

## **CARE PRESENZE (2004): SANDRA PETRIGNANI E L'EREDITÀ DEL FANTASTICO OTTOCENTESCO DI LINGUA INGLESE**

**ANGELO RICCIONI**  
(Università di Napoli "Parthenope")

### **Abstract**

*The essay examines how Sandra Petrignani freely adopted the genre of the Victorian 'ghost story' while writing Care presenze (2004). This imaginative novel features frequent references to nineteenth-century authors, ranging from John Keats to Arthur Conan Doyle, from Charlotte Brontë to Vernon Lee, revealing how Petrignani's interest was largely fueled by literary suggestions. The purpose of this analysis is to reconsider the insertion of the novel within the genre of fantastic literature, especially by considering the role played by historical and literary past in Petrignani's narrative; these elements signify to what extent Care presenze is not only a tribute to fantasy and imagination, but also an ingenious allegory of literature itself.*

**Keywords:** Sandra Petrignani, *Care presenze*, ghost story, Victorian literature, Italo Calvino

### **1. *Care presenze*, il fantastico e l'Ottocento inglese**

Si è soliti far risalire a Virginia Woolf nella letteratura contemporanea l'immagine della saggista rapita dalla rievocazione delle donne che l'hanno preceduta lungo il cammino della scrittura<sup>1</sup>. Quale autrice nella

---

<sup>1</sup> Ad iniziare tale tradizione è, con ogni probabilità, Marguerite Yourcenar, che nel suo saggio *Una donna sfavillante e timida* paragona Virginia Woolf alla protagonista di un *conte de fées* allevata, non a caso, da "tutte le fate della letteratura inglese"; tra i loro doni spicca "l'erudizione spigliata, ariosa il più possibile, che spesso conferisce ai grandi saggisti inglesi l'aria di chi passeggia all'interno dei capolavori, avvolto nel proprio sapere" (Yourcenar,

letteratura italiana dei nostri giorni si avvicina maggiormente a tale ritratto, se non Sandra Petrignani? Da *La scrittrice abita qui*<sup>2</sup>, ai cammei anni '50 contenuti in *Addio a Roma* (2012), da *Marguerite* (2014) e *La corsara* (2018), biografie *tout court* dedicate rispettivamente a Marguerite Duras e a Natalia Ginzburg, al recentissimo *Lessico Femminile* (2019), la curiosità nei confronti delle narratrici e delle poetesse del passato è riscontrabile infatti lungo tutto l'arco della sua carriera. Una breve disamina dei profili serbati in tali opere rivela una mappa della scrittura al femminile che si estende non solo alla storia letteraria italiana, ma anche, e soprattutto, a quella straniera, coinvolgendo nella propria indagine anche il Novecento austriaco e angloamericano tramite il racconto del tragico destino di Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath in *Lessico Femminile* e *Addio a Roma*. La curiosità di Sandra Petrignani sembra infatti non limitarsi, per usare proprio le parole della Woolf, ad "alcune osservazioni [...] su Jane Austen" e ad "un omaggio alle sorelle Brontë" (Woolf, 1998:299). La sua ricerca di donne anticonvenzionali attraversa spesso il variegato giardino della tradizione letteraria femminile inglese, giungendo a riscoprire il ruolo di Mary Elizabeth Braddon, narratrice vittoriana "dai lineamenti decisi come il suo carattere" (Braddon, 2004:485) nel panorama della letteratura di consumo ottocentesca, o soffermandosi sulla "contraddittoria, travolgente" Vita Sackville-West (Petrignani, 2019:107), di norma ricordata per essere stata l'amante della più celebre Virginia Woolf. Non è casuale, dunque, che a presiedere all'ispirazione

---

2001:572). Di tale 'fatata' erudizione Woolf si era servita per i suoi rinomati ritratti di scrittrici contenuti in *The Common Reader* (1925) e *A Room of One's Own* (1929), volumi intessuti, secondo Nadia Fusini, di "echi grazie ai quali è capace di richiamare alla mente i modi discorsivi di altri saggisti che sente nella sua stessa strada" (Fusini, 1998:XXIII).

<sup>2</sup> In realtà una devozione per la letteratura al femminile del passato è riscontrabile fin dal suo libro di interviste, pubblicato nel 1984, *Le signore della scrittura*. Le narratrici intervistate, da Anna Banti a Maria Bellonci, da Anna Maria Ortese a Fausta Cialente, pur descritte dalla Petrignani come maestre del contemporaneo, si portano alle spalle "una vita che si estende per quasi un intero secolo" (Petrignani, 1984:7). Emblematico di un gusto che vira verso lo schizzo biografico atto a far rivivere stagioni trascorse della storia letteraria, il paragrafo che segue sembra già preannunciare le raffinate operazioni di ricostruzione storico-culturale al centro di *Addio a Roma* e *La corsara*: "Nessuna delle scrittrici qui comprese ha meno di settant'anni. Invidiabile età. La loro giovinezza e formazione affondano in un'epoca che gli sviluppi tecnologici attuali, senza precedenti, allontanano anni luce da noi. Sono in realtà molto più vecchie di quanto l'età anagrafica denunci. Sono testimoni sopravvissute a un mondo completamente scomparso, a un pianeta distrutto. Impossibile non cogliere nelle loro parole l'eco di una lontananza quasi mitica e, qualche volta, il brivido della profezia" (9-10).

per il suo romanzo fantastico *Care presenze* (2004) siano proprio autori inglesi. L'eredità della tradizione letteraria vittoriana e romantica è apertamente rivelata dalle voci stesse che si alternano attraverso un intreccio di citazioni: rimandi agli scritti di Charlotte Brontë e Arthur Conan Doyle, John Keats e Vernon Lee vengono inseriti da Sandra Petriagnani all'interno della narrazione a sottolineare come la storia di fantasmi di matrice inglese abbia influito profondamente sull'elaborazione stessa del romanzo.

Muovendo da queste premesse, il presente saggio ha lo scopo di analizzare tali riferimenti al fine di verificare l'appartenenza di *Care presenze* al fantastico, secondo stilemi chiaramente desunti dal soprannaturale praticato da autori diversi come John Keats e Arthur Conan Doyle, ognuno dei quali ha esercitato la propria influenza sulla struttura elaborata dell'opera, un innesto continuo di riscritture sul modello de *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino (1973).

Lo studio si propone quindi di indagare le modalità delle quali la scrittrice si è servita in questo romanzo, autentico pastiche postmoderno in cui la letteratura stessa diventa protagonista grazie alle numerose allusioni a opere celebri della narrativa vittoriana.

## 2. I fantasmi di Thornfield Hall

Emblematico, da questo punto di vista, è il riferimento con il quale il romanzo si apre. Durante una fresca estate del 2002 un gruppo di amici si riunisce per trascorrere le vacanze in un'antica casa su un lago dominata da una torre. A possederla e gestirla è la protagonista femminile, Olga Weger, scrittrice dalla famiglia articolata che contempla un ex-marito (Carmelo), il successivo compagno (Marin) e i due figli, Caròl e Cristiano. Attorno a questo nucleo familiare si muove una lunga serie di altri personaggi che include la nuora di Olga, la psicologa Patrizia, il giardiniere Giacomo, il seducente cubano Alex (modellato sugli eroi di Guillermo Cabrera Infante)<sup>3</sup> e la nipotina Ada, figlia di Cristiano. Ciascun personaggio è destinato a raccontare una storia di fantasmi, genere che nella tradizione britannica era destinato,

---

<sup>3</sup> L'accostamento tra Alex e il romanzo più celebre dello scrittore cubano avviene fin dalle prime pagine: "Parlammo di Guillermo Cabrera Infante [...] e del suo libro migliore, *Tre tristi tigri*, che Alex aveva potuto leggere solamente in esilio e che amava sopra ogni altro romanzo al mondo" (Petriagnani, 2004:31).

come la fiaba, alla recitazione e alla lettura davanti al focolare durante i bui mesi invernali. In questa prospettiva, il desiderio di appropriarsi di un filone non sempre riconducibile alla tradizione italiana si evince già dalla scelta della cornice: i personaggi di *Care presenze* si intrattengono con i loro racconti durante lunghe giornate estive, caratterizzate da una luce accesa e talvolta da un caldo umido soffocante, condizioni lontane dall'oscurità autunnale ritenuta propizia per le visioni di spettri, riscontrabili nei classici del genere raccolti da Italo Calvino nell'antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983)<sup>4</sup>. Ugualmente significativa è la scelta del testo dal quale prende avvio la prima storia di fantasmi, emblematica non solo poiché da tale racconto deriverà la proposta di narrare ogni sera una nuova vicenda, ma anche per la natura del romanzo selezionato: *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë.

“La casa incantata” è infatti narrata dalla giovane Ada, figlia di Cristiano e di sua moglie Patrizia, mentre, insieme all'amica Shamira, passeggia nei pressi di una dimora in rovina che viene descritta fin dalle prime pagine secondo gli stilemi classici del racconto del terrore: “È come se dalle finestre malandate, dai rovi del giardino, si levassero voci d'oltretomba, un oscuro richiamo di trapassati imprigionati per sempre nei luoghi della vita, un brulicare di mani invisibili pronte ad afferrarci per risucchiarci nella loro abissale solitudine” (Petrignani, 2004:9). La desolazione risveglia in Ada il ricordo del libro che sta divorando in quei giorni, un “*Jane Eyre* in edizione illustrata” (18) la cui lettura è resa ancora più immaginifica dalla dimestichezza che la bambina dimostra nei confronti del secolo al quale il romanzo appartiene, il XIX. A risvegliare i ricordi della nipote di Olga è infatti il cupo abbandono della vecchia casa, simile, ai suoi occhi, alla tetra magione di Thornfield, nella quale Jane è accolta come istitutrice. Partendo da tale spunto, la bambina ricostruisce la relazione tra Edward Rochester, il tenebroso eroe al centro delle attenzioni di Jane, con la ballerina dell'Opéra Céline Varens (rapporto che porterà, nel romanzo della Brontë, alla nascita della piccola Adele, a cui Jane farà da istitutrice), elaborando una storia che si dipana secondo i passaggi propri del melodramma ottocentesco. In uno sfavillante teatro parigino si

---

<sup>4</sup> Gran parte dei racconti selezionati da Calvino, da *Lo spettro e il concaio* di Joseph Sheridan Le Fanu a *Sortilegio d'autunno* di Joseph Karl von Eichendorff, presenta infatti una cornice crepuscolare favorevole al manifestarsi del soprannaturale, pronta “a ‘dar da vedere’ [...], ad affidare la sua forza di comunicazione al potere di suscitare ‘figure’” (Calvino, 1983:11-12).

stagliano, dunque, le rose rosse che Rochester dona alla ballerina per conquistarla (fiori che sembrano rivelare informazioni significative sul passato del suo spasimante)<sup>5</sup>; la passione tra i due si esprime in elativi che molto devono al candido registro della narratrice: “Lei era bellissima, e anche lui era bellissimo” (18). Ad infrangere l'idillio è, tuttavia, la celebre antagonista Bertha Mason, la pazza creola già al centro de *Il grande mare dei Sargassi* (1966), riscrittura di *Jane Eyre* ad opera dell'autrice Jean Rhys, testo sul quale la Petriagnani non a caso si sofferma in *Lessico femminile*<sup>6</sup>. Invidiosa delle belle gambe di Céline, Bertha architetta un incidente che renderà la ballerina invalida; derubata della sua grande passione, la danza, e consapevole dell'inganno messo in atto da Rochester che le ha taciuto l'esistenza della moglie Bertha, Céline non potrà che togliersi la vita in maniera esemplare: impiccandosi di fronte alla casa nel cui giardino Ada e Shamira si sono trattenute. Esse credono che sia la sua figura a profilarsi come l'ombra di un pino sul muro della casa e non un gioco di rami. Un movimento improvviso catalizza il terrore evocato dalle bambine stesse nell'arco del racconto: “La sua mente si mise al lavoro e produsse un'idea e l'idea produsse una storia e fu la storia, poi, a spaventarla” (18). Prima cade una pigna, poi sbatte una finestra dietro la quale si riconoscono delle figure umane. Correndo via terrorizzate, esse credono di vedere la figura della donna senza testa scendere “fulminea dall'albero per afferrarle e portarle con sé nel suo regno” (24). Ritornando affannate alla casa sul lago, chiedono agli adulti di tranquillizzarle, ma il terrore evocato dalla loro stessa immaginazione sembra non smettere di perseguitarle: “Di notte i sogni riportavano le immagini della donna senza testa che si avvicinava al letto per impossessarsi di loro” (24). Da

---

<sup>5</sup> “Erano rose con tante spine e lei si pungeva regolarmente, avrebbe dovuto capire, da questo, che sarebbe stato un amore infelice” (Petriagnani, 2004:18-19). L'allusione in queste righe è al nome della magione in cui Rochester reclude la moglie Bertha Mason: Thornfield (letteralmente “campo di spine”). Le rose divengono anche, nel racconto di Ada, una anticipazione delle ‘spine’ che contrassegneranno il percorso di Jane e in particolar modo dell'ostacolo costituito dal matrimonio di Rochester con Bertha Mason, unione che impedirà all'eroina della Brontë, in una celebre scena del romanzo, di sposare a sua volta il tenebroso proprietario di Thornfield.

<sup>6</sup> Petriagnani definisce il romanzo della Rhys “il risarcimento letterario che l'autrice britannica di origini caraibiche dedica a un personaggio: Bertha Antoinetta Mason, la moglie giamaicana di Sir Edward Rochester, considerata pazza e tenuta rinchiusa da lui in una soffitta, in *Jane Eyre*” (Petriagnani, 2019:111).

questo breve accenno si evince come il gioco di Ada e Shamira risulti tutt'altro che innocente, arrivando a sconvolgere "a loro volta gli adulti" (16). Inconsapevolmente le due bambine hanno impresso un marchio funesto all'intera estate: l'episodio a loro dedicato ha lo scopo non solo di introdurre uno dei temi strutturali del romanzo (la narrazione di storie di fantasmi) ma anche di porsi come 'presagio' drammatico che si scioglierà soltanto nella conclusione, con la morte dei protagonisti e la scoperta che Olga è, a sua volta, uno spettro.

Significativo risulta, quindi, l'aver imbastito tale vicenda attorno a uno dei testi cardine della letteratura ottocentesca inglese, un romanzo che contiene al suo interno numerosi riferimenti al fantastico (Jane stessa viene paragonata spesso a un folletto<sup>7</sup>, e le fugaci apparizioni di Bertha Mason sono descritte alla stregua delle apparizioni di uno spettro). Tale scelta è giustificata, a ben vedere, non solo da un'evidente ammirazione da parte di Petriagnani per gli scritti delle sorelle Brontë (se ne trova traccia in più di una sua opera)<sup>8</sup>, ma anche e soprattutto da un disegno narrativo che trae linfa dalla riscrittura di altri testi. *Care presenze* è, infatti, sia un romanzo fantastico nell'accezione di Todorov (1981) e di Calvino (1983) – per cui il genere si fonda sull'ambiguità

---

<sup>7</sup> È Mr. Rochester stesso a stabilire tale comparazione in una pagina nella quale, riferendosi al loro primo incontro, chiede direttamente a Jane: "Ha sparso quel ghiaccio maledetto sulla ghiaccia perché ho forse spezzato uno dei suoi cerchi magici?" (Brontë, 2017:152).

<sup>8</sup> Sia di Charlotte Brontë che di sua sorella Emily, Petriagnani ha scritto in *Lessico femminile*. In particolar modo l'autrice indugia sul rapporto privilegiato che ha sempre intrattenuto con una vecchia copia di *Cime tempestose*: "Trovi il romanzo di Emily Brontë nella libreria di mia madre, forse me lo consigliò lei stessa [...]. Era un'edizione fuori commercio del 1958, regalo per le abbonate della rivista femminile «Annabella», con un'attraente copertina rivestita di stoffa chiara seminata di foglioline rosa e azzurre. Ho il libro qui con me anche adesso, riletto altre volte nella vita in età diverse, affettuosamente accarezzato per il piacevole contatto con quella copertina di stoffa, tutto sottolineato e con le pagine deformate da orecchiette" (Petriagnani, 2019:45-46). Considerato l'affetto provato nei confronti dell'opera di Emily Brontë, non stupisce che lo stesso romanzo sia nominato in *Dolorose considerazioni del cuore* (2009); il tumultuoso rapporto che lega la protagonista (dal passato funestato da disturbi alimentari e nervosi) al seducente Jean-Brice e la più celebre relazione tra Heathcliff e Catherine Earnshaw vengono infatti accomunati attraverso la semplice citazione del titolo: "Una sera usciamo con Jean-Brice che conosco già. Ritrovo occhi neri, capelli neri, labbra umide, mani nodose, golf nero a collo alto, sigarette, sguardi, la corrente che attraversa le cose e ci lega invisibile. Fratello e sorella, la vecchia storia romantica, *Cime tempestose*, la grande passione distruttiva, l'amore ostacolato, l'amore impossibile" (Petriagnani, 2009:114). Non è un caso, per altro, che la protagonista di tale romanzo soffra di bulimia: come ha notato Grazia Menechella, la produzione di Petriagnani è infatti popolata di "donne nevrotiche, ansiose, allucinate" (Menechella, 2001:401).

architettata dall'autore nel giustapporre da un lato un evento soprannaturale e dall'altro la possibilità di una sua spiegazione razionale –, sia una narrazione basata, secondo una definizione di Petriagnani stessa posta a introduzione della propria raccolta di interviste *Fantasia e Fantastico* (1985), sul “fantastico nel senso più ampio. Non solo come indicazione di un genere artistico [...] ma anche come riferimento a una visione della vita o addirittura inseguendone lo sconfinamento iperbolico (nel linguaggio comune si dice ‘è fantastico’ per denotare qualcosa di molto bello, molto piacevole, straordinario)” (Petriagnani, 1985:i). Ne deriva un'attenzione nei confronti della ‘fantasia’ letteraria che, sull'esempio di Calvino de *Il castello dei destini incrociati*, diviene evocazione di altre trame, per cui al fantasma evocato da Ada e Shamira si sostituisce lo ‘spettro’ di un romanzo, una presenza inquietante che trascinerà tutti i personaggi nelle pericolose maglie di ‘opachi’, ‘traslucidi’ (gli aggettivi più ricorrenti per definire i fantasmi) rimandi letterari. In quest'ottica è indicativo che le opere a cui fanno riferimento i vari personaggi sono in maggioranza tratte dal lungo secolo dell'epoca vittoriana; tale incidenza è apertamente rivelata non a caso da uno dei narratori stessi che confessa d'essersi documentato ripescando in libreria “Poe, Oscar Wilde, Henry James e Le Fanu” (Petriagnani, 2004:269). La lista include, di fatto, alcuni fra i più celebri scrittori di *ghost story* dell'Ottocento; sono tutti angloamericani e tutti, tranne uno (Oscar Wilde), sono stati antologizzati da Calvino nel volume *Racconti fantastici dell'Ottocento*, con ogni probabilità un testo consultato dalla Petriagnani ai fini della sua ricerca sulla storia di fantasmi europea.

## 2. Italo Calvino e John Keats

L'opera di Calvino si pone per Sandra Petriagnani come modello ineludibile di orchestrazione narrativa. Si è citato *Il castello dei destini incrociati* come esempio antesignano rispetto alla struttura di *Care presenze*; viene non solo ripresa la cornice, un *locus amoenus* (il castello in Calvino, la villa sul lago nel romanzo di Petriagnani) in cui diversi personaggi sono coinvolti nella narrazione di avventure fiabesche, ma anche, e soprattutto, l'idea di leggere le singole storie sia individualmente, come fiorite interpretazioni dei tarocchi, sia quali variazioni sui miti di Faust, Elena di Troia e del paladino Orlando. Da

questo punto di vista, *Care presenze*, con il suo scheletro di citazioni e riferimenti, sembra esser stato in parte ispirato dalle ricerche di Calvino “sulla narrativa come processo combinatorio” (Calvino, 1992:1366), un’ossessione che anche dopo la pubblicazione de *Il castello dei destini incrociati* accompagnerà lo scrittore per il resto della vita<sup>9</sup>. Non è un caso che uno dei primi libri di Petriagnani, *Il catalogo dei giocattoli* (1988), raccolta di prose tutte incentrate su visionarie descrizioni ludiche, sia stato definito dall’autrice stessa “un omaggio ad un amatissimo narratore italiano, Italo Calvino, che ci aveva insegnato a scrivere osservando le cose nei minimi dettagli” (Petriagnani, 2013:150). Le tracce rilasciate dalla frequentazione degli scritti di Calvino, e in particolar modo della sua produzione ‘cartomantica’, si evince anche dall’attenta lettura di *Care presenze*; prova ne è un’altra storia di fantasmi, collocata a metà romanzo, intitolata “La bella senza cuore”, narrata dalla nuora di Olga, la psicologa Patrizia.

Come per il libro di Calvino, anche in questo caso a ispirare il narratore è un’immagine. Ne *Il castello dei destini incrociati* tutto scaturiva dalla libera interpretazione dei tarocchi, capaci di fornire, tramite i loro archetipi visivi, simboli universali adattabili ai diversi destini di Parsifal e Amleto, Edipo e Lady Macbeth. In “La bella senza cuore” a fornire lo spunto per Patrizia è invece l’illustrazione (1893), ad opera del pittore tardo-vittoriano John William Waterhouse, della celebre ballata del poeta romantico John Keats, *La Belle Dame sans Merci*:

“Scusatemi un attimo,” disse Patrizia.

Si allontanò e tornò in un minuto. Aveva con sé il catalogo di una mostra di Waterhouse, il pittore inglese, che avevamo visto a Londra. [...]

“Ho una vera passione per questi quadri,” ricominciò.

“E in particolare per uno che s’intitola *La belle dame sans merci*. Rappresenta una ragazza botticelliana, che tiene avvinto a sé, in un bosco, legandolo con i lunghi

---

<sup>9</sup> Secondo Mario Barenghi, infatti, “il materiale autografo conservato fra le carte dello scrittore, unito alla testimonianza di Esther Calvino, non lascia dubbi. L’uscita del ‘Supercorallo’ non segna affatto la conclusione dell’avventura tra i tarocchi: più e più volte negli anni seguenti Calvino torna sugli incroci della *Taverna*, vagliando possibili modifiche nella disposizione delle carte” (Calvino, 1992:1367).

capelli, un guerriero impacciato dall'armatura, con la visiera alzata. È un'immagine carica di simboli.” (Pettrignani, 2004:157)

La lettura del testo keatsiano diviene, nelle mani della psicologa Patrizia, il pretesto per lanciarsi in un'analisi della complessa relazione che il poeta romantico ha intrattenuto con Fanny Browne, sua musa: “Il divertente è che Keats fece della sua *dame* l'incarnazione mitica della fidanzata, Fanny, che amava almeno quanto la temeva. Atteggiamento tipicamente maschile: più era attratto da Fanny, più desiderava difendersi e fuggire e l'accusava, in rima, di volerlo uccidere con un bacio (fuor di metafora: col matrimonio)” (Pettrignani, 2004:157-158). Per tale motivo la descrizione del quadro di Waterhouse viene svolta in maniera duplice: in un primo momento si presenta il punto di vista tradizionalmente maschile, del cavaliere sedotto dall'incantesimo della fanciulla tentatrice; successivamente viene presentata la narrazione attraverso lo sguardo della giovane donna stessa, così da poter fornire all'uditorio una versione bifronte dello stesso mito. Il gioco risente, anche in tal caso, dell'impianto narrativo de *Il castello dei destini incrociati*, con la sua ossessione per i racconti speculari.<sup>10</sup> Allo stesso modo in cui nelle raffigurazioni delle carte da gioco è possibile rintracciare di volta in volta le fisionomie di taluni eroi shakespeariani, anche nel caso del cavaliere evocato da Patrizia la sovrapposizione con altri miti è d'obbligo: “C'era un guerriero. Il Gawain della tua storia, forse [...]. Oppure Lancillotto” (158). Le cadenze stesse di questo ritratto cortese sembrano, inoltre, ricalcare i ritmi del testo calviniano, contrassegnato da *topoi* d'origine medioevale (la *quête*, la foresta, il labirinto) che la Pettrignani inserisce fin dall'incipit di questa breve e insolita storia di fantasmi: “Si è perso nella foresta e deve raggiungere

---

<sup>10</sup> Emblematico l'episodio in cui Parsifal e Faust riconducono il reticolo geometrico dei tarocchi e la superficie di legno sui quali sono posti ad una interpretazione epistemologica che “oscilla tra due poli: il tutto e il nulla” (Calvino, 1992:589). Se Faust, dunque, paragona l'universo sorto dalla lettura delle carte da gioco a “un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi”, per Parsifal a governare il mondo è invece il vuoto, “il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è [...] – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi” (589). Trasferendo tale articolazione binaria sul piano del genere, nel fornire la narrazione di uno stesso episodio da un punto di vista maschile e femminile, Pettrignani costruisce il capitolo secondo una struttura di perfetta simmetria che ricorda da vicino il brano appena citato di Calvino.

l'esercito. Deve assolutamente riunirsi agli altri soldati. Ma chi incontra nella foresta, bosco labirintico del desiderio?" (158).

Nel labirinto (l'immagine è non a caso spesso al centro delle riflessioni di Calvino) il cavaliere incontra la splendida donna che lo condurrà alla morte. In maniera fedele alla rappresentazione di Waterhouse, Patrizia indugia sui capelli dorati della *femme fatale* che stringono l'armatura del giovane uomo come lacci: "gli cinge con i capelli il collo ancora protetto dalla corazza e li annoda perché lui non possa sciogliersi dal suo abbraccio" (159)<sup>11</sup>. Di conseguenza, per cedere alla tentazione bruciante provata dal cavaliere alla vista della "pelle diafana, morbida" che "lo inebria, lo strega" (159), è necessario che l'armatura venga deposta. La mossa sembra risultare fatale per l'eroe; dopo l'amplesso riconosce nella donna nientemeno che la Morte: "Ora è convinto che se si girerà a guardarla non vedrà la bella ragazza di cui si era invaghito, ma uno scheletro avvolto nel nero manto della notte che sta calando" (160). Levandosi al richiamo dei tamburi che lo invitano alla guerra, il cavaliere ritorna sul campo di battaglia. Tuttavia, le ultime righe sembrano suggerire che durante l'incontro abbia perso la vita e che a raggiungere i compagni sia uno spettro ossessionato dal ricordo dell'amante incontrata nel bosco: "Se vincerà, tornerà indietro, pensa. Se vincerà, resterà con lei. E questo, di battaglia in battaglia, è sempre il suo pensiero. Finché non diventa il suo ultimo pensiero. Perché è morto" (160).

La trasformazione in spettro, se da una parte sembra ricalcare la sorte del protagonista immaginato da Keats, trova anche giustificazione nel genere al centro di *Care presenze*: la storia di fantasmi ottocentesca. La scelta di Patrizia di ispirarsi a un quadro del 1893, raffigurazione di una ballata romantica, è perfettamente coerente con la selezione operata da Pettrignani sui testi che inverano la trama della sua opera, di volta in volta rielaborazioni di celebri romanzi di metà secolo (*Jane Eyre*) o di racconti firmati da celebri narratori *fin de siècle* (è il caso di *Scherzando con il fuoco* di Conan Doyle, sul quale ci si soffermerà in seguito). Tale allusione, tuttavia, diviene emblematica alla luce dell'epilogo, che vede Olga e il compagno Marin morire in un incidente stradale e tornare

---

<sup>11</sup> D'altronde nelle narrazioni del soprannaturale la capigliatura, come oggetto ibrido fra vita e morte, spesso costituisce una sorta di portale per l'oltremondo; così avviene, per esempio, in *Ligeia* di Poe, in cui il "rito dello scioglimento dei capelli" prelude al "ritorno fantasmatico di un corpo che si credeva perduto" (Violi, 2008:143).

come spettri a infestare la casa sul lago. Allo stesso modo in cui la rielaborazione di *Jane Eyre* da parte della giovane Ada aveva inaugurato la serie di *ghost story* al centro delle afose serate estive, il racconto di Patrizia sembra preannunciare la sorte dei suoi ospiti: il dettaglio del fantasma del cavaliere, inconsapevole d'aver perso la vita nell'incontro con la "bella senza cuore", si pone infatti come un diretto antecedente de "L'ora dei fantasmi", il capitolo in cui le anime disincarnate di Olga e Marin ritornano, appena dopo l'incidente, nella casa afflitta dalla notizia della loro morte. Poiché la descrizione dettagliata dell'incidente viene fornita solo dopo tale *tour de force* nel quale i fantasmi incontrano i protagonisti delle storie narrate fino a quell'istante, il lettore si trova di fronte ad un'atmosfera straniante in cui le barriere temporali e spaziali sono abolite, i confini tra fantasia e realtà spazzati via. Non è un caso dunque che Olga introduca tale sezione descrivendo l'episodio come un sogno, con un chiaro riferimento, posto alla fine del paragrafo, alla vicenda del cavaliere perso tra i boschi in forma di *revenant*:

Per la verità non so se il racconto del sogno era dentro il sogno stesso o se davvero, il mattino dopo, l'avevo immediatamente condiviso con mio marito, amorosamente entrato a vedere che ne era stato di me. O forse sono accadute entrambe le cose: sogno nel sogno e racconto vero e proprio in quel sovrapporsi di immagini, fra veglia e sonno, in cui a volte ci si confonde come se ci si fosse persi nella foresta. (Petrignani, 2004:346)

Il dettaglio è indicativo della struttura stratificata di *Care presenze*, un romanzo che non si esaurisce nella semplice rivisitazione di altri testi, ma che sfrutta tali rimandi per imbastire un'opera squisitamente metanarrativa, che sembra dipanarsi di fronte agli occhi stessi del lettore attraverso un meccanismo di autocombustione letteraria. È naturale, pertanto, che Petrignani abbia scelto il fantastico come genere più appropriato a tale operazione; optando per la storia di fantasmi, l'autrice sembra far suo il suggerimento di una celebre studiosa che ha identificato il fantastico stesso con la figura dello spettro: "Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness" (Jackson, 1981:12). Tale

insistenza trova ragione nella composizione circolare della trama: in un primo momento alcuni personaggi, calati in un'ambientazione realistica, si raccontano delle storie soprannaturali; con il procedere delle giornate le storie cominciano a riflettere e anticipare i destini dei narratori, sconfinando dalla rigida cornice del racconto per coinvolgere l'esistenza stessa dei protagonisti. Infine, con l'epilogo drammatico della morte di Olga e Marin, deceduti in un incidente che farà precipitare la loro vettura nelle acque del lago, il fantastico capovolge il punto di vista della narrazione rivelando che la voce fino ad allora ritenuta reale (quella di Olga) appartiene in realtà ad uno spettro. Attraverso tale scelta il fantastico dilaga nelle pagine precedenti infrangendo il diaframma tra ciò che è reale e ciò che è immaginario: il romanzo confessa così la sua natura puramente fittizia, dettaglio già rivelato nell'aperta citazione delle opere e degli autori che forniscono l'ispirazione per le singole storie. Ne deriva un'opera dalla struttura frattale, i cui episodi da una parte si riferiscono a ciò che è già accaduto, dall'altra preludono a ciò che invece accadrà: scene sospese tra due fuochi, come i fantasmi posti a metà tra la vita e la morte, tra la contingenza e l'aldilà, propri del genere al quale *Care presenze* appartiene.

#### 4. Gli spettri di Arthur Conan Doyle

In talune storie quest'arte del rimando 'spettrale' si concretizza in una raffinata rimodulazione di passaggi specifici del racconto citato. È il caso di "La seduta spiritica", la *ghost story* raccontata da Marin in un momento nel quale l'attrazione tra Olga e il seducente Alex raggiunge l'apice. Rielaborazione di un racconto di Arthur Conan Doyle intitolato *Scherzando con il fuoco*, essa si pone come specchio delle difficoltà affrontate dalla protagonista nel confrontarsi con le *avances* del giovane cubano. Confessa, infatti, un istante prima che il racconto prenda avvio:

Una fitta al cuore mi riportò la sensazione assolutamente nuova che mi aveva dato al tatto la sua testa, la sensazione di accarezzare un tappetino dalle setole dure e spesse. Uno guarda un ragazzo nero allontanarsi di spalle, dondolando atletico sulle gambe, guarda la sua testa rotonda, e subito gli si forma nelle mani il ruvido contatto con i capelli

crespi tagliati cortissimi, e sulle labbra quello morbido con una bocca carnosa, e

“Olga?”

Sentii l'eco del mio nome come emergendo da un sogno.

“Ti stavo chiedendo se conosci il racconto di Conan Doyle,” mi domandava Marin.

“No. Mai letto Conan Doyle. Forse quando ero piccola. *Sherlock Holmes*, suppongo. Non avevo idea che avesse scritto *ghost-stories*,” risposi confondendomi. (Pettrignani, 2004:206)

Noto maggiormente per aver creato il personaggio dell'investigatore Sherlock Holmes, Conan Doyle vanta invece una produzione letteraria che, in accordo con l'editoria in espansione della *fin de siècle* non solo inglese (caratterizzata da una contaminazione di generi letterari che mirava a soddisfare le esigenze di lettura di un pubblico sempre più variegato), spazia dal romanzo storico alla storia del terrore. *Playing with Fire* fu pubblicato originariamente in rivista (“The Strand Magazine”) nel marzo del 1900 e poi raccolto nel volume *Round the Fire Stories* (1908). Al centro del racconto vi è una seduta spiritica tra personaggi appartenenti alla buona società di fine Ottocento, tra i quali uno spregiudicato uomo d'affari, John Moir, un francese dagli atteggiamenti *dandy* appassionato di occultismo, Paul Le Duc, e un pittore attratto da soggetti di natura mitologica e fantastica, Harvey Deacon. I loro commenti, volti al disincanto e al cinismo, una volta evocato lo spettro riescono a irritarlo al punto che come punizione da parte dell'ombra verrà scatenata un'apparizione *sui generis*: un unicorno, rappresentato da Deacon in una delle sue tele. Nella scena finale la creatura distruggerà la mobilia dell'appartamento, giungendo a ferire il narratore e a provocare lo svenimento di Mrs. Deacon, la moglie del pittore.

A questo bizzarro racconto si ispira dunque Marin, il secondo marito di Olga, per intrattenere con la sua storia gli ospiti. In maniera coerente con il sottile intarsio di riferimenti ad alcuni testi della letteratura fantastica inglese protrato da Pettrignani in tutto il romanzo, è il personaggio stesso a rivelare la sua fonte; descrivendo uno dei protagonisti, un industriale austriaco di nome Hans Lacher-Krauss,

Marin svela, come in filigrana, di essersi ispirato a *Playing with Fire* di Conan Doyle: “Come parecchi uomini pratici, e come uno dei protagonisti del racconto di Conan Doyle, che se non sbaglio si chiamava Muir, o Moir, non importa, tanto ce ne distaccheremo presto perché non me lo ricordo quasi per niente, me n'è rimasto un gusto, un'impressione [...] nient'altro [...]” (Pettrignani, 2004:204). A colpire è, anche in questo caso, l'uso di un termine, “impressione”, che di nuovo allude all'area semantica dell'immaginazione e del terrore: in maniera rivelatrice, il testo di Conan Doyle viene descritto come un modello originale dal quale Marin trae un doppio narrativo dalla natura cangiante e ‘spettrale’; è facile riscontrare in tale procedimento lo stesso rapporto che stringe il fantasma alla sua identità terrena, un legame che in tal caso viene trasposto esclusivamente su un piano letterario attraverso la rielaborazione di una trama già adoperata in passato.

Da questo punto di vista il racconto di Marin, “La seduta spiritica”, non si discosta molto da *Playing with Fire*. Sandra Pettrignani muta, come è ovvio, ambientazione e personaggi: se la cornice, tuttavia, non è più Londra ma “uno di quei paesetti di confine lindi e tranquilli con ciclamini alle finestre e tulipani in giardino” (204), i personaggi rimangono per lo più gli stessi sotto mentite spoglie. L'eccentrico occultista francese diviene un celebre parapsicologo viennese, Friedrich Köhl, e come nel racconto di Conan Doyle anche nella versione di Pettrignani a svolgere il ruolo di medium è la bizzarra sorella del protagonista Hans Lacher Krauss: Frieda Kumar, eccentrica signora che compare, peraltro, come personaggio anche in *Care presenze*, in qualità di appassionata lettrice dei libri di Olga. Ciò che cambia è tuttavia l'identità dello spettro: laddove nel testo di Conan Doyle il defunto richiamato dall'oltretomba non ha nome né fisionomia, in “La seduta spiritica” a essere evocato dal capace dottor Köhl risulta essere il marito di Frieda Kumar, Nikolaus Kumar. A mutare è inoltre la rivelazione dello spettro, atta a far conflagrare i fragili rapporti tra Hans Lacher Krauss, sua moglie, l'atletica e avvenente Donatella, e il suo medico personale, l'aitante Anton. Viene rivelato quindi che Kumar aveva avuto una relazione con la moglie del suo amico; non solo: anche Anton intratteneva da tempo una storia con Donatella, causando la gelosia di Nikolaus, che preferiva tenersi solo per sé “la splendida moglie italiana” (222) di Hans. Morendo in un incidente legato a una visita di Donatella, Nikolaus coglie l'occasione di essere richiamato dal regno dei morti per

distruggere i rapporti tra i suoi amici: successivamente, evocando la figura di un cavallo da lui molto amato (in Conan Doyle si trattava, invece, di un unicorno sfuggito ad una parata pittorica di animali mitologici), riesce anche a infrangere l'accurata mobilia dell'appartamento, specchio dei legami tutt'altro che cristallini tra i cinque protagonisti del racconto.

Ciò che nel capitolo risulta significativo, tuttavia, è la tecnica di cui si serve Petrignani per alludere al testo di partenza, non limitandosi a riprendere una struttura narrativa che viene alterata tramite la variante fondamentale della rivelazione di Nikolaus Kumar, ma rimodulando anche alcuni frammenti del testo di Conan Doyle. È naturale che ad essere al centro di tale procedimento siano i passaggi più suggestivi del racconto, quelli relativi alla descrizione della casa avvolta nel silenzio mentre i personaggi si apprestano all'evocazione dello spirito. Si legge in *Scherzando con il fuoco*:

Un orologio ticchettava in corridoio. [...] Due o tre volte passò una vettura di piazza per la strada e il fascio dei fanali attraverso la fessura delle tende fu una vivace interruzione in quella cupa veglia. Sentii quei sintomi fisici che le precedenti sedute mi avevano resi familiari: freddo ai piedi, prurito alle mani [...]. Al tempo stesso ero cosciente di uno spasmodico senso d'attesa che era quasi doloroso. Dal rigoroso, assoluto silenzio dei miei compagni intuitivo che anche loro avevano i nervi tesi proprio come me. (Skey, 1987:100)

Riprendendo la stessa immagine, Conan Doyle prosegue: “Ancora il ticchettio nell'atrio. [...] Ancora il lampo occasionale, più gradito che mai, delle luci dalle vetture di passaggio” (Skey, 1987:100). Nel passare dalla Londra di fine Ottocento alla località sciistica evocata da Marin ritroviamo le stesse metafore, adattate da Petrignani con lo scopo di mettere in comunicazione i due testi attraverso uno stesso frammento verbale, ‘spettrale’ presenza linguistica atta a infestare “La seduta spiritica” dalle segrete della prosa di Conan Doyle:

Poi nessuno parlò più e il tempo che passò sembrava gocciolare minuto dopo minuto dalla lancetta della vecchia

pendola che, dalla scala, accompagnava con i suoi tenui scatti i loro respiri. Ognuno era cosciente della propria tensione e di quella degli altri. I piedi s'intorpidivano, le mani cominciavano a formicolare, la casa trasaliva di reconditi scricchiolii. Due automobili erano passate lentamente sulla strada lanciando dentro la stanza il lampo di un fanale. (Pettrignani, 2004:218)

In tale diafano intreccio di riferimenti, dunque, non è più solo la trama a farsi *revenant* ma anche il singolo paragrafo. Del tutto simili sono, infatti, i rimandi alle sensazioni provate lungo le braccia, la descrizione del “lampo del fanale” che attraversa la stanza come una spada, la tensione palpabile dei partecipanti al rito occulto. Se finora si è definito *Care presenze* come un palinsesto di riscritture, nel presente caso si può parlare addirittura di un'arte del ‘caleidoscopio letterario’, opera nella quale stralci verbali ritagliati da un'altra narrazione vengono rimescolati e riflessi in una nuova storia. Si fornisce al lettore in grado di confrontare le due versioni un piacere che la stessa Pettrignani ha descritto nella voce dedicata proprio al caleidoscopio in *Il catalogo dei giocattoli*: “Le figure non hanno una varietà infinita; di tanto in tanto, disordinatamente, i pezzetti di vetro colorato compongono disegni già noti e l'osservatore sorride fra sé, soddisfatto del riconoscimento” (Pettrignani, 2013:45). Colpisce l'utilizzo, in questo contesto, di un termine come “riconoscimento”, che nuovamente riconduce all'area semantica del fantasma, figura legata alle sue caratteristiche terrene (tratti somatici, vestiario, talvolta anche odori) da analogie che permettono di identificarlo e dunque di riconoscerlo, allo stesso modo in cui a “riconoscere” gli autori citati in *Care presenze* è invitato il lettore nel gioco continuo di allusioni che Sandra Pettrignani imbastisce con i fruitori del romanzo.

##### **5. Il cuore rivelatore: “Racconto tradizionale”, Vernon Lee e Djuna Barnes**

Di testo in testo, di racconto in racconto, è con uno degli ultimi capitoli che Pettrignani porta agli estremi il rarefatto gioco di allusioni letterarie proprie di *Care presenze*. In “Racconto tradizionale” a porsi come ‘presenze inquietanti’ sono due nomi, l'uno del capolavoro di Djuna

Barnes *Nightwood* (1936), l'altro di un'autrice riscoperta dall'anglistica degli ultimi decenni, Vernon Lee, personaggio chiave della *fin de siècle* inglese, autrice di saggi dedicati all'arte italiana e storie di fantasmi ambientate perlopiù nel nostro paese.

“Racconto tradizionale” vede un editore inglese, Jeremy Tusher, ripiegarsi su sé stesso durante l'ultima parte della sua esistenza. A seguito di un trapianto di cuore egli è costretto, infatti, a “ritirarsi definitivamente dal lavoro e a cambiare vita”, una scelta che lo lascia “depresso e umiliato” (Pettrignani, 2004:271). In cerca di sollievo dal caos di Londra, Jeremy approda nella placida campagna del Berkshire, soggiornando nell'antico maniero (cornice tradizionale della storia di fantasmi inglese) del suo amico Sir Abingdon. È a questo punto che l'arte della citazione finora adoperata da Pettrignani lungo tutto il corso di *Care presenze* affiora anche in “Racconto tradizionale”, che, al contrario degli altri, non è ispirato da un univoco modello letterario; il nome della magione, Nightwood, è infatti il titolo dell'opera più celebre della scrittrice americana Djuna Barnes, icona del modernismo e amata, tra gli altri, da T.S. Eliot e Javier Marías. L'accostamento non è ovviamente arbitrario: è la stessa Pettrignani, infatti, a definire il romanzo della Barnes, caratterizzato da una prosa visionaria e da personaggi eccentrici che si muovono tra gli eccessi della società intellettuale europea e americana primo Novecento, “un romanzo bellissimo e strano, pieno di personaggi che somigliano più a fantasmi che a persone in un'atmosfera notturna carica di presagi e eventi finali” (Pettrignani, 2019:161). Ciò che colpisce in questa suggestiva descrizione di *Nightwood* è come tale definizione si adatti perfettamente a *Care presenze*: le storie raccontate da Olga e dai suoi amici sono infatti cariche, lo si è visto, “di presagi e eventi finali”; Olga e Marin stessi sono, peraltro, definitivamente più fantasmi che personaggi reali. Naturale, dunque, che il nome del libro si adatti anche alla magione di Sir Abingdon, dal momento che a infestarla è lo spettro di sua nipote Letitia, morta anni prima in un incidente insieme al compagno (come accadrà ad Olga e al marito al termine di *Care presenze*: un altro presagio).

Se in un primo momento Jeremy prova eccitazione “nell'avere a disposizione un castello tutto per sé” (Pettrignani, 2004:275), in seguito il suo soggiorno presso Nightwood diventa tutt'altro che piacevole. A perseguirlo sono sensazioni e presenze arcane che introducono il

soprannaturale nel racconto. Nelle sue perlustrazioni della casa avita lo avvolge, per esempio, il profumo delle tuberose, la fragranza preferita di Letitia. Spesso, inoltre, incontra Mustafa, un candido gatto dagli occhi azzurri, morto anche lui anni addietro, che si scopre esser stato uno dei preferiti della giovane donna. Il passo che conduce verso la manifestazione dello spettro di Letitia stessa è breve: vestita in jeans e maglietta, talvolta circondata da una sopraccoperta di damasco a guisa di mantello, comincia a presentarsi al terrorizzato Jeremy mormorando parole che egli non riesce a comprendere. Il motivo di tale persecuzione è presto svelato: il cuore trapiantato nel petto di Jeremy durante l'intervento è il cuore di Letitia, organo donato dai genitori e dal fratello della donna in seguito all'incidente che le era stato fatale. Per tale motivo lo spettro reclama ciò che è suo, chiedendo a Jeremy di ridarle indietro il cuore, comparendogli in sogno con "le vene recise che si affacciavano fuori dal corpo" (290). Le manifestazioni saranno sempre più frequenti, fino a quando Jeremy non deciderà di abbandonare Nightwood e di isolarsi in un cottage, sopravvivendo ancora "qualche anno, entrando e uscendo da cliniche psichiatriche, preda di forti depressioni" (294). Il giorno del suo funerale il gatto bianco che aveva spesso accompagnato le manifestazioni dello spettro di Letitia "fu visto sostare sulla sua tomba" (294).

Nondimeno, tale breve disamina della trama di "Racconto tradizionale" non rende l'idea della sottile, inquietante atmosfera che Petrianni ordisce nel descrivere gli stadi del progressivo comparire del fantasma di Letitia sulla scena. Il narratore della storia, l'affascinante Gregorio (a cui Olga è legata da un'attrazione erotica mai pienamente estinta) è colui che confessa, infatti, lo si è già accennato, di essersi ispirato ai maestri ottocenteschi della *ghost story* di lingua inglese: "Ho ripescato in libreria Poe, Oscar Wilde, Henry James e Le Fanu" (269). Tuttavia, è plausibile che la principale fonte d'ispirazione sia stata un racconto dell'unica donna inclusa da Calvino nella sua antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento: Amour Dure* di Vernon Lee, storia di uno studioso polacco, Spiridion Trepka, che giunge in Italia e si innamora dello spettro di una crudele *femme fatale* del Rinascimento.

Numerose sono, infatti, le somiglianze tra i due testi: entrambi vedono protagonisti due uomini che hanno commercio con la letteratura (Jeremy Tusher è un editore, Spiridion un critico attratto dagli splendori dell'arte italiana) e che sono ossessionati dai fantasmi di due avvenenti

donne. Entrambi sono peraltro scanditi da un crescendo del soprannaturale che è, a ben vedere, tutto interiore: sia Jeremy che Spiridion sono gli unici testimoni delle apparizioni di Letitia e di Medea da Carpi, la crudele nobildonna del Rinascimento che conduce alla morte il giovane polacco, sconvolgendo i suoi fragili nervi di appassionato studioso del Cinquecento. Ma ciò che sembra rivelare sottotraccia l'influenza di Lee su "Racconto tradizionale" è il nome della governante di Sir Abingdon, il cui arcigno profilo si staglia ogni volta che lo spettro di Letitia si presenta agli occhi dello stupito Jeremy: la scettica, per nulla accomodante signora Lee.

Risulta coerente, dunque, con la tessitura di richiami letterari studiata da Pettrignani per *Care presenze* che il personaggio della rigida governante porti il nome di Vernon Lee, quasi l'autrice tardovittoriana si presentasse in incognito, come uno spettro, nella trama di un racconto che è stato probabilmente ispirato dal suo *Amour Dure*. A ben vedere, infatti, il ruolo della signora Lee in "Racconto tradizionale" è tutt'altro che secondario: è lei che mostra a Jeremy la tomba del gatto Mustafa, rendendo chiara fin da subito la natura straordinaria delle apparizioni feline, è sempre lei a recare con sé la firma olfattiva del fantasma – il profumo delle tuberose – quando viene sorpresa dal protagonista durante la pulizia della stanza appartenuta a Letitia. Le apparizioni della signora Lee sono tutte strettamente collegate a quelle di Letitia, quasi tra le due vi fosse un rapporto di prossimità che non stupisce, se lo si traduce sul piano dell'allegoria letteraria propria di tutto il libro: il personaggio, doppio fantasmagorico di Vernon Lee, della quale porta anche il nome, irrompe nella trama stessa di "Racconto tradizionale" come una medium capace di evocare lo spettro al centro della storia stessa. Non è un caso, dunque, che Gregorio, il narratore della storia, nomini, come già sottolineato, E.A. Poe e Oscar Wilde, Joseph Sheridan Le Fanu e Henry James (di cui, peraltro, la Lee fu amica, seppur non risparmiandogli velenosissime caricature), e non Vernon Lee. Il fantasma è solito, infatti, lasciare tracce spesso immateriali al suo passaggio, potendo rendersi trasparente a suo piacimento, manifestando i propri poteri in attimi che per la loro intensità non vengono elargiti con generosità: per tale motivo il nome della Lee è invisibile nell'elenco di Gregorio, quando ancora si è su un piano metanarrativo di confessione delle fonti. Quando invece la storia prende vita, e i personaggi si presentano, la signora Lee appone la sua firma sulla

narrazione, rivelando l'identità di cui si è fatta tramite, un *revenant* a tutti gli effetti.

Tessendo una fitta rete di allusioni, *Care presenze* riesce quindi nell'intento di creare una fantasmagoria in cui a sfilare sono vari nomi e stagioni della letteratura. Da questo punto di vista, il romanzo, la cui appartenenza al fantastico è stabilita attraverso una raffinata tecnica che fa coincidere il citazionismo con l'evocazione di spettri tipica della *ghost story*, è indicativo dell'intera produzione di Sandra Petrigiani. Una sorta di arte negromantica, di magia rievocatrice innerva, infatti, i suoi ritratti di scrittori e artisti, che da un remoto passato ritornano alla luce come medaglioni rimasti chiusi dentro vecchie scatole, gioielli commemorativi che dal vintage metà secolo di *Addio a Roma* spesso risalgono a quel XIX secolo in cui sono nate Grazia Deledda e Virginia Woolf, Karen Blixen e Colette (alcune delle autrici esaminate in *La scrittrice abita qui*). Considerato l'amore per il ritratto avito, per l'effigie degli antenati (ingrediente tipico della storia di fantasmi), non sorprende che a campeggiare sulla copertina di *Care presenze*, in sintonia con i gusti pittorici del personaggio di Patrizia, sia *La boccia di cristallo* (1902) di Waterhouse, al cui centro si staglia l'immagine ottocentesca di una donna in abiti preraffaelliti. Se il narratore de *Il castello dei destini incrociati* di Calvino non può che riflettere sull'iconografia seducente del San Gerolamo e del San Giorgio, in questo caso a offrirsi come allegoria della scrittura sembra essere un'immagine più onirica nella quale un libro di incantesimi, una bacchetta e una sfera di cristallo (così come il teschio che è stato tagliato fuori dal bordo di carta ruvida) divengono emblemi delle magie letterarie dei quali *Care presenze* è intessuto. Sembra, allora, di riconoscere nella figura femminile al centro del quadro non tanto Olga intenta con i suoi intrattenimenti serali a tessere e disfare "senza costruito la tela delle possibilità" (152), quanto la stessa autrice colta nel complesso incanto della creazione romanzesca, sensibile ai mormorii spettrali dei libri e di chi li ha scritti, mentre dall'arco a mezzaluna della finestra si profilano i rigogliosi paesaggi dell'Umbria scelti per tenerle compagnia nel dorato studio delle pagine che, attraverso il tempo, l'hanno incantata.

## Bibliografia

- Barnes, D. 1983 *La foresta della notte*. Milano: Adelphi.
- Braddon, M.E. 2004 *Il segreto di Lady Audley*. Roma: Fazi.  
(1862)
- Calvino, I. 1983 *Racconti fantastici dell'Ottocento*.  
Milano: Mondadori.
- . 1992 “Il castello dei destini incrociati”. In:  
Calvino, I. *Romanzi e racconti II*. Milano:  
Mondadori, I Meridiani.
- Fusini, N. 1998 “La foresta della prosa”. In: Woolf, V.  
*Saggi, prose, racconti*, Fusini, N. (ed.).  
Milano: Mondadori, I Meridiani: XI-LI.
- Jackson, R. 1981 *Fantasy: The Literature of Subversion*.  
London-New York: Routledge.
- Menechella, G. 2001 “La rappresentazione dell'anoressia nel  
discorso medico e nei testi di Alessandra  
Arachi, Nadia Fusini e Sandra  
Pettrignani”, *Italica-American Association  
of Teachers of Italian*. 78 (3): 387-409.
- Pettrignani, S. 1984 *Le signore della scrittura: interviste*.  
Milano: La Tartaruga.
- . 1985 *Fantasia & Fantastico: dialoghi con  
Argento, Calvino, Carpi, Clerici,  
Consolo, De Gregori, Dossena, Fo,  
Fracci, Giudici, Hack, Malerba,  
Manganelli, Volponi*. Brescia: Camunia.
- . 2002 *La scrittrice abita qui*. Vicenza: Neri  
Pozza.

- . 2004 *Care presenze*. Vicenza: Neri Pozza.
- . 2009 *Dolorose considerazioni del cuore*. Roma: Nottetempo.
- . 2012 *Addio a Roma*. Vicenza: Neri Pozza.
- . 2013 *Il catalogo dei giocattoli*. Vicenza: Neri Pozza.
- . 2014 *Marguerite*. Vicenza: Neri Pozza.
- . 2018 *La corsara: ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- . 2019 *Lessico femminile*. Bari-Roma: Laterza.
- Skey, M. 1987 *Fantasmî e no: diciannove storie che fanno paura*. Roma-Napoli: Theoria.
- Todorov, T. 1981 *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.
- Violi, A. 2008 *Capigliature: passaggi del corpo nell'immaginario dei capelli*. Milano: Bruno Mondadori.
- Woolf, V. 1998 *Saggi, prose, racconti*. Fusini, N. (ed.). Milano: Mondadori, I Meridiani.
- Yourcenar, M. 2001 *Opere: Saggi e memorie*. Milano: Bompiani.