

Fantastica visione di Giuliano Scabia: da Faust al New Weird

Luca Tognocchi
(Università di Bologna)

Publicato: 16 marzo 2023

Abstract – This paper analyses Giuliano Scabia's *Fantastica visione*, a drama written in 1973. The text will be studied in two directions. Initially, elements will be identified that allow it to be defined as a rewriting of the myth of Faust, according to the criteria of Brunel's *Mitocritica*. Two aspects of the myth will be highlighted: its being potentially a text of the fantastic genre (as in other rewritings of the same years by Buzzati, Landolfi and Calvino) and a critique of capitalism (as in Marxist readings by Lukács and Cases). After that, the hypothesis that drama is an antecedent of the contemporary New Weird, characterised precisely by the fantastic and the critique of reality, will be supported. To conclude, these two readings will be placed in dialogue.

Keywords – Giuliano Scabia; Faust; fantastic; weird; capitalism

Abstract – Questo articolo analizza *Fantastica visione* di Giuliano Scabia, dramma scritto nel 1973. Il testo verrà studiato in due direzioni. Inizialmente saranno individuati degli elementi che permettono di definirlo come una riscrittura del mito di Faust, secondo i criteri della mitocritica di Brunel. Saranno evidenziati due aspetti del mito: il suo essere potenzialmente un testo del genere fantastico (come in altre riscritture degli stessi anni a opera di Buzzati, Landolfi e Calvino) e una critica al capitalismo (come nelle letture marxiste di Lukács e Cases). Dopodiché si sosterrà l'ipotesi che il dramma sia un antecedente del New Weird contemporaneo, caratterizzato proprio dal fantastico e dalla critica del reale. Per concludere, queste due letture saranno messe in dialogo.

Parole chiave – Giuliano Scabia; Faust; fantastico; weird; capitalismo

Tognocchi, Luca, *Fantastica visione di Giuliano Scabia: da Faust al New Weird*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 109-121

luca.tognocchi2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16588>

finzioni.unibo.it

Il fantastico può essere un modo per nascondere la realtà ma anche per rivelarla, per offrire una nuova comprensione di essa, alternativa a quella 'ufficiale'. È ciò che accade in *Fantastica visione*, opera teatrale di Giuliano Scabia scritta nel 1973. Scabia mette in scena la versione allucinata e delirante di un mistero medievale, dove l'ignoto e l'inspiegabile diventano le uniche chiavi di lettura utili della realtà. Il protagonista del dramma è il macellaio di un piccolo paese che per far fronte a un'epidemia di bestiame inizia a ucciderne gli abitanti e a venderne le carni. La strage commessa dal macellaio evidenzia una serie di temi critici: il consumismo, la produzione smodata e insostenibile di carne, e l'ossessione per le merci. Il dramma di Scabia verrà analizzato secondo due prospettive, che, alla fine, convergeranno lungo una linea retta: da un lato come una parziale riscrittura del mito di Faust, e dall'altro come possibile antecedente della narrativa fantastica e weird contemporanea.

La prima chiave di lettura metterà in luce le tracce faustiane presenti nel dramma (tratte dalle versioni di Marlowe e Goethe). *Fantastica visione* si configura come un *Faust* ribaltato, con un Mefistofele-Macellaio alla guida e Faust-Garzone al seguito. Saranno individuate tracce esplicite (versi citati o parafrasati), di tono e ambiente, situazioni narrative e riferimenti meta-testuali (come le indicazioni di regia dello stesso Scabia). Il riuso faustiano si associa ai temi critici sopracitati, come ad esempio il consumismo compulsivo e la mercificazione sregolata, tutti sintomi della modalità di produzione capitalistica. Il *Faust* goethiano infatti è stato spesso interpretato – ad esempio da critici come Lukács, Cases e Berman¹ – come un'opera di critica al capitalismo, nella quale Faust diventa imprenditore grazie ai fondi diabolici che gli garantisce Mefistofele. In *Fantastica visione* il diavolo si mette in proprio, usando i suoi mezzi per realizzare le visioni infernali che ha in serbo per gli abitanti del paese. In questo intervento si tenterà di capire come questa interpretazione del mito faustiano arricchisca di significati l'opera di Scabia.

La seconda chiave di lettura, direttamente connessa alla prima, riguarda l'incapacità spesso attribuita alla letteratura tradizionale di far fronte alle sfide della contemporaneità. Autori come Ghosh e Meschiari, infatti, ritengono alcune forme della letteratura di genere, come la fantascienza e il fantastico, più adatte a interpretare il mondo in cui viviamo. Queste sembrano essere le modalità predilette di racconto dell'Antropocene, e tra le poche capaci di proporre nuovi modi di abitarlo. Tentativi di stabilire un canone di questo genere, per cui si è proposta la definizione di New Italian Weird, sono stati fatti recentemente da Mazza Galanti, Rosso e Malvestio. Il fantastico diventa così uno strumento di critica del reale, e soprattutto della realtà capitalistica, funzione che, d'altronde, aveva già nel dramma di Scabia. Partendo da questi presupposti, si intende mettere in dialogo gli aspetti di critica sociale del fantastico scabiano con le tendenze contemporanee del romanzo weird, individuando punti di contatto e di continuità. Il riuso faustiano in chiave di critica al capitalismo sarà quindi il ponte tra queste due letture del testo, volte ad aprire il dramma sia al passato che verso il

¹ Per una ricapitolazione di queste interpretazioni critiche, cfr. L. Tognocchi, *Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del Faust di Goethe*, «Polythesis», 3, 2021, pp. 103-20.

futuro, creando una linea che da Faust arrivi al romanzo weird contemporaneo, passando per *Fantastica visione* di Giuliano Scabia.

1. *Da Faust a Scabia*

Fantastica visione non può essere ritenuta completamente – o solamente – una riscrittura del mito di *Faust*, per quanto questo mito abbia una funzione fondamentale all'interno del dramma. Parlarne unicamente come 'riscrittura' sarebbe probabilmente limitante per la quantità di direzioni e spunti che Scabia tratta, e soprattutto poiché l'uso del mito non è talmente esplicito da rendere il testo un 'nuovo Faust', piuttosto è una traccia importantissima ma anche nascosta nel testo, che fornisce al lettore edotto una chiave interpretativa ulteriore. I termini entro i quali parleremo di mito di Faust in Scabia sono quelli stabiliti da Brunel nella sua *Mitocritica*, dove definisce il mito come «linguaggio preesistente al testo ma diffuso nel testo» e come «uno di quei testi che funzionano in esso»².

Il primo livello su cui Scabia stabilisce un dialogo con la materia faustiana, in particolare la versione goethiana, è quello strutturale. Il *Faust* di Goethe si compone di un complesso avantesto, composto di una *Dedica* in versi, un *Prologo in teatro* e un *Prologo in cielo*. Questi tre testi anticipano l'apertura della Prima Parte e l'apparizione di Faust. Scabia semplifica l'avantesto riducendolo a un solo prologo che però chiama significativamente *Prologo in Cielo*. La scena è particolarmente rilevante ai nostri scopi per due ragioni. Prima di tutto poiché è una sintesi dei due prologhi goethiani: il primo ospitava un dialogo tra il Direttore del Teatro, il Comico e un Poeta, era quindi di natura fortemente metateatrale; il secondo invece era ambientato in Paradiso e presentava la scommessa tra Dio e Mefistofele riguardo l'anima di Faust. Scabia invece ambienta il prologo letteralmente in Cielo, nello spazio cosmico, e vede la sua Compagnia vagabonda tornare sulla Terra da uno spettacolo astrale. Con questo *escamotage* riesce quindi a unire le dimensioni dei due prologhi di Goethe, ossia l'ambientazione cosmica e la tematica metateatrale. L'altra ragione di interesse sono due frasi pronunciate dagli attori, che sostengono che «troppo spesso le immagini nascondono la realtà, la trasformano e la deformano» e che «c'è un mistero che bisogna svelare».³ Fin dal Prologo, Scabia inizia a costruire la sua teoria del rapporto tra reale e fantastico, e ci fa capire come la nostra percezione della realtà, che avviene tramite le immagini, la deformi e la celi, rendendola un mistero da svelare. Questo filtro è ciò che potremmo definire 'realismo', che risulta fin da subito inceppato, e quindi di poter essere sostituito da un diverso modo di percepire la realtà, ad esempio da una capacità di *visione fantastica*.

L'identificazione più forte tra i personaggi è quella del Macellaio e Mefistofele, che diventa quindi protagonista dell'opera, in ossequio a una tradizione italiana di riscritture faustiane che privilegiano la figura diabolica (ad esempio le versioni di Boito e Giobbe). Nel

² P. Brunel, *Mitocritica*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015, p. 49.

³ G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 12.

dramma i personaggi indossano molte maschere e assumono altrettante identità, e le note di Scabia chiariscono l'ambiguità del personaggio del Macellaio. Ad esempio, la nota alla prima scena, nella quale il Macellaio è stato chiamato con molti nomi diversi, informa che: «fra i nomi emerge improvviso quello di Luciano. E non è fra i lettori o spettatori moderni chi non veda il rapporto con lux (se ne accorge anche la madre) e con Lucifero»⁴. Quindi una delle tante maschere del Macellaio è quella del diavolo, un diavolo in terra, e le indicazioni di Scabia continuano a confermarlo, tanto che le note a una scena successiva sostengono che «qui si svela per la prima volta essere il bancone nient'altro che la mascherata bocca (o entrata) dell'Inferno»⁵. La macelleria diventa quindi un portale per l'Inferno, e il Macellaio ne sta a guardia. Affinché però il Macellaio possa essere identificato con Mefistofele mancano ancora degli elementi, e non solo che ci sia un Faust, che entrerà in scena ma a breve, ma anche un dettaglio intorno alle gerarchie infernali. Mefistofele infatti non è il Diavolo, è un diavolo, uno della sua schiera, come sottolineano attentamente sia Marlowe che Goethe. E tra i suoi diavoli ha alcune caratteristiche specifiche, ossia quelle del *trickster*, del *joker*, del satiro. Elementi che, uniti alla sapienza filosofica, ne faranno in Goethe un illuminista 'oscuro', un nichilista ante litteram. In *Fantastica visione* il Macellaio-Diavolo indossa nelle scene III e V la maschera del 'Matto', e, mentre il bancone si rivela essere la bocca dell'Inferno, inizia a indossare le corna da diavolo, creando quell'unione diavolo-*trickster* che caratterizza Mefistofele.

Come dicevamo, l'emergenza faustiana è confermata solo dalla presenza di un Faust, che qui assume le vesti del garzone-apprendista della macelleria. Una scena poco successiva, la VIII, è particolarmente significativa in questo senso. I due personaggi sono dietro al bancone, e si parla della successione del Garzone, che esplicitamente dice: «il contratto di lavoro è buono, padrone. [...] È un patto che abbiamo firmato insieme»⁶. La menzione del patto cala l'intero racconto nel palinsesto faustiano, rendendo la successiva nota di regia quasi superflua:

Inquietante è quanto accade nella scena ottava. Vi si fa infatti per la prima volta menzione del patto, o contratto, tra padrone e servo, macellaio e garzone. Il dialogo con la madre (Elena? Margherita?) serve qui da copertura al bagliore improvviso che l'idea del patto infernale getta sulla sbigottita umanità. Ed è forse in relazione al nome del patto che sono nominati, per la prima volta, gli spiriti dei rottamatt⁷.

Qui Scabia esplicita la materia faustiana, inserendo i nomi di Elena e Margherita, le due amanti di Faust, che non compaiono mai direttamente nel testo. Inoltre chiarisce un altro aspetto: la menzione del patto 'causa' la comparsa degli 'spiriti dei rottamatt', ossia gli spettri dei rifiuti a cui vengono attribuiti gli omicidi che avvengono in paese, di cui in realtà il Macellaio è artefice. Di conseguenza, il patto infernale attiva nel dramma il genere fantastico, la deviazione definitiva dal realismo. Non è un caso che questa scena, con il Macellaio-

⁴ Ivi, p. 19.

⁵ Ivi, p. 37.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ Ivi, p. 53.

Mefistofele che diventa amante della Madre-Margherita, abbia chiare reminiscenze de *Il Maestro e Margherita*, ossia il Faust di Bulgakov, uno degli autori che più ha lavorato sul calare il fantastico nel quotidiano. E sulla coincidenza Faust-fantastico torneremo successivamente.

Scabia esplicita le fonti non solo nelle note, ma anche in passaggi di testi che riusano direttamente citazioni celebri, in particolari dalla versione goethiana. Due in particolare verranno citati, e sono entrambe frasi pronunciate dal Garzone, che così diventa lo strumento testuale votato all'affioramento della materia faustiana. Sentendosi perseguitato dagli spiriti, il Garzone dirà: «sono le voci – sono sempre più frequenti – restano nell'aria»⁸. Il riferimento alla celebre frase di Faust, usata anche da Freud come epigrafe della *Psicopatologia della vita quotidiana*, è evidente: «è ora così densa di quei fantasmi, l'aria, | che nessuno sa più come evitarli»⁹. Faust pronuncia questa frase ormai anziano, solo nel suo palazzo, perseguitato dagli spiriti che rappresentano i suoi errori e le sue colpe; allo stesso modo Freud la usa per rappresentare poeticamente lo stato di assedio in cui il passato ci costringe quotidianamente. Lo stesso avviene nel dramma, i personaggi e il Garzone sono convinti che gli spiriti li perseguitino, mentre il Macellaio sa che è solo una paranoia collettiva, poiché è lui l'artefice degli omicidi. La citazione più esplicita di tutte giunge poco dopo, mentre il Garzone e il Macellaio sono a caccia, e il primo pronuncia le parole famose del patto: «O fermati, padrone, un attimo: quanto sei bello»¹⁰. In Goethe, queste erano le parole che, se pronunciate, avrebbero condannato Faust alla dannazione. A fermarsi doveva essere però l'attimo, non il padrone, mentre qui il Garzone desidera che sia proprio lui a fermarsi, quasi in un momento di adorazione, dimostrando la profonda differenza nell'utilizzo della materia. Nella tragedia goethiana è Faust a condurre l'azione con Mefistofele al seguito, che tenta di causarne la corruzione; qui invece è il Macellaio-Mefistofele a guidare il dramma e ad addestrare il Garzone affinché possa succedergli. La frase sembra preparare proprio la conclusione dell'apprendistato, ma un attimo dopo il giovane Faust rivela di vedere ancora gli spiriti, dimostrando così di non essere pronto a farsi carico degli omicidi come il Macellaio, che decide quindi di rimandare l'iniziazione. È un momento fondamentale, che dimostra come il rapporto tra Faust e Mefistofele sia sempre destinato al fallimento, alla rottura, qualunque sia l'equilibrio dei poteri. Scabia commenta così in nota: «Il rito di caccia al quale siamo chiamati ad assistere è anche la cerimonia preparatoria per l'investitura del garzone nel ruolo definitivo di macellaio. [...] Siamo sicuri che in tale contesto anche Christopher Marlowe avrebbe rimandato di qualche scena l'ultima notte di Faustus»¹¹. Il Garzone non saprà più redimersi, tanto che nel finale il Macellaio lo uccide, sancendo così che nessuno gli succederà, e celebra il suo trionfo assoluto, vestendosi da Re, impugnando lo scettro¹², e venendo chiamato

⁸ Ivi, p. 78.

⁹ J. W. Goethe, *Faust*, Milano, Mondadori, 2009, vv. 11410-1.

¹⁰ G. Scabia, op. cit., p. 92.

¹¹ Ivi, p. 94.

¹² Ivi, p. 123.

dall'ultimo abitante del paese ancora vivo, il Vigile, «signor Belzabè»¹³. La vittoria del Diavolo si distacca fortemente dal testo goethiano, che pure prevedeva un momento di parziale trionfo durante la Notte di Valpurga, poi espunto dal testo¹⁴, ma si inserisce in una tradizione di riscritture italiane 'mefistocentriche', che lo vedono coronato e vincente¹⁵.

Appare chiaro, quindi, che in *Fantastica visione* la materia faustiana sia chiaramente uno dei testi che operano nel testo, con emergenze testuali dirette e indirette, e riferimenti tematici e strutturali. È stata evidenziata la grande differenza tra il dramma e il classico canovaccio del mito, ossia il ribaltamento radicale dei ruoli, che non è manifestato solo dal focus dell'autore, ma anche e soprattutto dall'importanza nello svolgersi della vicenda. Inoltre, il testo di Scabia è stato inserito in una tradizione delle riscritture faustiane, ossia quelle focalizzate su Mefistofele, ed ora sarà invece chiarito come dialoghi con un altro aspetto della tradizione faustiana italiana, quella che invece inserisce il mito in un contesto apertamente 'fantastico'.

2. *Scabia e il Faust "fantastico"*

A questo punto, stabilita la filiazione faustiana di *Fantastica visione*, l'interesse di questo studio è quello di inserire il dramma nel panorama della letteratura fantastica e, nel farlo, mantenere vivi i suoi legami con le riscritture faustiane. Come definizione del fantastico si può sempre adoperare quella di Todorov, che sostiene che «il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»¹⁶. Lo studio di Todorov è ritenuto superato per molti versi, soprattutto quelli teorici e legati alla riflessione su modi e generi, ma per quanto riguarda questa definizione di partenza è ancora molto utile. In particolare perché sottolinea l'elemento che più ci interessa, ossia che il fantastico possa non essere il genere 'di partenza' di un testo, ma si manifesti in momenti specifici, ossia all'avvenire di eventi che i personaggi non sono in grado di comprendere. È quindi un'interruzione della realtà, o meglio, del realismo, come sostiene Goggi: «in un punto determinato le maglie che sorreggono il senso di realtà cedono»¹⁷. Sottolinea lo stesso aspetto anche Corigliano in un recente studio sulla letteratura weird: «la rottura può esistere solo se preventivamente esiste qualcosa che si possa rompere, e ciò che si frantuma, nel fantastico, è la cognizione ordinata di ciò che è reale e ciò che non lo è»¹⁸. Entrambi continuano il discorso di Todorov e mettono l'accento sul passaggio da uno stato ordinato della realtà a uno nuovo, da comprendere da capo. Questo discorso si può chiaramente applicare a *Fantastica visione*, dove il fantastico, oltre a essere nel

¹³ Ivi, p. 125.

¹⁴ Fortini, in una nota alla sua traduzione del *Faust*, informa che «G. aveva immaginato concludersi la "Notte di Valpurga" con l'apparizione di Satana che avrebbe parodiato il Giudizio Finale (Fortini, *Note*, p. 1078, in J. W. Goethe, op. cit.).

¹⁵ Cfr. le già menzionate riscritture di Boito e Giobbe.

¹⁶ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 26.

¹⁷ G. Goggi, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in R. Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 87.

¹⁸ F. Corigliano, *La letteratura weird. Narrare l'impensabile*, Milano, Mimesis, 2020, p. 16.

titolo, è ovunque nel testo, e sempre nelle modalità sopraindicate. La situazione di partenza è quella di una realtà perfettamente ordinata (un piccolo paese di provincia del Nord Italia), avviene qualcosa di sconvolgente (una serie di omicidi e un'epidemia del bestiame), irrompe l'irreale nel mondo (gli spiriti che infestano i dintorni del paese e che sembrano responsabili delle morti): la conseguenza è che i personaggi sono costretti a cambiare i filtri tramite i quali interpretano la realtà, che viene parzialmente riscritta e modificata.

Bastano i titoli delle scene che compongono la prima parte del dramma a far capire che la modalità di racconto realistica è abbandonata fin da subito: su 10 scene compaiono 5 'visioni', una messa in scena di burattini, e una chiamata 'gli spiriti dei rottamatt'. Scabia stesso anticipa nelle note alla seconda scena che il realismo – o la mimesi – non sono obiettivi del suo dramma: «La seconda scena dovrebbe togliere ogni dubbio, oramai, a quanti si aspettassero dalla vicenda un'imitazione della realtà. Ecco infatti che la visione squarcia la commedia e offre l'apparizione del mondo notturno. L'anima è pur sempre un palcoscenico mutevole, e la mente può scorgervi paesaggi inaspettati e inquietanti, abitati da ombre non meno potenti delle persone reali»¹⁹. Visione, apparizione, palcoscenico: parole e modalità del racconto che appartengono al fantastico, che trova la propria dimensione preferita nel 'mondo notturno' e nelle ombre. Dove si apre al notturno emerge sempre la possibilità, e la paura, della fine dei tempi, che il Macellaio (l'unico esterno al fantastico) fomenta e instilla negli abitanti del paese, per rimanere nell'ombra come artefice della strage: «Sono tempi brutti – potrebbe essere la fine del mondo»²⁰. Il fantastico apre all'Apocalisse, che è la fine dell'ordine per eccellenza, ma che significa anche Rivelazione, quindi svelamento di un nuovo ordine, o di una nuova realtà, precedentemente celata, richiamando il «mistero che bisogna svelare» del Prologo. I personaggi però sono persi in questa nuova dimensione, e, per quanto abbiano 'scelto' di trovarsi in una dimensione fantastica, hanno difficoltà a viverci dentro, a convivervi. È esemplificativa in questo senso una scena poco successiva a quella appena citata, che vede la Madre e il Padre in attesa fuori dalla bottega del Macellaio: «Madre: oggi è in ritardo. Non apre? - Padre: Sono anni che aspettiamo. Tutto ha un limite. - Madre: Ma cosa dici: siamo arrivati da pochi minuti»²¹. Gli eventi hanno scardinato la percezione del tempo, non più lineare né condivisa, tanto che nemmeno una coppia sposata è in grado di essere d'accordo sulla durata dell'attesa. Si potrebbe azzardare una spiegazione quasi 'fisica' di questa differenza radicale: la Madre è narrativamente più vicina al centro del racconto, il Macellaio, e percepisce il tempo in maniera più vicina alla realtà, mentre il Padre, più lontano dal cuore degli eventi, lo percepisce totalmente deformato.

Torniamo ora su *come* si attua il fantastico nel testo. Da un punto di vista drammaturgico ciò avviene preferendo alle scene realistiche (dialoghi, monologhi, etc.), delle scene apertamente anti-mimetiche, come le già menzionate visioni, spettacoli di burattini e

¹⁹ G. Scabia, op. cit., p. 22.

²⁰ Ivi, p. 50.

²¹ Ivi, p. 59.

rappresentazioni di sogni. Dal punto di vista narrativo invece i personaggi portano il fantastico nel reale attribuendo la colpa degli omicidi a enti immaginari, in questo caso ‘gli spiriti dei rottamatt’. Gli spiriti compaiono nella stessa scena citata poco sopra, dove il Macellaio instilla nella Madre l’ansia apocalittica. È lei a introdurre il discorso degli spiriti che emergono dai rottami: «Quelle distese enormi di rottami di ferro e di plastica di stracci e immondizie che circondano il paese che sembrano ormai mura di una città assediata – gli scassamacchine – i rottamatt»²². È sicuramente interessante notare come gli spiriti non appartengano a persone morte che tornano a perseguire i vivi, ma emergano dai rifiuti, gli oggetti morti, e perseguono i consumatori, o almeno loro così credono. Il paese quindi, prima ancora che essere assediato dagli spiriti, è circondato dalla sua stessa ossessione per il consumo. Un bisogno compulsivo che trova la sua manifestazione nel rapporto che tutti i personaggi hanno con il Macellaio: sono spinti a fare qualunque cosa pur di non dover mettere in dubbio il suo ruolo e potersi affidare alla sua produzione di carne. Il Vigile, l’ultimo personaggio ucciso, dirà chiaramente quanto l’intera città sia totalmente nelle mani del Macellaio: «Noi indaghiamo, ma siamo disposti a chiudere un occhio pur di avere sempre fornita la nostra Premiata Macelleria, vanto e ricchezza del paese»²³. Anche la Madre, il personaggio più legato al Macellaio, afferma a più riprese quanto egli sia al centro di un vero e proprio culto, addirittura lo definisce «più che un macellaio – è un protettore, un padre, un benefattore»²⁴. E il consumo a cui il Macellaio porta i suoi clienti è ossessivo, quasi ritualistico, e si fa prepotentemente strada nell’immaginario degli abitanti. Una scena ospita una visione del paradiso terrestre, che agli occhi degli abitanti del paese diventa un supermercato: «la ricchezza di un grande mercato è il paradiso terrestre ritrovato. È il più grande supermercato che io abbia mai visto, quello a cui stiamo approdando»²⁵. Nulla diventa più desiderabile dell’infinità delle merci, che assumono un valore maggiore di quello umano, tanto che, di fronte alla morte del figlio (ucciso ovviamente dal Macellaio), la Madre rimpiange più la carne sprecata che il figlio stesso: «Quanta carne ho comprato e cotto: per niente. Vent’anni di carne, bistecche, fettine, filetti, bracioline, cotolette – per niente»²⁶. Si struttura così un triangolo particolarmente vizioso: il macellaio vende carne e uccide per procurarsela, gli abitanti comprano senza posa, la città è invasa dalle scorie che forniscono al macellaio la copertura per i suoi omicidi. L’alleanza tra il Macellaio e gli Spiriti è così proficua che anche lui sembra iniziare a crederci, infatti li invoca nella scena in cui uccide la Madre: «Eccovi, dunque, spiriti notturni, ad assistere, a ‘m ‘s ciama, al rito consueto. Benvenuti, assassini e testimoni»²⁷. Gli spiriti diventano così assassini, nella credenza popolare, e testimoni, nella realtà. L’omicidio è quasi più un sacrificio rituale, al quale la Madre partecipa più che

²² Ivi, p. 50.

²³ Ivi, p. 114.

²⁴ Ivi, p. 86.

²⁵ Ivi, p. 46.

²⁶ Ivi, p. 61.

²⁷ Ivi, p. 101.

volentieri, infatti Scabia descrive così la scena: «La madre è immobile, affascinata: il macellaio prende il lembo del suo vestito: lo srotola: è un velo bianco molto ampio: vela di barca notturna: lo depone sopra i rottami e su tutta la scena: quando la madre è nuda lentamente le immerge il coltello nel corpo rosa»²⁸. I rottami si fanno altare, e la madre vittima sacrificale, probabilmente più volontaria che costretta. L'insistenza del dramma sul consumismo, la mercificazione e la produzione smodata – e assassina – di carne instradano il testo in una direzione di chiara critica al capitalismo, che non dovrebbe affatto stupire visto che Scabia ha collaborato con il Gruppo 63 e ne è stato parte attiva. Gli spiriti dei rottamatt sono dunque i fantasmi del capitalismo, che tornano a perseguire i consumatori, che li hanno liberati e non sanno come riprenderne il controllo, come nella ballata *L'apprendista stregone* di Goethe, poi ripresa e commentata da Marx.

Queste pagine hanno messo in luce due aspetti fondamentali del testo, strettamente connessi: il funzionamento del fantastico e la critica al capitalismo. È a questo punto doveroso ricordare che questi due nuclei tematici sono al centro di moltissime riscritture e interpretazioni del mito di Faust, galassia nella quale abbiamo iniziato a far orbitare *Fantastica visione* già dall'inizio del saggio. È facile calare il mito di Faust nella categoria del fantastico, soprattutto se lo si legge come critica esplicita al sapere oscurantista e dogmatico della Chiesa. Ma forse è più interessante sottolineare un altro aspetto, ossia che il riuso della materia faustiana è presente, e a volte addirittura centrale, nell'opera degli autori cardine del fantastico italiano, ossia Landolfi, Buzzati e Calvino. Landolfi ha scritto almeno due testi faustiani: *La pietra lunare*, del 1939, è una riscrittura della Notte di Valpurga che inserisce al suo interno altre scene goethiane; *Faust 67*, del 1969, è una riscrittura teatrale che ibrida alle tematiche e alla ricerca di Faust il canovaccio di *Sei personaggi in cerca d'autore*; oltre a questi testi, forse i più espliciti, presenze goethiane e faustiane sono sparse per tutta l'opera di Landolfi. Buzzati ha scritto un racconto, *La giacca stregata*, del 1966, in cui rielabora il tema del patto del diavolo, dove la negoziazione tra accettazione del male per tornaconto personale è il fulcro del testo. Calvino invece ha inserito all'interno del *Castello dei destini incrociati* (1973) ben due storie faustiane, ispirate soprattutto all'aspetto alchimistico e magico-esoterico della vicenda. Oltre alla presenza del mito faustiano in questi autori è necessario ricordare le date: tre di questi (tolta *La pietra lunare*) sono stati scritti nel decennio precedente alla stesura di *Fantastica visione*. Il testo di Scabia conferma quindi la presenza e rilevanza di Faust all'interno del fantastico italiano, grazie a un riuso costante e continuo tra gli anni '60 e '70 da parte degli autori centrali del genere.

Tanto frequenti sono le riscritture fantastiche del mito di Faust, quanto lo sono le sue *riletture* in chiave di critica al capitalismo. Il *Faust* di Goethe è stato frequentemente interpretato in chiave marxista, offrendo così un palinsesto molto fecondo per gli autori che si siano poi approcciati a nuove scritture. In questa sede si offrirà solo una breve ricapitolazione di questa scuola critica, che vede nel mito la rappresentazione del passaggio

²⁸ *Ibidem*

dal modo di produzione feudale a quello capitalistico. In particolare, Faust diventa il nuovo eroe moderno, l'imprenditore privo di scrupoli, e Mefistofele l'anima del processo di modernizzazione, che fornisce a Faust i mezzi per 'creare' il capitalismo. Oltre a Marx stesso, che spesso commenta l'opera, i principali rappresentanti di questa linea interpretativa saranno György Lukács, Cesare Cases e Marshall Berman. Particolarmente rilevante qui è il fatto che Cases formalizzi la sua interpretazione del testo nell'introduzione al *Faust* Einaudi del 1965, ossia negli stessi anni in cui si stabilizza, come visto sopra, la versione fantastica delle riscritture del mito. Cases nella sua lettura riprende esplicitamente la critica di Lukács, che vedeva rappresentato nel Faust il cammino del genere umano e il racconto delle sue tragedie²⁹. A questa lettura aggiunge però due elementi di interesse: prima di tutto si focalizza sul personaggio di Mefistofele, visto come il vero motore del testo, e poi offre una visione particolarmente pessimista e catastrofica della sua risoluzione: «Goethe – almeno nel *Faust* – aveva capito che il capitalismo fin da principio spingeva l'umanità alla distruzione dei rapporti naturali e all'autodistruzione»³⁰. Scabia quindi, mettendo in scena un Macellaio-Mefistofele che si avvale degli spiriti dei rottami, che abbiamo già visto sopra essere letteralmente spettri del capitale, sta inserendo con forza la sua riscrittura nel solco di una serie di letture del mito che lo vedono particolarmente orientato alla riflessione sulle dinamiche produttive del capitalismo e le sue conseguenze. La compresenza di queste due letture – quella fantastica e quella di critica al capitalismo – permette al riuso faustiano di fare un radicale salto in avanti e di affacciarsi così, insieme al dramma di Scabia, ai giorni nostri.

3. *Da Scabia al New Weird*

La letteratura contemporanea sta affrontando la difficile sfida di tradurre in, appunto, letteratura il cambiamento climatico e il collasso del sistema-mondo. Secondo quanto sostenuto da Amitav Ghosh nel suo saggio *La grande cecità*, la letteratura occidentale borghese è strutturalmente incapace di rappresentare un problema come il cambiamento climatico, poiché farlo le imporrebbe di mettere in discussione – o eliminare del tutto – l'intero sistema di pensiero e cultura che ci ha portati fino a questo punto³¹. È necessario, al fine di poter raccontare l'Antropocene, una rifondazione dell'immaginario che sia calata nell'Antropocene stesso, come teorizzato da Meschiari³². Uno dei generi che oggi sembra aver maggiormente raccolto questa sfida è il cosiddetto 'weird', o meglio 'new weird', sia in Italia che nel mondo. La categoria risale al 2008, e all'omonima raccolta di racconti curata da Ann e Jeff VanderMeer³³, che per primi stabiliscono gli orizzonti di un genere che si ispira al weird ottonecentesco, e si colloca come un sottogenere del fantasy ma da cui si discosta

²⁹ G. Lukács, *Studi sul «Faust»*, Milano, Aesthetica, 2013, pp. 35-40.

³⁰ C. Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 138.

³¹ Cfr. A. Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

³² Cfr. M. Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Roma, Armillaria, 2020.

³³ Cfr. A. VanderMeer, J. VanderMeer (a cura di), *The New Weird*, San Francisco, Tachyon, 2008.

profondamente, soprattutto per l'assenza di ogni forma di escapismo o di astensione dalla critica alla società. Al contrario, «gli autori in questione intessono elementi magici, horror o soprannaturali insieme a “non-fantastic signals”, è dunque per parlare di qualcosa di rilevante e significativo per il mondo in cui viviamo»³⁴. Già queste poche categorie, che Rosso applica agli autori selezionati dai coniugi VanderMeer ma che saranno poi valide anche per gli autori new weird italiani, risuonano fortemente con il dramma di Scabia. Un'altra presenza di questo genere è «l'ombra dell'unheimlich freudiano, di quell'elemento percepito nel suo essere insieme familiare ed estraneo scatenando sentimenti di sconcerto e angoscia, [...] allo scopo di situare l'uomo all'interno dell'epoca geologica da lui stesso creata: l'Antropocene»³⁵. Anche qui torna una coppia sfruttata con successo da Scabia: il familiare/estraneo evocato dagli spiriti dei rottamatt, personaggi chiaramente ed inevitabilmente implicati con l'Antropocene. Gli spiriti dei rottamatt rappresentano perfettamente la dinamica tra uomo e ambiente a lui circostante nell'Antropocene: sono creati dal consumismo ossessivo e irresponsabile dell'uomo, e tornano a perseguitarlo una volta che sono stati messi da parte, e lo trovano ancora più immerso nel suo consumo. Allo stesso modo l'anidride carbonica che emettiamo senza soluzione di continuità ritorna come fantasma sotto forma di cambiamento climatico quando noi siamo già passati ad altre emissioni.

Lo strano, il weird, si allontana radicalmente dal fantasy poiché non crea un mondo alternativo, con norme proprie e un ordine parallelo, ma inserisce una deviazione dalla regola all'interno del quotidiano, al fine specifico però di mettere in crisi proprio l'ordinario stesso, andando quindi oltre la definizione di Todorov di fantastico. Nel fantastico ottocentesco il momento 'weird' veniva risolto o nella creazione di nuove regole o nel rientro in quelle precedenti. Nel new weird invece questa risoluzione non avviene, poiché l'obiettivo è mettere in crisi proprio la realtà alla quale si potrebbe – o vorrebbe tornare –. Infatti Rosso sostiene che «non più i limiti – le norme morali – di un sistema culturale di partenza ritenuto inadeguato, bensì quelli rappresentati dalle possibilità effettive della realtà in toto, di un presente esaurito che solo le ricombinazioni di diverse forme di letteratura di genere, attraverso il dispositivo dello strano, permetterebbero di esplorare»³⁶. Il weird quindi, riappropriandosi delle modalità fantastiche del racconto, diventa un grimaldello per scardinare la realtà, invece che soltanto proporre al personaggio – o al lettore – diverse modalità di interpretarla.

³⁴ M. Rosso, La costellazione del 'New Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità, «Enthymema», XXVIII, 2021, pp. 204-30: 207. In questo studio useremo come fonte critica principale l'articolo di Rosso, in quanto uno dei più recenti e approfonditi sull'argomento, ma per una trattazione più estesa si faccia riferimento a: M. Malvestio, *New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio*, «The Italianist», 41, I, 2021, p. 116-131; A. Pierantozzi, *New Italian Weirdness*, «Rivista Studio», 26 aprile 2016, <https://www.rivistastudio.com/tunue-funetta-di-fronzo/>; F. Di Vita, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, «L'Indiscreto», 05 maggio 2018, <https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ivi, p. 217.

Oltre al fantastico, anche l'horror è un genere usato in modalità simile nella letteratura contemporanea, tanto che è stata usata la categoria di 'gotico mediterraneo', nel quale confluiscono autori come Funetta, Morstabilini, Labbate e Gentile³⁷. Proprio riguardo il romanzo di quest'ultimo, *I vivi e i morti*, in relazione all'esitazione todoroviana, ci si chiede «quale regno abita un testo che non esaurisce in sé stesso questa incertezza, ma anzi la emana nello spazio del reale?»³⁸. L'incertezza non viene assorbita, ma diventa il reale stesso, ribaltando totalmente il paradigma di Todorov. Quest'ultima citazione ci permette di portare a conclusione la riflessione, trovando una collocazione definitiva all'opera di Scabia. Il fantastico del suo dramma fuoriesce dal paradigma classico del genere e si avvicina molto di più al weird contemporaneo. I personaggi di fronte all'evento inspiegabile scelgono una spiegazione soprannaturale che però sanno essere falsa, creando così un cortocircuito nel binarismo todoroviano. Cortocircuito che diventa irrecuperabile nel momento in cui la scelta dei personaggi inizia a riflettersi attivamente sulla narrazione, che si fa sempre più 'fantastica visione' e veramente l'incertezza inizia ad occupare tutto lo spazio del reale. Ciò è innegabile soprattutto di fronte a un passaggio già commentato come quello del Macellaio che evoca a sé gli spiriti, resi reali dalla paura – e ignoranza – degli abitanti del paese. Proprio così funziona il dramma di Scabia: la realtà *diventa* la visione, o viceversa, e il reale diventa fantastico. Non c'è un'esitazione che viene sciolta, perché non viene proposta nessuna possibilità di scelta ai personaggi. Nei racconti fantastici tradizionali i personaggi si trovano di fronte a un evento inspiegabile e devono interpretarne la natura. A volte sono costretti a sciogliere l'esitazione in una direzione o in un'altra, di fronte alle evidenze. Così, quando il racconto transita nel "meraviglioso", si amplia la concezione della realtà, e il protagonista deve fare i conti con il nuovo stato delle cose. Scabia ci presenta una transizione molto diversa: il fantastico cala sulla realtà e la trasfigura e il passaggio è così repentino da far perdere totalmente agli abitanti del paese il contatto con il "reale", e li porta rapidamente in una dimensione mediana, un limbo. Ma Scabia gioca con questa atmosfera ibrida, saltando continuamente dentro e fuori dal fantastico, non permettendo al lettore/spettatore di sciogliere mai in maniera chiara e univoca la propria esitazione. Così passa dalle visioni alle note di regia esplicative, dal metateatro infernale dell'ultima scena all'appendice finale dove sostiene che la storia è "liberamente" ispirata a fatti "realmente" successi.

In Scabia trovano posto una radicale critica del reale e un fantastico che serve a metterla in discussione, esattamente come nel New Weird contemporaneo. Possibili canoni degli antecedenti del genere sono stati recentemente proposti, e uno di questi, a opera di Carlo Mazza Galanti, presenta in rapida successione tre autori che abbiamo già menzionato: Landolfi, Buzzati e Calvino³⁹. Questa scelta di autori ci riporta alle questioni sulle quali abbiamo aperto lo studio: la riscrittura faustiana. È interessante notare che siano presenti tra

³⁷ A. Morstabilini, *Gotico mediterraneo*, «No», 9 maggio 2018, <https://not.neroeditions.com/gotico-mediterraneo/>.

³⁸ Ibid.

³⁹ C. M. Galanti, *Il canone strano*, «No», 8 maggio 2018, <https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>.

gli antecedenti del weird contemporaneo tre autori che hanno avuto a che fare con Faust, riletto in chiave fantastica, negli stessi di Scabia. Del mito faustiano abbiamo sottolineato proprio i due aspetti centrali del weird: il fantastico e la critica al capitalismo, ma solo Scabia unisce questi due aspetti del mito in una sola riscrittura. Queste osservazioni congiunte ci permettono di trarre delle conclusioni: prima di tutto che *Fantastica visione* di Scabia dovrebbe essere considerata come una delle opere che hanno saputo anticipare uno dei generi di maggiore rilevanza della letteratura italiana – e globale – contemporanea, e poi che questo ruolo è dovuto soprattutto ad una rilettura e riscrittura particolarmente innovativa del mito di Faust. Per ora abbiamo ragionato sempre con *Fantastica visione* al centro, che si apriva di volta in volta verso il passato o verso il futuro, ma ora possiamo tracciare un'unica linea retta che dal New Weird, passando per Scabia, conduce direttamente a Faust. Un Faust fantastico, un Faust critico del capitale (o che comunque mette in scena una critica), un Faust nuovamente capace di raccontare il presente ed essere *presente* nella letteratura. Un Faust che è stato, come direbbe Brunel, uno dei testi che hanno agito nella composizione di questo complesso intertesto. E forse può stupire che proprio un mito come Faust si trovi in questa posizione, un punto sulla retta che conduce al New Weird, un mito che è stato – ed è – simbolo dell'individualismo moderno, dell'antropocentrismo smodato, del desiderio assoluto di dominare la natura da parte dell'uomo. Ma proprio queste sue caratteristiche potrebbero renderlo un mito da recuperare, grazie al filtro fantastico e weird di questi autori: un mito da ribaltare, perché potrebbe aiutarci a capire come porci di fronte a una natura e un mondo che da dominati sono diventati avversari, nemici incontenibili che minacciano di portarci all'estinzione. Come dovrebbe comportarsi il Faust odierno, ancora armato del suo *Streben*, di fronte a una natura indomabile, con la quale deve finalmente scendere a patti, immagine di una realtà che lo ha – stavolta definitivamente – sconfitto?