire dall'idea di un fantasma che si finge *d'amore* – nell'episodio, quello di una nonna che dall'aldilà comunica con il nipotino attraverso un telefono giocattolo – ma che in realtà desidera solo spingere i vivi all'autodistruzione.

In tutti questi antecedenti, tuttavia, vi è un elemento comune: l'apparecchio che comunica con l'altro mondo è un apparecchio che non funziona, vuoi perché è solo un giocattolo (Beaumont/Idelson/Sheldon), vuoi perché la cornetta è staccata (Zapponi) o perché il cavo della compagnia telefonica è stato abbattuto da un fulmine (Matheson/Tourneur). Nel racconto di Zapponi e in 'Night Call', in particolare, gli apparecchi riescono a stabilire una linea diretta con l'aldilà attraverso un contatto fisico tra il cavo inerte e il cadavere del chiamante: nel primo caso, si tratta di una donna che è stata strangolata con un filo del telefono (attraverso il quale, si presume, riesce a effettuare la sua impossibile chiamata); nel secondo, il cavo è caduto su una tomba, captando così, plausibilmente, i sussurri di chi vi è sepolto.

La scelta è narrativamente comprensibile: tutte queste opere sono pensate e realizzate in un'epoca – fra anni Cinquanta e anni Sessanta – nella quale la telefonia, nel mondo industrializzato, sta compiendo il transito dallo smistamento tramite centralino alla teleselezione. Espedienti come il telefono non funzionante o il cavo interrotto consentono di evitare l'ostacolo narrativo che un operatore umano comporterebbe, lasciando all'immaginazione dei lettori di decidere quale forza ultraterrena possa aver consentito una comunicazione fra i mondi. *Fantasma d'amore*, invece, viene scritto e pubblicato quando in tutta Italia è stata estesa la teleselezione integrale (1970): le chiamate non vengono più smistate da operatori in carne e ossa, aprendo così nuove possibilità per chi – come Milani – voglia sperimentare con le commistioni fra tecnologia e soprannaturale.

venne incluso in appendice al numero 298 di *Urania*, nella traduzione – in seguito più volte ristampata – di Anna Maria Valente.

Anche in questo caso, Milani capta qualcosa che è nell'aria ma che non ha ancora trovato la via della stampa. Ogni tecnologia sviluppata nell'età contemporanea ha conosciuto, prima o poi, un'applicazione nel campo delle indagini sul soprannaturale: l'esempio più immediato è quello della fotografia (le prime 'fotografie spiritiche' seguono di pochissimo l'invenzione degli apparecchi portatili che non necessitano di preparazione della lastra),⁵⁴ ma lo stesso si può dire della radiotecnica e della registrazione dei suoni su nastro, che fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento danno sviluppo, tramite le indagini degli svedesi Friedrich Jürgenson e Konstantin Raudive, allo studio della cosiddetta 'metafonia' (i suoni, cioè, che si immaginano prodotti da entità ultraterrene e catturati casualmente o di proposito da un magnetofono).⁵⁵ Non c'è da stupirsi, dunque, se anche le chiamate in teleselezione – eliminando la presenza, e dunque la garanzia, di operatori umani – favoriscano l'emergere di un'idea tanto semplice quanto impensabile anche solo un decennio prima: che siano possibili, cioè, chiamate dall'altro mondo.

È quanto si trovano a notare i parapsicologi Raymond Bayless e D. Scott Rogo, che nel 1979 danno alle stampe il volume (tradotto l'anno successivo anche in Italia) *Phone Calls from the Dead*: fenomeno recente – gli stessi autori ne hanno sentito parlare per la prima volta nel 1967 –, le chiamate dall'aldilà, scrivono, sono 'esperienze che la maggior parte dei parapsicologi ha ignorato

⁵⁴ Sul punto rimando a John Harvey, *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Natascia Pennacchietti (Torino: Bollati Boringhieri, 2010).

⁵⁵ *Voci dall'aldilà* di Raudive venne tradotto nel 1973 dalla Corrado Tedeschi Editore, di Firenze, che pubblicava anche il periodico *Il Giornale dei Misteri* (trad. di Ursula Olmini Soergel): al volume era allegato un disco con alcune delle registrazioni effettuate dall'autore. *Dialoghi con l'aldilà* di Jürgenson, nella traduzione di Paola Giovetti, apparve nel 1976 per la Armenia di Milano. Le registrazioni dall'aldilà hanno un ruolo non marginale nel già menzionato romanzo di Giorgio De Maria *Le venti giornate di Torino*, apparso nello stesso anno di *Fantasma d'amore* per l'editore milanese Il Formichiere.

per anni'.⁵⁶ La stessa ricerca da cui nasce il libro è iniziata solo a marzo del 1977 – due mesi prima dell'uscita in libreria di *Fantasma d'amore* – e anche allora, rimarcano gli autori, 'eravamo al corrente di solo quattro o cinque "telefonate dai morti"'.⁵⁷ Il volume ne riporta molte altre, diverse delle quali sono 'telefonate estese': come Nino Monti nel romanzo di Milani, 'in ognuno di questi casi, *chi ricevette la telefonata pensò di parlare con una persona viva*. Non sapevano, o non ricordavano, al momento, che i loro interlocutori erano morti'.⁵⁸ Ancora nel 1980, nel ricevere – a suo dire – una telefonata da sua madre morta, la scrittrice Lilia Meton avrebbe dichiarato di non aver mai avuto notizia di un fenomeno del genere: '[a]vevamo sentito parlare di persone che registrano al magnetofono le voci di trapassati, ma mai che un morto si fosse fatto sentire al telefono'.⁵⁹

All'altezza cronologica in cui Milani scrive, dunque, le chiamate dall'aldilà sono solo uno spunto narrativo che circola nel folclore urbano dell'Occidente industriale, ma che non ha ancora trovato uno sbocco nella cultura a stampa, nemmeno in quella specializzata. La relativa novità del fenomeno consente a Milani di realizzare alcune trovate particolarmente felici, come quando la chiamata di Anna viene intercettata da 'Don Giovanni', un esorcista spretato che dovrebbe avere una qualche consuetudine con l'altro mondo ma che resta annichilito udendo qualcosa che resta nel limbo dell'inesprimibile:

⁵⁶ Raymond Bayless e D. Scott Rogo, *Telefonate dall'aldilà*, trad. di Ugo Dèttore (Milano: SIAD Edizioni, 1980), pp.11 e 13.

⁵⁷ Ibid., p. 28.

⁵⁸ Ibid., p. 40. Bayless e Scott Rogo considerano 'estesa' una telefonata 'in cui la voce spettrale dic[a] più di 30 parole intelligenti'.

⁵⁹ Lilia Meton: "'Mia madre mi ha telefonato dall'aldilà'", in Renzo Allegri, *A colazione con E.T. Esperienze paranormali di persone famose* (Gardolo di Trento: Luigi Reverdito Editore, 1988), pp. 141-48 (p. 142).

[...] prima che potessi tornare verso la scrivania, lui aveva già staccato, e diceva: ‘Pronto! Pronto! Pronto!’ [...] ‘...pronto?’ fece ancora lui; e mi guardò stupefatto: ‘Ma... ma qui... si sente...’ inghiottì, e mi parve impallidire ‘ma... ma...’ balbettò. Spalancò gli occhiotti, e ora non guardava più me, chissà che cosa guardava; bisbigliò, come stanco: ‘...pronto...’. Agguantai il microfono [...]. La voce di lei, profonda, molto lenta:

‘Sei tu, Nino?’ [...]

Don Giovanni [...] mi venne improvvisamente davanti, tendendo la destra verso di me, in un gesto teatrale, seppure sincero: ‘Ma con chi stai parlando?’ esclamò sommessamente. Era molto pallido, mi guardava con occhi tondi e, mi parve, colmi di spavento. [...] ‘Ma con chi stai parlando?’ ripeté lui, e la voce gli uscì in un filo, come se d’un tratto qualcuno gli avesse stretto la gola [...]; arrettrò fino a sbattere con forza contro l’uscio. [...] ‘Oh... oh no, no’ balbettò lui, e cercava, il braccio piegato dietro la schiena, la maniglia ‘Attento, Monti... non devi, non puoi...’ e mi sembrò atterrito. Esclamai: ‘Professore! Ma cosa...’ e l’uscio gli s’aprì alle spalle in quell’istante, con un gemito egli si volse e schizzò via. (Fda 194-95)

Nel riprendere questa scena, nel film del 1981, Risi e Zapponi danno all’episodio ulteriore potenza narrativa facendo di Don Giovanni, in luogo del guaritore di campagna pensato da Milani, un appassionato di parapsicologia. Il telefono squilla proprio mentre egli sta raccontando a Nino delle esperienze di metaforia compiute da Jürgenson; fra gli arredi di scena scorgiamo un libro il cui titolo pare suonare come un ironico ammonimento, *I fantasmi esistono*.⁶⁰ Don Giovanni, suggeriscono Risi e Zapponi, sta per scoprire di persona quanto sia vero.

⁶⁰ Si tratta di Franca Feslikenian, *I fantasmi esistono: storie documentate di apparizioni* (Milano: Giovanni De Vecchi, 1970).

Cos'ha sentito Don Giovanni? Milani ci lascia nell'incertezza, e così Risi: ma una risposta può forse venirci da una fonte apparentemente insospettabile – un romanzo giapponese uscito quasi quindici anni dopo, nel 1991:

In quel momento squillò il telefono. Per poco Asakawa non sentì il cuore schizzargli fuori dal petto. Sollevò il ricevitore. Ebbe l'impressione che *qualcosa* fosse nascosto in agguato, spiandolo nell'oscurità. 'Pronto?' riuscì finalmente a mormorare. Non ottenne risposta. C'era qualcosa che turbinava in uno spazio buio e angusto. Si sentì un brontolio profondo, come se la terra stessa risuonasse, accompagnato dall'odore umido della terra. Avvertì una sensazione di gelo all'orecchio e fu percorso da un brivido. La pressione sul petto aumentò, mentre insetti usciti dalle viscere della terra cominciarono a strisciare arrampicandosi sulle sue caviglie e lungo la spina dorsale, aggrappandosi a lui. Era come se attraverso quel ricevitore stessero per raggiungerlo pensieri inconfessabili, e un odio covato a lungo.⁶²

Si tratta di *Ring* (リング) di Koji Suzuki: un romanzo che, come *Fantasma d'amore*, gioca sulla commistione tra soprannaturale, tecnologia e leggende urbane. Nel 1998, l'omonima pellicola di Hideo Nakata trasformerà in icona globale – anche grazie al fortunato remake statunitense di Gore

⁶¹ Non avrei potuto completare questa sezione senza la preziosa consulenza di Massimo Soumaré, che ringrazio, come ringrazio gli utenti del gruppo Facebook *Weird Italia* per una produttiva conversazione su *Fantasma d'amore* e le sue possibili fonti.

⁶² Koji Suzuki, *Ring*, trad. di Lidia Perria (Milano: Editrice Nord, 1993), p. 99. La traduzione, va precisato, non è condotta sull'originale giapponese, ma su quella americana di Robert B. Rohmer e Glynne Walley.

Verbinski (*The Ring*, 2002) – la figura implacabile di Sadako Yamamura: una donna morta e ritornata che, come la sua omologa pavese, non cessa di agire secondo una logica di cieca vendetta, guidata da un inestinguibile rancore nei confronti dei vivi.

L'accostamento tra Sadako e Anna Brigatti non vuol essere una ricerca dell'anacronismo deliberato, e nemmeno una suggestione basata su affinità superficiali. Il personaggio di Sadako è modellato, e consapevolmente, su uno dei fantasmi più celebri della tradizione giapponese, lo spettro vendicativo di Oiwa nella *Storia di fantasmi di Yotsuya* (*Yotsuya Kaidan*, 四谷怪談) di Tsuruya Nanboku IV, messa in scena per la prima volta nel 1825 come opera *kabuki* e successivamente adattata in svariati rifacimenti cinematografici. Quello iconograficamente più prossimo all'estetica di Hideo Nakata è *Tōkaidō Yotsuya kaidan* (東海道四谷怪談) di Nobuo Nakagawa, del 1959, dal quale il film del 1998 riprende numerosi elementi: a partire dall'aspetto della protagonista – volto sfigurato, capelli cadenti – e fino all'onnipresenza dell'acqua come elemento catalizzatore dell'odio ultraterreno della donna.⁶³ Tsuruya Nanboku IV – come molti scrittori del terrore – sosteneva di aver tratto la propria storia da eventi reali, e a ogni buon conto esiste a tutt'oggi una tomba di Oiwa, in un tempio buddhista di Tokyo, che una leggenda urbana vuole tappa obbligata per chiunque voglia rimettere in scena lo *Yotsuya Kaidan*, affinché la maledizione di Oiwa non ricada sul set.⁶⁴

⁶³ 'With her long dark hair and disfigured face, there can be little doubt that the figure of Iwa provided the template for Sadako in *Ring*': Colette Balmain, *Introduction to Japanese Horror Film* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008), p. 61.

⁶⁴ Sulla leggenda della tomba di Oiwa rimando a Michiko Iwasaka e Barre Toelken, *Ghosts and the Japanese. Cultural Experience in Japanese Death Legends* (Logan: Utah State University Press, 1994), pp. 13-14.

Il fantasma di Oiwa, in ogni caso, non era che l'incarnazione di una figura onnipresente nel folklore nipponico, il fantasma vendicativo, cioè, e tipicamente femminile, detto *onryō* (怨霊): spettri di persone morte in modo violento, sovente vittime di abusi sessuali o private delle gioie della maternità – ad esempio tramite aborto o infanticidio –, gli *onryō* manifestano, specie nelle loro incarnazioni cinematografiche contemporanee, un cieco rancore verso i colpevoli delle loro disgrazie, e spesso anche nei confronti di chi si trova in modo del tutto incolpevole a incrociare il loro cammino.⁶⁵ Da questo punto di vista, Sadako Yamamura è a tutti gli effetti una *onryō*, così come lo sono la Kayako Saeki di *Ju-On* (呪怨) di Takashi Shimizu (2000) – film il cui titolo viene erroneamente tradotto ‘rancore’, laddove si tratta di un neologismo traducibile come ‘maledizione d’odio’ – o la Oiwa delle leggende urbane, che perseguita chiunque osi rinarrarne la storia senza onorare il suo sepolcro.

Com'è ovvio, è impossibile stabilire una derivazione certa di *Fantasma d'amore* da fonti orientali, e qualsiasi connessione dovrà essere considerata – di necessità – come esclusivamente speculativa. Milani poteva aver incontrato il folklore relativo agli *onryō* nelle opere dell'irlandese Lafcadio Hearn, il cui *Kwaidan* (1904) – una raccolta di storie di fantasmi giapponesi – era stato pubblicato in italiano nel 1923 e nel 1943; e poteva essere entrato in contatto con alcune pellicole giapponesi distribuite nel circuito europeo dei festival, come il già citato *Tōkaidō Yotsuya kaidan* o *Kwaidan* (怪談) di Masao Kobayashi, del 1965, presentato quello stesso anno al festival di Cannes e titolare di una nomination ai premi Oscar del 1966. Soprattutto Milani, autore del *Corriere dei Piccoli*, aveva sicuramente familiarità con una manciata di articoli che Dino Buzzati, inviato in Giappone nei primi anni Sessanta, aveva pubblicato per il *Corriere della Sera*. Uno di questi,

⁶⁵ Danilo Arona e Massimo Soumaré, ‘Tra *horror japanesque* e J-horror: l'evoluzione del terrore nella pelle del Reale’, in *Onryō, avatar di morte*, a cura di Danilo Arona e Massimo Soumaré (Milano: Mondadori, 2011), pp. 9–14 (p. 11).

‘Chiamate il numero 5131313’, anticipava sorprendentemente la commistione tra soprannaturale tradizionale, folclore urbano e modernità tecnologica che avrebbe fatto la fortuna dell’horror orientale allo schiudersi del nuovo millennio.⁶⁶ ‘C’è [...] a Tokio [...]’, riferiva Buzzati, ‘un numero telefonico che non esiste’ e tuttavia dal quale, in ‘certe notti, se si chiama, rispondono delle voci, dei lamenti’ – una leggenda che è forse all’origine del tema del telefono in *Ring*.⁶⁷ ‘C’è una curva [...] appena fuori Tokio, sull’autostrada che porta a Yokohama, dove al crepuscolo, specialmente se pioviggina, sbuca all’improvviso dall’asfalto una giovane donna [...]. È un fantasma, ma i conducenti per evitarla frenano, e parecchi sono andati fuori strada’ – come accade a un amico di Nino, uscito di carreggiata, appena fuori Pavia, dopo aver visto una ‘bianca signora’ sul ciglio della strada (*FdA* 111).⁶⁸ E ci sono, ovviamente, le ‘anime dannate che non trovano riposo’, quegli *yūrei* (幽霊) dei quali Anna Brigatti sembra essere una sorprendente incarnazione occidentale.⁶⁹

Nella figura di Anna sembrano infatti precipitare, in senso pienamente chimico, elementi scarsamente presenti nella tradizione della *ghost story* europea (o comunque mai presenti tutti insieme) e costitutivi, invece, dei *kaidan* con protagoniste femminili. Anna è stata stuprata e costretta ad abortire; ha avuto la vita stravolta, e infine la malattia l’ha colpita a neanche quarant’anni. La prima volta che Nino la rivede, la donna gli appare sfigurata dalla malattia, allo stesso modo in cui Oiwa appare al marito col volto devastato dal veleno che questi le ha fatto bere:

⁶⁶ Dino Buzzati, ‘Chiamate il numero 5131313’, ora in *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati. Fantasmì*, a cura di Lorenzo Viganò (Milano: Mondadori, 2003), pp. 376-81. Il pezzo era originariamente apparso sulle pagine del *Corriere della Sera* il 1° dicembre 1963.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 379. ‘E tu hai provato a chiamare?’, Buzzati aveva chiesto al suo giovane informatore, Terutoyo Taneda. ‘Una volta’, aveva risposto l’altro, ‘E non lo farò più... ho avuto paura’.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 378-79. Poche righe dopo, Buzzati riferisce una storia di autostoppista fantasma occorsa a un tassista (p. 379).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 376.

Cominciai a sentire quel suo odore, biancheria non lavata, pelle un po' unta, forfora e capelli, carne sfatta. [...] Dal fondo delle orbite, le pupille brillavano piene di vita; i capelli bagnati formavano brune ciocche compatte sulla fronte tesa, fiocamente illuminata dal riflesso del lampione. [...] Un teschio, pensai, e respinsi questo pensiero, che tornò subito. Un teschio, e cominciai a prendermi inesorabile un senso di repulsione; non potevo continuare a sostenere quella presenza, quel fiato malato. (FdA 40)

In barca sul Ticino, Anna cade in acqua, ripetendo la scena in cui Oiwa, già cadavere, viene gettata in un fiume dal marito. I capelli si spandono tra le onde, secondo uno stilema tipico delle raffigurazioni di *onryō* (Ring incluso), ed è difficile non pensare che Risi, nel filmare la scena, non avesse in mente proprio lo *Yotsuya Kaidan* di Nakagawa:

Anna mollemente, lentamente cominciò a cadere all'indietro, sul dorso, nella corrente turbinosa, come abbandonandosi, lasciandosi andare, vinta da una stanchezza senza sospiri e senza gemiti; esterrefatto la vidi levare, insieme, gli avambracci un po' rigidi, le mani all'insù: e adagio le sue spalle si immersero, scomparvero, e i suoi capelli biondi si distesero sull'acqua, in ciocche vennero risucchiati sotto, e la testa li seguì adagio; vidi il suo volto pallido, la bocca socchiusa, gli occhi levati come a guardare il cielo essere velati, coperti, inghiottiti dall'acqua. (FdA 237)

Soprattutto, Anna è una *onryō* in quanto il suo ritorno è dettato, unicamente, dal rancore. Lo capisce Don Giovanni, che ha scrutato nelle pupille dell'amico di Nino morto apparentemente per un banale incidente stradale:

'[...] Non lo sai che cosa ho visto nei suoi occhi?' in un soffio rivelò: 'la bianca signora!'

‘La bianca signora?’ gridai; e lui, subito: ‘La morte! La morte! [...] Un giorno, anche noi la vedremo’ disse solennemente ‘l’abbiamo già vista, forse’.

Aprii. Entrò una lama di aria fredda e umida, la sentii sul collo. Dovevo andarmene in fretta: ‘Certo, certo’.

‘Ci dirà le stesse parole... forse ce le ha già dette, ma non le abbiamo... intese. [...] la gente come te, Monti, forse l’ha vista... sentito quelle parole? Sai quali sono state? Lo sai? Io lo so... le vuoi sapere? [...] Io sono morta, muori anche tu! Vieni! Che cosa credi, che cosa pensi di fare? Io sono la più forte! [...] La bianca signora lo aspettava là, e che sapeva... piccola, pelle malata, mani ossute... ma gli occhi’, abbassò le mani, e scosse la testa, come in un atto di rinuncia, come chi abbandona una partita che sa di non poter più sostenere, un pensiero troppo grande ‘gli occhi...’ (FdA 109-111)

Si tratta, sostanzialmente, della ‘divisa’ dello *yūrei* codificata dal teatro kabuki e poi ripresa dal cinema, fino al J-Horror contemporaneo: ‘kimono bianco e lunghi capelli neri sciolti che coprono buona parte del volto’ e quel ‘particolare trucco facciale chiamato *aiguma* che rendeva bianca o tendente all’indaco la pelle’.⁷⁰ E che l’Anna che ha incontrato fosse uno *yūrei* lo capisce, confusamente, Nino quando ode da un suo amico medico le circostanze in cui è morta:

‘Ecco... com’è morta? Di cancro, va bene, ma come? Sapeva di essere malata, non lo sapeva, ha sofferto molto... come, insomma?’

Chinò la testa calva. [...] Attendevo rassegnato ma avido. Disse piano:

‘Male. *Morta male*, Nino. Guarda, se ne vedono, nel mio lavoro, e io ne ho viste tante. Ho visto morire di tutto: uomini, ragazzi, vecchi, donne, bambini, gente ricca, povera, bella, brutta, puoi ben capire, no? in un ospedale così. C’è un modo abbastanza comune di morire;

⁷⁰ Arona e Soumaré, Tra *horror japonese* e J-horror’, pp. 12-13.

però c'è anche gente che muore a suo modo, come quella poveretta. Nino, come lei, non ho mai visto morire nessuno. Per fortuna'.

'Lei... sapeva di essere ammalata?'

'Lo sapeva, l'aveva capito, e non accettava la morte. [...] si sentiva come... come derubata, ecco. Era come...' esitò ancora, cercando le parole giuste 'se pensasse di subire una ingiustizia. Come se fosse, per esempio, una innocente condannata a morte. Ma come? diceva, io che non ho vissuto, io che ho diritto di vivere come gli altri, io che nella vita ho avuto solo qualche momento bello, e poi più nulla... io devo morire così? È stata una scena dura, sai?' (FdA 297-98, corsivi miei)

È questo sentimento di ingiustizia che fa di Anna una *onryō*, spettro vendicativo che punisce, uno dopo l'altro, i responsabili della sua sventura – ma anche, come Sadako e Kayako, vittime innocenti, ad esempio l'amico di Nino che non ha avuto nessuna parte nella sua vita. E lo fa servendosi della tecnologia: nel manipolare archetipi comuni, e forse con il precedente illustre di Buzzati, Milani finisce così per anticipare quella capacità acquisita dall'horror dell'Estremo Oriente di mostrare 'il Diverso' mentre 's'insedia malevolmente nella pelle del Reale [...]. Ma la pelle del Reale', aggiungono Arona e Soumaré, 'oggi è composta di acciaio, metallo, duralluminio, tubi catodici e pixel: ed è qui che si espande e sublima il concetto di *obake*' – il termine che, in giapponese, indica la deviazione rispetto alla norma, compresa la deriva soprannaturale –, dando vita a romanzi e film *Techno-Horror* come *Ring* o *Phone* di Ahn Byeong-ki (2002).⁷¹ Nella Pavia di

⁷¹ Ibid., pp. 11-12. Balmain, *Introduction to Japanese Horror Film*, p. 169, limitandosi al solo Giappone, connette la 'media-spectacle nature of contemporary Japanese society' a pellicole 'in which the source of the horror is technological, whether as cursed video in Nakata's *Ring*, a DVD that demonstrates the best way to commit suicide (*The Manual*, Fukutani: 2003), mobile phone calls that predict the time and date of death (*One Missed Call*, Miike: 2003), a seemingly innocent pop

metà anni Settanta, tesa fra reminiscenze rurali e metamorfosi industriale, l'*obake* si fa strada in quella presenza familiare ma ancora lievemente perturbante che è il telefono. L'apparecchio di bachelite è ormai in ogni casa, ma le chiamate non sono più smistate da un operatore, vengono da un altrove indistinguibile in cui ogni cosa diventa immaginabile: dall'altra parte del telefono – del fiume, della strada, dell'autobus – può trovarsi l'assolutamente Altro, un 'qualcosa' che incrina il principio di realtà entrando 'nelle cellule e nella rassicurante fisicità contemporanea'.⁷² In altre parole, la paura.

Fabio Camilletti

University of Warwick

F.Camilletti@warwick.ac.uk

song which leads people to suicide (*Suicide Circle*, Sono: 2000), a video game which becomes all too 'real' (*St John's Wort*, Shimoyama: 2001), the scientific invention of a machine which allows the dead to materialise [...] (*Ghost System*, Nagae: 2002), and a version of the Internet which allows the dead to return to the world of the living (*Pulse*, Kurosawa: 2001)'.

⁷² Arona e Soumaré, Tra *horror japonese* e J-horror', p. 12.