

## «DAVVERO SEI TU?» 18 REGALI E I DISPOSITIVI DEL FANTASTICO

ANGELO CASTAGNINO  
University of Denver  
[angelo.castagnino@du.edu](mailto:angelo.castagnino@du.edu)

Ricevuto: 26.08.2022

Accettato: 29.04.2023



### SOMMARIO

Il saggio colloca il film *18 regali* di Francesco Amato all'interno della tradizione del fantastico. Particolare rilievo è dato allo studio della relazione fra individuo e scienza, agli oggetti mediatori e alla rappresentazione del corpo umano. L'autore propone l'interpretazione del film come una galleria di immagini che ricevono l'eredità dei *topoi* tipici del fantastico cinematografico e letterario.

PAROLE CHIAVE: fantastico; gotico; oggetti mediatori; perturbante.

### «IS IT REALLY YOU?» 18 PRESENTS AND FANTASTIC DEVICES

#### ABSTRACT

This essay places Francesco Amato's film, *18 Presents*, in the tradition of fantastic fiction. Particular relevance is given to the relationship between individuals and science, to mediating objects and to the representation of the human body. The author interprets the film as a gallery of images that embrace the legacy left by tropes that are typical of fantastic cinema and literature.

KEYWORDS: fantastic; gothic; mediating objects; uncanny.

Questo articolo vuole identificare i principali meccanismi del fantastico presentati nel film *18 regali* di Francesco Amato, individuandone i tratti più tradizionali allo scopo di proporre un'interpretazione strettamente contemporanea dei *topoi* in esso condensati. Uscito nel 2020, il film si colloca nel contesto di un *revival* di dispositivi tipici del fantastico, modo finzionale che mette spesso i propri strumenti al servizio di diversi generi sia letterari sia cinematografici. La ricca tradizione del fantastico ha influenzato molte fra le pellicole più interessanti dagli anni Duemila ad oggi. In *Magnifica presenza* (2012) di Ferzan Özpetek, il *topos* della casa stregata — così caro a scrittori americani come Edgar Allan Poe e Shirley Jackson, e tornato in auge grazie alla trasposizione su Netflix di *The Haunting of Hill House* e al successo cinematografico di *The Conjuring* — suggerisce riflessioni di carattere storico sull'occupazione nazista, la Resistenza e sul tema della memoria collettiva. A ciò si aggiungono connotazioni strettamente private legate alla responsabilità personale, in cui la figura del fantasma personifica la persistenza del passato e le conseguenze provocate dalle azioni di ognuno di noi.<sup>1</sup> Un discorso simile riguarda il film di Gabriele Mainetti, *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015), con un'accezione che si avvicina più ai temi della metamorfosi e delle implicazioni morali che derivano da essa (a che scopo usare un potere soprannaturale?), aspetti che animano la dimensione fantastica sin da quando Mr. Hyde si è affiancato al Dr. Jekyll e che sono notoriamente confluiti nel mondo dei fumetti e del cinema dei supereroi. *Sicilian Ghost Story* (2017) di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza irrompe nel territorio della fiaba, unendo le tecniche cinematografiche mutuata dal romanzo di formazione a un approccio originale ai temi del crimine organizzato, della violenza e del prezzo da pagare per le proprie scelte.<sup>2</sup> Legato più strettamente a temi derivati dal romanzo gotico, *Il signor diavolo* (2019) di Pupi Avati mette in scena alcuni pilastri di questo genere, quali la possessione demonica (si pensi a *The Monk* di M.G. Lewis), l'ossessione tafofobica e la sepoltura di un vivo («The Premature Burial» di E.A. Poe). In tale contesto di rinnovato interesse per i meccanismi che animano il fantastico, *18 regali* costituisce la continuazione di un discorso tramite il quale, per esempio, Remo Ceserani

1 Nell'ambito del fantastico a finalità storica, è anche il caso degli Anni di Piombo, spesso rappresentati in narrativa attraverso l'artificio del fantasma che obbliga a fare i conti con responsabilità intenzionalmente tenute segrete, come è stato dimostrato da «Spettri della violenza politica» di Federica Collocci (2012).

2 Un altro film riconducibile al genere di formazione, *Io non ho paura* (2003) di Gabriele Salvatores, affonda le proprie radici nell'esitazione fantastica di chi si crede al cospetto di un essere soprannaturale. Nello scoprire il sequestro di persona di cui il padre è responsabile, Michele crede inizialmente di aver trovato la tana di un mostro, mentre Filippo, il piccolo prigioniero, pensa che un angelo sia arrivato in suo soccorso.

sottolineava la presenza di tratti fantastici in storie altrimenti realistiche.<sup>3</sup> Similmente, Roger Caillois interpretava il fantastico come una lacerazione o rottura in un ambito che rimane comunque quello della vita reale, dunque lontano dall'ambientazione apertamente magica del genere *fantasy*. Per lui, il fantastico «rivela uno scandalo, una lacerazione, un'invasione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale» (1984: 90). In tempi più moderni, Rosalba Campra ha considerato lo straniamento fantastico «il risultato di una crepa nella realtà, un vuoto inaspettato che si manifesta nella mancanza di coesione del racconto sul piano della causalità» (2000: 94). Voci importanti della critica contemporanea studiano spesso l'interazione con aspetti realistici da una prospettiva prettamente logica, secondo la quale il mondo reale è imprescindibile in un modo finzionale che, come quello fantastico, è basato su una forma di interferenza con la realtà. Come suggerisce David Roas, «the fantastic will always depend, by means of contrast, on what we consider as real» (2018: 3). Seguendo questa logica, anche la ricezione di un film o di un testo fantastico è legata a ciò che è comunemente riconosciuto come verosimile. Dunque, il modo fantastico dipende inevitabilmente da «the conception of the real that both characters and receivers share» (Roas, 2018: 24),<sup>4</sup> nel contesto di «meccanismi attraverso i quali il lettore riconosce nel testo la creazione di un universo che contraddice la sua esperienza e che, allo stesso tempo, chiede la sua adesione» (Campra, 2000: 9).

L'interpretazione che proverò a fornire è quella di *18 regali* come un tributo, una sorta di galleria di dispositivi che si rifanno alla tradizione degli strumenti del fantastico sia letterario sia cinematografico. A tale scopo mi soffermerò con particolare attenzione su alcuni dispositivi ereditati dalla tradizione gotica e fantastica, come l'uso dell'oggetto mediatore, la raffigurazione del rapporto fra le persone comuni e la scienza, e la riflessione sulla corporalità e le implicazioni che ne derivano nella dimensione fantastica. Il risultato sarà un'analisi di come questi dispositivi si aggiornano per restare al passo con i tempi. Nel Novecento, dopo la nascita della psicoanalisi e l'incremento dei processi di secolarizzazione, il fantastico è stato interpretato come un

---

3 Ceserani rimarca l'influenza del fantastico in opere altrimenti mosse da intenti realistici: «Elementi e atteggiamenti del fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e altro ancora» (1996: 11).

4 Roas aggiunge anche considerazioni sulle neuroscienze e la fisica dopo la teoria della relatività. A seguito delle scoperte della modernità, ciò che consideriamo «reale» è sempre più visto come una rappresentazione comunemente accettata di come il cervello umano reagisce agli impulsi esterni: ciò non corrisponde necessariamente a un'idea indiscutibile di «realtà», creando uno spazio dove la narrativa fantastica riesce ad interpretare la condizione contemporanea dell'essere umano.

modo narrativo in grado di suscitare solo fino ad un certo limite la partecipazione sincera dello spettatore: più che di esitazione genuina, ci si trovava di-  
nanzi ad una volontaria sospensione dell'incredulità.<sup>5</sup> Come dice Silvia Alber-  
tazzi, «in un mondo desacralizzato l'elemento ignoto che irrompe nel reale  
non può più possedere la pregnanza che aveva il mito per le civiltà religiose»  
(1995: 20), parole che fanno eco alle considerazioni di Todorov su come la psi-  
coanalisi abbia reso superfluo il ricorso al demonio nel tentativo di discutere  
tematiche scomode come i tabù sessuali. In tempi ancora più moderni, lo stu-  
dio del fantastico come mezzo meramente citazionistico è stato superato da  
un'interpretazione di questo modo come strumento per rappresentare la con-  
dizione umana contemporanea. È frequente, per esempio, l'uso del fantastico  
per esprimere preoccupazioni sull'ambiente e la natura (si pensi al sottogene-  
re ecogotico), la violenza sulle donne, e la rappresentazione finzionale dell'al-  
terità. Sarà opportuno identificare quali passaggi del film di Amato propon-  
gano una rielaborazione originale dei *topoi* e delle tematiche fantastiche  
ereditati dal passato.

È utile una breve sintesi della storia, ispirata a circostanze fattuali le-  
gate alla morte di Elisa Girotto, avvenuta nel 2017 dopo una lotta contro un  
male incurabile. Elisa, venuta a conoscenza del proprio destino, si impegna  
a lasciare alla figlia Anna, appena nata, diciotto regali che la accompagner-  
ranno verso il compimento della maggiore età. Anna, mai entusiasta dei re-  
gali che le ricordano con cadenza annuale la tragedia che ha sconvolto la sua  
famiglia, fugge di casa ed è vittima di un incidente che permette il passaggio  
alla dimensione fantastica. Al suo risveglio, Anna viene ospitata dalla donna  
che, investendola, l'ha catapultata nell'anno Duemilauno. La donna si rivela  
essere proprio Elisa, nel contesto temporale in cui cercava un difficoltoso  
equilibrio fra gravidanza e malattia ed in cui si accingeva a scegliere i regali  
che funzionano da testamento ed eredità. Proprio questi due ultimi elemen-  
ti richiamano aspetti tipici della tradizione gotica e di quella fantastica, rifa-  
cendosi al tema del manoscritto ritrovato misteriosamente (Elisa lascerà an-  
che una lettera che richiama questo *topos*) e a quello del possesso di beni  
fisici tramandati con difficoltà (si pensi agli edifici la cui decadenza, nel go-  
tico classico, diventava metafora della menzogna su cui si erano fondate le  
fortune di una famiglia).

---

5 Celebri sono le due posizioni di Todorov e Coleridge. Il primo sostiene che «il fantastico dura soltan-  
to il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se  
ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della "realtà" quale essa esiste per l'opinione comune»  
(Todorov, 1995: 40). Il secondo parla di «volontaria sospensione dell'incredulità che è alla base della fede  
poetica» (Coleridge, 1993).

Da questa prima sintesi della trama emerge subito uno dei pilastri della costruzione fantastica. Anna si impone di evitare il ricordo celebrativo della madre morta, ma i regali che riceve — uniti alle pressioni provenienti dal resto della famiglia — la obbligano a subire l'effetto di ciò che Valdine Clemens chiama, evidentemente usando termini freudiani, il ritorno del represso, il riemergere di qualcosa che si è voluto dimenticare perché confrontarsi con esso sarebbe troppo problematico.<sup>6</sup> Una volta collocate nella dimensione fantastica, le due donne si percepiscono come familiari l'una all'altra pur rimanendo estranee, facendo così esperienza di una forma particolare di *unheimlich* freudiano.<sup>7</sup> A ciò si aggiunge il concetto di «soglia», il luogo, evento o circostanza che funziona come un portale tramite cui il mondo quotidiano comunica con quello alternativo in cui i principi di identità e non-contraddizione vengono alterati.<sup>8</sup> L'incidente crea una realtà in cui si trovano, simultaneamente, due versioni di Anna, una ancora nel ventre di Elisa ed un'altra in età tardo-adolescenziale. Dunque, ci troviamo dinanzi ad un'interpretazione estrema di ciò che Vittorio Roda chiama «doppio nel tempo» (2008: 123),<sup>9</sup> il dispositivo finzionale che permette l'incontro con una nostra raffigurazione precedente, una tecnica che trova un corrispettivo psicoanalitico nelle teorie di Alfred Binet sulla coesistenza, nel medesimo individuo, fra la personalità attuale e quelle che, nel passato, hanno contribuito alla sua formazione.<sup>10</sup> Se, tradizionalmente, l'effetto perturbante scaturisce dall'incontro fra l'individuo e il proprio

6 Valdine Clemens definisce il «ritorno del represso» — un concetto evidentemente mutuato dagli studi freudiani — in questi termini: «Something — some entity, knowledge, emotion, or feeling — which has been submerged or held at bay because it threatens the established order of things, develops a cumulative energy which demands its release and forces it to the realm of visibility where it must be acknowledged» (1999: 3).

7 Nel famosissimo saggio *Il perturbante*, Freud descrive il proprio oggetto di studio come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (1991: 270), «un elemento rimosso ma che ci era da sempre familiare» (1991: 301).

8 Per Lugnani l'effetto soglia non catapultava il personaggio in un mondo del tutto irrealistico e alternativo, ma in una realtà simile a quella di provenienza in cui però si insinuano elementi che metterebbero in crisi le fondamentali logiche della dimensione di partenza: «Come accade al di là dello specchio di Alice, anche oltre questa soglia si ritrova in primo luogo una realtà perfettamente uguale a quella che sta al di qua della soglia, e altrettanto realistica e quotidiana («je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement»). È una realtà altra che si potrebbe benissimo scambiare per quella di sempre; senonché, infrante le barriere spazio-temporali che il codice vuole invalicabili, essa ospita fenomeni e *perfette presenze* (come direbbe il James di *Sir Edmund Orme*) che l'altra non tollera senza patire alterazioni o senza reagire» (Lugnani, 1983b: 204-205).

9 Per Vittorio Roda il doppio nel tempo è «quel tipo di doppio che impersona una fase — lunga o breve che sia — dell'esistenza d'un personaggio. [...] Il sé presente si trova insomma a confrontarsi con un sé passato; e il confronto è di norma problematico» (2008: 123).

10 Ad essere influenzato da queste teorie fu soprattutto Pirandello, ispirato particolarmente dall'idea che «non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri ed affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che al comando imperioso della scienza possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato» (Laghezza, 2012: 72).

doppio (si pensi, nella storia del cinema fantastico, a *Lo studente di Praga* [v. Rye, 1913] e alle terribili conseguenze che ne derivano per il povero Baldovino, ma anche alle connotazioni più tragicomiche della trilogia *Ritorno al futuro* [v. Zemeckis e Gale, 1985-1990]), *18 regali* è piuttosto costruito su un altro *topos* cinematografico: l'interazione fra un personaggio vivo ed uno defunto, in un contesto temporale che permette una coesistenza altrimenti impossibile. Il fantastico occupa, dunque, uno spazio che è ormai spesso dominio del perturbante tecnologico, di quell'effetto dell'*uncanny valley* abitato dagli eredi della Olimpia di Hoffmann (v. 1950), una forma differente di passaggio di soglia in cui l'interazione fra gli umani e le macchine diviene sempre più problematica con l'aumentare del progresso e delle intelligenze artificiali. Particolarmente un episodio della serie britannica *Black Mirror* esemplifica il ruolo della fantascienza come erede delle istanze del fantastico classico (v. Brooker, 2011-2019). Nell'episodio «Be Right Back» (2013), un automa è costruito non solo con le fattezze fisiche di un ragazzo defunto per un incidente, ma assumendone anche la personalità, a seguito dell'analisi della sua attività su internet e sui social media. Sebbene l'imitazione riesca abbastanza fedelmente, l'automa fallisce nell'effettiva sostituzione dell'originale, finendo chiuso in soffitta ad espletare la funzione di surrogato occasionale della figura paterna. Connotazioni più parodiche sulla possibilità, a dire il vero non del tutto remota (si vedano gli studi raccolti da Blackford e Broderick in *Intelligence Unbound*) di scansionare e trasferire il contenuto del cervello umano su un computer (dunque puntando ad una potenziale immortalità della coscienza individuale) sono al centro della serie Amazon *Upload*, nel contesto di un campo di studi in forte crescita dal punto di vista scientifico, ma anche della sua trasposizione cinematografica e narrativa (v. Daniels, 2020). Tutto ciò va inserito all'interno della recente «primavera» dell'intelligenza artificiale, un periodo di ottimismo (e di esborso economico) che, nella storia di questo campo di ricerca, si alterna tradizionalmente ad «inverni» in cui se ne rimarcano i limiti.

Appartenenti a due epoche diverse, Elisa ed Anna possono interagire solo grazie all'intervento del fantastico inteso come un modo narrativo che propone una soluzione finzionale all'impossibilità di sfidare le leggi del tempo. In questo senso, *18 regali* si rifà ad una forma tradizionale di fantastico, basata su un evento che, pur essendo evidentemente inspiegabile, instilla nelle protagoniste almeno il dubbio che qualcosa di straordinario stia effettivamente avendo luogo. Proprio come accade nella tradizione del fantastico cinematografico e letterario, il film di Francesco Amato getta luce non tanto sui successi della tecnologia, ma sui suoi limiti e sulla reazione che essi generano

in noi quando ci accorgiamo di averci riposto aspettative irrealistiche. La scienza medica è incapace di curare Elisa, e ciò lascia uno spazio vuoto dove l'unica possibilità di conoscere la figlia è rappresentata dall'intrusione dell'elemento fantastico. Da un punto di vista strettamente simbolico, il film raffigura la medicina come impersonata da dottori che si dichiarano apertamente impotenti dinanzi alla malattia, che vengono aggrediti fisicamente, che diventano la parodia di se stessi e che sono percepiti come inutili.<sup>11</sup> Rappresentando il crollo delle certezze nel progresso della tecnica, il fallimento della scienza mette in crisi i personaggi ed apre le porte all'irruzione del fantastico, un po' come accadeva agli albori di questo modo, quando veniva percepito come reazione al positivismo post-illuminista. Nel fantastico letterario e cinematografico tradizionale il medico era spesso caratterizzato da connotazioni sadiche (si pensi al Dr. Gulz di Camillo Boito in «Un corpo» [1895]), folli o demoniache (*Il gabinetto del dottor Caligari* [v. Wiene, 1920] o il Coppelius di Hoffmann [v. 1950]) o addirittura fallimentari (il Dr. Frankenstein che si cimenta in qualcosa di troppo ambizioso e dunque ingestibile [Shelley, 2002]). Più in particolare i temi della maternità e dell'eredità spirituale, così evidentemente al centro di *18 regali*, sono riconducibili all'attività creativa, al «partorire» un'opera di finzione con implicazioni simili a quelle con cui si genera la vita. È soprattutto il caso di Mary Shelley, autrice la cui sventura nel procreare figli che non sopravvivono fornisce la premessa per la disgrazia della sua creatura letteraria (2002). I temi della maternità e della malattia rimandano anche al ruolo dell'aspetto visivo, da sempre elemento fondante della *fiction* gotica e fantastica. La funzione magica dei ritratti animati e degli specchi perturbanti viene sostituita da ultrasuoni e risonanze magnetiche, strumenti visivi attraverso i quali la scienza medica può fornire diagnosi ma non cure, vedendo la verità delle cose senza però porvi rimedio. Lo specchio — vero pilastro narrativo del fantastico «psicologico» del Novecento — è invece al centro di una delle scene di maggiore rilievo per l'emergere dei *topoi* fantastici, nella sequenza in cui Elisa ed Anna, nel camerino di un negozio, scelgono un abito che fungerà da ultimo regalo per il diciottesimo compleanno della ragazza. La sequenza contiene almeno due elementi centrali al meccanismo dello *storytelling* fantastico in questo film. Innanzitutto, vi è il momento (rimandato il più possibile) di agnizione, di rivelazione sorprendente di un'identità tenuta nascosta, vero e proprio *leitmotiv* tramandato dal romanzo gotico dalle sue origini fino alle

<sup>11</sup> Due scene in particolare rappresentano il medico come una figura colpita nella sua autorità: quella in cui Alessio aggredisce l'oncologo che pronuncia la diagnosi di male incurabile, e quella in cui il dottore è costretto a rinviare il parto mentre Elisa trova l'ispirazione per la lettera da lasciare ad Anna.

varie diramazioni che si sono succedute. L'attimo in cui Anna si rivela è quello in cui tutto si fa chiaro per Elisa: ecco svelato il motivo per cui la ragazza sembrava conoscere la sua casa senza averla mai visitata prima, ed il perché si professasse così sicura dei gusti della nascita. Questa scena è l'epitome della condizione di chi vede messo in crisi il principio di non-contraddizione. Elisa sa bene che Anna non può trovarsi simultaneamente nel suo ventre e dinanzi a lei, eppure è obbligata ad aprire le porte a questa eventualità. La scena dello specchio espone un secondo aspetto di interesse perché, con essa, l'elemento fantastico si rivela come estremamente fragile una volta svelato apertamente. L'esitazione tipica dell'individuo che è — come diceva Todorov (1995) — abituato alle leggi del mondo naturale e catapultato dinanzi ad una circostanza irrealistica, dura l'attimo di pronunciare la domanda «davvero sei tu?». Ad Elisa sono concessi solo pochi secondi di consapevolezza prima di essere colta da un malore che spezza l'incantesimo, mandando lei in sala parto e rispedendo la Anna adolescente nella sua dimensione quotidiana dove si risveglia dal coma in cui è stata indotta a seguito dell'incidente. Il ruolo della scienza emerge dunque come strumentale (e quindi in un certo senso subordinato) al manifestarsi del fantastico, dato che viene rivelato che la «soglia» che funge da ponte dimensionale è stata generata dal coma farmacologico indotto su Anna in seguito all'incidente. La scienza medica permette così di dischiudersi dell'elemento fantastico, offrendo un corrispettivo contemporaneo dei passaggi segreti che mettevano in comunicazione il reale e il soprannaturale nel gotico classico.

A questo punto sembrerebbe legittimo avanzare un'interpretazione logica degli eventi, secondo la quale la Anna adulta — mentre era in coma — avrebbe semplicemente sognato di incontrare la madre incinta di lei, cosa che farebbe propendere verso la categoria dello strano, dell'evento che, pur essendo straordinario, trova una spiegazione razionale. A rendere questa analisi del film insufficiente è l'irruzione di alcuni elementi «mediatori». Rifacendoci alle parole di Irene Bulla, essi svolgono la precisa funzione di perpetuare l'esitazione che si prova dinanzi al fantastico anche dopo la fine della storia, impedendo di propendere con assoluta certezza per la soluzione realistica o per quella meravigliosa, mettendo in crisi il modo in cui ci relazioniamo con la realtà: «The mediating object, with its impossibility to be placed, with its uncertain citizenship between the real and the unreal, embodies with its mere presence the shocking permeability of the boundaries on which our system of thought is based» (2018: 147-148). L'elemento mediatore si presenta di frequente nella dimensione reale di storie fantastiche, lasciando una traccia del



contatto avvenuto con l'elemento irrealistico e venendo introdotto da «oggetti carichi di significati e poteri arcani» (Curti, 2011: 27). Gli esempi di «frammenti dell'universo fantastico che sopravvivono nel mondo quotidiano» (Lazzarin, 2000: 18) sono noti ed innumerevoli: il nastro con cui Tarchetti conclude *Un osso di morto*, i denti che Poe fa rinvenire in *Berenice*, il fermacarte che Gautier pone sulla scrivania in *Piede di mummia* ma anche la figurina di Garibaldi in *Magnifica presenza* sono tutti elementi che, mentre il personaggio e il pubblico si accingono a relegare l'aspetto fantastico nella rubrica dei sogni, intervengono per rinvigorire un senso di incertezza che non può più essere alterato. *18 regali* presenta però un particolare equilibrio fra la dimensione quotidiana e quella fantastica. Non si tratta di una separazione netta fra realismo e irrazionalità, in cui solo una metà dell'ambientazione è influenzata da un aspetto contrario alla logica. Siamo piuttosto dinanzi a due diverse dimensioni temporali realistiche che, simultaneamente, vivono una parentesi altrimenti impossibile senza la lacerazione causata dall'elemento straordinario.<sup>12</sup> Questa interpretazione è supportata proprio dal ruolo che gli elementi mediatori assumono nella risoluzione finale della vicenda. Anna, svegliatasi dal coma, riceve il regalo che lei stessa ha contribuito a scegliere nel sogno. Elisa, poco prima di spirare, nota che la mano della sua bambina porta la stessa macchia che distingueva la mano della ragazza che aveva investito.<sup>13</sup> Per questo motivo, gli elementi mediatori non si limitano a perpetuare l'esitazione (a farci dire «questo evento è impossibile, eppure si è verificato»), ma concedono alle due donne una forma di quello che gli anglosassoni chiamano *closure*, un parziale superamento della tragedia derivante dall'impossibilità che l'una incontrasse l'altra. Lugnani ha parlato del fantastico non tanto come una scelta fra due paradigmi ma come un vicolo cieco, un corto circuito che mette in crisi ogni certezza su come interpretare l'elemento inverosimile, rendendo impossibile ogni decisione su che direzione prendere.<sup>14</sup> Gli elementi mediatori sono tradizionalmente veicoli di turbamento perché perpetuano lo sconvolgimento dell'ordine naturale al termine della storia ma, come abbiamo visto, *18 regali* li rivela come portatori di una forma di pacificazione fra l'individuo e

12 Il personaggio di Alessio, nel tentativo di spiegare la lontananza di Elisa alla figlia, spiega che la madre è lontana «nel tempo, non nello spazio». Ciò descrive in modo appropriato il fantastico in questo film: l'ambientazione spaziale è inalterata, mentre quella temporale è stravolta.

13 Questo particolare è un'ulteriore citazione di dispositivi tipici del fantastico classico, spesso introdotto da un elemento corporale specifico come una mano, un piede, un osso o un occhio.

14 «Esitazione, dubbio, incertezza sono tutti termini che potrebbero ugualmente esprimere questo stato, purché sia ben chiaro che non si tratta dello stato di chi è incerto fra due alternative, ma di chi è indotto a dubitare della validità e adeguatezza del paradigma di realtà come codice culturale e assiologico e come meccanismo di conoscenza del mondo» (Lugnani, 1983a: 72)

l'esperienza vissuta. Non è necessario restituirli alla loro posizione originaria, perché proprio la loro permanenza dove non ce li aspetteremmo garantisce il nuovo equilibrio che rassicura le due protagoniste. L'abito che Anna riceve per il suo diciottesimo compleanno è proprio quello scelto con Elisa durante il sogno, e la macchia che Elisa nota sulla neonata è identica a quella che la sua misteriosa visitatrice portava sulla mano. Entrambi gli elementi sono portatori di verità, ma è una verità che si impone e va accettata senza speranza di investigarne la legittimità: «falsificarla non è possibile, verificarla neppure» (Lugnani, 1983b: 225). Ciò suggerisce anche una precisa interpretazione della dimensione onirica come strumento prettamente collegato al fantastico. Se si considera che è tipico del sogno «lasciare tracce che nella veglia producono come l'impressione impalpabile di un'altra vita» (Cavalli, 2002: 56), il risveglio dal coma convince Anna dell'avvenuta interazione con la madre morta. Ciò avvicina il film alla definizione todoroviana del fantastico basato su un'incertezza che deve restare tale alla fine della storia, concetto che Bonifazi riassume con il suo riferimento al personaggio che «esita, dubita, è incerto se quello che gli accade sia proprio realtà o sia un sogno o un'illusione o un'allucinazione» (1982: 39). Il caso di Anna è, però, particolare: anziché generare uno straniamento alienante, il personaggio accoglie a braccia aperte le conseguenze dell'esitazione fantastica. Essa viene accettata senza un tentativo razionalizzante perché offre un'opportunità insperata: spiegare logicamente la presenza dell'abito nella vita reale romperebbe un incantesimo che apporta benefici al personaggio. Il dubbio, l'incertezza e persino la rabbia e la disperazione sono le connotazioni che distinguono il personaggio prima del contatto con il fantastico, negli anni in cui Anna elabora il lutto in modo aggressivo. Il modo fantastico svolge dunque un'importante funzione di caratterizzazione perché diviene strettamente correlato alla trasformazione del personaggio di Anna, la quale riesce a vivere in pace con se stessa a seguito di un'interazione irrealistica che è bene accettare senza cercare spiegazioni che ne mettano a rischio la veridicità. In questo senso, il fantastico di *18 regali* è sì una parentesi temporanea, in linea con la citata lacerazione di Caillois, ma i suoi effetti sul personaggio rimangono duraturi dopo la sua manifestazione.

Un altro tema che connette il film ai *topoi* classici del fantastico è quello della corporalità della donna, «la centralità della figura femminile come elemento perturbante» (Curti, 2011: 35). Particolarmente riguardo alla comunicazione fra vivi e morti, il corpo femminile si trovava al centro dell'epopea delle medium, durante la quale si imponeva una percezione della donna come particolarmente incline alla trasmissione di fluidi magici che permettevano l'inte-

razione fra dimensioni diverse.<sup>15</sup> Nella tradizione della scapigliatura milanese — e, più in generale, del fantastico a livello transnazionale — il corpo è visto di frequente come campo su cui si scontrano e si materializzano conflitti interiori, in un processo attraverso il quale «la lacerazione interna si specchia sul corpo» (Roda, 1996: 6). Il racconto fantastico classico introduce spesso parti del corpo che non collaborano con le altre, che non assecondano la volontà della mente e che sembrano mosse da un volere autonomo, un desiderio di assoggettare l'intero organismo alla loro ribellione. Nel film, una parte del corpo — un tumore al seno — decide per il resto dell'organismo che Elisa non debba mai interagire con la figlia, ma l'intrusione del fantastico permette la sovversione di questa condanna. I motivi della malattia, della sofferenza fisica e della decadenza del corpo entrano anche in contatto con l'ambiente della scienza e dei suoi rappresentanti. Steso sul tavolo del dottor Gulz nel racconto «Un corpo» di Boito, il corpo di Carlotta dovrebbe dischiudere i propri segreti al bisturi dell'anatomista, rivelando l'origine dell'anima, dell'armonia e della bellezza che contraddistinguono la ragazza. Lo scienziato diventa quindi propugnatore di una epistemologia prettamente manuale e tangibile, secondo la quale la verità delle cose si può localizzare solo attraverso un'intrusione fisica. Non a caso, operare Elisa sacrificando il feto è la soluzione che gli uomini (l'oncologo, ma anche Alessio, il marito di Elisa) favorirebbero per rallentare la patologia, mentre la donna ha già in mente una connessione più elevata con la figlia: attraverso i regali, Anna riceve un'eredità che nessun altro può vantare, un lascito grazie al quale l'assenza del corpo fisico perde rilevanza. In questo senso, la dimensione fantastica si sostituisce alla scienza per riuscire dove essa fallisce, creando un equilibrio per cui anche nella *fiction* di oggi è possibile trovare uno spazio per l'elemento irrazionale quando le vie della razionalità si esauriscono. Persino la scelta della lettera lasciata come testamento, e dunque come eredità (entrambi motivi che rappresentano dei veri pilastri della tradizione gotica) entra a far parte di un meccanismo tramite il quale ciò che è avvenuto nella realtà alternativa viene confermato, sottolineando un senso di straniamento che finisce per avere effetti benefici sulla coscienza dei personaggi. Dunque, *18 regali* propone l'uso del modo fantastico

---

15 Famosissimo l'esempio di Eusapia Palladino, la cui vicenda assume connotazioni simboliche di elevazione delle classi sociali più basse. Più in generale la figura della medium permetteva di aggirare la barriera delle istituzioni religiose nella relazione fra l'individuo e la dimensione metafisica, in porzioni della società ancora legate a superstizioni e credenze antiche ma anche fra i salotti della mondanità. Jarlath Killeen (2009: 139) ha sottolineato la particolare interpretazione del fenomeno delle medium come un fatto specificamente femminile, che vedeva nel corpo della donna una predisposizione messa anche in relazione alle diagnosi di isteria.

non semplicemente come metafora di tematiche reali, ma come forza narrativa che scaturisce da esse: la vera storia di Elisa Girotto dà origine all'interpretazione fantastica del suo gesto nei confronti della figlia.

Pur restando nel contesto della rielaborazione di *topoi* della tradizione del fantastico, e dunque di difficile interpretazione come forza apertamente innovativa,<sup>16</sup> il film di Francesco Amato si distingue per alcune scelte che lo rendono più che una semplice galleria di citazioni. La comunicazione fra vivi e morti si offre come veicolo di un finale gioioso e celebrativo della vita, laddove in altre pellicole recenti (si pensi a *Il signor diavolo* di Pupi Avati) essa è carica persino di connotazioni demoniache legate alla cultura contadina e al persistere di alcune sue credenze e superstizioni.<sup>17</sup> Si tratta dunque di una lacerazione della logica quotidiana che, se da un lato segue alcuni dei meccanismi illustrati da Caillois, si discosta da quel «panico sconosciuto» (1991: 37) che getta spesso i personaggi in una spirale di disperazione. L'interazione con la persona defunta non genera l'incontro pauroso con un fantasma o uno zombie, ma rappresenta l'occasione di una vita per chi non potrebbe altrimenti mai godere della presenza della persona cara. Non si assiste ad un regolamento di conti dei morti contro chi continua a vivere, ma ad una comune rivincita nei confronti del destino. La vita prima dell'incontro è insostenibile, mentre l'irruzione del fantastico rende il dolore più tollerabile. L'oggetto mediatore non deve essere riportato al posto d'origine: proprio il suo restare nel mondo a cui non appartiene permette la continuazione di uno straniamento che non è temuto ma desiderato. Per questi motivi, *18 regali* va interpretato come un film che, nel riproporre molti dispositivi tipici del cinema fantastico, crea una forma positiva e benvenuta di straniamento, ribaltando la funzione tradizionale del modo come portatore di inquietudine.

---

16 In relazione ai limiti imposti da una sterile ripetizione di immagini e *topoi*, Nicola Pasqualicchio ha parlato del rischio di «ripercorrere in modo piuttosto prevedibile sentieri già tracciati dal fantastico terrificante, senza ravvivarli in virtù di una particolare incisività narrativa o di un qualche inatteso scatto di originalità» (2018: 308).

17 Nel libro-intervista di Adamovit e Bartolini sulla produzione cinematografica di Pupi Avati, il regista chiarisce le motivazioni di questa interpretazione del ritorno dei morti come minaccia verso il mondo rurale, caratterizzato dall'adattamento del dogma cattolico alle credenze popolari: «Il ritorno dalla morte non era concepito come resurrezione e questa è una differenza importante. I morti che tornavano restavano morti e questo era un elemento irrinunciabile per generare la paura. I morti non resuscitano, ma fanno paura perché, pur mantenendo l'aspetto dei morti, si muovono, aprono gli occhi! Non come Lazzaro, che esce dalla tomba nella solarità del miracolo. Si tratta di qualcosa di più spaventoso e grave e il fatto di ritornare dalla morte non completamente da viventi è un'aggravante». (Adamovit e Bartolini, 2019: 40).

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOVIĆ, Ruggero, e Claudio BARTOLINI (2019): *Il gotico padano. Dialogo con Pupi Avati*, Bietti, Milano.
- ALBERTAZZI, Silvia (1995): *Il punto su: la letteratura fantastica*, Laterza, Roma.
- AMATO, Francesco (dir.) (2020): *18 regali*, Lucky Red, Italia.
- AVATI, Pupi (dir.) (2019): *Il signor diavolo*, DueA, Italia.
- BLACKFORD, Russell, e Damien BRODERICK (eds.) (2014): *Intelligence Unbound: The Future of Uploaded and Machine Minds*, Wiley & Sons, Chichester. <<https://doi.org/10.1002/9781118736302.index>>
- BOITO, Camilo (1895): *Storielle vane*, 3. ed., Treves, Milano.
- BONIFAZI, Neuro (1982): *Teoria del fantastico*, Longo, Ravenna.
- BROOKER, Charlie (cr.) (2011-2019): *Black Mirror*, Zeppotron.
- BULLA, Irene (2018): «Monstrosity and the Fantastic: The Threats and Promises of Monsters in Tommaso Landolfi's Fiction», in Kristen Wright (ed.), *Disgust and Desire: The Paradox of the Monster*, Brill Rodopi, Leiden, pp. 143-168. <[https://doi.org/10.1163/9789004360150\\_008](https://doi.org/10.1163/9789004360150_008)>
- CAILLOIS, Roger (1984): *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano.
- (1991): *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Santarcangelo di Romagna.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma.
- CAVALLI, Annamaria (2002): *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*, Unicopli, Milano.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Il Mulino, Roma.
- CLEMENS, Valdine (1999): *The Return of the Repressed. Gothic Horror from the Castle of Otranto to Alien*, SUNY Press, New York.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1993): *Biographia literaria*, Editori Riuniti, Roma.
- COLLEONI, Federica (2012): «Spettri della violenza politica: gli anni Settanta in alcuni romanzi del nuovo millennio», *Enthymema*, núm. 7, pp. 425-442. <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/2705>>
- CURTI, Roberto (2011): *Fantasmì d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino.
- DANIELS, Greg (cr.) (2020): *Upload*, Deedle-Dee.
- FREUD, Sigmund (1991): *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 269-307.
- GRASSADONIA, Fabio, e Antonio PIAZZA (dirs.) (2017): *Sicilian Ghost Story*, Indigo, Italia.
- HOFFMANN, E. T. A. (1950): *L'uomo della sabbia e altri racconti*, trad. Ervino Pocar, Rizzoli, Milano.
- KILLEEN, Jarlath (2009): *History of the Gothic: Gothic Literature 1825-1914*, University of Wales Press, Cardiff.
- LAGHEZZA, Beatrice (2012): *Una noia mortale. Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Ghezzeno.
- LAZZARIN, Stefano (2000): *Il modo fantastico*, Laterza, Roma.
- LUGNANI, Lucio (1983a): «Per una delimitazione del genere», in Remo Ceserani (ed.), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 37-74.

- (1983b): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani (ed.), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 177-288.
- MAINETTI, Gabriele (dir.) (2015): *Lo chiamavano Jeeg Robot*, Lucky Red, Italia.
- ÖZPETEK, Ferzan (dir.) (2012): *Magnifica presenza*, Fandango, Italia.
- PASQUALICCHIO, Nicola (2018): «Una forma d'orrore specificamente teatrale: *The Woman in Black*», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, núm. 2, pp. 307-317. <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.519>>
- ROAS, David (2018): *Behind the Frontiers of the Real. A definition of the Fantastic*, Palgrave Macmillan, London.
- RODA, Vittorio (1996): *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Liguori, Napoli.
- (2008): *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Boronia University Press, Bologna.
- RYE, Stellan (dir.) (1913): *Der Student von Prag*, Deutsche Bioscop, Berlino.
- SALVATORES, Gabriele (dir.) (2003): *Io non ho paura*, Medusa, Italia.
- SHELLEY, Mary (2002): *Frankenstein*, trad. Bruno Tasso, Collana BUR Rizzoli, Milano.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- WIENE, Robert (dir.) (1920): *Der Cabinet des Dr. Caligari*, Decla-Bioskop, Berlino.
- ZEMECKIS, Robert e Bob GALE (cr.) (1985-1990): *Ritorno al futuro*, Universal Pictures e Amblin Entertainment, California.