

IL BUIO ITALIANO DI LUIGI MUSOLINO. L'ORRORE DELL'ANTROPOCENE E I LIMITI DEL FOLK HORROR

ABSTRACT

L'horror è un genere sempre più spesso letto in relazione alle sfide intellettuali poste dall'Antropocene: la narrativa dell'orrore fa emergere il senso di inquietudine legato all'agentività del non-umano e allo stesso tempo svela la dimensione ecofobica che sottende il nostro rapporto con l'ambiente. Questo tipo di considerazioni ritornano prepotentemente nel lavoro di Luigi Musolino. La mia tesi è che Musolino, a dispetto di un'enfasi su realtà locali e rurali che permette di assimilarne il lavoro con la recente riemersione del folk horror, abbia al centro questioni legate alla trasformazione sociale e ambientale occorsa in Italia durante il boom economico, e quindi coincidente con la Grande Accelerazione dell'Antropocene—trasformazioni occorse su scala globale, il che implica che la dimensione locale del lavoro di Musolino vada letta nella lente del “globalgothic” teorizzato da Glennis Byron, Fred Botting, e Justin D. Edwards.

PAROLE CHIAVE

Horror italiano, ecogotico, antropocene, Luigi Musolino, folk horror

Mentre il cinema di genere italiano ha lasciato un'impronta indelebile nell'immaginario horror, grazie alle opere di registi come Mario Bava, Dario Argento e Lucio Fulci, lo stesso non si può dire per la letteratura.¹ Gotico e horror hanno una diffusione consistente in Italia, ora in sedi esplicitamente commerciali, ora manifestandosi anche nella letteratura del canone;² eppure, non si è sostanzialmente creata una vera e propria tradizione letteraria riconosciuta dell'horror italiano. Questo è avvenuto anche a causa del predominio critico di cui ha goduto, dalla fine degli anni Settanta in poi, la categoria (metastorica e intellettualistica) di fantastico così come teorizzata da Tzvetan Todorov, il cui saggio *Introduction à la littérature fantastique*, uscito in Francia nel 1970, viene pubblicato in Italia nel 1977. Entro questa cornice sono state rubricate scritture nere, del perturbante, del macabro e dell'orrorifico—mentre quelle che non vi trovavano posto (o perché appartenenti a settori editoriali popolari, come nel caso dei romanzi a puntate e di collane da edicola, o perché comunque prive dei crismi necessari a qualificarle come letteratura “alta”) sono sostanzialmente scomparse dai radar

¹ Questo articolo rielabora ed espande una recensione a *A Different Darkness* di Luigi Musolino apparsa sulla rivista online *Horror Homeroom*, consultabile qui: <https://www.horrorhomeroom.com/what-is-italian-in-italian-folk-horror-on-luigi-musolinos-a-different-darkness-2022/>.

² Sulla circolazione di testualità associabili a gotico e horror nella letteratura italiana dall'Ottocento a oggi, si possono vedere Foni, Camilletti, *Italia lunare*; Catalano, Pizzo, e Vaccaro; e Malvestio e Serafini.

dei critici.³ Se un genere altrettanto minoritario nella storia letteraria italiana, come la fantascienza, ha potuto mantenere una sua distinta riconoscibilità attraverso i decenni proprio perché meno facilmente inquadrabile nei parametri del fantastico puro, l'horror è stato via via o assorbito in questa cornice metodologica (vedendo dunque annullate le sue specificità come prodotto editoriale) o rimosso dal discorso critico. Chi pensa oggi all'horror italiano pensa tendenzialmente al cinema, tutt'al più al fumetto (per esempio a *Dylan Dog*, vero caso editoriale dalla storia ormai quasi quarantennale),⁴ ma molto meno alla letteratura.

In questo contesto appare particolarmente interessante la scelta dell'editore americano Valancourt Books di pubblicare una raccolta dei migliori racconti di Luigi Musolino nel volume *A Different Darkness* (2022);⁵ interessante perché raramente la narrativa horror italiana è stata esportata all'estero,⁶ naturalmente, ma anche e soprattutto perché la raccolta permette di vedere quali tratti stilistici e contenutistici di un autore di genere italiano possono divenire di interesse per un editore americano. È infatti questo l'oggetto d'indagine dell'articolo: quanto "italiano" è l'horror italiano, oggi? Quanto l'adozione di uno specifico sottogenere (nel caso di Musolino, il folk horror) riesce a trasmettere un carattere locale e quanto, invece, deve scontrarsi con tropi formali sviluppati in contesti diversi e difficilmente applicabili? Quanto, infine, l'horror di Musolino riesce a elaborare peculiarità nazionali legate ai cambiamenti sociali e ambientali dell'Antropocene? La mia tesi è che Musolino, a dispetto di un'enfasi su realtà locali e rurali che permette di apparentarne il lavoro con la recente riemersione del folk horror, abbia al centro questioni legate alla trasformazione sociale e ambientale occorsa in Italia durante il boom economico, e quindi coincidente con la Grande Accelerazione dell'Antropocene—trasformazioni che hanno avuto luogo su scala globale, il che implica che la dimensione locale del lavoro di Musolino vada letta nella lente del "globalgothic" teorizzato da Glennis Byron, Fred Botting, e Justin D. Edwards.

L'horror è un genere sempre più spesso letto in relazione alle sfide intellettuali poste dall'Antropocene. Lo scrittore Amitav Ghosh, nel suo fortunato saggio *The Great*

³ Sulla persistenza del fantastico todoroviano nella ricezione della letteratura horror contemporanea in Italia si veda Malvestio, "New Italian Weird?" Per una ricca sintesi del dibattito sul fantastico italiano si veda il volume di Lazzarin et al.

⁴ Sul fumetto horror italiano si può vedere Camilletti, "Comics and the Gothic."

⁵ Come testimonia la serie antologica *Books of World Horror Stories*, dove hanno fatto la loro comparsa alcuni dei racconti di Musolino, Valancourt Books fa uno sforzo non indifferente nel portare negli Stati Uniti il lavoro di autori stranieri; lo stesso anno in cui è uscito *A Different Darkness*, Valancourt ha pubblicato anche *The Black Maybe*, dello scrittore ungherese Attila Veres.

⁶ Un'eccezione è quella di Alessandro Manzetti, scrittore horror ed editore, tre volte vincitore del Bram Stoker Award in varie categorie. È interessante notare che, come Musolino, Manzetti non è uno scrittore che è stato tradotto all'estero in seguito a un significativo successo in Italia, ma semmai uno che ha attivamente fatto circolare il proprio lavoro presso editori stranieri; si tratta dunque di una circolazione internazionale che ha più a che fare con l'iniziativa individuale che con la conseguenza di vendite consistenti, come invece accade tradizionalmente.

Derangement. Climate Change and the Unthinkable, suggerisce che mentre gli strumenti formali del tradizionale romanzo borghese, con la sua attenzione a storie individuali e drammi privati, sono inadatti al racconto del cambiamento climatico, questa sfida può essere invece raccolta con profitto dalle letterature speculative, come la fantascienza e l'horror. Se il cambiamento climatico e l'Antropocene, stravolgendo le tradizionali scale geografiche e temporali con cui l'essere umano è abituato a pensare il mondo, causano una crisi dell'immaginazione, occorre rivolgersi a quei generi che hanno sempre fondato la loro opera su una speculazione immaginativa che trascende il racconto realistico, "once known by names such as 'the Gothic', 'the romance', or 'the melodrama', and [now] called 'fantasy', 'horror', and 'science fiction'" (Ghosh). Queste riflessioni echeggiano quelle operate dalla critica letteraria nell'ultimo decennio, come testimoniano le teorizzazioni di quello che è stato definito "ecogotico," ossia un tentativo di leggere la produzione gotica e horror alla luce delle *environmental humanities*:⁷ la narrativa dell'orrore e del perturbante fa emergere il senso di inquietudine legato all'agentività del non-umano e allo stesso tempo svela la dimensione ecofobica che sottende il nostro rapporto con l'ambiente, vale a dire il modo in cui i tentativi di controllare o annullare questa agentività hanno regolato i comportamenti ambientali della specie umana attraverso la sua storia. Grazie all'enfasi che l'horror pone su figurazioni mostruose del paesaggio e dei suoi elementi, incluse creature non-umane, le letterature dell'orrore, secondo Jeffrey Andrew Weinstock, sono in grado di drammatizzare la "uncanny animacy of the material world and the ways that human beings are objects participating in networks of objects," e insieme di trasmettere il sentimento di "dread and horror elicited by a sense of categorical confusion as humans and nonhuman beings and objects swap places" (3). In questo senso, è possibile parlare finanche di un "Antropocene gotico," ossia di un inquadramento dei problemi ambientali del presente entro la cornice teorica fornita dagli studi sul gotico e sull'horror. Se il gotico è la letteratura del ritorno del represso, allora ha anche "the potential to present us with a 'realer', if darker, reality wherein we can imagine a future world based on what we have done in the past" (Edwards, Graulund e Höglund, ix; si veda anche Millette e Heholt): ossia di rappresentare e drammatizzare le relazioni e i meccanismi di causalità che la vastità geografica e cronologica dell'Antropocene rende invisibili. La vita nell'Antropocene è una vita in cui "transgression, excess, and monstrosity are no longer anomalies in human life but inextricable parts of it" (Edwards, Graulund, e Höglund, xi).

Questo tipo di considerazioni, come vedremo, ritornano prepotentemente nel lavoro di Luigi Musolino. Nato nel 1982, Musolino è uno scrittore relativamente noto nel circuito della narrativa horror italiana, ma è ben lontano dall'essere un autore famoso nel senso comune del termine, in piena coerenza con il tradizionale scollamento che c'è

⁷ Hillard, "Deep Into That Darkness Peering" e "Gothic Nature Revisited"; Smith e Hughes; Keetley e Tenga; Keetley e Sivils; Estok, "Theorising the Ecogothic"; Heholt e Edmundson; Parker.

in Italia tra letteratura di genere e mainstream: il suo lavoro è apparso prevalentemente per editori indipendenti (Acheron, Zona 42, Edizioni Hypnos), e, a dispetto di una ricezione assai positiva nel mondo del fandom horror, quest'ultimo costituisce solo una piccola nicchia nel mercato editoriale italiano. Allo stesso tempo, Musolino ha fatto circolare la propria produzione anche nei mercati stranieri, e suoi racconti sono apparsi su riviste in Canada, Irlanda, Sud Africa e Stati Uniti. In Italia, Musolino ha all'attivo un romanzo (*Eredità di carne*, 2019), una novella (*Pupille*, 2021), e diverse raccolte di racconti: *Bialere—Storie da Idrasca* (2012), *Oscure regioni*, in due volumi (2014 e 2015), *Uironda* (2018), e *Un buio diverso* (2022). Nonostante il titolo identico, *Un buio diverso* e *A Different Darkness* non contengono gli stessi racconti; solo tre di quelli presenti in *Un buio diverso* (“Come i cani,” “L’ultima scatola,” “Un buio diverso”) confluiscono in *A Different Darkness*, che per il resto raccoglie racconti già editi nelle precedenti raccolte di Musolino: quattro da *Oscure regioni* (“Cani d’acqua” dal primo volume, e “Les Abominations des Altitudes,” “Vagiti” e “Il carnevale dell’Uomo Cervo,” dal secondo volume); tre da *Uironda* (“Uironda,” “Acido lattico,” “Nere colline del supplizio”); e la novella *Pupille*, uscita in volume singolo. In questo articolo farò riferimento solo a racconti inclusi in *A Different Darkness*, anche se le citazioni saranno prese dalle versioni italiane. Questa scelta ha due ragioni principali: la prima è che *A Different Darkness* è, appunto, un’antologia personale che raccoglie il meglio della produzione di Musolino, ed è dunque una selezione perfetta per trarre un bilancio delle tendenze generali del suo lavoro; la seconda è che testimonia anche quale parte della produzione di Musolino può interessare un editore statunitense, e dunque che tipo di mediazione è all’opera tra la dimensione locale e globale del lavoro di uno scrittore horror italiano.

Quale *folk* in folk horror? La dimensione globale di un immaginario locale

Il folk horror è uno dei sottogeneri distintivi dell’horror contemporaneo. Il termine “folk horror” è stato adottato dal regista britannico Piers Haggard per descrivere una “trilogia” di film in realtà indipendenti tra loro, tutti prodotti nel Regno Unito: *Witchfinder General* di Michael Reeves (1968), *The Blood on Satan’s Claw* dello stesso Haggard (1971), e *The Wicker Man* di Robin Hardy (1973). Il termine venne poi popolarizzato da Mark Gatiss nella serie della BBC *A History of Horror* (2010), ed è stato usato per descrivere una vasta pluralità di media (film e romanzi, fumetti e serie tv, videogiochi e musica) e, soprattutto, esteso cronologicamente e geograficamente ben oltre i confini immaginati da Haggard, arrivando a includere prodotti che investigano le intersezioni tra horror, folklore e paesaggio in altri contesti nazionali e internazionali (si veda Keetley e Heholt). Se questo filone nasce nel Regno Unito, la sua recente rinascita è invece prevalentemente una questione americana: negli ultimi dieci anni, film come *The Witch* di Robert Eggers (2015) o *Midsommar* di Ari Aster (2019; una pellicola che costituisce quasi un remake di *The Wicker Man*, ancorché con aggiornamenti significativi), col loro successo di pubblico e di critica, hanno contribuito ad aumentare l’influenza del folk horror nell’immaginario

dell'orrore contemporaneo; ma gli esempi si potrebbero retrodatate perlomeno a *The Blair Witch Project*, 1999, riuscita commistione, proprio perché realizzata con mezzi poverissimi, di folklore inventato e di enfasi sull'oppressione del paesaggio.

Secondo una delle sue prime teorizzazioni, sono quattro gli elementi che definiscono il folk horror: l'enfasi sul paesaggio (“where elements within its topography have adverse effects on the social and moral identity of its inhabitants”), l'isolamento delle comunità descritte (“the landscape must in some way isolate a key-body of characters, whether it be just a handful of individuals or a small-scale community”), un sistema di credenze distorto (e dunque folklore, superstizione, o forme perverse di religiosità) e infine un evento, spesso violento, in cui la trama culmina e dove questi tre elementi trovano una sintesi (Scovell 17-18). Un esempio paradigmatico di questo evento è il sacrificio umano che chiude *The Wicker Man*, operato in nome di una religione neopagana, e di cui finisce vittima il sergente Howie, attirato dalla terraferma all'isola scozzese dove si svolge il film proprio allo scopo di essere immolato in un rito della fertilità.

Naturalmente, il concetto di folk horror è più duttile di così: questi elementi possono non apparire tutti insieme, o apparirvi senza però avere la stessa rilevanza all'interno di un testo. Per esempio, in *The Witch*, un film unanimemente considerato uno dei capisaldi del folk horror contemporaneo, è quasi assente (se non nelle scene iniziali, ma in chiave ben diversa dai precedenti britannici) l'opposizione tra individuo e comunità che sta invece alla base del folk horror britannico degli anni Sessanta e Settanta, o anche solo in *Midsommar*. Quello che è importante notare, tuttavia, è che il folk horror come sottogenere intercetta una serie di temi ricorrenti, che si strutturano intorno a connessioni oppostive: tra natura e cultura, tra aree rurali e urbane, tra tradizione e modernità, tra comunità e individuo; ed è grazie a questa ripartizione dicotomica che il folk horror ha fornito ad artisti e critici gli strumenti per rappresentare i traumatici cambiamenti ambientali dell'Antropocene e per esplorare genealogie alternative all'attuale rapporto con l'ambiente. Rappresentare la sopravvivenza di stili di vita tradizionali significa pensare a modi diversi di rapportarsi all'ambiente rispetto a quello di sfruttamento che caratterizza l'Antropocene; allo stesso tempo, dipingere questi paesaggi come abitati da creature mostruose o da comunità deviate significa dare forma al ritorno di un represso ambientale, immaginando che le forze naturali e culturali che la modernità ha spazzato via non siano in realtà del tutto estinte.

C'è tuttavia una domanda essenziale da porsi in relazione al folk horror, ossia: di quale folk (di quale comunità, di quale ambiente) si parla? Il folklore del folk horror è infatti un'astrazione, una proiezione: la sua rappresentazione significa semmai il desiderio che esista un'alternativa alla modernità, ancorché perturbante. Così come il folk horror preferisce “the texture of locality” a località vere e proprie (Jones 312), “the genre thinks of the past without exactly addressing history” (313-14). Non è un caso, per esempio,

che il culto pagano di *The Wicker Man* sia presentato esplicitamente non come la sopravvivenza di una religione pre-moderna che sarebbe rimasta viva, ancorché nascosta, nella forma del folklore (in linea con le teorizzazioni, per esempio, di Margaret Murray, oggi screditate; ma anche con i loro più articolati recuperi da parte di Carlo Ginzburg in *Storia notturna*), bensì come un'invenzione vittoriana, un tentativo filologicamente e filosoficamente fantasioso, ma proprio per questo riccamente vitale, di dare senso ai cambiamenti della modernità. Le tradizioni del folk horror sono inventate come lo sono tutte le tradizioni, e semmai rappresentano interpretazioni del passato piuttosto che la sua conservazione: produzioni storiche che simulano l'esistenza di una temporalità profonda, che va oltre il tempo dell'individuo, per esprimere il suo legame con il paesaggio. Anzi, il fatto che le tradizioni in questione siano inventate, o libere riscritture di elementi folklorici poco noti, permette di costruire "a sense of tradition which allows audiences to imagine fantastical heritages and national or regional identities which disaffiliate from contemporary versions of these categories" (Jones 309).

Se le tradizioni del folk horror sono oggetto di invenzione, va da sé che non vengono inventate in uno spazio neutrale, bensì entro precise coordinate socio-culturali. Dal momento che il folk horror è stato codificato prevalentemente in un contesto anglo-americano, le sue forme e i suoi tropi dipendono largamente da tradizioni, paesaggi, e aspettative culturali che appartengono solo a una parte molto circoscritta della cultura occidentale. Il culto immaginato in *The Wicker Man* ha a che fare con la tradizione pagana e neo-pagana britannica (su cui si veda Hutton, *The Pagan Religions* e *The Triumph of the Moon*), mentre la cultura e i paesaggi descritti in *The Witch* sono specifici della storia americana, in relazione sia al fondamentalismo religioso alla base della fondazione delle prime comunità europee sul continente, sia al rapporto antagonistico con l'idea di "wilderness" che permea il film—un concetto che, come ha sottolineato William Cronon, è assai connotato ideologicamente, e ha avuto un'importanza primaria nei processi di costruzione di un'ideologia nazionale statunitense. L'esportazione di questo specifico sottogenere fuori dall'anglosfera porta sempre con sé un rischio di omogeneizzazione. In questo senso (ossia nel modo in cui modelli globalizzati vengono imposti sopra realtà locali distinte), il folk horror è un sottogenere decisamente inscrivibile nella cornice di quello che è stato definito "globalgothic," una categoria che mira a descrivere la crescente globalizzazione e indifferenziazione del gotico e dell'horror, e soprattutto l'appropriazione di tradizioni e tropi locali nella cornice di un mercato e di un sistema di produzione globali, che Glennis Byron descrive come "Mcglobal-Mcgothic monoculture" (2-3; si vedano anche Botting e Edwards; Duncan).

Un esempio paradigmatico di questa tendenza è proprio la ripresa del folk horror in Italia negli ultimi anni. Se infatti il folk horror come sottogenere è stato prevalentemente teorizzato sulla base dei suoi esempi britannici e (più tardi) americani, classici del cinema di genere italiano come *Non si sevizia un paperino* di Lucio Fulci (1972) o *La casa dalle finestre*

che ridono di Pupi Avati (1976) sono stati recentemente riletti come esempi eccentrici di questo filone (Malvestio, “Catholicism” e “Ecogothic”), e specialmente come testimonianze del complesso processo di modernizzazione e urbanizzazione del paese occorso in concomitanza col boom economico italiano. Girati in anni in cui il cinema horror italiano si avviava a diventare insieme “volutamente nazionale [...] e deliberatamente provinciale” (Camilletti, *Italia lunare* 131), si tratta di film in cui, similmente alle loro controparti britanniche, personaggi esterni a una comunità rurale vi sono attirati e invischiati in una serie di intrighi (culminanti in fatti di sangue) che intersecano dinamiche collettive e proiezioni folkloriche—di un folklore, come nel caso del “prete donna” del film di Avati, che è insieme d’invenzione, e saldamente ancorato al ruolo della chiesa cattolica nelle aree raccontate nella pellicola (Curti 159). A testimoniare la tendenza del folk horror più recente all’adozione di modelli globalizzati invece che locali, tuttavia, c’è il fatto che questa stagione essenzialmente nazionale del cinema di genere nostrano ha lasciato un peso molto contenuto nel folk horror italiano degli anni Duemila, sia nel caso di Musolino (come vedremo) che di altri suoi esponenti illustri come Chiara Palazzolo o Eraldo Baldini. Lo young adult gotico di Chiara Palazzolo *Non mi uccidere* (2005), per esempio, è sì ambientato nella provincia italiana (nello specifico in Umbria), ma unisce tratti del romanzo di vampiri come canonizzato da Anne Rice a elementi del folklore italiano non come dato vivo e locale ma, nella figura dei Benandanti, come oggetto di studio storico localizzato altrove in Italia e noto a livello internazionale grazie al lavoro di Carlo Ginzburg. Baldini invece, autore di storie folk horror raccolte nel volume *Gotico rurale* (2000; ripubblicato nel 2012), riscrive in chiave orrorifica alcune credenze folkloriche italiane come la notte di San Giovanni (“Notte di San Giovanni”) o la Befana (“La Befana vien di notte”), ma tendenzialmente importa tropi della letteratura, del cinema e della televisione anglo-americana senza grosse rielaborazioni: come nel caso degli UFO di “Arrivano dal buio” e del fantasma del serial killer in “Foto ricordo,” mentre “Re di Carnevale” raccoglie elementi da *Harvest Home* di Thomas Tryon (1973; pubblicato in Italia nel 1974 come *La festa del raccolto*), *The Wicker Man*, e il racconto di Thomas Ligotti “The Last Feast of Harlequin”(1990), che in Italia esce nel 1992 su *Millemondi* 41, lo speciale estivo di *Urania*. Insomma, invece di andare a recuperare le intersezioni tra horror, folklore e località sviluppate in Italia negli stessi decenni in cui il folk horror vero e proprio veniva codificato in Inghilterra, gli autori italiani preferiscono rivolgersi a modelli internazionali; e in questa scelta ha un peso anche, naturalmente, la scarsa riconoscibilità dell’horror italiano come tradizione e categoria distinta.

Allo stesso tempo, il globalgothic è una categoria che investiga “whether globalization itself was being represented in gothic terms, with traditional gothic tropes being reformulated to engage with the anxieties produced by the breakdown of national and cultural boundaries” (Byron 2). Il folk horror può essere letto in maniera duplice: da un lato, l’imposizione di modelli internazionali su realtà locali è una manifestazione

deteriore di quella “monocultura” di cui parla Byron; dall’altro, va rilevato che il folk horror nasce proprio come reazione, insieme nostalgica e perturbante, alla globalizzazione. Come ha scritto Timothy Jones,

Folk horror—seemingly committed to the small-scale, the insular, the local and the pre-industrial—is, in fact, a product of globalisation, and manifestation of the globalgothic. The genre is part of a wider ‘hauntological’ turn in popular culture [...] which excavates the pop cultural materials of the past, turning them to present needs. Folk horror strategically rereads the twentieth-century gothic to produce an imaginary paganism and a subjunctive national history as a response to the discontents of an increasingly globalised cultural economy. Folk horror’s canon is freshly assembled, and while it has been framed as a natural, pre-existing category, [...] it is a contemporary imaginative resource which reassures its audiences as much as it horrifies. (309)

In questo senso, il folk horror permette di immaginare un ritorno a una località isolata che è in aperto contrasto con i meccanismi della globalizzazione (309), opponendo stasi e lunga durata a mobilità e frenesia. Se la modernità è l’epoca in cui “tutto ciò che è solido svanisce nell’aria,” per riprendere la sentenza marxiana, il folk horror offre un immaginario in cui qualcosa resta invece solido, intatto dalle dinamiche di dissoluzione del capitalismo globalizzato. Allo stesso tempo, la dimensione artificiale delle specificità locali e culturali che il folk horror immagina, che vengono diluite dall’adozione di modelli prevalentemente internazionali, fa sì che larga parte della produzione folk horror tradisca in realtà un’incapacità di ancorare il proprio immaginario a realtà nazionali—proprio perché queste realtà sono sempre più sfuggenti e indistinte.

Questo discorso vale anche per il lavoro di Musolino, una cui parte consistente, se non maggioritaria, può essere catalogata come folk horror. La maggioranza dei racconti di Musolino è ambientata nel suo nativo Piemonte, nello specifico nelle immaginarie cittadine di Idrasca o Orlasco, o in altre regioni italiane, con riferimento a elementi del folklore locale (in special modo quei racconti apparsi in *Oscure regioni*). Nella sua prefazione ad *A Different Darkness* lo scrittore Brian Evenson sostiene che gli orrori di Musolino “are decidedly Italian. Not only Italian: many of these stories could only take place at the foot of the Alps” (8). È davvero così? In realtà, nei racconti più scopertamente *folklorici* di Musolino si vede bene che la preoccupazione è più di trasmettere, per riprendere Jones, una “texture” di località e storicità che affrontarne direttamente la specificità.

Come abbiamo notato, i due volumi di *Oscure regioni* si propongono l’obiettivo di produrre una storia dell’orrore per ogni regione italiana. In generale, in *A Different Darkness* i racconti di ambientazione rurale o regionale sono preponderanti (fanno eccezione solo “Un buio diverso,” di setting urbano, e “Uironda,” di cui diremo meglio

poi); e non è un caso che non vengano inclusi altri racconti di Musolino che esulano da questa cornice, o che la traslano in altri paesi europei, come avviene in “La foresta, i bivi,” uscito in *Un buio diverso* e ambientato in Romania. In generale, si può intuire come Valancourt Books abbia cercato di raccogliere quelli tra i racconti di Musolino che cercano di dare un’immagine più *tipica* dell’Italia (per riprendere un aggettivo eloquentemente abusato nel settore turistico); mentre va riconosciuto a Musolino lo sforzo lodevole di investigare gli angoli oscuri del Belpaese che le narrazioni ufficiali hanno trascurato, quella dimensione dell’Italia nascosta, occulta e irrazionale che Fabio Camilletti ha definito “Italia lunare.”

Allo stesso tempo, si ha a volte l’impressione che, invece di dipingere le specificità del paese attraverso le lenti dell’horror, Musolino stia semplicemente usando l’Italia per dare corpo a storie che appartengono a differenti tradizioni dell’immaginario, svuotandole dei loro tratti distintivi che permetterebbero di individuarle come luoghi reali e non semplicemente cartoline. Musolino ricostruisce una “località” che ha poco a che fare con la realtà dei luoghi, ma che è semmai una proiezione in cui questi spazi sono isolati e astratti, invece che al centro di complessi flussi internazionali economici e simbolici. In “Vagiti,” per esempio, la Valdichiana (che si estende tra la Toscana e l’Umbria) viene presentata come un angolo remoto e rurale del paese, quando è di fatto una delle mete turistiche più gettonate (e gentrificate) d’Italia. Lo stesso vale per “Les Abominations des Altitudes,” ambientato in Val d’Aosta: pur essendo una delle destinazioni sciistiche più frequentate a livello nazionale e internazionale, il racconto non si interfaccia mai con questo preponderante aspetto della cultura e dell’economia valdostana, nemmeno in rapporto all’ambiente e ai danni che l’affollamento turistico vi provoca. Se da un lato questa omissione viene operata per dare ai luoghi descritti una maggiore connotazione di isolamento e di tipicità, si tratta anche di un’occasione persa di affrontare la complessità del fenomeno turistico, una delle principali realtà economiche italiane e una produttiva fucina di immaginario nazionale. Il turismo non è semplicemente un fenomeno culturale che ha le sue radici in Italia da almeno due secoli, ossia dai tempi del Grand Tour (Hom 7; a tutt’oggi il paese rappresenta una delle mete turistiche più visitate al mondo), ma è anche una pratica intimamente connessa col gotico, dal momento che “like tourism, gothic narratives offer a safely packaged exploration of the relationship between humanity, the home (heim), the unhomey/uncanny (unheimlich) and space” (Armitt 280; si vedano anche Passey; Stone, Hartmann, e Seaton; McEvoy). La rappresentazione dell’Italia nel folk horror di Musolino, proprio perché è astratta da un’analisi delle realtà locali e inserita entro coordinate di rappresentazione globalizzate, corrisponde a quella che Stephanie Malia Hom ha definito “destination Italy,” ossia una “idealized land of leisure” che risponde a “stereotypes that situate it within a romanticized past and accordingly vague ideas of tradition and authenticity” (6): “leisure” che, in questo caso, corrisponde all’orrore del folk horror e alle sensazioni di riconoscimento e straniamento che provoca, ma che non

è meno astratto e idealizzato delle romanticizzazioni a uso turistico dell'Italia da cartolina. Parlando proprio della Valdichiana, Hom descrive il Valdichiana Outlet Village, un centro commerciale alle porte della valle, come “a simulacrum of Tuscany situated within Tuscany itself” (205), la cui architettura, che mima quella dei tradizionali villaggi toscani, riprende quella autoctona per dare un’immagine di rassicurante autenticità. A dispetto delle sue apparenze, l’outlet, col suo profluvio di negozi dei brand più disparati, offre al contrario la quintessenza del capitalismo globalizzato – un’infinita varietà di merci da tutto il mondo in uno spazio ridotto in cui le stesse tradizioni locali diventano merce: “the spatial vernacular of this mall recalls the historic, small-scale economic networks of Tuscan villages in order to idealize what might be called slow consumption [and] to symbolically resist consumer culture by emulating local and regional identities, to push back against globalization” (207). Similmente, il folk horror offre una patina di località che allo stesso tempo cerca di negare i processi di globalizzazione e li riafferma.

Un caso lampante, in questo senso, è rappresentato da “Il carnevale dell’Uomo Cervo.” Il racconto parte da una vera tradizione locale, il “carnevale” di Castelnuovo al Volturno, una piccola cittadina del Molise. Nella storia, l’uomo-cervo al centro del carnevale non è solo un simbolo del rapporto col mondo naturale, ma è una creatura reale che si risveglia periodicamente per esigere un tributo di sangue. È significativo che, invece di affrontare la lunga storia del Molise e le sovrapposizioni culturali all’opera nel suo folklore, o le difficoltà sociali ed economiche di una delle regioni più povere e isolate d’Italia (una regione, peraltro, del Sud, e dunque in cui queste difficoltà sono inquadrabili anche come parte di un retaggio coloniale), Musolino scelga di mettere in scena una creatura che ha molto in comune con note figure mostruose del folk horror, da “The Wendigo” di Algernon Blackwood (1910; Evenson stesso, nell’introduzione al volume, rileva l’influenza di Blackwood in Musolino, 8) a *The Ritual* di Adam Nevill (2011). Come in queste opere, ambientate rispettivamente nell’Ontario nord-occidentale e in Svezia, il protagonista si perde e viene cacciato dal cervo eponimo all’interno di un paesaggio ostile. In altre parole, quello che avviene in questo racconto è la traslazione di un modello narrativo e di un’ambientazione entro una cornice regionale diversa, senza tuttavia alternarne il nucleo concettuale: il che porta, inevitabilmente, a una sensazione di esotismo per il lettore straniero, e di irricoscibilità di quanto viene raccontato per quello italiano. Un dettaglio significativo della scarsa coerenza di questa imposizione, per esempio, emerge se si legge “Il carnevale dell’Uomo Cervo” in relazione alla storia ambientale italiana. Se le storie da cui Musolino pare trarre ispirazione sono ambientate in paesi dal diverso impatto antropico (e in particolare va notato che in Canada il concetto di “wilderness” ha un senso ben diverso che in Italia, ma più simile agli Stati Uniti), chi ha familiarità con la storia ambientale italiana sa che, a dispetto dei suoi celebrati paesaggi, l’Italia non è un paese di natura selvaggia, ma semmai uno in cui, negli ultimi due millenni, gli esseri umani sono estesamente intervenuti sull’ambiente: se un terzo dell’Italia è coperto da foreste, solo una frazione piccolissima di queste è

primigenia, le altre sono tutte impiantate dall'uomo. Musolino cerca di trasmettere un senso di profondità cronologica al racconto offrendo una possibile spiegazione intorno alle origini della creatura:

Migliaia di anni fa, in Molise era molto diffusa una specie di cervo gigante, il Megalocero. Oltre sei metri al garrese e i palchi, le corna, di otto, nove metri d'ampiezza. Gli studiosi sono convinti che la sua estinzione sia stata una conseguenza della caccia spietata dei nostri antenati. La Bestia, quando si sveglia, si mette a scorrazzare per i boschi, uccidendo qualche malcapitato o facendo scomparire una Coppietta. Per vendicare la sua specie e ricordarci che siamo niente. Niente. (*Oscure regioni* vol. 2 68)

Anche il riferimento all'estinzione della megafauna (ancorché di una specie non realmente diffusa in Italia centrale), se apparentemente cerca di ancorare il folklore a una realtà storica e insieme ambientale di lunga durata, replica di fatto schemi della narrativa e del cinema horror in cui il “ritrovamento” di creature mostruose credute estinte avviene in spazi percepiti come “selvaggi” (come avviene, solo per fare un esempio italiano, in *Caltiki, il mostro immortale* di Mario Bava e Riccardo Freda, 1959, non a caso ambientato in Messico; si veda Brioni e Comberiati 36-41)—una dimensione che cozza con l'antropizzata e agricola Italia centrale. Del resto, se quanto abbiamo detto poc'anzi sul folk horror come esempio di globalgothic omogeneizzante è vero, questi limiti dell'immaginario di Musolino sono poco imputabili all'autore, ma semmai vanno ascritti alla tendenza del sottogenere di replicare i suoi modelli più di successo. Come vedremo nella prossima sezione, questo non avviene quando Musolino abbandona almeno parzialmente il modello del folk horror internazionale.

Gite a Orlasco e a Uironda. Paesaggi interstiziali e horror dell'Antropocene

In relazione a quanto detto finora sull'ambigua dinamica simbolica che lega folk horror e globalgothic, e sui limiti dei modelli del folk horror internazionale nel raccontare realtà locali, vale la pena di chiedersi se non sia proprio la blanda “italianità” dei racconti di Musolino a costituire il più distintivo tratto nazionale della sua produzione. Quello che intendo con questa osservazione solo apparentemente paradossale è che, essendo un paese globalizzato che ha subito profondi e rapidi cambiamenti nella seconda metà del Novecento, l'Italia ha progressivamente perduto molta della sua diversità culturale e ambientale. Se ritratti da cartolina di una “destination Italy” rurale e isolata e dunque pittoresca, ancorché orrorifica, tralasciano troppe delle dinamiche della contemporaneità che regolano il paese, riescono meglio le descrizioni dei non-luoghi dell'industrializzazione diffusa o della campagna urbanizzata—quelli che Monica Seger ha chiamato “interstitial landscapes,” spazi catturati tra i resti degli stili di vita tradizionali e l'esplosione dello sprawl urbano e dell'industrializzazione (*Landscapes in Between*).

Questo tipo di paesaggi è presente, per esempio, nel racconto “Come cani,” una storia di abuso domestico e di vendetta mostruosa ambientata a Orlasco, un’immaginaria comunità rurale “a dieci chilometri da Pinerolo, quaranta da Torino, ai piedi delle Alpi” (*Un buio diverso*, 24). Il protagonista-narratore è un figlio di contadini che coltiva aspirazioni poetiche perennemente svilite dal padre violento e alcolizzato, che finirà per uccidere con la complicità del cane di famiglia trasformatosi in una creatura soprannaturale e antropofaga. Quello che è particolarmente interessante, in questo racconto, è che Musolino descrive Orlasco (un luogo di fantasia che ricorre in diverse sue storie, in linea con altre celebri finte località dell’horror come la Castle Rock di Stephen King o, in Italia, la Montebuio di Danilo Arona) come un paese remoto nel tempo e nello spazio – anche se l’autore stesso sottolinea che si trova a pochi chilometri da Pinerolo, parte della città metropolitana di Torino, uno dei primi e più importanti poli industriali italiani. Musolino cerca di dipingere Orlasco come “un angolo di Piemonte che la modernità non è riuscita a intaccare” (24); dice il narratore:

Io che ci vivo da sempre posso assicurarvelo. Quante storie ho sentito dai contadini, dai miei poveri genitori e da vecchie zie, prima di averne io stesso le prove!

Racconti di fantasmi, fattucchiere e orrende bestie che sguazzano nelle *bialere*, testimonianze di rituali antichi per propiziare la pioggia e i raccolti, leggende sui *meisnur*, anziani guaritori capaci di debellare malattie e tumori con la semplice imposizione delle mani, e poi racconti di vitelli nati con due teste nei giorni della Merla, di tunnel sotterranei scavati in tempi remoti, di piloni votivi dedicati a santi con la testa di biscia, di pietre con incisioni indecifrabili che sigillavano pozzi d’acqua con proprietà curative, di appezzamenti di terreno in cui venivano sepolti i neonati morti senza battesimo, che tornavano a respirare qualche minuto per poter ricevere il sacramento e sfuggire al Limbo... (42-43)

Un paragrafo come questo è perfettamente in linea con le poetiche del folk horror globalizzato, in cui una serie di elementi folklorici generici, che qui si sostiene essere frutto della sopravvivenza di antichi culti pagani, sono uniti a vaghi riferimenti a realtà locali italiane, nello specifico cattoliche (gli altarini dei santi, il limbo). Allo stesso tempo, questo tipo di descrizione viene contraddetta dal fatto che, per sottolineare l’arcaicità di questa comunità, il narratore nota che “ogni cosa è uguale a trent’anni fa” (24). Il racconto è ambientato nel presente, e il protagonista dice di essere nato nel 1986: questi trent’anni prima, dunque, corrispondono all’incirca alla fine degli anni Ottanta e all’inizio degli anni Novanta. Questo vuol dire che le origini della violenza insita nel paesaggio agricolo di Orlasco non sono da localizzare in un passato ancestrale, bensì all’apice della crescita economica italiana post-boom e alla vigilia di una serie di riforme neoliberali e dell’ingresso definitivo dell’Italia nella rete e nell’immaginario simbolico della globalizzazione. Nella seconda metà del secolo, il numero di impiegati nell’agricoltura va

dai 8,261,000 nel 1951, ai 4,023,000 nel 1969, ai meno di 3,000,000 nei primi anni Ottanta (Corona): se nel racconto tutto è “uguale a trent’anni fa,” dunque, l’orrore non viene da temporalità ancestrali e pre-moderne, ma al contrario da una trasformazione storica che ha tuttavia un impatto profondo e duraturo sull’ambiente.

Non è un caso che uno degli elementi perturbanti del racconto, che ha un ruolo nella sua climax orrorifica, sia un enorme bacino di cemento in cui “la merda e il piscio dei suini confluivano [...] formando una brodaglia disgustosa [...], di un colore che faceva paura. Un marrone ricoperto da bolle di schiuma giallastra. Il colore della deiezione, dello scarto, di un liquame troppo acido per poter essere utilizzato come concime” (25). Nel bacino di cemento troviamo un elemento architettonico tipico dell’agricoltura industriale, con un riferimento diretto all’allevamento intensivo, che rappresenta una delle principali fonti di inquinamento del suolo nell’Italia del Nord e, a livello globale, di emissione di gas serra. Di nuovo, è significativo che l’elemento più sinistro del racconto rurale di Musolino sia, in effetti, il meno tradizionale di tutti, in una prospettiva folklorica; un perturbamento accresciuto anche dal perdurare degli effetti inquinanti ben dopo che il bacino viene svuotato, se, come nota il protagonista, “riesco ancora a sentirne il tanfo. Il fetore è nel mio cervello, lo so benissimo, come so benissimo che se ne andrà soltanto quando avrò smesso di respirare” (25). Ancorché metaforica, questa notazione suggerisce la penetrazione degli scarti biologici dell’allevamento intensivo fin dentro la terra e la superficie minerale del bacino, in una commistione maligna di natura e cultura, di mondo umano, non-umano e materiale; se il folk horror mette in campo in chiave perturbante la lunga durata degli antichi stili di vita rurali (come Musolino stesso del resto fa nel paragrafo riportato poco sopra), quello che veramente suscita orrore è semmai la profondità geologica dell’impatto ambientale delle società industriali nell’Antropocene.

Un simile esempio di rappresentazione di una maligna agentività materiale come figura dell’inquinamento si trova in “Nere colline del supplizio,” uno dei racconti insieme più eleganti e di maggiore impatto della raccolta, ambientato nuovamente a Orlasco. In questo racconto, Orlasco è circondata dalle nere colline del titolo, sorte dall’immaginazione di un adolescente dotato di poteri soprannaturali e le cui ossessioni macabre prendono corpo nel mondo reale: “Le pendici [...] s’innalzano sulla linea di confine del paese come le pareti di un anfiteatro: un anello frastagliato e informe di colline nero-niente, più nere della sera tarda di gennaio e di uno scantinato, più nere della cosa più nera che si riesca a immaginare” (Musolino, *Uironda* 84-85). Oltre a circondare la cittadina, le colline impediscono agli abitanti di uscirne, isolando la città e facendo emergere la violenza latente nei rapporti tra i suoi abitanti; e se il racconto si concentra principalmente su quest’ultimo elemento e sulle vicende personali dell’adolescente responsabile di questi orrori, Musolino è abile nell’evocare la degradazione del paesaggio locale in termini che riflettono da molto vicino l’immaginario dell’inquinamento, prima che dell’horror:

– Le colline stanno appestando il paese. Tipo un’infezione. È come se tutto stesse imputridendo ma anche vivendo in modo diverso—mi ha detto un giorno Eraldo, che abita ai margini meridionali di Orlasco, mostrandomi una pianta d’edera nel suo cortile. Le foglie appassite, quasi morte, piene di venature scure e cancrenose: eppure si muovevano appena, con la vaghezza di un effetto ottico, l’ondulazione di un miraggio, aprendosi e chiudendosi come macabre manine vegetali. L’abbiamo estirpata e bruciata in un bidone di latta; il fumo scuro e vaporoso che s’è levato dal falò addensandosi sulle tegole rossicce somigliava a una faccia sofferente, gli zigomi appuntiti, gli occhi enormi e la testa spaccata, così l’abbiamo spento con delle secchiate d’acqua. (Musolino, *Uironda* 87)

Se da un lato Musolino riprende dei tropi tradizionali dell’horror (la vegetazione malata e in possesso di una strana, maligna agentività, che ricorda da vicino classici come “The Willows” di Blackwood, 1907, o “The Colour Out of Space” di Howard Phillips Lovecraft, 1927), sta anche descrivendo gli effetti dell’inquinamento ambientale. Non è certo un caso che Orlasco si trovi al limitare della pianura padana, una delle aree più inquinate d’Europa; e lo stesso lessico che usa il personaggio (“appestando”) rimanda all’area semantica dell’inquinamento. Quando il narratore lamenta che la cittadina è diventata un non-luogo (86), è facile pensare ai paesaggi interstiziali descritti da Seger, ossia tradizionali aree agricole e abitative trasformate in terre di nessuno dalla crescita delle città e svuotate dalle trasformazioni dell’agricoltura industriale, campagne inghiottite dal cemento e avvelenate dagli scarti dell’agricoltura industriale—esattamente come una cittadina delle dimensioni di Orlasco potrebbe essere. In questo senso si può interpretare anche il ricorrere nel racconto della canzone *Le colline sono in fiore* (legata a un ricordo d’infanzia dell’adolescente responsabile dell’orrore, e dunque trasmessa ininterrottamente per la cittadina): una delle melodie che hanno scandito i decenni del boom economico italiano, la canzone di Wilma Goich è ora diventata “un sottofondo continuo, malevolo, la colonna sonora dell’incomprensibile” (84), proprio come il miglioramento delle condizioni di vita generato dalla modernizzazione ha avuto come conseguenza distorta le alterazioni del paesaggio descritte in “Nere colline del supplizio.”

Quella delle colline non è una violenza attiva, bensì un accumulo, sugli organismi di un ecosistema, di effetti di lunga durata che hanno manifestazioni improvvise e mostruose: la vegetazione muore o cambia (“Molti alberi sono morti o stanno morendo. Avvizziscono, si piegano, dai rami spezzati cola un fluido della consistenza del liquido seminale, ma è un liquido corvino, che odora di muffa, lavastoviglie sporche, scarichi otturati. L’erba è diventata un tappeto giallastro-paglia friabile, biscottato;” 87), gli animali mutano e si deformano, e gli uccelli scappano. Questa serie di agentività non-umane assenti o deviate ricorda la pagina di apertura di un classico dell’attivismo ambientale del Novecento, *Silent Spring* di Rachel Carson (1962), in cui l’autrice, per mettere in guardia i suoi lettori dagli effetti del DDT, dipinge lo scenario apparentemente

idilliaco, e a uno sguardo più ravvicinato apocalittico, di una cittadina americana in cui vegetazione e vita animale progressivamente muoiono o spariscono in conseguenza alla diffusione dei pesticidi. Allo stesso tempo, la descrizione di Musolino richiama alla mente tanto l'inquinamento diffuso come effetto dello sviluppo industriale, quanto le manifestazioni improvvise e violente di questa pericolosità latente che hanno costellato il miracolo economico italiano, come il caso paradigmatico del disastro di Seveso (Seger, *Toxic Matters*). In altre parole, Musolino offre un'immagine della violenza lenta e d'attrito del cambiamento climatico e della degradazione ambientale così come teorizzata da Rob Nixon. Secondo Nixon, quella dell'Antropocene è una violenza "incremental and accretive," "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2); che tuttavia può prendere delle manifestazioni improvvise, frutto di un accumulo sul lungo periodo. Attraverso l'immaginario horror, Musolino è in grado di mostrare qualcosa che sfugge ai tradizionali metodi di rappresentazione, perché avviene su scale temporali diverse da quelle che adoperiamo per rappresentare il pericolo e la violenza: ossia la lenta, pervasiva minaccia degli agenti inquinanti nel territorio.

Allo stesso tempo, "Nere colline del supplizio" è un racconto che ha al centro l'agentività del non-umano in termini che richiamano da vicino recenti teorizzazioni della crisi climatica e dell'Antropocene. Quando Eraldo nota che "è come se tutto stesse imputridendo ma anche vivendo in modo diverso," sta ricalcando la domanda con cui si apre il saggio di Amitav Ghosh: "who can forget those moments when something that seems inanimate turns out to be vitally, even dangerously alive?" Ghosh si interroga circa l'agentività della natura nell'Antropocene, che si manifesta sempre più spesso sotto forma di eventi climatici estremi e incontrollabili, che pongono la specie umana in una condizione di passività. Di nuovo, Musolino adopera l'immaginario di un genere che gli permette di drammatizzare e di rendere visibile un'agentività che normalmente passerebbe inosservata e che in questo caso causa invece una crisi categoriale. Musolino dipinge qui un quadro che trae la sua forza dalla sua capacità di maneggiare l'ecofobia latente nel nostro rapporto con l'ambiente, che, come ha rilevato Simon C. Estok, "is all about frustrated agency" (*The Ecophobia Hypothesis* 10). Le colline non si limitano a minacciare la vita umana a Orlasco, ma segregano la città, impedendo agli abitanti di uscire: una metafora eloquente dell'agentività frustrata di cui parla Estok, la crisi di un paradigma di sfruttamento ambientale che si scontra con l'improvvisa realizzazione che il paesaggio è, in effetti, vivo, agente e non passivo.

Un altro tipo di paesaggio interstiziale che appare nelle storie di Musolino è l'autostrada, uno degli elementi distintivi del boom economico e della definitiva unificazione e omologazione del paese, al centro di "Uironda." Il protagonista del racconto, Ermes Lenzi, è un camionista che, esausto per il lavoro, prende un'uscita che

non dovrebbe esistere per la misteriosa regione di Uironda, la cui leggenda circola tra gli autotrasportatori: un luogo di orrore e dannazione che può essere visto e raggiunto solo da chi è sulla strada da abbastanza tempo. La presenza di una leggenda urbana, ossia di folklore, permette di leggere “Uironda” in parte come una forma di folk horror (del resto, alcune delle leggende urbane più famose della contemporaneità sono legate all’automobile, come quella dell’autostoppista fantasma; si veda Camilletti, “Fantasmi delle pianure”): ma l’ambientazione è ben lontana dalle cittadine rurali degli altri racconti e dell’immaginario folk horror globalizzato. In altre parole, dal momento che qui Musolino vuole esplicitamente descrivere i non-luoghi della petrocultura italiana, il ricorso al topos della finta leggenda urbana risulta più calzante che non nella sua produzione più tradizionalmente folk horror, dal momento che adotta una delle produzioni culturali del folklore della globalizzazione per criticare la globalizzazione stessa. Allo stesso tempo, l’autostrada A4 descritta nel racconto, una delle più importanti rotte commerciali italiane che collega Milano a Venezia, è un prodotto alienato e alienante dello sviluppo industriale italiano del dopoguerra non meno dell’Orlasco inquinata descritta in “Come cani” e “Nere colline del supplizio.”

Le autostrade sono un paesaggio frequente nell’immaginario dell’orrore contemporaneo, come ha sostenuto Bernice Murphy teorizzando proprio un “highway horror,” un genere che “reflect[s] profound unease about the harm caused by the rapid pace of technological progress in the post-World War II era,” e nello specifico “anxiety related to the effects that the increasingly transitory nature of American life has upon the both individual and society at large” (2-3). L’orrore autostradale, continua Murphy, “implicitly critiques the supposedly positive benefits of the modern culture of mass automobility” (4), e questo è quanto avviene anche in “Uironda,” dove lo sviluppo della petrocultura italiana non viene descritto in chiave positiva e identitaria (poche cose come l’automobile hanno saputo farsi simbolo delle promesse di mobilità, autonomia, e libertà individuale del miracolo economico), ma distorta. In questo senso, “Uironda” è un racconto “globalgothic” non perché tradisce un processo di omogeneizzazione estetica e culturale, ma perché riflette criticamente sui processi di modernizzazione del paese in maniere che trovano paralleli con altre realtà nazionali e che sono da inscrivere nei paradigmi della globalizzazione.

In “Uironda,” le promesse di autonomia e benessere della petrocultura italiana sono stravolte ben prima della climax horror. Musolino si concentra sul peso non solo mentale, ma anche fisico, che la professione di Lenzi ha su di lui:

Dopo quindici anni come camionista, dopo centinaia di migliaia di chilometri percorsi, si sentiva come una puntina che sfiorava sempre lo stesso vinile. Un disco di catrame i cui solchi erano le autostrade divorate dal vecchio Scania, le

uniche canzoni il rombo del motore e la pulsazione ovattata del suo mal di schiena.

[...]

La sua esistenza era diventata un viaggio senza meta, un susseguirsi di strade che non portavano da nessuna parte. Autogrill puzzolenti, Grisbì, pisciatoi, abbaglianti, sigarette, docce, ciabatte antiverruca, pasti penosi, pensieri desolanti, Arbre Magique, piazzole di sosta. Aveva quarantadue anni, pochi amici, e le uniche cose che riusciva ad accumulare erano debiti, chili sui fianchi e radiografie che sentenziavano: – Be', hai passato buona parte degli ultimi vent'anni col culo poggiato su un sedile, quell'ernia del disco prima o poi andrà operata. (Musolino, *Uironda* 101-2)

La vita di Lenzi e dei suoi colleghi è regolata dai ritmi impersonali del tacografo digitale che impedisce loro di guidare più di una certa quantità di ore per volta; una misura pensata per la sicurezza dei lavoratori che però i lavoratori stessi spesso sabotano per poter aumentare la propria produttività. Che Uironda appaia a Lenzi come una mostruosa città di “carne e supplizio” (116) non deve stupire, in questo contesto: “carne e supplizio” sono semplicemente la prosecuzione dei ritmi a cui costringe l'iperproduzione della società post-industriale italiana. Questo cortocircuito tra il sogno di benessere del boom economico e il sacrificio necessario a implementarlo è centrale nel racconto, dal momento che l'apparizione di Uironda è legata proprio all'alienazione insieme del mestiere e dei paesaggi, e all'attraversamento continuo di non-luoghi interstiziali: “Uironda sarebbe un posto che si può raggiungere o intravedere quando hai trascorso troppi anni sulla strada e il continuo rincorrersi delle luci dei fanali sulla retina, il ripetersi di certe strutture e abitudini, ha settato la tua mente nella giusta maniera. Quando sono ore che guidi e il panorama è sempre uguale e i guardrail, le architetture, la strada, si ripetono in modo identico per chilometri, a volte sembra di essere ipnotizzati” (107). L'autostrada è uno spazio senza tuttavia essere un luogo: una terra di nessuno che collega località specifiche senza partecipare della loro realtà. Le aree di sosta che la costellano (gli autogrill, una delle strutture distintive della petromodernità italiana; Hom 135), replicate in maniera identica su tutta la penisola con un'omogeneità che esclude completamente la specificità della loro ubicazione geografica, sono tra gli esempi più lampanti dei non-luoghi in cui “destination Italy,” nella sua forma più astratta e omogenea, è perennemente in vendita per turisti e lavoratori. I camionisti come Lenzi vivono “come in una realtà alternativa, rispetto alla gente comune” (108); ma è invece l'Italia del boom ad avere prodotto una “realtà alternativa” di sé stessa, una proiezione sbiadita che corrisponde ai canoni richiesti dalla globalizzazione.

In apertura a questo saggio figura una domanda, ossia: quanto “italiano” è l'horror italiano oggi? Se i lettori anglo-americani del volume uscito per Valancourt Books troveranno sicuramente interessante, proprio perché riconoscibili ma velatamente trasfigurate, le storie folk horror di Musolino, il lavoro dell'autore è tanto più fedele alla

realtà del paese che cerca di raccontare quanto più abbandona l'ambizione di narrare delle specificità e delle località che non esistono più se non come proiezioni turistiche, e affronta invece apertamente gli orrori dell'Antropocene e della globalizzazione; quando, cioè, il folk horror non diventa un rifugio nostalgico dove fuggire le conseguenze della modernità, ma semmai un laboratorio dove analizzarle e metterne in luce la dimensione perversa e spaventosa. Come scrivono Edwards, Graulund e Höglund, "the return of the environmentally repressed does not only have the potential to inspire fear and anxiety; the ecological uncanny can also be embraced to change the cultural practices that contribute to environmental crises" (xiii). Al suo meglio, il lavoro di Musolino riesce a fare questo: a dare una dimensione articolata della crisi ambientale del presente attraverso il racconto di agentività non-umane e di non-luoghi mostruosi.

MARCO MALVESTIO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

BIBLIOGRAFIA

Armitt, Lucie. "Gothic Literary Travel and Global Tourism." *The Edinburgh Companion to the Globalgothic*, a cura di Rebecca Duncan, Edinburgh UP, 2023, pp. 280-94.

Brioni, Simone, e Daniele Comberiati. *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*. Mimesis, 2020.

Byron, Glennis. "Introduction." *Globalgothic*, a cura di Glennis Byron, Manchester UP, 2013, pp. 1-10.

Botting, Fred e Justin D. Edwards. "Theorising Globalgothic." *Globalgothic*, a cura di Glennis Byron, Manchester UP, 2013, pp. 11-24.

Camilletti, Fabio. "Comics and the Gothic." *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, a cura di Marco Malvestio e Stefano Serafini, Edinburgh UP, 2023, pp. 154-66.

---. "Fantasmi delle pianure. Gianni Celati, il folclore contemporaneo e l'orrore popolare." *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, a cura di Marco Malvestio e Valentina Sturli, Mimesis, 2019, pp. 17-34.

---. *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*. Peter Lang, 2018.

Catalano, Walter, Gianfilippo Pizzo, e Andrea Vaccaro, a cura di. *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza, fantasy e horror made in Italy*. Odoja, 2018.

Corona, Gabriella. *Breve storia dell'ambiente in Italia*. il Mulino, 2015. Edizione Kindle.

Cronon, William. "The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature." *Environmental History*, vol. 1, no. 1, 1996, pp. 7-28.

- Curti, Roberto. *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979*. McFarland, 2017.
- Duncan, Rebecca, a cura di. *The Edinburgh Companion to the Globalgothic*. Edinburgh UP, 2023.
- Edwards, Justin D., Rune Graulund, and Johan Höglund, "Introduction. Gothic in the Anthropocene." *Dark Scenes from a Damaged Heart. The Gothic Anthropocene*, a cura di Justin D. Edwards, Rune Graulund, and Johan Höglund, U of Minnesota P, 2023, pp. ix-xxvi.
- Estok, Simon C. *The Ecophobia Hypothesis*. Routledge, 2018.
- . "Theorising the EcoGothic." *Gothic Nature*, vol. 1, 2019, pp. 34–53.
- Evenson, Brian. "Introduction." *A Different Darkness*, di Luigi Musolino, tradotto da James D. Jenkins, Valancourt Books, 2022.
- Foni, Fabrizio. *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*. Tunué, 2007.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Penguin Books, 2016. Edizione Kindle.
- Ginzburg, Carlo. *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Einaudi, 1966.
- . *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Einaudi, 1989.
- Heholt, Ruth, e Melissa Edmundson, a cura di. *Gothic Animals. Uncanny Otherness and the Animal With-Out*. Palgrave, 2020.
- Hillard, Tom J. "Gothic Nature Revisited: Reflections on the Gothic of Ecocriticism." *Gothic Nature*, no. 1 (2019), pp. 21–33.
- . "Deep Into That Darkness Peering?: An Essay on Gothic Nature." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 16, no. 4, 2009, pp. 687–95.
- Hom, Stephanie Malia. *The Beautiful Country: Tourism and the Impossible State of Destination Italy*. U of Toronto P, 2015.
- Hutton, Ronald. *The Pagan Religions of the Ancient British Isles: Their Nature and Legacy*. Blackwell, 1991.
- . *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*. Oxford UP, 1999.
- Jones, Timothy. "Folk Horror and the Globalgothic." *The Edinburgh Companion to the Globalgothic*, a cura di Rebecca Duncan, Edinburgh UP, 2023, pp. 309-21.
- Keetley, Dawn, e Angela Tenga, a cura di. *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Keetley, Dawn, e Matthew Wynn Sivils, a cura di. *EcoGothic in Nineteenth-Century American Literature*. Routledge, 2018.

Malvestio

Keetley, Dawn, e Ruth Heholt, a cura di. *Folk Horror. New Global Pathways*. Wales UP, 2023.

Lazzarin, Stefano et al. *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*. Le Monnier Università, 2016.

Malvestio, Marco, e Stefano Serafini, a cura di. *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*. Edinburgh UP, 2023.

Malvestio, Marco. "Catholicism, Unification and Liminal Landscape in Italian Folk Horror Cinema." *Folk Horror: New Global Pathways*, a cura di Dawn Keetley and Ruth Heholt, U of Wales P, 2023, pp. 213-27.

---. "Ecogothic and Folk Horror." *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*. A cura di Marco Malvestio e Stefano Serafini, Edinburgh UP, 2023, pp. 225-40.

---. "New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio." *The Italianist*, vol. 41, no. 1, 2021, pp. 116-31.

McEvoy, Emma. *Gothic Tourism*. Palgrave Macmillan, 2015.

Millette, Holly-Gale, e Ruth Heholt, a cura di. *The New Urban Gothic. Global Gothic in the Age of the Anthropocene*. Palgrave Macmillan, 2020.

Murray, Margaret. *The Witch-Cult in Western Europe. A Study in Anthropology*. Oxford UP, 1921.

Murphy, Bernice. *The Highway Horror Film*. Palgrave Macmillan, 2014.

Musolino, Luigi. *A Different Darkness*, tradotto da James D. Jenkins. Valancourt Books, 2022.

Musolino, Luigi. *Un buio diverso*. Edizioni Hypnos, 2022.

---. *Oscure regioni*, volume 1. Rill, 2014.

---. *Oscure regioni*, volume 2. Rill, 2015.

---. *Uironda*. Kipple Officina Libraia, 2018.

Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.

Parker, Elizabeth. *The Forest and the EcoGothic. The Deep Dark Woods and Popular Imagination*. Palgrave, 2020.

Passey, Joan. "Dark Tourism." *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, a cura di Clive Bloom. Palgrave Macmillan, 2020, pp. 49-62.

Scovell, Adam. *Folk Horror. Hours Dreadful and Things Strange*. Auteur, 2017.

Seger, Monica. *Toxic Matters. Narrating Italy's Dioxine*. U of Virginia P, 2022.

Seger, Monica. *Landscapes in Between. Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. U of Toronto P, 2015.

Smith, Andrew, e William Hughes, a cura di. *EcoGothic*. Manchester UP, 2013.

Stone, Philip, Rudi Hartmann, e Tony Seaton, a cura di. *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*. Palgrave Macmillan, 2018.

Weinstock, Jeffrey Andrew. *Gothic Things. Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety*. Fordham UP, 2023.