



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in
Filologia e
Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Le spie del fantastico

I segnali testuali di una
strategia enunciativa

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Prof. Mimmo Cangiano

Prof. Alberto Zava

Laureando

Michele Caterino

Matricola 898117

Anno Accademico

2023 / 2024

INDICE

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO 1	14
1.1 Il dibattito critico intorno al fantastico	14
1.2. La definizione di Todorov e la critica degli effetti	25
1.3. Limiti delle definizioni e della classificazione di Todorov	33
1.3.1 I generi e i modi letterari nella prospettiva della semiotica del testo	40
1.3.2 La funzione conativa dei testi letterari	51
1.3.3 Il modo dell'enunciazione fantastica	60
1.4 Il fantastico, la poesia e l'allegoria	66
CAPITOLO 2	88
UN TENTATIVO DI DEFINIZIONE	88
2.1. La funzione fantastica.....	88
2.2 La teoria dei mondi possibili e la comparazione ontologica	103
2.3. Lo statuto dei mondi fantastici: i mondi invisibili.....	122
CAPITOLO 3	139
LE SPIE DEL FANTASTICO	139
3.1 Spie del fantastico esplicite e implicite	139
3.2 Le spie del fantastico esplicite.....	141
3.2.1 Il «demone prosaico» e la tendenza alla razionalizzazione del fantastico ..	141
3.2.2. Sul paradigma di realtà: il fantastico e il meraviglioso.	163
3.2.3 Ancora sul paradigma di realtà: l'apriorismo epistemologico.....	168
3.2.4 L'inversione prospettica nella razionalizzazione dell'impossibile.....	174
3.3 Le spie del fantastico implicite.....	192
3.3.1 Il dispositivo dell'oggetto mediatore	194

3.3.2 Le coordinate d'individuazione parziale	204
3.3.3 La spiegazione apparente dell'oggetto fantastico: la fantascienza	210
3.3.4 La storia «inverosimile, ancorché certa»: l'excusatio non petita dei narratori del fantastico.....	226
3.3.5 Il testo fantastico come oggetto intrinsecamente autenticato	235
CONCLUSIONI.....	249
BIBLIOGRAFIA	255

«Non esiste esercizio intellettuale che non risulti, alla fine, inutile.»

Jorge Luis Borges, *Ficciones*

INTRODUZIONE

Definire il fantastico rappresenta sicuramente una sfida per lo studioso di letteratura contemporanea. Lungi dal poter essere ridotti semplicemente al carattere estremamente recente del dibattito critico sul tema,¹ i problemi che ruotano attorno agli studi sulla narrativa fantastica sono diversi, e affrontarli significa peraltro scontrarsi con una serie di questioni che vanno ben oltre questo specifico ambito e che riguardano *in generale* lo studio della letteratura.

Si può anche ignorare, in questa sede, il problema legato alla “reputazione” di cui gode in ambito accademico il fantastico, genere narrativo su cui pesa ancora molto l’etichetta della paraletteratura (che pure non si vede perché debba essere denigratoria).² Del resto, tale questione, per quanto possa talvolta complicare la ricerca, non intacca pesantemente lo studio dei testi.

Ben più invalidante, in questo senso, è invece il fatto che ancora oggi non vi sia fra i critici un consenso unanime sul canone testuale di riferimento della letteratura fantastica. Sembra cioè che, al di là di alcuni punti fermi, di alcuni autori che indubbiamente vengono considerati fantastici, sussistano per il resto innumerevoli casi per cui l’eventuale appartenenza al canone risulta controversa: ad esempio, si accetta concordemente di farvi rientrare Hoffmann, Gautier, Mérimée, ma anche Lovecraft e Buzzati, mentre già i nomi di Kafka o di Calvino pongono non pochi problemi.³

Questa difficoltà nel determinare il canone del fantastico, può essere ricondotta a diverse ragioni. In primo luogo, contro l’individuazione di un *corpus* testuale univoco,

¹ Cfr. *infra*, 1.1.

² Su questo, cfr. *Chapter one, Introduction*, in FARAH MENDLESOHN and EDWARD JAMES, *A short history of fantasy*, Middlesex University Press, 2009 («Despite its popularity, fantasy has been relatively neglected by scholars, and there are just over a handful of important theorists in the field.»), e *Introduzione* in TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 2000. todorov introduzione e farah mendelsohn ed edwRD JAMES.

³ L’uno per via delle numerose influenze provenienti dalla tradizione fiabesca e dalla produzione fantascientifica che accoglie nelle proprie opere, l’altro per via della sua inequivocabile irriducibilità ad un singolo genere letterario.

agiscono le divergenze, non di rado anche piuttosto ampie, tra le posizioni teoriche dei diversi studiosi: valgano, a titolo di esempio, le notevoli rimostranze mosse già da Finné contro la decisione di Todorov di escludere, dall'alveo degli autori fantastici, Edgar Allan Poe;⁴ ma si pensi anche a come alcuni studiosi abbiano più di recente riletto in chiave fantastica una certa parte della produzione narrativa kafkiana,⁵ anche se sull'appartenenza di quest'ultima al genere vigeva già il veto dell'*Introduction* todoroviana.

In molti casi, poi, ad ostacolare la delimitazione specifica di un canone intervengono anche prese di posizione di carattere storico: se infatti si assume (come ad esempio fa Caillois,⁶ prima ancora di Todorov), certo non senza motivo ma comunque aprioristicamente, che la narrativa fantastica sia nata dalle ceneri dell'Illuminismo e in seno all'Ottocento positivista, sarà allora difficile includere nel canone un'opera scritta all'inizio del XVIII secolo come i *Gulliver's travels*, sebbene il romanzo di Swift presenti molti più punti di contatto con i racconti di Hoffmann che non con i *Contes* di Perrault.⁷

Ulteriori difficoltà provengono dall'osservazione (che talvolta diventa *costruzione*) dei limiti del fantastico, ovvero delle differenze specifiche tra questo tipo letterario e le forme narrative ad esso affini e contigue, come il meraviglioso, il *fantasy* o la fantascienza (ma secondo Sartre si dovrebbe aggiungere anche l'assurdo):⁸ da un lato non sarebbe affatto proficuo ritagliare nell'universo letterario una macrocategoria al cui interno collocare opere e autori eccessivamente lontani fra loro (da Théophile Gautier a Philip K. Dick, dai fratelli Grimm a Landolfi); dall'altro, però, neanche si possono ignorare i vari punti di contatto che accomunano queste forme narrative, sia pure al netto delle loro numerose differenze.

Infine, non pochi problemi provengono dalle dichiarazioni e prese di posizione degli stessi autori: non mancano infatti casi di scrittori che, pur essendo ampiamente

⁴ Cfr. JACQUE FINNÉE, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Edition de l'Université libre de Bruxelles, 1980.

⁵ Cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, Methuen, Inc., 1987 e DEBORAH MOSCATELLI, *Il fantastico nella prosa di Franz Kafka*, Brescia, Temperino Rosso Edizioni, 2022.

⁶ ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria s.r.l., 1985.

⁷ Cfr. *infra*.

⁸ Cfr. JEAN PAUL SARTRE, *Aminadab o del fantastico come linguaggio*, in LUISA COGLIATI ARANO (a cura di), *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

riconosciuti dalla critica e dal pubblico come punti di riferimento della narrativa fantastica, rifiutino categoricamente un'etichetta di questo tipo.⁹

Quest'apparente irriducibilità della narrativa fantastica ad un canone preciso, come si può immaginare, ne rende particolarmente arduo lo studio, in quanto complica la determinazione di un *corpus* testuale di riferimento dal quale partire per l'elaborazione di una teoria o di una definizione. Il critico si trova dunque inevitabilmente a dover scegliere se selezionare arbitrariamente una rosa di testi e a partire da questi cercare di elaborare una definizione del genere o se – seguendo il percorso inverso - dedicarsi in prima istanza alla speculazione teorica e solo in seguito verificare in quali testi sia comprovata la validità dell'ipotesi.

Per quel che concerne la presente ricerca, occorre anticipare due punti. In primo luogo, ho scelto arbitrariamente di escludere qualsiasi riferimento sia alla narrativa kafkiana, sia a tutta la tradizione letteraria sudamericana, compreso il filone del cosiddetto *realismo mágico*. La scelta non va imputata ad un'incompatibilità dei testi in questione con la teoria che si proverà ad elaborare: piuttosto, poiché un'analisi incentrata anche su questo genere di opere avrebbe comportato necessariamente un discorso molto più ampio ed eterogeneo, essa andrà giustificata alla luce della volontà di non complicare ulteriormente una trattazione che già di per sé è dotata di una certa complessità.

Per quanto invece riguarda il *corpus* di testi inclusi in questo studio, si può dire che, se anche si è voluto attingere alla (pur discordante) tradizione critica, si vedrà come l'adozione della prospettiva teorica della semiotica del testo e della cooperazione interpretativa permetta già di per sé di operare una selezione tra le opere narrative, visto che impone di concentrarsi su quei casi in cui le narrazioni già in partenza prevedono di essere considerate fantastiche dal proprio lettore ideale.

La difficoltà nel «ritagliare all'interno dell'universo letterario un territorio del fantastico dai confini nettamente segnati»¹⁰ comporta come diretta conseguenza l'impossibilità di elaborare una definizione onnicomprensiva ed esaustiva della letteratura fantastica.

⁹ Si vedano in proposito i casi esemplari di Levi (cfr. ELEONORA LIMA, MICHELE MAIOLANI, MARCO MALVESTIO, *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, in «Enthymema», XXXIII, (2023), p. 4) e Landolfi (TOMMASO LANDOLFI, *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963).

¹⁰ FERDINANDO AMIGONI, *Fantasmî nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 2004. p. 13.

D'altronde decenni di studi hanno ormai inequivocabilmente provato che il fantastico costituisce una forma narrativa sfuggibile, una categoria dai contorni confusi e indistinti, difficile da identificare tanto per il critico quanto per il fruitore, e ancor più difficile da mettere in relazione con i generi ad esso limitrofi. Quest'ultimo problema, peraltro, non è certo secondario se si considera che definire un certo tipo di narrativa significa descriverne le caratteristiche identitarie fondamentali, ovvero tutti quegli aspetti che la rendono riconoscibile e distinguibile da ogni altra manifestazione letteraria; e dunque, se le questioni definitorie risultano così intrinsecamente legate a quelle classificatorie, nessuno studio sul fantastico potrà prescindere da un'analisi dei generi narrativi ad esso affini.

Tuttavia, definire il fantastico si qualifica come un'impresa impossibile solo se la pretesa iniziale è quella di far coincidere i modelli teorici con le manifestazioni empiriche rilevabili nella produzione letteraria. Legioni di critici hanno attaccato ferocemente Todorov per aver reso il fantastico, con la sua teoria dell'*hesitation*, un genere letterario quasi esclusivamente teorico, salvo poi comportarsi allo stesso modo, seppure partendo da premesse diverse. D'altro canto, gli studiosi che invece si sono arresi all'indefinibilità del genere e che si sono cimentati nella "semplice" descrizione di alcuni suoi meccanismi fondamentali sono stati davvero pochi.¹¹

Ritengo che si potrebbero raggiungere risultati assai più soddisfacenti semplicemente accettando che, per lo meno per quel che riguarda la teoria del fantastico, gli strumenti messi a disposizione dalla critica letteraria obbligano lo studioso a muoversi sempre ad un certo livello di astrazione teorica, e dunque a dover riconoscere continuamente un margine più o meno largo di non applicabilità della propria definizione di fronte alla vastità dell'universo letterario fantastico.

Dovremmo considerare una definizione del fantastico non come *il risultato* di un'operazione critica, bensì come un ulteriore strumento a nostra disposizione per studiare questo tipo di produzione narrativa. Così, anche se risulterà sempre alquanto difficile che una definizione della letteratura fantastica riesca a trovare un pieno riscontro nella totalità della produzione testuale, comunque tale definizione potrà essere usata come

¹¹ Cfr. *infra*, 1.2.

una buona approssimazione della reale situazione nel panorama letterario, e dunque acquisire una certa utilità analitica.

Una concezione di questo tipo permette al critico, accettati i limiti connaturati alla propria ricerca, di elaborare una teoria che sia in grado di illustrare, nel pratico dell'analisi testuale, i meccanismi fondamentali della letteratura fantastica.

Con questo atteggiamento mi sono dedicato alla presente ricerca, che si articola in tre capitoli, ciascuno dei quali dedicato ad un diverso problema inerente la definizione della letteratura fantastica.

Nel primo capitolo, oltre a ripercorrere brevemente la storia della critica intorno al fantastico, cercherò di enucleare quelli che reputo essere i punti deboli dell'analisi todoroviana, pur riconoscendo il suo valore come punto di partenza imprescindibile per qualsiasi ricerca sulla letteratura fantastica.

In primo luogo, muovendo dalle riflessioni di Carla Benedetti, cercherò di mostrare come la teoria di Todorov, seguendo una tendenza assai diffusa nel panorama critico fin dalle origini, di fatto basi la sua definizione del fantastico non sull'analisi degli specifici meccanismi narrativi o strutturali che gli sono congeniti, quanto piuttosto sulla specifica reazione che questo tipo di testi ricercerebbe nei propri lettori.

In seguito, si metterà in evidenza un certo andamento asimmetrico che risulta attivo tanto nei procedimenti analitici quanto nei risultati (definitivi e classificatori) cui Todorov giunge *nell'Introduction*: il risultato sarà non solo un ridimensionamento delle ambizioni di applicabilità universale della teoria todoroviana, ma anche e soprattutto una rivalutazione dei criteri sulla base dei quali distinguere tra il fantastico e i generi ad esso limitrofi. Rivalutazione che condurrà necessariamente anche a riconsiderare e ad ampliare notevolmente il *corpus* testuale canonico del fantastico, che Todorov aveva forse eccessivamente ristretto.

Limiti come questo nell'*Introduction à la littérature fantastique* risultano per lo più ascrivibili al fatto che Todorov, così come moltissimi critici dopo di lui, guarda al fantastico come a un *genre* letterario, facendo così riferimento ad una categoria analitica, che si rivela inefficace per lo studio di una forma narrativa così mutevole ed eterogenea. Piuttosto, seguendo un percorso già tracciato – tra gli altri – da Remo Ceserani, e

sfruttando anche le suggestioni provenienti dalla semiotica del testo (con particolare riferimento alla teoria della cooperazione interpretativa elaborata da Umberto Eco), tenterò di mostrare come si possano ottenere risultati ben più apprezzabili facendo ricorso alla categoria del *modo letterario*.

Infine, dando spazio ad un problema che ha ricevuto pochissima attenzione nel dibattito critico, proverò a rivalutare la supposta incompatibilità tra il fantastico e i due campi di riferimento della poesia e dell'allegoria, giungendo a delle conclusioni che si discosteranno non poco da quelle todoroviane.

Il secondo capitolo sarà dedicato ad una proposta di definizione della letteratura fantastica che, se non potrà dirsi innovativa, cercherà per lo meno di guardare al problema da una prospettiva diversa.

Il punto di partenza sarà l'individuazione della funzione conativa dei testi fantastici, ovvero di quell'insieme di atteggiamenti cooperativi che il testo dovrebbe esigere e contemporaneamente stimolare nel proprio lettore ideale. Si mostrerà la convergenza tra tale funzione e un sentimento molto simile a quello descritto da Kant nella sua trattazione sul sublime: una sensazione di frustrazione gnoseologica data da un'irriducibile conflitto tra l'inequivocabile percezione dei fenomeni straordinari oggetto delle storie fantastiche e un'impossibilità di una loro piena elaborazione razionale.

Si farà poi riferimento agli studi di Brian McHale e di Lubomir Doležel nel campo della cosiddetta teoria dei mondi possibili per evidenziare sia come questo specifico "effetto" ricercato dai testi fantastici sia ottenuto per via di una precisa configurazione ontologica dei mondi finzionali, sia come il fantastico organizza la propria strategia enunciativa proprio per sottolineare continuamente la differenza tra il mondo reale a cui appartiene il lettore e il proprio mondo narrativo.

Infine, l'ultimo capitolo sarà dedicato all'individuazione di una serie di elementi testuali che, collocandosi su più livelli d'analisi (tematico-contenutistico, strutturale, enunciativo, diegetico, ecc.), permettono di rintracciare nella narrazione l'adozione di un modo d'enunciazione di tipo fantastico. Questa serie di segnali, denominati "spie del fantastico", altro non sono che configurazioni ricorrenti della storia o della struttura del testo, che, se giustamente intercettati e interpretati, denunciano nell'opera la presenza di una strategia enunciativa il cui presupposto di base costituisce proprio il postulato

fondamentale di ogni testo fantastico: l'incredulità del lettore davanti al racconto di fenomeni e avvenimenti del tutto impossibili.

CAPITOLO 1

1.1 Il dibattito critico intorno al fantastico

Nello sconfinato e antichissimo panorama della critica letteraria, il dibattito intorno a quella categoria narrativa che tendiamo a definire con il termine “fantastico” risulta estremamente recente, «appena bi-secolare»¹² come fa notare Stefano Lazzarin. Se ne può individuare l’origine nella Francia degli anni Venti e Trenta dell’Ottocento, in un contesto in cui l’enorme circolazione dei *Contes fantastiques* di E. T. A. Hoffmann (i *Racconti notturni* dell’autore tedesco erano stati pubblicati in Germania nel 1817 e poi appositamente tradotti in francese tra il 1829 e il 1836) stimolò immediatamente un nutrito dibattito intellettuale su quella «commistione di meraviglioso e reale che fonda la novità rivoluzionaria di Hoffmann».¹³ A partire da questo momento, si possono individuare tre fasi distinte nella storia della critica letteraria intorno al fantastico.

La prima fase di questa «storia lunga e ricca di peripezie»¹⁴ abbraccia all’incirca un secolo, muovendo dalle prime manifestazioni della letteratura fantastica fino al primo Novecento. Essa ha come protagonisti gli stessi autori che contribuiscono a fondare le convenzioni letterarie di questo nuovo genere della narrativa contemporanea. In alcuni casi i loro contributi assumono la forma tradizionale del saggio teorico: così Théophile Gautier nei suoi *Hoffmann* (1830) e *Contes d’Hoffmann* (1836), che sono essenzialmente delle recensioni dell’opera dell’autore tedesco (così come pure è una recensione dei *Racconti notturni* il saggio in cui per la prima volta compare il termine *fantastique*);¹⁵ ma

¹² STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori, 2016, p. 1.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 2.

¹⁵ JEAN-JACQUES AMPÈRE, *Allemagne. Hoffmann*, recensione di *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*, herausgegeben von Hitzig, Berlin, 1822, «Le Globe», VI, 81, 2 agosto 1828, pp. 588-589.

si pensi anche al Maupassant del *Le fantastiques* (1883), o alla prefazione che Henry James fa precedere al suo *The Altar of the Dead* (1895), o ancora al celebre *Supernatural horror in literature* di H. P. Lovecraft (1927). Più frequentemente, però, questi intellettuali riflettono sul fantastico nel momento stesso in cui ne stanno delineando i connotati, dedicandosi di fatto a quelle che non a caso sono state definite «riflessioni di poetica»:¹⁶ alcuni degli esempi più espliciti di questa tendenza specifica degli autori del fantastico della prima ora si ritrovano nei racconti di Hoffmann (*Der Sandmann, Das öde Haus*) e di Charles Nodier (*Histoire d'Hélène Gillet*), ma il movimento è assolutamente sistematico alle origini di questa forma narrativa (e infatti Lazzarin parla del fantastico come di «uno dei più autocoscienti fra i generi e modi letterari»¹⁷).

In questi anni il dibattito ruota per lo più attorno a due questioni fondamentali. Da un lato, il modo tutto nuovo di trattare il soprannaturale che si afferma in questo genere di testi: muovendo dalla fondamentale distinzione operata da Hoffmann tra lo straordinario (*das Wunderliche*) e il prodigioso (*das Wunderbare*),¹⁸ si inizia a comprendere la profonda distanza che separa la nascente letteratura fantastica dalla plurisecolare tradizione fiabesca e meravigliosa, preparando di fatto il terreno a quella che, più di un secolo dopo, sarà la distinzione todoroviana tra *merveilleux, étranger e fantastique*.¹⁹ Dall'altro, autori e intellettuali iniziano a riflettere su quale debba essere l'effetto specifico che i propri racconti dovrebbero suscitare sui lettori,²⁰ iniziando così ad instradare la teoria del fantastico su un percorso a cui, come si avrà modo di mostrare, essa resterà attaccata per molto tempo (e a cui in molti casi resta attaccata ancora oggi).

¹⁶ STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, p. 2.

¹⁷ STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2000, p. 9.

¹⁸ Scrive Hoffmann nelle prime righe di *Das öde Haus*: «Si definiscono "straordinarie" (o inconsuete) tutte le manifestazioni della conoscenza e del desiderio razionalmente ingiustificabili; "prodigioso" (o soprannaturale) viene invece definito tutto ciò che si riterrebbe impossibile, incomprensibile, in quanto sembra andar oltre le forze naturali note e anche [...] contrapporsi alla naturale tendenza delle medesime.» (E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1996, p. 120).

¹⁹ Cfr. *infra* in questo stesso paragrafo.

²⁰ In quest'ambito il contributo di maggior rilievo è costituito senza dubbio dall'opera di Lovecraft (il già citato *Supernatural horror in literature*), anche se non vanno dimenticati alcuni importanti precedenti, tra cui certamente Maupassant (*Le Fantastiques*, 1883), Gautier (*Hoffmann*, 1830) e di Walter Scott (*On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the work of Ernst Theodore William Hoffmann*, 1827).

Già entro la prima metà del Novecento, però, le cose cambiano: la letteratura fantastica, a quasi un secolo dalle sue prime apparizioni, si è ormai affermata nel panorama letterario contemporaneo, ha perso il carattere dirompente della novità e, potendo ormai contare su un numero consistente di autori e di testi,²¹ tende ora ad assumere una fisionomia fissa e ben riconoscibile. Chiaramente questo genera anche un mutamento radicale del dibattito critico, che già a partire dai primi anni del XX secolo è condotto da «una nuova figura di teorico: non più l'autore di racconti fantastici che riflette sul genere che sta praticando, bensì il critico universitario che si pone come scopo la conoscenza 'scientifica' del proprio oggetto».²² In questi anni, dunque, si sviluppa per la prima volta una «riflessione propriamente *teorica*»²³ sul fantastico, portata avanti da alcuni dei più importanti intellettuali del primo Novecento. Tra questi si possono citare figure di spicco come quelle di Jean Paul Sartre (*Aminadab o del fantastico come linguaggio*, 1947) e di Roger Caillois (*De la féerie à la science-fiction*, 1953), i cui contributi, però, mostrano chiaramente come in questi anni il dibattito critico intorno al fantastico sia molto più interessato a tracciare delle linee di demarcazione tra questo nuovo genere letterario e quelli che ad esso sembrano limitrofi o affini (per Sartre l'assurdo kafkiano, per Caillois la fiaba e il racconto fantascientifico), che non a indagarne le caratteristiche costituenti.²⁴

Il contributo che però risulta certamente più significativo e importante – in termini di influenza sul panorama critico successivo – che si colloca in questa seconda fase della storia della critica del fantastico si deve senza alcun dubbio a Sigmund Freud. Con il suo *Das Unheimlich* (1919), Freud inaugura uno sposalizio tra critica psicanalitica e analisi della letteratura fantastica che avrà ampio seguito nel corso del Novecento.²⁵ Nel saggio

²¹ Non a caso sono questi gli anni in cui iniziano a circolare le prime miscellanee e le prime antologie interamente dedicate a racconti fantastici. Per quanto concerne il panorama italiano, sarà utile ricordare l'operazione assolutamente pionieristica di Gianfranco Contini con la sua *Italia Magica* (pubblicata per la prima volta in francese nel 1946).

²² STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, p. 2.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Anche questa tendenza ad una sorta di “mania classificatoria” sarà ampiamente ereditata da Todorov.

²⁵ Già Todorov nella sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970) giustificherà su base psicanalitica la sua classificazione dei temi del fantastico, così come la sua convinta affermazione del tramonto di questo genere letterario nel XX secolo; ma la tendenza ad applicare gli strumenti della psicanalisi alla critica del fantastico giunge fino a tempi ben più recenti, basti pensare alle opere di Rosemary Jackson (*Il fantastico*,

egli parte dall'analisi di un racconto considerato ancora oggi uno dei grandi modelli del fantastico ottocentesco - *Der Sandmann* di Hoffmann (1815) – per spiegare il concetto di “perturbante” (*unheimlich*), ovvero una sorta di angoscia psichica causata da «qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che è invece affiorato»,²⁶ un «elemento angoscioso [che] è qualcosa di rimosso che ritorna».²⁷ Sebbene non sia possibile in questa sede soffermarsi ampiamente sulla complessa prospettiva freudiana, comunque risulta significativo che Freud sfrutti, per la sua analisi scientifica, proprio il riferimento ad un racconto fantastico. Certo si potrebbe obiettare, come fa notare Lazzarin, che «il saggio freudiano *non* è il supporto teorico di una pratica di scrittura, non è orientato verso una letteratura fantastica a venire, ma verso l'oggetto della propria indagine»;²⁸ in altre parole, che l'obiettivo di Freud non è mai quello di realizzare una proposta di tipo critico-letterario, bensì quello di evidenziare il funzionamento di alcuni ambiti della psiche *attraverso* il riferimento ad un testo letterario. E tuttavia l'autorevolezza dell'analisi freudiana in un'opera di questo tipo concorre di certo a porre ulteriormente l'attenzione del mondo accademico sulla narrativa fantastica, contribuendo notevolmente a legittimarne l'analisi critica.

Ma se è vero che già nel primo Novecento la letteratura fantastica inizia ad essere oggetto di studio da parte di accademici e “addetti ai lavori”, è pur vero però che è solo a partire dalla seconda metà del secolo che l'analisi di questo genere di testi diventa un argomento precipuo nel panorama critico internazionale.

La svolta che inaugura questa terza fase della storia della critica del fantastico, quella che si apre negli anni Settanta del secolo scorso e che giunge fino a noi, porta senza alcun dubbio il nome di Tzvetan Todorov.²⁹ È infatti innegabile che la pubblicazione, nel 1970, della sua *Introduction à la littérature fantastique* debba essere considerato un vero e

la letteratura della trasgressione, 1986) o di Rosalba Campra (*Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, 2000).

²⁶ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, a cura di CESARE L. MUSATTI, Roma, Edizioni Theoria, 1991, p. 58.

²⁷ Ivi, p. 57.

²⁸ STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, p. 2.

²⁹ Il che però non significa che non sia possibile individuare tutta una serie di autori cui bisogna riconoscere di aver preparato il terreno all'avvento dell'opera di Todorov: cfr. REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 49-52.

proprio spartiacque nell'evoluzione della teoria e della critica del fantastico. A dire il vero questo non tanto per la teoria che al suo interno viene esposta, la quale fin da subito va incontro a pesantissime critiche³⁰ - sebbene vada pure rilevato che la definizione di letteratura fantastica elaborata da Todorov ha comunque dimostrato, negli anni, «di resistere, nel suo nucleo centrale, alle molte critiche e di mantenere ancor oggi una sua notevole utilità ermeneutica».³¹ Ciò che costituisce il carattere davvero dirimpante dell'operazione di Todorov risiede nella grande influenza che essa ha esercitato sul panorama critico successivo:³² lo studioso Bulgaro «fa piazza pulita delle teorie precedenti definendo chiaramente un ambito di ricerca»,³³ finalmente delineando con chiarezza i principali problemi legati alla definizione della letteratura fantastica. Ed è questo il motivo per cui ancora oggi nessuna trattazione sul fantastico potrebbe prescindere da un confronto con la proposta todoroviana, sia che rispetto ad essa ci si voglia porre in continuità, sia che si intenda piuttosto contrastarla. Non a caso Lucio Lugnani, pur rigettando completamente l'analisi dell'*Introduction à la littérature fantastique*, è comunque costretto a ricordarne l'immenso valore:

[...] il libretto di Todorov non meriterebbe, a conti fatti, una attenzione particolare se non fosse per il fatto che, pur deludente ed elusivo in tante delle sue conclusioni e proposte, Todorov ha avuto il merito di vedere i problemi e porli sul tappeto.³⁴

Nell'ormai ampio e prolifico ambito della riflessione critica sul fantastico, nessun saggio ha mai ricevuto tanta attenzione quanto quello di Todorov, nessuna teoria ha mai

³⁰ Il primo critico a schierarsi apertamente contro la posizione di Todorov sul fantastico, già nel 1980, è Jacques Finné con il suo *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*.

³¹ REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 52.

³² Remo Ceserani addirittura paragona la portata dell'operazione di Todorov nell'ambito della critica del fantastico a quella che, in altri ambiti, è stata propria degli studi di Michail Bachtin sul carnevale o di Northrop Frye sul modo romanzesco: cfr. *ivi*, pp. 7 e ss.

³³ STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, p. 3.

³⁴ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica* ("La Porta di Corno, collana di studi sulla narrativa" diretta da REMO CESERANI, LUCIO LUGNANI, EMANUELA SCARANO), Pisa, 1983, p. 38.

avuto così tanti proseliti e così tanti detrattori come quella presente nell'*Introduction*.³⁵ E l'importanza di questo contributo critico è tale che anche quelle opere che non intendono fornire una definizione specifica del fantastico ma solo analizzarne alcuni aspetti, nella maggior parte dei casi presuppongono nel proprio lavoro la definizione di Todorov, sulla base della quale circoscrivono il proprio campo d'indagine.³⁶

La grande efficacia della definizione del fantastico fornita da Todorov risiede sicuramente nella sua semplicità. Egli individua fundamentalmente tre condizioni che un testo deve rispettare perché possa essere definito fantastico:

[il fantastico] esige che siano soddisfatte tre condizioni. In primo luogo, occorre che il testo obblighi il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti evocati. In secondo luogo, anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata a un personaggio e l'esitazione si trova ad essere, al tempo stesso, rappresentata, diventa cioè uno dei temi dell'opera. [...]. È necessario infine che il lettore adotti un certo atteggiamento nei confronti del testo: egli rifiuterà sia l'interpretazione allegorica che l'interpretazione "poetica".³⁷

È Todorov stesso a specificare che «la prima e la terza condizione costituiscono veramente il genere; la seconda può non essere soddisfatta».³⁸

La prima condizione – come la terza, necessaria ma non sufficiente, visto che un testo che voglia dirsi fantastico deve rispettarle sempre entrambe – è quella che ha dato il nome

³⁵ Sarebbe assolutamente impossibile enumerare tutti gli autori che, nel corso degli anni, hanno accolto o rigettato la posizione di Todorov. Mi riservo dunque di rimandare, per un'analisi dettagliata della fortuna e della sfortuna critica della teoria di Todorov dal secondo Novecento a oggi, a STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*.

³⁶ Anche in questo caso non è possibile fornire una lista esaustiva di nomi. Ma mi preme comunque sottolineare come un tale procedimento sta alla base dei saggi che introducono due delle più importanti antologie di racconti fantastici pubblicate in Italia nel corso del Novecento: *Racconti fantastici dell'800* di Italo Calvino (1983) e *Notturmo italiano* di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo (1984).

³⁷ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 36.

³⁸ *Ibidem*.

alla celebre “teoria dell’*hesitation*”, la quale costituisce forse l’elemento più discusso della formula todoroviana. In prima battuta, è sulla base di essa che Todorov definisce icasticamente il suo oggetto di studio: «Il fantastico, è l’esitazione provata da un essere, il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale.»³⁹ In altre parole, data una narrazione in cui risulta presente «un avvenimento che [...] non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»,⁴⁰ cioè un elemento soprannaturale,

colui che percepisce l’avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un’illusione dei sensi, di un prodotto dell’immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l’avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote.⁴¹

Il soggetto a cui qui fa riferimento Todorov è il lettore, per quanto chiaramente egli non pensi «a questo o a quel lettore particolare, reale, ma a una “funzione” di lettore implicita nel testo».⁴² Il fruitore, davanti ad una narrazione fantastica, resta intrappolato in uno stato di esitazione, nell’incertezza che sorge dal non sapere se gli eventi narrati sono attribuibili a cause naturali o soprannaturali: «il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza».⁴³ Ma il suo linguaggio qui è volutamente ambiguo, in quanto egli sostiene anche che tale esitazione, nel fantastico, raggiunge la sua massima efficacia quando risulta «rappresentata all’interno del racconto»,⁴⁴ quando, cioè, il testo presenta un personaggio che fa esperienza degli stessi dubbi del lettore, il quale è il primo a interrogarsi sulla reale natura di ciò che gli accade, e in cui per questo è facile per il lettore identificarsi. Come si è detto, Todorov considera questa una «condizione facoltativa del

³⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ivi, p. 34.

⁴³ Ivi, p. 28.

⁴⁴ Ivi, p. 34.

fantastico»,⁴⁵ e tuttavia egli afferma anche che essa «è rispettata dalla maggior parte delle opere fantastiche».⁴⁶

L'importanza della teoria dell'*hesitation* risiede anche nel fatto che è sulla base di essa che Todorov realizza la sua celebre tripartizione fra i generi limitrofi del fantastico (*fantastique*), dello strano (*étranger*) e del meraviglioso (*merveilleux*).⁴⁷ Se si parte dal presupposto per cui il fantastico si genera nel momento in cui il testo induce il lettore ad esitare tra una spiegazione naturale e una soprannaturale per ciò che percepisce durante la fruizione, si dovrà necessariamente constatare che le opere che effettivamente mantengono il questo genere di interrogativi fino alla fine sono davvero poche. I testi così configurati costituiscono quello che Todorov chiama «fantastico puro»,⁴⁸ genere cui afferiscono testi come *Le diable amoureux* di Jacques Cazotte (1772), *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée (1835) o *The Turn of the Screw* di Henry James (1898). Più di frequente l'esitazione del lettore si risolve nel finale: in questo caso, se il lettore

decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso.⁴⁹

Il fantastico narrativizza dunque un'esitazione perpetua del lettore, mentre lo strano e il meraviglioso riducono l'incertezza del lettore rispettivamente ad una spiegazione razionale e ad una irrazionale degli eventi narrati: lo strano ha a che fare con il «soprannaturale spiegato»,⁵⁰ il meraviglioso invece con il «soprannaturale accettato».⁵¹ Appartengono al genere dello strano, ad esempio, alcuni romanzi afferenti al sottogenere

⁴⁵ Ivi, p. 35.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ In realtà i termini della classificazione di Todorov sono quattro: oltre allo strano e al meraviglioso, si dovrebbero aggiungere anche il fantastico strano e il fantastico meraviglioso (cfr. ivi, pp. 47-48); ma in questa sede si può evitare di parlarne per non complicare ulteriormente la trattazione.

⁴⁸ Ivi, p. 48.

⁴⁹ Ivi, p. 45.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

del poliziesco (Todorov cita alcune opere di Agatha Christie) o del romanzo gotico ottocentesco (si pensi ad Ann Radcliff), in cui vengono presentati al lettore dei fatti che, per quanto inizialmente possano apparirgli soprannaturali, alla fine vengono sempre ricondotti ad una spiegazione assolutamente accettabile (sebbene altamente improbabile). Al meraviglioso, invece, appartengono ad esempio le fiabe, le cui vicende sono ambientate in un mondo che poggia su fondamenta assolutamente incompatibili con la nostra realtà.

È questa a ben vedere una classificazione assai poco flessibile, poiché non tiene conto di una distinzione fondamentale che agisce entro le stesse categorie dello strano e del meraviglioso: è infatti necessario distinguere tra quei testi che propongono a priori una riduzione della possibile esitazione del lettore davanti ai fenomeni narrati, inquadrando questi ultimi fin dalle prime righe come ascrivibili a cause razionali e improbabili o soprannaturali ma del tutto accettate; e quei testi che invece pure, esattamente come il fantastico, spingono il lettore ad interrogarsi sull'origine naturale o soprannaturale dei fenomeni, ma che a differenza del fantastico puro risolvono questi interrogativi nel finale, riducendo l'esitazione del lettore al soprannaturale spiegato o al soprannaturale accettato. Todorov, che è ben consapevole di questa ulteriore ricchezza del panorama letterario, definisce come propriamente ascrivibili ai generi dello strano e del meraviglioso quest'ultima tipologia di testi, mentre per gli altri conia due categorie che, collocate in posizione intermedia, ampliano la sua classificazione: si tratta del fantastico-strano e del fantastico-meraviglioso, due generi – diciamo così – “a metà” tra il fantastico puro e, rispettivamente, lo strano e il meraviglioso.⁵²

Per quanto nel tempo sia stata messa più volte in discussione, questa classificazione presenta indubbiamente ancora oggi una sua validità, la quale come si può immaginare risiede nell'automatismo che essa permette di introdurre nella distinzione tra i racconti fantastici e tutte quelle opere che ad essi si avvicinano o che con essi tendono a confondersi.

⁵² Secondo le definizioni fornite da Todorov, al fantastico-strano appartengono quei testi in cui «certi avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale» (ivi, p. 48); mentre invece afferiscono al fantastico-meraviglioso quei «racconti che si presentano come fantastici e che terminano con un'accettazione del soprannaturale» (ivi, p. 55).

Infine, la terza e ultima condizione di esistenza del fantastico riguarda non il livello puramente narrativo – la trama, l'intreccio, i personaggi – ma l'interpretazione del testo. Secondo lo studioso bulgaro,

il fantastico implica [...] non soltanto l'esistenza di un avvenimento strano che provochi un'esitazione nel lettore e nel protagonista, ma anche una maniera di leggere che per il momento si può definire negativamente: non deve essere né “poetica”, né “allegorica”.⁵³

L'esistenza stessa del fantastico, cioè, per Todorov viene meno nel momento in cui la narrazione di un evento soprannaturale (o ritenuto tale) è calata in un'opera dotata di un'impostazione poetica o allegorica.

L'incompatibilità tra poesia e fantastico viene giustificata dallo studioso sulla base dell'assenza di un carattere propriamente rappresentativo (si potrebbe dire anche referenziale) nelle opere in versi:

Oggi si è d'accordo sul fatto che le immagini poetiche non sono descrittive, che debbono essere lette sul piano puro e semplice della catena verbale che costituiscono, nella loro letteralità, nemmeno, cioè, al livello del loro referendo. L'immagine poetica è una combinazione di parole, non di cose, ed è inutile, addirittura nocivo, tradurre questa combinazione in termini sensoriali.⁵⁴

Il carattere fondamentale non rappresentativo della poesia costituisce uno «scoglio»⁵⁵ per il fantastico in quanto, se questo «esige una reazione agli avvenimenti quali si verificano nel mondo evocato»,⁵⁶ allora è chiaro che tale reazione non può verificarsi in un testo che, per definizione, non evoca nulla se non sé stesso e che

⁵³ Ivi, p. 35.

⁵⁴ Ivi, p. 65.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

«considera ogni frase come una pura combinazione semantica»:⁵⁷ «la poesia non può essere fantastica».⁵⁸

Anche la lettura allegorica viene considerata da Todorov come necessariamente incompatibile con il fantastico. Intendendo l'allegoria come quell'impostazione di base di un testo letterario che comporta «l'esistenza di almeno due sensi per le stesse parole»,⁵⁹ è chiaro che un'opera allegorica porta il lettore ad allontanarsi dall'interpretazione in senso letterale del testo e degli eventi narrati; il che, nel caso di narrazioni che accolgono elementi soprannaturali, inficia chiaramente il sorgere di quella reazione d'esitazione che Todorov considera alla base del genere fantastico:

Se quel che leggiamo descrive un avvenimento soprannaturale, e, ciò nonostante, si debbono prendere le parole non in senso letterale, ma in un altro senso che non rimanda a niente di soprannaturale, non vi è più spazio per il fantastico.⁶⁰

Se fin qui mi sono dedicato a ripercorrere per sommi capi la teoria di Todorov sul fantastico ciò non è stato solo per pagare l'ineludibile debito che la critica ha contratto con la sua *Introduction*, quanto piuttosto per rendere più chiare le riflessioni che, nei prossimi paragrafi, mi porteranno a discostarmi dalle posizioni dello studioso bulgaro.

Le diverse criticità e lacune riconoscibili nello studio di Todorov sono state messe in evidenza e discusse da innumerevoli studiosi nel corso degli anni, e non si mancherà di farne menzione. Dal canto mio, però, ritengo che i principali problemi connaturati allo studio esposto nell'*Introduction à la littérature fantastique* siano tutti (o quasi) riconducibili a due questioni fondamentali, le quali a mio avviso andrebbero considerate come i due più grandi punti deboli di questo studio. Tali questioni coincidono, da un lato, con una sostanziale dissimmetria di fondo che è possibile individuare nello studio di Todorov, tanto nei suoi procedimenti analitici quanto nei risultati cui approda in relazione alla definizione del fantastico e alla classificazione dei generi ad esso più o meno affini;

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ivi, p. 68.

⁶⁰ Ibidem.

dall'altro proprio con il postulato che nell'*Introduction* rende il fantastico incompatibile con un'eventuale connotazione poetica o allegorica del testo letterario.

All'analisi di questi problemi (e di quelli che da questi derivano) saranno dedicati i seguenti paragrafi. La loro trattazione servirà non solo mettere a nudo alcune criticità della prospettiva todoroviana, ma anche a segnalare un distacco da quella concezione di base del testo letterario che inequivocabilmente anima la ricerca dello studioso bulgaro; e, ciò che è ancor più importante, servirà come inevitabile punto di partenza per una ricerca che si pone l'obiettivo di elaborare una definizione della letteratura fantastica che, per quanto di certo non pretenda di essere innovativa, quantomeno possa permettere di guardare al problema da una prospettiva differente rispetto alle precedenti.

1.2. La definizione di Todorov e la critica degli effetti

Uno dei più vistosi problemi connaturati alla definizione todoroviana del fantastico lo si evince chiaramente già dal nome con cui essa è passata alla storia della critica letteraria: la teoria dell'*hesitation* circoscrive il campo di riferimento della narrativa fantastica non basandosi sull'individuazione di specifici meccanismi diegetici o precise configurazioni strutturali comuni a questo genere di opere, bensì esclusivamente sulla base del particolare tipo d'effetto che quelle stesse opere dovrebbero suscitare nel lettore durante la fruizione.

Per quanto infatti Todorov nel suo saggio si scagli contro quegli studiosi che affrontano il problema del fantastico esclusivamente attraverso un metodo che «consiste nel mettersi nei panni del lettore»,⁶¹ comunque poi la sua definizione della letteratura fantastica si qualifica sempre e solo come una descrizione della *reazione* del fruitore davanti al testo, e mai come una precisa disamina degli elementi specifici che concorrono a generare tale reazione. E anche se, pienamente in linea con le sue posizioni strutturaliste, egli considera il testo letterario «alla maniera di un sistema; il che vuol dire che esistono relazioni necessarie e non arbitrarie tra le parti costitutive di questo testo»,⁶² comunque

⁶¹ Ivi, p. 37.

⁶² Ivi, p. 79.

poi egli illustra solo alcune di queste relazioni strutturali specifiche del sistema testuale fantastico, per di più spesso non propriamente legate all'effetto d'*hesitation*.

È il caso, ad esempio, della sua analisi dei procedimenti enunciativi e retorici che generano il soprannaturale nel «discorso fantastico»⁶³ o nel genere meraviglioso (l'iperbole, la presa alla lettera di una metafora o di un'espressione figurata): essa ancora non dice molto di come il testo agisca per produrre «quella percezione ambigua del lettore in virtù della quale si caratterizza il fantastico, l'esitazione»,⁶⁴ di fatto aggirando la questione (tanto più che si tratta di elementi comuni al fantastico e al meraviglioso). Forse fa eccezione, in questo senso, la sua dissertazione sul tipo particolare di narratore che meglio si addice a quei testi che egli considera fantastici (ovvero un «narratore rappresentato»,⁶⁵ cioè un «narratore che dice "io"»⁶⁶ e della cui parola, di conseguenza, è più facile dubitare); ma la trattazione di un solo elemento strutturale funzionale all'insorgere dell'effetto d'esitazione a fronte di uno studio intero che tenta di dimostrare come su tale effetto si possa fondare la definizione di un genere letterario non sembra affatto soddisfacente.

Quest'osservazione permette innanzitutto di rilevare un procedimento decisamente asimmetrico e incoerente nella definizione delle categorie che compongono la celebre classificazione dei generi affini al fantastico fornita dall'*Introduction* todoroviana. Facendo dello strano il dominio del soprannaturale spiegato, del meraviglioso il campo d'azione del soprannaturale accettato e del fantastico il più o meno prolungato stato d'esitazione tra queste due possibilità imposto al lettore dal testo, Todorov definisce i primi due termini del suo schema sulla base di una specifica caratteristica testuale – ovvero il modo in cui viene trattato il soprannaturale (o l'apparente tale) durante la narrazione –, mentre invece basa l'identità del fantastico esclusivamente sull'effetto che esso dovrebbe suscitare nel lettore – che è chiaramente l'effetto d'*hesitation*.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ivi, p. 80.

⁶⁵ Ivi, p. 87.

⁶⁶ Ibidem. Il narratore rappresentato di Todorov, in fondo, coincide con quello che Wayne C. Booth definisce «dramatized narrator»: «In a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as "I"» (WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of fiction*, Chicago, The university of Chicago Press, 1983, p. 152).

Si palesa dunque una certa dissimmetria analitica nella definizione delle categorie considerate, quasi una sorta di indecisione in merito ai criteri sulla base dei quali realizzare la classificazione: se infatti per quanto riguarda lo strano e il meraviglioso l'*Introduction* todoroviana presenta un lungo *excursus* storico e analitico (per le opere del meraviglioso, poi, con tanto di ulteriori classificazioni e tipologie dei testi sulla base di temi, *topoi*, ambientazioni e strumenti diegetici ricorrenti), un trattamento di questo tipo paradossalmente non viene mai riservato al fantastico, il quale è sempre e solo definito sulla base dell'effetto che dovrebbe generare nel lettore.

In secondo luogo, bisogna pure considerare che la tendenza a definire il fantastico esclusivamente sulla base dell'effetto, della reazione che il fruitore di questo genere di testi sperimenta durante la lettura, non è certo una prerogativa esclusiva dello studio di Todorov. Carla Benedetti ha infatti rilevato come il principale limite dei vari studi che nel corso del tempo hanno cercato di elaborare una teoria esaustiva della narrativa fantastica coincida essenzialmente con l'arenarsi di questi tentativi di ricerca nella descrizione degli effetti – emotivi, psicologici, sociali - che la lettura di testi fantastici dovrebbe suscitare nel fruitore, dimenticando però di analizzare precisamente i meccanismi diegetici impiegati a tale scopo:

I diversi tentativi di fornire una definizione del fantastico sembrano concordare su di un punto, o meglio discendere da un'unica premessa, anche se non sempre esplicitata: il fantastico ha a che fare con una particolare *reazione* che occupa il soggetto davanti agli avvenimenti narrati e che si manifesta come percezione, sentimento, emozione o condizione psichica.⁶⁷

L'attenzione critica e analitica risulta cioè profondamente sbilanciata in favore del lettore del testo fantastico, mentre la struttura costitutiva e funzionale di quest'ultimo resta ai margini:

⁶⁷ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 288.

Il fantastico trova la sua categoria fondante non tanto nella natura del suo “oggetto” (i suoi temi, i suoi motivi tipici), ma in qualcosa di più particolare e nello stesso tempo di più astratto: il valore che un tale oggetto assume per il soggetto con cui entra in relazione.⁶⁸

È questa una tendenza intrinsecamente legata alla critica del fantastico fin dalle sue origini, e infatti Benedetti ricorda come già i primi autori di testi fantastici,

nel descrivere il genere da loro praticato, hanno insistito sulla “reazione soggettiva”. [...] L’oggetto supposto capace di suscitare tali reazioni – ciò di cui il racconto deve trattare – invece non è mai definito in termini oggettivi, ma in termini valutativi e affettivi che ribadiscono il suo valore per il soggetto.⁶⁹

Esemplificativa, a tal proposito, risulta certamente l’opinione di H. P. Lovecraft, non certo uno dei pionieri della narrativa fantastica (anzi egli stesso riconosceva i suoi debiti nei confronti di autori precedenti, in particolare verso il suo «illustrious and unfortunate fellow-countryman Edgar Allan Poe»⁷⁰), ma comunque ancora parte di quella prima scuola di scrittori del fantastico ampiamente propensi a discutere di quella nuova forma letteraria che stavano coniato. Secondo Lovecraft «the one test of the really weird is simply this — whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers»,⁷¹ per cui «we must judge a weird tale not by the author’s intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point».⁷²

Al di là dell’identità tracciata da Lovecraft tra narrazione del soprannaturale e racconto orrorifico (sulla quale si potrebbe certo obiettare, ma sempre ricordando quanto ciò fosse comune per quella generazione di autori che si era formata all’ombra del grande romanzo

⁶⁸ Ivi, pp. 289-290.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ H. P. LOVECRAFT, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, a cura di S. T. JOSHI, New York, Hippocampus Press, 2000, p. 42.

⁷¹ Ivi, p. 23.

⁷² Ibidem

gotico europeo),⁷³ ciò che va notato è come l'attenzione dello scrittore statunitense sia tutta orientata verso l'effetto (in questo caso di paura) che il testo deve generare nel lettore, e non verso il testo in sé. Una prospettiva, questa, che non è affatto difficile riscontrare anche negli scritti di molti altri autori della primissima letteratura fantastica.⁷⁴

Anche la prima critica psicoanalitica applicata al fantastico si configura essenzialmente come analisi delle risposte emotive e – tantopiù in questo caso – psicologiche del lettore posto dinanzi al testo. In quest'ambito ha certamente costituito un precedente fondamentale il già citato *Das Unheimlich* freudiano, con la correlazione che esso istituiva tra un certo tipo di testi e il sentimento del perturbante:⁷⁵ anche in questo caso, al centro dell'analisi testuale non risiede la morfologia strutturale delle opere funzionalizzata allo sviluppo di una specifica reazione nel lettore, quanto piuttosto unicamente quegli elementi che permettono di individuare tale reazione e di descriverla.

Come si vede, dunque, la riflessione sul fantastico fin dai suoi albori tende a specializzarsi quasi esclusivamente nella semplice ricerca e descrizione di una certa «reazione fantastica»⁷⁶ generata nel lettore durante la fruizione del testo. Si potrebbe parlare, a tal proposito, di una “critica degli effetti” a cui si sono votati per decenni gli studiosi di questo specifico filone della letteratura contemporanea. Lo stesso avvento dell'*Introduction à la littérature fantastique*, per quanto abbia indubbiamente segnato un punto *post quem* nell'evoluzione della critica del fantastico, come si è cercato di mostrare, non pare aver invertito questa tendenza.⁷⁷

⁷³ Lo stesso Lovecraft evidenzia i debiti che la narrativa dell'orrore intrattiene verso il romanzo gotico, con particolare riferimento alla produzione di Ann Radcliff, «whose famous novels made terror and suspense a fashion, and who set new and higher standards in the domain of macabre and fear-inspiring atmosphere» (ivi, p. 28).

⁷⁴ Cfr. CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 290.

⁷⁵ Sebbene non andrebbe dimenticato il più importante riferimento di Freud in quest'ambito, ovvero Ernst Jentsch con il suo *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906).

⁷⁶ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 293.

⁷⁷ A voler essere precisi l'avanzata apparentemente incontrastata della critica degli effetti subisce una breve battuta d'arresto proprio negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione dell'opera di Todorov: autori come Vladimir Solov'ëv (la cui definizione del fantastico è raccolta in un saggio di Tomachevski: *Théorie de la littérature*, 1965) o come M. R. James (si veda la sua introduzione a V. H. COLLINS (a cura di), *Ghosts and Marvels. A Selection of Uncanny Tales*, London, Oxford University Press, 1924) effettivamente si prodigano nell'analisi di alcune tendenze narrative specifiche dei racconti fantastici, ma come sottolinea giustamente Ceserani tali notazioni sembrano più che altro avere «la forma di consigli di scrittura per chi volesse fare esperienza del fantastico» (REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 49).

Per quanto dilagante, un approccio di questo tipo risulta estremamente problematico in quanto conduce solo ad una risoluzione apparente della questione della definizione del fantastico: spostando l'attenzione del critico dalle cause agli effetti, ovvero dai meccanismi narrativi propri delle opere considerate alle reazioni che l'impiego di tali meccanismi genera nel lettore, «l'identificazione del fantastico con una particolare "reazione soggettiva"»⁷⁸ denuncia non solo un appiattimento analitico dell'intera questione, ma anche (e soprattutto) una concezione quantomeno parziale del rapporto tra testo e lettore così come questo si genera durante la fruizione di un'opera narrativa.

La questione, che com'è noto è molto vasta e non riguarda solo il fantastico ma la letteratura tutta, è stata ampiamente affrontata da Umberto Eco nell'ambito dei suoi studi sulla semiotica del testo e sulla cooperazione interpretativa. Da un lato, Eco prosegue sul sentiero già tracciato dai ricezionisti della scuola di Costanza (sebbene gli scarti rispetto ai predecessori siano notevoli) considerando ogni testo narrativo come «una macchina presupposizionale»,⁷⁹ ovvero come «una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già detto rimasti per così dire in bianco». ⁸⁰ Allo stesso tempo, però, egli considera ogni testo narrativo come «un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo»,⁸¹ cioè come realizzato da un autore che ha previsto «un Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente». ⁸² Il Lettore Modello di cui parla Eco – fatte salve le dovute sfumature, non troppo diverso dalla «funzione di lettore implicito nel testo» di cui parla Todorov – corrisponderebbe dunque a «un lettore-

⁷⁸ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 290.

⁷⁹ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani/RCS Libri, 2016, p. 25.

⁸⁰ Ivi, pp. 24-25. Scrive Eco: «Un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario» (ivi, p. 50). Ogni testo, dunque, «in quanto da attualizzare e incompleto» (ibidem), cioè risulta «intessuto di *non-detto*», dove «"Non-detto" significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore» (ivi, p. 51).

⁸¹ Ivi, p. 54.

⁸² Ivi, p. 55.

tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare»: ⁸³ quel modello di lettore la cui fisionomia risulta inscritta nel testo stesso e che segue pedissequamente le indicazioni del testo (le «regole del gioco» ⁸⁴) per giungere alla sua corretta interpretazione. Così considerato, ogni testo «assomiglia [...] a una scatola con elementi prefabbricati, detta “kit”, che fa lavorare l’utente solo per produrre uno e un solo tipo di prodotto finale». ⁸⁵

Alla luce di una tale concezione dell’opera letteraria è chiaro che anche i vari effetti che la lettura del testo suscita nel fruitore, considerabili come precisi atteggiamenti o “risposte” del lettore modello al testo, in quanto determinati da o funzionali a un certo processo interpretativo, sono a priori determinati e previsti nei processi generativi dell’opera. Sarà allora necessariamente parziale uno studio che, una volta individuato uno specifico “comportamento” del lettore modello di un testo, manchi poi di metterlo in relazione con la specifica strategia testuale che lo ha previsto e provocato: la descrizione dell’effetto non può prescindere da un’analisi delle cause. ⁸⁶

Per tornare al nostro discorso sulla narrazione fantastica, risulta dunque evidente come l’individuazione di una qualsiasi reazione fantastica, intesa come effetto specifico che il racconto fantastico vuole suscitare nel suo fruitore, non potrà prescindere anche dall’individuazione e dall’analisi del meccanismo diegetico – ovvero dell’elemento strutturale - specifico impiegato per generare tale reazione nel lettore. Occorre cioè riportare l’attenzione critica verso il testo e verso la sua configurazione strutturale. Non

⁸³ UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo Editore, 2018, p. 18.

⁸⁴ Ivi, p. 20.

⁸⁵ Stiamo semplificando: cfr. la distinzione che traccia Eco tra opere chiuse e opere aperte: UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, pp. 56-59; ma si dovrà perdonare una necessaria riduzione della complessità della questione a fini meramente esplicativi.

⁸⁶ In fin dei conti, si tratta di riconoscere il legame indissolubile – deterministico e dialettico - che, secondo Eco, intercorre tra il lettore modello e l’autore modello di una narrazione: «Se Autore e Lettore Modello sono due strategie testuali, ci troviamo allora di fronte a una duplice situazione. Da un lato, come si è detto sinora, l’autore empirico, quale soggetto dell’enunciazione testuale, formula un’ipotesi di Lettore Modello e, nel tradurla in termini della propria strategia, disegna se stesso autore quale soggetto dell’enunciato, in termini altrettanto “strategici”, come modo d’operazione testuale. Ma dall’altro anche il lettore empirico, come soggetto concreto degli atti di cooperazione, si deve disegnare un’ipotesi di Autore, deducendola appunto dai dati di strategia testuale. L’ipotesi formulata dal lettore empirico circa il proprio Autore Modello sembra più garantita di quella che l’autore empirico formula circa il proprio Lettore Modello. Infatti il secondo deve postulare qualcosa che non esiste ancora attualmente e realizzarlo come serie di operazioni testuali; il primo invece deduce una immagine tipo da qualcosa che si è precedentemente verificato come atto di enunciazione e è presente testualmente come enunciato» (UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 62).

perché sia inutile guardare agli effetti che il racconto fantastico ricerca nel proprio fruitore,⁸⁷ ma perché occorre identificare la «strategia narrativa capace di far scattare la reazione soggettiva del lettore».⁸⁸ In altre parole, una volta individuata questa «reazione soggettiva del lettore» ricercata dal testo, occorre chiedersi: «qual è l'azione capace di suscitarsela?».⁸⁹

Questa consapevolezza è ciò che ha mosso, negli anni, diversi critici a resistere alla comodità della critica degli effetti e ad impegnarsi non solo nella descrizione della risposta interpretativa che il testo fantastico ricerca nel lettore, ma anche e soprattutto nel mettere in relazione questa risposta con alcuni dei meccanismi strutturali propri del racconto fantastico.⁹⁰

Il medesimo intento anima questa ricerca, la quale ambisce a sfruttare tale procedimento analitico per formulare una definizione – come già evidenziato, necessariamente incompleta e parziale – della narrativa fantastica. Cercherò cioè di elaborare una teoria del fantastico basata sulla ricorsiva presenza, nelle opere che si faranno rientrare in questa categoria, di una serie di strategie narrative e procedimenti formali adottati dal testo con il chiaro intento di generare una specifica risposta nel proprio fruitore. Chiaramente, stante il carattere estremamente eterogeneo e mutevole del fantastico, oltre che l'oggettiva assenza di un consenso unanime dei critici sul *corpus* testuale canonico,⁹¹ gli elementi strutturali che si troveranno nei testi saranno altrettanto diversi tra loro. Ne consegue che non sarà possibile basare esclusivamente su di essi –

⁸⁷ Si vedrà a breve come sarà proprio a partire dalla descrizione di quella che a mio avviso può essere vista come la reazione fantastica per eccellenza che si partirà per elaborare una definizione di questo tipo di produzione letteraria.

⁸⁸ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, p. 294.

⁸⁹ Ivi, p. 290.

⁹⁰ Si guardino ad esempio gli studi di Lugnani sul dispositivo dell'oggetto mediatore (LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, pp. 177-287), gli studi di Scarano sui modi dell'autenticazione narrativa (EMANUELLA SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, in *La narrazione fantastica*, pp. 355-396), l'analisi del rapporto tra narratore e narratario dei racconti fantastici di Benedetti (CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, pp. 289-353), l'elenco di procedimenti formali individuati come specifici del fantastico realizzato da Ceserani (REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 76-86) o, per spostarci su un panorama critico del tutto diverso, gli studi di Brian McHale volti a studiare la narrativa fantastica alla luce della teoria dei mondi possibili (BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, Methuen, Inc., 1987, pp. 43-96).

⁹¹ Motivo per cui inevitabilmente si dovrà tollerare in quest'ambito un pizzico di arbitrarietà, la quale non risulterà eccessiva né antiscientifica laddove continuamente giustificata.

ovvero sulla loro presenza costante nei testi considerati - la costruzione di una definizione teorica del fantastico. Ma se si riuscirà a dimostrare come anche in rapporto a una rosa molto diversificata di opere tendano a manifestarsi in maniera ricorrente un certo tipo di elementi strutturali, seppur non sempre gli stessi e non sempre allo stesso modo; e se si riuscirà anche a mostrare come questi vari meccanismi testuali, per quanto diversi e ricorrenti in contesti diversi, vengano comunque sempre funzionalizzati allo stesso modo dai testi, cioè vengano sempre attualizzati nel testo per suscitare nel lettore la medesima reazione; allora il loro insieme potrà essere considerato come fondamento teorico per una definizione soddisfacente della letteratura fantastica.

1.3. Limiti delle definizioni e della classificazione di Todorov

Altri problemi legati alla teoria del fantastico elaborata da Todorov emergono nel momento in cui si osserva con attenzione quella classificazione realizzata dallo studioso con l'obiettivo di distinguere tra il fantastico e i generi letterari ad esso contigui. Guardando infatti allo schema proposto dall'*Introduction à la littérature fantastique*, nonché alle definizioni di ciascuno dei suoi termini, sorgono inevitabilmente alcune perplessità. La distinzione todoroviana tra fantastico, strano e meraviglioso sembra infatti costituire un modello «troppo astratto, troppo sistematico e avere in sé la troppo facile, hegeliana perfezione di tutti i sistemi triadici»,⁹² e questa sua «struttura dialettica»⁹³ presenta diversi aspetti problematici: essa poggia, da un lato, su una definizione «troppo astratta, troppo restrittiva, troppo semplice e chiara»⁹⁴ dei singoli termini; e dall'altro su un qualche squilibrio tra le categorie messe in campo, non tutte chiaramente definite, non tutte basate sugli stessi principi logici, non tutte probabilmente dotate della stessa concreta capacità di riassumere le caratteristiche strutturali di una serie di testi.⁹⁵

Si è già detto dell'andamento sostanzialmente asimmetrico con cui Todorov sceglie i criteri sulla base dei quali definire le singole categorie della propria classificazione.

⁹² REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 58.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 53.

⁹⁵ *Ivi*, p. 59.

Ulteriori spunti di riflessioni si possono ora ricavare guardando più nel dettaglio ai risultati cui il critico approda nel suo studio, ovvero analizzando con attenzione le definizioni che Todorov fornisce del fantastico, dello strano e del meraviglioso.

In primo luogo, per come viene definito da Todorov, il fantastico puro sembra essere privo di uno statuto proprio, ovvero di caratteristiche specifiche, evidenti e analizzabili che possano permetterne una definizione chiara e svincolata da altre categorie di genere. Quello di cui parla Todorov, più che un genere letterario ben circoscritto, si presenta come un «effetto fantastico»,⁹⁶ una condizione del lettore indotta dal testo durante una parte della fruizione. Non a caso è lo stesso autore dell'*Introduction* a specificare che, nella maggior parte dei casi, «il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione»:⁹⁷ appena il lettore decide – ovvero il testo gli comunica – che gli eventi narrati possono essere spiegati razionalmente oppure devono essere accettati come propri di un mondo magico, «si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso».⁹⁸

Così considerato, il fantastico puro si presenta come eccessivamente astratto, come una categoria troppo volatile per essere ben definita. A tal proposito Ceserani evidenzia come nell'*Introduction à la littérature fantastique*

c'era, molto forte, la tendenza quasi a non dare spazio reale, testuale, all'elemento intermedio del fantastico, a ridurlo a un momento quasi virtuale. In altre parole il fantastico, nel discorso di Todorov, rischiava ad ogni momento di ridursi a una pura linea distintiva, a un crinale; o si casca di qua o si casca di là, il testo resta nell'ambiguità del fantastico solo per un tratto della lettura, poi si risolve o nel meraviglioso o nello strano.⁹⁹

Lo stesso Todorov pareva esserne ben consapevole:

⁹⁶ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 46.

⁹⁷ Ivi, p. 45.

⁹⁸ Ivi, p. 28.

⁹⁹ REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 59.

la vita del fantastico è [...] irta di pericoli, ed esso può svanire in qualsiasi momento. Più che essere lui stesso un genere autonomo, pare che si ponga alla frontiera fra due generi, il meraviglioso e lo strano.¹⁰⁰

Questo però equivale a dire che il fantastico puro non esiste se non in relazione ad altri generi letterari, che non possiede quell'insieme di tratti caratterizzanti che permettono di individuarne un *identikit* preciso e servibile: non una zona precisa e riconoscibile dell'universo letterario, ma soltanto il confine tra due territori distinti. E infatti si tratterebbe di un'area di passaggio, un momento della lettura destinato, prima o poi, ad essere superato. Todorov considera insomma il fantastico come «un genere sempre evanescente»,¹⁰¹ una forma che il testo assume non nella sua totalità ma solo in certe sue parti.

Questa soluzione, che rende il fantastico «una classe vuota o un luogo inesteso»,¹⁰² mi pare del tutto insufficiente a definire un genere letterario preciso - poiché questa, dopotutto, resta l'ambiziosa pretesa dell'opera todoroviana. Ciò non perché una tale definizione aprirebbe alla possibilità di testi che, pur essendo fantastici, appartenerebbero anche ad altri generi letterari. Ma perché essa, *de facto*, riduce il fantastico ad un mero espediente letterario potenzialmente utilizzabile da altri generi: la firma di riconoscimento del fantastico, ovvero lo stato di indecisione tra una spiegazione razionale e una irrazionale dei fenomeni narrati in cui esso costringe il lettore, si ridurrebbe così ad essere uno dei diversi meccanismi diegetici su cui basare la struttura enunciativa di un'opera appartenente però al genere dello strano o del meraviglioso. Si tenga conto che una prospettiva di questo tipo non sarebbe neanche necessariamente da rigettare in partenza: semplicemente si dovrebbe però prendere atto di come, così definito, il fantastico perda il suo *status* di genere letterario.

Questo, però, non sempre. Todorov infatti, e al netto di queste considerazioni, comunque precisa che in realtà «vi sono testi che mantengono l'ambiguità sino alla fine, il che vuol dire anche al di là»,¹⁰³ cioè testi in cui l'esitazione del lettore non viene ridotta

¹⁰⁰ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 45.

¹⁰¹ Ivi, p. 46.

¹⁰² LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 38.

¹⁰³ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 47.

ad una specifica soluzione (naturale o soprannaturale) entro il finale, ma sopravvive anche oltre la lettura stessa («richiuso il libro, rimarrà l'ambiguità»)¹⁰⁴. Si tratta certo – come si è già avuto modo di evidenziare – di una rosa di autori e di opere molto ristretta, ma non si vede perché questo dovrebbe impedire di considerare comunque questo come un territorio ben circoscritto nel panorama della letteratura contemporanea. A tal proposito Lugnani si chiede:

Se il fantastico puro è [...] quello in cui l'esitazione e l'ambiguità si mantengono fino in fondo ed anche a lettura ultimata, perché non accettare il fatto che, per quanto pochi possano essere i testi di questo tipo, sono essi il patrimonio esemplare del genere e comunque bastano a costituirlo come *corpus* e non come linea mediana e puro limite fra altri generi?¹⁰⁵

Perché in effetti tra le due soluzioni bisogna decidersi: o il fantastico è una mera «linea mediana di frontiera»¹⁰⁶ tra lo strano e il meraviglioso, e in questo caso però non può esso stesso costituire genere a sé ma va considerato come un modo di strutturare l'enunciazione di un'opera narrativa; oppure, al contrario, si qualifica come una classe di testi precisamente individuabile nell'universo letterario, semplicemente dal carattere assai ristretto. Le due soluzioni si contraddicono e nel presentarle entrambe come vere e attuali, Todorov manifesta un ulteriore andamento asimmetrico nella sua analisi.

Non è però solo al fantastico puro che si fa fatica ad affibbiare l'etichetta di genere letterario. Anche le due categorie che Todorov pone come estremi della sua classificazione non sembrano adatti ad una definizione in questi termini.

Sia lo strano, le cui opere «narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti»,¹⁰⁷ sia il meraviglioso, che invece accoglie al proprio interno tutti quei testi in cui «gli avvenimenti soprannaturali non [...] destano alcuna sorpresa»¹⁰⁸ (e dunque alcuna esitazione nel lettore) in quanto considerati

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, pp. 42-43.

¹⁰⁶ Ivi, p. 38.

¹⁰⁷ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 50.

¹⁰⁸ Ivi, p. 57.

pienamente legittimi e possibili nel mondo narrativo, definiscono delle categorie eccessivamente vaste ed eterogenee per poter essere trattate come generi letterari. Nello strano – per stessa ammissione di Todorov - si possono far rientrare i racconti di Edgar Allan Poe come i romanzi gotici del XIX secolo, le opere di stampo poliziesco come alcuni testi di Dostoevskij. Il caso del meraviglioso, poi, è ancora più eclatante, visto che le narrazioni che si consacrano al soprannaturale accettato costituiscono davvero un «patrimonio millenario»: ¹⁰⁹ dai poemi omerici ad alcune tragedie di Shakespeare, dalle fiabe dei fratelli Grimm ai racconti di fantascienza, dall'*Orlando furioso* ai romanzi di Tolkien.

Todorov stesso ne era perfettamente consapevole, visto che ammetteva, in merito allo strano, che «la definizione risulta ampia e imprecisa, ma tale è anche il genere che descrive», ¹¹⁰ e in merito al meraviglioso, che

non si può concepire un genere che raggruppi tutte le opere in cui interviene il soprannaturale, che perciò dovrebbe includere sia omero che Shakespeare, Cervantes o Goethe. Il soprannaturale non caratterizza le opere con sufficiente precisione, giacché la sua estensione è troppo vasta. ¹¹¹

Al netto di queste precisazioni, però, l'operazione critica di Todorov prosegue proprio in quella stessa direzione dalla quale l'autore dichiara di volersi discostare, e non solo conferisce sia allo strano che al meraviglioso lo statuto di genere letterario, ma addirittura ne fa i due generi sulla base dei quali, in un'ottica contrastiva, individuare una definizione del fantastico.

Al contrario, credo si possa concordare pienamente con Lugnani quando egli afferma che

¹⁰⁹ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, p. 42.

¹¹⁰ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 50.

¹¹¹ Ivi, p. 37.

né lo strano né il meraviglioso sono categorie concettuali adeguate a definire dei generi letterari, e la loro promozione a denominazioni di genere è teoricamente e storicamente infondata.¹¹²

Ma c'è di più. Il carattere eccessivamente ampio e variegato di queste due categorie individuate da Todorov spicca ancora di più quando viene confrontato con quella che invece è la grande ristrettezza del canone di riferimento che egli seleziona per il fantastico. Volendo far rientrare in questo genere solo testi «irrisolubilmente esitanti fra spiegazione razionale e spiegazione soprannaturale»,¹¹³ in pratica Todorov avrebbe «proposto una ipotesi del *fantastico puro*, o canonico, così restrittiva che a fatica potrebbe rivendicare a sé una dozzina di testi».¹¹⁴

Da un lato, dunque, una categoria di genere estremamente limitata che accoglie al proprio interno solo una manciata di racconti o romanzi europei del XIX secolo,¹¹⁵ dall'altro due macroinsiemi di testi così vasti da richiamare a sé opere che si distribuiscono lungo un arco cronologico di svariati secoli. La soluzione sembra decisamente poco rigorosa e, ancora una volta, figlia di un procedimento analitico asimmetrico e poco coerente.

Queste crepe ravvisabili nell'impalcatura teorica dell'*Introduction à la littérature fantastique* potrebbero essere viste come la naturale conseguenza di uno studio che, ignorando i limiti di un tale approccio, tenta di inquadrare i testi della narrativa fantastica all'interno uno specifico *genere letterario*, una categoria che invece in questa sede si ritiene del tutto insufficiente e inservibile a tale scopo.

¹¹² LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 42.

¹¹³ Ivi, p. 41.

¹¹⁴ Ivi, p. 37.

¹¹⁵ E sarà utile ricordare, a tal proposito, due elementi dello studio di Todorov su cui, negli anni, numerosi critici hanno avuto da obiettare: da un lato l'assurda esclusione di un autore canonico come Edgar Allan Poe dal canone del fantastico (cfr. già JACQUES FINNE, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1980; ma si veda anche GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in *La narrazione fantastica*, pp. 75-77); dall'altro la convinta dichiarazione della scomparsa della narrativa fantastica dal panorama letterario novecentesco (contro quest'idea – e contro la “spiegazione sociologica e psicologica” addotta da Todorov per giustificarla – si scaglia soprattutto quel filone della critica che interpreta il fantastico come un «genere della trasgressione», rispetto al quale certamente canonico è stato il saggio di Rosemary Jackson: ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico, la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti, 1986).

Non è certo mia intenzione avallare quegli ambiti della critica più o meno contemporanea – ma in realtà è una tendenza ravvisabile già nel dibattito del primo Novecento: si pensi a Benedetto Croce – che vogliono negare *tout court* l'esistenza o la validità analitica dell'idea di genere letterario: in questo senso, sono pienamente d'accordo con Todorov quando egli rileva come

non riconoscere l'esistenza dei generi equivale a sostenere che l'opera letteraria non mantiene le proprie relazioni con le opere già esistenti. I generi rappresentano appunto quel tramite in virtù del quale l'opera si mette in rapporto con l'universo della letteratura.¹¹⁶

Questo rapporto può essere di totale coerenza e adesione ad un certo modello, ed è quanto avviene in particolare con la paraletteratura (o letteratura di genere) in virtù del suo alto grado di codificazione;¹¹⁷ ma può anche essere di discontinuità, di rifiuto, di sovversione della norma: ciò non implica l'inesistenza della codificazione del genere letterario in quanto «perché vi sia trasgressione occorre che la norma sia sensibile».¹¹⁸

E tuttavia la categoria di genere non mi pare utile per fornire una definizione della narrativa fantastica. O meglio: come cercherò di mostrare nel paragrafo seguente, mi sembra che tale categoria non sia utile a tale scopo a meno di ricadere in riduttivi appiattimenti sincronici del tipo di narrativa oggetto di studio o in vistose dissimmetrie e incoerenze nell'analisi, nella definizione e nella circoscrizione del genere stesso. Sarà piuttosto opportuno cercare altre categorie analitiche, altri strumenti e altri approcci di studio che, superando i limiti inevitabilmente connaturati alla teoria dei generi letterari, possano rivelarsi più utili per individuare una definizione quanto più possibile precisa della letteratura fantastica.

¹¹⁶ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 12.

¹¹⁷ A tal proposito, cfr. FEDERICO BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci Editore, 2018, p. 219.

¹¹⁸ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 12. Di come le opere che realizzano uno scarto rispetto ad una norma di genere in realtà confermino l'esistenza e la validità di tale norma ha trattato Ilaria Crotti a proposito del genere poliziesco, definendo il concetto di «allotropia letteraria»: cfr. ILARIA CROTTI, *La «detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Editrice Antenore, 1982.

1.3.1 I generi e i modi letterari nella prospettiva della semiotica del testo

Definire una forma letteraria¹¹⁹ significa individuare e descrivere le caratteristiche principali proprie e comuni di tutte quelle opere che si considerano manifestazioni particolari di tale forma. L'insieme di questi tratti specifici e comuni andrà a definire una classe a cui si potranno ascrivere automaticamente tutte (o quasi) le opere letterarie che li presentano.

Già questo assunto, che può essere preso come postulativo, pone un problema considerevole: di che tipo devono essere le caratteristiche delle opere considerate sulla base delle quali si vuole realizzare una tale circoscrizione nell'universo letterario, così da definire una categoria riconoscibile e distinguibile da tutte le altre (perché va da sé che la questione definitoria è intrinsecamente legata a quella classificatoria)? Ogni testo presenta infatti una pluralità di aspetti (formali, stilistici, strutturali, tematico-contenutistici, relativi alle modalità d'esecuzione, al pubblico di riferimento, ecc.) e non sempre è possibile isolare quello più importante.¹²⁰

Nessuno prescinderebbe, credo, dalla considerazione delle questioni metriche per definire il sonetto. Si dirà dunque che un sonetto corrisponde a un componimento in versi di quattordici endecasillabi, diviso in due quartine e due terzine con schema rimico ABBA ABBA CDE CDE (seppur variabile nella sestina). E tuttavia basta gettare un rapido sguardo alla nostra storia letteraria per notare quante volte tale rigidità formale sia stata forzata (modificando lo schema rimico, il susseguirsi delle strofe, ricorrendo a versi sciolti o ad una diversa distribuzione degli accenti, ecc.). Del sonetto, poi, non è possibile non considerare anche l'aspetto tematico: si dovrà dunque dire che tendenzialmente il sonetto è un componimento d'argomento amoroso, magari indirizzato alla donna amata e con dei *topoi* ricorrenti legati al tema dell'*eros*. Ma anche in questo caso si noteranno innumerevoli casi in cui diversi autori ricorrono al sonetto per trattare argomenti diversi,

¹¹⁹ Nelle prime righe di questo paragrafo, per evitare ambiguità terminologiche, si farà volutamente ricorso ad una nomenclatura vaga, parlando di forme narrative, di tipi letterari, di classi o di categorie generali di testi. L'uso di termini più specifici verrà chiarito più avanti.

¹²⁰ Ammesso che sia possibile individuare l'aspetto più importante di un'opera letteraria.

allontanandosi spesso dal tradizionale argomento erotico.¹²¹ Per non parlare poi del fatto che il sonetto non costituisce l'unica forma lirica deputata alla trattazione dell'argomento amoroso (si pensi banalmente alla canzone, o alla tradizione dell'ottava). Si dovrà poi considerare anche la questione della circolazione: gli stilnovisti scrivevano sonetti per inviarli ad amici e sodali; ma già con Petrarca si inizia a stabilizzare la tendenza a scrivere per un pubblico di lettori più ampio; mentre tra Umanesimo e Rinascimento si inaugurerà la grande stagione dei sonetti scritti su commissione.

Come si vede, anche per ciò che riguarda una delle forme più rigidamente codificate della nostra letteratura, fornire una definizione stabile e chiara non sembra un compito facile. Inoltre, anche solo da questa breve riflessione sul sonetto, emergono i due principali problemi che si incontrano quando si cerca di definire esaurientemente una forma letteraria.¹²²

In primo luogo, parrebbe impossibile non considerare come le forme letterarie mutino e si evolvano nel tempo: il sonetto di Dante non è quello di Trilussa, anche se li chiamiamo entrambi sonetti. Sembrerebbe dunque che l'unico modo per fornire una definizione specifica di una forma letteraria sia quello di adottare una prospettiva esclusivamente sincronica. Ma una tale scelta reca con sé il rischio di una fortissima relativizzazione

¹²¹ Si consideri ad esempio come si è passati dalle struggenti rime d'amore dei Trecentisti alle *Fànfole* di Fosco Maraini.

¹²² In realtà si potrebbe considerare anche una terza questione, e cioè quella relativa al numero minimo di proprietà comuni a diversi testi a partire dal quale sia possibile definire una categoria generale d'appartenenza. Come fa notare Todorov, in teoria «si può sempre trovare una proprietà comune a due testi e dunque riunirli in una classe» (TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, p. 48). Tuttavia, tutti sappiamo che una sola proprietà comune a due opere letterarie non basta a farne due parti di un insieme comune: sia i sonetti di Petrarca che l'*Orlando furioso* sono scritti in endecasillabi; l'*Iliade* come *Guerra e pace* presenta una narrazione incentrata su eventi di guerra; la *Divina Commedia* e la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* sono entrambe opere narrate in prima persona. Todorov prova a risolvere la questione tracciando la distinzione tra «generi elementari e complessi. I primi sarebbero definiti dalla presenza o l'assenza di una sola caratteristica [...]; i secondi dalla coesistenza di diverse caratteristiche. Ad esempio, si definirebbe il genere complesso "sonetto" come il genere che associa in sé le proprietà seguenti: 1. determinate prescrizioni sulle rime; 2. determinate prescrizioni sul metro; 3. determinate prescrizioni sul tema. Simile definizione presuppone una teoria del metro, della rima e dei temi (in altre parole, una teoria globale della letteratura)» (TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, pp. 18-19). Ma quello di Todorov è uno «stratagemma abile ma insoddisfacente» (LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 38), una trovata che, per quanto accattivante, non risolve alcunché: la definizione di ciò che egli chiama un genere elementare, in quanto basata sulla presenza ricorsiva di una sola caratteristica, sarebbe necessariamente troppo vaga e dunque inservibile ai fini di una teoria dei generi letterari. Un solo elemento non basta e, per quanto sarebbe impossibile stabilire un numero minimo esatto, comunque si dovrà constatare che i testi che si vogliono appartenenti al medesimo tipo letterario dovranno presentare una *pluralità* di tratti comuni.

definitoria: non si potrebbe più parlare “del sonetto” come forma generale di cui i singoli componimenti costituirebbero le declinazioni particolari, ma si dovrebbe iniziare a considerare una diversa morfologia del tipo letterario per le diverse epoche (“sonetto del Trecento”, “sonetto del Cinquecento”, “sonetto del Settecento”, ecc.), per i diversi contesti culturali (“sonetto stilnovistico”, “sonetto dei petrarchisti”, “sonetto neoclassico settecentesco”, ecc.) e persino per i diversi autori (“sonetto di Dante”, “sonetto di Petrarca”, “sonetto di Trilussa”, ecc.). Per quanto un approccio di questo tipo avrebbe il merito di evidenziare le specificità intrinseche di ciascuna manifestazione particolare della forma oggetto di studio, esso ostacola però l’individuazione dei tratti comuni ai testi, impedendo così di definire chiaramente le caratteristiche della classe generale.

Il secondo problema, poi, riguarda una certa arbitrarietà che pare connaturata all’elaborazione di una definizione generale della forma letteraria. Sembrerebbe cioè imperativo compiere una scelta in merito al tipo di caratteristiche che del testo si vogliono considerare per definirne la categoria più ampia d’appartenenza nell’universo letterario. In questo caso, il rischio è quello di escludere dalla categoria che si ottiene testi che magari tradizionalmente e culturalmente sono considerati invece pienamente appartenenti ad essa. Tornando al sonetto, se per esempio si scegliesse di adottare come principio definitorio unicamente la codificazione metrica che di questo tipo di componimento viene realizzata dai petrarchisti del Cinquecento, si escluderebbero dal novero della sonettistica italiana diversi autori che, pur distaccandosi da quella *facies* formale tradizionale, comunque hanno contribuito notevolmente all’evoluzione della categoria (si pensi ad Alfieri, a Foscolo o a Montale).

Tali questioni, ostacoli ineludibili per chiunque volesse definire in maniera esaustiva un qualsiasi sottoinsieme del panorama letterario, si pongono chiaramente anche allo studioso della letteratura fantastica. Così, il rischio di un appiattimento dell’analisi del fantastico in una prospettiva sincronica si traduce nel rischio cui va incontro un certo filone della critica

che tende a ridurre il campo d’azione del fantastico e lo identifica soltanto con un genere letterario storicamente delimitato ad alcuni testi e scrittori

dell'Ottocento e preferisce parlare di “letteratura fantastica del romanticismo europeo”.¹²³

D'altro canto, i vari rischi legati alla necessaria arbitrarietà connaturata alla scelta di quello che si deve considerare come il tratto caratterizzante di questo tipo di narrativa, possono avere esiti diversi: o un'ulteriore delimitazione del campo di riferimento del fantastico basato sulla considerazione di pochi elementi fondamentali; o al contrario un suo eccessivo allargamento che porta a costruire «una categoria sovrastorica e onnipresente».¹²⁴

Come ho cercato di mostrare nei paragrafi precedenti, e come del resto già denunciato da Ceserani,¹²⁵ entrambe queste «tendenze contrapposte»¹²⁶ che operano per «contrastare la identificazione del fantastico con un preciso modo letterario»¹²⁷ risultano presenti nello studio di Todorov. La teoria dell'*hesitation* tende infatti o a restringere eccessivamente il campo di riferimento del fantastico, circoscrivendolo ad un momento brevissimo della narrativa tardo settecentesca e ottocentesca, escludendo così ogni possibile prosecuzione della narrativa fantastica nel Novecento; oppure a fare del fantastico un semplice *limes* tra due “generi” – lo strano e il meraviglioso – i quali però vengono definiti in maniera talmente vaga e ampia da rendere iniquo qualsiasi tentativo di una loro storicizzazione. A

¹²³ REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 8.

¹²⁴ REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 9. Ceserani segnala come sia attiva, nella critica, una tendenza che «è quella - oggi, mi pare, largamente prevalente - che tende ad allargare, talvolta in misura amplissima, il campo di azione del fantastico e a estenderlo senza limiti storici a un intero settore della produzione letteraria, nel quale si ritrova confusamente una quantità di altri modi, forme e generi, dal romanzesco al fiabesco, dal *fantasy* alla fantascienza, dal romanzo utopico a quello orroroso, da quello gotico a quello occulto, da quello apocalittico a quello metaromanzesco contemporaneo» (Ivi, p. 8). Anche Lazzarin evidenzia come nel dibattito critico postodoroviano si sia delineato tutto un filone della critica che, in netto contrasto rispetto all'autore dell'*Introduction*, «allargano la definizione di fantastico fino a includervi il fiabesco, la fantascienza, il *fantasy*, e [...] preferiscono una dicotomia vastissima e un po' annacquata, quella tra 'realistico' e 'fantastico'» (STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, p. 4). Una delle più note proposte critica tra quelle che corrispondono esattamente a questo genere di descrizioni è senza dubbio quella di Kathryn Hume, la quale definisce il fantastico non come un genere o un modo letterario specifico, ma come «an impulse as significant as the mimetic impulse»: «By fantasy I mean the deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal. The works covered range from the trivial escapes of pastoral and adventure stories to the religious visions of Langland and Dante» (KATHRYN HUME, *Fantasy and mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York, Rutledge, 1984, p. XII).

¹²⁵ REMO CESERANI, *Il fantastico*, pp. 8-9.

¹²⁶ Ivi, p. 8.

¹²⁷ Ibidem.

mio avviso quest'esito contraddittorio e limitato cui giunge l'*Introduction* todoroviana si può facilmente ricondurre a quella specifica concezione dei generi letterari che è alla base della ricerca di Todorov.

L'autore dell'*Introduction à la littérature fantastique* ma anche de *Les genres du discours* (1978) definisce il genere letterario come la «codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive»,¹²⁸ una definizione che lega il concetto di genere a due componenti fondamentali: «la realtà storica e la realtà discorsiva [o linguistica]». ¹²⁹ In ogni epoca, cioè, la società codifica (ovvero istituzionalizza) alcune specifiche proprietà discorsive – di natura semantica, sintattica, verbale, pragmatica¹³⁰ – e ne fa un modello astratto che orienta e condiziona tanto la produzione quanto la ricezione dei testi letterari (anche in base al rapporto che questi “decidono” di intrattenere con tale modello):

Il fatto che i generi esistano come istituzione fa sì che essi funzionino come “orizzonte d’attesa” per i lettori e come “modelli di scrittura” per gli autori. [...]. Da un lato, gli autori scrivono in funzione del (il che non significa in accordo col) sistema di generi esistente, e possono testimoniare all’interno come all’esterno del testo, o persino, in un certo senso, fra i due: sulla copertina del libro; tale testimonianza non è ovviamente l’unico mezzo per dimostrare l’esistenza dei modelli di scrittura. D’altro lato, i lettori leggono in funzione del sistema di generi, che conoscono grazie alla critica, alla scuola, alla rete di diffusione del libro o semplicemente per sentito dire; non è tuttavia necessario che siano consapevoli di tale sistema.¹³¹

Lungi dall’essere una mera classe di testi, ciascun genere letterario corrisponderebbe dunque ad una specifica fisionomia del testo letterario che viene assunta come

¹²⁸ TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, p. 52.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ In merito alla natura di queste proprietà discorsive Todorov riprende la terminologia del semiologo Charles Morris: cfr. Ivi, p. 50.

¹³¹ Ivi, p. 51.

paradigmatica sia dagli autori che dai lettori in un certo periodo.¹³² Chiaramente, quanto poi sia incisivo sul panorama letterario questo paradigma, cioè quanto alto sia il suo «valore modellizzante»,¹³³ «[...] dipende da uno specifico campo di tensione, storicamente mutevole, che è il rapporto fra tradizione e innovazione, convenzione e rottura, conferma delle norme o rielaborazione»¹³⁴ di una specifica epoca storica. Ciò non toglie, comunque, che un modello esista e che la sua esistenza sia legittimata dal suo stesso riconoscimento sul piano sociale e letterario.¹³⁵

Considerare e definire i generi letterari in una prospettiva di questo tipo ha come immediata e naturale conseguenza la necessità di «distinguere la sincronia dalla diacronia: l'analisi letteraria esige che si operino degli spaccati sincronici nella storia, ed è dentro di essi che si deve cominciare a cercare il sistema.»¹³⁶ In altre parole, poiché a diverse epoche corrisponde un diverso sistema dei generi letterari - in quanto contesti storico-culturali diversi istituzionalizzano in modo diverso proprietà discorsive diverse -, è chiaro che per individuare e descrivere le caratteristiche proprie di un genere specifico non si può che lavorare in una prospettiva sincronica.

A tal proposito andrebbe immediatamente rilevato che però a un tale approccio sincronico Todorov non fa ricorso nella definizione dei due generi limitrofi dello strano e del meraviglioso, i quali come si è detto individuano categorie letterarie talmente ampie da accogliere al proprio interno anche opere distanti tra loro svariati secoli. Ma al di là di ciò, è chiaro che essendo questo l'assunto metodologico dell'indagine di Todorov, egli definisce il genere fantastico in riferimento ad una serie di sue manifestazioni testuali assai ristrette e cronologicamente ben circoscritte. Un approccio di questo tipo “blocca”

¹³² Federico Bertoni parla dei generi letterari nei termini di «sistemi codificati di possibilità tematiche e stilistiche» che vanno a costruire «una maglia di quella complessa catena comunicativa che unisce l'autore e il lettore di un testo» (FEDERICO BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, p. 219).

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Per questo Todorov specifica che conviene «definire generi soltanto le classi di testi che sono state percepite come tali nel corso della storia» (TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, p. 48), e per questo egli rivendica la liceità di parlare di generi letterari sulla base dell'esistenza di una riflessione storicamente attestata sui generi letterari, ovvero sull'esistenza di un «discorso metadiscorsivo» (Ibidem).

¹³⁶ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 13. Come sottolinea anche Todorov, in parte quest'idea era già di Northrop Frye: «Quando un critico tratta d'un'opera letteraria, la cosa più naturale per lui è di congelarla, di ignorare il suo movimento nel tempo, e di guardarla come un compiuto modulo di parole con tutte le sue parti presenti simultaneamente.» (NORTHROP FRYE, *Favole d'identità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 24-25).

la descrizione della fisionomia di questa forma narrativa ad un unico stato storico: quello che si manifesta nelle opere di Nodier, di Gautier, di Hoffmann o di Merimée. Il grande limite dell'analisi sincronica coincide cioè con quel relativismo definitorio per cui magari si riescono ad individuare i caratteri principali di una forma narrativa in una certa epoca storica, ma inevitabilmente si prescinde dall'analisi del quadro generale e, consequenzialmente, dalla definizione della categoria più ampia che valica i singoli contesti particolari.

Ciò avviene perché - e forse proprio in questo si può individuare il più grande *vulnus* della trattazione teorica todoroviana - la sua stessa concezione dei generi letterari impone a Todorov, prima ancora che un'analisi sincronica, una prospettiva sociologico-letteraria: se si considerano i generi letterari come istituzionalizzazioni storicamente e socialmente determinate di proprietà discorsive, inevitabilmente l'indagine non sarà orientata alla ricerca nei testi della ricorsività di tratti comuni funzionalizzati ad un unico obiettivo interpretativo; piuttosto, lo scopo sarà quello di individuare le caratteristiche specifiche di quel modello di scrittura che, in un determinato periodo, autori e lettori hanno considerato e trattato come tale. Ne consegue che quel che descrive Todorov non è il fantastico, ma il fantastico ottocentesco.

Chiaramente, se si assume questo punto di vista, allora è anche possibile relativizzare il risultato principale della ricerca di Todorov: così l'elemento che egli considera fondante per la definizione del genere - l'esitazione del lettore davanti al soprannaturale presentato dal testo - può essere visto non come il tratto imprescindibile e proprio del fantastico *tout court*, quanto piuttosto come una caratteristica propria del fantastico ottocentesco, ovvero del fantastico considerato *ad uno dei diversi stadi della sua evoluzione*.

Una tale considerazione, peraltro, legittima e addirittura invita a valicare la miopia sincronica dell'*Introduction* todoroviana e ad operare in una prospettiva più ampia per individuare una categoria che, invece di descrivere le singole fasi dello sviluppo della narrativa fantastica, dia una definizione complessiva delle sue caratteristiche fondamentali, ovvero delle caratteristiche comuni a tutta la sua evoluzione storica. Il che non significa agire in una prospettiva diacronica: non è l'evoluzione del tipo letterario in questione ad essere oggetto d'interesse e di studio, quanto piuttosto quegli elementi

strutturali di esso che sopravvivono a tale evoluzione e che per questo assumono valore definitorio.¹³⁷

Si tenga conto che una ricerca di questo tipo non nega assolutamente il valore del ragionamento di Todorov, poiché i due procedimenti analitici non sono mutuamente esclusivi o in contraddizione: è possibile studiare sincronicamente la conformazione di una forma letteraria in un preciso istante del suo percorso evolutivo, così come pure è lecito ricercare quei tratti fondamentali che essa conserva come tali lungo tutta la sua storia. Né una tale prospettiva d'analisi rischia di tradursi nella costruzione di categorie transtoriche (o peggio: a-storiche) eccessivamente ampie: va sempre considerata la natura fondamentale storica dei fenomeni letterari, i quali – come ogni prodotto o manifestazione della cultura umana - possiedono un'origine e sono soggetti a mutamento ed evoluzione, e dunque non è possibile farne delle categorie completamente avulse dal panorama storico; ma questo non implica che non si possano individuare degli elementi strutturali che restano intatti durante tutta la loro evoluzione.

Se il mio obiettivo è dunque non quello di indagare una fase specifica nello sviluppo della letteratura fantastica, bensì quello di individuarne l'impalcatura fondamentale, lo scheletro portante che ne attraversa la storia e che accomuna i vari testi che ne fanno parte, allora la categoria di genere letterario così come viene concepita da Todorov non sarà molto utile: essa si presta benissimo a descrivere lo stato che una forma narrativa assume in un certo contesto storico-culturale (le sue "varietà diacroniche", si potrebbe dire), ma ci dice ben poco sulla sua morfologia generale.

Risultati più apprezzabili in questo senso si possono ottenere rivolgendosi piuttosto alla categoria del modo letterario, che rispetto alla nozione di genere presenta in effetti il

¹³⁷ Alastair Fowler evidenzia come nell'ambito dell'elaborazione di una teoria dei generi letterari agire in una prospettiva esclusivamente diacronica presenti un pericolo di parzialità analitica e definitoria pari a quello che si ottiene dal ricorso ad un approccio unicamente sincronico: «Genre criticism has tended to split into two quite distinct and almost unrelated activities. One is abstract speculation about permanent genres. It excited many during the Renaissance and for a century after, but is now regarded as unreal-unless, of course, it is structuralist. The other activity is plodding chronicle history of individual genres that continually transform themselves without ever waiting long enough for generalization. One concentrates on fixity (if necessary, inventing it), the other on change (even if no general ideas emerge). In the abstract, the polarity is the irreducible one of synchronicity versus diachronicity. But good criticism will avoid or combine these opposites. It is a matter of tact in deciding where a historical accommodation is required, or when the broad generic outline may be treated as unchanged.» (ALASTAIR FOWLER, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 48-49).

vantaggio di costituire «un concetto che, muovendosi ad un livello più ampio e astratto, corre assai meno il pericolo di risultare rigido e costringente rispetto alla grande varietà dei testi». ¹³⁸

La definizione di modo che mi pare più esaustiva è certamente quella fornita da Remo Ceserani:

Chiamiamo “modi” un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell’immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici: ogni testo viene infatti concretamente realizzato sulla base non solo di un preciso codice linguistico e modello di genere, ma anche secondo una “modalità” o la combinazione di varie “modalità”, fra quelle storicamente disponibili nei serbatoi dell’immaginario. ¹³⁹

Si tratta dunque di «modalizzazioni del discorso» ¹⁴⁰ (a livello tematico, stilistico, enunciativo, ecc.) attraverso le quali «noi rappresentiamo le nostre esperienze, le nostre concezioni e immaginazioni, esprimiamo i nostri bisogni profondi, ci rappresentiamo e rappresentiamo il mondo». ¹⁴¹

Il valore di questa definizione risiede sicuramente in primo luogo nel fatto che essa, considerando gli aspetti tematici *accanto* a quelli formali, supera – in termini di utilità analitica – alcune delle più celebri teorie dei modi letterari formulate in precedenza: supera, ad esempio, la prospettiva di Northrop Frye, il quale aveva definito il modo «basandosi su elementi non puramente formali e invece legati alle strategie di rappresentazione dei contenuti tematici e mitici della letteratura e alle strategie di racconto», ¹⁴² muovendosi in una direzione «tematico-contenutistico-antropologica». ¹⁴³

¹³⁸ REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Editori Laterza, 1999, p. 131.

¹³⁹ *Ivi*, p. 548.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 131.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, p. 132.

¹⁴³ *Ibidem*. In realtà lo studio di Frye oscilla tra un criterio retorico a cui egli fa ricorso per la classificazione dei generi letterari: «La base di una teoria critica dei generi è retorica, nel senso che il genere è determinato

Più di questo, però, la definizione di Ceserani ha soprattutto il merito di riuscire finalmente ad emancipare i modi letterari da una prospettiva formal-strutturalista che ne aveva fatto, nei decenni precedenti, delle categorie puramente formali, linguistiche, dei tipi assoluti e universali del tutto svincolati da una prospettiva storica. Quest'idea era già dello stesso Todorov, che definiva i modi come delle «realtà discorsive»¹⁴⁴ che «non possono essere ascritte ad un unico momento nel tempo: sono *sempre* possibili [*corsivo mio*]». ¹⁴⁵ Ma forse essa risulta espressa al meglio da Gérard Genette, il quale nella sua *Introduction à l'architexte* (1979), affermava come la categoria di modo sia «la più incontestabilmente universale in quanto fondata sul fatto, transtorico e translinguistico, delle situazioni pragmatiche»:¹⁴⁶

La differenza di statuto tra generi e modi risiede essenzialmente in questo: i generi sono categorie propriamente letterarie, i modi sono categorie che dipendono dalla linguistica, o più esattamente da ciò che oggi si chiama pragmatica.¹⁴⁷

Considerare i modi alla luce della loro funzione pragmatica non è del tutto errato, anzi come si vedrà più nel dettaglio in seguito, risulta invero molto utile. Tuttavia una teoria dei modi letterari formulata secondo criteri esclusivamente linguistici e pragmatici restituisce strumenti analitici imperfetti: l'errore formal-strutturalista di considerare i modi unicamente come categorie linguistiche e dunque transtoriche, assolute, universali,

dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico.» (NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969, p. 328); «I generi sono i diversi modi di presentare le opere letterarie su un piano ideale, qualunque ne sia poi la concreta realtà.» (Ivi, p. 329). E un criterio tematico-antropologico mediante il quale invece definisce le categorie modali: «Le opere di invenzione, quindi, possono essere classificate non moralmente, ma secondo e capacità d'azione dell'eroe che possono essere maggiori, uguali o minori delle nostre.» (Ivi, p. 45). La teoria dei modi e dei generi letterari di Frye viene ripresa anche da Todorov: cfr. TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, pp. 12- 26.

¹⁴⁴ TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, p. 52.

¹⁴⁵ Ibidem. Todorov mostra come, «poiché il genere è la codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive, è facile concepire l'assenza dell'una o dell'altra componente di questa definizione: realtà storica e realtà discorsiva»: immaginando l'assenza di una realtà storica, «avremmo a che fare con quelle categorie della poetica generale che, a seconda dei livelli del testo, si chiamano modi, stili, registri, o anche forme, maniere, ecc.» (ibidem).

¹⁴⁶ GERARD GENETTE, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, pp. 62-63.

¹⁴⁷ Ivi, p. 54.

necessita di correzione. È per questo che la definizione di modo fornita da Ceserani pare più soddisfacente di quella di Todorov o di Genette: essa concede ai modi anche una loro storia specifica, facendone dei fenomeni influenzati da fattori umani di ogni tipo (sociali, storici, culturali, letterari, ecc.) e dunque dotati di un'origine e di un'evoluzione potenzialmente rintracciabili. Così, ad esempio, il modo epico-tragico «è tipico dei momenti di fondazione delle comunità e tradizioni nazionali, di costruzione e rivendicazione della propria individualità, di isolamento o di conflitto con altre culture»;¹⁴⁸ il modo patetico-sentimentale trova il suo «rigoglioso sviluppo»¹⁴⁹ nella letteratura romantica tra fine Settecento e inizio Ottocento; il modo picaresco è «nato anzitutto nella letteratura spagnola fra metà Cinquecento e metà Seicento»;¹⁵⁰ ecc.¹⁵¹

Nell'analisi e nella descrizione di un qualsiasi modo letterario non è possibile prescindere da questo tipo di considerazioni: l'analisi pragmatica e semiotica deve collocarsi *accanto* alla constatazione di una dimensione storica di riferimento per le categorie modali. Come evidenzia Ceserani in merito al modo fantastico, infatti, «riduttivi in senso formalistico e linguistico sono certamente gli studi che cercano di spiegare il fantastico solo sul piano dei meccanismi testuali, prescindendo da qualsiasi contesto e forma storica».¹⁵² E infatti egli definisce il fantastico come un modo che

ha avuto radici storiche precise, nella cultura, nei modi di vita, nell'immaginario europeo fra il Settecento e l'Ottocento, si è attuato storicamente in alcuni generi narrativi, dando vita a una tradizione testuale molto vivace e diffusa nella prima metà dell'Ottocento [...], proseguita nella seconda metà del secolo e in quello seguente, per trasmettere in maniera forte ed efficace esperienze inquietanti e perturbanti alla mente del lettore.¹⁵³

¹⁴⁸ REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, p. 552.

¹⁴⁹ Ivi, p. 559.

¹⁵⁰ Ivi, p. 560.

¹⁵¹ Non è mia intenzione proporre una tipologia dei modi letterari, per cui in questa sede si fa riferimento alla classificazione proposta da Remo Ceserani, il quale fornisce «un elenco, naturalmente ipotetico e provvisorio, dei modi possibili: l'epico-tragico, il fiabesco, il romanzesco, l'allegorico-pastorale, il fantastico, il patetico-sentimentale (o melodrammatico), il mimetico, il comico, il picaresco, il carnevalesco, il satirico, ecc.» (Ivi, pp. 548-549).

¹⁵² REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 61.

¹⁵³ Ivi, p. 11.

Per quanto la ricostruzione delle radici storiche del fantastico o dell'evoluzione che questa forma letteraria attraversa nel corso dei secoli non sia oggetto di questa indagine,¹⁵⁴ comunque è sempre necessario ricordare che esso, così come qualsiasi altro modo o genere letterario, non può essere considerato come una forma astratta, universale, assoluta e fuori dal tempo, ma piuttosto va sempre analizzato alla luce di una precisa consapevolezza storica. Per quanto legittima, l'analisi sincronica non può prescindere da una consapevolezza di tipo diacronico.

Stabilito questo, comunque la prospettiva formal-strutturalista risulta certamente utile per comprendere il funzionamento dei modi letterari nelle opere narrative. In particolare, se si prova ad andare oltre la posizione di Genette - che quando parla di «categorie che dipendono dalla linguistica»¹⁵⁵ fa per lo più riferimento alle «situazioni d'enunciazione»¹⁵⁶ del testo letterario¹⁵⁷ -, ci si rende conto di come un approccio di questo tipo riporti la definizione delle categorie modali sul piano semiotico, facendo di fatto coincidere i modi con l'attualizzazione di una specifica funzione linguistico-comunicativa espressa dal testo letterario. Di conseguenza, la teoria dei modi diventa una questione di semiotica del testo e di cooperazione interpretativa. Per spiegare come e perché, occorre allontanarsi per un momento dal percorso tracciato.

1.3.2 *La funzione conativa dei testi letterari*

Il funzionamento dei processi d'interpretazione di un'opera letteraria può essere spiegato riformulando e modificando leggermente il celebre modello proposto da Roman Jakobson per spiegare la meccanica dei processi comunicativi. Com'è noto, Jakobson sosteneva che in ogni atto linguistico sono sempre coinvolti sei «fattori costitutivi».¹⁵⁸

¹⁵⁴Alcuni spunti utili a comprendere quali sono le diverse posizioni dei critici in merito agli aspetti storici della narrativa fantastica si ritrovano sia in REMO CESERANI, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, che in STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*.

¹⁵⁵ GERARD GENETTE, *Introduzione all'architesto*, p. 62.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Non allontanandosi troppo, in questo, da Frye, che però lega il contesto enunciativo alla categoria dei generi letterari anziché a quella dei modi: non si andrebbe troppo lontani dal vero se si dicesse che Genette chiama «modi» quelli che Frye chiama «generi», invertendo semplicemente la terminologia.

¹⁵⁸ ROMAN JACOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di LUIGI HEILMANN, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002, p. 185.

Il mittente invia un messaggio al destinatario. Per essere operante, il messaggio richiede in primo luogo il riferimento a un contesto (il "referente", secondo un'altra terminologia abbastanza ambigua), contesto che possa essere afferrato dal destinatario, e che sia verbale, o suscettibile di verbalizzazione; in secondo luogo esige un codice interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente e al destinatario (o, in altri termini, al codificatore e al decodificatore del messaggio); infine un contatto, un canale fisico e una connessione psicologica fra il mittente e il destinatario, che consenta loro di stabilire e di mantenere la comunicazione.¹⁵⁹

Non sono certo il primo a proporre di applicare il modello di Jakobson allo studio della letteratura considerata «in quanto forma di comunicazione»,¹⁶⁰ ma la maggior parte dei critici che si sono mossi in questa direzione sono rimasti ancorati ad una concezione eccessivamente “empirica” della letteratura. Hermann Grosser, ad esempio, parla di «comunicazione letteraria»,¹⁶¹ e propone di considerare in questi termini il rapporto tra realizzazione e fruizione di un testo:

L'autore scrivendo un'opera letteraria indirizza un messaggio al pubblico: con esso vuol divertirlo, insegnargli qualcosa, ammonirlo, farlo riflettere, aumentare il suo grado di autocoscienza o semplicemente comunicare delle informazioni: in ogni caso si tratta di una trasmissione di un messaggio che muove dall'autore al pubblico [...].¹⁶²

La prospettiva entro cui agisce Grosser è sempre strettamente empirica: egli considera l'autore e il lettore come entità reali, persone esistenti o esistite coinvolte concretamente e direttamente nella realizzazione e nella fruizione di un testo letterario non troppo

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Casa Editrice G. Principato S.p.A., 1993, p. 36.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ivi, p. 40.

diversamente da come due parlanti sono coinvolti in una conversazione. La validità di questo modello è indiscutibile solo se si rimane su un piano strettamente linguistico e si considera l'atto narrativo (intendendo questo termine come l'insieme dialettico dei processi di composizione e ricezione di un testo) non in una prospettiva interpretativa ma meramente comunicativa; ovvero solo se si guarda alla letteratura come alla mera trasmissione di un messaggio da un emittente a un destinatario, facendone null'altro che «un caso particolare della più generale comunicazione verbale e non verbale».¹⁶³

La narratologia ha però ormai da decenni superato questa visione “transitiva” della letteratura per cominciare piuttosto a riconsiderare il rapporto tra autore e lettore di un testo narrativo da una diversa prospettiva.

La semiotica del testo di Umberto Eco, come si è accennato, afferma chiaramente che «un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario.»¹⁶⁴ A dire il vero qualsiasi produzione linguistica – e per quanto considerarlo solo come tale ne costituisce la più riduttiva delle definizioni, un testo letterario è (anche e in primo luogo) una produzione linguistica – postula un destinatario interpretante, fosse anche solo per le operazioni di decodifica del messaggio:

Una espressione rimane puro *flatus vocis* sino a che non è correlata, in riferimento a un codice dato, al suo contenuto convenzionato: in tal senso il destinatario è sempre postulato come l'operatore (*non necessariamente empirico*) [*corsivo mio*] capace di aprire, per così dire, il dizionario a ogni parola che incontra, e di ricorrere a una serie di regole sintattiche preesistenti per riconoscere la reciproca funzione dei termini nel contesto della frase. Diciamo allora che ogni messaggio postula una competenza grammaticale da parte del destinatario, anche se è emesso in una lingua nota al solo emittente [...].¹⁶⁵

¹⁶³ Ivi, p. 37.

¹⁶⁴ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 50.

¹⁶⁵ Ibidem.

Un qualsiasi testo letterario «si distingue però da altri tipi di espressione per una sua maggiore complessità. E motivo principale della sua complessità è proprio il fatto che esso è intessuto di non-detto»:¹⁶⁶

Il testo è [...] intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l’iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.¹⁶⁷

Bisogna però considerare che nella prospettiva di Eco le entità empiriche dell’autore e del lettore sono completamente ignorate in quanto il loro comportamento, le loro intenzioni e la loro configurazione costituiscono fattori del tutto ininfluenti per costruire una teoria dell’interpretazione testuale.¹⁶⁸ Ciò che importa non sono le singole persone che “dall’esterno” agiscono sul testo – scrivendolo o leggendolo – ma le proiezioni e

¹⁶⁶ Ivi, p. 51.

¹⁶⁷ Ivi, p. 52.

¹⁶⁸ A proposito ad esempio della figura dell’autore, in una delle sue *Sei passeggiate nei boschi narrativi* Eco afferma a chiare lettere: «Vi dico subito che a me dell’autore empirico di un testo narrativo (in verità, di ogni testo possibile) importa assai poco. So benissimo di dire qualcosa che offenderà molti dei miei ascoltatori, i quali spendono magari molto tempo a leggere biografie di Jane Austen o di Proust, di Dostoevskij o di Salinger, e capisco benissimo che sia bello e appassionante penetrare nella vita privata di persone vere che ormai sentiamo di amare come intimi amici. È stato un grande esempio e un grande conforto per la mia irrequieta gioventù di studioso sapere che Kant aveva scritto il suo capolavoro filosofico solo all’età venerabile di cinquantasette anni - così come sono sempre stato colto da irrefrenabile invidia a sapere che Radiguet aveva scritto *Le diable au corps* a vent’anni. Ma questi elementi non ci aiutano a decidere se Kant avesse ragione ad aumentare da dieci a dodici il numero delle categorie, né se *Le diable au corps* sia un capolavoro (lo sarebbe anche se Radiguet l’avesse scritto a cinquantasette anni). Il possibile ermafroditismo della Gioconda rappresenta un soggetto interessante per una discussione estetica, ma le abitudini sessuali di Leonardo da Vinci rimangono, per quel che riguarda la mia lettura del suo quadro, puro pettegolezzo.» (UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, pp. 21-22).

manifestazioni di queste figure *all'interno del testo*: «La cooperazione testuale è fenomeno che si realizza [...] tra due strategie discorsive, non tra due soggetti individuali.»¹⁶⁹

Un'idea simile era stata già espressa da altri studiosi alcuni anni prima dell'intervento di Eco. Così ad esempio già Roland Barthes, in un celebre saggio intitolato sintomaticamente *La morte dell'autore* (*La mort de l'auteur*, 1967), affermava come nei testi narrativi «la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia»:¹⁷⁰ Barthes in particolare delineava una precisa distinzione tra l'autore, inteso come soggetto empirico dell'atto dello scrivere, il quale «è sempre visto come il passato del suo stesso libro»¹⁷¹ e a cui è riconosciuto solo «il compito di nutrire il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso»;¹⁷² e quello che lui definiva invece «soggetto della scrittura»,¹⁷³ un'entità che «nasce [...] contemporaneamente al proprio testo»,¹⁷⁴ che risulta «staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione)»,¹⁷⁵ e che soprattutto «non ha altra origine che il linguaggio stesso».¹⁷⁶

Non troppo diversamente si esprimeva, nello stesso periodo, Italo Calvino,¹⁷⁷ il quale riduceva la figura empirica dell'autore a un «personaggio anacronistico»,¹⁷⁸ a una semplice «macchina scrivente»¹⁷⁹ e, sulla stessa linea di Barthes, affermava: «L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta “personalità” dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura».¹⁸⁰

È probabilmente anche raccogliendo questo genere di suggestioni che Eco esilia completamente dalla sua teoria della cooperazione interpretativa le figure di autore e

¹⁶⁹ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 63.

¹⁷⁰ ROLAND BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. 51.

¹⁷¹ Ivi, p. 54.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Il testo da cui si cita corrisponde alla trascrizione di una conferenza tenuta da Calvino nel 1967 dal titolo *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* e raccolta in ITALO CALVINO, *Saggi*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

¹⁷⁸ ITALO CALVINO, *Saggi*, p. 216.

¹⁷⁹ Ivi, p. 215.

¹⁸⁰ Ibidem.

lettore empirico, per concentrarsi invece sulle due entità dell'lettore e dell'autore modello: il lettore modello si definisce come il prototipo ideale di fruizione del testo la cui fisionomia è forgiata e presentata nel testo stesso (e che il lettore empirico è chiamato ad incarnare); mentre l'autore modello come l'insieme delle strategie narrative adottate dal testo per definire tale fisionomia.¹⁸¹ In entrambi i casi, dunque, si tratta di entità testuali e non extratestuali, di proprietà strutturali del testo e non di elementi empirici.¹⁸²

Se si adotta questo punto di vista, la fruizione di un testo letterario – laddove il lettore empirico assuma la giusta disposizione nei confronti dell'opera¹⁸³ - non può più essere vista (alla maniera di Grosser) come la mera ricezione di un messaggio codificato da un emittente (autore empirico) per un destinatario (lettore empirico). Piuttosto, essa andrà inquadrata come *interpretazione*, ovvero come «la attualizzazione semantica di quanto il *testo quale strategia* vuole dire attraverso la cooperazione del proprio Lettore Modello [*corsivo mio*].»¹⁸⁴

È alla luce di una tale concezione dei processi interpretativi dei testi letterari – intesi come «movimenti cooperativi»¹⁸⁵ del lettore modello - che si può provare a sfruttare lo schema di Jakobson per le funzioni comunicative per descrivere come avviene l'interazione tra autore, testo e lettore nell'ambito della fruizione di un'opera narrativa. Chiaramente questo implica una necessaria revisione delle categorie a cui faceva riferimento Jakobson. Ecco che quindi il messaggio si farà coincidere con il testo preso in esame, mentre le funzioni di emittente e di destinatario vengono svolte rispettivamente dall'autore e dal lettore modello dell'opera. Poi, essendo il *focus* sul processo interpretativo, il contatto dovrà coincidere con la condizione necessaria e sufficiente affinché sia possibile l'interpretazione, e cioè la fruizione del testo stesso (lettura, ascolto

¹⁸¹ E addirittura Eco specifica che tali strategie possono essere adottate nel testo anche “all’insaputa” dell’autore empirico: «Al testo va attribuita, tra i suoi contenuti, una visione schizomorfa – non descritta ma manifestata in presa diretta, come stile, come modalità organizzativa del discorso. L’autore come soggetto empirico dell’enunciato poteva essere più o meno cosciente di quel che faceva, ma testualmente lo ha fatto, nello stesso modo in cui io posso non sapere che una certa parola ha un certo significato, ma se la pronuncio ho detto quello che ho detto. Semmai a livello psicologico si parlerà di gaffe, si potrà dire che ho parlato in stato di obnubilazione mentale, che sono sciocco, che ho commesso un lapsus.» (UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 178-79).

¹⁸² «[...] per cooperazione testuale non si deve intendere l’attualizzazione delle intenzioni del soggetto empirico dell’enunciazione, ma le intenzioni virtualmente contenute dall’enunciato.» (Ivi, p. 62).

¹⁸³ Cfr. la distinzione operata da Eco tra interpretazione e uso di un testo narrativo, in *ivi*, pp. 59-60.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 57.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 51.

di una declamazione, visione di una rappresentazione scenica, ecc.); e per contesto si dovrà invece intendere il contesto d'enunciazione del testo, ovvero la condizione entro cui si svolge la fruizione dell'opera.¹⁸⁶ Per quel che riguarda i codici, infine, come sottolineava Grosser, tale categoria deve far riferimento a un insieme di norme (linguistiche, stilistiche, letterarie, retoriche, ecc.) condivise tra emittente e destinatario.¹⁸⁷

In merito ai sei fattori costitutivi fondamentali di ogni atto linguistico Jacobson evidenziava anche come «ciascuno di questi sei fattori dà origine a una funzione linguistica diversa»¹⁸⁸ che esprime grosso modo il principale intento comunicativo dell'emittente. Di certo non è questa la sede per testare una piena applicabilità delle funzioni di Jacobson alla teoria della cooperazione interpretativa di Eco.¹⁸⁹ Volgiamo però la nostra attenzione verso una di queste sei funzioni linguistiche: la funzione conativa. Questa viene definita da Jacobson come quella funzione del linguaggio che risulta dominante quando l'atto comunicativo applica un «orientamento verso il destinatario».¹⁹⁰ Com'è ovvio, essa «trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell'imperativo»,¹⁹¹ ma spostandoci sul piano più ampio della pragmatica e della semiotica, si potrebbero aggiungere anche i divieti, le esortazioni, le indicazioni stradali, le istruzioni funzionali allo svolgimento di un qualsiasi compito, ecc.: insomma qualsiasi atto comunicativo finalizzato a far (o non far) compiere un'azione, a far (o non far) assumere un determinato comportamento o atteggiamento al destinatario del messaggio linguistico.

Non sarà difficile, a questo punto, comprendere l'utilità di questo concetto nel campo della cooperazione interpretativa. Se accettiamo che ogni testo «viene emesso per qualcuno che lo attualizzi»,¹⁹² ovvero che ogni testo vive *in funzione* della sua stessa

¹⁸⁶ Si tratta delle «situazioni d'enunciazione» a cui fanno riferimento sia Frye che Genette.

¹⁸⁷ «Il lettore deve conoscere, almeno parzialmente, questi svariati codici, e riconoscerne le concrete manifestazioni nel testo, se vuole comprendere (decodificare) correttamente il messaggio» (HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, p. 38).

¹⁸⁸ ROMAN JACOBSON, *Saggi di linguistica generale*, p. 186.

¹⁸⁹ Per quanto ne so, un simile studio non è ancora stato svolto e non sarò certo io il primo ad avventurarsi su un sentiero così impervio.

¹⁹⁰ ROMAN JACOBSON, *Saggi di linguistica generale*, p. 187.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 52.

interpretazione; e se accettiamo che ogni testo «postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa»;¹⁹³ e se infine consideriamo che ciò equivale a dire che ogni testo può essere visto come un insieme di enunciati¹⁹⁴ organizzati secondo una specifica strategia (narrativa, linguistica, pragmatico-semiotica) che punta a guidare il lettore verso la propria corretta interpretazione;¹⁹⁵ allora è chiaro che si può parlare di una *funzione conativa del testo letterario*.¹⁹⁶

Questo concetto ovviamente si discosta lievemente dall'idea di Jakobson. Qui mi riferisco ad una funzione conativa connaturata a qualsiasi narrazione (e forse consustanziale allo stesso atto del narrare) che fa sì che il racconto tenda a strutturarsi in funzione dei movimenti cooperativi che esso stesso richiede al proprio fruitore. In altre parole, nel testo letterario è possibile ravvisare una funzionalizzazione di ogni elemento coinvolto nell'atto narrativo – non solo ciò che riguarda più specificamente il messaggio, ovvero il testo stesso, ma anche gli altri elementi che compongono il nostro modello: i contesti d'enunciazione, l'organizzazione della fruizione, i codici - alla risposta interpretativa che il testo stesso vorrebbe si verificasse presso il proprio lettore, il che equivale a dire all'assunzione di uno specifico comportamento o atteggiamento da parte del lettore durante la fruizione dell'opera. Se si considera la cooperazione testuale come una «attività promossa dal testo»,¹⁹⁷ allora l'enunciazione letteraria corrisponde ad un atto linguistico *sempre* orientato verso il destinatario, dunque sempre conativo.¹⁹⁸

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Nel senso che Todorov dà di questo termine. Cfr generi del discorso

¹⁹⁵ «[...] prevedere il proprio Lettore Modello non significa solo “sperare” che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo. Un testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre una competenza.» (Ivi, p. 56).

¹⁹⁶ È opportuno chiarire fin d'ora che quella che chiamo funzione conativa del testo letterario non ha nulla a che fare con la funzione conativa del narratore di cui parla Genette (GERARD GENETTE, *Figure III. Discorso sul racconto*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, pp. 301-302), essendo quest'ultima innanzitutto una delle possibili declinazioni del discorso del narratore, e non una proprietà intrinseca della struttura enunciativa del testo; e poi qualificandosi essa come inerente la situazione enunciativa e il rapporto intersoggettivo tra narratore e narratario, e non come finalizzata ad orientare la cooperazione interpretativa del Lettore Modello di un testo (cfr infra).

¹⁹⁷ Ivi, p. 58.

¹⁹⁸ Il presupposto implicito di una definizione di questo tipo è che esistano una pluralità di modi letterari, a ciascuno dei quali afferiscono diversi procedimenti formali che possono essere attualizzati dai singoli testi per assolvere a diversi tipi di funzione conativa. Tale presupposto è abbastanza intuitivo. Se abbiamo definito la funzione conativa di un'opera letteraria come quella tendenza della narrazione a orientare in una certa direzione il processo interpretativo del lettore, allora è chiaro che, poiché testi diversi “richiedono”

Ovviamente evidenziare l'esistenza di una funzione conativa per i testi letterari non equivale a spiegarne il funzionamento, ovvero a spiegare come, nelle singole opere, tale funzione venga assolta. Ed è qui che torniamo al nostro discorso sui modi letterari. Se infatti definiamo le categorie modali unicamente come procedimenti formali (linguistici, stilistici, diegetici, ecc.), ovvero se li consideriamo – come fa Todorov, come fa Genette – unicamente in una prospettiva pragmatica, essi possono essere considerati come l'insieme dei meccanismi strutturali messi in atto da uno specifico testo per assolvere alla propria specifica funzione conativa. I modi letterari coincidono dunque con delle strategie enunciativa – cioè con delle modalità di organizzazione del racconto (a qualsiasi livello: linguistico, stilistico, tematico, diegetico, ecc.) - attuate nei singoli testi per assolvere alla funzione conativa dell'opera letteraria considerata. Contrariamente ai generi letterari, essi non individuano delle classi di testi ma dei tipi (o modelli) di organizzazione e modulazione del discorso narrativo riscontrabili nella struttura del racconto.

Va però sottolineato che difficilmente si potranno trovare testi la cui strategia enunciativa sia monolitica e omogenea: nell'esprimere la propria funzione conativa, ovvero nell'orientare il lettore verso un certo insieme di intenti e movimenti cooperativi, ogni testo si serve di una pluralità di strumenti discorsivi, magari anche ibridati tra loro, che agiscono in maniera diversa sul fruitore. Anche su questo punto può risultare utile un riferimento allo schema di Jakobson. Il linguista, infatti, una volta effettuata la sua classificazione delle sei diverse funzioni del linguaggio, specificava che «sebbene distinguiamo sei aspetti fondamentali del linguaggio, difficilmente potremmo trovare messaggi verbali che assolvano soltanto una funzione».¹⁹⁹

(meglio: postulano) al lettore un'interpretazione diversa, essi possiedono – cioè manifestano nella propria struttura – funzioni conative diverse: *La traviata* e *Finnegans wake* esigono un atteggiamento interpretativo differente dal proprio lettore modello. Così com'è chiaro che i procedimenti e i meccanismi diegetici messi in atto per assolvere a tali funzioni saranno differenti. Ragionando per assurdo, se così non fosse tutte le opere postulerebbero uno stesso comportamento per il proprio lettore modello, ovvero una stessa interpretazione; e visto come (potenzialmente) ogni elemento di un testo è funzionalizzato a processi di cooperazione interpretativa, ciò equivarrebbe ad un appiattimento irrealistico, se non ad un annullamento, delle differenze tra le opere letterarie: non ci sarebbero differenze tra la reazione interpretante dello spettatore de *La Traviata* e quella del lettore di *Finnegans wake*; o, per meglio dire, *La Traviata* e *Finnegans wake* prevederebbero uno stesso Lettore Modello configurando di conseguenza la propria strategia enunciativa allo stesso modo.

¹⁹⁹ ROMAN JACOBSON, *Saggi di linguistica generale*, p. 186.

Esattamente come in quel modello comunicativo ogni messaggio verbale assolveva al proprio scopo mediante il concorso di *una pluralità* di funzioni linguistiche attive e operanti, allo stesso modo ogni testo letterario orienta la cooperazione interpretativa del proprio lettore modello facendo ricorso ad *una pluralità* di strategie enunciative, tutte funzionali – sebbene in misura diversa – ad orientare il lettore verso uno specifico movimento cooperativo. In altre parole, le opere narrative sono sempre *polimodali*.²⁰⁰

Se una concezione di questo tipo permette di abbandonare «certi schematismi della storia letteraria»²⁰¹ facendo sì che le singole opere riacquistino «la loro intima e spesso contraddittoria complessità»,²⁰² allo stesso tempo ciò non impedisce una definizione e classificazione esaustiva dei singoli modi letterari, nonché una precisa analisi della maniera in cui ciascuno di essi tende ad operare nei singoli casi per assolvere alla funzione conativa del testo preso in esame. Semplicemente si dovrà ricordare che tali operazioni funzionano solo ad un certo livello di astrazione, poiché poi nel concreto dell'analisi delle opere bisognerà notare come in ogni testo sia riscontrabile l'azione di più modulazioni del discorso.

1.3.3 Il modo dell'enunciazione fantastica

Questo lungo *excursus* dovrebbe aver reso evidente come, contrariamente alla teoria dei generi letterari, l'approccio modale risulti assai più efficace per provare a fornire una definizione della letteratura fantastica che, senza sfociare in un'analisi dell'evoluzione di questa forma narrativa, né nella descrizione della fisionomia che essa ha assunto in un singolo momento della sua storia, ci permetta comunque di evidenziarne i tratti fondamentali. Questo ovviamente nella consapevolezza che

non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati
e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria.

²⁰⁰ Per fare un esempio che esula dal discorso inerente la narrativa fantastica, Federico Bertoni notava come «[...] la principale forma strutturante del moderno romanzo borghese, cioè il modo mimetico-realistico, è affiancato da e spesso contraddetto da altre modalità di organizzazione dell'immaginario con cui rappresentare l'esperienza, esprimere bisogni e desideri, interpretare se stessi, gli altri uomini, la realtà, la storia.» (FEDERICO BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, p. 225).

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem.

Questo vale per il fantastico ma anche per tutti gli altri possibili modi della produzione letteraria. Ogni singolo procedimento formale, o artificio retorico e narrativo, o tema o motivo, può essere utilizzato in testi appartenenti alle più diverse modalità letterarie. Quello che caratterizza il fantastico non può essere né un elenco di procedimenti retorici né una lista di temi esclusivi. Quello che lo caratterizza, e lo ha caratterizzato in particolare nel momento storico in cui questa nuova modalità letteraria si è concretizzata in una serie di testi abbastanza omogenei fra loro, è stato una particolare combinazione, e un particolare impiego, di strategie retoriche e narrative, artifici formali e nuclei tematici.²⁰³

L'obiettivo dovrà dunque essere – alla luce della definizione di modo letterario che si è cercato di fornire - non quello di stilare una lista di meccanismi diegetici ricorrenti nei testi fantastici, quanto piuttosto quello di individuare la configurazione generale della strategia enunciativa con cui tipicamente questi testi assolvono alla propria funzione conativa. In altre parole, di scovare gli strumenti essenziali con cui, durante tutta la sua evoluzione, la narrativa fantastica ha strutturato pragmaticamente il proprio discorso per orientare i lettori verso specifici movimenti cooperativi. Si cercherà cioè di mostrare come, fin dalle sue origini e al netto del carattere profondamente eterogeneo della sua produzione, la narrativa fantastica abbia mantenuto intatte alcune sue caratteristiche enunciative fondamentali, funzionalizzandole sempre a degli obiettivi interpretativi comuni.

Una ricerca impostata in questi termini necessariamente non potrà avere come risultato la circoscrizione precisa di una classe di testi, né potrà individuare nettamente un *limes* al di qua del quale collocare i testi fantastici e oltre il quale relegare ciò che fantastico non è. Ha ragione Lugnani quando afferma che

se si vuol tentare di delimitare un “genere” senza pregiudiziali protervie o paure, alcuni testi omogenei e coevi andranno pur trascelti e analizzati come

²⁰³ REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 75.

ipotetici prototipi. Sarà a partire dai dati che essi forniscono (a tutti i livelli) che si potrà tentare di ricostruire una evoluzione del genere e anche di fissare, attraverso criteri di pertinenza adeguati, i limiti formali entro i quali il genere conserva una identità riconoscibile nonostante le variabili sincroniche e diacroniche e nonostante le contaminazioni, le simbiosi, le intersezioni, che in letteratura sono sempre state vigenti fra generi e sottogeneri limitrofi. Così come si dovrà poter riconoscere un limite oltre il quale un racconto, pur disseminato di elementi fantastici, non è più un racconto fantastico.²⁰⁴

Il punto però è che qui l'obiettivo non è quello di «delimitare un genere», bensì quello di evidenziare la configurazione di una specifica strategia enunciativa a cui tendono a conformarsi alcuni testi. Non si intende definire un “genere fantastico” quanto piuttosto il modo dell'enunciazione fantastica.

Si potrebbe obiettare che in questo modo la stessa idea di narrativa o letteratura fantastica verrebbe meno perché privata di un referente esplicito (un genere o una classe testuale di riferimento); o, all'estremo opposto, che un tale approccio porterebbe comunque alla delineazione di una categoria circoscritta nell'universo letterario, visto che basterebbe considerarla come l'insieme di tutti i testi che mostrano i segni della strategia d'enunciazione fantastica così come questa verrà delineata in seguito.

Vanno però considerati due elementi. In primo luogo, come già evidenziato, che le opere narrative tendono ad assumere un carattere polimodale, a manifestare diversi modelli di organizzazione pragmatica e semiotica del proprio discorso finalizzati ad assolvere diversi compiti in ambito interpretativo. E poi che, però, anche la manifestazione dei modi letterari nei testi tende ad essere eterogenea se non gerarchizzata: ogni opera fonda la propria complessità e la propria unicità sulla base non solo del ricorso ad una pluralità di modi letterari, ma anche su una loro diversa combinazione nella propria struttura enunciativa.

Un'idea simile era già, sebbene in un ambito di studio alquanto diverso, propria della riflessione dello stesso Jakobson. Tornando per un momento al suo modello per la

²⁰⁴ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, pp. 43-44.

comunicazione verbale, si può infatti rilevare come Jakobson parlasse di una «funzione predominante»²⁰⁵ presente in ogni atto linguistico, intendendo tale elemento come quel particolare orientamento del singolo processo comunicativo capace di influenzare e determinare direttamente tutti gli altri fattori coinvolti:

La diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse. La struttura verbale di un messaggio dipende prima di tutto dalla funzione predominante.²⁰⁶

L'idea della funzione dominante nei processi linguistici avrebbe portato Jakobson ad affrontare un tema assai caro al formalismo fin dalle sue origini, ovvero quello della dominante di un testo letterario e poetico, che il linguista russo definiva in questi termini:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.²⁰⁷

Si tratta dunque di quella componente fondamentale di un'opera artistica che ne determina la sua specificità («the dominant specifies the work»)²⁰⁸ e al di sotto della quale, secondo Jakobson, si dispongono gerarchicamente tutti gli altri tratti propri di quell'opera:

the element which specifies a given variety of language dominates the entire structure and thus acts as its mandatory and inalienable constituent, dominating all the remaining elements and exerting direct influence upon them.²⁰⁹

²⁰⁵ ROMAN JACOBSON, *Saggi di linguistica generale*, p. 186.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ ROMAN JACOBSON, *Language in literature*, Cambridge (Massachusetts) and London (England), Harvard University Press, 1987, p. 41.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem.

Tali considerazioni potrebbero indurci a credere che il concetto di dominante possa applicarsi con facilità anche alle opere letterarie considerate nella loro configurazione necessariamente polimodale: ovvero che sia sempre possibile, tra le diverse strategie enunciative adottate da una narrazione, individuare quella dominante; e, per quel che riguarda in particolare la narrativa fantastica, che sia possibile individuare una “dominante fantastica”, ovvero un elemento preciso che, manifestandosi nella struttura enunciativa di un testo, ne determini l'appartenenza al canone di questa specifica forma letteraria.

Indubbiamente casi di questo tipo ci sono. Non mancano cioè esempi di opere letterarie la cui enunciazione risulti interamente riconducibile al ricorso ad un solo modo letterario che, qualificandosi come dominante, ne orienti e influenzi massicciamente l'intera struttura: è evidente, ad esempio, che nelle fiabe ad essere prevalente è il ricorso ad un discorso di tipo meraviglioso. Tuttavia bisogna considerare che nella maggior parte dei casi le opere narrative presentano per lo più una struttura enunciativa complessa, con una compresenza e un'ibridazione di modulazioni del discorso non sempre riconducibile ad un'organizzazione gerarchica: se ad esempio prendessimo in esame il capolavoro di Michail Bulgakov, *Master i Margarita* (1928-1940), ci renderemmo conto di come in quel romanzo risulti di fatto impossibile scindere e considerare isolatamente le componenti fantastiche e fiabesche dal crudo realismo con cui viene portata avanti la narrazione, e di come tutti questi elementi (ovvero tutti questi modi di organizzare la strategia enunciativa del testo) risultino egualmente coinvolti nel determinare l'effetto profondamente satirico continuamente ricercato dall'opera. In casi come questo risulta ben più difficile individuare l'elemento che nel testo si qualifica come dominante.²¹⁰

Comunque, il concetto di dominante di un'opera artistica non risulta per questo del tutto inservibile. Brian McHale, nei suoi studi sulla narrativa postmodernista e su «what system might underlie the catalogue»,²¹¹ ha operato una rielaborazione dell'idea di Jakobson, spostandosi da una visione eccessivamente monolitica dell'opera letteraria ad una ben più flessibile, giungendo così ad una relativizzazione del concetto di dominante:

²¹⁰ Ma si potrebbero citare anche tutti quei casi – da Kafka, a Marquez, a Cortazar - di narrazioni (pseudo)fantastiche in cui la comparsa di elementi magici e straordinari viene accostata ad un atteggiamento assolutamente realistico del narratore.

²¹¹ BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, Methuen, Inc., 1987, p. 7.

There are many dominants, and different dominants may be distinguished depending upon the level, scope, and focus of the analysis. Furthermore, one and the same text will, we can infer, yield different dominants depending upon what aspect of it we are analyzing.²¹²

In sostanza, «different dominants emerge depending upon which questions we ask of the text, and the position from which we interrogate it».²¹³ Questa concezione plurale della dominante di un'opera artistica risulta molto più utile ai fini di un'indagine critica che voglia sfruttare l'approccio modale ai testi: essa infatti permette, da un lato, di non perdere mai di vista la polimodalità delle opere, né la complessità con cui i diversi modi letterari si manifestano e interagiscono tra loro nel testo; e dall'altro però anche di improntare la ricerca all'analisi di un singolo tipo di strategia enunciativa per comprendere come questo specifico modo letterario venga attualizzato nella narrazione per assolvere alla particolare funzione conativa dell'opera considerata.

Ne consegue, per quel che qui è oggetto di studio, che certamente sarà possibile individuare alcuni testi in cui la presenza dell'enunciazione fantastica risulterà dominante rispetto ad altre modalità – e saranno questi i testi in cui “gli elementi fantastici” saranno più facili da rilevare; ma ci saranno anche testi in cui risulterà ben più difficile isolare le strutture enunciative oggetto d'interesse, testi ben più complessi da un punto di vista pragmatico e interpretativo, in cui il discorso fantastico viene affiancato e mescolato con la manifestazione di altri modi letterari (e se ne forniranno degli esempi). Questi non andranno per tale ragione considerati automaticamente testi non fantastici: semplicemente se ne dovrà considerare il carattere multiforme e si dovrà comunque constatare l'intervento del fantastico nella loro struttura enunciativa. In entrambi i casi, comunque, sebbene con gradi di difficoltà differenti, si potranno individuare delle caratteristiche strutturali del testo funzionali ad orientare in una certa direzione i movimenti cooperativi del lettore.²¹⁴ Il che equivale a dire che in entrambi i casi sarà

²¹² Ivi, p. 6.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ E si noti che adottando una prospettiva di questo tipo si risolve anche il problema che si riscontrava in Todorov relativo ad un'eccessiva sproporzione nella circoscrizione del *corpus* testuale di riferimento dei

possibile osservare l'attualizzazione, nel testo considerato, di un modo d'enunciazione di tipo fantastico.

1.4 Il fantastico, la poesia e l'allegoria

È possibile, infine, evidenziare un ultimo punto dell'*Introduction à la littérature fantastique* che risulta alquanto problematico. Mi riferisco all'affermazione di Todorov secondo cui il genere fantastico risulterebbe del tutto incompatibile con un'eventuale impostazione poetica o allegorica dell'opera letteraria considerata, in quanto in questi casi il lettore «si interroga non sulla natura degli avvenimenti, ma su quella del testo stesso che li evoca»²¹⁵ e, per questo motivo, «vediamo ancora una volta il fantastico minacciato nella sua esistenza».²¹⁶

Per quanto possa stupire che quasi nessun critico abbia mai speso qualche parola in merito (neanche tra quelli che in maniera più accesa si sono scagliati contro le posizioni di Todorov), ritengo che la questione dei «rapporti del fantastico con i due generi vicini: la poesia e l'allegoria»²¹⁷ vada assolutamente ridiscussa. Per seguire lo stesso ordine dell'*Introduction*, nonché per via del fatto che le mie perplessità si condensano per lo più attorno alla questione del rapporto tra fantastico e allegoria, comincerò dalla prima delle due opposizioni presentate da Todorov, e cioè dalla poesia.

L'argomentazione principale che Todorov adduce per spiegare perché, a suo avviso, «la lettura poetica costituisca uno scoglio per il fantastico»²¹⁸ ha sostanzialmente a che fare con l'assenza di una componente puramente rappresentativa nelle opere poetiche:

generi del fantastico e del meraviglioso. Puntando a delineare strategie enunciative e non classi di testi questo problema non si pone, perché è vero che i modi non sono dei tipi semiotici universali e quindi non definiscono categorie transtoriche, ma è anche vero che essi, seppur considerati come fenomeni storici, comunque non si riferiscono alle varietà diacroniche di una forma letteraria, ma solo ad un'organizzazione della sua struttura enunciativa; e ai fini del riconoscimento e della definizione di quest'ultima non ha importanza in quanti testi essa si manifesti o quanto cronologicamente distanti tra loro questi testi siano. Ciò peraltro non significa negare la dimensione storica delle categorie modali, ma semplicemente riconoscere che alcuni modi sono più antichi di altri (così ad esempio - come si vedrà - mentre il modo fantastico inizia a manifestarsi tra fine Settecento e inizio Ottocento, il modo meraviglioso si ritrova in Omero come in Kafka, in Ariosto come in Calvino).

²¹⁵ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 63.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ivi, p. 65.

riprendendo una posizione già ampiamente diffusa in seno al formalismo russo, il quale ha sempre insistito molto sull'«intransitività delle immagini poetiche»,²¹⁹ Todorov sostiene che

le immagini poetiche non sono descrittive, [...] debbono essere lette sul piano puro e semplice della catena verbale che costituiscono, nella loro letteralità, nemmeno, cioè, al livello del loro referendo. L'immagine poetica è una combinazione di parole, non di cose, ed è inutile, addirittura nocivo, tradurre questa combinazione in termini sensoriali.²²⁰

Considerata in questi termini, la poesia si opporrebbe non solo al fantastico, ma a tutta una macroarea del panorama letterario (di cui chiaramente il fantastico fa parte) che Todorov indica con il termine generico di «finzione» e che, al contrario della poesia, sarebbe dotata di un «carattere rappresentativo»:²²¹ mentre la finzione è cioè capace di rappresentare entità, luoghi, personaggi, oggetti, storie attraverso la propria azione narrativa o descrittiva, «la poesia rifiuta questa attitudine a evocare e a rappresentare».²²² A tal proposito Todorov nota anche che

non a caso, nella prima fattispecie [cioè quando si parla di finzione], i termini usati correntemente sono: personaggi, azione, atmosfera, ambiente ecc., tutti termini che designano anche una realtà non testuale. In compenso, allorché si tratta di poesia, si è portati a parlare di rime, di ritmo, di figure retoriche ecc.²²³

L'autore dell'*Introduction* sa bene che

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ivi, p. 64.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem.

questa opposizione, come la maggior parte di quelle che si trovano in letteratura, non va intesa in senso assoluto. Si tratta di una questione di gradi. La poesia comporta anch'essa degli elementi rappresentativi e la finzione delle proprietà che rendono il testo opaco, non transitivo.²²⁴

E tuttavia ribadisce che, «nondimeno l'opposizione esiste».²²⁵ È sulla base di questa opposizione, la quale contrappone due categorie che nella concezione di Todorov risultano necessariamente escludersi a vicenda, che il critico basa la sua idea sull'incompatibilità tra il fantastico e il discorso poetico.

Il genere fantastico, definendosi come quella classe di testi a cui appartengono tutte le opere che riescono a generare nel lettore una profonda esitazione tra spiegazione razionale e irrazionale degli eventi narrati, chiaramente appartiene alla categoria della finzione: se il fantastico «esige una reazione agli avvenimenti quali si verificano nel mondo evocato»,²²⁶ allora chiaramente esso «non può sussistere se non nella finzione»;²²⁷ e poiché la poesia esclude la finzione, qualificandosi come «una combinazione di parole»²²⁸ incapace di rappresentare o evocare elementi extratestuali, Todorov ne deduce che «la poesia non può essere fantastica».²²⁹

In linea di massima si può essere d'accordo con Todorov: la sua posizione, sebbene come al solito eccessivamente riduttiva e schematica, è certo condivisibile. Forse si può mettere in evidenza un solo elemento di criticità in questo discorso, il quale però può servire per mostrare come spesso le argomentazioni di Todorov operino un'eccessiva semplificazione della realtà letteraria empirica a fini teorici e dimostrativi.

Sebbene non lo ammetta mai in maniera esplicita, quando parla genericamente di poesia Todorov si riferisce alla *poesia lirica*: solo in quel caso, infatti, si ritrovano delle espressioni che, sebbene a prima vista sembrerebbero evocare immagini fantastiche o meravigliose, sarebbe assolutamente un errore interpretare in tal senso. L'esempio del critico in proposito è molto chiaro: «se [...] si dice che l'io poetico" *s'invola nell'aere*,

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ivi, p. 65.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

non si tratta che di una sequenza verbale, da prendersi come tale senza cercar di andare al di là delle parole». ²³⁰ Interpretare un'espressione poetica di questo tipo non in senso metaforico o simbolico o esistenziale ma letterale, e dunque figurarsi un uomo che spicca il volo nel cielo, certamente significherebbe commettere un errore non solo ermeneutico, ma anche e soprattutto di cooperazione interpretativa.

Tuttavia va detto che, se indiscutibilmente la poesia lirica non può essere considerata come rappresentativa, e dunque ha ragione Todorov quando la contrappone nettamente alla finzione, comunque vi sono anche diversi filoni della produzione poetica antica e moderna in cui invece si può individuare eccome un carattere rappresentativo ed evocativo (il che in pratica vuol dire un'impostazione narrativa). Gli esempi non sono difficili da trovare: dai poemi omerici all'epica cavalleresca umanistica e rinascimentale, da Dante a Puškin, i casi in cui il verso viene usato per raccontare una storia, e dunque evocare un'ambientazione, dei personaggi, un intreccio, sono innumerevoli. In questi casi la componente rappresentativa (se non addirittura mimetica) dell'opera convive perfettamente con la sua impalcatura poetica, e la poesia e la finzione non sono mutuamente esclusive.

Questo genere di poesia però non viene mai preso in esame dalla riflessione todoroviana, il che peraltro stupisce se si pensa a quante opere di questo tipo accolgano al proprio interno elementi fantastici e meravigliosi (si pensi, banalmente, ad Ariosto). Questo silenzio è dovuto al fatto che il critico, che in questo risulta perfettamente in linea con le posizioni dei formalisti russi, più o meno implicitamente riduce la definizione della poesia *tout court* alle sue caratteristiche formali (il ritmo, il metro, gli accenti): per essere più precisi, essa viene fatta coincidere con un tipo di organizzazione dell'opera letteraria che induce il lettore a porre tutta la propria attenzione sul testo stesso (se così non fosse nella concezione di Todorov ci sarebbe spazio per una poesia anche rappresentativa). ²³¹ Ma se quest'idea si può tutto sommato accettare – sebbene non senza qualche perplessità – per la poesia lirica, essa risulta però inapplicabile a quei tipi di opere in versi in cui invece anche l'aspetto narrativo risulta d'importanza precipua: la *Divina Commedia* o

²³⁰ Ivi, p. 35.

²³¹ Una posizione che indubbiamente deve molto alla «funzione poetica» di Jakobson, sebbene Todorov non citi mai il nome del linguista russo.

l'*Orlando Furioso* presentano, oltre ad una precisa configurazione metrica, anche una storia ben precisa che viene raccontata con il susseguirsi dei versi, e la loro "essenza" non può essere ridotta esclusivamente alle loro caratteristiche metrico-formali.

Ricavando una bipartizione nell'universo letterario basata sull'assenza o la presenza di un potenziale rappresentativo nelle opere e nei generi considerati, ovvero contrapponendo a priori la finzione alla poesia, Todorov di fatto partecipa di una concezione monolitica dell'universo letterario: queste due categorie nella realtà tendono spesso ad essere compresenti in una stessa opera senza che l'appartenenza del testo all'una implichi necessariamente la sua non appartenenza all'altra.²³² In quest'ambito la specifica todoroviana per cui si tratterebbe «di una questione di gradi» non pare sufficiente a giustificare questa riduzione semplicistica del panorama letterario considerato nelle sue manifestazioni empiriche, soprattutto alla luce del fatto che Todorov, comunque, ribadisce l'esistenza di questa opposizione (« nondimeno l'opposizione esiste»).

Diverso e decisamente più complesso è invece il discorso per quanto riguarda il rapporto tra fantastico e allegoria. Se l'incompatibilità del fantastico con la poesia si spiegava alla luce di una mancanza, per quest'ultima, di potenzialità rappresentative e referenziali, l'inconciliabilità con l'allegoria viene invece giustificata alla luce di un annullamento o di un depotenziamento del senso letterale (o senso proprio) del racconto operato da questa specifica figura retorica in favore piuttosto dell'emersione di un senso figurato (appunto, allegorico):

²³² Sebbene dunque poesia e finzione, e di conseguenza poesia e fantastico, non siano categorie sempre reciprocamente esclusive, comunque la presente ricerca non prenderà in esame opere poetiche che possano dirsi fantastiche, ma si concentrerà esclusivamente su opere propriamente narrative. La scelta è doppiamente motivata. Da un lato, sicuramente includere nell'analisi testuale anche opere in versi avrebbe comportato il ricorso a tutta una serie di strumenti analitici non messi a disposizione dalla moderna narratologia, e questo avrebbe ulteriormente complicato una trattazione che già di per sé, per via del suo oggetto di studio, risulta particolarmente intricata. Dall'altro, comunque, si deve considerare che la tendenza a costruire grandi narrazioni in versi sostanzialmente si esaurisce entro l'epoca moderna e già non abita più quel tardo XVIII e primo XIX secolo in cui nasce la narrativa fantastica; di conseguenza, sono davvero pochi i testi in cui convivono un'impostazione formalmente poetica e un modo d'enunciazione fantastico. Questo, comunque, non toglie nulla alle riflessioni appena svolte: la possibile coesistenza di fantastico e poesia, sebbene storicamente ridotta, sul piano teorico risulta comunque pienamente legittima e del tutto possibile.

il tardo Settecento né l'Ottocento in cui la

Se quel che leggiamo descrive un avvenimento soprannaturale, e ciò nonostante si debbono prendere le parole non in senso letterale, ma in un altro senso che non rimanda a niente di soprannaturale, non vi è più spazio per il fantastico.²³³

Todorov parte da una concezione piuttosto antica dell'allegoria (per sua stessa ammissione, già di Quintiliano): essa è una metafora continua, «ininterrotta»,²³⁴ che «rivela la chiara intenzione di parlare anche di qualcosa di diverso dall'oggetto originario dell'enunciato».²³⁵ L'allegoria implica sempre «l'esistenza di almeno due sensi per le stesse parole»,²³⁶ un senso letterale e un senso figurato del testo: talvolta «il senso primo deve scomparire»,²³⁷ talvolta invece «entrambi debbono essere presenti contemporaneamente».²³⁸

Sulla base di questa definizione (invero piuttosto vaga e affatto precisa, che in alcuni punti sembra quasi confondere l'allegoria col simbolo), Todorov individua tre diversi “gradi” dell'allegoria, i quali manifestandosi in una narrazione possono inficiarne in maniera più o meno maggiore l'appartenenza al genere fantastico, a seconda di quanto la loro azione conduca ad una perdita del senso letterale del testo in favore di un senso figurato (appunto, allegorico).

Il primo di questi gradi è dato innanzitutto dall'«allegoria pura»²³⁹ o «evidente»²⁴⁰, definibile come «una proposta a doppio senso, ma il cui senso proprio (o letterale) si è completamente cancellato.»²⁴¹ Secondo Todorov, rientrano in questa categoria ad esempio i proverbi:

“Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino”. Sentendo queste parole nessuno, o quasi, pensa a una gatta, al lardo, all'azione di lasciarci lo

²³³ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 68.

²³⁴ *Ivi*, p. 67.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ivi*, p. 68.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 79.

²⁴¹ *Ivi*, p. 67.

zampino; si coglie immediatamente il senso allegorico: correre troppi rischi è pericoloso ecc.²⁴²

Passando ad esempi propriamente narrativi, anche nelle favole o nei «racconti di fate»²⁴³ alla maniera di Charles Perrault si può osservare l'allegoria pura in azione, visto che qui «Il senso allegorico vi è esplicitato al sommo grado: alla fine di ogni racconto lo troviamo riassunto in qualche verso.»²⁴⁴ In questi casi, secondo Todorov, anche se vengono impiegati elementi magici o meravigliosi, non si potrebbe parlare di fantastico perché, nel momento in cui il testo stesso o l'autore (come detto, l'esempio che fa Todorov è quello di alcune favole di Perrault) «ci suggerisce di prendere le parole in senso allegorico»,²⁴⁵ per il lettore scompare il senso letterale e, con esso, qualsiasi interrogativo sulla natura razionale o irrazionale degli eventi narrati (ovvero qualsiasi effetto d'*hesitation*). Al di là dei proverbi, che sono messaggi linguistici codificati e ritualizzati, la caratteristica dell'allegoria pura così come essa si presenta in racconti di questo tipo è data dalla sua inequivocabilità: il carattere allegorico del testo è cioè sempre «indicato nell'opera in maniera esplicita: non dipende dall'interpretazione (arbitraria o meno) di un qualunque lettore».²⁴⁶ Rimanendo sull'esempio citato da Todorov, basterebbe pensare a come i testi dei *Contes de ma mère l'Oye* tendano così spesso a concludersi con un'indicazione esplicita dell'insegnamento che il lettore deve trarre dalla narrazione: quest'indicazione sancirebbe la vittoria dell'allegoria sul senso letterale, in quanto «dopo queste indicazioni, evidentemente il soprannaturale non c'è più».²⁴⁷

Il critico fa poi riferimento anche ad altri due “livelli d'azione” di questa figura retorica, l'«allegoria indiretta»²⁴⁸ e l'«allegoria esitante»,²⁴⁹ che però rispetto all'allegoria pura costituiscono un attacco assai più contenuto nei confronti del genere fantastico.

²⁴² Ivi, p. 63.

²⁴³ Ivi, p. 69.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Ivi, p. 71.

²⁴⁶ Ivi, p. 68.

²⁴⁷ Ivi, p. 70.

²⁴⁸ Ivi, p. 78.

²⁴⁹ Ibidem.

Nei casi di allegoria indiretta (Todorov cita come esempi *La peau de chagrin* di Honoré de Balzac e *L'Homme à la cervelle d'or* di Alphonse Daudet) «il senso allegorico rimane incontestabile, ma è suggerito con mezzi più sottili di una “morale” posta alla fine del testo»: ²⁵⁰ sebbene non ci siano indicazioni esplicite della necessità di un'interpretazione allegorica delle vicende narrate, tale possibilità viene comunque suggerita al lettore dal testo («il senso allegorico dell'immagine è *indirettamente*, ma chiaramente indicato»), ²⁵¹ così che, anche in questo caso «il livello del senso letterale ha scarsa importanza» ²⁵² e il racconto non può evocare alcun effetto d'esitazione nel fruitore.

L'allegoria esitante incarna infine il tipo di allegoria che meno di tutti gli altri indebolisce il fantastico. Essa si ritrova in quei testi in cui «il lettore giunge fino al punto di *esitare* tra interpretazione allegorica e lettura letterale. Niente, nel testo, indica il senso allegorico e ciononostante tale senso resta possibile». ²⁵³ Si tratta più che altro di un'impressione che viene suscitata nel lettore e che lo induce a sospettare che quanto gli viene narrato debba essere interpretato non in senso letterale ma allegorico: per quanto qui risultino del tutto assenti indicazioni esplicite o indirette, comunque «varie altre proprietà del testo suggeriscono una prospettiva diversa e, in particolare, quella dell'allegoria». ²⁵⁴

L'intera riflessione di Todorov sul rapporto tra il racconto fantastico (ma il discorso si può facilmente allargare anche al meraviglioso) ²⁵⁵ e l'allegoria a mio avviso presenta diverse criticità, le quali però possono essere fatte rientrare in due grandi questioni fondamentali: da un lato, il *diktat* todoroviano secondo cui la possibilità di un'interpretazione allegorica deve essere segnalata in maniera più o meno esplicita nel testo stesso; e dall'altro l'idea secondo cui la “scoperta” del senso allegorico di un'opera comporterebbe necessariamente un depotenziamento o addirittura un annullamento (nel caso dell'allegoria pura) del suo senso letterale.

²⁵⁰ Ivi, p. 71.

²⁵¹ Ivi, p. 72.

²⁵² Ivi, p. 71.

²⁵³ Ivi, p. 73.

²⁵⁴ Ivi, p. 76.

²⁵⁵ Peraltro, citando come esempi le favole di Perrault, è lo stesso Todorov a costruire un discorso che rende incompatibile l'allegoria non solo con il fantastico, ma anche con il meraviglioso.

Per affrontare entrambe le questioni può essere utile partire innanzitutto da un allargamento della prospettiva di Todorov. Si può infatti rilevare come la distinzione todoroviana tra un senso figurato (o allegorico) e un senso proprio (o letterale) del testo, insieme alla dichiarazione della loro incompatibilità, conduca necessariamente alla costruzione di una dicotomia netta nell'universo letterario: vengono infatti contrapposti, da un lato, quei testi che si presentano al lettore unicamente come finzionali e rappresentativi, ovvero come la mera esposizione di alcune vicende narrative; e dall'altro quei testi che invece, al di là di tali vicende, nascondono un senso altro, un significato o un insegnamento più profondo che il lettore deve individuare e all'insegna del quale deve consacrare la propria fruizione. Un'opposizione di questo tipo, però, più che con l'allegoria in sé (intesa, cioè, come figura retorica),²⁵⁶ sembra avere a che fare con un'altra potenzialità e con una tendenza assai più ampia dei testi letterari. Per questo motivo, la dicotomia derivata dalla riflessione di Todorov si può riformulare, in maniera più generica ma anche più efficace, guardando non al carattere allegorico di un testo, quanto piuttosto alla misura in cui esso può cercare in qualche modo di influenzare il mondo reale, ovvero di agire per modificare più o meno direttamente quella stessa dimensione in cui si collocano l'autore e il fruitore dell'opera stessa.

Ci si può appellare, per questo, agli studi di Roland Barthes, il quale, sebbene solo di sfuggita e mai approfonditamente, realizza una classificazione in questi termini quando tratta del «fatto [che] è raccontato, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale - cioè, in ultima istanza, al di fuori di ogni funzione che non sia l'esercizio stesso del simbolo».²⁵⁷ Per quanto solo accennata, la distinzione di Barthes è chiara: da un lato ci sono i testi di ordine transitivo, i quali sono caratterizzati da un linguaggio che «mira a trasformare immediatamente il reale, non a duplicarlo»;²⁵⁸ sul versante opposto invece le opere di carattere intransitivo, le quali si fondano su un linguaggio che «non è più

²⁵⁶ Come figura retorica, la definizione più esaustiva dell'allegoria mi pare quella di Silvio Ferri, che la definisce come un fenomeno «che consiste nel riunire, con una metafora o un traslato, due concetti relativi a due oggetti di natura e categoria diverse» (cfr. SILVIO FERRI, *Allegoria*, «*Studi Classici e Orientali*», vol. 11, (1962) pp. 250–61.).

²⁵⁷ ROLAND BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, p. 51.

²⁵⁸ ROLAND BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972, p. 351.

incorporato a una *praxis*, [...] che si mette a raccontare, a recitare il reale, diventando così un linguaggio *per sé*.»²⁵⁹

Prima di Barthes - e probabilmente anche in maniera assai più chiara e approfondita - anche Frye aveva trattato di un problema simile. Nella sua *Anatomy of Criticism* (1957) il critico canadese introduce la fondamentale distinzione tra tema (o, nella terminologia aristotelica ripresa da Frye, *dianoia*) e invenzione (o intreccio):

In generi letterari come i romanzi e i lavori drammatici l'invenzione interna è normalmente di importanza fondamentale; nei saggi e nella poesia lirica l'interesse fondamentale risiede nella *dianoia*, l'idea o pensiero poetico (ben diverso, naturalmente, dagli altri tipi di pensiero) che il lettore desume dallo scrittore. Forse la miglior traduzione di *dianoia* è «tema» e la letteratura che ha quest'interesse ideale o concettuale può essere definita tematica.²⁶⁰

Dunque le opere d'invenzione – che nella terminologia di Barthes si classificherebbero sotto l'etichetta della “letteratura intransitiva” – corrispondono a quelle opere in cui «l'intreccio è, [...] “l'anima” o principio formante ed i personaggi esistono principalmente in funzione dell'intreccio»: ²⁶¹ si tratta di quei testi che restano chiusi nella propria dimensione narrativa e finzionale, che non possiedono e non ambiscono ad avere alcun contatto con il mondo reale e che, per questo, non richiedono mai al fruitore di individuare al proprio interno un qualche senso che superi la loro consustanziale immanenza rappresentativa – ovvero il loro senso letterale. Le opere di stampo tematico, invece – quelle che Barthes avrebbe detto “transitive” - , aggiungono un elemento in più alla pura narrazione: «accanto all'invenzione, interna all'opera, dell'eroe e della sua società, esiste un'invenzione esterna attraverso la quale si esprime il rapporto tra lo scrittore e la sua società.»²⁶² In altre parole, le opere tematiche valicano i limiti della semplice finzione e

²⁵⁹ Ivi, p. 352. Va comunque specificato che il presupposto di base di tutto il discorso di Barthes resta quello per cui la letteratura, di per sé e al netto delle suddivisioni interne, resta sempre un'operazione necessariamente intransitiva, un «sistema di significazione decettivo» (ivi, p. 343).

²⁶⁰ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, pp. 71-72.

²⁶¹ Ivi, p. 71.

²⁶² Ibidem.

del senso proprio e cercano di sconfinare nel mondo reale, di trasmettere al lettore il pensiero e l'opinione dell'autore su un determinato argomento.

Sulla base di questo genere di considerazioni si può provare a rileggere l'opposizione todoroviana tra senso figurato e senso letterale di un testo sostituendola con quella tra componente tematica (ovvero transitiva) e componente inventiva (ovvero intransitiva) dell'opera letteraria, e di conseguenza tradurre e considerare diversamente la posizione esposta nell'*Introduction* in merito alla supposta incompatibilità tra fantastico e allegoria. Todorov definisce infatti l'allegoria come una specifica configurazione del testo letterario per cui la dichiarata presenza di (almeno) due diversi modi di interpretare l'opera conduce ad un indebolimento o ad un annullamento del senso letterale della narrazione in favore piuttosto del suo senso figurato. Chiaramente il presupposto implicito in questa definizione è che i testi dotati di un'impostazione allegorica sfruttino il senso letterale della narrazione (cioè, *de facto*, la narrazione stessa) per trasmettere al lettore un altro significato, come un insegnamento morale (è spesso il caso di Perrault) o comunque un messaggio che trascenda la dimensione meramente finzionale e rappresentativa per rivolgersi direttamente al fruitore, ovvero per proiettarsi al di fuori del testo, nel mondo extratestuale e reale.

Da una tale concezione dell'allegoria – concezione che, ripeto, è già implicita nel discorso di Todorov – si possono derivare direttamente due elementi fondamentali. Innanzitutto si può notare fin d'ora – ma si avrà modo di tornare sulla questione - che considerare in questo modo la funzione allegorica di un testo significa vincolare indissolubilmente l'espressione del senso figurato dell'opera al suo senso letterale: l'uno non può esistere senza l'altro e, più nello specifico, non è possibile esprimere un senso allegorico senza che il testo assolva in prima istanza alle sue funzioni rappresentative. È poi chiaro che così considerati i testi dalla conformazione allegorica si possono intendere come un sottoinsieme della letteratura tematica (Frye) e transitiva (Barthes). Da ciò consegue che, quando Todorov afferma che il fantastico «appartiene a quel tipo di testi i quali debbono essere letti in senso letterale»²⁶³ e ne dichiara l'incompatibilità con qualsiasi possibile impostazione o intento allegorico, di fatto egli rivendica l'impossibilità

²⁶³ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 68.

di una funzione transitiva per questa forma letteraria e ne fa un genere dalla conformazione e dagli intenti sempre necessariamente ed esclusivamente intransitivi e inventivi.

Stabilito questo, si può tornare ai due problemi principali che si sono individuati nella riflessione toloroviana.

Come già ricordato, il critico bulgaro sottolinea come sia necessario che, laddove sia presente, il doppio senso allegorico debba essere «indicato nell'opera in maniera esplicita»,²⁶⁴ così da non dipendere «dall'interpretazione (arbitraria o meno) di un qualunque lettore»:²⁶⁵

Dobbiamo insistere sul fatto che non si può parlare di allegoria a meno di trovarne indicazioni esplicite all'interno del testo. Altrimenti, si passa alla semplice interpretazione del lettore; e a questo punto non esisterebbe testo letterario che non fosse allegorico, giacché è tipico della letteratura essere interpretata dai suoi lettori, senza fine.²⁶⁶

Tecnicamente l'osservazione di Todorov è corretta: in fin dei conti si tratta dell'ennesimo e assolutamente legittimo richiamo alla considerazione, nell'analisi critica, non dei comportamenti del lettore empirico ma piuttosto del lettore implicito nel testo, del lettore modello dell'opera. Se si lasciasse decidere esclusivamente al lettore reale se un testo possa o non possa essere letto in senso allegorico, allora potenzialmente si potrebbero trovare tracce di allegoria anche in testi che invece sono stati scritti per restare unicamente e sempre su un piano puramente letterale. Piuttosto, bisogna sempre considerare – per ricorrere nuovamente alle parole di Eco – che ogni testo è «un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo»,²⁶⁷ e dunque che si può parlare di allegoria solo per quei testi i quali hanno previsto un'interpretazione allegorica già nell'ambito della propria realizzazione.²⁶⁸ Todorov ha ragione su questo:

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ivi, p. 78.

²⁶⁷ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 54.

²⁶⁸ E questo è anche il motivo per cui ha poco senso l'osservazione di Todorov secondo cui «il lettore (reale e non implicito questa volta) ha tutto il diritto di non preoccuparsi del senso allegorico indicato dall'autore,

l'individuazione della funzione allegorica di un testo non deve essere una questione di ermeneutica ma di cooperazione interpretativa.²⁶⁹

Al netto di questo, però, la soluzione dell'*Introduction* risulta comunque insoddisfacente in quanto stabilisce un criterio per l'individuazione di una configurazione allegorica delle opere - «il carattere esplicito dell'indicazione»²⁷⁰ - che nelle manifestazioni empiriche della storia letteraria spesso non viene rispettata: per citare solo un esempio tra i più celebri, nessuno negherebbe mai la presenza di innumerevoli allegorie in un'opera come la *Divina Commedia*, eppure il poema dantesco non esplicita mai al proprio lettore la necessità di una lettura allegorica, e questa viene data per scontata.

Questo esempio non è casuale: esso ci permette di volgere lo sguardo ad un contesto storico-culturale come quello medioevale in cui l'allegoria e la lettura allegorica delle opere letterarie (e non solo letterarie chiaramente), sebbene non venisse quasi mai denunciata direttamente nelle opere stesse, costituiva comunque una prassi comune nei processi di fruizione artistica. Come ha ampiamente mostrato C. S. Lewis,²⁷¹ nel Medioevo la configurazione allegorica dei testi costituiva una forma dominante («dominant form»)²⁷² della produzione artistico-culturale dell'epoca e, di conseguenza, i lettori erano più che abituati a ricercare legittimamente il senso allegorico celato dietro il senso letterale delle narrazioni. Un atteggiamento simile, peraltro, non si riscontra solo nel Medioevo: addirittura Guido Mazzoni, allargando il proprio sguardo fino a

e di leggere il testo scoprendovi un senso del tutto diverso.» (TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 70): il lettore empirico può sicuramente non preoccuparsi del senso allegorico di un testo, anche quando – come nel caso di Perrault a cui rimanda Todorov – la necessità di una lettura allegorica risulta esplicitamente e inequivocabilmente indicata dal testo; ma in quel caso il lettore non seguirebbe le indicazioni del testo – le «regole del gioco» - , non comportandosi da lettore modello (cfr. la distinzione tracciata da Eco fra interpretazione e uso di un testo narrativo in UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, pp. 59-60).

²⁶⁹ Anche Frye specifica che « Tutte le allegorie *ipso facto* presentano, in quanto tali, un forte interesse dal punto di vista tematico; anche se questo non significa, come molti credono, che ogni critica tematica di un'opera di invenzione la trasformi in una allegoria, [...]. L'allegoria autentica è, in letteratura, un elemento strutturale: esso deve già essere presente e non può essere aggiunto dall'interpretazione critica.» (NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, p. 73).

²⁷⁰ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 68.

²⁷¹ Cfr. C. S. LEWIS, *The Allegory of Love. A study in medieval tradition*, London – Oxford – New York, Oxford University, Press, 1973.

²⁷² Ivi, p. 232.

considerare tutta la società d'*Ancient regime*, osserva come «fino alla seconda metà del Settecento, l'allegoria non era un'ermeneutica per eruditi: era un *habitus*, una maniera di avvicinarsi ai testi diventata seconda natura».²⁷³ Ci sono state insomma delle epoche e dei contesti specifici in cui per i lettori era naturale ricercare nei testi un senso nascosto, diverso e più profondo di quello puramente letterale, in quanto un tale atteggiamento interpretativo risultava egemone e parte integrante del paradigma culturale vigente. Per questo i lettori di Dante (ma, se si accetta la prospettiva di Mazzoni, anche quelli di Ariosto e di Fielding) non avevano bisogno di indicazioni esplicite sul carattere allegorico dell'opera: per loro la lettura allegorica costituiva un'abitudine, una specie di istinto interpretativo culturalmente e storicamente fondato.

Di tutto questo la trattazione di Todorov non tiene conto: ostinandosi nel voler definire allegorici solo quei testi che denunciano chiaramente al proprio interno la presenza di un senso figurato, essa ignora la diversità delle abitudini interpretative diffuse nelle varie epoche storiche, escludendo così illegittimamente da questa categoria tutti quei testi che, per via del particolare contesto storico-culturale in cui sono stati scritti, non hanno avuto bisogno di una tale esplicitazione. Non è difficile vedere in questo un ulteriore appiattimento sincronico dell'analisi todoroviana, nonché un'ingiustificata riduzione della complessità storica delle vicende letterarie.

Non solo. Se stando a quanto si è detto in precedenza consideriamo non soltanto l'allegoria, ma in generale il carattere transitivo e tematico delle opere letterarie (di cui l'allegoria sarebbe una delle possibili declinazioni), allora l'assunto todoroviano diventa ancora più insostenibile: in un'analisi di questo tipo, il numero di testi che inequivocabilmente cercano di proiettarsi in una dimensione extratestuale celando dietro

²⁷³ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 2011, p. 158. È interessante notare che Mazzoni, mentre discute di un cambiamento radicale che abita il XVIII secolo e che ha, tra le diverse sue manifestazioni, anche il diffondersi dell'effetto di *suspense* nella narrativa romanzesca moderna, delinea due categorie contrapposte – il romanzo d'*Ancient Regime*, d'impostazione allegorica, e il romanzo moderno, che invece pone la sua attenzione sugli individui particolari – non troppo diverse da quelle a cui fa riferimento Frye quando distingue tra opere tematiche e opere inventive. Scrive infatti Mazzoni: «La *suspense* annuncia abitudini nuove. Mentre il lettore allegorico interpreta gli esseri finiti e le loro trame come segni di altro, predilige una lettura lenta che lasci il tempo di trarre conclusioni, riporta il senso della storia a concetti e sentenze, si chiede “che cosa significa questa azione?”, “a quale idea generale alludono i personaggi e la trama?”, il lettore attento alla *suspense* si immerge nel mondo di finzione costruito dal testo, si identifica con gli eroi, si appassiona alla loro sorte, si chiede “qual è il passato e il futuro di questo individuo singolare?”, “che ne sarà di lui?” (ivi, pp. 158-159).

le vicende narrate un senso altro da comunicare al lettore e che però tacciono completamente questa duplice significazione si fa decisamente più ampio. È indubbio, ad esempio, che le vicende meravigliose di *Animal farm* (1945) di George Orwell, così come dei *Gulliver's travel* (1726) di Jonathan Swift, nascondano in realtà un feroce attacco nei confronti, rispettivamente, della situazione politica della Russia sovietica stalinista nel primo caso, e della Gran Bretagna del primo XVIII secolo nel secondo. Tuttavia, nessuno dei due romanzi menziona mai esplicitamente nel testo la necessità di una lettura di questo tipo; né sono presenti – se non sottoforma di allusioni sottili, le quali però possono essere colte solo da chi è già al corrente del senso figurato dei testi – indicazioni indirette che possano guidare il lettore verso la comprensione del sottotesto satirico e transitivo della narrazione, per cui sarebbe impossibile far rientrare casi come questi nella categoria todoroviana dell'allegoria indiretta. Ciononostante, la conoscenza del contesto storico-culturale in cui vengono scritti questi romanzi, o della biografia e della posizione politica dei loro autori, permette di comprendere a pieno il senso figurato che si nasconde dietro la mera rappresentazione delle vicende; e a tal punto la considerazione del contesto ci fornisce la chiave d'interpretazione delle due opere, che oggi certo giudicheremmo semplicistica e parziale una lettura che faccia di queste il mero racconto fine a sé stesso di vicende assurde e meravigliose.²⁷⁴

A queste ultime affermazioni si potrebbe obiettare facendo notare come la prospettiva critica della semiotica del testo che qui viene adottata prescriva l'esclusione del mondo empirico dall'analisi testuale,²⁷⁵ e che quindi non sarebbe lecito riferirsi ad elementi extratestuali come quelli appena citati per individuare una caratteristica propria di un'opera letteraria come il suo carattere transitivo e tematico. È del resto una considerazione di questo tipo che spinge Todorov a imporre la presenza di un'indicazione esplicita nel testo come unica condizione fondamentale per il riconoscimento

²⁷⁴ Un ragionamento analogo si può chiaramente svolgere per innumerevoli altri testi il cui tema e senso figurato, per quanto non esplicitato nell'opera, né direttamente (come avviene spesso nelle favole, da Esopo a Perrault) né indirettamente (come avviene in molti racconti di matrice filosofica, dal Voltaire di *Micromega* e *Candide*, al Leopardi delle *Operette morali*), comunque risulti inequivocabile nel momento in cui si osserva ciò che si colloca "attorno al testo": si pensi ad esempio alla configurazione evidentemente satirica dei romanzi di Bulgakov (non solo *Master i Margarita*, ma anche *Sobač'e serdce* e *Rokovye jajca*), o al chiaro intento religioso e pedagogico del capolavoro *fantasy* di C. S. Lewis, *The Chronicles of Narnia* (ma si potrebbe citare anche *The Screwtape Letters*).

²⁷⁵ Cfr. quanto riportato nei paragrafi precedenti delle considerazioni di Eco e di Barthes sulla questione.

dell'impianto allegorico di un racconto. Tuttavia, se si considera come il carattere transitivo, tematico di un testo narrativo lo spinga a proiettarsi proprio verso il mondo empirico – ad esempio a criticare un certo sistema politico o un certo governo, come nelle opere di Orwell e Swift – allora appare sicuramente lecito desumere tale impostazione dell'opera considerata a partire da elementi extratestuali, ovvero provenienti da quello stesso mondo reale su cui l'opera vuole in qualche modo agire.²⁷⁶

Alla luce di tutto ciò, risulta evidente quanto sia limitante restringere il campo d'azione dell'allegoria o comunque del linguaggio transitivo e tematico esclusivamente a quei testi che ne esplicitano l'attivazione nella loro stessa struttura enunciativa: una tale prospettiva, per quanto formalmente e teoricamente allettante, rischia di escludere dall'indagine un numero troppo vasto di opere letterarie per risultare davvero servibile. Piuttosto, il riconoscimento della presenza di un intento transitivo in una narrazione si deve qualificare come un'operazione ben più complessa che, sebbene non debba mai sconfinare nel campo dell'ermeneutica e cioè dell'arbitrarietà delle singole letture (anche critiche), comunque deve adottare una prospettiva più ampia e considerare anche il contesto empirico e storico in cui si colloca la realizzazione e la fruizione ideale del testo considerato.

Si può a questo punto passare alla questione successiva, la quale peraltro è anche quella più problematica di tutta questa parte della riflessione di Todorov sul fantastico. Secondo quanto postulato dall'*Introduction*, il motivo principale per cui l'allegoria – ma ormai si può dire in generale un intento transitivo o un'impostazione tematica dell'opera – costituirebbe un ostacolo insormontabile per il fantastico, sarebbe «la scomparsa del senso primo»²⁷⁷ che essa imporrebbe alla narrazione in cui si manifesta. Per Todorov, cioè, la presenza di un senso figurato in un testo comporterebbe un indebolimento del suo

²⁷⁶ Per di più, se si considera il testo letterario in un'ottica esclusivamente linguistica (e si è già detto che questa ne costituisce una visione certamente parziale, ma allo stesso tempo assai utile), si può anche ricordare che quasi sempre l'interpretazione di un messaggio linguistico non può dipendere esclusivamente dalla conoscenza del codice, ma si deve basare anche sulla considerazione del contesto pragmatico d'enunciazione: a tal proposito, proprio come premessa ad una riflessione sul concetto di allegoria, Romano Luperini mostrava chiaramente come «nella realtà pragmatica della comunicazione è errata qualsiasi interpretazione che non tenga conto del contesto» (ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990; cfr. anche ivi, pp. 11-45 e UMBERTO ECO, *Lo strano caso dell'«intentio lectoris»*, in «Alfabeta. Mensile di informazione culturale», 84, (1986)).

²⁷⁷ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 68.

senso letterale, ovvero del suo potenziale rappresentativo: tale indebolimento sarebbe chiaramente di grado diverso a seconda che si tratti di allegoria pura, indiretta o esitante, ma comunque esso comporterebbe un depotenziamento del senso proprio del testo e, per quel che qui ci interessa, un ostacolo per lo sviluppo di quell'effetto d'*hesitation* sulla base del quale Todorov definisce il genere fantastico.²⁷⁸

L'obiezione che si può muovere a questo ragionamento di Todorov è, a mio avviso, tanto ovvia quanto efficace. Il critico ha infatti perfettamente ragione quando afferma che «finzione e senso letterale sono [...] condizioni necessarie all'esistenza del fantastico»,²⁷⁹ ma non è chiaro perché tali condizioni dovrebbero venire meno in corrispondenza di una configurazione allegorica della narrazione. In altri termini, perché il riconoscimento di un senso figurato, ovvero di un intento transitivo, di una configurazione tematica del testo, dovrebbe implicare un depotenziamento o persino un annullamento del senso letterale dell'opera considerata?

Si è già detto che la transitività di un testo proietta quest'ultimo verso la dimensione dell'extratestualità, cioè verso il mondo reale. Lo stesso non si può dire per il linguaggio intransitivo, che invece opera per isolare i testi nella sola dimensione rappresentativa e finzionale della narrazione che essi stessi producono. Questa constatazione è cruciale: rilevare come la dimensione transitiva e quella intransitiva della letteratura afferiscano a due "ambiti ontologici" del tutto diversi – quello della realtà e quello della narrazione – significa anche affermare che non necessariamente tali dimensioni risultano incompatibili. Già Frye a tal proposito notava come

È facile dire che alcune opere letterarie sono prevalentemente inventive ed altre prevalentemente tematiche. Ma è chiaro che non esiste un'opera letteraria che sia solo inventiva o solo tematica [...]. È difficilmente pensabile un'opera letteraria in cui non vi sia un qualche rapporto, implicito o espresso, fra il suo creatore ed i suoi lettori. [...] D'altra parte, perfino nella lirica e nella saggistica, lo scrittore è almeno fino a un certo punto, un eroe immaginario

²⁷⁸ Si tenga presente che non è certo un obiettivo della presente ricerca difendere la teoria dell'*hesitation*: e tuttavia, come si avrà modo di mostrare, controbattere a questo genere di affermazioni todoroviane risulta cruciale per lo sviluppo di una definizione più appropriata ed esaustiva della letteratura fantastica.

²⁷⁹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 79.

con un pubblico immaginario, poiché se l'elemento dell'immaginazione scomparisse completamente, lo scritto sarebbe un'allocuzione diretta o prosa esplicitamente discorsiva e cesserebbe di essere letteratura.²⁸⁰

Forse Frye esagera quando afferma che «ogni opera letteraria [...] possiede un aspetto di invenzione e uno tematico»,²⁸¹ visto che non necessariamente tutti i tipi di testi prevedono la compresenza di entrambe queste componenti.²⁸² Nondimeno egli ha ragione quando evidenzia come molte opere, a prescindere dal genere cui appartengono, possono manifestare allo stesso tempo un carattere tematico e uno inventivo. Così, per riprendere un esempio precedente, *Animal farm* costituisce certamente una feroce satira della Rivoluzione d'Ottobre e dei primi anni di vita dell'URSS, ma indubbiamente essa è *anche* la storia meravigliosa e grottesca di una serie di animali da fattoria che si rivoltano contro i propri padroni; allo stesso modo, i *Gulliver's travels* rappresentano sia un attacco ironico e insieme terribile contro la politica dell'Inghilterra del primo Settecento, *sia* la narrazione picaresca dei viaggi e delle avventure del capitano Gulliver in diverse località meravigliose sparse per il mondo. Le due dimensioni coabitano perfettamente nel medesimo testo e la rilevazione dell'una non impedisce l'intercettazione dell'altra.

Per di più, ciò che Frye non dice mai in maniera esplicita, ma che pure si trova già nelle corde del suo ragionamento, è che l'individuazione del tema e l'analisi dell'intreccio di un testo narrativo corrispondono ai risultati di due differenti tipi di analisi:

Quando il lettore di un romanzo si chiede: “come va a finire questa storia?”
fa una domanda sull'intreccio [...]. Ma è probabile anche che chieda: “qual è

²⁸⁰ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, p. 72.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Il discorso in questione è troppo ampio e non intendo addentrarmi. Mi limiterò a segnalare come si possano individuare i poli opposti di una scala di gradi che portano dall'opera prevalentemente (o interamente) tematica a quella prevalentemente (o interamente) inventiva: essi coincidono, nel primo caso, con le opere saggistiche (e questo si dice in netto contrasto con le affermazioni di Frye), e nel secondo con i testi narrativi appartenenti alla cosiddetta paraletteratura (certo andrebbe rilevato, in questo caso, come in realtà anche le opere di puro intrattenimento, in quanto frutto del lavoro di un autore empirico e indirizzate ad un certo *target* di pubblico, cioè a dei lettori empirici, non possono essere del tutto prive di una seppur minima vocazione tematica: tuttavia, come si è detto, si tratta di una questione di gradi e il discorso è troppo complesso per essere approfondito in questa sede).

il senso di questa storia?” La domanda si riferisce alla *dianoia* ed indica che anche i temi, come gli intrecci, posseggono i loro elementi di scoperta.²⁸³

Dunque, a seconda di come si interroga il testo, del punto di vista che si sceglie di adottare, si può osservare ed evidenziare il carattere transitivo o quello intransitivo di una narrazione: se si sceglie di rimanere all'interno del racconto, si può considerare solo il senso letterale del testo e, ad esempio, studiare l'intreccio di un'opera, le diverse funzioni o caratterizzazioni dei singoli personaggi, ecc.; se invece si sceglie di mettere in relazione il racconto con il mondo reale, allora ci si sposta su un altro piano e si indaga il modo in cui quella narrazione cerca di entrare in contatto con il lettore empirico per trasmettergli qualcosa. I due tipi di analisi sono diversi, portano a risultati diversi, ma risultano egualmente legittimi e praticabili.

Si potrebbe a questo punto concludere affermando che, poiché la rilevazione della transitività e dell'intransitività di un testo dipende dal tipo di ricerca che si vuole svolgere, allora è chiaro che nei casi di analisi puramente narratologiche che non intendano scavallare i confini del racconto propriamente detto, il fantastico persiste anche in casi di palese configurazione allegorica o (prevalentemente) tematica dell'opera: nulla impedisce, ad esempio, ad un'operazione critica di questo tipo di individuare gli elementi fantastici e meravigliosi contenuti nei romanzi di Orwell e di Swift, poiché la presenza inequivocabile di una vocazione transitiva di queste opere, collocandosi su un piano diverso rispetto a quello del racconto, semplicemente non nega l'esistenza di quegli elementi. Si deve però procedere ancora oltre, tantopiù che non è l'approccio del critico che qui si vuole analizzare, ma il comportamento del lettore durante la fruizione dell'opera così come esso viene previsto e stimolato dal testo stesso.

Bisogna allora constatare che non solo senso proprio e senso figurato di un testo non sono incompatibili, ma anche che il secondo risulta sempre dipendente dal primo. Leggendo i sopracitati romanzi di Orwell e di Swift, è possibile “dimenticarsi” del

²⁸³ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, pp. 71-72. Si potrebbe anche ricordare la già citata rielaborazione del concetto di dominante di un testo letterario operata da Brian McHale: «Clearly, then, there are many dominants, and different dominants may be distinguished depending upon the level, scope, and focus of the analysis. Furthermore, one and the same text will, we can infer, yield different dominants depending upon what aspect of it we are analyzing» (BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, p. 6).

sottotesto politico e godere semplicemente del racconto meraviglioso che essi propongono,²⁸⁴ mentre risulta del tutto impossibile tenere conto del tema politico principale trattato da queste opere ignorando del tutto la narrazione da cui esso nasce. In altri termini, un lettore potrebbe non essere a conoscenza del senso figurato di questi romanzi e godere comunque del loro senso letterale, ma il contrario non potrebbe mai accadere. Lo stesso si potrebbe dire anche per quei testi che, costituendosi nella visione di Todorov come esempi di allegoria pura, manifestano esplicitamente la propria vocazione transitiva e tematica: nessun lettore di Perrault potrebbe trarre beneficio degli insegnamenti morali che i *Contes de ma mère l'Oye* vorrebbero trasmettere senza passare prima attraverso la narrazione in cui essi sono inseriti.

Se ne può dedurre che il tema viene forgiato nell'intreccio, che il senso proprio di una narrazione può essere considerato indipendente, mentre il suo senso figurato no, in quanto esso si genera sempre a partire dal senso letterale del racconto. Se non può esserci senso figurato senza senso letterale – e in effetti è così, poiché non potrebbe esserci l'insegnamento morale di Perrault senza *il racconto* di Perrault -, questo equivale ad affermare che, laddove una narrazione presenta una vocazione tematica e transitiva, il suo senso letterale risulta *funzionalizzato* all'espressione di un senso figurato. Stando così le cose, se l'esistenza e la comprensione del senso proprio di un testo risultano così importanti ai fini della manifestazione del suo (eventuale) senso figurato e allegorico, come può la presenza di quest'ultimo essere così pervasiva da depotenziare o addirittura annullare il carattere rappresentativo del racconto?

Posta la situazione in questi termini, il postulato todoroviano secondo cui il riconoscimento di un senso figurato implicherebbe un indebolimento del senso letterale di un testo sembra quasi un paradosso o una contraddizione: persino nel caso dell'allegoria pura, la quale secondo Todorov «non conserva che il senso figurato»,²⁸⁵ in realtà il senso letterale è sempre presente, poiché se così non fosse e il testo perdesse il proprio carattere finzionale e rappresentativo, esso resterebbe privo anche di qualsiasi elemento allegorico e tematico.

²⁸⁴ Il grande successo che negli anni queste due opere hanno riscosso presso il pubblico infantile – di certo non il tipo di lettori a cui intendevano rivolgersi gli autori – ne costituisce una dimostrazione incontrovertibile.

²⁸⁵ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 68.

Per tornare al fantastico, si è detto che si intende definire questo tipo di produzione narrativa intendendola come un modo letterario, ovvero come una specifica strategia enunciativa adottata dal testo per assolvere alla propria funzione conativa. È chiaro che per i testi che vivono anche di un intento tematico e che dunque adottano anche un linguaggio di tipo transitivo (magari un'impostazione allegorica della narrazione) si può considerare tale intento come parte della loro funzione conativa: il testo (ma qui forse sarebbe più corretto dire l'autore), tra le altre cose, intende anche trasmettere un messaggio al proprio lettore, agire direttamente sul mondo empirico e reale. Ne consegue che, in base a quanto evidenziato in merito al rapporto tra senso proprio e senso figurato di un'opera letteraria, non necessariamente la presenza di una dotazione tematica del testo costituisce un pericolo per il fantastico: piuttosto, sarà proprio l'adozione di un modo d'enunciazione fantastico, in virtù di come esso orienta il carattere rappresentativo della narrazione, ad essere funzionalizzato all'espressione del tema principale dell'opera.

Nei capitoli successivi di questo studio saranno presi in esame testi come i *Gulliver's travel*, *Master i Margarita* o *Flatland: A Romance of Many Dimensions* di Edward Abbott, ovvero testi che inequivocabilmente (e, va detto, anche secondo un parere unanime dei critici) presentano una forte vocazione transitiva. Queste opere possono essere analizzate come manifestazioni della letteratura fantastica non solo perché, come cercherò di dimostrare, presentano le tracce dell'adozione di un modo d'enunciazione fantastico; né soltanto perché la presente indagine intende restare sempre su un piano puramente narratologico e dunque non studiare mai i legami tra il racconto e il mondo reale; ma soprattutto perché, in queste opere, l'espressione di un senso figurato non limita il fantastico, ma anzi è la presenza del fantastico ad essere funzionalizzata all'espressione del senso figurato: nel *Master i Margarita*, ad esempio, sono le malefatte e le scorriere compiute del diavolo nella Mosca degli anni Trenta a rendere possibile la feroce critica mossa da Bulgakov alla società staliniana del primo Novecento; e in *Flatland*, solo la costruzione di un mondo meraviglioso a due (e poi a una e a quattro) dimensioni permette ad Abbott di scagliarsi con così tanto ardore e ironia contro la società vittoriana.

L'allegoria, dunque, esattamente come la poesia, non solo non risulta necessariamente incompatibile con il fantastico, ma nemmeno è sempre estranea alla finzione. Per questo motivo, se si può concordare con Todorov quando egli afferma che «non ogni finzione,

non ogni senso letterale è legato al fantastico, ma ogni fantastico è legato alla finzione, al senso letterale»,²⁸⁶ ritengo si debbano prendere invece le distanze dall'*Introduction* quando questa postula l'incompatibilità del fantastico con la poesia e l'allegoria. L'ultima delle tre condizioni imposte da Todorov per l'esistenza del fantastico risulta dunque confutata: non solo perché allegoria e poesia evidentemente non possono essere considerate come sempre estranee al fantastico, ma in prima istanza perché esse non si possono dire a priori estranee alla finzione.

²⁸⁶ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 79.

CAPITOLO 2

UN TENTATIVO DI DEFINIZIONE

2.1. *La funzione fantastica*

Si è detto che definire la letteratura fantastica equivale sostanzialmente ad individuare il modo dell'enunciazione fantastica, ovvero quella specifica configurazione assunta da un testo letterario nella propria struttura enunciativa e funzionalizzata ad orientare il lettore verso alcuni specifici movimenti cooperativi e interpretativi, così da poter assolvere alla propria funzione conativa. Stando così le cose, allora per una ricerca che si ponga questo obiettivo sarà opportuno partire proprio col delineare la fisionomia della funzione conativa dei testi fantastici, prima di spiegare come il testo organizza la propria struttura per ottenerla.²⁸⁷ Si consideri però che la definizione di una singola funzione fantastica, ovvero l'identificazione di una sola reazione nel soggetto interpretante a cui punterebbero i testi fantastici, non equivale ad affermare l'esistenza di un solo modello di enunciazione fantastica a cui tutti i testi si devono adeguare e conformare se vogliono ottenere tale reazione. Un modo letterario, ovvero una strategia enunciativa, non corrisponde ad un modello da imitare ma ad un insieme di possibilità enunciative di cui il testo può servirsi per assolvere alla propria funzione conativa. Non il cartello che segnala l'unico sentiero percorribile, ma una mappa che evidenzia quel reticolo di strade diverse che possono condurre alla medesima destinazione.

Come già evidenziato, la funzione conativa di un testo letterario corrisponde alla tendenza della narrazione a configurare la propria struttura, ad organizzare il proprio discorso, in funzione della cooperazione interpretativa del lettore: il testo assume una certa morfologia – ovvero manifesta una certa strategia enunciativa - esclusivamente per

²⁸⁷ Se è concessa un'*excusatio non petita*, questo modo di procedere nella trattazione non si può certo ascrivere a quella critica degli effetti di cui tanto stigmatizzata in 1.2, visto che in questa sede non ci si dimenticherà di analizzare i meccanismi diegetici che generano la reazione fantastica: quest'ultima viene presentata per prima unicamente per questioni di ordine del discorso e chiarezza espositiva.

promuovere l'assunzione di un certo comportamento o di un certo atteggiamento da parte del proprio lettore modello durante la fruizione. Va da sé, dunque, che la funzione conativa di un'opera letteraria si può definire proprio sulla base di quella specifica reazione che, nei processi interpretativi, il testo postula si debba generare nel proprio lettore modello come conseguenza dell'adozione di specifiche modulazioni del discorso narrativo. Occorre però precisare che il livello d'analisi testuale qui considerato non è quello dei singoli enunciati, bensì quello delle macrostrutture semantiche del racconto, cioè di «condensazioni sufficientemente spinte che ci permettano di cogliere snodi, punti di passaggio, per così dire, obbligati dei percorsi semantici».²⁸⁸ La ricerca della definizione della funzione conativa del testo in una prospettiva che di questo considerasse i singoli enunciati sarebbe infatti destinata a frantumarsi nella constatazione della complessa articolazione del discorso narrativo: ogni enunciato sarebbe potenzialmente isolabile per studiarne la specifica struttura e per capire a quale scopo esso si è configurato in un certo modo.²⁸⁹ Le macrostrutture di una narrazione, invece, «rappresentano formalmente il significato globale d'un testo. I significati locali di ogni enunciato dipendono da questo significato globale».²⁹⁰ Ne consegue che esse permettono di guardare ad ogni testo in una prospettiva ben più ampia, integrale, e dunque di considerarne la funzione conativa globale, intesa come il principale effetto che l'autore modello di un'opera vuole suscitare nel proprio fruitore non attraverso i singoli enunciati ma attraverso la somma di essi (cioè il testo nella sua totalità).

In quest'ottica, sarà dunque possibile individuare una definizione della funzione conativa di un testo letterario proprio sulla base di tale effetto. E, per quel che qui ci interessa, una funzione conativa di tipo fantastico (o funzione fantastica) si potrà di

²⁸⁸ GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in *La narrazione fantastica*, pp. 91-92.

²⁸⁹ Come evidenzia Umberto Eco riprendendo una metafora di Borges, esattamente come quando si passeggia in un bosco e si deve decidere costantemente quale sentiero percorrere, «decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta a ogni albero che si incontra», allo stesso modo «in un testo narrativo il lettore è costretto a ogni momento a compiere una scelta. Anzi, quest'obbligo della scelta si manifesta persino a livello di qualsiasi enunciato, almeno a ogni occorrenza di un verbo transitivo.» (UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 15).

²⁹⁰ GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in *La narrazione fantastica*, p. 91, nota 13. Goggi cita da T. A. VAN DIJK, *Grammaires textuelles et structures narratives*, in AA.VV., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

conseguenza definire sulla base della specifica reazione che un qualsiasi testo che adotti un modo fantastico d'enunciazione cerca di suscitare nel proprio lettore.

Al netto del carattere profondamente eterogeneo della produzione narrativa fantastica, ritengo che sia possibile individuare una stessa funzione conativa per tutti (o quasi)²⁹¹ i testi che si vogliono ricondurre a questa forma letteraria; ovvero che si possa identificare uno stesso obiettivo interpretativo a cui, da Maupassant a Landolfi, da Lovecraft a Buzzati, i testi fantastici hanno consacrato la propria strategia enunciativa.

Come prima cosa, occorre volgere nuovamente lo sguardo agli studi di Carla Benedetti, e in particolare alle sue riflessioni sul rapporto tra i testi fantastici e alcuni aspetti delle speculazioni filosofiche di Immanuel Kant e di Arthur Schopenhauer.²⁹² Nello specifico Benedetti individua uno degli aspetti maggiormente caratterizzanti del discorso fantastico alla luce del concetto di sublime così come questo viene rielaborato da Kant nella *Critica del Giudizio (Kritik der Urteilkraft, 1790)* e alla luce della teoria della conoscenza sviluppata da Schopenhauer in diverse sue opere.²⁹³

Per Benedetti «l'enunciazione fantastica mette in scena un soggetto che fonda il suo statuto sull'esclusione di qualcosa dal campo del possibile, qualcosa che tuttavia si propone all'esperienza e contro cui quel soggetto continua ad opporre resistenza».²⁹⁴ Il racconto fantastico, cioè, presenterebbe un soggetto (si tornerà a breve sulla sua identità nel testo) che si trova dinanzi qualcosa che ritiene impossibile, ovvero un oggetto fantastico,²⁹⁵ e di cui tuttavia fa esperienza. In questo senso, il testo fantastico diventa per

²⁹¹ Precisazione d'obbligo per chi ritiene ineluttabile la parzialità di qualsiasi tentativo di circoscrizione di una forma letteraria, tanto più di una dalla fisionomia così sfuggente come il fantastico.

²⁹² In realtà la posizione di Benedetti è ben più raffinata e complessa di così, basandosi, oltre che sui due filosofi citati, anche su altri due pilastri teorici fondamentali: l'idea del perturbante di Freud (e prima di lui, di Jentsch) e il concetto di «numinoso» di Otto. E tuttavia ai fini della mia riflessione teorica sono soprattutto le considerazioni su Kant e Schopenhauer ad essersi rivelate utili.

²⁹³ Mentre per quanto riguarda Kant il supporto teorico fondamentale è dato dalla terza critica (poche, infatti, le suggestioni che in questo senso giungono dalle giovanili *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*), per ciò che concerne la teoria della conoscenza di Schopenhauer si deve guardare a diversi testi: primariamente il *Saggio sulla visione degli spiriti* e *La vista e i colori*; ma ovviamente importantissime considerazioni di tipo epistemologico si trovano anche nella *Quadruplici radice di ragion sufficiente* e nel *Mondo come volontà e rappresentazione*.

²⁹⁴ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 302.

²⁹⁵ Per oggetto fantastico intendo qualsiasi elemento evocato da una narrazione la cui sola esistenza venga ritenuta del tutto impossibile dal lettore (ovvero incoerente con il suo paradigma di realtà (cfr *infra*, 2.2) perché in contrasto con qualsiasi legge fisica o naturale o con la verità storica. Modificando leggermente la riflessione di Goggi sulle macrostrutture del discorso fantastico (GIANLUIGI GOGGI, *Assurdo e*

Benedetti il luogo in cui si manifesta innanzitutto un'esperienza dei limiti epistemologici del soggetto, e poi e in virtù di questo, il luogo in cui si genera un conflitto irrisolvibile tra capacità di elaborazione razionale dei concetti e percezione sensibile.

Così qualificandosi, l'esperienza fantastica si avvicina molto a quel sentimento del sublime di cui parla Kant in merito per esempio all'«impossibilità di pervenire, mediante la progressiva misurazione delle cose del mondo sensibile spaziotemporale, all'assoluta totalità»,²⁹⁶ cioè ad una percezione sensibile e concreta dell'infinito, concetto tuttavia possibile da immaginare e da intuire razionalmente. Scrive infatti Benedetti:

Com'è noto, per Kant l'origine del sentimento del sublime non sta nell'oggetto contemplato ma nella disposizione d'animo che risulta da una certa rappresentazione che occupa il giudizio riflettente: e questa disposizione d'animo è una situazione di conflitto che si svolge nel soggetto tra due delle sue facoltà: ragione e sensibilità. Si può conoscere solo ciò che può essere intuito tramite sensi ed elaborato tramite concetti; ma la ragione, nella sua aspirazione all'incondizionato, pone l'idea di un assolutamente grande (l'infinito matematico, le forze illimitate della natura) che trascende ogni misura dei sensi. In questo conflitto il soggetto scopre la propria superiorità sull'interesse dei sensi, poiché è spinto a occuparsi di idee che contengono una finalità superiore. [...] Ma nello stesso tempo esperisce anche la propria limitazione.²⁹⁷

paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico, in *La narrazione fantastica*, p. 92), si potrebbe dire che, dato un testo che si presenta come una sequenza di enunciati del tutto coerenti col nostro paradigma di realtà in cui però ad un certo punto compaiono degli enunciati che invece con tale paradigma risultano in contrasto, allora si può dire che l'oggetto fantastico rappresenta il referente di questi ultimi enunciati nella narrazione. Una tale definizione "linguistica" dell'oggetto fantastico giustificherebbe il fatto che nella seguente trattazione si ricorrerà a tale concetto non solo in relazione alla narrativa fantastica, ma a qualsiasi forma o genere letterario che presenti uno o più enunciati incoerenti con il paradigma di realtà di nostro riferimento: oggetti fantastici sono i fantasmi e i mostri di Poe e di Lovecraft come gli orchi e i giganti dei fratelli Grimm, o come le forze dell'Asse che occupano gli stati uniti di Philip K. Dick.

²⁹⁶ IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, a cura di ALBERTO BOSI, Torino, UTET, 1999, p. 208.

²⁹⁷ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, pp. 302-303. Scrive Kant «La qualità del sentimento del sublime consiste nel suo essere un sentimento di dispiacere in rapporto ad un oggetto, nel giudizio estetico, sentimento che al tempo stesso si presenta come finalistico; il che è possibile, perché la nostra impotenza rivela la coscienza d'una illimitata facoltà del nostro stesso soggetto, e l'animo non può giudicare esteticamente tale facoltà se non per mezzo della sua impotenza.» (IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, pp. 207-08).

Il sublime kantiano coincide dunque con un sentimento che si genera nel soggetto quando questo si trova a contemplare un oggetto la cui comprensione trascende tanto le sue capacità meramente sensibili (è impossibile fare esperienza di una grandezza infinita) quanto le sue facoltà intellettive (l'idea di infinito si affaccia all'intelletto come intuizione ma non può essere mai davvero elaborata razionalmente):

Nel caso del sublime dunque ciò con cui il soggetto ha a che fare è qualcosa dotato di un valore di posizione negativo: esso sta al di là di ogni misura sensibile e quindi oltre il limite della nostra capacità di conoscere.²⁹⁸

Anche Schopenhauer – di certo non a digiuno di filosofia kantiana - riflette sul rapporto tra sensibilità e razionalità, elaborando una teoria della conoscenza che, ancor più delle speculazioni di Kant, può rivelarsi utile per la definizione della funzione conativa fantastica. In quella celebre opera in cui cerca di fornire una spiegazione razionale ai fenomeni di millantati avvistamenti di spettri e fantasmi, Schopenhauer specifica che

la nostra intuizione del mondo esteriore non è meramente sensibile, ma principalmente intellettuale e cioè (per esprimersi oggettivamente) cerebrale (ovvero condizionata dal cervello). I sensi non danno niente di più che una mera percezione nel loro organo, quindi un materiale di per sé estremamente scarso, dal quale soltanto l'intelletto, impiegando la legge della causalità a lui nota a priori e le forme che altrettanto a priori sono in esso insite, cioè spazio e tempo, costruisce questo mondo di corpi. Tuttavia lo stimolo per questi atti intuitivi procede, in uno stato normale e di veglia, soprattutto dalla percezione sensoriale, essendo questa l'effetto a cui l'intelletto attribuisce una causa.²⁹⁹

²⁹⁸ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 303.

²⁹⁹ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Saggio sulla visione degli spiriti*, a cura di LEONARDO CASINI, Roma, Newton Compton Editori, 1993, p. 20.

Secondo il filosofo, dunque, la conoscenza è sempre il risultato di un procedimento che richiede necessariamente l'intervento sia dei sensi che dell'intelletto (ovvero della ragione), e non sembra possibile senza la compresenza di entrambe queste componenti:

Ogni intuizione è una intuizione intellettuale. Infatti senza l'intelletto non si giungerebbe mai all'intuizione, alla percezione, all'apprensione di oggetti; bensì si rimarrebbe alla pura e semplice sensazione che, pure, forse, potrebbe avere un significato, come dolore o piacere [...], ma per il resto sarebbe soltanto un alternarsi di condizioni prive di significato e niente di simile a una conoscenza. All'intuizione, vale a dire alla conoscenza di un oggetto, si giunge prima di tutto per il fatto che l'intelletto riferisce a una causa ogni impressione ricevuta dal corpo, la trasferisce poi nello spazio intuito a priori nel punto da cui proviene l'effetto, e così riconosce la causa come agente, come reale, vale a dire come una rappresentazione della stessa specie e classe del corpo.³⁰⁰

Muovendo dalle considerazioni di Kant e di Schopenhauer sulla configurazione e sui limiti della conoscenza, Benedetti definisce il fantastico come quel particolare tipo di operazione enunciativa che vede coinvolto un soggetto che, posto dinanzi ad un'oggetto fantastico di cui non riesce ad accettare né a comprendere l'esistenza, sperimenta un conflitto tra percezione sensibile del mondo e capacità di un'elaborazione razionale di esso, apprendendo (e manifestando) così dolorosamente i propri limiti epistemologici; e in questo modo suscitando una reazione (in sé stesso e nel lettore) analoga a quella del sublime kantiano:

Il fantastico, come il perturbante e il sublime, nasce da questa stessa situazione soggettiva: il soggetto entra in relazione con qualcosa da cui è attratto ma che egli non può accogliere nella forma di rappresentazione concettuale adeguata. Come l'idea di una grandezza assoluta, l'oggetto

³⁰⁰ ARTHUR SCHOPENHAUER, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, a cura di MAZZINO MONTINARI, Torino, Editore Paolo Boringhieri, 1959, p. 34.

fantastico pone il soggetto in una situazione di conflitto: un conflitto tra ciò che si aspira a conoscere e ciò che si può conoscere, tra ciò che può essere pensato e ciò che può essere elaborato razionalmente [...].³⁰¹

In altre parole, l'oggetto fantastico, manifestandosi nella narrazione come elemento inconoscibile, genera un conflitto tra la percezione sensibile di tale oggetto e la (im)possibilità di una sua elaborazione concettuale; di conseguenza, porta il soggetto a sperimentare quella che Benedetti definisce come «ambivalenza affettiva»,³⁰² cioè un sentimento di «attrazione e repulsione insieme»³⁰³ che ricorda molto il sublime kantiano:

L'incondizionato si affaccia al pensiero con connotazioni affettive ambivalenti: il sublime è un sentimento misto di commozione e di paura, di piacere e di dispiacere, ed è nello stesso tempo qualcosa che attrae e respinge.³⁰⁴

Sarebbe sulla base di questa percezione del sublime, di questa ambivalenza affettiva generata dalla constatazione dell'inconoscibilità dell'oggetto fantastico che, per Benedetti, si dovrebbe individuare la «condizione di esistenza del fantastico».³⁰⁵

Se fin qui si può concordare pienamente con la studiosa, ritengo che alcuni problemi emergano quando Benedetti specifica quale sia, a suo avviso, la manifestazione a livello testuale della soggettività che sperimenta questo conflitto e che dunque guida il lettore verso l'esperienza del sublime.

Non c'è dubbio sul fatto che

la soggettività che il fantastico coinvolge nel rapporto con un oggetto impossibile è da ricercarsi al livello dell'enunciazione narrativa nella sua globalità, ossia al livello delle tracce di soggettività, esplicite, implicite e

³⁰¹ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 303.

³⁰² Ivi, p. 304.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ivi, pp. 304-305.

³⁰⁵ Ivi, p. 299.

indirette, che sono inserite nell'enunciato e che rimandano, non solo alla figura del destinatario, ma anche a quella dell'enunciatore, nelle quattro forme possibili – autore implicito, narratore, narratario, lettore implicito.³⁰⁶

Mentre invece ritengo si possa contestare l'idea secondo cui,

mentre la reazione del destinatario non è che il *risultato* d'una strategia narrativa messa in opera al livello enunciativo, l'atteggiamento soggettivo dell'enunciatore ne è invece il centro attivo. Perciò la nostra analisi privilegia il soggetto enunciante, le modalità della sua iscrizione nell'enunciato e la natura del suo coinvolgimento.³⁰⁷

Giustamente Benedetti non manca di considerare la reazione del lettore come una reazione prevista dal testo, inscritta nella sua stessa struttura enunciativa («la “reazione” del lettore non può essere astratta dall'atteggiamento del narratore e dell'autore implicito»),³⁰⁸ ed evidenzia come tale reazione, ovvero l'effetto che la narrazione vuole suscitare nel lettore, dipenda dall'«atteggiamento soggettivo dell'enunciatore».³⁰⁹ Il problema risiede però nell'idea secondo cui questo enunciatore coinciderebbe essenzialmente con il narratore. È infatti il narratore che, secondo Benedetti, manifesta nel testo l'atteggiamento di chi si ritrova a fare i conti con l'inconoscibile o, meglio, con le lacune delle proprie possibilità conoscitive: così, «la reazione del lettore si determina a partire dal rapporto che il narratore intrattiene con il proprio enunciato nel momento stesso in cui lo produce.»³¹⁰ In particolare, davanti ad un oggetto fantastico (per

³⁰⁶ Ivi, p. 297.

³⁰⁷ Ivi, pp.297-298.

³⁰⁸ Ivi, p. 298.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ivi, p. 294. Evidenziando i limiti della teoria dell'esitazione di Todorov, Benedetti afferma: «che la reazione del lettore non si determini a partire dagli avvenimenti, né semplicemente dal modo in cui vengono vissuti dal personaggio, bensì dal modo in cui vengono narrati, è constatazione pressoché unanime. Ma questo “modo in cui vengono narrati”, questa strategia narrativa capace di far scattare la reazione soggettiva del lettore viene di solito spiegata come focalizzazione sul personaggio [...], oppure come “indicazioni di lettura” rivolte al lettore implicito [...]. La mia ipotesi è invece che questa strategia consista in un coinvolgimento della soggettività narrante, e che esso rappresenti già di per sé la “reazione soggettiva” agli avvenimenti narrati. È con questa reazione, o meglio [...] è con questo atteggiamento soggettivo che il lettore implicito entra in relazione [...] grazie alla sua posizione di destinatario, cioè di

definizione, dunque, inconoscibile), il narratore ha due possibilità: o riconosce il blocco conoscitivo che l'esistenza dell'oggetto gli impone, accettando così il conseguente e lacerante conflitto tra la percezione sensibile di esso e l'impossibilità di una sua elaborazione razionale - e in tal caso «il lettore implicito si identifica con il narratore, partecipa alla sua condizione di blocco e alla sua resistenza»;³¹¹ oppure il narratore trasgredisce il blocco gnoseologico e accetta ciò che per il lettore è inaccettabile, cioè l'esistenza dell'impossibile – e in questo caso, invece, «il lettore è costretto a distaccarsi dal narratore [cioè a dubitare della sua attendibilità]³¹² e a vivere da solo la situazione di blocco conoscitivo».³¹³

Una prospettiva di questo tipo senza dubbio descrive limpidamente il tipo di relazione intersoggettiva che si genera tra narratore e lettore in alcuni testi canonici del fantastico ottocentesco.³¹⁴ E tuttavia essa rivela i suoi limiti nel momento in cui proviamo ad allargare la nostra visuale, non solo valicando i confini del XIX secolo, ma anche cercando nello stesso Ottocento testi dalla struttura enunciativa differente. Guardare esclusivamente al narratore come all'entità testuale che sperimenta (e subisce i danni di) un blocco gnoseologico di fronte alla comparsa di un oggetto fantastico non sembra possibile né proficuo per, ad esempio, tutti quei testi in cui l'univocità della voce narrante o tende a frantumarsi in una pluralità di narratori, o addirittura ad eclissarsi lasciando spazio unicamente alle parole dei personaggi.

Paradigmatica, a tal proposito, la configurazione enunciativa del capolavoro di Bram Stoker, *Dracula* (1897). In questo romanzo le vicende dei protagonisti e del vampiro più noto di tutti i tempi non vengono mai esposte da un narratore vero e proprio, ma il lettore ne ha notizia a partire da una serie di documenti prodotti – nella finzione narrativa – dai

soggettività legata all'enunciatore dalla relazione intersoggettiva che l'atto stesso di narrazione instaura.» (Ivi, pp. 294-295).

³¹¹ Ivi, p. 349.

³¹² A proposito del narratore de *L'Horla* di Maupassant, Benedetti scrive: «un narratore prima dubita della realtà di ciò che ha visto, dichiarandolo impossibile, assurdo, inaccettabile dalla ragione, ma poi, abbandonando ogni resistenza e arrendendosi alle prove che egli stesso ha accumulato, lo afferma con piena responsabilità lasciando al lettore il compito di opporre resistenza all'ammissione dell'impossibile (nell'unico modo che gli è concesso, dubitando cioè dell'attendibilità del narratore a partire dal momento in cui egli dà un nome all'indicibile).» (Ivi, p. 326).

³¹³ Ivi, p. 349.

³¹⁴ Gli esempi citati da Benedetti comprendono la *Horla* di Maupassant, *Der sandmann* di Hoffman, alcuni racconti di E. A. Poe, ecc.

personaggi stessi: lettere, biglietti, pagine di diario, ritagli di giornale. Non è possibile individuare un narratore unico; questo ruolo, piuttosto, si trova «equamente distribuito»³¹⁵ tra i personaggi stessi, rimbalza dall'uno all'altro e si declina in contesti enunciativi sempre differenti:

Il racconto [...] non è fatto per voce di un unico narratore, ma di molti, e questi non hanno come solo referente un ipotetico lettore, bensì di volta in volta se stessi (attraverso il diario, sorta di ripensamento e fissazione degli eventi), un altro personaggio (attraverso la lettura dei diari altrui e tramite lo scambio di lettere e telegrammi) e solo in ultima istanza il lettore che, come un accidentale spettatore o testimone, indirettamente viene a conoscenza degli eventi e dei pensieri che s'agitano nella mente di chi quelle esperienze le vive.³¹⁶

Quel che manca in *Dracula* è in altre parole ciò che Genette avrebbe chiamato un narratore extradiegetico, ovvero quell'istanza del discorso narrativo che si fa carico di presentare gli avvenimenti al lettore in quanto costituisce l'unica funzione dell'enunciazione narrativa che «può solo mirare a un narratario extradiegetico [...] con cui si può identificare ogni reale lettore».³¹⁷

Si potrebbe certo obiettare che pure sarebbe possibile individuare un narratore specifico per ognuno dei diversi documenti che compongono questo grande *collage*

³¹⁵ PAOLA FAINI, introduzione in BRAM STOKER, *Dracula*, a cura di PAOLA FAINI, Roma, Newton Compton Editori, 1993, p. XIV.

³¹⁶ Ivi, pp. XIII-XIV.

³¹⁷ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso sul racconto*, p. 308. A voler essere più precisi, ciò che manca al romanzo di Stoker è un narratore forte, capace di compiere una *reductio ad unum* dei punti di vista delle diverse voci narranti e in grado di imporre il proprio sguardo sugli avvenimenti come unico filtro attraverso il quale il lettore può guardare alla vicenda narrata. Un'entità discorsiva di questo tipo non deve necessariamente configurarsi come extradiegetica: un qualsiasi esempio di metanarrazione lo dimostra, presentando un narratore intradiegetico che, pur collocandosi ad un livello del racconto diverso da quello del narratore extradiegetico e pur rivolgendosi ad un narratario fittizio (anch'esso interno alla narrazione), comunque costituisce l'unico filtro attraverso cui il lettore (reale) può guardare alla vicenda che gli viene raccontata. Il problema, in *Dracula*, è che sebbene qui abbondino dei narratori intradiegetici (ciascuno dei personaggi, quando ce ne vengono presentate le lettere o le pagine di diario, ne assume il ruolo: cfr, *infra*), essi comunque si inseriscono in una struttura che è sempre – si potrebbe dire – *polidiegetica*, per cui nessuno di essi costituisce mai l'unico soggetto dell'enunciazione che si rivolge al lettore.

narrativo, ottenendo così per ogni sezione del romanzo niente più che ciò che Todorov definiva un «narratore rappresentato»:³¹⁸ del resto, se «in fiction, as soon as we encounter an "I," we are conscious of an experiencing mind whose views of the experience will come between us and the event»,³¹⁹ ovvero un narratore, allora in ogni pagina di diario, in ogni lettera scritta da uno dei personaggi del romanzo, e persino nel giornale di bordo vergato dal capitano del *Demeter* (il bastimento sul quale viaggia clandestinamente il conte Dracula per raggiungere l'Inghilterra), è possibile individuare un narratore che racconta la propria storia; ovvero il soggetto di un'enunciazione che racconta del proprio contatto con eventi che ritiene impossibili (in sostanza, con un oggetto fantastico).

Tuttavia non è possibile dividere il romanzo in sezioni autonome capaci di riassumerlo, sostituirlo o rappresentarlo. Il che equivale a dire, sul piano tematico-contenutistico della «storia», che né gli epistolari completi di Mina Harker o di Van Helsing, né i diari di Jonathan Harker o del dottor Seaeward (per fare solo degli esempi), se isolati dall'opera complessiva potrebbero riassumere la vicenda narrata dal romanzo; ma soprattutto, sul piano pragmatico del «racconto»,³²⁰ ciò equivale a dire che nessuna delle singole sezioni dell'opera, da sola, potrebbe suscitare nel lettore l'effetto che invece questo ricava dalla fruizione complessiva del romanzo. Ne consegue che il testo andrà necessariamente considerato nella sua globalità, ovvero come l'insieme non degli enunciati ma delle macrostrutture semantiche organizzate pragmaticamente per assolvere ad una specifica funzione conativa. Nell'analisi della struttura enunciativa del testo non è possibile isolare e analizzare le singole sezioni della narrazione: piuttosto, dovremo considerare quest'ultima come il prodotto di un concerto a più voci, come un'orchestra in cui *ogni elemento* concorre *in egual misura* al risultato finale.

In *Dracula* non c'è un narratore esterno che riduca e riporti a sé il caleidoscopio delle voci e delle prospettive dei vari personaggi. Allo stesso tempo queste ultime sono prive

³¹⁸ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 87.

³¹⁹ WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of fiction*, pp. 151-152.

³²⁰ Uso qui – e vi si farà ricorso anche in seguito – la terminologia di Genette, il quale, nel suo *Discorso del racconto*, definisce «storia» «[...] la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione e ripetizione, ecc. ecc.» (GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso sul racconto*, p. 73); e invece chiama «racconto» «[...] l'enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione d'un avvenimento, o di una serie d'avvenimenti» (Ibidem).

di autonomia diegetica. È chiaro dunque che non è possibile applicare al romanzo di Stoker la prospettiva critica di Benedetti, visto che, a meno di compiere una vivisezione imperdonabile, non sembra possibile individuare per quest'opera un singolo narratore extradiegetico che, attraverso il contatto con l'inconoscibile, faccia esperienza dei propri limiti epistemologici.

Altrettanto utile per questo discorso può essere un riferimento al racconto *Isolia splendens* (1964) di Tommaso Landolfi, in merito al quale si può rilevare addirittura una totale espulsione del narratore dalla struttura diegetica. Il racconto, infatti, consta esclusivamente di dialoghi e, sebbene non si possa parlare propriamente di una struttura polifonica per via del fatto che i personaggi coinvolti sono soltanto due (con l'aggiunta, non proprio trascurabile dato che risulta funzionale allo straniamento finale verso cui è orientato tutto il racconto, di altre due voci nelle ultime righe), comunque la narrazione prosegue esclusivamente per bocca dei due protagonisti: tutto il quoziente informativo che il racconto vuole trasmettere al lettore passa attraverso il rapido botta e risposta che vede coinvolti un maestro e un giovane allievo che, dalla quindicesima dimensione, cercano di acchiappare un «animaletto»³²¹ - una piccola *isolia splendens* - che invece abita il lontano spazio a tre dimensioni e che si rivelerà essere niente più che una bambina di nome Isolia.

La struttura enunciativa di questo racconto non presenta alcuna voce narrante e tutto lo spazio diegetico è occupato unicamente da dialoghi: *Isolia splendens* fa infatti parte di quell'ampio nucleo della produzione fantastica landolfiana

che consta di racconti per intero o in larghissima parte risolti in dialoghi tra i personaggi, dunque privi di commenti così come di interventi di raccordo da parte della voce narrante o comunque orchestrati con un netto predominio del discorso (lo *showing*) sul *telling* (la storia).³²²

³²¹ TOMMASO LANDOLFI, *Diario perpetuo*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 2012, p. 13.

³²² FILIPPO SECCHIERI, *Il radicale dialogico della parola landolfiana*, in *Il teatro di Landolfi*, a cura di ANNA DOLFI e MARIA CARLA PAPINI, Roma, Bulzoni Editore, 2010, pp. 43-58.

Azzardando un paragone con un'altra opera letteraria costruita quasi esclusivamente sull'intrecciarsi delle voci dei personaggi, si potrebbe dire di questo racconto landolfiano ciò che Winfried Wehle diceva in merito alla struttura narrativa del *Codice di Perelà* di Aldo Palazzeschi:

La storia è praticamente privata di un qualsiasi contorno esplicativo. Il testo [...] rinuncia ampiamente ad ogni impostazione discorsiva. Il suo antitradizionalismo colpisce in primo luogo il narratore: l'autorità di quest'ultimo è ridotta al punto che, con lui, viene praticamente a mancare uno dei nuclei centrali di aggregazione testuale. In questo modo il romanzo, se così vogliamo ancora definirne i residui, cala ad un livello di evanescenza narratologica. Tantopiù che vi viene soppresso l'intero apparato didascalico di commenti, giudizi e indicazioni – in una parola, l'autoesplicitazione del narrato.³²³

Appare chiaro, dunque, che neanche questo piccolo capolavoro fantascientifico di Landolfi può essere analizzato sfruttando gli strumenti teorici elaborati da Benedetti, visto che la struttura esclusivamente dialogica del testo non rende possibile individuare un soggetto dell'enunciazione che entri in contatto con l'oggetto fantastico e che sperimenti di conseguenza i limiti delle proprie facoltà conoscitive. Per di più, è interessante notare che in *Isolia splendens* non viene narrativizzato il contatto di un singolo individuo con un fenomeno o un'entità impossibile: piuttosto, l'impossibile – l'esistenza di esseri intelligenti e superiori che riescono agevolmente a muoversi tra le diverse dimensioni spaziali - costituisce il presupposto implicito del racconto e non il suo oggetto primario. Quindi non solo – anche per motivi strutturali, come si è detto – non c'è un narratore che fa esperienza del contatto con un oggetto fantastico, ma ciò non avviene neanche per i personaggi coinvolti nella narrazione: l'unico soggetto che percepisce di trovarsi di fronte ad una situazione del tutto irrealistica è il lettore.

³²³ WINFRIED WEHLE, *Nel regno dell'intrascendenza. La parabola del «Codice di Perelà»*, in *Palazzeschi europeo, Atti del Convegno Internazionale di studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005*, a cura di WILLI YUNG e GINO TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 67

Nei casi appena citati, dunque, non è possibile guardare al narratore come a quella figura che entra in contatto con un oggetto inconoscibile e che sperimenta conseguentemente un conflitto tra la propria percezione sensibile di quest'oggetto e l'impossibilità di una sua elaborazione razionale. A casi come questi la proposta di Benedetti fatica ad applicarsi: essa richiede necessariamente sia la presenza di una voce narrante ben riconoscibile e capace di porsi come unica lente attraverso cui gli eventi vengano presentati al lettore, sia che il narratore sia anche personaggio del suo stesso racconto, ovvero richiede sempre un narratore omodiegetico.³²⁴ Ma un tale assunto introduce un automatismo nella definizione della strategia enunciativa della narrativa fantastica che necessariamente ne riduce di troppo il canone testuale di riferimento, escludendo a priori qualsiasi racconto "narrato in terza persona" o con una struttura narrativa non tradizionale.

È però possibile evitare questa riduzione aprioristica considerando un fatto tutto sommato elementare, ma che impone un ribaltamento della proposta critica di Benedetti. Si può infatti notare come tanto in *Dracula* quanto in *Isolia splendens* - quanto, se si vuole, in un qualsiasi racconto fantastico con narratore non rappresentato nel testo -, sia comunque sempre presente una figura che sperimenta quel conflitto tra sensibilità e razionalità che Benedetti aveva reso prerogativa esclusiva del narratore: tale figura coincide col lettore. Per quanto banale o intuitivo possa sembrare, effettivamente è il lettore - intendendo sempre questa figura non come il lettore reale ma come il lettore modello postulato dal testo - l'unica figura che durante la fruizione di un testo fantastico, a prescindere da quale sia la configurazione strutturale ed enunciativa di quest'ultimo, viene sempre posto dinanzi a qualcosa che risulta inconoscibile per definizione (che si tratti di un vampiro o della possibilità del viaggio interdimensionale).

Ritengo che sia possibile riformulare la prospettiva di Benedetti facendo del lettore, anziché del narratore, l'entità che nel testo fantastico realizza un'esperienza dei propri limiti gnoseologici e, per questo, sviluppa un sentimento analogo a quello del sublime kantiano. Più nello specifico, l'assunto che intendo dimostrare è che la narrazione fantastica si basi su una struttura enunciativa che postula un proprio lettore modello che,

³²⁴ Per essere più precisi, un narratore autodiegetico (la terminologia è ancora una volta di Genette), ovvero ciò che Todorov avrebbe definito un «narratore rappresentato nel testo».

posto di fronte, durante la fruizione dell'opera, ad un oggetto fantastico, venga guidato dal testo stesso verso un conflitto tra la propria percezione sensoriale di quest'oggetto e l'incapacità di elaborarne la presenza o l'esistenza facendo ricorso ai concetti e alla ragione.³²⁵ La frustrazione gnoseologica che ne deriverebbe al lettore condurrebbe quest'ultimo a sperimentare un sentimento molto simile al sublime kantiano, costituendosi dunque come la funzione conativa del testo fantastico, ovvero come quella specifica reazione che il testo vuole suscitare nel lettore e in funzione della quale organizza – semanticamente, pragmaticamente e semioticamente – la propria struttura enunciativa.

Se dimostrato, questo assunto permetterà di includere tra i testi fantastici non solo quelle opere che, come quelle appena analizzate, non presentano un narratore rappresentato nella storia, ma anche tutti quei testi in cui il narratore non sperimenta alcun contatto con l'inconoscibile non (necessariamente) in quanto esterno alla narrazione, ma in quanto l'oggetto fantastico in questione risulta inconoscibile solo per il lettore, mentre invece la sua natura è perfettamente comprensibile sia per la voce narrante che per i personaggi (è il caso, ad esempio, della fantascienza, troppo spesso sbrigativamente allontanata dal fantastico).

È infine importante sottolineare che un tale ribaltamento prospettico non significa spostare il *focus* dell'analisi dal soggetto al destinatario dell'enunciazione (dal narratore al lettore).³²⁶ Il lettore che fa esperienza del sublime è sempre il lettore modello del testo, ovvero quella funzione di lettore che il testo postula e costruisce allo stesso tempo durante e attraverso la propria enunciazione. Di conseguenza quest'approccio non implica una ricaduta nella tanto stigmatizzata critica degli effetti, poiché l'oggetto d'analisi resta di fatto coincidente con la struttura enunciativa delle opere: l'obiettivo non sarà quello di valutare la reazione che il lettore empirico dei testi fantastici sperimenta durante la

³²⁵ Chiaramente, essendo il lettore un'istanza inscritta nel discorso, nell'enunciazione e non nella narrazione (per dirla con Genette, nel racconto e non nella storia), la sua percezione sensibile dell'oggetto fantastico si riduce alla dimensione della stessa lettura, abita unicamente lo spazio della fruizione del testo.

³²⁶ Anche perché – si dica *a latere* visto che non vi è modo in questa sede di discutere anche questo argomento - a mio avviso anche l'idea di Benedetti secondo cui il soggetto dell'enunciazione coinciderebbe con il narratore risulta errata. O, se non errata, quantomeno il segno di una concezione limitata e parziale dell'enunciazione letteraria.

fruizione, quanto piuttosto quello di indagare le modalità con cui la narrativa fantastica organizza la propria strategia enunciativa postulando e contemporaneamente favorendo lo sviluppo di un conflitto lacerante tra sensibilità e razionalità nel proprio lettore di riferimento.

2.2 *La teoria dei mondi possibili e la comparazione ontologica*

Per assolvere a un tale compito, come prima cosa occorre considerare un elemento tutto sommato evidente, se non persino ovvio. Quanto di più generico si possa dire sulla narrativa fantastica, infatti, è che questa abbia a che fare con la rappresentazione dell'impossibile. Vampiri, morti riportati in vita, diavoli che passeggiano per le vie di una città, uomini che si trasformano in scarafaggi o che viaggiano attraverso le dimensioni spazio-temporali: il fantastico propone al proprio lettore degli oggetti o dei fenomeni che nel mondo reale non potrebbero esistere.³²⁷ Questo assunto, per quanto estremamente intuitivo, è certamente vero, e anzi è proprio sulla base di esso che si tende a distinguere tra il fantastico e il realismo:³²⁸ la narrazione fantastica può permettersi di eludere i criteri di verosimiglianza nella propria organizzazione enunciativa raccontando fatti non solo irrealistici ma impossibili.

Proprio per questo Lugnani guarda ai testi fantastici come a delle narrazioni che «raccontano l'inesplicabile partorito da un evento che rappresenta uno scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà»,³²⁹ dove per «paradigma di realtà» egli intende «la Norma»³³⁰ che «è stabilita dalla enciclopedia culturale (d'epoca in epoca storicamente determinabile) d'una civiltà».³³¹ Si tratta in sostanza di ciò che in una determinata epoca e in un determinato contesto si ritiene (a livello collettivo) reale e possibile, oltre che culturalmente accettato e condiviso: «in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del

³²⁷ Non a caso Mazzoni definisce la narrativa fantastica del XIX secolo «letteratura irreal» (GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, p. 231).

³²⁸ Ceserani direbbe tra il «modo fantastico» e il «modo realistico-mimetico» cfr. REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, pp. 548-564.

³²⁹ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 44.

³³⁰ *Ivi*, p. 46.

³³¹ *Ibidem*.

proprio paradigma di realtà».³³² Rappresentando dei fenomeni che con tale paradigma risultano incoerenti – degli oggetti fantastici – la narrativa fantastica si qualifica dunque come un tipo di letteratura che narrativizza uno scarto rispetto a quanto è ritenuto possibile dal lettore (e infatti Lugnani parla di «racconti dello scarto»³³³). Per questo c'è differenza tra il leggere di un giovane studente di San Pietroburgo che decide di assassinare un'usuraia e il leggere di un chirurgo ginevrino che riesce a resuscitare un cadavere: nel primo caso quanto viene narrato risulta del tutto coerente col nostro paradigma di realtà, ovvero, in una parola, verosimile; nel secondo invece il testo mette in scena un fenomeno che con tale paradigma risulta incompatibile, un fatto che riconosciamo subito come impossibile, irrealizzabile secondo le leggi (la Norma) della nostra realtà.

È chiaro però – e lo notava già Todorov, come si è detto in 1.3 – che la sola presenza dell'impossibile nella narrazione non può essere assunto come criterio definitorio di un genere o di una forma letteraria: non solo i racconti di Hoffmann, ma anche le fiabe di Perrault o dei fratelli Grimm presentano al lettore dei fenomeni e degli oggetti del tutto incoerenti col suo paradigma di realtà. Il rischio da evitare è quello di far coincidere fantastico e meraviglioso creando un'unica categoria narrativa eccessivamente ampia ed eterogenea, non tenendo così conto delle profonde differenze che distinguono le strategie enunciative dei due modi letterari.³³⁴ Per questo non è possibile svolgere uno studio di queste forme narrative adottando una prospettiva esclusivamente tematica: mostri e incantesimi, esseri abominevoli ed eroi perseguitati da orrende maledizioni popolano tanto i racconti e i romanzi fantastici più o meno contemporanei quanto le mitologie antiche, i poemi cavallereschi rinascimentali, le favole e le fiabe della tradizione popolare, ecc. È chiaro dunque che non si tratta solo di presentare un oggetto inconoscibile, ma anche di rappresentarlo in un certo modo: «il fantastico è non solo narrare certe cose ma è anche il modo di narrare certe cose; è il racconto d'uno scarto irriducibile ma è anche, se non più, un modo specifico di raccontare la storia di quello scarto.»³³⁵

³³² Ivi, p. 54.

³³³ Ivi, p. 55.

³³⁴ Per non dire delle diverse tradizioni storico-culturali di questi due tipi narrativi.

³³⁵ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 64.

Se infatti si volge lo sguardo alla struttura enunciativa del fantastico, allora se ne individua un elemento caratterizzante e distintivo che permette di evidenziarne la specificità rispetto al meraviglioso (nonché rispetto a tutte le altre modulazioni del discorso esistenti). I testi fantastici non si limitano ad offrire all'esperienza del fruitore il contatto con l'irreale, bensì richiedono continuamente al proprio lettore di *riconoscere* lo scarto che la presenza di un oggetto assolutamente inverosimile determina tra la propria realtà e quella della narrazione.

Ne sono una dimostrazione i frequenti interventi dei narratori (non importa a quale livello diegetico essi si collochino: se si rivolgano direttamente al lettore empirico o ad un narratario interno al racconto) o anche degli stessi personaggi di questi testi volti proprio ad evidenziare la difficoltà di credere all'autenticità e veridicità degli eventi narrati, il loro essere inaccettabili in quanto assolutamente impossibili.

Così, ad esempio, il narratore di *Der Sandmann* di Hoffmann (1815), dopo aver già presentato al lettore un breve scambio epistolare in cui si inizia ad accennare alla tragedia del tormentato protagonista, confessa come «Non si può immaginare nulla di più strano e di più bizzarro di quello che è successo al mio povero amico, il giovane studente Nataniele, e che io, benigno lettore, ho incominciato a raccontarti.»³³⁶ Anche Nikolaj Vasil'evič Gogol', alla fine della sua novella *Hoc Nos* (1834), ammette come tutta la vicenda appena narrata risulti poco credibile: «Ecco che storia è capitata nella capitale nordica del nostro vasto impero! Soltanto adesso, tutto ben considerato, ci avvediamo che c'è in essa molto di inverosimile.»³³⁷ E ammissioni dello stesso tipo vengono svolte anche dal dottor Frankenstein nel celebre romanzo di Mary Shelley: sia quando questo si appresta a narrare al capitano Walton la propria terribile storia («Preparatevi dunque ad ascoltare avvenimenti che di solito sono ritenuti incredibili»),³³⁸ sia quando la stessa vicenda deve essere esposta davanti a dei magistrati («Ascoltate, dunque, la deposizione che ho da fare. A dire il vero si tratta di una storia così strana che temo non le diate credito»).³³⁹

³³⁶ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 16.

³³⁷ NIKOLAJ GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Adelphi Edizioni s.p.a., 2000, p. 47.

³³⁸ MARY SHELLEY, *Frankenstein*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 78.

³³⁹ Ivi, p. 281.

Nel già citato *Dracula*, poi, si può guardare alle parole che il professor Van Helsing rivolge agli altri personaggi poco prima di rivelare loro l'esistenza dei vampiri:

”Io voglio che voi credete.” “Credere in cosa?” “Credere in cose che voi non potete. Io illustro a voi. Io ho sentito una volta di un americano che così definiva la fede: ‘Quello che rende noi capaci di credere in cose che sappiamo non essere vere’. Io sono d'accordo con quell'uomo [...]”.³⁴⁰

Nelle pagine finali del romanzo, sarà poi un altro personaggio – Jonathan Harker – a insistere sullo stesso concetto, con parole che sembrano rivolte proprio a noi lettori: «Sarebbe assai difficile chiedere a qualcuno, anche se ci piacerebbe farlo, di accettare tutto ciò come prova di una storia tanto incredibile». ³⁴¹

Talvolta questa ammissione di inverosimiglianza della narrazione risulta meno esplicita e il testo fantastico vi allude soltanto. È ad esempio quando avviene in *As intermitências da morte* di José Saramago (2005), quando il narratore, che sta presentando al lettore la storia di un anonimo paese in cui nessuno muore più («questa *inverosimile*, ancorché certa, storia sulle intermittenze della morte [*corsivo mio*]»),³⁴² si ritrova a parlare di certi soldati che «erano sicuri che non sarebbero morti anche se una raffica di mitra li avesse spezzati a metà»,³⁴³ e subito dopo avverte la necessità di aggiungere:

Non foss'altro che per più che legittima curiosità scientifica dovremmo domandarci come sarebbero potute sopravvivere le due parti separate nei casi in cui lo stomaco fosse rimasto da un lato e gli intestini dall'altro.³⁴⁴

A tal punto è dato per assodato che il fantastico debba avere a che fare con l'impossibile e l'incredibile, che spesso sono gli stessi personaggi di questo genere di testi

³⁴⁰ BRAM STOKER, *Dracula*, p. 156.

³⁴¹ Ivi, pp. 312-313.

³⁴² JOSÉ SARAMAGO, *Le intermittenze della morte*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2020, p. 42.

³⁴³ Ivi, p. 67.

³⁴⁴ Ibidem.

a ricordarlo. Così ad esempio si esprime il protagonista e narratore del racconto *La giacca stregata* di Dino Buzzati quando scopre di poter estrarre dalla propria tasca destra una quantità illimitata di banconote:

Il cuore mi prese a galoppare. Ebbi la sensazione di trovarmi coinvolto, per ragioni misteriose, nel giro di una favola come quelle che si raccontano ai bambini e che *nessuno crede vere* [corsivo mio].³⁴⁵

Guardando nuovamente all'opera di Saramago, non troppo diversa è la considerazione svolta da Antonio Claro, uno dei due cloni dell'*O homem duplicado* (2002), quando si ritrova faccia a faccia con un uomo in tutto e per tutto identico a sé: «Sembra un film di fantascienza scritto, diretto e interpretato da cloni agli ordini di uno scienziato pazzo». ³⁴⁶ Poche pagine dopo, proprio quell'uomo, il professore di storia Tertulliano Maximo Afonso, avrebbe tristemente riflettuto in termini simili: «[...] pensò che quel momento della sua vita potesse essere il soggetto di un romanzo, pensò che sarebbe stata fatica sprecata perché nessuno avrebbe creduto a una storia simile». ³⁴⁷

Verrebbe da dire *excusatio non petita, accusa manifesta*: il testo non solo mostra di “sapere” come l'oggetto della propria narrazione sia del tutto irrealistico, ma addirittura inserisce nella sua stessa struttura enunciativa dei segnali che spingono il lettore a non dimenticare mai il carattere puramente fittizio di quanto gli viene narrato. ³⁴⁸

In quest'ottica, anche quell'elemento su cui Todorov basava la definizione del fantastico, cioè l'esitazione tra una spiegazione soprannaturale e una spiegazione realistica degli oggetti fantastici sperimentata dai personaggi-narratori (e da questi trasmessa al lettore), può essere vista come uno strumento utilizzato dal testo per

³⁴⁵ DINO BUZZATI, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 1968, p. 189.

³⁴⁶ JOSÉ SARAGAMO, *L'uomo duplicato*, Milano, Gianniacomo Feltrinelli Editore, 2002, p. 184.

³⁴⁷ Ivi, p. 130.

³⁴⁸ A tal proposito, la celebre metafora di Lucie Armitt che avvicina la fruizione di un testo fantastico all'atto di assistere ad uno spettacolo di illusionismo, durante il quale di solito «Few of us [...] think that we are actually witnessing magic: we know we are witnessing an illusion created by a supreme inventor of imaginative trickery and play» (LUCIE ARMITT, *Fantasy*, New York, Routledge, 2020, p. 23), è suggestiva, ma poco pratica. Un tale paragone risulta valido in realtà per tutta la narrativa di finzione, la quale com'è noto si basa su una sospensione dell'incredulità, ovvero sul fatto che il lettore, pur consapevole di star leggendo fatti puramente inventati (dunque irreali), accetta momentaneamente tali fatti come reali, esistenti nella dimensione e durante la fruizione del testo.

evidenziare ulteriormente l'inaccettabilità di tali oggetti agli occhi del fruitore. Una tale considerazione dell'effetto d'*hesitation*, peraltro, permette anche di superare la poco pratica distinzione tra fantastico-puro e fantastico-meraviglioso operata da Todorov.³⁴⁹ Non è importante che l'esitazione permanga nel testo fino alla fine della narrazione: ciò che conta è che, posto dinanzi all'impossibile, un personaggio si trovi costretto ad esitare prima di attribuire una causa del tutto soprannaturale all'oggetto fantastico, esplicitando così a livello narrativo la propria reticenza ad accettare l'esistenza di fenomeni del tutto incompatibili con quel paradigma di realtà che – ed è questo il presupposto implicito anche nella trattazione di Todorov – egli condivide con il lettore.

È quanto accade ad esempio ne *La Morte amoureuse* di Théophile Gautier (1836), quando il monaco Romualdo si appresta a narrare della sua relazione amorosa con una donna defunta che lo ha tenuto per svariati mesi incatenato a una doppia vita – uomo di Dio durante il giorno, «giovane gentiluomo, fine conoscitore di donne, di cani, di cavalli, che giocava a dadi, beveva e bestemmiava»³⁵⁰ durante la notte, in sogno –, e così inizia il proprio racconto:

Voi mi chiedete, fratello, se ho amato. Sì. È una storia singolare e terribile e, sebbene io abbia sessantasei anni, oso appena smuovere le ceneri di questo ricordo. A voi non voglio rifiutare nulla, ma non narrerei mai tale vicenda a un'anima meno esperta. Sono avvenimenti tanto singolari che non posso credere di averli realmente vissuti.³⁵¹

Ed è quanto accade anche nel celebre *L'Horla* di Guy de Maupassant,³⁵² il cui narratore addirittura, come prima reazione davanti all'irruzione dell'impossibile, avanza l'ipotesi

³⁴⁹ Escludo volontariamente da quest'analisi qualsiasi riferimento alla categoria del racconto strano (nei termini di Todorov) in quanto una dissertazione su questa altra forma narrativa ci allontanerebbe troppo dall'oggetto di questa indagine.

³⁵⁰ THÉOPHILE GAUTIER, *Racconti*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., 2003, p. 65.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Qui si tiene conto della seconda stesura del racconto, rivista e rielaborata da Maupassant in occasione di una seconda pubblicazione nel 1887.

della sua stessa follia: «Sto diventando pazzo»;³⁵³ «Sto facendo degli esperimenti sorprendenti. Sono sicuramente folle! Eppure...»;³⁵⁴ «Avevo proprio perso la testa nei giorni scorsi.»;³⁵⁵ «Molte persone a cui ho raccontato quest'avvenimento m'hanno preso in giro. Non so più che cosa pensare. Il saggio dice: "Forse?"».³⁵⁶ Finché però non è costretto ad assumere piena consapevolezza dell'inequivocabile presenza dell'oggetto fantastico – l'essere mostruoso, alieno e invisibile che lo tormenta ogni notte:

Questa volta non sono pazzo... ho visto... ho visto... ho visto! Non posso più aver dubbi, l'ho visto! Ho ancora freddo fino alle ossa... ho ancora paura fino alla punta delle unghie... ho visto!....³⁵⁷

Tornando ancora all'opera di Stoker, si può osservare in particolare come anche Jonathan Harker, la prima vittima del conte Dracula, nei suoi primi contatti con il soprannaturale esiti a lungo prima di accettare come reale l'impossibile di cui fa esperienza nel castello del Conte, arrivando anche lui a dubitare della propria sanità mentale. Nei primi capitoli della narrazione, dopo una notte spaventosa trascorsa tra i mille pericoli della dimora del vampiro, così il signor Harker commenta quanto accaduto – o quanto *crede* che sia accaduto – nel proprio diario:

Mi sono risvegliato nel mio letto. Se non ho sognato, deve essere stato il Conte a portarmi lì. Ho cercato di trovare una risposta, ma non sono riuscito a giungere a conclusioni certe. In realtà, c'erano alcuni piccoli particolari, come i miei vestiti piegati e disposti in modo diverso da come faccio io. L'orologio non era stato ricaricato, ed è l'ultima cosa che faccio prima di addormentarmi, metodicamente. E altri dettagli del genere. Ma queste non sono prove certe, potrebbero anche esser l'indizio che la mia mente non era

³⁵³ GUY DE MAUPASSANT, *Tutte le novelle*, (Vol. II), a cura di MARIA GIULIA LONGHI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1999, p. 1029.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Ivi, p. 1030.

³⁵⁶ Ivi, p. 1036.

³⁵⁷ Ibidem.

nel suo solito stato e, per un motivo o per l'altro, ero sicuramente molto agitato.³⁵⁸

Quando infine sarà finalmente sfuggito alle grinfie del Conte e sarà ormai al sicuro, così egli si rivolgerà a sua moglie Mina, con parole che ancora una volta manifestano tutta la sua reticenza a voler accettare come possibile e reale ciò di cui, pure, ha fatto esperienza in prima persona:

Io ho avuto un grande shock, e quando mi sforzo di ricordarne il motivo, sento la testa che mi gira, e non capisco se sia stato realtà o il sogno di un folle. Tu sai che ho avuto una febbre cerebrale, e questo vuol dire perdere il senno.³⁵⁹

In tutti questi casi il lettore tende a identificarsi con il personaggio esitante e, attraverso tale esitazione, a riconoscere continuamente l'estraneità dell'oggetto fantastico rispetto al proprio paradigma di realtà, a non perdere mai di vista il carattere inequivocabilmente irrealistico degli eventi narrati.

Nulla di tutto ciò si ritrova invece nelle opere che adottano un modo d'enunciazione che possiamo definire meraviglioso, in cui invece il soprannaturale viene semplicemente cooptato nel testo e presentato al lettore come un fatto normale, quotidiano, non meritevole perciò di un trattamento di riguardo da parte del narratore, né conseguentemente capace di suscitare alcun tipo di stupore nei personaggi o nel lettore. Si tratta in fondo di ciò che già evidenziava Roger Caillois a proposito delle fiabe, probabilmente il genere meraviglioso per eccellenza:

La fiaba si svolge in un mondo dove gli incantesimi sono naturali e dove la magia è la regola. Nella fiaba il soprannaturale non spaventa e non sorprende poiché costituisce la sostanza stessa dell'universo, la sua legge, il

³⁵⁸ BRAM STOKER, *Dracula*, p. 34.

³⁵⁹ Ivi, p. 86.

suo clima. Esso non infrange alcuna regola, è nell'ordine delle cose; è l'ordine, o meglio, l'assenza di ordine delle cose.³⁶⁰

Presentando un universo narrativo che è «naturalmente popolato di draghi, di liocorni e di fate»,³⁶¹ in cui «i miracoli e le metamorfosi sono all'ordine del giorno»,³⁶² è chiaro che il meraviglioso adotterà di conseguenza una struttura enunciativa che non si prodigherà mai per segnalare al lettore in maniera esplicita lo scarto che la presenza di tali oggetti fantastici determina, anche in questo caso, tra la sua realtà e quella presentata invece dal racconto. Questo chiaramente non significa che lo scarto non ci sia: qualsiasi lettore inevitabilmente si accorgerà di un'incompatibilità dei fenomeni narrati rispetto all'ordine del mondo così come gli è noto.³⁶³ Semplicemente, contrariamente a quanto avviene per il fantastico, il testo meraviglioso non evidenzia mai esplicitamente questo scarto: l'impossibile viene trattato, sia dal narratore che dai personaggi, non solo come effettivamente possibile, ma addirittura come un fenomeno naturale.

Nella versione di Charles Perrault della fiaba di Cenerentola, per esempio, il fatto che la madrina della protagonista sia un essere fatato viene comunicato al lettore *en passant*, come fosse nient'altro che uno dei diversi attributi specifici di questo personaggio, non troppo diverso dal suo carattere o dalla sua conformazione fisica: «La madrina, *che era una fata*, le disse: “Vorresti anche tu andare al ballo, non è vero?” [*corsivo mio*]».³⁶⁴ Allo stesso modo, anche nella fiaba *Barba-blu* (sempre di Perrault), la presenza di un oggetto fantastico viene evocata nel testo senza troppe cerimonie, quasi di sfuggita. Si tratta della chiave che la moglie di Barba-blu ha usato per aprire quella porta oltre la quale il marito le aveva proibito di guardare, e dove si celavano i corpi delle precedenti consorti dell'uomo, uccise proprio per aver infranto quello stesso divieto:

³⁶⁰ ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria s.r.l., 1985, pp. 19-20.

³⁶¹ Ivi, p. 20.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ E infatti quando Lugnani parla di «racconti dello scarto» (cfr. *supra*) si riferisce non solo al fantastico, ma anche allo strano e al meraviglioso.

³⁶⁴ CHARLES PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca*, in *I Racconti delle Fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, a cura di ELENA GIOLITTI, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1957, p. 20.

Essendosi accorta che la chiave dello stanzino si era macchiata di sangue, la ripulì due o tre volte, ma il sangue non se ne andava via; allora la lavò e perfino la strofinò con la rena e col gesso: il sangue era sempre lì, *perché la chiave era fatata*, e non c'era mezzo di pulirla perbene: se si levava il sangue da una parte, rispuntava dall'altra [*corsivo mio*].³⁶⁵

Lo stesso atteggiamento enunciativo si ritrova anche in alcuni racconti non propriamente ascrivibili al genere fiabesco ma che comunque presentano senza dubbio una modulazione del discorso di tipo meraviglioso più che fantastico. Ne *La morte in pantofole* di Enrico Morovich (1938), ad esempio, l'irruzione della Morte nel salotto del protagonista viene presentata più come un evento improvviso e inatteso, quasi scortese, che come un fatto straordinario: «Antonio si svegliò bruscamente, disturbato da un rumore come di zoccoli. Accese la lampadina e vide che era la Morte [...]»³⁶⁶ Allo stesso modo ne *Gli spettri alla corda* – sempre di Morovich - il narratore annuncia l'esistenza di fantasmi vendicativi senza presupporre alcuno stupore nel lettore posto davanti a questo genere di fenomeni, quasi che si trattasse di un fatto tutto sommato comune:

Due briganti avevano deciso di ammazzare Silvestro e la moglie per derubarli. [...] Ma Silvestro aveva a cena due gendarmi, che si nascosero dietro una tenda, e quando i banditi entrarono con le pistole spianate si presero ognuno una fucilata in petto. Dopo qualche tempo i fantasmi dei due briganti decisero di vendicarsi di Silvestro facendolo morire di paura.³⁶⁷

Non solo il narratore, ma anche i personaggi non mostrano alcuno stupore davanti all'irruzione del meraviglioso e del soprannaturale. Tornando a *Cenerentola*, si noti come la protagonista della fiaba di Perrault non batta ciglio davanti agli incantesimi strabilianti della fata madrina:

³⁶⁵ Ivi, p. 8.

³⁶⁶ ENRICO MOROVICH, *I ritratti nel bosco*, Firenze, Parenti Firenze, 1939, p. 13.

³⁶⁷ Ivi, p. 55.

Poi [la madrina] andò a guardare nella trappola, ove trovò sei sorci, tutti vivi. [...] ogni sorcio che ne usciva fuori, lei lo toccava con la bacchetta e subito il sorcio si cambiava in un bellissimo cavallo; così mise insieme uno splendido tiro a sei di cavalli pomellati, d'un bellissimo color grigio-topo. Poiché sembrava preoccupata di come procurarsi un occhiere: "Aspettate un momento," disse Cenerentola, "vado a vedere in un'altra trappola se per caso non ci fosse qualche grosso topo: ne potremmo fare un cocchiere."³⁶⁸

Analogamente, nel *Diavolo nella bottiglia* 1289 di Robert Louis Stevenson, l'esistenza di una bottiglia di vetro all'interno della quale vive «uno spiritello»³⁶⁹ capace di esaudire ogni desiderio di chi possiede quell'oggetto («Basta pronunciare una parola e il demone che è qui dentro gli procura tutto quello che desidera»)³⁷⁰ non si scontra con l'incredulità del protagonista; l'unico commento del signor Keawe, infatti, una volta venuto a sapere di quel «particolare sgradevole»³⁷¹ per cui «se uno muore prima di aver venduto la bottiglia, è dannato all'inferno»,³⁷² esprime semplicemente un dubbioso disappunto: «"Certo, non è uno scherzo da poco" esclamò Keawe "non vorrei immischiarmi in questa faccenda."»³⁷³

Dunque se da un lato fantastico e meraviglioso possono essere accomunati da un punto di vista tematico, narrativizzando entrambi – grazie alla presenza di oggetti fantastici nel racconto - uno scarto rispetto al paradigma di realtà del lettore; dall'altro, però, i due modi letterari si differenziano sul piano enunciativo per il modo di presentare tale scarto, con il meraviglioso che lo normalizza, lo ignora quasi, e il fantastico che invece lo accentua, lo evidenzia continuamente dinanzi al lettore.³⁷⁴ Così facendo, l'enunciazione fantastica

³⁶⁸ CHARLES PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca*, in *I Racconti delle Fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, p. 20.

³⁶⁹ ROBERT LOUIS STEVENSON, *Romani, racconti e saggi*, a cura di ATTILIO BRILLI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1982, p. 1291.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ivi, p. 1292.

³⁷⁴ Può essere interessante notare che una differenza del genere fu notata già da Freud: nel suo *Das Unheimliche* (cfr. SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, pp. 67-72) egli rilevava come ci siano racconti che, pur narrando di uno stesso fenomeno, non suscitano necessariamente tutti un effetto perturbante nel lettore: notava ad esempio come «[...] si ottiene un effetto più che mai perturbante quando cose, immagini e bambole senza vita si animano [come nell'Orco Insabbia di Hoffman, analizzato dallo stesso

favorisce il sorgere di uno specifico movimento interpretativo nel proprio fruitore, il quale è costantemente spinto dal testo ad effettuare un confronto tra ciò che è abituato a considerare reale – il proprio paradigma di realtà – e ciò che invece viene presentato come reale, o anche solo possibile, nella narrazione. È ovvio che anche il lettore del meraviglioso può essere istintivamente portato a effettuare questo genere di confronto. Ma l'assenza di segnali specifici nella struttura enunciativa del testo che risultino evidentemente finalizzati a favorire il sorgere di un tale atteggiamento comparatistico nel lettore, ci obbliga a dedurre che un comportamento di questo tipo non è richiesto né postulato dal testo per il proprio lettore modello. In altre parole, al contrario del fantastico, il meraviglioso non «problematizza la propria credibilità».³⁷⁵

Il fantastico, invece, ponendo in continuazione l'attenzione sul carattere inverosimile e irrealistico dell'oggetto fantastico al centro del proprio discorso enunciativo, impone al proprio lettore modello di effettuare un confronto tra il proprio mondo (il mondo reale) e il mondo narrativo proposto dal testo considerato. L'enunciazione fantastica, in altre parole, esige un lettore che esegua una comparazione ontologica tra la dimensione della realtà e l'universo in cui invece si collocano le vicende narrate.

Un'affermazione di questo tipo (come si vedrà a breve, già difesa virtuosamente da Brian McHale) conduce inevitabilmente la questione della definizione del modo fantastico nel territorio della cosiddetta semantica dei mondi possibili, un approccio allo studio dei testi narrativi che si sviluppa per lo più a partire dagli anni Settanta del secolo scorso e che la critica letteraria deriva essenzialmente dal campo della logica modale e

Freud in quest'opera]; ebbene, nelle favole di Andersen vivono gli oggetti di casa, i mobili, il soldatino di piombo, eppure non c'è niente, forse, di meno perturbante.» (SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, p. 69). Sebbene qui non sia oggetto d'interesse il sentimento del perturbante che secondo Freud era il risultato della lettura di alcuni racconti (che oggi definiamo) fantastici, e sebbene lo stesso Freud in vero non parli mai della struttura enunciativa come di un elemento testuale correlato al sorgere di tale effetto, nondimeno è certo interessante che una distinzione di questo tipo apparisse doverosa già allo studioso viennese.

³⁷⁵ ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci Editori, 2000, p. 48. Ciò non impedisce, comunque, che un qualunque lettore empirico possa leggere un qualsiasi racconto meraviglioso fossilizzandosi, magari, su come sia impossibile e inaccettabile rispetto al proprio paradigma di realtà che una principessa dorma per quasi un secolo o che la Morte cammini tranquillamente nel salotto di un uomo qualunque. Ma un comportamento di questo tipo esula dal percorso interpretativo tracciato dal testo e si avvicina, piuttosto, a ciò che Eco definisce l'«uso» di un testo (cfr. UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, pp. 59-60).

della filosofia analitica.³⁷⁶ Sarebbe assolutamente impossibile ricostruire in poche righe la storia di un concetto come quello di “mondo possibile”, che volendo si può far risalire fino alle speculazioni filosofiche di Leibniz e Schopenhauer; né tantomeno si può riassumere l’evoluzione dell’indagine narratologica che negli ultimi decenni ha fatto tesoro di tale concetto³⁷⁷ senza il rischio di commettere una serie imperdonabile di omissioni e parzialità. Perciò mi limiterò in questa sede a segnalare via via i riferimenti teorici principali a cui ho attinto per gli scopi di quest’indagine, tralasciando ogni utopistica pretesa di esaustività e precisione nella disamina dell’argomento.³⁷⁸

I vantaggi che la teoria dei mondi possibili porta ad un’indagine sul fantastico inquadrata nella prospettiva della semiotica del testo sono facilmente individuabili. Come già evidenziava Thomas Pavel, la semantica dei mondi possibili può infatti essere considerata come un «approccio interno»³⁷⁹ allo studio dei testi narrativi, ovvero un approccio «mirato a elaborare modelli per rappresentare la *fiction* in base a come essa viene concepita dai suoi fruitori».³⁸⁰ Se sulla base delle suggestioni provenienti dalla logica modale «definiamo come mondo possibile uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni»,³⁸¹ allora possiamo considerare i testi narrativi e finzionali come degli insiemi di enunciati e proposizioni che si riferiscono ad uno degli infiniti mondi possibili, cioè ad un preciso stato di cose, ad un insieme di entità e individui potenzialmente

³⁷⁶ Si vedano soprattutto i lavori di Saul Kripke e di David K. Lewis.

³⁷⁷ Non si commetta, comunque, l’errore di pensare che le definizioni o gli usi del concetto di mondo possibile siano i medesimi nei diversi campi della narratologia e della logica modale. Come sottolinea Eco, il concetto di mondo possibile così come viene usato nell’indagine sui testi letterari corrisponde ad una «categoria che ha solo relazione di omonimia» con l’idea di mondo possibile elaborato dalla logica modale (UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 125). E si guardi anche alle parole di Doležel, il quale afferma che «scopriremo la specificità dei mondi finzionali della letteratura esaminando per quali aspetti siano diversi dai mondi possibili della semantica logica» (LUBOMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1997, p. 23).

³⁷⁸ La teoria dei mondi possibili, in narratologia, fiorisce a partire dagli anni Settanta, e da allora gli autori che si sono schierati ora a favore ora contro la legittimità di adottare uno strumento proveniente dal campo della logica modale all’analisi letteraria si sono più che moltiplicati, facendo di questo tema uno dei più dibattuti della critica contemporanea. È tuttavia possibile (e doveroso) riconoscere a pochi individui il merito di essersi concentrati per primi sulla questione, fornendole non solo legittimità ma anche attenzione nel panorama scientifico odierno: tra questi, vanno ricordati Thomas Pavel (*Fictional Worlds*, 1986), Umberto Eco (CON IL GIÀ CITATO *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979; ma già alcune suggestioni sul tema erano nel *Trattato di semiotica generale*, del 1975), Marie-Laure Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 1991), Lubomír Doležel (*Heterocosmica: fiction and possible worlds*, 1997).

³⁷⁹ THOMAS PAVEL, *Mondi di invenzione*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992, p. 65.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 128.

esistenti e dotati di specifiche proprietà descrivibili. Le opere di finzione si qualificerebbero come «oggetti semiotici»³⁸² capaci di descrivere dei potenziali ontologici, universi di possibilità non attualizzate nel nostro mondo reale ma che comunque potrebbero attualizzarsi altrove.³⁸³ E conseguentemente i mondi possibili della *fiction* (i mondi finzionali o narrativi) si possono definire come «artefatti prodotti dalle attività estetiche»,³⁸⁴ «un tipo particolare di mondi possibili; [...] artefatti estetici costruiti, conservati e fatti circolare per il tramite di testi finzionali»³⁸⁵:

I mondi finzionali sono insiemi di stati di cose possibili non attualizzati. Ai mondi finzionali e ai loro costituenti (i particolari finzionali) è attribuito un preciso statuto ontologico, quello di possibili non attualizzati. Se Amleto non è un uomo reperibile nel mondo attuale, è però una persona possibile individualizzata che abita in un mondo alternativo, il mondo finzionale della tragedia di Shakespeare. Il nome “Amleto” non è né vuoto né autoreferenziale, ma fa riferimento a un individuo di un mondo finzionale. Postulando i mondi possibili come universo del discorso finzionale, la nostra semantica conferisce legittimità alla nozione di riferimento finzionale.³⁸⁶

³⁸² LUBOMÌR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 15,

³⁸³ Riprendendo le parole di Pavel, si può descrivere il rapporto tra un testo e il mondo possibile a cui esso fa riferimento (cioè il mondo finzionale) affermando che, se si considerano gli infiniti mondi possibili come «coacervi di stati di cose», le opere narrative costituiscono l'insieme delle «asserzioni che descrivono tali stati» (THOMAS PAVEL, *Mondi di invenzione*, p. 75). Pavel in questo mi pare più rigoroso di Eco, il quale invece fa coincidere il testo con il mondo possibile che esso, in realtà, si limita a descrivere (e certo, così facendo, a costruirlo, ma non va dimenticato che a) nella prospettiva ricezionista – adottata in parte da Eco stesso – la realizzazione del mondo finzionale è un'operazione che compete anche al lettore, ma non solo (cfr. anche *infra*); e b) che naturalmente l'atto creativo non corrisponde all'oggetto creato). Anche Doležel sembra discostarsi dalla posizione di Eco e concordare piuttosto con Pavel, affermando che i testi sono semplici (si fa per dire) «canali semiotici» (LUBOMÌR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 15) attraverso i quali il lettore può accedere al mondo finzionale che essi descrivono.

³⁸⁴ LUBOMÌR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 15.

³⁸⁵ Ivi, p. 16.

³⁸⁶ Ivi, p. 17. Una considerazione analoga era già stata svolta da Pavel (che a sua volta riprendeva Kripke), il quale si chiedeva: «Non è forse naturale pensare che Sherlock Holmes, benché non sia mai esistito a causa di uno spiacevole incidente storico, sarebbe tuttavia potuto esistere in un altro contesto?» (THOMAS PAVEL, *Mondi di invenzione*, pp. 69-70).

Una concezione di questo tipo dei testi narrativi conduce giocoforza ad una riconsiderazione dei processi di fruizione e interpretazione dell'opera letteraria, soprattutto se si considera come essa imponga un'integrazione tra la semantica dei mondi possibili e la semiotica del testo. Se infatti consideriamo una narrazione come la descrizione di un mondo possibile, è chiaro che la sua fruizione dovrà corrispondere in qualche modo al contatto del lettore con questo mondo possibile. A tal proposito Lubomír Doležel specifica che

Le persone attuali, - autori e lettori – possono accedere ai mondi finzionali, ma solo varcando in qualche modo il confine tra il regno dell'attuale e quello del possibile. Dato il diverso statuto ontologico di questi regni, l'accesso fisico, l'osservazione diretta, l'ostensione, sono impensabili [...]. [...] dobbiamo far ricorso alla semiotica e alla teoria del testo: ai mondi finzionali si accede attraverso canali semiotici e per mezzo di un'elaborazione di informazioni.³⁸⁷

Da ciò si può dedurre che la cooperazione interpretativa che ogni testo richiede al proprio lettore modello costituisce una *conditio sine qua non* per far sì che il fruitore “faccia esperienza” del mondo finzionale descritto dal testo in questione. E poiché nessun universo narrativo può esistere senza un fruitore che ne faccia esperienza,³⁸⁸ ciò equivale a dire che la cooperazione interpretativa risulta necessaria per la stessa realizzazione di un mondo finzionale.

Ciò risulta ancora più evidente quando consideriamo che «i mondi narrativi sono parassiti del mondo reale».³⁸⁹ Infatti,

Nessun mondo narrativo potrebbe essere totalmente autonomo dal mondo reale perché non potrebbe delineare un stato di cose *massimale e consistente*,

³⁸⁷ LUBOMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 22.

³⁸⁸ Come specifica Brian Mchale, «Possible worlds depend on somebody's prepositional attitude: that is, in order for them to be possible, they must be believed in, imagined, wished for etc., by some human agent.» (BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, p. 34).

³⁸⁹ UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 106.

stipulandone *ex nihilo* l'intero ammobiliamento di individui e proprietà. Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo "reale" dell'enciclopedia del lettore.³⁹⁰

L'atto estetico che conduce alla creazione di un mondo finzionale si nutre voracemente di elementi provenienti dal mondo reale perché ogni mondo narrativo prende necessariamente in prestito alcune caratteristiche dal mondo reale per la propria formazione: il testo fornisce al lettore informazioni specifiche su ciò che contraddistingue il proprio mondo narrativo dalla realtà (nel mondo narrativo di *Cappuccetto Rosso*, ad esempio, i lupi possono parlare), mentre «tutto quello che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale, deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale»³⁹¹ (tornando a *Cappuccetto Rosso*, poiché il testo non dice nulla in contrario, dobbiamo immaginare che il bosco in cui si avventura la protagonista sia del tutto analogo ai boschi del nostro mondo).

È dunque evidente che la costruzione di un mondo finzionale si qualifica come un atto dipendente tanto dall'autore quanto dal lettore di una narrazione, in quanto strettamente dipendente sia dalla concreta realizzazione del testo, quanto dalle «capacità di esplicitazione semantica del lettore»;³⁹² ovvero tanto dalla realizzazione di una struttura enunciativa organizzata in modo tale da fornire al lettore specifiche indicazioni su come interpretare l'opera, sia dai movimenti cooperativi che il testo si aspetta che il proprio lettore modello compia durante la fruizione: quest'ultimo, per ciò che concerne la realizzazione del mondo finzionale descritto dal testo, da un lato dovrà accettare le informazioni che riceve esplicitamente come relative ad elementi costitutivi del mondo narrativo, anche qualora esse dovessero risultare incoerenti col proprio paradigma di realtà, mentre dall'altro dovrà riempire gli "spazi bianchi" dell'enunciazione testuale basandosi sulle proprie conoscenze del mondo reale (presupposte da ogni opera narrativa). Dunque, poiché ogni testo «postula la cooperazione del lettore come propria condizione di attualizzazione»,³⁹³ la descrizione di un mondo possibile che si concretizza

³⁹⁰ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 131.

³⁹¹ UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 107.

³⁹² UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 131.

³⁹³ Ivi, p. 54.

in un atto narrativo può essere vista come la «rappresentazione strutturale di concrete attualizzazioni semantiche».³⁹⁴ Conseguentemente, come evidenzia Doležel, la costruzione (e la rappresentazione) di mondi finzionali si qualifica come un atto «bidirezionale».³⁹⁵

I lettori accedono ai mondi finzionali nella ricezione, leggendo e sottoponendo a elaborazione i testi letterari. Le attività di elaborazione del testo chiamano in causa molte competenze diverse e dipendono da molte variabili, come il tipo di lettore, lo stile e scopo della sua lettura, ecc.; ma la semantica a monti possibili insiste sul fatto che il mondo è costruito dal suo autore e che il ruolo del lettore è di ricostruirlo. Il testo che è stato composto dalle fatiche di uno scrittore è un insieme di istruzioni per il lettore, che su questa base procede alla ricostruzione del mondo [...].³⁹⁶

È però opportuno adesso tornare all'oggetto di quest'indagine. Se in accordo alla teoria dei mondi possibili consideriamo un testo fantastico come la descrizione di un possibile *mondo fantastico*,³⁹⁷ allora è lecito guardare alla fruizione di questo tipo di opere letterarie come all'esperienza del contatto tra il lettore e un universo narrativo di tal sorta. Si tenga però sempre presente che chiaramente si tratta di un contatto che, coerentemente con la

³⁹⁴ Ivi, p. 125.

³⁹⁵ LUBOMĚR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 22.

³⁹⁶ Ivi, p. 23.

³⁹⁷ Per degli scopi eminentemente pratici, si può assumere che un mondo finzionale si definisce come fantastico quando si configura come un mondo possibile che ammette come realizzabili dei fenomeni (delle entità finzionali) che il mondo reale, invece, non può ammettere: «I mondi finzionali che violano le leggi del mondo attuale sono mondi soprannaturali, fisicamente impossibili» (LUBOMĚR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 121). Semplificando ancora, si può dire che un mondo finzionale si può definire fantastico se esso contiene almeno un oggetto fantastico, ovvero un elemento del tutto irrealistico e la cui esistenza contraddice il paradigma di realtà del lettore (cfr. 1.3 nota 135). E alla prevedibile obiezione secondo cui la teoria dei mondi possibili non dovrebbe potersi applicare a dimensioni finzionali di tal specie si risponde facilmente con le parole di Doležel: «I mondi finzionali non debbono conformarsi alle strutture del mondo attuale, proprio come il mondo della geometria non euclidea non si conforma a quello in cui vale quella euclidea. È ingiustificato formulare due semantiche della finzionalità, una destinata alla fiction “realistica” e una alla “fantasia”. I mondi finzionali non sono condizionati da requisiti di verosimiglianza, verità o plausibilità; sono modellati da fattori estetici soggetti a mutamenti storici, a quali obiettivi artistici, norme di genere o tipologiche, stili epocali o individuali. La storia dei mondi finzionali della letteratura è la storia di un'arte.» (Ivi, pp. 20-21).

prospettiva della semiotica del testo, risulta previsto e guidato dalla struttura enunciativa del testo stesso.

Si comprende meglio, a questo punto, l'affermazione svolta in precedenza secondo cui l'enunciazione fantastica postula un lettore che effettui una comparazione *ontologica* tra la propria realtà e un mondo finzionale in cui le leggi di tale realtà vengono infrante.³⁹⁸ La presenza di un oggetto fantastico nella narrazione, inserito in una specifica struttura enunciativa che punta ad evidenziare (in maniera più o meno esplicita) lo scarto che tale presenza genera tra il paradigma di realtà del lettore e l'ordine globale del mondo finzionale descritto dal testo, induce inevitabilmente a considerare direttamente l'alterità di questo mondo finzionale, le sue differenze strutturali rispetto al mondo reale.

Quest'idea, che di fatto individua l'esistenza di una dominante ontologica per la letteratura fantastica, viene esposta per la prima volta dallo studioso statunitense Brian McHale nel suo celebre saggio sulla narrativa postmodernista. Criticando la posizione di Todorov, e in generale di quei critici che sostenevano un approccio epistemologico allo studio del fantastico,³⁹⁹ McHale sostiene invece che «the deep structure of the fantastic, is [...] ontological rather than epistemological»:⁴⁰⁰

The fantastic, in other words, involves a face-to-face confrontation between the possible (the "real") and the impossible, the normal and the paranormal. Another world penetrates or encroaches upon our world [...] or some representative of our world penetrates an outpost of the other world, the world next door [...]. Either way, this precipitates a confrontation between real-world norms (the laws of nature) and other-worldly, supernatural norms.⁴⁰¹

³⁹⁸ Sarà forse superfluo, a questo punto, specificare che quando si parla di un confronto tra mondo narrativo e mondo reale del lettore, non si può far riferimento alla realtà del lettore empirico, ma si deve piuttosto intendere ciò che il testo presuppone sia reale per il proprio lettore modello: non solo perché è ciò che ci impone l'aver adottato la prospettiva critica della semiotica del testo; ma anche perché ciò che consideriamo reale cambia a seconda del contesto (storico, geografico, culturale, ecc.) di riferimento, e dunque anche «[...] il cosiddetto mondo "reale" di riferimento deve essere inteso come un costruito culturale» (UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, p. 132).

³⁹⁹ «Todorov's epistemological approach simply does not get to the bottom of the fantastic» (BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, p. 75).

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ Ibidem.

Caratteristica fondante del fantastico - «a genre of ontological poetics»⁴⁰² - è dunque quella di presentare una strategia enunciativa che costruisce una struttura ontologica duale («dual ontological structure»)⁴⁰³: «on one side our world of the normal and everyday, on the other side the next-door world of the paranormal or supernatural».⁴⁰⁴

Questa constatazione in questa sede non serve – come invece serve a McHale – per dimostrare una specie di rapporto di parentela tra la narrativa fantastica e il postmodernismo.⁴⁰⁵ Piuttosto, essa costituisce il punto di partenza per giungere ad una più accurata definizione della morfologia dell'enunciazione fantastica, in quanto, come si vedrà a breve, ritengo che sia proprio a partire da questa comparazione ontologica richiesta al fruitore che il modo fantastico cerchi di generare nel proprio lettore modello quel conflitto tra sensibilità e razionalità che, declinandosi in un effetto analogo a quello dato dal sublime kantiano, si qualifica come l'effetto principale ricercato da questo genere di testi – ovvero come la loro funzione conativa. Affermare ciò significa evidenziare una correlazione diretta tra la dominante ontologica del fantastico e la funzione conativa specifica di questo genere di testi. Va da sé, dunque, che proseguire nel tentativo di definizione di questo modo letterario equivarrà inevitabilmente ad indagare le modalità con cui questa forma narrativa organizza la propria struttura enunciativa in ottemperanza alla sua dominante ontologica.

⁴⁰² Ivi, p. 74.

⁴⁰³ Ivi, p. 76.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 73. Ed è interessante notare che McHale rileva come questa considerazione non debba necessariamente condurre ad una negazione della teoria di Todorov, bensì ad un suo ampliamento prospettico: «The fantastic, by this analysis, can still be seen as a zone of hesitation, a frontier—not, however, a frontier between the uncanny and the marvelous, but between this world and the world next door. Todorov is right, of course, that for a certain historical period, running roughly from the rise of the gothic novel in the eighteenth century to Kafka's "Metamorphosis," a structure of epistemological hesitation was superimposed upon the underlying dual ontological structure of the fantastic, naturalizing and "psychologizing" it. But in the years since "Metamorphosis," this epistemological structure has tended to evaporate, leaving behind it the ontological deep structure of the fantastic still intact.» (Ivi, pp. 75-76). Peraltro, come si vede, le considerazioni di McHale risultano del tutto coerenti con l'idea - espressa in *I.2* - secondo cui la ricerca di Todorov abbia avuto come esito non la definizione del fantastico *tout court*, bensì la descrizione della morfologia che tale forma narrativa ha assunto in un certo periodo storico (il XIX secolo).

⁴⁰⁵ «The fantastic genre, like science fiction and like postmodernist fiction itself, is governed by the ontological dominant.» (Ivi, p. 74).

2.3. Lo statuto dei mondi fantastici: i mondi invisibili.

Se si individua come caratteristica fondamentale dell'enunciazione fantastica la tendenza a voler innescare nel lettore uno specifico movimento cooperativo che lo induca a realizzare un confronto tra il proprio mondo reale e il mondo finzionale creato dal testo, allora il minimo che si può fare è tentare di definire, o quantomeno di descrivere, i due termini oggetto di questa comparazione.

Non volendo sconfinare nel campo di altre discipline, si eviterà qui di spendere troppe parole su ciò che si deve considerare come il mondo reale: ai fini di questa indagine è sufficiente far coincidere la realtà con il paradigma di realtà che ciascun testo prevede come proprio del suo lettore modello.⁴⁰⁶

Per quanto invece riguarda i mondi finzionali descritti dai testi fantastici, su questi sarà lecito soffermarsi maggiormente, tanto più che la semantica dei mondi possibili ci offre alcuni strumenti molto utili per indagare al meglio la struttura profonda di questi mondi, per capire in cosa essi si distinguono dal nostro mondo reale e, conseguentemente e per ciò che qui è oggetto di studio, come si declinerà, attraverso quella comparazione ontologica che il testo fantastico richiede al proprio lettore modello, il contatto tra quest'ultimo e il mondo narrativo considerato.

La più ovvia differenza riscontrabile tra il mondo reale e i mondi fantastici coincide chiaramente con la presenza, nei secondi, di oggetti la cui sola esistenza nel mondo reale sarebbe inconcepibile: come già evidenziato si tratta di eventi, fenomeni, personaggi, situazioni di qualsiasi tipo che, per un motivo o per l'altro, per via della loro stessa configurazione, contraddicono le leggi della natura, della scienza, della logica persino, collocandosi di conseguenza come del tutto incoerenti rispetto al paradigma di realtà del lettore. Questi oggetti, però, non sono solo impossibili: essi sono soprattutto (e forse è proprio su questo che fondano la propria sostanziale impossibilità) oggetti indefinibili, inspiegabili, inconoscibili. Propongono all'esperienza del fruitore il contatto con ciò che non può essere spiegato secondo le leggi della scienza o della natura, né può essere compreso alla luce di una qualsiasi elaborazione razionale e che quindi risulta del tutto

⁴⁰⁶ L'approccio è sempre quello «costruttivista» di Eco: cfr. *I.4* nota 227.

estraneo a qualsiasi ordine noto al fruitore. Si tratta dunque di oggetti di cui il lettore inevitabilmente fa esperienza nell'ambito della fruizione del testo, e di cui non solo non può ammettere l'esistenza nel proprio mondo, ma che soprattutto egli non si può spiegare – o, meglio, che non possono essere spiegati: non si tratta del contatto con oggetti sconosciuti, ma con oggetti inconoscibili.

A tal proposito Lugnani ha parlato di «uno stato di blocco»,⁴⁰⁷ di «uno scacco gnoseologico»⁴⁰⁸ che il testo fantastico pare presupporre nel proprio lettore modello, in quanto «finisce col proporre, verbalizzandole come oggettive, una verità impossibile e una realtà ininterpretabile.»⁴⁰⁹ Mettendo in scena «motivate e combinate infrazioni delle leggi spazio-temporali, della causalità, dei processi chimico-biologici»⁴¹⁰ senza però fornire spiegazioni adeguate a tali infrazioni, il racconto fantastico spinge il lettore a, innanzitutto, riconoscere di trovarsi di fronte ad un oggetto che trasgredisce le leggi della propria realtà; e poi soprattutto a rendersi progressivamente conto dell'impossibilità di riportare tale trasgressione entro i limiti del proprio paradigma di realtà, cioè di trovarne una spiegazione plausibile e accettabile.

In quest'ottica la prospettiva di Lugnani non differisce troppo da quella di Benedetti, che già sosteneva l'idea secondo cui la narrazione fantastica postulerebbe un lettore che faccia esperienza dei propri limiti gnoseologici:

La connotazione fondamentale dell'oggetto fantastico è il porsi come inspiegabile o inconoscibile per il soggetto cosciente, e dunque come qualcosa che sfugge alle sue capacità consociative. La elaborazione concettuale dell'esperienza, fondata sulle categorie del tempo, dello spazio e della causa, viene ad essere bloccata di fronte a qualcosa che le è inaccessibile.⁴¹¹

⁴⁰⁷ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 69.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Ivi, p. 59.

⁴¹¹ CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in *La narrazione fantastica*, p. 306.

Il testo conduce il proprio fruitore ad entrare in contatto con un oggetto che, sebbene venga inequivocabilmente “percepito” durante la lettura, comunque resta impossibile da spiegare secondo dei criteri razionali, impossibile da ricondurre al paradigma di realtà che gli è noto.

Tale irriducibilità dell’oggetto fantastico, nell’ambito dell’organizzazione del discorso narrativo, si traduce in un’inequivocabile parzialità del discorso stesso. Postulando e allo stesso tempo cercando di costruire la fisionomia di un lettore che non riesca a comprendere l’oggetto fantastico se non nelle sue manifestazioni empiriche, cioè un lettore che riesca solo a *percepire* l’oggetto fantastico ma mai a *comprenderlo*, il testo inevitabilmente dovrà organizzare la propria struttura enunciativa in modo da negare continuamente al fruitore ogni tipo di possibile elaborazione razionale di tale oggetto. Questo deve sempre restare, per così dire, visibile ma ignoto, manifestarsi nella sua innegabile presenza ed esistenza, ma anche e soprattutto nella sua inconoscibilità. Il fantastico, in altre parole, consacra la propria enunciazione a quella che è stata definita «reticenza esplicativa»,⁴¹² per cui i testi riconducibili a questo specifico modo letterario

passano sotto silenzio le cause immediate degli eventi inverosimili che sottopongono alla nostra immaginazione, rifiutandosi di accennare a qualsivoglia tentativo di spiegazione interna in virtù di un silenzio strategico [...].⁴¹³

⁴¹² GIULIANA ZEPPEGNO, *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortazar*, [tesi di dottorato], Trento, Università degli studi di Trento, 2004, p. 101.

⁴¹³ Ibidem. Va però evidenziato come Zappegno faccia della reticenza esplicativa un attributo specifico del fantastico contemporaneo, ovvero prevalentemente Novecentesco, in quanto declinazione di un mutamento più ampio che coinvolge la narrativa *tout court* a partire dal primo XX secolo: «Il graduale passaggio da un tipo di narrazione ridondante, saldamente in mano a un narratore onnisciente in grado di fornire esaustive spiegazioni psicologiche, etiche, sociali, degli eventi narrati e di instradare l’interpretazione del lettore in una direzione univoca, a un tipo di narrazione reticente, manchevole, carente tanto dei puntelli esplicativi quanto, frequentemente, delle informazioni indispensabili alla mera decodifica, è un fenomeno di portata generale che investe, soprattutto a partire dall’inizio del Novecento, l’intera produzione letteraria, acquistando vigore in seno alle avanguardie e pervenendo, nel corso degli anni Sessanta, al radicale rifiuto dell’attribuzione di senso [...], nonché alla progressiva abdicazione del narratore alla supremazia sul testo e all’investitura, sempre più accentuata nella letteratura postmoderna, del lettore quale complice imprescindibile per la attualizzazione del senso.» (Ibidem). Che a partire dal primo Novecento (e soprattutto dalla grande rivoluzione modernista) si sia affermata in letteratura la tendenza a costruire narrazioni che si basano sul principio della reticenza esplicativa (magari attraverso la presentazione di un punto di vista assolutamente parziale sugli eventi narrati) è fuori discussione. Ciò che

In altri termini, la reale natura degli esseri mostruosi, degli oggetti magici o degli eventi incredibili che popolano le narrazioni fantastiche non viene mai spiegata al lettore, il quale dunque risulta esposto a tali oggetti fantastici senza riuscire mai a comprenderne davvero le cause generative o il meccanismo di funzionamento. Essi gli vengono presentati come inconoscibili, inspiegabili e dunque sempre dotati di una connotazione dogmatica, postulativa, tautologica: esistono nel mondo finzionale creato dal testo perché il testo li presenta come esistenti in quel mondo.⁴¹⁴

Certo ci sono dei casi in cui il testo invero fornisce al lettore una spiegazione per l'esistenza o il funzionamento degli oggetti fantastici: si pensi ai racconti di fantascienza, in cui l'esistenza dei viaggi nel tempo o delle navicelle spaziali risulta perfettamente normale, ovvero spiegabile e comprensibile razionalmente per gli abitanti del mondo funzionale considerato, cioè per i personaggi della narrazione. Tuttavia in questi casi - ma si tornerà a discutere di questo argomento in maniera assai più approfondita in seguito - la spiegazione che viene fornita risulta sempre parziale, e appunto comprensibile in realtà solo per i personaggi del racconto, mentre per il lettore gli oggetti fantastici restano sempre incomprensibili e inaccettabili.

A questo punto si rende necessaria una precisazione. La reticenza esplicativa, intesa come modalità standard per la configurazione enunciativa dei testi fantastici, non ha nulla

però qui intendo mostrare è come la reticenza esplicativa vada vista come una tendenza connaturata all'organizzazione del discorso fantastico fin dalle sue origini. Forse sarebbe troppo audace ipotizzare che le grandi avanguardie primo-novecentesche abbiano derivato proprio dal fantastico questa nuova modalità di organizzazione del proprio discorso letterario (sebbene chiaramente asservendola a scopi diversi). Nondimeno, credo non si possa prescindere dal notare che quando a inizio XX secolo l'adozione della reticenza esplicativa diventa egemone nel panorama narratio occidentale, alcuni tipi di testi vi facevano ampiamente ricorso già da almeno due secoli.

⁴¹⁴ L'idea pare sostenuta anche da Benedetti, la quale pure ammette che l'enunciazione fantastica «ruota attorno a un indicibile, o meglio attorno a un oggetto che si offre all'esperienza, e che si delinea con forza nel pensiero, ma che fa resistenza alla sua verbalizzazione» (CARLA BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, p. 308). E tuttavia la studiosa riconduce questa «difficoltà a mettere in discorso un oggetto che pure, per la sua stessa eccezionalità, *deve* essere comunicato» (ibidem) non ad una connotazione specifica dell'oggetto stesso, non ad una sua connaturata inconoscibilità, bensì ad un'impossibilità da parte del narratore di accettarne il carattere soprannaturale: «ciò che il racconto pone come inconoscibile (come si sono svolti i fatti) è qualcosa che al contrario è ben noto al soggetto: l'idea di una forza sovranaturale [...] è qualcosa che il pensiero possiede nella forma dei concetti, ma non può essere accettata dalla ragione che ha bandito la fede nel sovranaturale» (ivi, pp. 308-309). Non si tratta propriamente di reticenza esplicativa ma di una *resistenza* operata dal soggetto dell'enunciazione nei confronti dell'unica spiegazione che pare plausibile, ma che resta inaccettabile.

a che vedere, né chiaramente entra in alcun modo in contraddizione, con la cosiddetta sospensione volontaria dell'incredulità. Quest'ultima, che si deve considerare come la *conditio sine qua non* per la fruizione di un qualsiasi testo basato sull'inventio e sulla *fictio*, resta tale anche nel caso del fantastico. Come infatti ricorda Eco,

la regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un patto finzionale con l'autore, quello che Coleridge chiamava "la sospensione dell'incredulità". Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente, [...] l'autore fa finta di fare una affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto.⁴¹⁵

Sarebbe tuttavia impossibile non rilevare la differenza che certamente intercorre tra un testo che ci chiede di accettare l'esistenza di Madame Bovary o di Raskolnikov, e un testo che invece ci invita a considerare come reali le esperienze del mostro di Frankenstein o del Conte Dracula. In entrambi i casi il lettore può sospendere il proprio giudizio, ciò che in una situazione normale lo porterebbe a dubitare di quanto gli viene raccontato, e immergersi invece nella narrazione, semplicemente prendendo per vere e veritiere le parole del narratore. Il punto è però che, mentre nel primo caso quanto il lettore deve accettare risulta quantomeno verosimile – si legga: coerente con il suo paradigma di realtà –, nel secondo caso invece risulta del tutto impossibile, inaccettabile e, per quanto una constatazione di questo tipo non impedisca certo al lettore di sospendere comunque la propria incredulità e di lasciarsi trasportare dal racconto,⁴¹⁶ nondimeno una tale

⁴¹⁵ UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, pp. 97-98. Un'altra definizione, forse anche più esaustiva, della sospensione dell'incredulità viene fornita da Jovanka Kalaba: «[...] willing suspension of disbelief could be defined as willful fallacy on the part of spectators/readers/audience, who neither lose touch with reality while engaging with a literary work or stage performance, nor do they allow its realistic impossibility to interfere with aesthetic experience. Instead, they allow themselves to get immersed into the illusion, while suspending the understanding of its impossibility» (JOVANKA KALABA, *Coleridge's notion of the willing suspension of disbelief: the case of The rime of the Ancient Mariner*, in «B. A. S. British and American Studies/Rivista de Studii Britanice si Americane», 28, (2022), p. 68).

⁴¹⁶ Anzi, come ricorda Kalaba, è lo stesso Coleridge che evidenzia che, «In the cases where a work of art exceeds the limits of what is perceived as realistic, [...] it is in the supernatural and not the unnatural

rilevazione risulta ineludibile nel processo di fruizione. I due movimenti cooperativi – la sospensione dell'incredulità è la rilevazione dell'incompatibilità tra il mondo finzionale e il proprio paradigma di realtà – non sono in contraddizione e anzi possono essere sfruttati entrambi e contemporaneamente da un'opera narrativa.

Ad interessarmi in questa sede è proprio questo: come il testo fantastico, pur continuando – in quanto opera di finzione – ad esigere dal proprio lettore modello una certa sospensione dell'incredulità, al contempo si adoperi anche per evidenziare il carattere incredibile e impossibile di quegli stessi eventi che il lettore, per procedere nella fruizione, deve accettare come reali nel mondo finzionale con cui entra in contatto.

Sebbene la reticenza esplicitiva sia una caratteristica che in generale è connaturata a qualsiasi narrazione che adotti un modo d'enunciazione fantastico, per cui l'oggetto fantastico resta sempre inconoscibile per il lettore, è comunque possibile individuare dei casi specifici di opere che narrativizzano in maniera esplicita proprio la loro stessa reticenza esplicitiva, facendo così di un loro tratto strutturale un motivo della narrazione stessa.⁴¹⁷

È per esempio quanto accade in *Frankenstein*, in cui l'ansia conoscitiva del lettore, che vorrebbe trovare una spiegazione all'oggetto fantastico presentato da questo testo (ovvero il modo preciso in cui il dottor Frankenstein è riuscito a infondere nuovamente la vita in un cadavere), viene rappresentata nella narrazione dalle continue richieste di spiegazione del capitano Walton, il quale pare condividere con il lettore tale curiosità:

Alcune volte ho tentato di ottenere da Frankenstein i particolari della genesi della sua creatura, ma su questo punto e rimasto impenetrabile. “Siete forse pazzo, amico mio?” mi ha risposto “dove vorrebbe condurvi la vostra

where the spectator's or the reader's capacity of recognizing logical patterns lies. It is the dreamlike quality that makes the reader disbelieve, but its poetic force rivets the reader until the end. The illusion of the supernatural is reinforced, the improbability heightened, and the audience, although aware that what is presented does not belong to the domain of the real, arrests their rational judgment; identifying the domain as probable, although not possible, the willing suspension of disbelief allows the poetic message to be fully communicated» (JOVANKA KALABA, *Coleridge's notion of the willing suspension of disbelief: the case of The rime of the Ancient Mariner*, p. 72).

⁴¹⁷ Si tratta di una tendenza che Ceserani riconosce come propria del fantastico, il quale fin dal Settecento avrebbe fatto proprio «il gusto di mettere in rilievo e rendere espliciti tutti i meccanismi della finzione.» (REMO CESERANI, *Il fantastico*, p. 76).

insensata curiosità? Volete forse creare anche per voi e per il mondo un diabolico nemico? Tacete, tacete! Imparate dalle mie sventure e non cercate di accrescere le vostre”.⁴¹⁸

È chiaro che nei testi metaletterari, in cui la dicotomia narratore intradiegetico - narratario intradiegetico rispecchia il rapporto che, a livello extradiegetico, si crea tra narratore e lettore del testo, questa procedura risulta più evidente. Ma esempi altrettanto espliciti si possono trovare anche in opere che adottano una configurazione del tutto diversa. Così ad esempio in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Stevenson, nelle cui pagine finali il Dottor Jekyll, rifiutandosi di fornire dettagli sulle procedure scientifiche che avevano portato alla nascita di quel suo terribile doppio, riconosce implicitamente la volontà del lettore di comprendere la natura e il funzionamento di tale oggetto fantastico, rappresentando così perfettamente a livello narrativo la reticenza esplicativa del fantastico:

Non mi addentrerò nell’aspetto scientifico del mio racconto [...]. Sarà sufficiente dire che non solo arrivai a considerare il mio corpo fisico come mera irradiazione ed emanazione di alcuni dei poteri che formavano il mio spirito, ma che riuscii a produrre una droga capace di togliere a questi poteri la loro egemonia, e di sostituirli con altri a cui si accompagnavano una forma diversa e un nuovo sembiante [...].⁴¹⁹

Meno esplicito, ma non per questo meno istruttivo, quanto si legge ne *L’Horla* di Maupassant, in cui il narratore ad un tratto si lascia andare ad una considerazione sconsolata da cui traspare tutta la sua frustrazione data dal non riuscire a trovare una spiegazione per un evento che gli pare impossibile:

Com’è fragile la nostra mente, quanto presto si sgomenta e si smarrisce, appena siamo coinvolti in qualche fatto *che non riusciamo a capire!* Invece

⁴¹⁸ MARY SHELLEY, *Frankenstein*, pp. 294-295.

⁴¹⁹ ROBERT LOUIS STEVENSON, *Romani, racconti e saggi*, p. 628.

di trarre questa semplice conclusione: «*Non capisco perché mi sfugge la causa di questo fatto*», immaginiamo subito spaventosi misteri e potenze sovranaturali. [*corsivo mio*]⁴²⁰

Che essa sia rappresentata esplicitamente nel racconto o che si manifesti solo a livello enunciativo come la mera assenza di qualsiasi spiegazione in grado di ricondurre l'oggetto fantastico al paradigma di realtà noto al lettore, la reticenza esplicativa costituisce comunque uno dei tratti più caratterizzanti di questa forma narrativa. Rosalba Campra a tal proposito parla di un «paradosso comunicativo»⁴²¹ proprio dei testi fantastici, i quali tenderebbero ad organizzare il proprio discorso funzionalizzando ad una

frustrazione delle aspettative del lettore, che – altro paradosso – è proprio ciò che sembra cercare il loro lettore abituale. Il suo non sapere (o almeno la sua difficoltà di accesso a un sapere in ogni caso inverificabile) costituisce nel fantastico il peculiare orizzonte di aspettative nel quale si iscrive la sua attività di lettore.⁴²²

La presenza di questi «silenzi incolmabili»⁴²³ che l'enunciazione fantastica colloca tutto intorno agli oggetti che ne costituiscono il racconto conduce inevitabilmente il lettore a entrare in contatto con una realtà lacunosa, fatta di vuoti gnoseologici, di spazi bianchi che, anche se rilevati, non possono essere attraversati: «il silenzio nella trama del discorso suggerisce la presenza di vuoti nella trama della realtà».⁴²⁴ In questo modo la presenza di oggetti inconoscibili nel racconto rende la lettura di testi fantastici un'esperienza dei limiti conoscitivi del fruitore.

Tornando a Schopenhauer, si ricorderà come il filosofo definisse la conoscenza come il processo attraverso il quale l'intelletto elabora (applicando il principio di causalità noto a priori) ogni informazione proveniente dalla mera percezione sensibile del mondo. Si

⁴²⁰ GUY DE MAUPASSANT, *Tutte le novelle*, (Vol. II), p. 1030.

⁴²¹ ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, p. 79.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ *Ivi*, p. 80.

⁴²⁴ *Ibidem*.

tratta di un procedimento direzionato, vettoriale, per cui il soggetto prima entra in contatto con un oggetto attraverso i sensi e *successivamente* elabora razionalmente lo stimolo proveniente dalla percezione sensibile attraverso l'intervento intellettuale. Nella narrativa fantastica, quando il testo afferma l'esistenza di un oggetto fantastico senza che però tale esistenza sia in qualche modo spiegata o giustificata al lettore, questo processo viene interrotto a metà: l'assenza di spiegazione impedisce l'elaborazione razionale e intellettuale dell'oggetto fantastico, e la conoscenza di tale oggetto, per il lettore, resta una conoscenza puramente sensibile. La conseguenza è che il lettore si trova bloccato nel conflitto tra la propria percezione dell'oggetto fantastico e la sua inesplicabilità, l'impossibilità di una sua elaborazione intellettuale. E quel senso di sbigottimento che ne deriva – Lugnani parla dello «smarrimento di chi è finito in un vicolo cieco e non può tornare sui propri passi»⁴²⁵ – è molto simile a quella condizione che Schopenhauer immagina propria di chi, per un qualunque motivo, dovesse essere d'un tratto privato dell'intelletto e dunque costretto a conoscere il mondo esclusivamente attraverso i sensi:

Se qualcuno che si trovi davanti un panorama vasto e bello potesse d'un tratto essere privato dell'intelletto, di tutto quel panorama non gli rimarrebbe altro che la sensazione di una variopinta impressione della sua retina, simile alle più varie macchie di colore sulla tavolozza di un pittore, che per così dire e la materia grezza da cui in precedenza il suo intelletto creò l'intuizione.⁴²⁶

La narrazione fantastica frustra l'ansia conoscitiva innata nel soggetto riducendo il processo epistemologico alla sola percezione dell'oggetto, negandone ogni possibile elaborazione e comprensione razionale. Il lettore, in altre parole, dapprima si trova dinanzi ad un oggetto che riconosce subito come estraneo al proprio paradigma di realtà, un oggetto che tuttavia gli viene presentato come inequivocabilmente esistente nel mondo finzionale descritto dal testo. Poi, in virtù di quella tendenza verso la comprensione e la conoscenza che è innata in ogni individuo dotato di intelletto, cerca di andare oltre la mera percezione sensibile dell'oggetto fantastico e di comprenderlo, ovvero di collegarlo ad

⁴²⁵ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in *La narrazione fantastica*, p. 73.

⁴²⁶ ARTHUR SCHOPENHAUER, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, p. 37.

una serie di spiegazioni razionali e coerenti con il proprio paradigma di realtà. Questo tentativo risulta però continuamente frustrato dal testo stesso, che strutturando la propria enunciazione all'insegna della reticenza esplicativa vieta al lettore qualsiasi tipo di conoscenza in merito a questi oggetti.

Tutto questo ci permette di dire qualcosa in più in merito a quella comparazione ontologica che, come si è detto, ogni testo fantastico richiede al proprio lettore modello. Stante l'evidente e costante tendenza del fantastico a presentare oggetti non solo impossibili da trovare nel mondo reale ma anche inspiegabili e inconoscibili, si può affermare che l'enunciazione fantastica postula un lettore che non solo metta a confronto due mondi (il mondo reale e il mondo finzionale fantastico), ma che – più nello specifico – metta a confronto un mondo in cui tutto è conoscibile, spiegabile (se non oggi, un giorno) alla luce di specifici criteri razionali, con un mondo (il mondo fantastico) in cui si ritrovano invece dei vuoti gnoseologici, degli spazi di inconoscibilità in cui si condensano oggetti inspiegabili.

Per analizzare la morfologia di questi mondi fantastici ritengo possa essere utile guardare agli studi condotti da Doležel sui mondi finzionali della narrativa kafkiana. Facendo riferimento in particolare ai due grandi capolavori incompiuti di Franz Kafka, *Der Process* (1914 -) e *Das Schloss* (1922 -), il critico ceco ha parlato di una suddivisione del mondo finzionale costruito da questi romanzi in due diversi domini o “sotto-mondi”: uno visibile e uno invisibile.⁴²⁷ Se per “mondo visibile” si può intendere una dimensione ontologicamente e gnoseologicamente del tutto analoga a quella reale, dunque propria di un testo di cui ogni enunciato possiede un chiaro e riconoscibile valore referenziale (i testi che per eccellenza costruiscono mondi finzionali visibili sono quelli che adottano un'enunciazione mimetico-realistica), il concetto di mondo o dominio invisibile merita invece una spiegazione più approfondita.

Esso individua, secondo Doležel, uno spazio indeterminato e inaccessibile («indeterminate domain»),⁴²⁸ un luogo inconoscibile e, conseguentemente, una

⁴²⁷ Non mi interessa qui confutare o confermare ulteriormente le analisi di Doležel sui romanzi kafkiani, bensì servirmi del concetto di mondo invisibile che lo studioso elabora in seno a quelle analisi per gli scopi di questa ricerca. Per questo motivo non si riporteranno qui in maniera dettagliate le considerazioni del critico sull'opera di Kafka, per le quali cfr. LUBOMÍR DOLEŽEL, *Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka, Style*, Spring 1983, Vol. 17, No. 2, *Narratology* (Spring 1983), pp. 128-136.

⁴²⁸ Ivi, p. 129.

dimensione che sfugge a qualsiasi tentativo di definizione o descrizione – e cioè a qualsiasi tentativo di verbalizzazione. In particolare sono due le condizioni fondamentali che un qualsiasi mondo finzionale deve rispettare per essere riconosciuto come mondo invisibile. In primo luogo, il testo deve riferirsi a qualsiasi elemento appartenente al proprio mondo finzionale esclusivamente attraverso referenti impliciti («expressed by implicit texture only»).⁴²⁹ E poi, ancor più importante, «no information about it is available from either textual or extratextual sources»,⁴³⁰ il che equivale a dire che né le informazioni fornite dal testo né l'enciclopedia del lettore⁴³¹ devono essere sufficienti a quest'ultimo per giungere ad una conoscenza soddisfacente di questo mondo, ovvero per esplicitare gli enunciati che invece il testo ha volutamente lasciato impliciti.

Così, ad esempio, lo spazio che pertiene all'istituzione del Tribunale in *Der Process* si qualifica come un dominio invisibile perché a) ogni riferimento alla Legge e al Tribunale nel testo viene fornita esclusivamente attraverso enunciati impliciti, così che il lettore riesce a ricavare tali informazioni solo riconoscendo ciò che quegli enunciati presuppongono;⁴³² e b) poiché tale spazio risulta del tutto impenetrabile, e fisicamente e da un punto di vista conoscitivo, per i personaggi del romanzo.⁴³³

Questa definizione di mondo invisibile che Doležel conia e poi applica diligentemente ai romanzi kafkiani può a mio avviso costituire un'ottima descrizione della configurazione ontologica dei mondi fantastici (sebbene non senza andare incontro ad una lieve rielaborazione).

⁴²⁹ Ivi, p. 128. Ma cfr. anche LUBOMÌR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 193: «i fatti del dominio visibile (determinato) sono costruiti esplicitamente, quelli del dominio invisibile (indeterminato) implicitamente.»

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ Per una definizione quantomai chiara del concetto di enciclopedia cfr. UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Qui mi limito a ricordare che essa può essere considerata come quell'insieme di conoscenze proprie (o supposte proprie) di un individuo che gli permette di formularsi «una immagine soddisfacente di ciò che chiamo il mondo reale.» (ivi, p. 116).

⁴³² Per esempio, quando all'inizio del romanzo i guardiani comunicano a Joseph K. che è stato arrestato e che sarà istruito un processo ai suoi danni, il lettore riconosce che «these phrases presuppose the existence of an individual or an institution which has given the authorization, the order to arrest Josef K., and which has appointed his warder» (LUBOMÌR DOLEŽEL, *Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka*, p. 129).

⁴³³ Sono arcinoti i molteplici e vani tentativi di Joseph K. di mettersi in contatto con un diretto funzionario del Tribunale o di ricavare qualche informazione in merito ai meccanismi di funzionamento della Legge. Sfortunatamente per lui, nulla di tutto ciò gli sarà possibile e il Tribunale continuerà a restare «epistemically hidden, unknown» (ivi, p. 131).

La presenza di uno o più oggetti impossibili e inspiegabili in un mondo finzionale determina inevitabilmente l'aprirsi, all'interno di questo mondo, di domini invisibili, ovvero di spazi di inaccessibilità epistemologica e gnoseologica.⁴³⁴ Il lettore, entrando in contatto con oggetti che non solo risultano del tutto incompatibili con la sua concezione della realtà, ma che addirittura resistono a qualsiasi tentativo di spiegazione ed elaborazione razionale – dunque di conoscibilità –, di fatto entra in contatto con porzioni di invisibilità ontologica. Se infatti si guarda a quelle due condizioni che Doležel poneva come necessarie per l'identificazione di un mondo invisibile, si può notare che, se da un lato effettivamente non sempre gli oggetti fantastici vengono evocati nel testo solo attraverso enunciati impliciti,⁴³⁵ comunque non risulta mai possibile ricorrere alle informazioni fornite dal testo (che come sappiamo organizza la propria enunciazione all'insegna della reticenza esplicativa) né all'enciclopedia del lettore (trattandosi, appunto, di oggetti inesistenti nel mondo reale)⁴³⁶ per risolvere la loro inconoscibilità.

Pur approssimando leggermente la teoria di Doležel, si può dunque assumere che quando in un mondo finzionale compare un oggetto fantastico esso determina al suo interno la presenza di un dominio invisibile, gnoseologicamente inaccessibile per il

⁴³⁴ «The epistemic inaccessibility of the invisible world» (ibidem) è, per Doležel, uno dei tratti costitutivi più importanti di queste particolari strutture ontologiche.

⁴³⁵ Comunque bisognerebbe notare che, trattandosi di oggetti impossibili da ritrovare nel mondo reale, gli oggetti fantastici godono inevitabilmente di una *referenzialità tautologica* che a livello enunciativo impone una specificità pragmatica che non può non essere considerata: gli enunciati che si riferiscono ad oggetti fantastici inevitabilmente saranno diversi da quegli enunciati che invece hanno come referenti delle entità finzionali che trovano (o possono trovare) un proprio corrispettivo (anche potenziale) nel mondo reale.

⁴³⁶ A questa affermazione si potrebbe obiettare facendo notare come in realtà molti oggetti fantastici sono diventati, col tempo e con l'evoluzione della letteratura fantastica, dei motivi, dei *topoi* ricorrenti in questo genere di narrazioni, e che quindi in quanto tali molti di essi fanno parte dell'enciclopedia del lettore, soprattutto del lettore abituale di questo tipo di narrativa: così il lettore contemporaneo di racconti e romanzi fantastici, leggendo ad esempio la parola “vampiro” o “incantesimo”, avrà ben chiaro – anche per sommi capi – di cosa il testo intende parlare per via del ricordo della lettura di altre opere che tematizzavano questi stessi oggetti. Ma ad un'obiezione di questo tipo, per quanto legittima, si può rispondere evidenziando un elemento cruciale. Si deve infatti considerare che questa reminiscenza di letture precedenti attualizzata nella fruizione di un qualsiasi testo in cui il lettore riconosce tratti analoghi ad altre opere già incontrate in passato – un'attualizzazione, peraltro, che in certi casi può anche essere prevista dal testo stesso – non pertiene al concetto di enciclopedia ma a quello di *sceneggiatura* (cfr. UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, pp. 79-84): ma nella definizione di mondi invisibili sono le conoscenze del lettore in merito al mondo reale e non quelle relative ad altri mondi finzionali ad essere determinanti, in quanto è l'impossibilità di ricondurre un'entità finzionale ad un corrispettivo analogo nel mondo reale (e non in un altro mondo possibile) che concorre al riconoscimento dell'inaccessibilità epistemologica di questi mondi invisibili.

lettore. I mondi fantastici, però, anche se si definiscono come tali sulla base del loro presentare almeno un oggetto fantastico, non sono *totalmente* assimilabili a dei mondi invisibili. Piuttosto, essi accolgono al proprio interno degli spazi, dei domini invisibili che coincidono con gli oggetti inconoscibili che introducono nella narrazione. Ed è ovvio che queste isole di inaccessibilità conoscitiva potranno essere più o meno estese a seconda del testo considerato: la loro pervasività nella rappresentazione del mondo finzionale sarà chiaramente minore per quelle opere che tendono ad innestare su un terreno fondamentalmente realistico un solo elemento sovranaturale (è per lo più il caso della narrativa fantastica tradizionale, ottocentesca, anche se non mancano esempi di questo modello in tempi ben più recenti: si pensi a Kafka), e invece essa sarà maggiore per quelle opere che invece tendono ad estendere l'inverosimiglianza tipica del fantastico alla stessa conformazione dei personaggi o alla struttura del mondo finzionale in cui questi si collocano. In entrambi i casi, però, in virtù del fatto che ogni universo narrativo deve necessariamente “poggiare” le proprie fondamenta sul mondo reale, cioè deve accogliere nella propria struttura una serie di elementi che lo renderanno analogo al mondo reale, il mondo fantastico risulterà costituito da un sostrato essenzialmente visibile su cui si collocano degli oggetti fantastici che, in quanto tali, costruiscono attorno a sé dei domini invisibili (più o meno estesi a seconda dei casi).

A questo punto occorre tornare ancora una volta a quella comparazione ontologica tra mondo finzionale e mondo reale che il testo fantastico richiederebbe imprescindibilmente al proprio lettore modello. Alla luce di quanto detto finora, la dicotomia oppositiva mondo reale - mondo finzionale si può riformulare nei termini di una contrapposizione tra un mondo visibile e un mondo che, se non del tutto invisibile, vede la propria struttura ontologica corrotta dalla presenza di domini invisibili: se infatti il mondo reale può facilmente essere considerato alla stregua di un mondo visibile, in quanto risulta costituito unicamente da oggetti che il lettore – facendone esperienza o facendo ricorso alla propria enciclopedia – può sempre conoscere, il mondo finzionale fantastico, essendo puntellato di domini invisibili, si mostra al fruitore come inevitabilmente inconoscibile nella sua totalità. La comparazione ontologica che l'enunciazione fantastica postula come movimento cooperativo fondamentale del lettore coincide dunque con il confronto tra il

mondo reale, che è certamente considerabile come un mondo visibile, e l'insieme di domini invisibili presenti nel mondo finzionale fantastico.

Poiché la caratteristica fondamentale di questi domini invisibili resta la loro inconoscibilità, affermare che il fantastico presuppone e di conseguenza organizza la propria strategia enunciativa in funzione di un lettore che entri in contatto con questi spazi di inconoscibilità e che venga continuamente spinto dal testo stesso a mettere a confronto tali punti ciechi epistemologici con una dimensione – quella reale – in cui invece tutto prima o poi risulta conoscibile e spiegabile, significa affermare che il fantastico postula e insieme ricerca un lettore che faccia esperienza dei propri limiti conoscitivi. Il lettore, nel contatto con gli oggetti fantastici, individua delle porzioni di inconoscibilità nel mondo finzionale del testo; in quanto individuo dotato di intelletto, è naturalmente portato a voler comprendere tali oggetti e, di conseguenza, a voler conoscere proprio quegli spazi che invece il testo ha reso gnoseologicamente inaccessibili: si potrebbe dire che ogni lettore è naturalmente portato a voler trasformare i domini invisibili che costellano un mondo fantastico in domini visibili. Ma poiché una tale operazione risulta impossibile (si legga: interdetta dal testo), ciò che ne deriva è un conflitto ineludibile tra l'inequivocabile percezione sensibile degli oggetti fantastici che il lettore sperimenta, e l'altrettanto inequivocabile impossibilità di una loro comprensione, ovvero di una loro elaborazione razionale. Il risultato corrisponde a quella frustrazione gnoseologica che si è detto ritenere la funzione conativa del modo fantastico.

A tutto ciò si potrebbe obiettare che non sono solo i testi fantastici a costruire mondi invisibili, ma che lo stesso avviene nel meraviglioso, in cui pure sono presenti oggetti incoerenti con il paradigma di realtà del lettore e che vengono presentati dal testo come inconoscibili. Niente di più vero. E tuttavia ancora una volta se si guarda alla strategia enunciativa dei diversi tipi di testi si possono individuare delle differenze che permettono di dirimere la questione.

Le narrazioni che presentano un modo meraviglioso, come si è visto, non adottano un'enunciazione che pone continuamente l'accento sul carattere irrealistico degli oggetti impossibili che ne popolano i racconti; se ne può dedurre che esse non presuppongono di rivolgersi ad un lettore che, riconoscendo l'estraneità di quegli oggetti rispetto al proprio mondo reale, effettui una comparazione ontologica tra la propria realtà e il mondo

presentato dal testo.⁴³⁷ Né si può parlare propriamente di una reticenza esplicita presente come caratteristica del modo meraviglioso: è certamente vero che – ad esempio - anche nelle fiabe o nei poemi epici gli oggetti fantastici non vengono “spiegati” al lettore; ma è anche vero che l’assenza di un’enunciazione che evidenzii il carattere irrealistico di tali oggetti ci permette di dedurre che questi testi non postulano un lettore che ricerchi una spiegazione. Dunque l’assenza di spiegazione del soprannaturale e del magico, nel meraviglioso, non risulta essere una specifica declinazione – un “intento” - dell’enunciazione, bensì, quasi, una casualità, o se si preferisce un puro e semplice attributo accidentale ed estetico delle opere.

Se si comprende questo, allora si comprende anche come abbia poca importanza che effettivamente le fiabe come i racconti fantastici generino mondi invisibili, visto che le prime, al contrario dei secondi, non esigono dal lettore che questo metta a confronto i domini invisibili determinati dal racconto con il proprio mondo reale. E poiché è a partire da questa comparazione ontologica che, come si è detto, si innesca quel conflitto tra percezione sensibile dell’oggetto – ormai si può dire: del mondo invisibile – e impossibilità di una sua elaborazione razionale, è sulla base di questo confronto tra mondi che intendo basare la mia definizione di modo fantastico, e non semplicemente su una configurazione ontologica.

Si può andare ancora oltre. L’idea che l’enunciazione fantastica organizzi la propria struttura presupponendo di rivolgersi ad un lettore che, a partire dal contatto con l’oggetto fantastico (e dunque con il dominio invisibile che esso determina), compia di fatto un’esperienza dei propri limiti gnoseologici, sembrerebbe trovare ulteriore riscontro nell’analisi testuale. È possibile, infatti, individuare nei testi fantastici una serie di segnali che denotano proprio questo presupposto di base della loro enunciazione, degli elementi strutturali o tematici che sintomatizzano proprio come il fantastico postuli un lettore che

⁴³⁷ E si potrebbe forse azzardare l’ipotesi (del resto in parte già di Caillois: cfr. ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, pp. 33 e ss.) secondo cui è proprio per questo che le narrazioni meravigliose proliferano in un’epoca in cui l’azione demistificatrice della ragione non ha ancora iniziato a far piazza pulita di tutti i residui della fede nel soprannaturale, mentre invece la letteratura fantastica sorge sotto la buona stella dell’Ottocento scienziata e positivista. La condizione di esistenza della narrativa fantastica sarebbe dunque una società che è capace di riconoscere il magico come diverso da sé, come estraneo alla propria configurazione e al proprio sistema di credenze.

ricerchi continuamente (anche se invano) di riportare l'impossibile ad un ordine noto, di riempire i vuoti dei mondi invisibili di cui fa esperienza attraverso delle spiegazioni plausibili, delle elaborazioni concettuali coerenti con il proprio paradigma di realtà, che tuttavia non può mai davvero trovare.

Considerabili come veri e propri tratti distintivi di questa forma narrativa, in quanto ne caratterizzano di fatto l'organizzazione enunciativa, queste "spie del fantastico" sono chiaramente di diverso tipo, presentandosi con una configurazione e articolazione differente e specifica a seconda dei casi (ovvero dei singoli testi). E tuttavia esse presentano dei tratti comuni, ragion per cui è possibile raggrupparle in apposite categorie così da poterle ben analizzare e descrivere. Un'operazione di questo tipo sarà al centro del prossimo capitolo, ma prima di dedicarsi ad essa è d'obbligo una premessa.

È certamente vero che uno studio di questi elementi testuali che qui si è scelto di chiamare spie del fantastico può rivelarsi estremamente utile da un punto di vista distintivo e classificatorio: se infatti queste si definiscono come i segnali che manifestano a livello testuale l'adozione di una strategia enunciativa di tipo fantastico, uno studio di questi tratti strutturali potrà conseguentemente permettere di distinguere tra i testi che sono riconducibili al modo fantastico e quelli che invece non lo sono. Ed effettivamente uno studio di questo tipo potrebbe rivelarsi estremamente utile per risolvere finalmente la questione della differenza tra fantastico e meraviglioso: semplicemente non andranno considerati fantastici quei testi che, pur raccontando di fenomeni inconoscibili e inspiegabili (dunque dei domini invisibili), non presentino questi "segnali di fantasticità" nella propria struttura enunciativa.

E tuttavia vanno considerati due elementi. In primo luogo il fatto che le opere narrative tendono a presentare una configurazione polimodale (cfr. 1.2), per cui non sarà impossibile che alcune spie del fantastico si possano ritrovare anche in testi in realtà riconducibili anche ad altri generi o modi letterari. Così come non sarà impossibile che un testo adotti una precisa morfologia per la propria struttura enunciativa, magari del tutto identica o molto simile a quella che in un altro testo denota la presenza di un'enunciazione fantastica, ma per assolvere ad uno scopo – ad una funzione conativa – differente. Per quanto sia superfluo ripeterlo, la letteratura non è una scienza esatta, non è una questione

di calcoli e formule matematiche, e ogni prospettiva teorica va sempre testata e considerata nella declinazione pratica che assume all'interno delle singole opere.

E poi si deve anche ricordare che questa ricerca non si è prefissata scopi classificatori: anche in virtù delle precedenti considerazioni sul carattere polimodale dei testi, ogni possibile circoscrizione di una categoria narrativa corrispondente al fantastico dovrà essere considerata una *conseguenza* di questo studio e mai come il suo scopo primo. L'obiettivo, piuttosto, resta sempre quello di illustrare il funzionamento dell'enunciazione fantastica, come questa si strutturi e si organizzi per assolvere alla propria funzione conativa a prescindere dai tratti specifici del testo in cui essa viene adottata.

CAPITOLO 3

LE SPIE DEL FANTASTICO

3.1 Spie del fantastico esplicite e implicite

Secondo quanto si è detto fino a qui, il postulato ineludibile di qualsiasi testo che adotti un modo d'enunciazione di tipo fantastico, ovvero il presupposto di base di qualsiasi strategia enunciativa che punti a voler innescare nel lettore una comparazione ontologica necessaria allo sviluppo di quella frustrazione gnoseologica che qui si intende come il principale effetto ricercato dai racconti fantastici, è la presenza di un lettore che, posto davanti ad un oggetto o a un fenomeno impossibile e in conoscibile, cerchi continuamente di riportare tale eccezionalità epistemologica ad uno schema conoscitivo noto. In altre parole, il testo fantastico conta sul fatto che il lettore, trovandosi davanti ad un oggetto di cui la stessa enunciazione testuale rimarca continuamente l'incompatibilità rispetto al suo paradigma di realtà, non smetta mai di ricercare una spiegazione e dunque una comprensione razionale per tale oggetto: questa, chiaramente, gli verrà sempre negata dalla narrazione, ma ciò nonostante – e paradossalmente – il modo stesso in cui è organizzata la narrazione presuppone che il lettore non smetta mai di cercarla.

Quel che si proverà a dimostrare in questo capitolo è che di un tale postulato del modo fantastico – o, se si preferisce, di un tale atteggiamento dell'autore modello di questo genere di narrazioni -, è possibile trovare traccia nei testi. Si osserverà infatti come sia possibile individuare specifici elementi testuali che, a più livelli d'analisi (puramente enunciativo, diegetico, formale, strutturale, tematico-contenutistico, ecc.), denunciano l'adozione di un modo d'enunciazione fantastico in un'opera narrativa, ovvero di una struttura enunciativa che presuppone e che fa in modo di rivolgersi ad un lettore modello continuamente teso verso la (vana) ricerca di una comprensione e di una spiegazione razionale per gli oggetti fantastici presentati dalla narrazione.

Questi elementi testuali, questi “segnali di fantasticità” del testo, come già anticipato si potrebbero definire *spie del fantastico* in quanto, sebbene esse tendano inevitabilmente a configurarsi in maniera diversa a seconda dei casi (dei diversi generi e sottogeneri, se non delle singole opere considerate), comunque permettono di riconoscere una narrazione come fantastica poiché costituiscono la manifestazione più esplicita a livello testuale del presupposto basilare della strategia enunciativa di tale modo letterario.

Nei prossimi paragrafi cercherò di analizzare singolarmente e con opportuni riferimenti testuali i diversi tipi di spie del fantastico. Come si avrà modo di notare, queste possono essere suddivise in due grandi categorie a seconda delle diverse modalità con cui esse manifestano nel testo la specifica fisionomia del lettore modello che questo tipo di opere narrative presuppone e contemporaneamente cerca di creare.

La continua ricerca di una spiegazione per l’inspiegabile e l’inconoscibile, infatti, è un processo che l’enunciazione fantastica tende a denunciare e a registrare nell’opera per lo più in due modi differenti. In alcuni casi, quelli cui afferiscono quelle che chiamo “spie del fantastico *esplicite*”, ciò avviene in maniera tutto sommato superficiale: il testo narrativizza in modo abbastanza palese, tendenzialmente nella caratterizzazione o nei comportamenti di un personaggio, proprio l’ansia conoscitiva del fruitore che, a contatto con gli oggetti fantastici, tenta invano di comprenderli o di farli rientrare a tutti i costi nel proprio paradigma di realtà. In altri casi – e a questi mi riferisco parlando invece di “spie del fantastico *implicite*” -, però, il testo agisce in maniera più subdola: esso intercetta il senso di smarrimento del lettore, la sua incredulità davanti all’impossibile così come la sua necessità di superare lo «scacco gnoseologico»¹ impostogli dalla reticenza esplicitiva tipica del fantastico, e procede mettendo in atto tutta una serie di stratagemmi mediante i quali esso cerca di autenticarsi, di affermare a gran voce la veridicità della propria narrazione, pur nella paradossale consapevolezza dell’impossibilità, per il lettore, di accettarla.

Chiaramente questa distinzione è puramente analitica, così come pure avrà uno scopo eminentemente espositivo la suddivisione e classificazione in diversi tipi delle spie del fantastico che sarà al centro del presente capitolo: nulla vieta, e anzi spesso è proprio

¹ LUCIO LUGNANI, Per una delimitazione del «genere», in *La narrazione fantastica*, p. 69.

questo che accade nella realtà empirica della produzione letteraria, che la strategia enunciativa di un singolo testo si declini adottando e manifestando il ricorso ad una pluralità di questi elementi testuali – tanto più se si considera come questi, spesso, afferiscano a differenti livelli d'analisi dell'opera.

Fatte queste necessarie premesse, non resta che analizzare le diverse spie del fantastico nella loro specificità, cercando di evidenziare al meglio il legame consequenziale tra ciascuna di esse e l'adozione di un modo d'enunciazione di tipo fantastico.

3.2 Le spie del fantastico esplicite

Come già accennato, intendo ricondurre alla categoria delle spie del fantastico esplicite tutti quei casi in cui l'incredulità che il testo postula debba essere propria del lettore che entra in contatto con l'oggetto fantastico, così come i suoi vani tentativi di elaborare razionalmente tale oggetto, tendono a manifestarsi – in modo più o meno evidente - ad un livello puramente narrativo, denunciando così l'impiego di una struttura enunciativa di tipo fantastico direttamente nella storia che viene raccontata. Sebbene chiaramente ciò avvenga in maniera diversa a seconda dei singoli casi, è comunque possibile rintracciare due tendenze generali all'interno di questa macrocategoria: i prossimi paragrafi saranno dunque finalizzati all'analisi specifica di quelli che ho individuato come i due diversi tipi di spie del fantastico esplicite classificate sulla base del modo in cui l'atteggiamento cooperativo del lettore viene narrativizzato nella trama e nell'intreccio del testo.

3.2.1 Il «demone prosaico» e la tendenza alla razionalizzazione del fantastico

Il modo in cui i racconti di Hoffmann spesso contengono (peraltro il più delle volte in maniera assai esplicita) delle riflessioni teoriche sul fantastico è stato già notato e certo non necessita di ulteriori dimostrazioni.² Non sorprenderà dunque che proprio in uno dei *Racconti notturni* si può osservare più facilmente l'impiego del primo dei due diversi tipi di spie del fantastico esplicite di cui si tratterà in questo paragrafo.

² Cfr. REMO CESERANI, *Il fantastico*, pp. 13-47 e STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, pp. 7 e ss.

Tecnicamente in *Das öde Haus* (1817) il contatto con l'inspiegabile viene solamente suggerito dal testo e, coerentemente con quanto accade in molta narrativa fantastica ottocentesca (e con la teoria todoroviana dell'*hesitation*), sia il personaggio che il lettore non riescono mai davvero a comprendere se quanto di soprannaturale sembra accadere sia da considerarsi un fatto reale o una pura illusione. Al netto di questo, però, la reazione e l'atteggiamento del protagonista e narratore di questo racconto costituiscono un esempio assolutamente paradigmatico del modo in cui il testo fantastico tende a inglobare nella narrazione il modello dei movimenti cooperativi che vengono richiesti al lettore.

Durante una passeggiata attraverso il centro di Berlino, Teodoro si imbatte in una «casa stranissima»³, apparentemente disabitata e abbandonata («Per quante volte vi passassi davanti a tutte le ore del giorno, mai e poi mai riuscivo a scorgervi la benché minima traccia di presenza umana»)⁴. Il fatto viene immediatamente percepito da Teodoro come strano, quasi innaturale: «Una casa disabitata in quel quartiere della città! Ecco, quello era un fenomeno straordinario».⁵ Sebbene si tratti certo di una situazione «non impossibile a spiegarsi in modo semplice e naturale»,⁶ comunque essa genera nel protagonista una certa inquietudine:

Eppure, non so perché, ogni volta che passavo davanti a quella casa abbandonata dovevo fermarmi come ammaliato e immergermi, o piuttosto lasciarmi irretire, in un groviglio di pensieri stranissimi...⁷

La semplice osservazione di quell'edificio con «tutti i segni d'un completo abbandono da parte del suo proprietario»,⁸ di quella «catapecchia»⁹ «contrastante con tutte le altre, e in modo assai stridente»¹⁰ suscita in Teodoro l'emergere di «deliranti immagini fantastiche»:¹¹

³ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 121.

⁴ Ivi, p. 122.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 121.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

[...] tutte le volte che passavo davanti alla casa disabitata non potevo fare a meno di fermarmi: che cosa mai ci potrà essere là dentro?, mi domandavo; e la mia fantasia si sbrigliava, suggerendomi ogni sorta di immagini strane, che mi davano piccoli brividi in tutte le membra.¹²

Per sua stessa ammissione, Teodoro è un uomo particolarmente incline alle fantasticherie, alle speculazioni immaginifiche prive di un vero fondamento,¹³ e tuttavia non è il solo a percepire qualcosa di strano in merito alla casa disabitata: anche un altro personaggio, il conte P., è rimasto ammaliato e incuriosito dal mistero di quella «casa favolosa»¹⁴, e ha a sua volta formulato delle ipotesi piuttosto bizzarre:

Il conte P. era andato più avanti di me; a furia di coincidenze e di osservazioni, credeva di essere riuscito a scovare la chiave del mistero; e per giungere a tanto aveva arzigogolato una storia così straordinaria quale soltanto sarebbe potuta scaturire dalla fervida fantasia di un poeta.¹⁵

Tanto Teodoro quanto il conte P, però, sono ben presto costretti a ricredersi e a porre un freno alla propria immaginazione, non appena giunge loro una spiegazione razionale per quel caso così particolare:

Il conte aveva appena finito di elaborare la sua bella storia quando venne a sapere – e ci rimase malissimo! ... – che dentro la famosa casa c'erano semplicemente i laboratori dell'elegante pasticceria situata nel fabbricato adiacente; al pianterreno i forni – ed ecco perché le finestre erano murate – al piano superiore i magazzini; e i pesanti tendaggi servivano a riparare dal sole e dagli insetti i dolciumi già pronti!¹⁶

¹² Ivi, p. 122.

¹³ «Voi tutti ben sapete, miei cari compagni della lieta giovinezza, voi ben sapete che io mi sono sempre atteggiato a “veggente”... Immagini strane d'un mondo soprannaturale tentavano spesso di inserirsi nella mia vita e voi regolarmente le ricacciavate indietro, le rinnegavate col vostro spietato raziocinio...» (Ibidem).

¹⁴ Ivi, p. 123.

¹⁵ Ivi, pp. 122-123.

¹⁶ Ivi, p. 123. .

La notizia, che fornisce una spiegazione assolutamente plausibile per l'esistenza di un edificio così strano nel centro di Berlino, è una «doccia fredda»¹⁷ per Teodoro, «visionario esaltato»¹⁸ che ha la cattiva abitudine di «voler tirare in ballo il soprannaturale ad ogni costo, anche nelle situazioni più naturali».¹⁹ La presenza di un fenomeno (percepito come) eccezionale, o quantomeno insolito, viene così riportata ad uno schema conoscitivo noto: la casa disabitata, possibile luogo di grandi misteri, è diventata un semplice laboratorio di pasticceria. Nel suo racconto Teodoro attribuisce questo episodio di razionalizzazione a ciò che chiama «il demone nemico d'ogni volo poetico»:²⁰ non è difficile capire che si tratta del buon senso comune, della ragione imperante a livello sociale che ostacola e frena i «dolci sogni»²¹ del protagonista riportandolo coi piedi per terra.²² Ma se in questo caso il processo di razionalizzazione dell'eccezionalità epistemologica viene stimolato dall'esterno – Teodoro viene a sapere della pasticceria dal conte P., che a sua volta lo apprende da altri -, in altri casi è lo stesso protagonista ad operare in questo stesso senso.

Ciò avviene per esempio quando, durante una delle sue solite passeggiate, Teodoro poggia nuovamente i suoi occhi su quell'abitazione così curiosa e, guardando di sfuggita una delle finestre dell'edificio, vede «apparire una mano, poi un braccio»:²³

era una mano bella, bianchissima, al cui dito mignolo scintillava un brillante di insolita luce... e al braccio, pieno, ben tornito, vidi uno stupendo braccialetto... La mano depose sul davanzale una bottiglia di cristallo, d'una strana forma allungata, e poi scomparve dietro la tenda...²⁴

Ancora una volta Teodoro percepisce immediatamente quest'evento come assurdo, inquietante, irrazionale: «Rimasi di sasso! Una strana, deliziosa sensazione

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Robert McFarland ha inquadrato proprio questo scontro tra la prospettiva del “sognatore” Teodoro e quella razionalizzante degli altri personaggi del racconto come la narrativizzazione del conflitto tra l'idealismo romantico e il razionalismo illuminista che domina il panorama culturale degli anni in cui scrive Hoffmann: cfr. ROBERT MCFARLAND, Reading "Das öde Haus": E.T.A. Hoffmann's Urban Hermeneutics, in «Monatshefte», Vol. 100, No. 4, (2008), pp. 489-503.

²³ E. T. A. HOFFMANN, Racconti notturni, p. 123.

²⁴ Ivi, pp. 123-124.

d'inquietudine mi percorse le membra come una calda corrente elettrica...».²⁵ Anche in questo caso, però, subito subentra un processo di razionalizzazione del fenomeno insolito:

Me ne andai quatto quatto, mentre il demone prosaico mi sussurrava chiaramente all'orecchio che la moglie del ricco confettiere, vestita a festa, aveva semplicemente deposto sul davanzale un flacone d'acqua di rose vuoto, o qualcosa di simile.²⁶

Questa esatta dinamica tende a ripetersi svariate volte nel corso del racconto: il protagonista percepisce un fenomeno che, almeno in parte, risulta incoerente con il regolare e consueto corso degli eventi – si può dire: incoerente rispetto al suo paradigma di realtà -, se ne stupisce, ma poi subentra un processo di razionalizzazione di quel fenomeno che, a prescindere che sia opera dello stesso Teodoro o che venga stimolato dall'esterno, riconduce il mistero a delle cause comprensibili e accettabili.

È quanto accade ad esempio quando il proprietario della pasticceria rivela a Teodoro non solo di non essere in realtà il proprietario di quella casa disabitata, che dunque non è affatto il suo laboratorio, ma addirittura che «è voce generale che la casa sia infestata dagli spiriti»:²⁷ ne sarebbe dimostrazione il fatto che il confettiere diverse volte avrebbe sentito provenire da quella casa, la quale «ora è abitata da due soli esseri viventi: un amministratore misantropo e decrepito e un cagnolino bisbetico»,²⁸ «degli strani lamenti, e stridori, e fracassi così spaventosi da farci inorridire»²⁹ e «un canto d'una stranezza addirittura indescrivibile. Era senza dubbio la voce d'una vecchia».³⁰ Poiché questa «voce inverosimile, spettrale»³¹ descritta dal pasticcere non potrebbe mai appartenere a quella giovane e bellissima donna vista da Teodoro alla finestra della casa, il giovane non può far altro che mettere in dubbio le capacità percettive del suo interlocutore e procedere, ancora una volta, ad una razionalizzazione del soprannaturale:

²⁵ Ivi, p. 124.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 125.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Quel braccio non si adattava, non poteva adattarsi, al corpo di una vecchia grinzosa, né la voce descrittami dal confettiere uscir dalla gola di una fiorente giovinetta. Ma il braccio l'avevo visto io stesso e, poggiandomi su quel dato di fatto, riuscii facilmente a convincermi che forse poteva essere stato un inganno acustico ad alterare la voce e farla sembrare vecchia, stridente, al confettiere inebetito dal terrore.³²

Quando poi, qualche giorno dopo, Teodoro riesce di nuovo ad osservare «la graziosa, la soave fanciulla»³³ che si affaccia alla finestra della casa misteriosa, la spiegazione che riduce quella visione straordinaria ad un «giochetto illusionistico»³⁴ giunge nuovamente dall'esterno: incuriosito dallo stupore del protagonista, un vecchio passante gli rivela che quanto ha attratto il suo sguardo

è stata una curiosa illusione... I miei vecchi occhi... Dio li abbia in gloria i miei occhi... Ah ah, signore, ho visto sì, così a occhio nudo, un bel visino a quella finestra; ma era soltanto, almeno, così mi è parso, un ritratto... un quadro ad olio, di ottima fattura...³⁵

Dunque ogni volta che il personaggio di Hoffmann entra in contatto con un fenomeno che egli percepisce come incoerente rispetto al proprio paradigma di realtà subentra un processo di razionalizzazione che tenta di ricondurre tutto al naturale ordine delle cose. La stessa impostazione metanarrativa del racconto contribuisce ripetutamente a ripresentare questo movimento: nelle sue allocuzioni agli amici a cui sta raccontando la sua bizzarra storia, Teodoro manifesta spesso l'esistenza di una contrapposizione tra se stesso, «visionario imbecille»³⁶ che si è «sempre atteggiato a “veggente”»,³⁷ e i suoi interlocutori, i quali invece non perdono occasione per ricorrere al proprio «spietato

³² Ivi, p. 127.

³³ Ivi, p. 129.

³⁴ Ivi, p. 131.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ivi, p. 122.

raziocinio»³⁸ al fine di annientare (o ridicolizzare) la «religiosa, cavalleresca fedeltà al soprannaturale»³⁹ del narratore.

Lo scontro, dunque – sia nel racconto che nella sua cornice –, è sempre quello tra la percezione dell'insolito, dell'inconoscibile (in altre parole: di un oggetto fantastico), e quel «demone prosaico» che sembra abitare ognuno di noi e che tende a ricercare continuamente delle spiegazioni razionali che possano riportare l'eccezionale all'interno della «prosaica realtà quotidiana».⁴⁰

Proponendo in maniera così esplicita questo schema oppositivo, *Das öde Haus* esemplifica perfettamente la configurazione di una delle due spie del fantastico esplicitate. Nella narrazione viene inserito un personaggio – non di rado il protagonista – che nel suo contatto con un fenomeno o un avvenimento impossibile e inconoscibile reagisce esattamente come il testo postula che debba reagire il lettore: in un primo momento egli dubita dell'esistenza dell'oggetto fantastico, magari mettendo in dubbio le parole o le credenze degli altri personaggi (se l'esistenza di quell'oggetto gli viene comunicata da terzi), oppure dubitando delle sue stesse facoltà sensibili o della sua sanità mentale (se invece egli entra in contatto con il soprannaturale in prima persona); man mano che però l'esistenza dell'impossibile risulta sempre più inequivocabile, prima di arrendersi alla consapevolezza della presenza di ampie porzioni di mondo che risultano sconosciute e inconoscibili, egli cerca continuamente delle spiegazioni razionali che permettano di inquadrare l'oggetto fantastico entro il proprio paradigma conoscitivo.

Così facendo, il testo fantastico narrativizza al proprio interno quell'atteggiamento interpretativo ideale che esso richiede al proprio fruitore, favorendo così l'immedesimazione del lettore con quel personaggio in cui egli riconosce una reazione davanti al soprannaturale che risulta del tutto analoga alla propria. Di fatti, l'atteggiamento e il comportamento del personaggio che sperimenta il contatto con l'oggetto fantastico rispecchiano perfettamente la serie di movimenti cooperativi che il modo fantastico richiede al proprio lettore modello: il riconoscimento (costantemente stimolato dall'enunciazione testuale) di un oggetto fantastico come del tutto incoerente

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ivi, p. 123.

rispetto al proprio paradigma di realtà; i tentativi di razionalizzazione, ovvero la ricerca di una spiegazione plausibile per ciò che invece, per definizione, non può essere spiegato; quindi inevitabilmente una comparazione ontologica che metta a confronto il mondo finzionale e i suoi domini invisibili e inconoscibili con il mondo reale che invece è sempre comprensibile razionalmente; e infine l'insorgere di un senso di frustrazione conoscitiva data dal conflitto tra la percezione sensibile dell'oggetto fantastico e l'impossibilità di una sua piena intelligibilità.

La tendenza a narrativizzare nella storia i movimenti cooperativi ideali del lettore è talmente diffusa nella letteratura fantastica che non risulta affatto difficile reperire degli esempi.

La produzione narrativa di Dino Buzzati, per citare uno dei pochi autori che nel Novecento è riuscito, attraverso i propri racconti, a dimostrare l'esistenza di un certo filone fantastico della letteratura italiana,⁴¹ pullula di personaggi che in seguito al loro primo contatto con l'impossibile avviano processi di razionalizzazione atti a riportare i fenomeni assurdi di cui fanno esperienza all'interno della sfera del possibile.

È ad esempio quanto accade alla protagonista del racconto *Il mostro*, Ghitta Freilaber, «domestica e istitutrice presso la famiglia Goggi»,⁴² che un giorno nella soffitta della casa in cui lavora si imbatte in un «mostro orrendo»:⁴³

Era un corpo oblunco, pressoché claviforme, senza arti apparenti, che se ne stava come accucciato verticalmente in un angolo; fatto di una carne – ma si può dire carne? – nerastra e viola, molle e insieme compatta, palpitante, simile a certi tumori; e in cima c'era come una protuberanza difforme con dei pertugi che potevano essere occhi, o bocche, oppure niente.⁴⁴

Subito dopo il contatto con l'oggetto fantastico, il personaggio avvia – si potrebbe dire involontariamente – dei processi di razionalizzazione per non dover accettare l'esistenza di un fenomeno del tutto incoerente rispetto al proprio paradigma di realtà. Così la signora

⁴¹ Cfr. STEFANO LAZZARIN, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, «Allegoria», 69-70, (2014), pp. 41-60.

⁴² DINO BUZZATI, *Paura alla Scala*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1984, p. 139.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

Freilaber, non riconosce subito di aver visto un mostro e, «senza riuscire a farsene un'idea chiara, nel qual caso è probabile sarebbe morta sul colpo»,⁴⁵ si convince dapprima «di aver toccato un rospo o una salamandra».⁴⁶ Subito però quest'ipotesi viene confutata, e allora alla donna non resta che dubitare dei suoi stessi occhi: «Quindi si riassettò il vestito, spolverandolo un poco, e discese le scale, domandandosi se fosse vero o no ciò che aveva visto».⁴⁷ Anche successivamente, «dissipatosi il primo spavento»,⁴⁸ la donna continuerà a coltivare «il dubbio di avere travisto»,⁴⁹ mentre altri avanzeranno persino l'ipotesi dell'allucinazione.⁵⁰ Ma non solo, man mano che Ghitta Freilaber continua a rimuginare su quel mostro che ha visto in soffitta, le si affacciano alla mente le idee più assurde, con le quali la donna cerca di trovare una spiegazione plausibile a quell'effrazione delle regole della realtà di cui sembra essere stata una casuale testimone:

Bastava del resto ragionare. La Ghitta si disse, sia pure con scarsa convinzione: «Che bestia mai poteva essere? Un rettile immenso e deforme? Ma in una soffitta? E senza che mai in natura se ne fosse visto altro esemplare? O era forse un segreto». Le venne anche questo sospetto: «Un segreto noto solo a un esiguo gruppo di scienziati i quali di generazione in generazione lo nascondevano per non offendere i sentimenti del mondo? O era lei ignorante a non conoscere certe disgustose possibilità della fauna?».⁵¹

Man mano che la narrazione prosegue, la possibilità della reale presenza di un essere misterioso nella soffitta si fa sempre più concreta, e la protagonista inizia persino a sospettare dell'esistenza di un complotto, «un segreto tenebroso occultato con mille cure,

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ivi, p. 140.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ A questo proposito Neuro Bonifazi nota come sia proprio lo scontro tra «l'incertezza del "sogno o son desto" da un lato, e la sicurezza della verità dei segni misteriosi, dall'altro» a far scaturire quella «duplicità del fantastico» tipica del racconto buzzatiano, «la duplice presenza dell'inspiegabile e della sua verità, la sua profondità sotto l'apparenza, il suo ripetersi, la sua lotta fino alla fine per la vittoria, per poter vedere in faccia il nemico atteso per tutta la vita, per capirlo e ridurlo a dimensioni razionali, il nemico che è lì, presente, reale, vero ma invisibile perché irrazionale, inconscio, e soltanto con l'espiazione e riducibile a una certa familiarità e a un qualche sollievo» (NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1985, p. 145).

⁵¹ DINO BUZZATI, *Paura alla Scala*, pp. 140-141.

protetto da ignote complicità»,⁵² atto proprio a nascondere l'esistenza. Eppure, fino alla fine, la signora Freilaber sembra fare di tutto per restare ancorata all'idea di un errore, di una svista o, come nel caso di Teodoro nel racconto di Hoffmann, di un brutto scherzo giocatole dalla propria immaginazione:

Era tanto più semplice pensare che il mostro fosse una fantasia, [...]. Chissà perché Maria Freilaber ad ogni costo si ostinava a inseguire quei sospetti, a interpretare ogni innocuo segno come sintomo inquietante, a immaginare pazzeschi complotti.⁵³

Insomma, tutto prima di accettare l'inconfutabile esistenza del soprannaturale e dell'orrendo.

In un altro racconto di Buzzati, *L'uccisione del drago*, il comportamento del protagonista è del tutto analogo a quello della signora Freilaber. Avvisato dai contadini che abitano la valle sottoposta al suo dominio della presenza di «una grossa bestiaccia che sembrava un drago»,⁵⁴ il conte Martino Gerol decide di verificare di persona quanto di vero ci sia in queste dicerie. Ovviamente l'esistenza di una bestia fantastica non viene accettata *sic et simpliciter* dal conte, e infatti immediatamente il narratore specifica che «certo egli non pensava a un drago; poteva darsi tuttavia che qualche grosso serpente di specie rara vivesse fra quelle gole disabitate».⁵⁵

Viene comunque organizzata una piccola spedizione e il conte, insieme ad alcuni compagni, si addentra per le montagne alla ricerca di questo fantomatico drago. Tra le persone coinvolte in questa avventura, nessuno crede davvero all'esistenza dell'animale, e ciò si nota facilmente guardando alle parole che per esempio il governatore Andronico – amico del conte - scambia con un uomo che incontra per la strada. Dapprima il governatore spiega il motivo della spedizione al passante e significativamente si aspetta da lui una risata che confermi l'assurdità delle dicerie dei contadini: «Andronico, fattosi sotto, lo salutò gioialmente, spiegandogli lo scopo della spedizione; e si aspettò che

⁵² Ivi, p. 146.

⁵³ Ivi, p. 148.

⁵⁴ DINO BUZZATI, *Sessanta racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori S.p.A., 1958, p. 83.

⁵⁵ *Ibidem*.

l'altro ridesse, sentendo parlare di draghi». ⁵⁶ L'uomo però si mantiene serio, e anzi inizia addirittura a confermare le voci in merito all'esistenza del drago: «[...] certi dicono che il drago manda fuori del fumo, che questo fumo è velenoso, basta poco per far morire». ⁵⁷ A questo punto, la risposta di chi si rifiuta a tutti i costi di aprirsi anche solo alla possibilità del soprannaturale, non può che essere l'ironia:

Contrariamente alla promessa, l'Andronico diede in una bella risata: “Vi ho sempre saputo reazionario” egli concluse “strambo e reazionario. Ma questa volta passate i limiti. Medioevale siete, il mio caro Taddei. Arrivederci a stasera, e con la testa del drago!” ⁵⁸

Poco dopo il conte Gerol e i suoi compagni incontrano sulle montagne un cacciatore che porta una capra in spalla risalendo per un sentiero impervio: come ammetterà egli stesso, porta quella capra davanti alla grotta in cui si dice viva il drago, «per rabbonire gli umori del mostro». ⁵⁹ Anche in questo caso, il conte si rifiuta di credere all'esistenza dell'essere soprannaturale e avanza ipotesi alternative:

“E ogni giorno il drago si mangia la capra?” domandò scherzoso il conte Gerol.
“Il mattino dopo non trovano più niente, questo è positivo.”
“Nemmeno le ossa?”
“Eh no, nemmeno le ossa. La va a mangiare dentro la caverna.”
“E non potrebbe darsi che fosse qualcuno del paese a mangiarsela?” fece il governatore. “La strada la sanno tutti. L'hanno veramente mai visto il drago acchiapparsi la capra?” ⁶⁰

Alla fine il drago ci sarà davvero, sebbene si tratterà di «un drago decrepito, quasi al termine della vita»; ⁶¹ ma, come si nota, anche in questo caso i personaggi prima di accettare l'esistenza di qualcosa di completamente estraneo rispetto alle leggi di natura,

⁵⁶ Ivi, p. 84.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ivi, p. 85.

⁵⁹ Ivi, p. 87.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ivi, p. 90.

si arroccano ripetutamente dietro ipotesi e convinzioni rassicuranti e razionali e solo *in extremis*, quando cioè ognuna di queste risulta confutata o smentita, riconoscono davvero di trovarsi faccia a faccia con l'impossibile.

Questo scontro tra la razionalità di un personaggio e un evento che egli però non riesce a spiegarsi razionalmente è ricorrente nella narrativa buzzatiana. Lenka Papoušková, analizzando alcuni aspetti di una delle raccolte più importanti dell'autore, collega questa dinamica oppositiva a una sorta di intento critico di stampo antipositivista:

In *Sessanta racconti* possiamo intravedere una forte critica del cosiddetto uomo del progresso che, spiegandosi tutto con l'aiuto della ragione e della logica, perde la capacità di ammettere una possibile coesistenza di due mondi diversi: quello razionale e quello spirituale. [...]. Possiamo constatare che il messaggio buzzatiano non tende a polemizzare con la scienza o con l'importanza del progresso in generale, è invece destinato a coloro che negano l'esistenza di una dimensione inesplorabile e forse primitiva a favore del mondo limitato dalle nostre esperienze.⁶²

A prescindere però da quale sia l'intento specifico del "Buzzati autore empirico", ciò che qui interessa rilevare è come

il fantastico di Buzzati sembra essere basato [...] sullo scontro fra la cognizione empirica del personaggio e un avvenimento inspiegabile, misterioso, fuori dai limiti dell'esperienza dell'individuo.⁶³

Esattamente la constatazione dei limiti delle proprie facoltà epistemologiche e conoscitive è ciò che non può essere accettato dai personaggi di Buzzati, motivo per cui essi sono costretti a ripiegare su qualsiasi altro tipo di ipotesi prima di accettare l'impossibile.

Chiaramente non è questa una prerogativa della narrativa buzzatiana. A proposito dei vari tentativi di razionalizzazione del fantastico, ad esempio, Brian McHale analizza il

⁶² LENKA PAPOUŠKOVÁ, *Il paesaggio come elemento accompagnatorio del fantastico in Sessanta racconti di Dino Buzzati*, «ÉTUDES ROMANES DE BRNO», 30, (2009), p. 138.

⁶³ Ivi, p. 138. Su questo, cfr. anche NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, pp. 148-149.

comportamento di alcuni personaggi del capolavoro di Michail Bulgakov e parla di una *resistenza* messa in atto da questi rispetto all'*invasione del fantastico* («fantastic invasion»):⁶⁴

In Bulgakov's *The Master and Margarita*, when Satan invades Moscow under the cover of a touring magic-show, Moscow officialdom attempts to organize resistance by constructing plausible rationalizations, explanatory frameworks within which to "naturalize" the satanic miracles.⁶⁵

È questo atteggiamento di resistenza, che nasce dal riconoscere l'oggetto fantastico come estraneo rispetto al proprio paradigma di realtà e contemporaneamente inconoscibile, che viene narrativizzato nella letteratura fantastica e che ne costituisce un elemento fortemente identitario e identificativo.

Non si tratta certo di una caratteristica specifica della produzione fantastica del secolo scorso, visto che se ne possono facilmente trovare delle tracce già agli albori di questo tipo di produzione narrativa, ovvero in seno al fantastico ottocentesco. Anzi si può affermare che quell'esitazione sperimentata dai personaggi ottocenteschi, sempre indecisi tra una spiegazione razionale e una irrazionale per i fenomeni soprannaturali in cui si imbattevano, ovvero proprio quell'*hesitation* che secondo l'*Introduction* todoroviana doveva essere il criterio massimo per la definizione del fantastico, risulta in realtà niente di più che la naturale conseguenza, a livello narrativo, del ripetuto e continuo fallimento dei tentativi di razionalizzazione degli oggetti fantastici da parte di quei personaggi.⁶⁶

Particolarmente interessante, tra le modalità a cui i personaggi dei racconti e dei romanzi fantastici ottocenteschi fanno ricorso per razionalizzare gli eventi e i fenomeni che percepiscono come impossibili ed eccezionali, è la tendenza a dubitare, da un lato della propria sanità mentale, e dall'altro delle possibilità conoscitive messe a disposizione

⁶⁴ BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, p. 78.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Una tale prospettiva – me ne rendo conto – potrebbe sembrare troppo ambiziosa in quanto, se accettata, obbligherebbe ad una totale rivalutazione dell'importanza del saggio di Todorov nel dibattito sul fantastico: l'*Introduction à la littérature fantastique* non sarebbe più da considerarsi una delle prime illuminanti descrizioni dei meccanismi di funzionamento della narrativa fantastica, ma verrebbe piuttosto ridotta all'attenta descrizione di un singolo aspetto del fantastico così come esso si manifesta presso alcuni autori del XIX secolo.

dai loro sensi. Di fronte ad un oggetto fantastico che non solo si presenta come in chiara contraddizione rispetto al paradigma di realtà, ma che addirittura non può in alcun modo essere compreso a pieno mediante l'esercizio della ragione, l'ipotesi della follia o quella dell'insufficienza delle proprie facoltà sensibili si presentano come l'estremo tentativo attuato dai personaggi per giustificare ciò che stando alla propria esperienza inequivocabilmente esiste, ma che sulla base delle loro conoscenze sul mondo non dovrebbe esistere.

Di personaggi che, dopo il contatto con l'oggetto fantastico, giungono molto presto a sospettare di essere in preda ad un attacco di follia si è già in parte parlato in precedenza a proposito delle opere di Stoker e di Maupassant (cfr. 2.2), ma la casistica è ovviamente molto più ampia. Un caso senza dubbio interessante, in quest'ambito, è costituito da uno dei più celebri racconti di Hoffmann, *Der Sandmann* (1815), in cui però questo particolare metodo per la razionalizzazione del soprannaturale emerge nel testo in maniera alquanto insolita.

Qui infatti non è il personaggio stesso che, rifiutandosi di credere ad un fenomeno irrazionale, avanza il sospetto della propria pazzia: piuttosto, tale ipotesi viene suggerita dall'esterno, da una seconda figura che assume *in toto* su di sé la funzione razionalizzante. Ciò è reso possibile dalla struttura epistolare che caratterizza la prima parte del racconto, la quale raccoglie le lettere scambiate tra il giovane studente Nataniele, la sua fidanzata Clara, e il fratello di quest'ultima, Lotario.

Nella prima lettera Nataniele, «sull'orlo della disperazione e della pazzia»,⁶⁷ racconta a Clara⁶⁸ di come il recente incontro con l'ottico italiano Giuseppe Coppola lo abbia profondamente turbato. Il protagonista è fermamente convinto che quell'uomo sia in realtà quello stesso avvocato Coppelius che lo terrorizzava da bambino: il piccolo Nataniele, infatti, durante la sua infanzia era arrivato ad identificare questo amico di famiglia burbero e scortese, che una sera aveva addirittura minacciato di cavargli gli occhi, con il terribile orco sabbiolino che popolava le favole che gli raccontava sua madre prima di metterlo a letto. È chiaro dunque che la convinzione «che quel mercante di

⁶⁷ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 6.

⁶⁸ In realtà, com'è noto, la lettera era indirizzata a Lotario, ma a causa di un lapsus quantomai freudiano Nataniele la invia alla sua amata (e questo elemento non mancherà di essere evidenziato nella lettera di risposta di quest'ultima).

barometri non era altro che l'infame Coppelius»,⁶⁹ cioè quella stessa figura che animava i suoi incubi svariati anni prima, getta Nataniele in uno stato di profondo sconforto e paura.⁷⁰

La razionalizzazione di questo evento eccezionale, ai limiti del soprannaturale, è condensata nella lettera seguente, quella che Clara invia in risposta al protagonista del racconto. In questa lettera, «which reads like an analyst's report, Clara tells Nathanael that this is all the result of his too vivid imagination»:⁷¹

Perciò ti voglio dire senza reticenze che sono persuasa che tutte le cose orribili e paurose delle quali tu parli, sono avvenute solamente dentro di te, ma che il mondo esteriore, vero e reale, vi abbia poca parte.⁷²

Tuttavia, contrariamente a quanto avveniva a Teodoro in *Das öde Haus*, qui non viene ipotizzato un eccesso di immaginazione, un'indole visionaria oltre i limiti del buon senso; piuttosto, Clara suggerisce chiaramente uno stato di turbamento, se non di scompiglio, della mente di Nataniele come causa prima della supposta percezione di eventi inspiegabili:

Ah, Nataniele mio, amato del mio cuore, non pensi che anche in animi sereni, tranquilli, imperturbabili può nascere il presentimento di una forza oscura che si accanisce ostilmente contro di noi e cerca di distruggerci nel nostro stesso io?

[...]

Se vi è una forza oscura che ripone a tradimento nel nostro cuore un filo, col quale poi cerca di trascinarci su strade pericolose e fatali dove altrimenti non ci saremmo mai avventurati – se esiste una simile forza allora, dentro di noi, essa deve assumere

⁶⁹ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 12.

⁷⁰ Com'è noto *Der Sandmann*, anche per via della sua particolare struttura narrativa, non rivela mai al lettore se quanto riferito da Nataniele sia vero, e dunque l'italiano Coppola, l'avvocato Coppelius e l'orco delle fiabe siano un solo essere, o se invece le parole del protagonista vadano prese come i deliri di un folle in preda alla paura e alle conseguenze di un trauma infantile (sarà chiaramente quest'ultima la posizione di Freud). Questo, però, non ha importanza ai fini del mio discorso: ciò che conta è la reazione del personaggio davanti ad un oggetto fantastico, a prescindere che questo esista davvero nel mondo finzionale generato dal racconto, o che si tratti invece di una pura illusione o dell'invenzione di una mente malata.

⁷¹ JOHN M. ELLIS, *Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's Der Sandmann*, in «The German Quarterly», 54, (1981), 1, p. 1.

⁷² E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 13. ama

il nostro aspetto, divenire anzi noi stessi; perché solo così possiamo credere in essa e darle il modo di compiere la sua opera segreta.⁷³

Per Clara, come per Lotario, di cui Clara riporta alcune parole nella propria lettera – non vi è alcun dubbio che quelli che Nataniele ha giudicato come fenomeni impossibili e irrazionali siano null'altro che il frutto di uno squilibrio psichico:

Ed è anche certo, – aggiunge a questo punto Lotario, – che se ci abbandoniamo spontaneamente a questa oscura forza fisica, essa attira spesso nel nostro cuore le figure estranee che il mondo esteriore ci fa trovare sulla nostra via, sicché in realtà accendiamo solamente il nostro spirito che in una strana illusione ci immaginiamo che parli da quella figura. È un fantasma del nostro proprio io, la cui intima affinità e la profonda influenza sul nostro animo ci fa precipitare all'inferno o ci solleva in paradiso.⁷⁴

A questo punto non si fatica a rilevare come, per lo meno nelle prime due lettere, il rapporto che si instaura tra Nataniele e Clara è analogo a quello tra un paziente e il suo analista. Clara, dopo aver letto degli avvenimenti assurdi che hanno sconvolto il suo fidanzato, ne effettua un'analisi che, con un taglio che – per quanto anacronisticamente – non si sbaglierebbe a definire psicanalitico, ne riporta l'eccezionalità pienamente entro i limiti del reale:

Il vecchio Coppelius dev'essere stato certamente un essere repugnante, ma poiché odiava i bambini, questo suscitò in voi, quando eravate piccoli, il ribrezzo che provavate per lui. Naturalmente nel tuo animo infantile lo spaventoso Orco Insabbia della fiaba si confuse col vecchio Coppelius, che, se anche non credevi più all'orco, rimase per te un mostro spettrale, particolarmente pericoloso per i bambini. Le misteriose operazioni che faceva di notte insieme con tuo padre erano forse una cosa molto semplice, e cioè la notte i due facevano insieme esperimenti alchimistici, per cui tua madre non poteva essere tanto contenta giacché così si sprecava senza dubbio

⁷³ Ivi, p. 14.

⁷⁴ Ibidem.

molto denaro e per giunta, come succede sempre in queste manipolazioni, l'animo di tuo padre, tutto occupato dall'illusoria ricerca della saggezza, veniva estraniato alla famiglia. Non c'è dubbio che tuo padre ha provocato la propria morte con qualche imprudenza e che Coppelius non ne ha nessuna colpa.⁷⁵

Come in molta narrativa fantastica ottocentesca, anche qui il soprannaturale viene razionalizzato attraverso l'ipotesi della follia del personaggio che ne fa esperienza:

Ti prego, bandisci completamente dai tuoi pensieri l'orribile avvocato Coppelius e l'uomo dei barometri, Giuseppe Coppola. Persuaditi che queste figure estranee non hanno nessun potere su di te! Solo la tua fede nella loro forza nemica te le può rendere nemiche di fatto.⁷⁶

L'intervento di Clara non resterà peraltro senza conseguenze e l'efficacia della sua azione razionalizzante verrà anzi ammessa dallo stesso Nataniele in una lettera indirizzata a Lotario:

Mi è molto dispiaciuto che Clara abbia aperto e letto l'altro giorno la lettera che io ti avevo mandato [...]. Mi ha scritto una lettera molto profonda e filosofica nella quale mi dimostra per filo e per segno che Coppelius e Coppola esistono solo dentro di me e sono fantasmi del mio io, che cadrebbero istantaneamente in polvere se non appena li riconoscessi come tali.⁷⁷

«When Clara [...] writes to give her opinion that Nathanael does indeed suffer from delusions, [...] he accepts this view at least in relation to one fact-Coppola's identity»:⁷⁸ anche se non è un'ipotesi che avanza in prima persona l'individuo coinvolto direttamente con l'oggetto fantastico, la possibilità di una debolezza della mente aiuta comunque il personaggio a riportare la propria esperienza entro i limiti del suo paradigma di realtà. In

⁷⁵ Ivi, p. 13.

⁷⁶ Ivi, p. 14.

⁷⁷ Ivi, p. 15.

⁷⁸ JOHN M. ELLIS, Clara, *Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's Der Sandmann*, in «The German Quarterly», p. 5.

questo come in molti altri casi credere di essere impazziti è più facile che credere al soprannaturale.

Quando poi non si dubita della mente e della ragione, sono allora il corpo e i sensi ad essere messi sotto accusa. Ecco quindi che anche il *topos* dell'insufficienza delle facoltà sensoriali trova una più che ampia attestazione nella narrativa fantastica ottocentesca: pur di non accettare l'esistenza di fenomeni straordinari (e non di rado terrificanti) che non possiedono una spiegazione, spesso i personaggi della letteratura fantastica preferiscono rimarcare l'incapacità per i propri sensi di comprendere tali oggetti. Il tentativo di razionalizzazione in questo caso agisce fornendo all'individuo una sorta di giustificazione per l'impossibilità di una completa comprensione dell'oggetto fantastico: le facoltà percettive e sensibili degli esseri umani sono troppo deboli perché essi riescano a cogliere a pieno la complessità del reale, ed è solo per questo che talvolta gli uomini si imbattono in eventi o fenomeni la cui esistenza sembra trasgredire il loro paradigma di realtà. Tale trasgressione è solo apparente: se il potere dei nostri sensi venisse amplificato o se si entrasse in possesso di strumenti capaci di ampliare il nostro sguardo fino a oltre i limiti dei nostri sensi, allora anche gli avvenimenti più eccezionali troverebbero una legittima spiegazione.

Il già citato racconto di Maupassant, *L'Horla*, offre un chiaro esempio di come quest'idea venga tematizzata nel fantastico ottocentesco. Progressivamente sconvolto dal fatto che la sua casa sembra essere infestata da un «essere invisibile»⁷⁹ che «segnala con fenomeni soprannaturali la sua presenza invisibile e costante»,⁸⁰ il protagonista di questo racconto dapprima, come si è detto, inizia a dubitare della propria sanità mentale («Ho perduto la ragione? Quel che è accaduto, quel che ho visto la scorsa notte è talmente strano che, se ci penso, la mente si smarrisce!»);⁸¹ ben presto, però, e man mano che l'esistenza del mostro a cui darà il nome di *Horla* si fa sempre più incontrovertibile, egli inizia a giustificare la sua incapacità di comprendere gli eventi eccezionali di cui è testimone denunciando l'assoluta parzialità e il fallimento delle proprie facoltà sensoriali:

⁷⁹ GUY DE MAUPASSANT, *Tutte le novelle*, (Vol. II), p. 1030.

⁸⁰ Ivi, p. 1039.

⁸¹ Ivi, p. 1028.

Da dove derivano queste suggestioni misteriose che mutano la nostra felicità in scoraggiamento e la nostra fiducia in debolezza? Si direbbe che l'aria, l'aria invisibile sia satura di inconnoscibili Potenze, di cui subiamo la misteriosa influenza. [...] Com'è profondo questo mistero dell'Invisibile! Non possiamo sondarlo coi nostri miserevoli sensi, con gli occhi che non riescono a percepire né ciò che è troppo piccolo, né il troppo grande, né il troppo vicino, né il troppo lontano e nemmeno gli abitanti d'un astro o d'una goccia d'acqua... con le orecchie che ci ingannano, trasmettendo le vibrazioni dell'aria come note sonore. [...] Con l'olfatto più debole di quello d'un cane... col gusto che a stento discerne l'età di un vino!. Ah! se avessimo altri organi capaci di compiere a nostro vantaggio altri miracoli, quante cose ancora potremmo scoprire attorno a noi!⁸²

Se i sensi umani sono così deboli e le informazioni che essi forniscono così inevitabilmente parziali, non c'è da stupirsi che il protagonista non riesca a vedere l'essere che ha preso possesso della sua casa:

La mia vista è così debole, così imperfetta che non distingue neppure i corpi solidi quando sono trasparenti come il vetro!... Se un cristallo senza argentatura mi sbarra il passo, il mio occhio mi ci fa sbattere contro, come l'uccello entrato in una stanza si rompe la testa ai vetri della finestra. Tante cose oltre a ciò ingannano il mio occhio e lo sviano. Non c'è da stupirsi allora che non sappia percepire un corpo nuovo che la luce traversa.⁸³

Ancora più esplicito è il modo in cui questo tema si presenta nelle opere di H. P. Lovecraft, un autore che certo scrive già nel primo Novecento, ma che pure per svariati aspetti risulta ben più legato al fantastico ottocentesco che non alla forma che questo tipo di letteratura assumerà nel cuore del XX secolo.⁸⁴

Molto spesso i personaggi dei racconti di Lovecraft denunciano l'estrema debolezza dei sensi umani, incapaci di riconoscere la reale configurazione del mondo, che dunque per questo resta puntellato di una serie di zone d'ombra abitate da esseri e da forze

⁸² Ivi, pp. 1022-1023.

⁸³ Ivi, p. 1044.

⁸⁴ Nessuno, credo, negherebbe che ci siano molte più affinità tra Lovecraft e Poe, o tra Lovecraft e Hoffmann, che non – ad esempio – tra Lovecraft e Buzzati.

misteriose di cui l'uomo è destinato a non sapere mai nulla. Così ad esempio si esprime Jervas Dudley, protagonista e narratore delle vicende de *The tomb* (1922):

Gli uomini di più vasto intelletto ben sanno che non esiste una netta distinzione tra il reale e l'irreale, e che tutte le cose devono la loro apparenza soltanto ai fallaci mezzi mentali e psichici di cui l'individuo è dotato, attraverso i quali prende coscienza del mondo. Il prosaico materialismo della maggioranza condanna invece quei lampi di una visione superiore che penetrano il velo comune dell'ovvio empirismo, classificandoli come manifestazioni di follia.⁸⁵

Non troppo diverse sono le parole del narratore in apertura del racconto intitolato *Arthur Jermyn* (1935):

La vita è una cosa odiosa e, dallo sfondo che si cela dietro ciò che scorgiamo di essa, sappiamo che si affacciano sinistri barlumi di verità che la rendono mille volte più odiosa. La scienza, che già ci opprime con le sue sconvolgenti rivelazioni, firmerà forse la fine della specie umana – ammesso pure che siamo una specie autonoma – quando fornirà alla nostra conoscenza la chiave di orrori insostenibili che prima o poi si diffonderanno nel mondo.⁸⁶

La questione però è espressa forse nella maniera più esplicita dalle parole di Crawford Tillinghast, protagonista di *From Beyond* (1934), il quale dedicandosi «allo studio della scienza e della filosofia»⁸⁷ riesce a costruire una macchina in grado di svelare il mistero dell'esistenza amplificando il potere dei miseri sensi umani:

Che cosa ne sappiamo del mondo e dell'universo intorno a noi? I mezzi di cui disponiamo per ricevere le impressioni sono assurdamente scarsi, e le nostre

⁸⁵ HOWARD PHILIPS LOVECRAFT, *Opere complete*, Milano, Sugar Editore, 1973, p. 153.

⁸⁶ Ivi, p. 525. I racconti di Lovecraft sono per lo più ascrivibili al genere horror, per cui è chiaro che nelle sue opere il contatto con ciò che si nasconde oltre le possibilità dei nostri sensi sia molto spesso un contatto terrificante e pericoloso. Così continua il narratore di Arthur Jermyn: «Se sapessimo ciò che realmente siamo, non ci resterebbe che seguire l'esempio di Sir Arthur Jermyn, che si cosparsse di petrolio e si diede fuoco nel cuore della notte» (Ibidem).

⁸⁷ Ivi, p. 519.

cognizioni in merito agli oggetti che ci circondano, infinitamente ristrette. Vediamo le cose come ci è consueto vederle, ed ignoriamo del tutto quale sia la loro natura assoluta. Con cinque deboli sensi pretendiamo di comprendere un cosmo sconfinatamente complesso. Altri esseri dotati di sensi più acuti, più vasti, o qualitativamente diversi, potrebbero non soltanto vedere in modo differente le cose normali, ma anche vedere e studiare interi mondi di materia, energia e vita che, pur essendo a portata di mano, non riusciamo a scorgere con i sensi di cui disponiamo.⁸⁸

L'idea dell'esistenza di «mondi straordinari ed inaccessibili vicinissimi a noi»,⁸⁹ cioè di porzioni misteriose della realtà che l'uomo non riesce a vedere né a comprendere a causa della limitatezza dei propri sensi, è un tema che si ritrova anche nel racconto di Hoffmann con cui si è aperto il presente paragrafo. Nelle prime righe di *Das öde Haus*, infatti, e prima che Teodoro inizi il proprio racconto, viene registrata una discussione tra alcuni amici intorno alla questione dei fenomeni cosiddetti soprannaturali. I personaggi coinvolti nella conversazione convengono sul fatto che ci sia un «mistero insondabile che ci circonda»,⁹⁰ che l'esistenza umana sia in balia di quelle «forze eterne reggitrici dell'universo»⁹¹ di cui gli uomini però non possiedono alcuna consapevolezza:

According to this group of wine-house philosophers, humans have fallen, have become "entartet:" we have lost the divine power of seeing and knowing those things around us that are not readily visible. The world that we see is very limited, and only a partial manifestation of all of the deep truths.⁹²

In altre parole, se un tempo doveva essere possibile per l'uomo comprendere a pieno la realtà, adesso esso è diventato limitato, i suoi sensi si sono corrotti e la tragica conseguenza è una sorta di miopia gnoseologica irreversibile: «la terribile conseguenza

⁸⁸ Ivi, pp. 519-520.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 119.

⁹¹ Ibidem.

⁹² ROBERT MCFARLAND, *Reading "Das öde Haus": E.T.A. Hoffmann's Urban Hermeneutics*, p. 492.

della nostra degenerazione seguita al peccato originale è proprio la mancanza di questa conoscenza! ...».⁹³

C'è comunque da dire che in alcuni casi – e sarà quello di Teodoro in questo racconto, ma non solo: numerosi casi analoghi si ritrovano anche nella produzione di Lovecraft – si incontrano persone che, essendo dotate di un «prodigioso sesto senso»,⁹⁴ riescono a «scorgere in ogni cosa – persone, fatti, avvenimenti – quel tanto di eccentrico per cui nella nostra vita abituale non troviamo alcun termine di riferimento, e che perciò definiamo “meraviglioso”». ⁹⁵ In linea di massima, però, che vi sia un limite al conoscibile umano, che le facoltà percettive e sensoriali condannino l'uomo ad una irrevocabile parzialità conoscitiva, e che questo sia uno dei motivi per cui alcuni oggetti o fenomeni con cui si può entrare in contatto ci risultano inconoscibili e incomprensibili, questo resta un dato di fatto e dunque un *topos* ricorrente in molta narrativa fantastica dell'ottocento.

Dunque stando a quanto si è cercato di mostrare, i racconti fantastici tendono a presentare al proprio interno una dinamica di (tentata) razionalizzazione del soprannaturale. Nella maggior parte dei casi essa si manifesta in modo semplice e palese nella caratterizzazione di uno o più personaggi che, increduli davanti all'oggetto fantastico, elaborano (o si sforzano di accettare, se queste provengono dall'esterno) una serie di ipotesi con le quali provare a spiegare i fenomeni che, a primo impatto, non si riescono a comprendere razionalmente. Talvolta, come negli esempi addotti in merito ai testi di Hoffmann, di Lovecraft e di Maupassant, la razionalizzazione dell'impossibile passa persino attraverso l'accettazione della propria follia o dei limiti dei propri sensi. Ma a prescindere da quale sia il modo con cui si procede, i personaggi del fantastico sembrano sempre seguire i consigli di quel «demone prosaico» di cui parla Teodoro nel racconto di Hoffmann e cercare di riportare l'impossibile entro i limiti del proprio paradigma di realtà.

Questo rifiuto del soprannaturale, cui consegue la ricerca costante di una sua spiegazione razionale a cui si consacra l'azione dei personaggi, è la stessa a cui il testo

⁹³ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, p. 119. Si noti en passant che l'idea di una degenerazione progressiva dell'uomo, che passa dal trovarsi in una condizione positiva e favorevole in un tempo remoto, al precipitare verso uno stato di corruzione (in questo caso gnoseologica) nell'epoca contemporanea, è un'idea tipicamente romantica.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ivi, pp. 119-120.

vuole indurre il lettore. Per questo si può affermare che la narrativizzazione dei processi di razionalizzazione del fantastico costituisce una spia del fantastico, ovvero denuncia l'adozione di un modo d'enunciazione fantastico nel testo considerato: perché in opere di questo tipo i movimenti che il personaggio compie a livello narrativo rispecchiano quelli che il lettore compie a livello interpretativo durante la fruizione dell'opera.

3.2.2. *Sul paradigma di realtà: il fantastico e il meraviglioso.*

Prima di passare all'analisi di un'altra spia del fantastico occorre chiarire un punto fondamentale. Per farlo, prendiamo in esame due narrazioni molto diverse tra loro di cui, però, è possibile isolare e considerare un singolo elemento comune: il contatto tra un personaggio e un oggetto fantastico. In questo caso, l'incontro tra un essere umano e un animale parlante.

La prima storia è quella raccontata da Luigi Pirandello ne *La prova* (1935), uno degli ultimi testi raccolti nelle *Novelle per un anno*. La trama è abbastanza semplice: Dio ha deciso di mettere alla prova il coraggio di due chierici che stanno per partire come missionari in Cina, e quindi manda sulla loro strada due orsi per provare a spaventarli. Ciò che qui ci interessa, al di là delle vicende dei due protagonisti, è il modo in cui viene descritto il contatto tra gli orsi e alcuni personaggi – si potrebbe ben dire minori – della storia.

All'inizio del racconto uno degli orsi, alla ricerca dei due chierici, entra in una chiesa per chiedere informazioni, e subito il narratore avverte la necessità di giustificarsi davanti ai propri lettori per quest'avvenimento insolito che sta presentando, riconoscendo così implicitamente il carattere assolutamente irrazionale del suo racconto e lo stupore che presumibilmente esso genererà in chi lo legge:

Vi parrà strano che io ora stia per fare entrare un orso in chiesa. [...]

Un orso, capirete, non entra in chiesa così, per entrarci; voglio dire, come se niente fosse. Vi entra per un vero e proprio *miracolo*, come l'immaginarono questi due giovani chierici. Certo, per crederci, bisognerebbe avere né più né meno della loro facile fede. Ma convengo che niente è più difficile ad avere che simili cose facili. Per cui, se voi non l'avete, potete anche non crederci; e potete anche ridere, volendo,

di quest'orso che entra in chiesa perché Dio gli ha dato incarico di mettere alla prova il coraggio dei due novelli missionari prima della loro partenza per la Cina [*corsivo mio*].⁹⁶

Ma non è solo della sorpresa del lettore che è consapevole il narratore, il quale infatti non manca di segnalare ripetutamente come anche i personaggi, dinanzi a degli orsi parlanti, non possano fare altro che manifestare la propria meraviglia o il proprio terrore. Nella chiesa, l'orso chiede ad un'anziana signora dove si trovi la sagrestia e questa, non volendo interrompere le sue preghiere, gli risponde senza alzare il capo. Ecco che quindi il narratore specifica che la donna «non sa d'aver risposto a un orso. Altrimenti, chi sa che strilli». ⁹⁷ Chi saprà invece di trovarsi faccia a faccia con un orso parlante sarà il sagrestano, il quale infatti non potrà che restare inebetito da un tale avvenimento:

L'orso [...] va di là e domanda al sagrestano: “Scusi, Dio?” Il sagrestano trasecola: “Come, Dio?” E l'orso, stupito, apre le braccia: “Non sta qui di casa?” Quello non sa ancor credere ai suoi occhi, tanto che esclama quasi in tono di domanda: “Ma tu sei orso!” “Orso, già, come mi vedi; non mi sto mica dando per altro”. “Appunto, orso vuoi parlar con Dio?”⁹⁸

Abbandoniamo ora le vicende degli orsi e dei chierici e passiamo alla seconda storia. Si tratta dell'arcinota fiaba di *Cappuccetto Rosso*. Nella versione riportata dai fratelli Grimm, così viene descritto il primo incontro tra la piccola protagonista e il lupo cattivo:

E quando giunse nel bosco, Cappuccetto Rosso incontrò il lupo. Ma non sapeva che fosse una bestia tanto cattiva e non ebbe paura. “Buon giorno, Cappuccetto Rosso”, egli disse. “Grazie, lupo”.⁹⁹

⁹⁶ LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994, p. 2331.

⁹⁷ Ivi, p. 2332.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ JACOB e WILHELM GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1951, p. 99.

La descrizione di quest'incontro non è peraltro troppo diversa nella versione di Charles Perrault:

Attraversando un bosco, [] incontrò quel tipaccio del lupo, [...]. Le chiese dove andava; la povera bambina, non sapendo quant'è pericoloso fermarsi per dare retta a un lupo, gli rispose: "Vado a trovare la nonna, e a portarle una focaccia con un vasetto di burro che le manda la mia mamma."¹⁰⁰

Come si vede, contrariamente a quanto avviene nel caso della novella pirandelliana, la descrizione della conversazione tra la bambina e il lupo viene presentata come un fenomeno assolutamente normale, del tutto verosimile: né il narratore presuppone uno stupore dei lettori davanti a questa scena, né il personaggio che si ritrova faccia a faccia con l'animale parlante manifesta alcuna sorpresa.

Come questi, ci sono innumerevoli altri esempi che si potrebbero addurre per mostrare come esista una sostanziale differenza tra l'enunciazione tipica dei testi fantastici e quella invece propria del meraviglioso e delle fiabe. Del resto si è già detto di come, mentre nelle fiabe il contatto con l'oggetto fantastico tende ad essere naturalizzato e il magico di solito non stupisce nessuno,

al contrario, nel fantastico il soprannaturale si manifesta come rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi erano fino ad allora giudicate rigorose e immutabili, è l'impossibile che irrompe all'improvviso in un mondo da cui, per definizione, è bandito.¹⁰¹

Ragionando nei termini della teoria dei mondi possibili si può provare a spiegare meglio questo concetto e ad approfondire la differenza tra i mondi fantastici e i mondi meravigliosi.

Si è detto che quando si parla di paradigma di realtà si intende l'insieme delle conoscenze e delle credenze sul mondo e sulla sua natura che sono possedute e ormai date

¹⁰⁰ CHARLES PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca*, in *I Racconti delle Fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, p. 3.

¹⁰¹ ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, pp. 20-21.

per scontate da una comunità. Quest'ultimo punto è cruciale: in quanto dipendente da ciò che un determinato insieme di individui "crede vero", il concetto di paradigma di realtà può facilmente essere relativizzato. È chiaro dunque che in mondi finzionali diversi vige una diversa concezione del reale e quindi un diverso paradigma di realtà.

Nel nostro mondo reale, in cui non esistono né animali parlanti, né fantasmi, né meraviglie di alcun tipo, si può ritenere valida un'equazione del tipo

$$\text{realtà} = \text{paradigma di realtà} = \text{naturale}$$

in cui la categoria del *naturale* indica tutto ciò che esiste in natura e che, in quanto tale, risulta sempre scientificamente conoscibile e spiegabile. Tutto ciò che abita la nostra realtà coincide con la categoria del naturale e dunque risulta sempre pienamente coerente con il nostro paradigma di realtà.

Nei mondi delle fiabe e del meraviglioso in genere, invece, l'equazione andrebbe così riformulata:

$$\text{realtà} = \text{paradigma di realtà} = (\text{naturale} + \text{soprannaturale})$$

In questi mondi la realtà è popolata sia da tutto ciò che si ritrova anche nel mondo reale, cioè da tutto ciò che noi consideriamo *naturale*, sia da tutta una serie di altri fenomeni o esseri che invece nel nostro mondo non potrebbero mai esistere: questi ultimi rientrano nella categoria del *soprannaturale*, la quale però nei mondi delle fiabe è percepita come *parte integrante della realtà e del paradigma di realtà*, e per questo non genera alcuno stupore nei personaggi di questi racconti (ovvero negli abitanti di questi mondi finzionali), i quali davanti ad essi non si stupiscono mai. Non può esserci meraviglia nel meraviglioso in quanto in questi mondi finzionali anche gli eventi che noi giudicheremmo del tutto impossibili appartengono al paradigma di realtà degli individui che ne fanno esperienza: da un punto di vista strettamente ontologico, nel mondo di *Cappuccetto Rosso* non c'è differenza tra la bambina e il lupo che parla.

L'equazione che descrive la fisionomia specifica dei mondi fantastici, infine, dovrebbe essere ancora diversa:

realtà = paradigma di realtà (= naturale) + soprannaturale

In altri termini, in questi mondi il paradigma di realtà risulta del tutto analogo a quello del nostro mondo reale, dunque costituito da tutto ciò che appartiene alla categoria del naturale; ma la realtà non coincide con quel paradigma, in quanto racchiude al proprio interno anche elementi appartenenti alla categoria del soprannaturale. Il paradosso ontologico dei mondi fantastici è questo: una sostanziale discrepanza tra la realtà in cui sono immersi i personaggi e il loro paradigma di realtà, il quale non prevede l'esistenza di oggetti e fenomeni che, però, sono evidentemente parte integrante della realtà di questi mondi.

È la percezione di questa frattura, di questa incoerenza di fondo che genera il grande stupore dei personaggi della letteratura fantastica che entrano in contatto con fenomeni irrazionali e che li spinge ad avviare processi di razionalizzazione: il soprannaturale, per essere accettato, deve essere ricondotto entro i limiti del paradigma di realtà, ovvero deve essere considerato come naturale. L'impossibilità di una tale operazione è ciò che genera poi quel senso di frustrazione che viene sperimentato tanto dai personaggi quanto dai lettori del fantastico.

È per via di questa sostanziale differenza tra i mondi del fantastico e i mondi del meraviglioso che la narrativizzazione dei movimenti cooperativi del lettore attraverso la costruzione di un personaggio che dubita prima di accettare il soprannaturale e che cerca di razionalizzarne l'esistenza si ritrova nei racconti di Hoffmann, di Poe, di Lovecraft o di Buzzati, ma mai nelle fiabe dei fratelli Grimm o nei *Contes* di Perrault. Come esemplificato dal riferimento a *La prova e a Cappuccetto Rosso*, fantastico e meraviglioso possono anche raccontare un evento simile, presentare il contatto tra un personaggio e lo stesso tipo di oggetto fantastico, ma, per via della differenza ontologica tra questi mondi finzionali e per via dei diversi tipi di paradigma di realtà a cui rispondono gli abitanti di questi mondi, la reazione davanti a questi oggetti risulta inevitabilmente differente.

3.2.3 Ancora sul paradigma di realtà: l'apriorismo epistemologico

Ancora un altro elemento si può evidenziare a proposito di questi processi di razionalizzazione dell'oggetto fantastico e del modo in cui essi risultano dipendenti dal concetto di paradigma di realtà. Anche in questo caso, si può iniziare proponendo alcuni riferimenti testuali.

All'inizio del IV libro dei *Gulliver's travels*, dopo che il protagonista è nuovamente riuscito a sfuggire ad un naufragio e a mettersi in salvo raggiungendo miracolosamente la spiaggia di un'isola sconosciuta, secondo uno schema ricorrente nell'opera, ha luogo il suo incontro con delle creature straordinarie. In questo caso si tratta di due cavalli che fin da subito si comportano in maniera assai insolita, quasi siano dotati di una certa razionalità o comunque di un intelletto assai superiore rispetto agli animali comuni. I due ronzini, infatti, assumono «modi assai compiti»,¹⁰² comunicano tra loro «con variazioni del suono che parve quasi articolato»¹⁰³ e, ad un tratto, sembra quasi che i due animali inizino a discutere fra loro:

Si ritrassero indi a qualche distanza come se intendessero consultarsi, camminando fianco a fianco, e avanti e indietro quali persone che deliberano su qualche faccenda di momento; ma spesso volgendo gli occhi verso di me come a sorvegliare che non prendessi la fuga.¹⁰⁴

L'esistenza di questi cavalli che sembrano a tutti gli effetti degli animali senzienti chiaramente costituisce una piena effrazione rispetto al paradigma di realtà del protagonista, il quale dunque reagisce secondo il modello che ho descritto in precedenza: prima manifesta tutta la sua incredulità e il suo stupore («Io ero stupefatto al vedere due bestie agire e comportarsi in quella maniera»),¹⁰⁵ e poi attua subito un tentativo di razionalizzazione. Questo tentativo di riordino del reale, di razionalizzazione dell'oggetto fantastico, però, assume una forma che potrebbe a prima vista risultare strana, o addirittura contraddittoria:

¹⁰² JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Gian Giacomo Feltrinelli Editore, 2018, p. 218.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ivi, p. 219.

¹⁰⁵ Ibidem.

Nell'insieme, quegli animali si comportavano in modo così disciplinato e razionale, così perspicace e giudizioso, ch'io venni infine alla conclusione dovesse trattarsi di due maghi, trasformati in cavalli per qualche lor disegno: i quali, trovando per strada un pellegrino, avessero deciso di divertirsi a sue spese [...].¹⁰⁶

Sembrerebbe che qui Gulliver giustifichi un evento impossibile – l'esistenza di cavalli senzienti – con un altro evento altrettanto impossibile – l'esistenza di maghi capaci di trasformarsi in dei cavalli, i quali quindi, *per questo*, sembrerebbero dotati di una qualche intelligenza. Il procedimento è però paradossale solo se lo osserviamo dal *nostro* punto di vista, ovvero se pretendiamo che il processo di razionalizzazione sia finalizzato a riportare l'oggetto fantastico entro i limiti del *nostro* paradigma di realtà e non di quello del personaggio. Samuel Gulliver è un esponente della piccola borghesia britannica del primo XVIII secolo (e non è un caso che questa si possa considerare anche la descrizione sommaria del lettore ideale di questo romanzo), è perciò abbastanza normale che per un individuo di questo tipo, del tutto digiuno di cultura illuminista e razionalista, l'esistenza di un mago mutaforma in qualche luogo alla periferia del mondo sia ben più plausibile dell'esistenza di cavalli capaci di ragionare con raziocinio.

Se si accetta questo, allora il ragionamento di Gulliver risulta del tutto legittimo: il personaggio, scontratosi con un fenomeno che reputa impossibile e che non si riesce a spiegare, cerca di ricondurlo entro i limiti *del proprio* paradigma di realtà. Il fatto che quest'ultimo risulti poi incoerente con quello che noi lettori empirici dei *Gulliver's travels* riteniamo reale non ha alcuna importanza.

Un caso simile a quello appena descritto, sebbene non altrettanto paradigmatico, è fornito da un racconto di Honoré de Balzac, *L'Élixir de longue vie* (1830).¹⁰⁷ In questo testo l'autore de *La Comédie humaine* da un lato realizza una brillante rielaborazione della vicenda di uno dei personaggi più noti e ripresi della letteratura occidentale, il

¹⁰⁶ Ivi, p. 220.

¹⁰⁷ Le citazioni dal racconto di Balzac presentate di seguito provengono dalla traduzione proposta da Calvino in ITALO CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2015, pp. 103-125.

celebre libertino e seduttore Don Giovanni; e dall'altro recupera però anche quel «vecchio tema medievale e rinascimentale»¹⁰⁸ dello «scienziato satanico»¹⁰⁹ che «l'Ottocento prima romantico, poi simbolista saprà far fruttare (basti ricordare il Frankenstein di Mary Shelley, [...]) e che sarà ereditato dalla fantascienza».¹¹⁰

In un sontuoso palazzo dell'Italia rinascimentale, mentre Don Giovanni è come al solito impegnato con i «fiumi del vino»¹¹¹ e la «contemplazione delle donne più incantevoli»,¹¹² viene d'improvviso avvisato da un servitore del fatto che suo padre è ormai prossimo alla morte. Al capezzale del genitore, quest'ultimo gli comunica però con sua grande sorpresa di aver trovato «un modo per rinascere»:¹¹³ l'uomo ha infatti scoperto, durante i suoi viaggi, un unguento che, se spalmato sul corpo di un defunto, lo riporta istantaneamente alla vita, e chiede dunque a Don Giovanni di cospargere il suo cadavere non appena avrà esalato il suo ultimo respiro. Per quanto sia convinto di aver udito semplicemente i deliri di un moribondo, dopo la morte del padre Don Giovanni decide di spalmare un po' di quel liquido sulla palpebra del padre e, quando l'occhio d'un tratto si apre, egli è costretto a riconoscere definitivamente come veritiere le parole del defunto: quell'unguento è davvero un elisir capace di donare la resurrezione. A questo punto il giovane libertino, mosso dal proprio egoismo e preferendo tenere quel magico elisir tutto per sé, non termina l'opera spalmando l'unguento su tutto il corpo del padre, il quale dunque resterà niente più che un cadavere con un occhio aperto.

Dopo diversi anni è Don Giovanni a ritrovarsi in punto di morte e, esattamente come suo padre in passato, dal proprio capezzale chiede al figlio di cospargere il proprio cadavere con l'elisir, così che egli possa poi risorgere e sfuggire alle pene dell'inferno cui certamente è destinato:

Appena avrò chiuso gli occhi per sempre, forse tra qualche minuto, prenderai il mio corpo ancora caldo e lo adagerai su una tavola al centro di questa camera. Poi spegnerai la lampada; deve bastarti la luce delle stelle. Mi spoglierai delle vesti, e

¹⁰⁸ ITALO CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, p. 103.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ivi, p. 105.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi, p. 109.

mentre reciterai dei Pater e delle Ave Maria, elevando a Dio la tua anima, avrai cura di bagnarmi con quell'acqua santa gli occhi, le labbra, tutta la testa; quindi le membra e il corpo; ma, figlio mio, la potenza di Dio è così grande che non dovrai stupirti di nulla!¹¹⁴

Anche il figlio di Don Giovanni, però, non porterà a compimento l'opera: dopo aver bagnato con l'unguento sia la testa che il braccio destro del padre, il giovane, vedendo che quel corpo ormai senza vita inizia a muoversi, si fa prendere dal terrore e lascia cadere a terra il flacone contenente l'elisir, il quale dunque si perde per sempre. A questo punto, allertata dalle grida di paura, accorre una folla di servitori e amici di Don Giovanni, e la scena che si para loro davanti ha certamente dell'incredibile:

La folla tremante intravide Filippo svenuto, ma sorretto dal braccio forte del padre, che lo stringeva al collo. Poi, prodigiosamente, i presenti videro la testa di Don Giovanni giovane e bella come la testa di Antinoo; una testa dai capelli neri, dagli occhi brillanti, dalla bocca vermiglia, che si agitava paurosamente senza poter muovere lo scheletro al quale apparteneva.¹¹⁵

Anche in questo caso ciò che ci interessa è il modo in cui reagiscono i personaggi che si trovano faccia a faccia con un evento tanto eccezionale come questo. Tutti, stando a quanto ci comunica il narratore, interpretano questo fatto come un miracolo e un'opera di Dio: dapprima i servitori del castello («un vecchio servitore gridò: “Miracolo!”. E tutti gli spagnoli ripeterono: “Miracolo!”») ¹¹⁶ e la stessa Donna Elvira, della quale ci viene detto anche che è «troppo religiosa per ammettere i misteri della magia», ¹¹⁷ e poi anche l'abate e tutta la brava gente di San Lucar:

L'amore degli spagnoli per tali solennità è così noto che non deve essere difficile credere alle straordinarie feste religiose con le quali l'abbazia di San Lucar celebrò la traslazione del “beato Don Giovanni Belvidero” nella sua chiesa. Alcuni giorni

¹¹⁴ Ivi, p. 120.

¹¹⁵¹¹⁵ Ivi, p. 121.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

dopo la morte di quell'illustre gentiluomo, il miracolo della sua imperfetta resurrezione si era tanto fittamente diffuso, di villaggio in villaggio, per più di cinquanta leghe intorno a San Lucar, che fu già uno spettacolo vedere i curiosi in cammino; vennero da ogni parte, attratti da un *Te Deum* cantato alla luce delle fiaccole.¹¹⁸

La resurrezione del braccio e del capo dell'empio Don Giovanni viene interpretata da tutti come il prodigio straordinario di un «nuovo santo»,¹¹⁹ e nelle ultime pagine del racconto una folla di fedeli accorsi da ogni dove si raduna nella cattedrale di San Lucar per assistere al miracolo, mentre il corpo del libertino, risorto a metà, risponde alle preghiere e ai canti religiosi con «un torrente di imprecazioni»¹²⁰ e con «un urlo al quale si aggiunsero le mille voci dell'inferno».¹²¹ Il narratore lascia ben pochi dubbi sul fatto che l'elisir che ha provocato questo supposto miracolo sia un oggetto magico, opera più del diavolo che di Dio («La terra benediceva, il cielo malediceva»),¹²² e alla fine della narrazione, quando la testa di Don Giovanni si stacca dal suo stesso cadavere e inizia a divorare l'abate, anche quest'ultimo è costretto ad ammettere la natura soprannaturale e demoniaca del fenomeno («Il santo fa il diavolo!»).¹²³ Ciononostante, prima che questo accada, nessuno ha alcun dubbio: il prodigio viene interpretato come un miracolo, espressione della volontà di Dio.

Anche in questo caso, ciò che viene rappresentato dal testo è un tentativo di razionalizzazione dell'oggetto fantastico, e anche in questo caso – esattamente come nel passo dei *Gulliver's travels* analizzato in precedenza – tale tentativo si declina riportando l'eccezionalità di cui i personaggi fanno esperienza ad un ordine degli eventi che potrebbe discostarsi da quello di noi lettori reali del racconto.

Quando i servitori, Donna Elvira, l'abate di San Lucar e tutti gli altri personaggi menzionati nel testo assistono al prodigioso ridestarsi del braccio e della testa del defunto Don Giovanni, essi sicuramente riconoscono questo fenomeno come incoerente rispetto

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ivi, p. 122.

¹²⁰ Ivi, p. 124.

¹²¹ Ivi, p. 123.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ivi, p. 124.

al loro paradigma di realtà (valga come dimostrazione l'urlo di terrore e lo svenimento del povero figlio di Don Giovanni), e procedono dunque ad un tentativo di razionalizzazione dell'impossibile che qui si declina proprio attraverso l'interpretazione miracolosa di quanto accaduto. Ma il fatto che si gridi al miracolo anziché al meraviglioso può essere visto come un processo di razionalizzazione dell'oggetto fantastico solo se operiamo una necessaria relativizzazione del concetto di paradigma di realtà: al netto di ciò che possiamo pensare noi lettori, infatti, bisogna riconoscere che per i personaggi del racconto, ovvero per gli abitanti di una piccola cittadina spagnola del XVI secolo, l'esistenza dei miracoli è fuori discussione, e che questi dunque vengono senza alcun dubbio considerati come parte integrante del loro paradigma di realtà. Se quindi per i personaggi un miracolo risulta ben più accettabile di un evento magico, allora è naturale che davanti ad un fenomeno inspiegabile come la risurrezione parziale di un cadavere, essi riportino l'eccezionalità epistemologica di cui fanno esperienza ad un concetto che invece essi considerano del tutto possibile e spiegabile come un atto divino: così l'elisir di lunga vita di Don Giovanni diventa il miracolo di un santo.

Entrambi i casi analizzati in questo paragrafo mostrano in maniera evidente come i processi di razionalizzazione dell'impossibile messi in atto dai personaggi della letteratura fantastica siano guidati da un certo *apriorismo epistemologico*: poiché la configurazione del paradigma di realtà di un personaggio muta sensibilmente a seconda delle categorie epistemologiche con cui, nel mondo finzionale che esso abita, gli individui conoscono il reale,¹²⁴ è chiaro che anche gli oggetti fantastici vengono di volta in volta razionalizzati e riportati ad un naturale ordine delle cose che sarà di volta in volta differente a seconda di queste categorie. In altri termini, a diverse realtà (cioè a diversi mondi finzionali) corrispondono diversi paradigmi di realtà, e per questo un diverso esito dei procedimenti di razionalizzazione del fantastico operati dai personaggi.

Non per questo, comunque, la presenza di tali tentativi di razionalizzazione nelle trame non dovrebbe comunque essere considerata una spia dell'adozione di una strategia d'enunciazione di tipo fantastico da parte del testo considerato. Del resto, non sono i risultati del tentativo di razionalizzazione dell'impossibile che permettono di

¹²⁴ Su questo, cfr. *infra* 3.3.4.

individuare una spia del fantastico, bensì il fatto stesso che tale tentativo venga percepito come necessario e dunque attuato dal personaggio: tanto basta, infatti, a rispecchiare nel carattere di un personaggio quello stesso istinto conoscitivo che anima il lettore durante la fruizione di un testo fantastico.

Certo questo assunto è facile da mantenere quando il paradigma di realtà di un personaggio si discosta solo lievemente da quello del lettore – come accade nei *Gulliver's travels* e ne *L'Élixir de longue vie*. Ma cosa succede quando l'intera concezione del reale, la stessa idea di cosa sia possibile e cosa no di un personaggio, risultano completamente diversa da quella del lettore? E cosa succede quando, proprio per via di questa differenza, ad essere percepiti come eccezionali e impossibili da un personaggio sono degli eventi o dei fenomeni che invece per il lettore del testo risultano assolutamente naturali?

Casi come questi tendono a presentare una struttura e una strategia enunciativa molto particolare, non di rado basata su tecniche di straniamento anche molto elaborate, e dunque meritano inevitabilmente un'analisi specifica e indipendente.

3.2.4 *L'inversione prospettica nella razionalizzazione dell'impossibile*

Il celebre passo dei *Gulliver's travels* in cui viene riportato l'inventario della perquisizione effettuata dai lillipuziani sul corpo del protagonista è stata per lo più – e giustamente – letta dalla critica come un magistrale esempio dell'impiego narrativo della tecnica dello straniamento.¹²⁵ In particolare, facendo riferimento alla tipologia dei fenomeni di straniamento realizzata da Simon Spiegel,¹²⁶ si potrebbe parlare di un esempio di defamiliarizzazione, per cui

i rasoi, le monete, la carta per scrivere, l'orologio nelle tasche di Gulliver descritti nella loro apparenza esterna da qualcuno che non sa cosa siano, diventano

¹²⁵ Tra gli studiosi italiani cfr. soprattutto GIANNI CELATI, Introduzione in JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Gian Giacomo Feltrinelli Editore, 2018: «[...] quella incredibile descrizione delle tasche di Gulliver compiuta dai due ufficiali lillipuziani, con un effetto di straniamento mai visto prima nella letteratura europea» (Ivi, pp. XIX-XX).

¹²⁶ Cfr. SIMON SPIEGEL, *Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory*, in «Science Fiction Studies», · November 2008, pp. 369-385.

improvvisamente oggetti inusitati: ossia oggetti normali visti attraverso gli occhi d'un alieno.¹²⁷

L'elemento che però a mio avviso non ha mai ricevuto sufficiente attenzione, rimanendo piuttosto implicito in questo genere di discorsi, riguarda il modo in cui i lillipuziani, non conoscendo gli oggetti ritrovati addosso al «Grande Uomo Montagna»,¹²⁸ siano costretti non solo a descriverli in una maniera che per noi risulta del tutto straniante, ma anche, in alcune circostanze, a cercare di dedurne la reale natura e funzione sulla base delle proprie categorie epistemologiche.

Paradigmatico, a questo proposito, è sicuramente il caso della scoperta dell'orologio da taschino di Gulliver. Dalla descrizione che di questo strumento forniscono nel proprio resoconto i due ufficiali lillipuziani si può facilmente dedurre che essi non hanno mai visto un oggetto del genere e che quindi, molto probabilmente, a Lilliput non esistono orologi:

Gli intimammo di estrarre checché fosse in capo alla catena: ciò che parve essere una specie di globo, metà d'argento e metà d'un metallo trasparente: che sul lato trasparente vedemmo certe strane figure in un disegno circolare, e credemmo poterle toccare, fino a quando trovammo le nostre dita arrestate dalla sostanza traslucida. Egli accostò alle nostre orecchie il detto apparecchio, che conduceva un rumore incessante simile a quello d'un mulino ad acqua.¹²⁹

I perquisitori, però, non si limitano ad una mera descrizione dell'oggetto straordinario che hanno rinvenuto, bensì riportano nel proprio inventario anche alcune ipotesi che hanno formulato in merito alla funzione di quell'oggetto sulla base delle loro osservazioni e delle informazioni che sono riusciti ad ottenere dallo stesso Gulliver:

E congetturammo essere ciò un animale sconosciuto, ovvero il dio ch'egli adora: ma propendiamo più per la seconda opinione, in quanto egli ci assicurò (se abbiamo

¹²⁷ GIANNI CELATI, Introduzione in JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, p. XX.

¹²⁸ JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, p. 22.

¹²⁹ Ivi, p. 24.

inteso bene le sue parole, [...]) che ben di rado faceva qualcosa senza consultarlo. Egli lo chiamò il suo oracolo e disse che indicava il tempo per ogni azione della sua vita.¹³⁰

Quel che viene magistralmente illustrato in questo passaggio del romanzo è il processo conoscitivo dei lillipuziani: questi entrano in contatto con una serie di oggetti che non conoscono e che, per via delle loro mastodontiche dimensioni, non reputavano neanche esistenti fino a poco tempo prima, e cercano di comprenderli e di spiegarli nella propria relazione. Per fare ciò, gli unici strumenti a cui possono far ricorso sono le informazioni che già possiedono sulla propria realtà, ovvero le loro categorie epistemologiche: in una parola, il loro paradigma di realtà. È per questo che le loro descrizioni risultano stranianti: poiché i beni posseduti da Gulliver non sono parte del paradigma di realtà dei lillipuziani, questi non possono fare altro che descriverli ricorrendo a termini, paragoni e immagini che invece risultano per loro familiari.¹³¹ L'elemento che qui ci interessa, però, è il fatto che i due personaggi, posti dinanzi a degli oggetti che non conoscono e che per loro risultano senza dubbio straordinari, formulino delle ipotesi per spiegarne la natura e ricondurre quell'eccezionalità epistemologica di cui fanno esperienza al proprio paradigma di realtà: gli ufficiali di Lilliput non sanno cosa sia un orologio, e quindi quando Gulliver dice loro di consultare questo suo «oracolo» prima di svolgere qualsiasi azione, essi naturalmente collegano questo fenomeno alla fede religiosa e dunque vedono in quell'oggetto sconosciuto una qualche divinità, riconducendo così l'oggetto sconosciuto ad un concetto che invece è parte integrante della loro concezione del reale.

Un comportamento simile a quello dei lillipuziani verrà assunto anche da alcuni degli abitanti dell'isola di Brobdingnag, il regno dei giganti in cui si ritrova il protagonista nel II libro dei *Gulliver's travels*. Davanti a un essere così piccolo nelle dimensioni e tuttavia così simile a loro nelle fattezze e nei movimenti, i giganti a più riprese formulano delle ipotesi per spiegare questo fenomeno straordinario sulla base delle proprie categorie

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Si noti, a tal proposito, il massiccio uso di metafore e similitudini nel rapporto dei lillipuziani: così, ad esempio, i «venti lunghi pali» del pettine di Gulliver sono «somiglianti alle staccionate di fronte alla Corte di Vostra Maestà» (ivi, p. 23), mentre una semplice borsa di tela diventa «una rete quasi grande abbastanza per servire a un pescatore» (ivi, p. 24).

epistemologiche: il re stesso, prima di interrogare sulla questione i dotti e i filosofi di corte, ipotizza che questo omuncolo possa essere in realtà «un congegno a orologeria»,¹³² mentre i «tre grandi dotti»¹³³ chiamati dal sovrano seguiranno a formulare diverse possibili spiegazioni, nessuna delle quali, però, si rivelerà soddisfacente:

Uno di loro sembrava ritenere ch'io potessi essere un embrione, o un omuncolo abortivo. Ma codesta opinione fu respinta dagli altri due sapienti: i quali osservarono che le mie membra erano complete e perfette, e ch'io vivevo ormai da diversi anni, com'era manifesto dalla mia barba [...]. Non ammettevano che fossi un nano, poiché la mia piccolezza era la di là d'ogni confronto.¹³⁴

Alla fine i migliori studiosi e filosofi di Brobdingnag dovranno ammettere di non essere in grado di trovare una definizione capace di riportare l'esistenza di Gulliver al proprio paradigma di realtà, e sono sicuramente interessanti le parole con cui il narratore, ricorrendo a quel tono ironico e satirico tipicamente swiftiano, commenta la soluzione trovata da questi dotti cortigiani:

Dopo lunghi dibattimenti conclusero all'unanimità che io ero soltanto un *replum scalcath*: il che va inteso alla lettera come *lusus naturae*, o scherzo di natura: definizione precisamente conforme ai dettami della moderna filosofia d'Europa, i cui professori, disdegnando l'antica scappatoia delle *cause occulte* [...], hanno inventato codesta meravigliosa soluzione d'ogni difficoltà, con indicibile profitto dell'intelletto umano.¹³⁵

Pur di non accettare l'esistenza di fenomeni inspiegabili e dunque riconducibili esclusivamente ad una causa occulta, per loro impossibile da comprendere razionalmente, i dotti studiosi dell'isola dei giganti preferiscono parlare di Gulliver come di uno scherzo della natura, ricorrendo così, come rileva lo stesso narratore, ad una soluzione speciosa.¹³⁶

¹³² Ivi, p. 93.

¹³³ Ivi, p. 94.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Vengono in mente, a tal proposito, le parole con cui Pirandello conclude il suo *Effetti di un sogno interrotto*: «Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una

In questo, il loro comportamento risulta analogo a quello dei lillipuziani che scoprono l'orologio da taschino di Gulliver e che, non riuscendo a comprenderne la natura, lo reinterpretano in modo da farne un elemento coerente con il proprio paradigma di realtà. In entrambi i casi, l'atteggiamento assunto dai personaggi è il medesimo: l'impossibilità di accettare l'esistenza di un oggetto straordinario che si presenta come del tutto incoerente rispetto al paradigma di realtà impone all'individuo di attuare un processo di razionalizzazione del fenomeno finalizzato a ricondurne l'eccezionalità al normale ordine delle cose.

A questo punto non sarà difficile rilevare come un simile atteggiamento nei confronti di un oggetto percepito come un'irregolarità epistemologica risulti del tutto analogo a quello che, come si è mostrato nei paragrafi precedenti, spesso viene assunto dai personaggi della letteratura fantastica. La reazione di incredulità davanti al soprannaturale che spinge i personaggi di Hoffmann, di Lovecraft o di Buzzati a tentare di razionalizzare gli oggetti fantastici di cui fanno esperienza è infatti la stessa manifestata dai lillipuziani e dagli abitanti di Brobdingnag che, stupiti davanti al "fenomeno Gulliver", ricercano spasmodicamente un modo per comprendere l'esistenza di quest'uomo alla luce delle proprie conoscenze sul mondo.

Va però rilevata una differenza fondamentale. Nella maggior parte dei casi questo genere di atteggiamento viene assunto da un personaggio il cui paradigma di realtà può essere considerato tutto sommato sovrapponibile a quello del lettore del testo, e a generare stupore e ad essere conseguentemente oggetto di un processo di razionalizzazione è un fenomeno che risulta incoerente rispetto a ciò che sia il personaggio che il lettore considerano normale: il Conte Dracula o il mostro di Frankenstein, ad esempio, sono esseri la cui esistenza risulta evidentemente inaccettabile tanto per i lettori quanto per i personaggi dei romanzi di Stoker e di Mary Shelley. Diverso è invece il caso dei passi tratti dai *Gulliver's travels* appena analizzati: qui, da un lato, a suscitare stupore nei personaggi è un semplice essere umano (e tutto ciò che ad esso è collegato), dunque un fenomeno del tutto coerente rispetto al paradigma di realtà dei lettori; dall'altro, a meravigliarsi dinanzi a questo semplicissimo essere umano sono degli individui – i

parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano» (LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, p. 2297).

lillipuziani, i giganti abitanti di Brobdingnag – che invece per il fruitore del testo costituiscono essi stessi degli elementi estranei rispetto al regolare ordine del reale.

La dinamica in questo caso è insomma invertita e degli esseri che di per sé dovrebbero costituire degli oggetti fantastici si stupiscono davanti ad un fenomeno che invece per il lettore risulta normalissimo. Il processo di razionalizzazione che questi personaggi mettono in atto, dunque, risulta straniante in quanto tenta di riportare un fenomeno che rientra pienamente nel paradigma di realtà del lettore a delle categorie epistemologiche che invece per quest'ultimo sono inaccettabili.

Circostanze di questo tipo, chiaramente, non si incontrano esclusivamente nel capolavoro di Swift, e anzi la letteratura fantastica abbonda di casi in cui una frattura tra il paradigma di realtà del lettore e quello dei personaggi genera inevitabilmente un effetto straniante che si condensa attorno al contatto tra esseri soprannaturali ed oggetti o fenomeni provenienti dal mondo reale.

Un esempio paradigmatico proviene dal panorama della primissima produzione fantascientifica ed è quello fornito da *The Country of the Blind* (1902), uno tra i maggiori capolavori di H. G. Wells.¹³⁷ Prendendo in prestito le parole di Calvino, se ne può così riassumere la trama:

Nelle Ande equatoriali, un villaggio di Indios è rimasto isolato dal resto del mondo per alcune generazioni. Sono tutti ciechi. I bambini nascono ciechi, gli ultimi vecchi che avevano goduto della vista sono morti; ormai tutti hanno perduto la memoria di cosa significa vedere; le case sono senza finestre, senza colori, senza luci. Dal mondo di fuori arriva un uomo; lo credono un menomato, che non è in grado di fare le cose che loro fanno, e dice cose senza senso. L'uomo pensa di diventare il loro re, come dice il proverbio dell'orbo al paese dei ciechi. Ma il proverbio sbaglia: al paese dei ciechi chi non ci vede è più forte di chi ci vede...¹³⁸

¹³⁷ Sarà peraltro sintomatico il fatto che Calvino, proprio parlando di questo racconto, accostava Wells all'autore dei *Gulliver's travels*: «Il paese dei ciechi è un grande apologo morale e politico, degno di stare vicino a Swift, una meditazione sulla diversità culturale e sulla relatività d'ogni pretesa d'essere superiore» (ITALO CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, p. 526).

¹³⁸ ITALO CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, p. 526.

La dinamica che nei *Gulliver's travels* è propria solo di alcuni brevi passaggi viene qui generalizzata, e tutta la narrazione si incentra sulla reazione che l'arrivo di un semplicissimo esploratore genera presso un popolo che da generazioni ha perso qualsiasi tipo di nozione del concetto di vista.

Quando infatti il protagonista, il giovane Nuñez, si imbatte per la prima volta negli abitanti del paese dei ciechi, egli capisce immediatamente come in lui quegli uomini percepiscano una certa stranezza. Essi non hanno ben chiaro a cosa l'esploratore si riferisca quando nomina la vista («"Sono uscito dal paese che sta di là, un paese dove gli uomini vedono. Dai pressi di Bogotà, dove [...] la città si estende fuor di vista." "Vista?" mormorò Pedro»),¹³⁹ e in generale anche solo la sua conformazione fisica sembra loro assai peculiare al tatto:

Tennero Nuñez e lo tastarono, senza dir altro. «Piano!» esclamò egli, avendo un dito in un occhio. E capì che costoro ritenevano in lui una stranezza, quell'organo dalle palpebre che sbattevano.¹⁴⁰

Per degli individui che sono privati non solo del senso ma anche del concetto stesso della vista, la sola esistenza di un uomo che invece è in grado di vedere risulta inaccettabile: una tale possibilità non è contemplata dal loro paradigma di realtà. Ne consegue che i personaggi che incontrano Nuñez, davanti ad un fatto che per loro costituisce certamente un'effrazione delle leggi della natura, attuano immediatamente un processo di razionalizzazione per riportare quell'irregolarità entro i limiti della loro concezione del reale. Ecco quindi che il protagonista del racconto di Wells, come prima cosa, viene inquadrato dagli altri personaggi come una specie di omuncolo dal corpo non ancora pienamente sviluppato:

Pedro si avviò per primo, prendendo Nuñez per mano con l'intenzione di guidarlo verso le case. Egli tirò via la mano. "Io ci vedo" disse. "Vedi?" disse Correa. "Vedo, sì" disse Nuñez voltandosi verso di lui e inciampando, così, nel secchio di Pedro.

¹³⁹ HERBERT GEORGE WELLS, *Tutti i Racconti e i Romanzi brevi*, Milano, U. Mursia & C., 1968, p. 660.

¹⁴⁰ Ivi, p. 661.

“Hai i sensi ancora imperfetti” disse il terzo cieco. “Inciampa, dice parole senza significato. Conducilo per mano.” “Come volete” disse Nuñez, e si lasciò condurre, ridendo. La vista, quelli, parevano non sapere neanche che cosa fosse.¹⁴¹

Chiaramente non è questo l'unico caso in cui la goffaggine di Nuñez, che non riesce a muoversi a suo agio in un luogo plasmato a misura di uomini che non hanno bisogno della vista per orientarsi nello spazio, porta gli altri personaggi a considerarlo come una specie di subumano:

“Sono caduto” spiegò. “In questo buio pesto non vedevo niente.” Cadde in silenzio, come se le persone che lo attorniavano cercassero di capire le sue parole. Poi la voce di Correa disse: “È formato da poco. Quando cammina, inciampa. Quando parla, mescola parole che non vogliono dire nulla.”¹⁴²

Ogni volta che Nuñez menziona qualcosa che abbia a che fare con la possibilità di vedere, nel paese dei ciechi egli viene sempre scambiato o per un povero pazzo («L'avete sentito? [...] Non ha ancora l'intelletto sviluppato. Possiede solo i rudimenti del linguaggio»),¹⁴³ oppure per «un selvaggio, che adopera parole selvagge»,¹⁴⁴ «uno straniero goffo e inetto».¹⁴⁵ Persino quando la frustrazione del protagonista lo porterà a ribellarsi e ad attaccare con violenza gli abitanti del paese dei ciechi questi considereranno «la sua ribellione semplicemente come un'ulteriore prova della sua generica idiozia e inferiorità».¹⁴⁶

L'unica persona che non lo considera pazzo è la giovane donna di cui Nuñez si innamora, ma anche se questa non vede in lui alcun segno di follia, comunque non può accettare come vere le sue descrizioni «delle stelle, dei monti, della sua stessa dolce bellezza rischiarata dalla luna»,¹⁴⁷ e considera il tutto come niente più di «un'invenzione

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ivi, p. 662.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ivi, p. 664.

¹⁴⁶ Ivi, p. 669.

¹⁴⁷ Ivi, p. 670.

poetica»: ¹⁴⁸ «Non ci credeva, anzi capiva solo in parte; ma ne era misteriosamente deliziata, ed egli poté credere ch'ella avesse capito tutto». ¹⁴⁹

Alla fine del racconto, convinti che Nuñez abbia «il cervello un po' disturbato» ¹⁵⁰ e che per questo soffra di allucinazioni e di attacchi di follia, gli anziani del villaggio decidono di sottoporlo ad un'operazione chirurgica:

“Ebbene, che cosa lo disturba?” “Ah!” fece il vecchio Yacob. “Questo” disse il medico, rispondendosi da sé. “Queste strane cose chiamate occhi, che esistono per formare nel volto una lieve e piacevole depressione, [...] sono malate di modo che gli disturbano il cervello. Sono molto dilatate, hanno le ciglia, con palpebre che si muovono; di conseguenza, il suo cervello è in uno stato costante d'irritazione e di distruzione.” “E allora?” disse il vecchio Yacob. “Allora?” “Io credo di poter dire con ragionevole certezza che, per guarirlo completamente, non abbiamo da fare altro che una piccola operazione chirurgica, facile e semplice, cioè rimuovere questi elementi irritanti.” ¹⁵¹

Dunque qui il processo di razionalizzazione attuato continuamente dagli abitanti del paese dei ciechi va addirittura oltre il piano puramente speculativo e si concretizza in un'azione esplicitamente finalizzata a modificare la stessa condizione del protagonista. L'impossibilità quasi dogmatica di accettare l'eccezione epistemologica costituita da un uomo in grado di vedere innesca nei personaggi non solo la necessità di avanzare continuamente ipotesi in grado di ricondurre quel fenomeno straordinario entro i limiti del proprio paradigma di realtà, ma li induce persino ad impegnarsi concretamente per adattare la realtà di cui fanno esperienza alla configurazione che essi ritengono debba essere propria di quella realtà.

Non credo sia rintracciabile un'altra opera della letteratura fantastica in cui dei personaggi intervengono *direttamente* per modificare il reale al fine di adattarlo al proprio paradigma di realtà: in questo nessun altro testo esemplifica meglio di *The Country of the*

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ivi, p. 671.

¹⁵¹ Ibidem.

Blind fino a che punto il processo di razionalizzazione dell'impossibile sia necessario e vitale per i personaggi del fantastico.

Alcuni casi analoghi e altrettanto emblematici si possono poi incontrare anche sul versante della letteratura italiana.

Nell'opera di Landolfi, ad esempio, viene spesso riproposto il tema di uno o più osservatori alieni che, guardando un oggetto o un fenomeno terrestre e umano, mostrano di non conoscerlo o di non riuscire a comprenderlo. Lo stupore di questi personaggi davanti a degli oggetti che il lettore riconosce come appartenenti al proprio mondo quotidiano viene spesso espresso attraverso quella peculiare struttura diegetica che contraddistingue molti racconti landolfiani e che è basata su un sostrato fondamentalmente dialogico che oppone la figura di un discente alla ricerca di una certa conoscenza a quella di un insegnante che, più o meno dotto in materia, cerca di fornirgliela (peraltro – e sintomaticamente – spesso fallendo in questo tentativo): è quanto accade ad esempio in *Quattro chiacchiere in famiglia*, in cui un giovane studente di un qualche pianeta assai lontano chiede a suo padre di spiegargli cosa sia la Terra,¹⁵² oppure in *Un concetto astruso*, in cui invece un docente universitario di un futuro molto lontano si ritrova nella difficile situazione di dover spiegare i concetti di tempo e di morte a degli studenti nati e cresciuti in un'epoca in cui queste idee sembrano aver perso ogni possibile contatto con la realtà.¹⁵³

In nessuno dei racconti di Landolfi, però, la presenza di un'idiosincrasia evidente tra il paradigma di realtà del lettore e quello dei personaggi viene tematizzata in maniera così efficace ed esplicita come in *S.P.Q.R.*, uno dei testi certo maggiormente riusciti della raccolta *Racconti impossibili* (1966). Tutto il racconto è presentato come l'intervento di uno studioso appartenente ad una qualche civiltà aliena del futuro presso quello che si può dedurre essere una specie di convegno accademico. L'oratore, le cui parole costituiscono questo testo, è impegnato nel confutare l'ipotesi appena esposta da un suo

¹⁵² «A proposito, papà, in un libro ho trovato rammentata una Terra o la Terra: che cos'è?» (TOMMASO LANDOLFI, *Racconti impossibili*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 2017, p. 55).

¹⁵³ «Oh, cari ragazzi, siamo arrivati in questo corso a un punto un po' difficile. Qui i lumi della mia scienza si fanno più che mai incerti. Sarà meglio che parliamo alla buona, ognuno interloquisca se lo crede opportuno e faccia tutte le domande che vuole. [...]Ma facciamoci coraggio e cominciamo senz'altro. Dunque, cari i miei giovanotti, io devo ora parlarvi della morte.» (Ivi, p. 69).

«illustre quanto giovane preopinante»,¹⁵⁴ il quale pare convinto che sul pianeta Terra ci sia stata, in un tempo lontanissimo, una prospera civiltà di esseri intelligenti. L'indizio che avrebbe indotto il giovane accademico a queste «ammissioni che non possono non lasciare perplesso, a dir poco, chiunque ragioni sanamente»¹⁵⁵ coinciderebbe con il ritrovamento di un antichissimo cartiglio che riporta su di sé i segni «S.P.Q.R.»:

Ma, senza altri preamboli, veniamo a quanto il nostro giovane collega ci ha proposto riguardo ai segni che vedete riprodotti in questo cartiglio, S.P.Q.R., e cerchiamo di riassumerlo più distintamente, con sua buona pace, che egli non abbia saputo fare. Orbene, a parer mio le cose devono essere andate come segue. Per qualche sua misteriosa, oh misteriosissima, intuizione, o piuttosto mosso dall'affascinante prospettiva di attribuire un glorioso passato umano e addirittura storico agli abitanti del pianeta nostro vicino, egli si è convinto che questi segni fossero una parola di una non meglio identificata loro antica lingua; una parola, badate bene, ossia che ciascuno avesse preciso valore alfabetico e tutti insieme componessero una parola. [...] Una volta così convinto, egli aveva a buon conto bisogno di qualcosa che tale parola giustificasse, vale a dire d'una lingua appunto, la quale per converso resterebbe unicamente da tale supposta parola testimoniata; e poi di qualcosa che giustificasse la lingua medesima, [...] vale a dire d'una civiltà; e finalmente delle vestigia di questa...¹⁵⁶

La possibilità di un'antica civiltà che avrebbe prosperato sul pianeta Terra per secoli è, per l'individuo che pronuncia questo intervento, assolutamente inaccettabile, e per questo egli tratta la «curiosa idea»¹⁵⁷ espressa dal suo collega come un «delirio»¹⁵⁸ privo di fondamenta scientifiche, dedicandosi così per tutto il resto del racconto ad una rigida confutazione di quest'ipotesi. Particolarmente interessante, ai fini del nostro discorso, è soprattutto il fatto che tale disamina si concluda con la proposta di una nuova possibile

¹⁵⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 43-44.

¹⁵⁷ Ivi, p. 46.

¹⁵⁸ Ibidem.

interpretazione per quegli strani segni ritrovati durante le esplorazioni archeologiche che questa civiltà aliena ha compiuto sul nostro pianeta.

Convinto che «ove di una passata lingua terrestre s'abbia mai a parlare, la medesima non avrebbe potuto essere se non ideografica»,¹⁵⁹ lo studioso nell'ultima parte del suo intervento si lancia nell'esposizione di una curiosa interpretazione del significato di questo (supposto) segno linguistico. Egli rileva così che il primo segno (S), sembra rassomigliare la figura di un serpente («Somiglianza tanto evidente, che non ci attarderemo a discuterla»);¹⁶⁰ il secondo segno, invece (P), viene interpretato come «la stilizzazione d'un albero, col suo tronco e la sua chioma»;¹⁶¹ il terzo (Q), per quanto «qui certo la somiglianza è molto meno evidente»,¹⁶² sembra poi «accennare o riassumere, essenzializzandola, la forma di una loro femmina»,¹⁶³ con «il bacino e il ventre arrotondati per far luogo al feto»;¹⁶⁴ infine, il «quarto ed ultimo segno»¹⁶⁵ (R), sarebbe «semplicemente la combinazione, secondo il modo appunto dei sistemi ideografici, di due segni precedenti, e precisamente dei due primi»,¹⁶⁶ per cui costituendosi come «un segno dinamico o di moto»¹⁶⁷ indicherebbe che «il serpente sta salendo sull'albero, o ha la capacità di farlo».¹⁶⁸ Stando a queste ipotesi, la successione di segni «SPQR» corrisponderebbe a «Serpente, albero, femmina o femmina di parto, serpente che sale o può salire su albero o da esso pende»,¹⁶⁹ il che porta l'oratore a dedurre che i segni oggetto del suo discutere

componevano nulla più e nulla meno che un monito, un pubblico avviso del genere dei nostri. Che, alla buona, può essere così tradotto ed ampliato: “In questo luogo selvoso c'è particolare abbondanza di serpenti pericolosi: se ne guardino in special modo le femmine (quali esseri più deboli, soggiungo io, e quali portatrici o

¹⁵⁹ Ivi, p. 49.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ivi, p. 50.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ivi, p. 51.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ivi, p. 52.

custodi della prole altrimenti indifesa), e non si fidino neppure degli alberi (sui quali forse quelle genti dimoravano o usavano rifugiarsi), giacché i serpenti possono salirvi ovvero, pendendo dai rami, aggredire inopinati”.¹⁷⁰

In questo racconto l’effetto di straniamento magistralmente ottenuto da Landolfi si genera per via del fatto che il lettore sa perfettamente non solo che in realtà lo studioso che viene qui tanto deriso aveva perfettamente ragione ad inferire l’esistenza di una fiorente civiltà terrestre a partire dalla scoperta del cartiglio con i segni S.P.Q.R. (che come sappiamo costituivano la sigla di uno dei più noti “motti” dell’impero romano: *Senatus PopulusQue Romanus*), ma anche che il reale significato di quei segni non si avvicina nemmeno lontanamente alle ipotesi formulate dall’oratore.

Al di là di questo, però, ciò che mi preme rilevare è come, anche in questo caso, venga rappresentato un personaggio che *di per sé* costituisce un oggetto incoerente rispetto al paradigma di realtà del lettore – l’esponente di un qualche cenacolo intellettuale alieno – che, posto di fronte ad un fenomeno che contraddice la *sua* concezione del reale ma che al lettore si presenta come assolutamente normale, se non scontato – il ritrovamento delle vestigia di un’antica civiltà terrestre –, si rifiuta di accettarne l’evidenza sensibile e si adopera piuttosto per riportare quel fatto eccezionale entro i limiti delle proprie categorie epistemologiche. Così, tutto il suo intervento, e dunque tutto il racconto di Landolfi, può essere considerato come il processo di razionalizzazione che egli conseguentemente attua pur di non dover accettare l’inequivocabile esistenza di ciò che ritiene impossibile.

L’idea dell’osservatore alieno che scruta e studia il nostro pianeta alla ricerca di una qualche conoscenza sulla razza umana viene ripresa, in anni non troppo distanti dalla comparsa delle più celebri opere landolfiane, anche da Primo Levi, un autore che, al netto delle sue stesse reticenze rispetto all’associare il proprio nome al panorama della letteratura fantastica o fantascientifica,¹⁷¹ con i suoi racconti certamente ha contribuito

¹⁷⁰ Ivi, pp. 52-53.

¹⁷¹ «In generale, come spesso accade nella letteratura italiana del Novecento, con Levi ci si trova davanti alla tendenza a sminuire la somiglianza tra la produzione di un autore ‘alto’ e quella che ancora recentemente viene percepita come ‘paraletteratura’» (ELEONORA LIMA, MICHELE MAIOLANI, MARCO MALVESTIO, *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, in «Enthymema», XXXIII, (2023), p. 4).

notevolmente a far crescere ed evolvere questo genere di produzione narrativa nel panorama italiano.

Nell'ambito di una produzione di racconti – la quale si condensa per lo più in tre principali raccolte di stampo fantascientifico: *Storie naturali* (1966), *Vizio di forma* (1971) e *Lilit e altri racconti* (1981) – in cui il ricorso alla tecnica dello straniamento prospettico si presenta come uno degli espedienti preferiti da Levi,¹⁷² non è difficile rintracciare dei casi in cui gli oggetti e i fenomeni del mondo umano, osservati e descritti da un punto di vista altro e alieno, assumono una connotazione meravigliosa ed eccezionale.

L'esempio più emblematico, in questo senso, è dato certamente da *Visto di lontano* (1967), uno dei primi testi raccolti in *Vizio di forma*. Questo racconto, significativamente scritto poco tempo prima della missione spaziale statunitense che nel 1969 avrebbe portato il primo essere umano a mettere piede sulla Luna, è presentato come la traduzione realizzata dell'FBI di un rapporto scritto da uno «scienziato selenita che ha di fronte la Terra»¹⁷³ e che «non la conosce e non ci ha mai messo piede»¹⁷⁴ ma che la scruta da lontano per carpirne tutti i più intimi segreti:

Nel racconto Levi immagina quindi una Luna abitata da esseri viventi che hanno raggiunto un avanzato livello tecnologico e sono interessati alla conoscenza della Terra, ma ignorano l'esistenza delle civiltà umane terrestri e, basandosi solo su ciò che vedono, riescono a formulare ipotesi molto lontane dal vero.¹⁷⁵

Insomma, «la domanda che qui stimola l'immaginazione è quale interpretazione verrebbe data dei fenomeni umani se venissero osservati su scala planetaria da un'entità ignara della loro origine».¹⁷⁶ Il risultato è un testo in cui al lettore vengono presentati

¹⁷² Marzia Beltrami rileva come nella produzione fantascientifica di Levi «una proporzione cospicua di racconti sono costruiti attraverso manipolazioni di prospettiva, sebbene affidandosi a strategie diverse e con effetti variabili» (MARZIA BELTRAMI, *Il complesso straniamento della fantascienza di Primo Levi: giochi di scala in "Una stella tranquilla" e "Visto di lontano"*, in «Enthymema», XXXIII, (2023), p. 12).

¹⁷³ LUCILLA SERGIACOMO, *L'assoluta Libertà Del Fantastico. Un Viaggio Nella Fantasia Da Omero a Calvino*, Bologna: Odoja, 2018, p. 218.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ MARZIA BELTRAMI, *Il complesso straniamento della fantascienza di Primo Levi: giochi di scala in "Una stella tranquilla" e "Visto di lontano"*, p. 21.

alcuni oggetti con cui egli ha certamente familiarità ma che, per via del particolare punto di vista a partire dal quale essi vengono osservati e conseguentemente descritti, appaiono rinnovati in una prospettiva assolutamente straniante. Nello specifico,

l'adozione di un punto di vista spazialmente distante e a cui corrisponda una scala di rappresentazione delle cose umane innaturalmente piccola – e dunque comprendente ampie porzioni del pianeta e un basso livello di dettaglio –, è una strategia formale che determina una rappresentazione anomala e defamiliarizzante della società umana.¹⁷⁷

Si guardi ad esempio a come «l'ignoto estensore del Rapporto»,¹⁷⁸ partendo dall'osservazione di un fenomeno per noi normalissimo come l'accrescimento di un centro urbano, giunge a stabilire che le nostre città altro non sono che agglomerati di cristalli sparsi sulla superficie terrestre:

Come accennato molte città appaiono in attivo accrescimento. Esso, in generale, rispetta la struttura del reticolo preesistente [...]. L'analogia con l'accrescimento cristallino è evidente, e lascia supporre che le città siano vaste zone della superficie terrestre caratterizzate da pronunciata cristallinità: del resto, ne abbiamo un esempio sulla Luna, nelle imponenti formazioni di ortoclasio ben cristallizzato che ricoprono vari ettari di terreno entro il circo di Aristarco.¹⁷⁹

Un'ulteriore conferma della natura cristallina di questi oggetti giunge al selenita dall'osservazione dei grattacieli, di cui però egli ovviamente non ha nessuna nozione:

L'ipotesi della natura cristallina delle Città è rafforzata dalla recente scoperta di strutture di forma regolare, da ascrivere apparentemente al sistema trimetrico, che si innalzano per varie centinaia di metri al di sopra del piano città. Esse sono agevolmente osservabili durante i crepuscoli grazie alla loro ombra: hanno sezione

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ PRIMO LEVI, *Opere complete*, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Giulio Einaudi Editore S.p.A., 2016, p. 695.

¹⁷⁹ Ivi, p. 697.

rettangolare o quadrata, e in qualche caso è stato possibile assistere alla loro formazione. [...] Alcune, in condizionigeometriche opportune, riflettono specularmente la luce solare, il che ha reso agevole la misura delle costanti cristallografiche.¹⁸⁰

Ancora più interessante è il modo in cui nel rapporto lunare vengono descritti degli oggetti che il lettore riconosce immediatamente come dei comunissimi stadi sportivi ma che invece l'osservatore alieno interpreta come «crateri ellittici (più raramente circolari o semicircolari) entro alcune Città o nelle immediate vicinanze»:¹⁸¹

Le Città maggiori ne posseggono spesso due o più. Non appaiono mai sui pendii, ed hanno forma e dimensioni molto uniformi. Piuttosto che a pianta propriamente ellittica, essi consistono di un rettangolo di circa 160 per 200 metri, completato su due lati brevi, da due semicirconferenze. [...] Che si tratti di crateri è stato chiaramente riconosciuto dal profilo delle ombre crepuscolari: il loro bordo è alto 12-20 metri rispetto al suolo, scende a picco verso l'esterno, e verso l'interno con una pendenza del 50 per cento circa. Alcuni di essi, nella stagione estiva, emettono talvolta una lieve luminosità nelle prime ore della notte.¹⁸²

Nelle ultime righe di questo racconto, infine, l'astronomo selenita svolge alcune considerazioni su un «periodo anomalo»¹⁸³ «caratterizzato da numerose deviazioni dalla norma terrestre».¹⁸⁴ Una volta che il testo fornisce al lettore le coordinate cronologiche di questo intervallo di tempo, corrispondente al «periodo 1939-45»,¹⁸⁵ la disambiguazione è immediata, e non è affatto difficile capire come sia stata la Seconda Guerra Mondiale il motivo per cui, ad esempio, «in gran parte delle Città è apparso perturbato o interrotto il fenomeno della luce serale»¹⁸⁶ o per cui «sono scomparsi la luminosità DSG dei filamenti

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ivi, p. 698.

¹⁸³ Ivi, p. 701.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

urbani, dei crateri, e delle navi periodiche»;¹⁸⁷ così come pure non è difficile ricondurre ai bombardamenti bellici il fatto che

il fenomeno della scomparsa improvvisa di navi in mare aperto, normalmente assai raro, si è verificato con grande frequenza [...]. Alcune sparizioni di navi sono state precedute da intensi ma istantanei fenomeni luminosi.¹⁸⁸

Esattamente come avviene in *S.P.Q.R.* di Landolfi, nel racconto di Levi «l'effetto di straniamento [...] scaturisce dal contrasto tra le fantasiose ipotesi interpretative dell'alieno e la conoscenza reale che il lettore porta nel testo»:¹⁸⁹ *Visti di lontano* è un racconto che prevede e ricerca lo scontro tra la prospettiva del lettore, che riconosce immediatamente nelle descrizioni del rapporto alieno le città, i grattacieli, gli stadi e tutti i fenomeni tipici della sua quotidianità, e la prospettiva dello scienziato extraterrestre, il quale invece non ha alcuna conoscenza di questo genere di cose in quanto le osserva ora per la prima volta.

Il contrasto tra questi due punti di vista può essere visto anche come lo scontro tra due diversi paradigmi di realtà: contrariamente al lettore, l'abitante della luna che redige questo rapporto non ha idea di cosa siano gli oggetti che descrive in quanto essi non fanno parte del suo paradigma di realtà; conseguentemente, egli non può far altro che ricorrere alle proprie categorie epistemologiche per interpretarli al meglio, inevitabilmente riconducendo gli oggetti e i fenomeni eccezionali che osserva ad un ordine che gli è noto e familiare. È per questo che gli stadi diventano crateri e le città diventano enormi agglomerati di cristallo in espansione. Ancora una volta si tratta di un processo di razionalizzazione: i centri urbani e i centri sportivi sono concetti eccezionali per il selenita, assolutamente inconcepibili e incomprensibili in quanto estranei alla sua concezione del reale, e dunque egli non può far altro che interpretarli alla luce di idee e forme che invece gli sono note.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 701-702.

¹⁸⁹ MARZIA BELTRAMI, *Il complesso straniamento della fantascienza di Primo Levi: giochi di scala in "Una stella tranquilla" e "Visto di lontano"*, p. 21.

Si può ora provare a tirare le somme. In tutti gli esempi addotti in questo paragrafo troviamo il ricorso ad uno stratagemma narrativo comune: nella narrazione vengono inseriti uno o più personaggi che, per via della loro provenienza (*S.P.Q.R.*, *Visti di lontano*) o configurazione specifica (*Gulliver's travels*, *The Country of the Blind*), costituiscono di per sé quello che ho definito un oggetto fantastico - cioè un elemento assolutamente incompatibile rispetto al paradigma di realtà del lettore del testo - e che, in seguito al contatto con un oggetto o un fenomeno che per il lettore risulta normale, ma che per loro costituisce un'inequivocabile effrazione delle leggi del reale, attuano processi di razionalizzazione atti a ricondurre l'eccezionale e lo straordinario entro i limiti della (loro) realtà. Come si è detto, questa specifica dinamica, al netto della generale impostazione straniante, risulta comunque speculare rispetto a quella che si ritrova più comunemente nella letteratura fantastica, per cui a meravigliarsi davanti all'impossibile è un personaggio che condivide lo stesso paradigma di realtà del lettore. Proprio per questo motivo, essa permette di individuare un'altra spia del fantastico: esattamente come nei casi descritti in 3.2.1, infatti, qui l'adozione di un modo d'enunciazione di tipo fantastico è denunciata dal fatto che nella narrazione viene accolta la rappresentazione di quegli stessi movimenti cooperativi che il testo postula come reazione principale del proprio lettore modello.

Certo, negli esempi analizzati in questo paragrafo questa tematizzazione viene "occultata" nel testo da un'inversione prospettica che genera un certo effetto straniante: e infatti i processi di razionalizzazione dell'impossibile vengono svolti da individui che di norma dovrebbero esserne l'oggetto e sono indirizzati verso fenomeni che invece tendenzialmente non dovrebbero esserne coinvolti. Questo, però, ha poca importanza: ad essere cruciale non è tanto il modo specifico in cui questi processi di razionalizzazione dell'impossibile si declinano nel racconto, quanto il puro e semplice fatto che essi siano tematizzati nella storia, poiché è solo in questo caso che, a prescindere dalla forma particolare che può assumere la singola narrazione, si istituisce un parallelismo tra il comportamento dei personaggi e l'atteggiamento che viene richiesto al lettore ideale del testo fantastico.

Da questo punto di vista, non c'è differenza tra il protagonista de *L'Horla* che si rifugia dietro l'ipotesi della propria follia dopo i suoi ripetuti contatti con quel mostro invisibile

che lo tormenta e i lillipuziani che scambiano l'orologio da taschino di Gulliver per una qualche divinità; tra i personaggi di Lovecraft che lamentano quanto poco efficaci siano i propri sensi nell'indagine del reale e gli abitanti del paese dei ciechi di Wells che interpretano le speculazioni di Nuñez sulla vista e sul vedere come mere allucinazioni o segni di una mente imperfetta. In tutti questi casi il lettore riesce sempre a riconoscere nel racconto la rappresentazione della propria esperienza, tanto di quella incredulità che l'enunciazione fantastica cerca continuamente di stimolare in lui in seguito al contatto con un fenomeno straordinario, quanto di quella necessità impellente di razionalizzare l'esistenza dell'impossibile cui egli è naturalmente portato.

In tutte queste opere, insomma, a prescindere dalle peculiarità delle singole trame, l'esperienza interpretativa del lettore tende a rispecchiarsi nell'esperienza narrativa del personaggio, ed è questo che, qualificandosi come una spia del fantastico esplicita, permette di individuare nel testo l'adozione di una strategia d'enunciazione di tipo fantastico.

3.3 Le spie del fantastico implicite

Nei paragrafi precedenti si sono analizzati diversi esempi di opere della letteratura fantastica in cui i personaggi, posti davanti all'evidenza dell'esistenza di un oggetto o di un fenomeno del tutto incompatibile con il loro paradigma di realtà e per di più assolutamente inconoscibile razionalmente, cercavano di elaborare delle ipotesi in grado di ricondurre quei fatti straordinari ed eccezionali ad un ordine delle cose più o meno accettabile. Questo genere di situazioni narrative ricorrenti – in merito alle quali si è parlato di spie del fantastico esplicite – possono essere considerate come dei segnali dell'adozione di una strategia d'enunciazione di tipo fantastico in quanto manifestano nel testo il postulato fondamentale di questo modo letterario: la continua – e si potrebbe dire istintiva – ricerca, da parte del lettore, di una spiegazione per quegli oggetti che, sebbene egli riesce inequivocabilmente a percepire sensibilmente attraverso la fruizione dell'opera, comunque non riesce (e non può) elaborare razionalmente. Le spie del fantastico esplicite, inserendo nel racconto dei personaggi che sperimentano a loro volta la necessità di questa ricerca, narrativizzano nel testo questo specifico movimento

cooperativo richiesto al lettore, denunciando così a livello narrativo l'adozione di un modo d'enunciazione fantastico.

Non sempre, però, il riconoscimento di questa strategia enunciativa risulta così facile, anzi spesso per individuarne le tracce in un testo occorre dedicarsi ad un'analisi più approfondita che vada oltre gli aspetti più immediati di un testo, ovvero che non si fermi esclusivamente all'analisi delle trame e degli intrecci delle opere. Questo perché in moltissimi casi questo stesso postulato fondamentale del modo fantastico si presenta nel testo non in maniera esplicita e manifesta, bensì esso si trova implicitamente connesso ad alcune specifiche caratteristiche della narrazione o dell'enunciazione stessa dell'opera considerata.

Per questo motivo i prossimi paragrafi saranno dedicati all'analisi di quelle che ho deciso di definire spie del fantastico implicite. A questa categoria afferiscono tutti quei casi in cui l'enunciazione dell'opera si presenta in maniera tale da far quasi supporre che il testo, avendo intercettato la meraviglia e (soprattutto) l'incredulità del lettore che viene posto dinanzi ad un oggetto fantastico, e "sapendo" che la naturale conseguenza di questo stupore sarebbero tutta una serie di processi di razionalizzazione che il lettore metterebbe in atto per ricondurre i fenomeni straordinari di cui ha notizia dal racconto al proprio paradigma di realtà, in un certo senso anticipa questa naturale risposta interpretativa del lettore e inizia ad autenticarsi, ovvero a manifestare delle strategie enunciative che avrebbero il più o meno palese scopo di confermare davanti al fruitore la veridicità degli eventi narrati. Chiaramente, trattandosi di una letteratura che tematizza l'impossibile, questa autenticazione non può mai realizzarsi a pieno ed è inevitabilmente destinata a risultare parziale, se non proprio fallimentare. E tuttavia il fatto stesso che il testo faccia ricorso a delle strategie d'autenticazione quando presenta al lettore dei fenomeni incredibili e straordinari resta un sintomo inequivocabile di come esso presupponga l'incredulità del fruitore davanti a questo genere di narrazioni e, per questo, un segno lampante dell'adozione di un modo d'enunciazione di tipo fantastico.

Di seguito si svolgerà dunque un'analisi e una classificazione sommaria di alcuni degli stratagemmi di autoautenticazione più comuni che si ritrovano nella letteratura fantastica. Tra questi, richiamando la già menzionata terminologia utilizzata da Genette per fare riferimento ai due aspetti fondamentali dell'azione narrativa, si potranno distinguere due

tipi fondamentali di spie del fantastico implicite: da un lato, quelle che si individuano sul piano della *storia*, ovvero dell'«insieme degli avvenimenti raccontati»,¹⁹⁰ e dall'altro quelle che invece saranno rintracciabili nella dimensione del *racconto*, cioè del «discorso, orale o scritto, che li racconta».¹⁹¹ Se nel primo caso i tentativi di autenticazione dell'impossibile agiscono direttamente negli intrecci e nelle trame delle opere considerate, e dunque per individuarne la fisionomia sarà sufficiente un'analisi di tipo tematico-contenutistico volta a rintracciare episodi e *topoi* ricorrenti in questo genere di narrazioni, nel secondo, invece, essi hanno a che fare con il modo in cui viene organizzata l'esposizione degli avvenimenti che costituiscono il racconto, e quindi il loro studio richiederà una prospettiva necessariamente più ampia.

Premessa questa distinzione generale (ad uso esclusivamente teorico e classificatorio), si può ora passare all'analisi dettagliata delle spie del fantastico implicite.

3.3.1 *Il dispositivo dell'oggetto mediatore*

L'individuazione di una delle più importanti strategie di autenticazione del racconto a cui fanno ricorso i testi fantastici ad un livello puramente narrativo, ovvero di una delle spie del fantastico implicite che agiscono esclusivamente sul piano della *storia*, si deve a Lugnani, sebbene egli non ne abbia mai parlato in questi termini. Lugnani è infatti stato il primo a rendersi conto dell'esistenza di un elemento narrativo ricorrente nei racconti fantastici che non solo per via della frequenza con cui si ritrova nelle opere può essere assunto come un *topos* specifico di questo tipo di produzione letteraria, ma che, quando è presente, viene sempre funzionalizzato al medesimo scopo preciso: la manifestazione di una conferma interna alla trama della veridicità degli eventi narrati.

Sarebbe inutile ripercorrere in questa sede la lunga e complessa dissertazione di Lugnani in merito a quello schema ricorrente che egli riconosce come proprio di una parte cospicua della narrativa fantastica ottocentesca.¹⁹² Basterà piuttosto concentrarsi

¹⁹⁰ GERARD GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987, p. 8.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Per cui non si può che rimandare a LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, pp. 177-288.

esclusivamente su quel singolo elemento la cui analisi costituisce il cuore pulsante dello studio del critico e che viene da lui battezzato «dispositivo dell'oggetto mediatore».

Il modo migliore per illustrare il funzionamento di questo diffusissimo stratagemma diegetico è senza dubbio quello di partire fornendo degli esempi della sua applicazione testuale.

Si consideri in primo luogo il già citato capolavoro di Gautier, *La Morte amoureuse*. Il racconto presenta la storia del curato Romualdo che, dopo essersi perduto innamorado della cortigiana Clarimonde, in seguito alla morte di quest'ultima resta vittima di un misterioso sortilegio che lo manterrà a lungo incatenato ad una doppia vita:

Di giorno ero un prete del Signore, casto, che si occupava di preghiere e di cose sante; di notte, appena chiusi gli occhi, diventavo un giovane signore, fine intenditore di donne, cani e cavalli, incline al gioco, al bere e alle bestemmie.¹⁹³

Nella vita di Romualdo si delinea in poco tempo una doppia realtà: quella diurna e della veglia, in cui Clarimonde è morta e lui è un semplice uomo di chiesa, e quella notturna e del sogno, in cui invece proprio al fianco della giovane donna il protagonista si abbandona a tutti i piaceri della vita mondana. Se all'inizio è chiaro che le avventure vissute di notte non sono altro che sogni al quanto bizzarri («Finii col convincermi che era stato un puro parto della mia fantasia sovraeccitata»),¹⁹⁴ non passa però troppo tempo prima che Romualdo inizi a confondere le due dimensioni: «E quando all'alba mi svegliavo, mi sembrava invece di addormentarmi e di sognare d'esser prete».¹⁹⁵ La sua diventa una «vita bicefala»¹⁹⁶ in cui il prete e il gentiluomo convivono in un'esistenza simile a «due spirali ingarbugliate, che si confondono senza toccarsi mai».¹⁹⁷

A partire da quella notte la mia natura in un certo senso si sdoppiò, e in me coesisterono due uomini che non si conoscevano. Ora mi credevo un prete che ogni sera sognava di essere un gentiluomo, ora un gentiluomo che sognava di essere prete.

¹⁹³ THÉOPHILE GAUTIER, *Racconti*, p. 65.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 86.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 65.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 88.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

Non riuscivo più a distinguere il sogno dalla veglia e non sapevo dove cominciasse la realtà e dove finisse l'illusione.¹⁹⁸

Il dubbio attanaglia Romualdo: che indossi la toga sacerdotale oppure i panni del gentiluomo libertino, in entrambi i casi ogni volta egli si ritrova a chiedersi se l'altra vita sia reale o solo un ammasso di sogni e fantasticherie. Nel primo caso, il protagonista sarebbe vittima di una qualche forma di sortilegio, mentre nel secondo, tutta la sua vicenda, per quanto assurda, prevederebbe comunque una spiegazione razionale.

Solo un elemento, alla fine del racconto, permetterà a Romualdo di riconoscere l'effettiva autenticità della sua doppia vita, ovvero dell'incantesimo malefico di cui era stato vittima fino a quel momento. Quando infatti l'abate Serapione, confratello del protagonista, lo conduce a dissotterrare il cadavere di Clarimonde per vederne i resti, Romualdo nota, sul corpo della gentildonna, «una piccola goccia rossa [che] brillava come una rosa all'angolo della bocca esangue».¹⁹⁹ È la prova definitiva: lungi dal trattarsi di semplici sogni, la sua vita notturna da ricco signore era reale tanto quanto quella vita da sacerdote che invece svolgeva durante il giorno, e fino a quel momento egli era stato sottoposto agli effetti di una qualche magia operata da questo essere spaventoso che ora egli può vedere con i propri occhi.

Nel riconoscimento dell'autenticità di quei fenomeni che in prima istanza egli aveva reputato impossibili e di cui dunque aveva a lungo dubitato, l'aver scoperto del sangue sulle labbra della defunta Clarimonde ha giocato un ruolo cruciale. Come osserva Lugnani,

è infatti proprio vedendo violare dall'abate Serapione [...] il sepolcro della bellissima cortigiana Clarimonde, la sua amante *revenante* e vampiresca, che il giovane curato Romuald si libera del proprio doppio notturno e mondano; ed è la gocciolina vermiglia del suo sangue rappresa all'angolo della bocca scolorita di Clarimonde stesa nella sua bara a [...] provargli la non dicibile verità del suo sogno

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ivi, p. 94.

o, per meglio dire, la verità della sua perplessità fra sogno e veglia, fra realtà e illusione.²⁰⁰

Questa stessa dinamica per cui un individuo che fa esperienza di un fenomeno apparentemente impossibile, dopo averne a lungo dubitato, alla fine si convince della sua inequivocabile autenticità in seguito alla scoperta di un oggetto o di un fatto che ne costituisce la prova incontrovertibile, si osserva facilmente anche in *Effetti di un sogno interrotto*, breve racconto delle *Novelle per un anno* con cui Pirandello compie «una delle sue rare puntate sul terreno del fantastico».²⁰¹

Il protagonista di questo racconto – con il quale Pirandello riprende «un grande motivo del repertorio fantastico classico, [...] il motivo cioè del *quadro vivente*»²⁰² - è un uomo che abita «una vecchia casa che pare la bottega d'un rigattiere»²⁰³ e in cui, tra le mille cianfrusaglie che ci sono, si trova anche «un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la *Maddalena in penitenza*».²⁰⁴ Un giorno un antiquario amico del protagonista porta un «signore forestiero»²⁰⁵ a vedere questo quadro che, a detta di entrambi, raffigura una donna identica nelle fattezze alla moglie appena defunta di quest'uomo («Le posso assicurare ch'era precisa l'immagine di questa Maddalena»)²⁰⁶. Turbato da questa notizia, e forse anche sentendosi in colpa per essersi rifiutato di vendere il quadro a quell'uomo, il protagonista la stessa notte fa un sogno particolarmente inquietante su tutta questa curiosa faccenda («Io ne rimasi talmente impressionato che la notte me lo sognai»). La cosa più assurda, però, è che le immagini di questo sogno sembrano oltrepassare la stessa dimensione onirica e manifestarsi, anche se per poco, oltre il confine della veglia:

²⁰⁰ LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica* p. 207.

²⁰¹ Ivi, p. 208.

²⁰² Ivi, pp. 208-209. Per una breve storia del *topos* fantastico del «quadro vivente» cfr. ivi, pp. 209-210 nota 25.

²⁰³ LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, p. 2293.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ivi, p. 2294.

²⁰⁶ Ibidem.

Il sogno, a dir più precisamente, dovette avvenire nelle prime ore del mattino e proprio nel momento che un improvviso fracasso davanti all'uscio della camera, [...] mi svegliò di soprassalto. Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e l'immagine della Maddalena diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori, nell'altra parte della camera oltre le colonne, dov'io nel sogno li vedevo; dimodoché, quando al fracasso springai dal letto e con una strappata scostai il cortinaggio, potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righe bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestrette s'andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva.²⁰⁷

La visione straordinaria della Maddalena che, discesa dal quadro per unirsi all'uomo che poche ore prima si era proclamato suo marito, ora ritorna al suo posto nella cornice viene in un primo momento interpretata dal protagonista del racconto come una semplice illusione, gli strascichi di quel sogno così brutalmente e improvvisamente interrotto: «Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni».²⁰⁸ E tuttavia, un fatto fa cambiare idea all'uomo, instillandogli in breve il seme del dubbio e, soprattutto, del terrore:

Il fatto è che, alzando gli occhi, turbatissimo, a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevar le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia. Forse gli occhi sognati della moglie morta di quel signore, che per un attimo s'animarono in quelli dipinti dell'immagine.²⁰⁹

A questo punto l'uomo non è più troppo sicuro che quanto ha visto sia stato semplicemente un sogno; forse il quadro si è davvero animato davanti ai suoi occhi:

²⁰⁷ Ivi, p. 2296.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem.

Di tanto in tanto, con un raccapriccio che potete bene immaginarvi, mi voltavo a guardar di sfuggita quegli occhi. Li ritrovavo sempre abbassati e intenti alla lettura, come sono nel quadro; ma non ero più sicuro, ormai, che quando non li guardavo più non si ravvivassero alle mie spalle per guardarmi, ancora con quel brio di tenera diabolica malizia.²¹⁰

La conferma di quest'ipotesi arriva poco dopo, quando l'uomo, ormai terrorizzato dalla Maddalena, si precipita presso l'albergo dove alloggia quel signore che intendeva comprare il suo dipinto e lo trova comodamente seduto sul divano con indosso quello stesso pigiama a righe bianche e blu che egli gli aveva visto indossare in sogno:

Potete figurarvi come restai, quando in una stanza di quell'albergo me lo vidi venire avanti, appena alzato dal letto, con quello stesso pigiama celeste a righe bianche e blu con cui l'avevo visto in sogno e sorpreso, ombra, nella mia camera, nell'atto di levarsi per mettersi seduto sul divano tra i cuscini scomposti.²¹¹

A questo punto «ogni incertezza svanisce, ogni dubbio deve arrendersi di fronte all'evidenza, di fronte alla prova incontrovertibile che offre il racconto»,²¹² ed è lo stesso protagonista a spiegare perché «la coincidenza non può essere casuale o non può essere ritenuta tale».²¹³

Appunto, appunto, sua moglie è scesa dal quadro. Io l'ho sorpresa che vi rientrava. E lei, alla luce, m'è svanito là sul divano. M'ammetterà ch'io non potevo sapere, quando l'ho sorpreso sul divano, che lei avesse un pigiama come questo che ha indosso. Dunque era proprio lei, in sogno, a casa mia; e sua moglie è proprio scesa dal quadro, come lei l'ha sognata.²¹⁴

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ivi, p. 2297.

²¹² NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, p. 126.

²¹³ Ivi, pp. 126-127.

²¹⁴ LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, p. 2297.

Anche in questo caso, dunque, la scoperta di un singolo oggetto - il pigiama del forestiero - funge da segno rivelatore della veridicità di quanto accaduto: non possono più esserci dubbi, il rianimarsi del quadro e la presenza dell'uomo accanto alla Maddalena nella casa del protagonista «è reale, e anche se appare inverosimile, deve ormai essere creduto dai personaggi e accettato dal lettore».²¹⁵

Come ultimo esempio, si può infine prendere in considerazione. *L'importanza di avere studiato*, racconto buzzatiano apparso sul *Corriere della Sera* il 28 dicembre 1952 e mai più ripubblicato. Protagonista del racconto è «Francesco Meneghello, spedizioniere, di 42 anni»:²¹⁶ un giorno l'uomo, che non ha mai potuto svolgere l'esame della quinta elementare per via di una tragedia familiare, si reca presso la sua vecchia scuola per portare a casa suo figlio. Sentendosi chiamare per cognome (ma in un primo momento egli pensa che si stiano rivolgendo al bambino), Meneghello entra nell'edificio e inizia ad aggirarsi per i corridoi, fino a che non si ritrova in un'aula che gli pare familiare: «Proprio là dentro – se ne sovvenne all'improvviso – egli aveva dato l'esame di licenza elementare».²¹⁷ Quel che segue è un'esperienza allucinante che porta il protagonista a riprendere, in un'atmosfera onirica e surreale, l'esame «rimasto a mezzo»²¹⁸ svariati anni prima («Su, su, Meneghello, siediti... Lo sai che ti aspettiamo da trentadue anni?»).²¹⁹ A nulla valgono le sue rimostranze («Ma io... [...] io cercavo il mio figliolo che fa la terza... deve esserci un equivoco»; «Ma io ho più di quarant'anni... io ho famiglia... io non ho più bisogno di...»):²²⁰ davanti ad una commissione di spettri e al triste sguardo di sua madre, Francesco Meneghello rivive l'incubo dell'esame di quinta elementare.

L'angoscia termina quando la visione scompare e il protagonista si risveglia e si convince di aver sognato tutto: «Si ritrovò seduto in automobile. [...] Dio, che brutto sogno aveva fatto».²²¹ È però costretto a ricredersi più tardi, quando, tornato a casa dalla

²¹⁵ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, p. 127.

²¹⁶ DINO BUZZATI, *L'importanza di avere studiato*, «Corriere della Sera», 28/12/1952, p. 3.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem.

sua famiglia, scopre un oggetto che invece sembra confermare l'autenticità di quanto accaduto:

In fondo alla tasca destra della giacca le sue dita avevano incontrato una piccola cosa liscia, tenera, che non doveva esserci. Adagio adagio la trasse fuori e la guardò.

“Ma Franco, cosa fai con quel gesso?”²²²

Contrariamente a quanto avviene nei testi di Gautier e Pirandello, in questo caso il racconto non esplicita direttamente attraverso le parole del protagonista come la scoperta del gessetto costituisca una conferma dell'effettiva autenticità della visione di Meneghello; ciò nonostante, non ci sono dubbi sul fatto che il ritrovamento di quest'oggetto comporti la necessità di accettare quanto accaduto come un fatto assolutamente reale, tanto per il personaggio, che «si spaventa per la coscienza di aver realmente vissuto una situazione invivibile»,²²³ quanto per il lettore «che non può più credere alla facile, tranquillizzante soluzione del sogno».²²⁴

Il sacerdote Romualdo, il protagonista della novella Pirandelliana e Francesco Meneghello, continuamente esitanti tra una spiegazione razionale e una irrazionale per gli eventi che li coinvolgono, incarnano in tutto e per tutto la fisionomia del perfetto eroe todoroviano. Alla fine, però, la scoperta di un fatto o di un oggetto particolare li obbliga ad optare per la seconda opzione e ad accettare l'esistenza del soprannaturale: il sangue rappreso sulle labbra del cadavere di Clarimonde, il pigiama a righe del forestiero pirandelliano e il gessetto nella tasca di Francesco Meneghello costituiscono, per i personaggi di queste storie, una «prova della verità»,²²⁵ una scoperta che «tende ad avallare e confermare tutto»,²²⁶ una «testimonianza cosale, muta ma infalsificabile»²²⁷ dell'esistenza dell'impossibile.

²²² Ibidem.

²²³ SILVIA ALBERTAZZI, «Se se la bevono sei salvo». *Limiti del fantastico*, in CRISTINA BRAGAGLIA, G. ELISA BUSSI, CESARE GIACOBACCI, GABRIELLA IMPOSITI (a cura di), *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, Firenze, Aletheia, 2001, pp. 154-155.

²²⁴ Ivi, p. 155.

²²⁵ LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, p. 187.

²²⁶ Ivi, p. 218.

²²⁷ Ivi, p. 225.

Sono proprio questi «oggetti-verità»²²⁸ ciò a cui Lugnani si riferisce quando parla del dispositivo dell'oggetto mediatore:

L'oggetto riconosciuto e recuperato riannoda i fili spezzati, colma le lacune, completa il mosaico, insomma reintegra la realtà e, riavvicinando ciò che era stato separato, scoprendo ciò che era stato occultato, è un mediatore di verità e di ordine restaurando certezze conoscitive e valori assiologici.²²⁹

A voler essere precisi Lugnani parla dell'oggetto mediatore come della testimonianza narrativa dell'effettivo essersi realizzato, per il personaggio del racconto, di un passaggio di soglia tra diversi piani di realtà: quando vengono trovati, «questi oggetti privilegiati stanno a testimoniare l'esistenza e la raggiungibilità d'uno spazio esterno o di piani di realtà diversi rispetto al quotidiano e al realistico»,²³⁰ e questo perché «non c'è prova migliore del fatto che s'è compiuto un viaggio in un altro mondo dell'oggetto che da quel mondo altro si riporta con sé».²³¹

In questa sede, però, tenendo conto del fatto che anche la sola esistenza di «piani dislivellati o dimensioni separate»²³² costituisce di per sé un oggetto fantastico, non essendo un fenomeno previsto dal nostro paradigma di realtà, si possono considerare gli oggetti mediatori come la più ampia manifestazione interna alla trama dell'autenticità dei fatti incredibili che vengono narrati. Questi corrispondono dunque a degli elementi che, una volta scoperti, costituiscono per il personaggio la conferma inequivocabile e incontrovertibile della veridicità di quegli eventi che, fino a quel momento, erano stati ritenuti impossibili in quanto incompatibili rispetto al paradigma di realtà: l'«efficacia risolutiva»²³³ di questo specifico oggetto ne fa il «mediatore d'una verità incredibile»²³⁴

²²⁸ Ivi, p. 180.

²²⁹ Ivi, pp. 179-180.

²³⁰ Ivi, p. 189.

²³¹ Ivi, p. 225. Un concetto sorprendentemente analogo era già stato espresso dal poeta e teorico inglese Samuel Taylor Coleridge: «If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awoke — Ay! and what then?» (SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, ERNEST HARTLEY COLERIDGE, *Anima poetæ : from the unpublished notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, London, William Heinemann, 1895, p. 282).

²³² Ivi, p. 190.

²³³ LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, p. 225.

²³⁴ Ivi, p. 227.

e conferma al personaggio l'esistenza dell'impossibile costituendone una prova empirica inconfutabile.

Se l'oggetto mediatore fosse solo questo, però, non potrebbe essere considerato una spia del fantastico, in quanto la sua funzione di autenticazione dell'impossibile sarebbe orientata esclusivamente verso la percezione dei personaggi del racconto. E tuttavia questo dispositivo diegetico si presenta (o, più correttamente, vorrebbe presentarsi) come una conferma dell'effettiva esistenza dell'oggetto fantastico anche per il lettore, qualificandosi pienamente come una di quelle strategie di autenticazione del soprannaturale che vengono frequentemente adottate da questo genere di testi per anticipare quella naturale incredulità e diffidenza che, come si è detto, rappresentano la prima e principale risposta interpretativa del fruitore davanti alla descrizione di un fenomeno straordinario. Questo perché, come nota ancora una volta Lugnani, l'oggetto mediatore

compensa con la propria presenza e la propria tenuta segnica il minore credito accordabile al narratore [...]. Se l'oggetto mediatore non intervenisse, il narratore, in quanto testimone e cronista unico dello straordinario e dell'inesplicabile, potrebbe essere ritenuto vittima dei più svariati accidenti ed errori, sbalzato com'è stato da una dimensione del reale ad un'altra. Tutto il suo racconto potrebbe venire facilmente falsificato. Il solo anello che tiene, insensibile e resistente ai salti di piano, è l'oggetto mediatore che si fa puntualmente ritrovare al ritorno a incredibile conferma delle più incredibili stravaganze.²³⁵

È in questo senso che il dispositivo dell'oggetto mediatore può essere considerato una spia del fantastico implicita: confermando nella trama l'esistenza dell'oggetto fantastico così come questo è stato descritto dal narratore e così come di esso ne ha fatto esperienza il personaggio, con questo strumento diegetico il testo fornisce al personaggio la prova dell'autenticità della sua esperienza, e allo stesso tempo tenta di fornire al lettore la prova della veridicità delle parole del narratore.²³⁶ Ecco che quindi l'inserzione di un oggetto

²³⁵ Ivi, p. 226.

²³⁶ A questo proposito risulta del tutto ininfluyente se il narratore e il personaggio siano o meno coincidenti nel racconto.

mediatore nell'intreccio di una narrazione si qualifica come una strategia di autoautenticazione attuata dal testo fantastico: questo, presupponendo di rivolgersi ad un lettore che, a contatto con l'oggetto fantastico, ne percepisce tutta l'estraneità rispetto al proprio paradigma di realtà, inserisce nella narrazione un oggetto che dovrebbe presentarsi come una conferma esterna – cioè indipendente rispetto al discorso del narratore – di quanto riferito dalla voce narrante.

La presenza dell'oggetto mediatore, dunque, è intrinsecamente legata a questo presupposto fondamentale del modo fantastico, e infatti non se ne trovano impieghi nel meraviglioso: solo laddove si presuppone l'incredulità del lettore davanti agli eventi soprannaturali esso ha motivo di esistere, poiché solo in quei casi può assolvere alla sua funzione probante; in un contesto – come quello meraviglioso – in cui si dà per scontata la tacita accettazione dell'esistenza dell'impossibile da parte del fruitore, e in cui dunque il lettore non ha bisogno di prove per credere ad un narratore che gli presenta degli oggetti fantastici, un tale stratagemma narrativo non avrebbe motivo di esistere.

Va da sé – per concludere – che essendo la sua manifestazione nella storia tanto dipendente da quello che si è indicato come presupposto fondamentale del modo fantastico, l'impiego del dispositivo dell'oggetto mediatore può essere considerato non solo come uno tra i diversi artifici linguistico-retorici tipici di questo genere di opere narrative, ma anche e soprattutto come un chiaro segnale dell'adozione, da parte di un testo, di una strategia d'enunciazione di tipo fantastico.

3.3.2 Le coordinate d'individuazione parziale

Un altro processo di autenticazione messo in atto dal modo fantastico ad un livello puramente narrativo si può individuare guardando alle ambientazioni dei singoli racconti, in particolare alla collocazione geografica dei luoghi in cui si svolgono le vicende narrate e al modo in cui tali luoghi vengono presentati nel testo. Ancora una volta, per fare chiarezza sulla questione si può partire da un confronto tra la letteratura fantastica e quella meravigliosa.

È un dato di fatto che nessun lettore potrebbe mai dire con certezza quale sia il luogo preciso in cui è ambientata la fiaba di Cenerentola, né a quale contea appartenga il bosco in cui si avventura Cappuccetto Rosso o di quale regno siano sovrani i genitori della Bella

addormentata nel bosco. Questi racconti, infatti, come quasi tutte le fiabe, sono ambientati in un luogo che non viene mai identificato con precisione, e che quindi resta astratto, geograficamente indefinito e indeterminabile. Dello spazio in cui si svolgono le vicende fiabesche spesso conosciamo alcune caratteristiche: ad esempio, sappiamo che la storia di Cappuccetto Rosso è ambientata in un luogo in cui è presente un bosco o che quella di Cenerentola invece si colloca in un contesto più urbano in cui ci sono castelli e feste da ballo. Ma oltre a queste minime informazioni, peraltro necessarie per la comprensione dell'intreccio, del luogo preciso in cui si svolge la storia spesso non si fa proprio menzione nel testo.²³⁷

Da questo punto di vista la letteratura fantastica manifesta una tendenza opposta: contrariamente al meraviglioso, il racconto fantastico non prevede alcuna ambiguità in relazione all'ambientazione delle vicende narrate, la quale anzi tende ad essere espressa nel testo esplicitamente e anche con un certo grado di specificità.²³⁸ In molti casi la narrazione si colloca in luoghi che il lettore riconosce perché appartengono anche al mondo reale: la storia di *Dracula*, ad esempio, si svolge tra la Transilvania e l'Inghilterra, le vicende narrate dal dottor Frankenstein nel romanzo di Mary Shelley toccano Ginevra, le Alpi svizzere e la Scozia, mentre *Der Sandmann* e *Das öde Haus* di Hoffmann sono ambientati, rispettivamente, a Dresda e a Berlino. Ma ci sono anche diversi testi in cui, invece, l'azione narrativa attraversa territori immaginari, puramente inventati e, per questo, sconosciuti al lettore. È su quest'ultimo tipo di racconti che intendo concentrarmi in questo paragrafo, visto che è proprio nel modo in cui vengono presentate queste ambientazioni immaginarie e palesemente fittizie che si può individuare l'azione di uno

²³⁷ In tutti i *Contes* di Perrault solo una volta il narratore fornisce una minima indicazione sul luogo in cui è ambientata la vicenda, e comunque si tratta di un'indicazione estremamente generica: «C'era una volta, in un villaggio una bambina [corsivo mio].» (CHARLES PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca*, in *I Racconti delle Fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, p. 6).

²³⁸ Si noti – *a latere*, non essendo questo l'oggetto della presente trattazione – che questa differenza che si è rilevata tra il fantastico e il meraviglioso non riguarda solo un diverso modo di presentare l'ambientazione delle vicende narrate, ma anche la loro collocazione temporale. Così come lo spazio in cui si svolge la storia nei racconti meravigliosi risulta astratto e indeterminabile, anche il tempo della vicenda non è mai esplicitato in maniera specifica, e la narrazione prosegue in una dimensione che sembra quasi atemporale (Tolkien, a tal proposito, parlava di un «vasto mondo atemporale non cartografato»: J. R. R. TOLKIEN, *Albero e foglia*, Milano, Bompiani, 2004, p. 97). Al contrario, nei racconti fantastici la narrazione viene sempre collocata in un tempo e in un'epoca ben riconoscibili, molto spesso coincidenti con il presente storico dell'autore del testo: è fondamentalmente per questo che il fantastico rifiuta categoricamente l'arcinoto *incipit* fiabesco «C'era una volta...», che rimanda inevitabilmente ad una forte indeterminatezza temporale.

tra i vari processi di autenticazione dei fenomeni straordinari a cui spesso fa ricorso l'enunciazione fantastica.

Bisogna innanzitutto considerare che il fatto che un racconto fantastico ambienta la propria storia in un territorio in tutto e per tutto immaginario non implica affatto una maggiore vaghezza o ambiguità nella collocazione geografica di questi luoghi da parte del testo. Si guardi ad esempio a come nell'*incipit* del già citato *The Country of the Blind* di Wells venga fornita una descrizione estremamente esplicita del luogo in cui si dovrebbe trovare quella «valle ormai isolata e dimenticata»²³⁹ in cui il protagonista scoprirà un popolo interamente cieco da generazioni:

Nella parte più deserta e selvaggia delle Ande ecuadoriane, a oltre quattrocentocinquanta chilometri da Chimborazo, a centocinquanta dalle nevi del Cotopaxi, sta quella misteriosa valle montana che è il paese dei ciechi, completamente segregata dal mondo abitato.²⁴⁰

Oppure si guardi alla maniera altrettanto esplicita con cui il narratore e protagonista del racconto *The Temple* (1925) di Lovecraft informa il lettore della propria posizione e, conseguentemente, del luogo in cui si trova quel tempio sottomarino che, con la sua forza antica e misteriosa, ha fatto impazzire a uno a uno tutti gli altri personaggi:

Il giorno 20 agosto 1917, io, Karl Heinrich, conte di Altberg-Ehrenstein, comandante in seconda della Marina Imperiale Germanica e responsabile del sottomarino U-29, affido questa bottiglia e il documento in essa contenuto all'oceano Atlantico, in un punto del quale ignoro l'esatta posizione ma che presumo sia di 20 gradi di latitudine Nord e 35 gradi di longitudine Ovest. Qui la mia unità giace in avaria sul fondo dell'oceano.²⁴¹

In quest'ambito, comunque, il caso più emblematico è certamente costituito dai *Gulliver's travels*. Com'è noto il romanzo di Swift presenta una struttura episodica e

²³⁹ HERBERT GEORGE WELLS, *Tutti i Racconti e i Romanzi brevi*, p. 656.

²⁴⁰ Ivi, p. 655.

²⁴¹ HOWARD PHILIPS LOVECRAFT, *Opere complete*, p. 253.

ripetitiva: ciascuno dei quattro libri entro cui esso è diviso si apre con il protagonista che si mette in viaggio per mare, a cui segue poi la descrizione delle circostanze tragiche che lo separano dal suo equipaggio e infine della salvezza che miracolosamente egli raggiunge approdando in una terra sconosciuta e misteriosa. Le circostanze che spingono Gulliver a visitare Lilliput, Brobdingnag, Laputa e la terra degli Houyhnhnm, quindi, sono sempre le stesse, e ciò fa sì che anche il modo in cui questi luoghi vengono presentati al lettore dal testo sia il medesimo.

Con la sola eccezione del territorio dei cavalli senzienti, a cui il protagonista approda dopo che alcuni ammutinati lo abbandonano in un luogo imprecisato dell'oceano, al lettore viene fornita un'indicazione quanto possibile precisa della collocazione geografica di ognuno degli altri tre luoghi entro cui si condensa la narrazione del romanzo. Anzi, nel descrivere le peripezie che lo conducono ogni volta presso un nuovo territorio meraviglioso, sembra quasi che il narratore cerchi di dare al lettore tutte le informazioni utili a ricostruire il percorso che lo ha condotto fino a lì, quasi delineando una sorta di mappa del proprio viaggio. Così, ad esempio, quando la nave di Gulliver viene sorpresa da quella tempesta che poi lo trascinerà fino a Lilliput, al lettore vengono fornite le coordinate geografiche esatte della posizione dei personaggi:

[...] facendo rotta verso le Indie Orientali, fummo colti da una violenta tempesta a nord-ovest della Terra di Van Diemen [l'attuale Tasmania]. Da un rilevamento ci accorgemmo essere a una latitudine di trenta gradi e due minuti sud.²⁴²

lo stesso accade prima che il protagonista tocchi le coste dell'isola dei giganti, all'inizio del libro II:

Indi salpammo, e il viaggio fu buono fino a quando non ebbimo varcato lo Stretto di Madagascar. Ma quivi giunti, a nord dell'isola, a una latitudine di circa cinque gradi sud, i venti che in quei mari sono noti spirare in modo costante e propizio tra il nord e l'ovest, [...] presero il giorno 19 d'aprile a soffiare con più violenza e assai più a ovest del consueto; e continuarono così nell'insieme per venti giorni, durante i

²⁴² JONATHAN SWIFT, I viaggi di Gulliver, p. 8.

quali fummo sospinti un poco a est delle Isole Molucche, circa tre gradi a nord dell'Equatore: ciò è quanto il nostro capitano venne a osservare da un rilevamento del 2 di maggio [...].²⁴³

E ancora nelle prime pagine del libro III, quando, fuggendo dai pirati, Gulliver avvista quel piccolo arcipelago dal quale poi giungerà sull'isola volante di Laputa: «Un'ora prima di avvistare i pirati avevo fatto un rilevamento, e trovato ch'eravamo a quarantasei gradi di latitudine nord e centottantatré di longitudine».²⁴⁴

Certo, al netto di queste rilevazioni così accurate, poi la posizione esatta dei luoghi in cui si svolgono le avventure di Gulliver resta sconosciuta al lettore.²⁴⁵ E tuttavia resta significativo il fatto che il testo non faccia di questi luoghi degli spazi illusori e irrintracciabili, ma che anzi si sforzi in qualche modo di collocarle in relazione al resto del mondo.

Questo in primo luogo, come già accennato, marca una distanza incolmabile rispetto al racconto meraviglioso, in quanto l'ambientazione delle vicende corrisponde sì, come nelle fiabe, ad un luogo puramente inventato, ma quest'ultimo, nella finzione narrativa, viene presentato come un luogo esistente e potenzialmente raggiungibile nel mondo reale (l'esperienza del protagonista ne sarebbe la somma dimostrazione) e, per questo, dotato di una specifica posizione. La questione viene colta perfettamente da J. R. R. Tolkien, il quale nel suo saggio sulla natura dei mondi fatati spiega perché una narrazione come quella swiftiana non potrebbe rientrare nella sua categoria di fiaba: testi come i *Gulliver's travels*, spiega Tolkien, appartengono al genere dei racconti di viaggio,

i quali riferiscono molte meraviglie, visibili però in questo mondo mortale, in qualche regione del nostro tempo e spazio; a celarle è soltanto la distanza. I racconti di Gulliver non hanno maggior diritto d'accesso [al mondo delle fate] delle *Avventure*

²⁴³ Ivi, p. 73.

²⁴⁴ Ivi, p. 147.

²⁴⁵ Prima di arrivare a Lilliput l'equipaggio è costretto a remare a lungo fino a che, esausti, i marinai non si abbandonano alla corrente; la tempesta che sorprende la nave del protagonista e che poi lo scaraventerà verso Brobdingnag è talmente forte «che neppure il più anziano marinaio a bordo sapeva dire in qual parte del mondo fossimo capitati» (ivi, p. 74); per non dire di Laputa, che è «un'isola sospesa nell'aria» (ivi, p. 149) in costante movimento.

del barone di Munchausen o, diciamo, de *I primi uomini sulla luna*, o de *La macchina del tempo*.²⁴⁶

Non solo però. La tendenza a specificare le coordinate d'individuazione dei luoghi in cui sono ambientate le vicende incredibili che vengono narrate, cioè dei luoghi in cui si trovano tutti quegli oggetti e fenomeni straordinari tematizzati dal fantastico, può essere vista anche come un espediente messo in pratica dal testo per cercare di autenticare il proprio racconto – in altre parole, come una spia del fantastico implicita.

Nei testi fantastici in cui il contatto tra il personaggio e l'oggetto impossibile avviene in un luogo isolato ai margini del pianeta (che si tratti delle profondità oceaniche come in *The Temple* o di isole sperdute per i sette mari come nei *Gulliver's travels*)²⁴⁷ oppure in qualche modo geograficamente nascosto alle mappe (come il paese dei ciechi di Wells), il fatto che la narrazione fornisca al lettore delle indicazioni quanto più possibile accurate per individuare la posizione di questi territori, implica che il testo presuppone una certa incredulità espressa dal fruitore nei confronti della storia che viene raccontata. In altri termini il testo presuppone che il lettore a cui viene narrato di un luogo in cui si trovano uno o più oggetti fantastici manifesti una forte diffidenza nei confronti della narrazione, ovvero che egli inizi, sulla base di un'incongruenza tra quel mondo finzionale in cui da qualche parte ci sono templi sommersi e isole volanti e il proprio paradigma di realtà, a dubitare della veridicità della narrazione stessa. A partire da questo presupposto, viene attivato un processo di autenticazione del racconto che, in questo caso, agisce fornendo al lettore – per quanto possibile, chiaramente – tutte le informazioni necessarie per attestare la reale esistenza nel mondo di quei luoghi meravigliosi; il che equivale a dire, in primo luogo, le informazioni necessarie a rintracciarne la collocazione geografica. È insomma come se il testo, intercettando la perplessità del proprio fruitore, lo sfidasse invitandolo a seguire le sue indicazioni e a raggiungere egli stesso i luoghi in cui è ambientata la storia.

²⁴⁶ J. R. R. TOLKIEN, *Albero e foglia*, pp. 23-24.

²⁴⁷ Si tenga conto che quello dell'oggetto fantastico scoperto in un luogo sperduto alla periferia del mondo conosciuto è comunque uno topos ampiamente diffuso nella narrativa fantastica, soprattutto quando questa si ibrida con il romanzo d'avventura: si pensi, ad esempio, ad alcune delle opere più note di Jules Verne (*Voyage au centre de la Terre*, *L'Île mystérieuse*).

A questo punto si comprende meglio il motivo per cui, se da un lato non potremo mai scoprire dove sia ambientata la storia di Cenerentola o quella di Cappuccetto Rosso, dall'altro però possiamo farci un'idea abbastanza chiara in merito alla posizione dei luoghi visitati da Gulliver, del paese dei ciechi di Wells e persino del punto in cui affonda il sottomarino U-29 nel racconto di Lovecraft: il testo meraviglioso, contrariamente al fantastico, non presuppone alcuna incredulità nel proprio lettore, e dunque, non avendo alcuna necessità di autenticare la propria azione narrativa, può permettersi benissimo di ambientare le proprie vicende impossibili in dei luoghi di cui tace completamente la posizione geografica. Il fantastico, invece, la cui enunciazione testuale come si è visto si basa interamente su questo presupposto fondamentale, tende ad inserire nella narrazione tutta una serie di dettagli relativi alla posizione specifica delle proprie ambientazioni proprio per cercare in qualche modo di convincere il lettore dell'autenticità della propria storia. Noi chiaramente sappiamo benissimo che questi tentativi – come tutti quelli che si rintracciano tra le spie del fantastico implicite – sono destinati a risultare vani: non per questo, però, essi cessano di manifestarsi nella letteratura fantastica, anzi proprio la loro presenza giunge a costituirsi come uno tra i maggiori segni di riconoscimento di questo genere di produzione narrativa.

3.3.3 La spiegazione apparente dell'oggetto fantastico: la fantascienza

L'ultima tra le spie del fantastico implicite individuabili sul piano puramente narrativo della storia acquisisce un'importanza particolare nel panorama della teoria del fantastico, in quanto corrisponde ad una strategia di autenticazione attuata esclusivamente dai testi appartenenti al sottogenere fantascientifico.

Se quest'affermazione appare peregrina è soltanto per via del fatto che nel panorama critico da tempo ormai si è diffusa la tendenza a tracciare una linea di demarcazione netta tra il fantastico e la fantascienza.²⁴⁸ E tuttavia, e per quanto non sia certo questa la sede

²⁴⁸ Già Caillouis, facendo del meraviglioso, del fantastico e della fantascienza le tre diverse manifestazioni letterarie (si potrebbe dire: sovrastrutturali) di tre differenti e consecutive fasi di evoluzione del rapporto tra la cultura occidentale e il mondo, di fatto riconosceva implicitamente una profonda distanza fra le due forme narrative: «La fiaba esprimeva i desideri ingenui dell'uomo di fronte a una natura che ancora non aveva imparato a dominare. I racconti del terrore soprannaturale [cioè i racconti fantastici] traducevano la paura di vedere improvvisamente cedere, di fronte all'assalto di forze inconciliabili, notturne, demoniache, la regolarità e l'ordine del mondo, così faticosamente stabilito e dimostrato dall'indagine metodica della

adatta per una discussione approfondita sulla natura della fantascienza, la cui definizione specifica meriterebbe senza dubbio uno studio a sé,²⁴⁹ un'analisi più approfondita permette di mostrare non solo come le due categorie testuali presentino una serie di elementi strutturali comuni, ma anche e soprattutto come la fantascienza possa e debba essere considerata un tipo specifico, una particolare declinazione del racconto fantastico.

Già Umberto Eco, ragionando nei termini della teoria dei mondi possibili, riconosceva un profondo legame tra la letteratura fantastica e la produzione fantascientifica. Il presupposto di base di Eco è che

ogni opera narrativa – anche la più realistica – delinea un mondo possibile in quanto essa presenta una popolazione di individui e una sequenza di stati di fatto che non corrispondono a quelli del mondo della nostra esperienza.²⁵⁰

Stabilito questo, si può passare ad una distinzione tra la letteratura realistica e quella fantastica. Se nel primo caso la costruzione di un mondo possibile avviene attraverso l'impiego di «condizionali controfattuali»²⁵¹ che non intaccano i criteri di verosimiglianza della narrazione («“cosa accadrebbe se, in un mondo biologicamente, cosmologicamente e socialmente simile a quello normale, accadessero eventi che non sono di fatto accaduti

scienza sperimentale. A sua volta il racconto avveniristico [cioè il racconto fantascientifico, inteso qui per lo più nella sua variante futuristica] riflette l'angoscia di un'epoca intimorita dai progressi della teoria e della tecnica, e a cui la scienza, che ha cessato di rappresentare una protezione contro l'inimmaginabile, appare sempre più come una vertigine che vi precipita. Essa non porta più chiarezza e fiducia, ma turbamento e mistero.» (ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, pp. 51-52). Sarebbe poi stata l'ortodossia todoroviana ad allontanare definitivamente la fantascienza dal fantastico. L'*Introduction à la littérature fantastique*, infatti, riconduce il testo fantascientifico non al genere fantastico bensì al meraviglioso, e in particolare a quel sottogenere che Todorov definisce «meraviglioso strumentale»: «Con il meraviglioso strumentale siamo assai vicini a ciò che nell'800 veniva detto in Francia il meraviglioso scientifico e che oggi si chiama fantascienza. Nella fattispecie il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce.» (TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 60). Col tempo, sarà questa posizione a prevalere, e la fantascienza nel dibattito critico verrà molto più frequentemente associata ai diversi sottogeneri affini al meraviglioso (tra cui ad esempio il fantasy: cfr. STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, pp. 17-18), che non al racconto fantastico tradizionale.

²⁴⁹ Per approfondire la questione cfr. ad esempio MARK ROSE, *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 o ROBERT SCHOLES e ERIC S. RABKIN, *Fantascienza. Storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche Editrice, 1979.

²⁵⁰ UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 173.

²⁵¹ Ibidem.

ma che tuttavia non ripugnano alla sua logica?”»²⁵² nel secondo le cose vanno in modo diverso:

Ciò che distingue la narrativa fantastica da quella realistica è invece il fatto che il mondo possibile è *strutturalmente* diverso da quello reale. Uso il termine “strutturale” in senso molto lato: esso può riferirsi alla struttura cosmologica come alla struttura sociale.²⁵³

Eco definisce dunque una macrocategoria di testi - corrispondente alla letteratura fantastica – entro cui colloca tutte quelle opere che costruiscono un mondo possibile sulla base di un controfattuale del tipo «”Cosa accadrebbe se il mondo reale non fosse simile a se stesso, se cioè la sua stessa struttura fosse diversa?”».²⁵⁴ In questo insieme di testi figura anche la fantascienza, la quale secondo lo studioso, si delinea come «genere autonomo»²⁵⁵

quando la speculazione controfattuale su un mondo strutturalmente possibile è condotta estrapolando, da alcune linee di tendenza del mondo reale, la possibilità stessa del mondo futuribile. Ovvero, la fantascienza assume sempre la forma di una anticipazione e l’anticipazione assume sempre la forma di *una congettura* formulata a partire da linee di tendenza reali del mondo reale.²⁵⁶

Se da un lato la definizione di letteratura fantastica fornita da Eco risulta del tutto coerente con quella proposta nel presente studio,²⁵⁷ dall’altro la sua idea della «fantascienza come narrativa di congettura»²⁵⁸ sembra essere a ben vedere eccessivamente restrittiva, visto che molti dei testi tradizionalmente considerati

²⁵² Ivi, p. 174.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ivi, p. 176.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Perché solo un testo capace di costruire un mondo strutturalmente diverso da quello reale può innescare una comparazione ontologica tra il mondo narrativo, puntellato da oggetti fantastici e (quindi) domini invisibili, e il mondo reale, e così condurre il lettore a sperimentare una situazione di conflitto tra la propria esperienza di avvenimenti e fenomeni inconcepibili e l’impossibilità di una loro elaborazione razionale

²⁵⁸ UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, p. 177.

fantascientifici non potrebbero rientrare in questa categoria.²⁵⁹ A prescindere da questo, però, Eco pone l'attenzione su un fatto tanto ovvio quanto importante: i mondi finzionali creati dalla fantascienza, come quelli fantastici, si presentano come mondi la cui stessa struttura ontologica risulta assolutamente incoerente rispetto al paradigma di realtà del lettore.

A questa stessa conclusione giunge anche Brian McHale, il quale non a caso parla della fantascienza come del genere “ontologico” per eccellenza («the ontological genre *par excellence*»):²⁶⁰

Any fiction of any genre involves at least one *novum* — a character who did not exist in the empirical world, an event that did not really occur — and very likely involves many more than one. What distinguishes science fiction is the occurrence of this *novum* not (or not only) at the level of story and actors but in the structure of the represented world itself [...]. Or, better: not the occurrence of a single *novum*, but the projection of a network of innovations, with their implications and consequences; in other words, the projection of a world different from our own yet, [...] in confrontation with our world.²⁶¹

Da questo punto di vista, non c'è differenza tra la fantascienza e il fantastico, e i racconti di Lovecraft o di Buzzati sono analoghi a quelli di Wells o di Asimov: tanto i mostri e i fantasmi quanto le macchine del tempo e le navicelle spaziali, infatti, popolano un mondo che il lettore non può fare a meno di riconoscere come del tutto incompatibile rispetto al proprio. Per questo motivo, esattamente come il fantastico, la fantascienza risulta dotata di una dominante ontologica:

²⁵⁹ Si pensi, banalmente, a tutte quelle opere di fantascienza che collocano la propria ambientazione, anziché nel futuro, nel presente (*Vingt mille lieues sous les mers: Tour du monde sous-marin* o *Voyage au centre de la Terre* di Verne, ma anche molti racconti e romanzi di Wells) o nel passato (dalle *Cosmicomiche* di Italo Calvino a *The man in the high castle* di Philip K. Dick).

²⁶⁰ BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, p. 16.

²⁶¹ Ivi, pp. 59-60.

Invasions from outer space, visits to other planets, Utopian or dystopian futures, time-travel, parallel or lost worlds — all of these science-fiction *topoi* serve the purposes of an ontological poetics, [...].²⁶²

I racconti fantascientifici, esattamente come quelli fantastici, operano per spingere il lettore ad effettuare una comparazione ontologica tra il proprio mondo reale e quel mondo finzionale costruito dal testo e pullulante di oggetti e fenomeni straordinari e impossibili: «Science fiction, by staging “close encounters” between different worlds, placing them in confrontation, foregrounds their respective structures and the disparities between them.»²⁶³

Se quindi da un lato sembra lecito riconoscere un legame tra fantastico e fantascienza, dall'altro comunque questo non significa affatto che si possa stabilire un'identità assoluta tra le due forme narrative. Del resto è innegabile che la narrativa fantascientifica presenti tutta una serie di ambientazioni, temi e *topoi* ricorrenti che non solo non necessariamente si ritrovano in tutti i testi fantastici, ma che soprattutto spesso ne costituiscono un importantissimo tratto distintivo.

La reale natura del rapporto tra fantascienza e fantastico è stata colta perfettamente da Robert Scholes ed Eric S. Rabkin. Anche loro, come Eco e McHale, constatando come «le forme dell'invenzione fantastica si uniscono e si intrecciano alle forme della fantascienza»,²⁶⁴ riconoscono che

tutta la fantascienza è, fino a un certo punto, fantastica, nel senso che sempre la fantascienza fa almeno un'ipotesi che capovolge le regole fondamentali del mondo esterno al testo per creare il mondo interno al testo.²⁶⁵

Tuttavia, non è solo che la fantascienza sia una categoria specifica individuabile nel più ampio insieme della letteratura fantastica. Scholes e Rabkin comprendono infatti che

²⁶² Ivi, p. 62.

²⁶³ Ivi, p. 60.

²⁶⁴ ROBERT SCHOLES e ERIC S. RABKIN, *Fantascienza. Storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche Editrice, 1979, p. 243.

²⁶⁵ Ivi, p. 244.

fantastico e fantascientifico costituiscono due categorie la cui definizione si deve necessariamente basare su criteri analitici differenti:

Si noti che si definisce la fantascienza per quello che vi è di contenuto, per i suoi elementi; si definisce un'opera di *fantasy*, per come presenta quello che vi è di contenuto, per la sua struttura. Perciò è possibile [...] avere un'opera che per i suoi elementi è opera di fantascienza, e che per la sua struttura è opera di *fantasy*. Allo stesso modo, possiamo avere [...] viceversa opere di *fantasy* [...] che chiaramente non sono opere di fantascienza.²⁶⁶

La fantascienza, dunque, da un punto di vista strettamente tematico-contenutistico si delinea sicuramente come una categoria a sé stante nell'universo letterario: robot, esseri extraterrestri, macchine del tempo e viaggi interstellari sono infatti *topoi* narrativi che immediatamente richiamano una specifica categoria di testi narrativi. Allo stesso tempo, però, da un punto di vista strutturale, la fantascienza risulta del tutto assimilabile alla letteratura fantastica, visto che esattamente come quest'ultima organizza la propria enunciazione in modo tale da indurre il lettore verso quella comparazione ontologica tra mondo narrativo e mondo reale che, come si è detto, risulta indispensabile per l'assolvimento della funzione conativa dei testi fantastici.

Alla luce di questo è chiaro che, se consideriamo il racconto di fantascienza un tipo specifico di narrazione fantastica, e ammettiamo inoltre che le due forme narrative presentano la stessa struttura enunciativa, allora va da sé che anche nelle opere di fantascienza si potranno individuare una serie di elementi testuali in grado di denunciare l'adozione di un modo d'enunciazione di tipo fantastico. Paradossalmente, però, per individuare la spia del fantastico rintracciabile specificamente nei testi fantascientifici occorre partire proprio da quell'elemento che contraddistingue maggiormente questi ultimi, soprattutto rispetto alle opere appartenenti al fantastico canonico.

²⁶⁶ Ivi, pp. 244-245. Si tenga presente che qui Scholes e Rabkin utilizzano - ritengo impropriamente - i due termini «*fantasy*» e «fantastico» grosso modo come sinonimi, ovvero come se i due sostantivi indicassero lo stesso tipo di opere narrative.

Posto che tanto nella letteratura fantastica tradizionale quanto nella fantascienza risulta indispensabile la presenza, nel mondo narrativo, di almeno un oggetto fantastico, ovvero di almeno un oggetto o un avvenimento impossibile da ritrovare nel mondo reale, si può osservare che, mentre nel fantastico propriamente detto tale oggetto risulta inconoscibile sia per il lettore che per i personaggi (fatti salvi i casi descritti in 3.2.4), nella fantascienza invece la natura di quella che per il lettore costituisce certamente un'effrazione del regolare ordine del reale risulta del tutto comprensibile (e magari anche spiegabile) razionalmente per gli abitanti del mondo finzionale plasmato dal testo. Per intenderci, mentre nei racconti fantastici veri e propri né il lettore né i personaggi saprebbero spiegare (o accettare se è per questo) l'esistenza di fantasmi, diavoli e sortilegi, al contrario nei racconti fantascientifici fenomeni come il viaggio nel tempo o il teletrasporto restano delle incognite epistemologiche solo per il lettore, mentre per i personaggi essi risultano ampiamente comprensibili e, in una certa misura, normali.²⁶⁷

Facendo riferimento allo studio di Doležel sui mondi possibili della *fiction*, si può intendere questa evidente idiosincrasia tra la percezione del fruitore e quella del personaggio in relazione all'oggetto fantastico presentato dal testo come una differenza tra enciclopedie.²⁶⁸ Doležel, infatti, supera la tradizionale idea di enciclopedia intesa unicamente come insieme delle conoscenze possedute dal lettore

²⁶⁷ Su questo punto occorre soffermarsi ulteriormente. Affermare che nel racconto fantascientifico i personaggi tendono a considerare normali tutti quei fenomeni che invece per il lettore costituiscono un'inconcepibile effrazione del paradigma di realtà potrebbe indurre certamente ad un accostamento (se non, come el caso di Todorov, ad una sovrapposizione) tra la fantascienza e il meraviglioso. In entrambi i casi, del resto, il testo crea un mondo finzionale i cui abitanti non manifestano alcun tipo di stupore davanti all'oggetto fantastico, il quale viene invece percepito e presentato come perfettamente coerente rispetto al paradigma di realtà dei personaggi dell'opera. Si potrebbe persino sfruttare, per descrivere lo statuto ontologico dei mondi della fantascienza, quella stessa equazione già impiegata in riferimento ai mondi delle fiabe: Realtà = paradigma di realtà = (naturale + soprannaturale). Chiaramente, però, non ci si può fermare a questo genere di considerazioni senza riflettere su una differenza cruciale tra i due tipi di testi: e cioè che, mentre nelle fiabe l'evento soprannaturale risulta normalizzato in quanto non viene mai applicata, dagli abitanti del mondo narrativo, alcuna indagine epistemologica (per cui non c'è differenza tra il fiorire di una rosa e una casa stregata fatta interamente di zucchero e dolciumi), nella fantascienza invece la normalizzazione dell'impossibile avviene esclusivamente perché il fenomeno che per il lettore resta inaccettabile, per i personaggi risulta invece comprensibile razionalmente in ogni sua parte; mentre i personaggi delle fiabe non si interrogano né sull'esistenza dei fenomeni naturali né su quella degli eventi soprannaturali, nei racconti di fantascienza i personaggi riescono a spiegarsi l'esistenza delle tecnologie più straordinarie esattamente come riescono a spiegarsi qualsiasi altro fenomeno esistente.

²⁶⁸ Del concetto di enciclopedia si è già trattato nel secondo capitolo: cfr. 2.3, nota 142.

o a cui egli può in ogni momento attingere per comprendere il mondo reale o uno qualsiasi dei mondi narrativi con cui entra in contatto,²⁶⁹ e introduce il concetto di «enciclopedia finzionale»:

L'enciclopedia del mondo attuale è solo una delle numerose enciclopedie dei mondi possibili. La conoscenza di un mondo possibile costruito da un testo finzionale costituisce un'enciclopedia finzionale. Le enciclopedie finzionali sono molte e diverse, ma tutte si discostano in misura più o meno grande da quella del mondo attuale.²⁷⁰

Leggendo un romanzo o un racconto di fantascienza, il fruitore entra in contatto con uno o più oggetti che non fanno parte della propria enciclopedia, ovvero del proprio paradigma di realtà, ma che tuttavia rientrano pienamente nell'enciclopedia degli abitanti del mondo finzionale creato dal testo. Come rileva lo stesso Doležel, sebbene riferendosi forse un po' troppo genericamente alla «*fiction fantastica*»,²⁷¹ questa «ci offre numerosi esempi di enciclopedie finzionali che contraddicono la controparte del mondo attuale, come scopre ben presto chiunque visiti i mondi non naturali o soprannaturali.»²⁷²

La fruizione dell'opera, dunque, si tramuta nell'esperienza del contatto del lettore con un sistema di conoscenze alieno e incompatibile con quello del mondo reale, ed è proprio in questo contatto che si può rintracciare la presenza di una spia del fantastico.

La letteratura fantascientifica, infatti, tende ad evidenziare continuamente l'incolmabile distanza che separa l'enciclopedia del lettore da quella dei personaggi del racconto esibendo esplicitamente e ripetutamente l'enciclopedia finzionale dei singoli mondi narrativi in cui vengono collocate le vicende narrate. Ciò avviene mediante il

²⁶⁹ «Intendo per Enciclopedia un sapere massimale, del quale posseggo solo una parte, ma a cui potrei eventualmente accedere perché questo sapere costituisce come una immensa biblioteca composta di tutte le enciclopedie e libri del mondo e tutte le raccolte di giornali o documenti manoscritti di tutti i secoli, sino ai geroglifici delle piramidi e alle iscrizioni in caratteri cuneiformi. L'esperienza e una serie di atti di fiducia nei confronti della comunità umana mi hanno convinto che quello che l'Enciclopedia Massimale descrive (non di rado con alcune contraddizioni) rappresenta una immagine soddisfacente di ciò che chiamo il mondo reale.» (UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, pp. 115-116).

²⁷⁰ LUBOMÍR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, p. 181.

²⁷¹ Ivi, p. 182

²⁷² Ibidem.

ricorso ad un *topos* letterario tipico di questo genere narrativo e a cui ci si può riferire parlando di spiegazione *apparente* dell'oggetto fantastico.

Prendiamo a titolo di esempio le prime righe di un'opera che a buon diritto potrebbe essere considerata uno tra i più importanti precedenti della tradizione fantascientifica in Italia: la *Storia filosofica dei secoli futuri* (1860) di Ippolito Nievo.²⁷³ In questo breve racconto, Nievo traccia una storia immaginaria degli anni a venire, interessandosi in particolare alle sorti del mondo tra il 1860 e il 2222.²⁷⁴ Al netto di quelli che sono i pure importantissimi intenti politici dell'autore,²⁷⁵ ciò che qui occorre rilevare è il modo in cui l'opera viene presentata al lettore. Nella finzione narrativa, infatti, «Ferdinando de' Nicolosi, filosofo-chimico»²⁷⁶ - il cui nome compare solo in calce alla fine dell'epilogo - mediante un esperimento è riuscito a far apparire sui propri quaderni le parole di Vincenzo Bernardi di Gorgonzola, il quale, «vivente per la grazia di Dio nell'anno di felicità e d'indolenza 2222»,²⁷⁷ è «venuto nella determinazione di scrivere la storia degli ultimi tre secoli».²⁷⁸

Questi cinque libri di storia scrissi io Vincenzo Bernardi di Gorgonzola per mio uso e divertimento nell'anno dell'Era Volgare 2222, e 198 dopo il decreto del Patriarca Adolfo Kurr che ordinò la distruzione di tutti i libri anteriori al 2000. Sia pace all'anima sua!²⁷⁹

²⁷³ Per una breve storia della fantascienza italiana, cfr. DOMENICO GALLO, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, (tradotto da UMBERTO ROSSI, ARIELLE SAIBER, SALVATORE PROIETTI), «Science Fiction Studies», Vol. 42, No. 2, (July 2015), pp. 251- 273.

²⁷⁴ Si noti, *a latere*, che l'opera di Nievo rispecchia perfettamente le caratteristiche di quella «fantascienza come narrativa di congettura» di cui parla Eco.

²⁷⁵ La *Storia filosofica dei secoli futuri* viene pubblicata all'indomani dell'armistizio di Villafranca e, nella sua vocazione utopistica, prefigura l'avvento dell'unificazione italiana e il recupero delle terre cedute da Napoleone III all'Austria.

²⁷⁶ IPPOLITO NIEVO, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, a cura di EMILIO RUSSO, Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 75.

²⁷⁷ Ivi, p. 47.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ivi, p. 74.

Al di là di questo particolare artificio strutturale a cui ricorre Nievo,²⁸⁰ comunque, ad essere davvero interessante è il fatto che, nell'introduzione alla *Storia filosofica*, al lettore viene fornita una descrizione abbastanza dettagliata dell'esperimento che ha permesso a Ferdinando de' Nicolosi di accedere alle parole di uno storico del futuro:

Presi mezz'oncia di fosforo e una dramma di plutonio, i due elementi di cui si compone l'intima semenza umana; li mescolai ben bene e tolsi dalla dose quella particella infinitesima che forma probabilmente lo strumento passivo dell'intelligenza. Diluito in seguito quest'atomo arcano in una bottiglietta di buon inchiostro nero inalterabile, e versato l'inchiostro sopra una carta convenientemente saturata per mezzo del magnetismo animale di volontà e di pensiero, ne ricavai due grandi pagine d'un nero lucente e perfettissimo. Qui cominciava la parte meccanica e delicata del grande esperimento. Assoggettai quella carta alla temperatura media condensata e avvicinata di trecentosessantatré inverni e di trecentosessantatré estati. Il miracolo si operò appunto; la fioritura pensante di tre secoli avvenire fu ottenuta con tal precisione, che sfido un critico tedesco a trovarci di che ridere. Come su un negativo fotografico alle lavature di nitrato d'argento, comparvero dapprima su quella carta apparentemente carbonata alcuni segni bianchi: poi si profilavano alcune lettere, massime le iniziali; indi si disegnarono le intiere parole; da ultimo vi si stese elegantemente calligrafata la storia che ora trascrivo.²⁸¹

Dunque oltre a quanto viene narrato esplicitamente nell'opera (in cui ad esempio si prefigura l'avvento di una società pullulante di automi e in cui viene bandita del tutto la scrittura), già le stesse premesse della *Storia filosofica* presentano al lettore un oggetto fantastico: il «processo magico»²⁸² con cui Ferdinando de' Nicolosi ha trascritto le parole di «quel postero cervello»,²⁸³ infatti, già di per sé costituisce indubbiamente un fenomeno incoerente rispetto al paradigma di realtà del lettore. E tuttavia l'operazione di Ferdinando de' Nicolosi non viene presentato come qualcosa di semplicemente ed

²⁸⁰ Tale artificio potrebbe forse essere considerato come una sorta di rivisitazione in chiave fantascientifica di quel *topos* letterario tradizionale e tipicamente ottocentesco che era l'espedito del manoscritto ritrovato.

²⁸¹ IPPOLITO NIEVO, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, p. 46.

²⁸² Ivi, p. 46.

²⁸³ Ibidem.

inequivocabilmente esistente nel mondo finzionale costruito dal testo, come invece ci si potrebbe aspettare da un qualsiasi racconto fantastico. Piuttosto, il procedimento esatto del «fortunato esperimento»²⁸⁴ viene dettagliatamente riportato nel testo, quasi che questo volesse a tutti i costi spiegare al lettore la reale natura del fenomeno impossibile che gli viene presentato.

È esattamente questo ciò a cui mi riferisco quando parlo di *topos* della spiegazione apparente dell'oggetto fantastico: il testo fantascientifico, rispetto a quanto accade nei racconti fantastici o meravigliosi, non si limita ad affermare l'esistenza, nel proprio mondo finzionale, di un evento o di un fenomeno inconcepibile nel mondo reale, ma tenta anche di fornirne una spiegazione, di tratteggiarne dettagliatamente la configurazione o il funzionamento. Certo si tratta, appunto, di una spiegazione apparente, parziale, destinata ad arenarsi contro la propria stessa impostazione tautologica, e che riesce solo a spostare ma mai a risolvere l'interrogativo che nasce spontaneamente nel lettore che fa esperienza dell'oggetto fantastico. Nell'opera di Nievo, per esempio, viene illustrato il procedimento chimico con cui Ferdinando de' Nicolosi riesce ad evocare le parole dell'opera storiografica di Vincenzo Bernardi di Gorgonzola, ma tale operazione resta misteriosa per il lettore, il quale inevitabilmente passa dal chiedersi come siano comparse nel 1860 le parole di uno storico del 2222, al chiedersi come sia possibile che gli elementi menzionati dal filosofo-chimico mescolati insieme conducano a quell'effetto: la spiegazione fornita dal testo, lungi dall'essere esaustiva, semplicemente sposta l'attenzione del fruitore da un anello della catena causale a quello immediatamente precedente.

Questo stesso intento esplicativo – si potrebbe dire quasi didascalico – del testo si può osservare, sempre nei suoi esiti parziali, anche in diverse altre opere appartenenti alla tradizione fantascientifica italiana.

Nel già citato *Isolia spendens* di Landolfi, ad esempio, un tale atteggiamento risulta particolarmente evidenziato dalla struttura dialogica del racconto. I protagonisti di questa breve narrazione sono un giovane studente e il suo maestro, entrambi appartenenti alla quindicesima dimensione, che devono cercare di acchiappare una «creaturina così bella e

²⁸⁴ Ivi, p. 45.

così delicata»²⁸⁵ che però si trova invece nella terza dimensione. Non esattamente sicuro delle proprie capacità, all'inizio del racconto lo studente chiede al maestro spiegazioni su come spostarsi da una dimensione all'altra:

“Acchiappala dunque; [...] “. “Acchiapparla, maestro?”. “Sì, che c'è? Coraggio”. “Ma... ma in che modo?”. “Come! neppur questo sai fare?”. “Uhm no, son desolato; il fatto è, maestro, che di queste tecniche ci hanno dato soltanto un'idea generale”.²⁸⁶

Il maestro, dal canto suo, cerca dunque di spiegare al suo alunno i rudimenti del viaggio interdimensionale:

“Oh figliuolo: è come un atto di volontà, come un atto di simpatia (si potrebbe anche chiamare), [...]. Uno è in una certa dimensione, poi si dispone, dispone tutto se stesso diversamente, ed eccolo in una altra dimensione; io non so spiegartelo che così, sei tu che devi trovar la maniera, ognuno ha la sua”. [...] “Guarda, t'è mai avvenuto di vedere certe figurazioni con pieni e vuoti, che i pieni possono diventar vuoti e viceversa, a seconda... a seconda dello stato d'animo?”. “Sì, sì”. “Beh, è una cosa del genere”. “E uno può passare da una dimensione all'altra con questo semplice atto di volontà o di simpatia?”. “Piano: soltanto dalle superiori alle inferiori; son gli esseri superiori come noi che possono occasionalmente, per motivi di studio, d'indagine, per comodità scolastica, trasferirsi dall'una all'altra dimensione. Gli esseri meno evoluti sono imprigionati nella loro.”²⁸⁷

Certo in questo caso la spiegazione del fenomeno straordinario avviene con molta meno precisione rispetto a quanto accadeva nella *Storia filosofica* di Nievo, e tuttavia risulta comunque significativo che, nell'impianto dialogico del racconto, il testo evidenzi attraverso una doppia voce tanto la ricerca di una spiegazione per l'oggetto fantastico (attraverso le continue domande dello studente), quanto il tentativo di fornirla (attraverso le pur parziali spiegazioni del maestro). Così come pure è significativo il fatto che anche

²⁸⁵ TOMMASO LANDOLFI, *Diario perpetuo*, p. 17.

²⁸⁶ Ivi, p. 14.

²⁸⁷ Ivi, pp. 14-15.

nel racconto landolfiano la spiegazione dell'oggetto fantastico risulti solo apparente e assolutamente non sufficiente ai fini di una sua comprensione: lo stesso maestro, del resto, ammette candidamente che il viaggio interdisciplinare corrisponde a «qualcosa [...] che non si spiega a parole».²⁸⁸

Più soddisfacenti, dal punto di vista della presunta esattezza con cui vengono condotti, sono i tentativi di spiegazione dell'impossibile che si trovano in diversi racconti appartenenti alla produzione fantascientifica di Primo Levi. In particolare si può guardare a quella serie di racconti tratti dalla raccolta *Storie naturali* che sono accomunati dalla presenza del medesimo personaggio: il signor Simpson, un istrionico rappresentante e venditore della NATCA, immaginaria azienda statunitense che opera nel campo delle tecnologie più avanzate.²⁸⁹

Tra questi, un esempio interessante è costituito da *L'ordine a buon mercato*, in cui il signor Simpson propone al narratore di acquistare il Mimete, un duplicatore tridimensionale all'avanguardia che «non imita, non simula: ma riproduce il modello, lo ricrea identico, per così dire, dal nulla...».²⁹⁰ Anche in questo caso il funzionamento di questa macchina strabiliante non viene solo mostrato al lettore (nel corso del racconto verranno duplicati diversi oggetti, tra cui anche pietre preziose e monete; per di più, nel successivo *Alcune applicazioni del Mimete*, un personaggio arriverà addirittura a duplicare prima sua moglie e poi sé stesso), bensì gli viene spiegato nel dettaglio:

È il serbatoio di alimentazione. Contiene una miscela piuttosto complessa, il cosiddetto *pabulum*, la cui natura, per ora, non viene rivelata; da quanto mi è parso di capire dai tecnici della NATCA durante il corso di addestramento a Fort Kiddiwanee, è probabile che il *pabulum* sia costituito da composti poco stabili del carbonio e degli altri principali elementi vitali. La manovra è elementare: [...]. Vede? il modello da riprodurre si mette in questo scompartimento, e in quest'altro, che è di uguale forma e volume, si introduce il *pabulum*, a velocità controllata. Durante il processo di duplicazione, nella esatta posizione di ogni singolo atomo del

²⁸⁸ Ivi, p. 14.

²⁸⁹ In *Storie naturali*, il signor Simpson e la NATCA compaiono in totale in sei racconti su quindici: *Il Versificatore*, *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*, *La misura della bellezza*, *Pieno impiego* e *Trattamento di quiescenza*.

²⁹⁰ PRIMO LEVI, *Opere complete*, p. 534.

modello viene fissato un atomo analogo estratto dalla miscela di alimentazione: carbonio dov'era carbonio, azoto dov'era azoto, e così via.²⁹¹

E anche in questo caso la spiegazione del funzionamento dell'oggetto fantastico risulta inevitabilmente parziale. È lo stesso signor Simpson, infatti, a denunciare l'impossibilità di fornire certe informazioni:

A noi agenti, naturalmente, non è stato rivelato pressoché nulla del meccanismo di questa ricostruzione a distanza, né ci è stato spiegato in qual modo venga trasmessa da una cella all'altra la enorme mole d'informazione in gioco. Tuttavia siamo autorizzati a riferire che nel Mimete si ripete un procedimento genetico recentemente scoperto, e che il modello «è legato alla copia dallo stesso rapporto che lega il seme all'albero»: mi auguro che per lei tutto questo abbia un senso, e la prego di scusare la riservatezza della mia Casa. Comprenderà: non tutti i particolari dell'apparecchio sono finora coperti da brevetto.²⁹²

Non diversamente accade in *Trattamento di quiescenza*, in cui il signor Simpson mostra al narratore il Torec, un dispositivo straordinario che permette a chi lo indossa di ricevere la sensazione realistica proveniente da un'esperienza che, però, questo non ha mai vissuto:

Lo spettatore rivive integralmente la vicenda che il nastro gli suggerisce, sente di parteciparvi o addirittura di esserne l'attore: questa sensazione non ha nulla in comune con l'allucinazione né col sogno, perché, finché dura il nastro, non è distinguibile dalla realtà. [...] Lei comprende: qualunque sensazione uno desideri procurarsi, non ha che da scegliere il nastro. Vuole fare una crociera alle Antille? O scalare il Cervino? O girare per un'ora intorno alla terra, con l'assenza di gravità e tutto? O essere il sergente Abel F. Cooper, e sterminare una banda di Vietcong? Ebbene, lei si chiude in camera, infila il casco, si rilassa e lascia fare a lui, al Torec.²⁹³

²⁹¹ Ivi, pp. 534-535.

²⁹² Ivi, p. 535.

²⁹³ Ivi, p. 638.

Ancora una volta il «venditore di meraviglie»²⁹⁴ non si lascia certo pregare per esporre il meccanismo di funzionamento di questa nuova invenzione della NATCA:

[Il Torec] Si fonda sull'Andrac, il dispositivo creato e descritto da R. Vacca, e da lui messo in opera sulla sua stessa persona: vale a dire, su di una comunicazione diretta fra i circuiti nervosi ed i circuiti elettronici. Con l'Andrac, sottoponendosi ad un piccolo intervento chirurgico, è possibile ad esempio azionare una telescrivente o guidare un'auto solo mediante impulsi nervosi, senza l'intervento dei muscoli: in altri termini, basta volerlo. Il Torec sfrutta invece il corrispondente meccanismo ricettivo, in quanto suscita sensazioni nel cervello senza la mediazione dei sensi: a differenza dell'Andrac, tuttavia, il Torec non esige alcun intervento cruento. La trasmissione delle sensazioni registrate sui nastri avviene attraverso elettrodi cutanei, senza che occorra alcuna operazione preparativa. L'ascoltatore, anzi il fruitore, non ha che da indossare un casco, e durante tutto lo svolgimento del nastro riceve l'intera e ordinata serie di sensazioni che il nastro stesso contiene: sensazioni visive, auditive, tattili, olfattive, gustative, cenestesiche e dolorose; inoltre, le sensazioni per così dire interne, che ognuno di noi allo stato di veglia riceve dalla propria memoria. Insomma, tutti i messaggi afferenti che il cervello, [...] è in grado di ricevere. La trasmissione non avviene attraverso gli organi di senso del fruitore, che restano tagliati fuori, bensì direttamente a livello nervoso, mediante un codice che la NATCA mantiene segreto: il risultato è quello di una esperienza totale.²⁹⁵

In tutti gli esempi addotti fino a qui (e se ne potrebbero certamente aggiungere altri)²⁹⁶ si palesa dunque quello che ho definito il *topos* della spiegazione parziale dell'oggetto fantastico. È esattamente nel riproporre continuamente questa specifica situazione

²⁹⁴ Ivi, p. 637.

²⁹⁵ Ivi, pp. 637-638.

²⁹⁶ Per scelta ho selezionato per questo paragrafo esclusivamente autori italiani, visto quanto poco tende ad essere presa in considerazione dalla critica la tradizione fantascientifica del nostro paese. Certo però lo stesso *topos* della spiegazione apparente dell'oggetto fantastico si ritrova facilmente in innumerevoli altri testi appartenenti anche a tradizioni letterarie differenti: per citare solo qualche nome illustre, anche del funzionamento del teletrasporto di Wells (*The Remarkable Case of Davidson's Eyes*, 1895), della macchina del tempo di Isac Asimov (*The End of Eternity*, 1955), e dei robot di Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), nelle rispettive opere, viene fornita una dettagliata spiegazione.

narrativa per cui un personaggio, ad un certo punto, cerca di spiegare razionalmente l'esistenza di un fenomeno eccezionale, che si può rintracciare l'azione di una spia del fantastico implicita.

Si è già ampiamente discusso di come il lettore, posto di fronte ad un oggetto che appare del tutto incompatibile rispetto al proprio paradigma di realtà, a un oggetto avvolto in un vuoto epistemologico tale da risultare assolutamente inconoscibile, cerchi istintivamente di riportare tale incongruenza ed eccezionalità ad un ordine noto. In altre parole, davanti ad un oggetto fantastico, il lettore tende sempre, per quanto vanamente, di comprendere razionalmente quell'oggetto. Il *topos* della spiegazione apparente dell'impossibile agisce esattamente in questa direzione, quasi cercando di andare incontro a questa necessità del lettore: con le sue continue spiegazioni il testo sembra intercettare l'istinto conoscitivo del fruitore che entra in contatto con l'oggetto fantastico e, quasi provando a prevenire l'avvio della sua indagine, cerca di anticiparla fornendogli da subito le risposte alle sue domande.

Ovviamente queste risposte saranno sempre e inevitabilmente incomplete. Riprendendo i termini di Doležel, si può infatti rilevare che, mentre il lettore cerca di comprendere l'oggetto fantastico proposto dal testo alla luce della propria enciclopedia attuale, il racconto gli fornisce delle spiegazioni che, per quanto possano essere dettagliate, comunque non potranno mai soddisfarlo perché tenderanno sempre a far riferimento all'enciclopedia finzionale, la quale è posseduta dai personaggi ma non dal lettore. Per intenderci, sapere che il Mimete di Levi funziona grazie ad una sostanza chimica chiamata *pabulum* o che il viaggio interdimensionale di Landolfi si effettua come «un atto di volontà», può essere utile per i personaggi del racconto, ma certo non dice nulla al lettore che è alla ricerca di una possibile comprensione razionale di questi oggetti e fenomeni eccezionali.

Per quanto però possano essere apparenti o parziali queste spiegazioni, comunque la loro stessa presenza nel racconto, come si diceva, denuncia implicitamente che il testo fantascientifico muove dallo stesso presupposto di base di qualsiasi testo fantastico: l'incredulità del lettore davanti all'impossibile e la sua costante ricerca di una sua comprensione razionale. In questo, il *topos* della spiegazione apparente dell'oggetto fantastico, oltre ad essere uno dei tratti maggiormente distintivi della letteratura

fantascientifica, si qualifica anche come la manifestazione testuale dell'adozione di un modo d'enunciazione di tipo fantastico.

3.3.4 La storia «inverosimile, ancorché certa»: *l'excusatio non petita dei narratori del fantastico*

Spostandoci dal piano della storia a quello del racconto, cioè dalla dimensione della narrazione vera e propria a quella relativa al modo in cui tale narrazione viene condotta, si può rilevare che a questo livello d'analisi il testo fantastico può tentare di autenticarsi essenzialmente in due modi: o agendo sull'atto narrativo in sé, ovvero affidando uno specifico atteggiamento al narratore delle vicende; oppure modificando la forma del racconto, cioè la struttura superficiale – e chiaramente fittizia – dell'opera letteraria. È sulla prima di queste due modalità di autenticazione legate alla dimensione del racconto che intendo soffermarmi in questo paragrafo.

Nel capitolo precedente (cfr. 2.2) si è già mostrato come l'enunciazione dei testi fantastici tenda a rimarcare continuamente il carattere inverosimile degli eventi narrati attraverso una serie di commenti svolti dal narratore o dai personaggi volti ad evidenziare l'assoluta incompatibilità tra quanto raccontato e il paradigma di realtà del lettore. Se tale elemento è stato in quel caso messo in relazione con la necessità di indurre nel lettore una comparazione tra il proprio mondo reale e il mondo finzionale costruito dal testo – condizione fondamentale per lo sviluppo di quella frustrazione ontologica che si è considerata come la reazione ideale ricercata dal modo fantastico -, ora si può provare a guardare la questione da un'angolazione diversa. Per farlo, si può partire come al solito fornendo alcuni esempi.²⁹⁷

In merito al celebre e già citato romanzo di Mary Shelley, si è già ricordato come, quando il dottor Frankenstein si accinge a raccontare la propria «storia strana e terrificante»²⁹⁸ al capitano Walton, egli risulti perfettamente consapevole dell'inverosimiglianza della vicenda che lo ha coinvolto: «Preparatevi dunque ad

²⁹⁷ Si perdonerà qui la ripetizione di alcune citazioni, visto che, come già specificato, la questione dell'insistenza dell'enunciazione fantastica sull'inverosimiglianza della narrazione è stata già in parte trattata nel capitolo precedente.

²⁹⁸ MARY SHELLEY, *Frankenstein*, p. 294.

ascoltare avvenimenti che di solito sono ritenuti incredibili.»²⁹⁹ Ciò che si è mancato di specificare, tuttavia, è come al netto di questa consapevolezza, egli affermi comunque a gran voce che, per quanto straordinaria, la sua storia vada considerata in tutto e per tutto reale:

Se ci trovassimo tra scenari della natura più ospitali, potrei temere d'imbattermi nella vostra incredulità, forse nel vostro scherno; tuttavia molte cose appariranno possibili in queste regioni selvagge, cose che provocherebbero il riso a chi è ignaro dei poteri sempre mutevoli della natura e neanche posso dubitare che la mia storia, nel suo interno svolgimento, contenga prova della veridicità degli eventi in essa narrati.³⁰⁰

Negli ultimi capitoli del romanzo la stessa idea verrà poi ribadita davanti a dei magistrati:

Ascoltate, dunque, la deposizione che ho da fare. A dire il vero si tratta di una storia così strana che temo non le diate credito, se non vi fosse nella verità qualcosa che, per quanto straordinaria, costringe a prestarvi fede. È infatti troppo coerente per essere presa per un incubo ed io non ho motivi per dire il falso.³⁰¹

Viktor Frankenstein sa fin troppo bene quanto sia difficile credere alla propria storia, ovvero come essa contenga al proprio interno tutta una serie di elementi che risultano in netta contraddizione rispetto al paradigma di realtà dei suoi ascoltatori (e dei lettori); e tuttavia non per questo rinuncia a sottolinearne di continuo l'assoluta veridicità: «Badate, non vi sto raccontando le visioni di un pazzo. Il sole non ha una luce più certa nei cieli di quanto sia certo ciò che affermo.»³⁰² Non solo, stando a quanto ci riferisce lo stesso Walton, egli esibisce anche delle prove empiriche a sostegno delle proprie affermazioni:

²⁹⁹ Ivi, p. 78.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ivi, pp. 281-282.

³⁰² Ivi, p. 106.

La sua storia è coerente e ha tutta l'aria della pura e semplice verità, eppure devo confessare che le lettere di Félix e Safie che mi ha mostrato, assieme all'apparizione del mostro avvistato dalla nostra nave, mi hanno convinto della veridicità di ciò che ha narrato più delle sue asserzioni, per quanto sincere e, appunto, coerenti. Dunque un simile mostro esiste davvero!³⁰³

Si può insomma osservare una specie di contraddizione in termini nelle parole del narratore di questo racconto: da un lato egli sottolinea come la storia del mostro di Frankenstein sia assolutamente incredibile in quanto ha per oggetto un fatto impossibile - la resurrezione di un cadavere operata attraverso una misteriosa procedura pseudoscientifica -, ma dall'altro e allo stesso tempo egli ne afferma continuamente l'assoluta veridicità, cercando in questo modo di convincere i propri ascoltatori a credere alle sue parole.

Questa stessa contraddizione, a ben vedere, emerge dalle parole di numerosi narratori della letteratura fantastica. La si ritrova ad esempio già in quella nota finale ai *Gulliver's travels* che è la *Lettera del capitano Gulliver al cugino Sympson*, un'epistola fittizia aggiunta in coda a quel romanzo che, secondo la finzione narrativa, sarebbe stato scritto dallo stesso Gulliver ma corretto e pubblicato da suo cugino. Rispondendo a tutte le critiche che sono state mosse al resoconto dei suoi viaggi, nelle ultime righe della lettera Gulliver fa anche menzione di quegli uomini – che qui egli chiama in senso denigratorio «Yahoo», come quelle bestie dalla parvenza umana che nel IV libro dei *Gulliver's travels* erano addomesticate dai cavalli senzienti – che hanno avanzato dei dubbi sulla veridicità della sua storia:

Se mai le critiche degli Yahoo potessero toccarmi in alcun modo, dovrei lagnarmi che alcuni di loro siano tanto protervi da ritenere il mio libro di viaggi una pura finzione usciami dal cervello; anzi, che siano arrivati perfino a insinuare che gli Houyhnhnms e gli Yahoo non abbiano più esistenza degli abitanti di Utopia.³⁰⁴

³⁰³ Ivi, p. 294.

³⁰⁴ JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, p. 300.

Con queste parole il narratore, segnalando l'esistenza di questi "miscredenti", riconosce implicitamente l'inverosimiglianza della sua storia e la conseguente difficoltà incontrata dai suoi lettori (fittizi e reali) nel credere a quanto raccontato. Anche Gulliver, come Frankenstein, cerca di addurre delle prove a sostegno della reale esistenza degli oggetti fantastici di cui è popolata la sua narrazione, sebbene in questo caso l'esito appaia assai meno convincente:

Allora come potrebbe essere meno probabile il mio resoconto sugli Houyhnhnms e gli Yahoo, quand'è evidente che perfino nella nostra città esistono migliaia e migliaia di quegli stessi animali yahoo, distinguendosi essi dai loro confratelli, i bruti della terra degli Houyhnhnms unicamente perché qui usano una specie di cicaleccio e non vanno in giro nudi?³⁰⁵

Della debolezza di quest'argomentazione sembra essere consapevole lo stesso Gulliver, visto che in chiosa aggiunge: «Io ho scritto perché costoro si correggessero, non per avere la loro approvazione.»³⁰⁶ In ogni caso, e al netto dell'ironia tipicamente swiftiana che si può respirare in queste righe, anche qui si ritrova l'ammissione dell'inverosimiglianza degli eventi narrati e insieme la dichiarazione della loro assoluta autenticità.

Lo stesso accade nelle ultime pagine di *Dracula*, sebbene nel romanzo di Stoker questo meccanismo risulti leggermente celato da un piccolo ribaltamento retorico. Nella nota finale al testo, infatti, Jonathan Harker si abbandona sconcolato ad una constatazione per noi molto significativa: «Sarebbe assai difficile chiedere a qualcuno, anche se ci piacerebbe farlo, di accettare tutto ciò come prova di una storia tanto incredibile».³⁰⁷ Subito dopo egli riporta le parole del professor Van Helsing, il quale afferma perentoriamente che «Noi non abbiamo bisogno di prove; non chiediamo a nessuno di credere a noi!».³⁰⁸

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ BRAM STOKER, *Dracula*, pp. 312-313.

³⁰⁸ Ivi, p. 313.

Si potrebbe facilmente dedurre che queste parole denuncino un atteggiamento opposto rispetto a quello appena visto nei romanzi di Shelley e di Swift, per cui sembrerebbe che né ad Harker né a Van Helsing importi se il lettore crederà o no alla loro storia. In realtà però, negando a priori la possibilità che un ipotetico lettore creda alle fantastiche vicende di cui essi sono stati i protagonisti, i due personaggi di fatto riconoscono implicitamente l'inverosimiglianza della propria narrazione. Inoltre, quando il professor Van Helsing, cioè quello stesso personaggio che nel corso del romanzo esortava i suoi compagni a credere all'esistenza dell'impossibile («"Io voglio che voi credete." "Credere in cosa?" "Credere in cose che voi non potete [...]»),³⁰⁹ afferma di non aver bisogno di prove e di non volere a tutti i costi che qualcuno gli creda, di fatto egli sta così ribadendo ancor più fermamente la sua convinzione in quanto accaduto: a tal punto egli è certo che la storia narrata sia autentica da non aver bisogno di convincere altri e, per questo, da non ricercare alcuna prova tangibile. Paradossalmente, una tale convinzione da parte del personaggio (espressa in una forma che dal punto di vista retorico sembra richiamare la preterizione) agisce sul lettore come un'ancora più forte affermazione della veridicità di questa storia così incredibile. Anche qui, dunque, la stessa contraddizione degli esempi precedenti: l'ammissione dell'inverosimiglianza della storia e l'esortazione al lettore affinché egli, comunque, la prenda per vera.

In nessun testo questa contraddizione viene espressa in maniera tanto esplicita come avviene in *As intermitências da morte* di Saramago. Il narratore di questo romanzo - che peraltro si pone tra i «testimoni attendibili»³¹⁰ della vicenda - ad un certo punto inizia a raccontare di una certa busta viola che, dopo essere stata spedita dalla Morte in persona ad un essere umano, viene misteriosamente recapitata al mittente. Attuando una tecnica tipica delle opere di Saramago, qui il narratore gioca con il lettore e, non senza un certo piglio ironico, evidenzia con particolare zelo i vari elementi che rendono difficile credere a quanto egli stesso sta raccontando:

Si obietterà che una cosa del genere non è possibile, che la morte, proprio perché sta dappertutto, non può stare da nessuna parte in particolare, e quindi ne

³⁰⁹ Ivi, p. 156.

³¹⁰ JOSÉ SARAMAGO, *Le intermittenze della morte*, p. 149.

risulterebbe, in questo caso, l'impossibilità, tanto materiale come metafisica, di situare e definire ciò che di solito intendiamo per origine, ossia, nell'accezione che qui ci interessa, il luogo da cui è venuta [*il luogo in cui si trova la morte*]. Si obietterà altresì, benché con minore pretesa speculativa, che, avendo mille agenti di polizia cercato la morte per settimane, [...], e non avendolo né visto né fiutato, è ovvio che se fino al momento in cui ci troviamo non ci è stata data alcuna spiegazione di come le lettere della morte finiscano nella posta, tanto meno ci sarà detto per quali misteriosi canali le sia pervenuta ora fra le mani la lettera restituita.³¹¹

Non potrebbe esserci modo più diretto per evidenziare il carattere inverosimile di questa storia. Ma è interessante come, al netto di questa constatata inverosimiglianza, il narratore non rinunci ad affermare l'assoluta autenticità e veridicità delle proprie parole:

Riconosciamo umilmente che alcune spiegazioni sono mancate, queste e certamente molte altre, confessiamo che non siamo in grado di darle per contentare chi ce le richiede, a meno che, abusando della credulità del lettore e prevaricando il rispetto che si deve alla logica degli eventi, aggiungessimo nuove irrealità alla congenita irrealità della favola, comprendiamo bene che tali mancanze ne pregiudicano seriamente la credibilità, ma niente di tutto ciò significa, [...] che la lettera di colore viola cui ci siamo riferiti non sia stata effettivamente restituita al mittente. I fatti sono fatti, e questo, che lo si voglia o no, appartiene all'ordine di quelli inaggirabili.³¹²

Insomma la «congenita irrealità della favola», incontrovertibile e riconosciuta (anzi in questo caso proprio esibita) dallo stesso narratore, non deve in alcun modo pregiudicare la «credulità del lettore»: la storia resta, per stessa ammissione di chi la racconta, «inverosimile, ancorché certa».³¹³

L'esposizione delle vicende da parte del narratore così come essa si osserva in tutti questi esempi è dunque dominata da una contraddizione che si declina attraverso la coesistenza dell'ammissione dell'inverosimiglianza della storia con il richiamo alla

³¹¹ Ivi, p. 139.

³¹² Ivi, pp. 139-140.

³¹³ Ivi, p. 42.

fiducia del lettore. Emanuela Scarano ha messo in relazione questa specifica caratteristica della letteratura fantastica con un certo «carattere trasgressivo»³¹⁴ proprio di questo tipo di produzione narrativa. «L'*inventio* fantastica», infatti,

risulta caratterizzata da una specifica forma di contaminazione: entro una catena logica di eventi verisimili vengono immessi uno o più eventi inverisimili e percepiti dal lettore come all'altro perché tendono a privare il contesto di coerenza e di omogeneità.³¹⁵

Ciò fa sì che il fantastico disattenda quella «convenzione di lettura e di narrazione radicata e resa automatica dalla tradizione letteraria, che assegna il verisimile e l'inverisimile a generi narrativi diversi».³¹⁶ La letteratura fantastica insomma tradisce quella rigida distinzione tra racconto verosimile e racconto inverosimile (o, meglio, impossibile) che risulta vigente nella storia letteraria fin dai tempi della *Poetica* aristotelica:

Proponendo una storia che contestualizza l'inverisimile e il verisimile, il racconto fantastico infrange questa distinzione e instaura un rapporto contestativo con ciascuno dei due campi separati dalla tradizione, perché il connubio trasgressivo tra le due componenti ne provoca la reciproca deformazione e tende a sovvertire i procedimenti formali canonizzati, manipolandoli in modo da sottrarli alle funzioni consuete, e deviandoli perciò sia dalla norma vigente che dai canoni ideologici che le presiedono.³¹⁷

Questa trasgressione della «veridicità convenzionale»³¹⁸ del racconto, secondo Scarano, impone all'enunciazione fantastica di adottare delle strategie di autenticazione. Tanto i racconti di tipo realistico quanto le storie meravigliose, infatti, mantenendosi sempre ancorati esclusivamente o al campo del possibile o a quello dell'impossibile (in questi casi si tratta di un *aut aut*), possono sempre contare sulla sospensione

³¹⁴ EMANUELLA SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, in *La narrazione fantastica*, p. 357.

³¹⁵ *Ivi*, p. 355.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ EMANUELLA SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, in *La narrazione fantastica*, p. 356.

³¹⁸ *Ibidem*.

dell'incredulità del lettore: «verosimile oppure inverisimile, il racconto non fantastico racconta una storia sulla quale il lettore, per convenzione, non può e non deve avere dubbi»³¹⁹ e, per questo, «l'unica autenticazione di cui la *factio* ha bisogno è quella del narratore, depositario indiscusso della verità che espone».³²⁰ Il fantastico, invece, in virtù di quella commistione tra realtà e irrealtà che non solo narrativizza negli intrecci ma che come si è visto pure esibisce continuamente nell'enunciazione, non può aspettarsi che il lettore semplicemente creda alle parole del narratore e dunque è costretto a «perorare la propria veridicità, ricorrendo all'autenticazione della storia».³²¹

Per Scarano ciò si traduce in uno specifico «impianto enunciativo»³²² della narrazione fantastica, ovvero in un determinato atteggiamento espositivo assunto dal narratore:

Dal carattere trasgressivo della storia fantastica scaturisce quindi per il narratore la necessità di *autenticarla*, ossia di esibire le prove atte a convincere il lettore che la storia raccontata è *tutta vera, anche se non tutta verisimile*.³²³

Un tale atteggiamento proprio del narratore fantastico permette, secondo la studiosa, di «individuare il modello di riferimento del racconto fantastico in un genere letterario apparentemente lontanissimo: la storiografia».³²⁴ Quest'ultima, infatti, corrisponde all'unico genere di scrittura «le cui norme escludono l'attendibilità convenzionale e automatica dell'*inventio*»³²⁵ in quanto esso non vuole riferirsi né al campo del verosimile né a quello dell'inverosimile, ma esclusivamente alla sfera della «verità provata e controllabile».³²⁶ La preoccupazione principale dello storico è quella di presentare al proprio lettore esclusivamente dei fatti veri, a prescindere dal loro grado di verosimiglianza, e per questo egli

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ibidem.

³²² Ivi, p. 357.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ivi, p. 358.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ Ibidem.

è tanto più credibile quanto più è in grado di documentare i fatti che riferisce, ed appare tanto più fededeigno allorché dichiara le lacune della propria storia e le difficoltà interpretative che ne derivano.³²⁷

I narratori dei testi fantastici, evidenziando in continuazione il carattere inverosimile delle storie che raccontano ma ribadendone allo stesso tempo l'autenticità, magari cercando anche di fornire delle prove a sostegno di quanto riferiscono, sembrano per questo riprendere quell'atteggiamento specifico e proprio della storiografia:

Il narratore fantastico, che si preoccupa di dimostrare la propria attendibilità e si rifiuta di sovrapporre ai fatti un'interpretazione avventata o riduttiva, applica fedelmente il canone storiografico del narratore veridico e perciò pronto ad evidenziare le proprie lacune, in omaggio al vero [...].³²⁸

La preoccupazione principale dei narratori fantastici sembra essere quella di prevenire l'incredulità del lettore a cui espongono una serie di fatti straordinari e, per farlo, essi apparentemente recuperano

un *leitmotiv* della storiografia classica, in cui frequentemente il narratore motiva la materia prescelta chiamando in causa i suoi caratteri straordinari e inauditi, ossia il suo eccesso rispetto al criterio della verisimiglianza.³²⁹

Dunque quella dichiarazione del narratore che afferma di essere pienamente consapevole dell'inverosimiglianza del proprio racconto e che al netto di questo però esorta comunque il lettore a credere alla vicenda, si può definire come una strategia messa in atto dal testo per autenticare la narrazione sulla base di un modello di tipo storiografico: esattamente come nella storiografia, infatti, qui l'enunciazione narrativa richiede al lettore di credere che la vicenda esposta, per quanto inverosimile, sia comunque vera. Anzi,

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ivi, p. 359.

³²⁹ Ivi, p. 363.

forse, che essa sia vera proprio in virtù della sua inverosimiglianza, che essa cioè sia una vicenda troppo assurda per essere stata inventata.

In quest'ottica, l'*excusatio non petita* del narratore che riconosce e ammette l'inverosimiglianza della propria storia può essere considerata una spia del fantastico implicita: tale formula ricorrente non solo implica un riconoscimento indiretto di come il testo fantastico tratti di oggetti e fenomeni del tutto estranei rispetto al paradigma di realtà del lettore, ma denuncia anche la presenza di una strategia enunciativa che, preso atto di ciò, si adopera per autenticare la storia che espone. Così i narratori anticipano l'incredulità del lettore davanti all'oggetto fantastico e, paradossalmente, cercano di mostrarsi attendibili proprio manifestando l'apparente inattendibilità di un racconto che tratta di fenomeni eccezionali e straordinari. La narrazione viene presentata, per riprendere le parole di Saramago, come una storia che è sempre «inverosimile, ancorché certa».

3.3.5 *Il testo fantastico come oggetto intrinsecamente autenticato*

Resta da analizzare, tra le spie del fantastico implicite, quella modalità di autenticazione – che ovviamente si attua sul piano del racconto - la quale si declina in particolare nell'assunzione di una specifica configurazione strutturale da parte dell'opera narrativa. Nello specifico, l'azione di questo tipo di spia del fantastico si può osservare in tutti quei casi in cui il racconto viene presentato come un *documento fittizio*, ovvero non come il semplice frutto dell'immaginazione dell'autore, ma come un testo preesistente di cui in qualche modo l'autore è entrato in possesso.

Per quanto non sia questa una tendenza egemonica nella letteratura fantastica, nondimeno anche un'incursione superficiale tra i testi appartenenti a questo specifico tipo di produzione narrativa permette di attestarne la massiccia diffusione. Come rileva giustamente Rosalba Campra,

[...] non sempre sarà pertinente la domanda sulla natura del supporto dell'atto comunicativo; a volte questo sapere non fa parte delle domande che il lettore deve

porsi necessariamente. Ma gli esempi di narrazioni che specificano il mezzo di trasmissione della voce narrante sono innumerevoli.³³⁰

Proliferano infatti le narrazioni fantastiche scritte sottoforma di carteggi, diari privati, relazioni scientifiche o rapporti di qualsiasi tipo, articoli di cronaca e persino opere realizzate da altri autori. Rispetto a questi documenti finzionali, chiaramente inesistenti, l'autore reale tende a collocarsi in maniera variabile.³³¹ Talvolta egli si presenta esplicitamente come il curatore ed editore del materiale testuale che costituisce il racconto, ovvero come colui che ne ha deciso o agevolato la pubblicazione, riproponendo (e a volte rielaborando) l'antico *topos* letterario del manoscritto ritrovato. È ad esempio quanto accade in *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884) di Edwin Abbott Abbott: qui non solo la presenza di un redattore umano per la straordinaria vicenda raccontata da un abitante di un mondo a sole due dimensioni viene implicitamente suggerita nel finale, nelle parole dello stesso narratore;³³² ma addirittura il romanzo è preceduto da una prefazione fittizia vergata da un anonimo «curatore alla seconda edizione riveduta»³³³ (dietro il quale, comunque, non è difficile intravedere lo stesso Abbott):

Se il mio povero amico della Flatlandia¹ fosse tuttora in possesso del vigore mentale di cui godeva quando iniziò a comporre queste Memorie, non avrei bisogno adesso di sostituirlo in questa prefazione, ove egli desidera in primo luogo ringraziare i suoi lettori e i suoi critici della Spacelandia, la cui favorevole accoglienza ha reso necessaria una sollecita quanto inaspettata seconda edizione del suo lavoro.³³⁴

³³⁰ ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, pp. 72-73.

³³¹ Non è il caso di complicare ulteriormente questa trattazione, dunque mi riferirò qui, per quanto forse impropriamente all'autore reale, sebbene andrebbero considerate le distinzioni tra autore empirico, autore implicito e narratore (e, in teoria, anche tra narratario e lettore empirico) in ciascuno dei singoli casi analizzati: per un'introduzione alla questione, cfr. GERARD GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, pp. 116-133.

³³² «Eppure continuo a esistere nella speranza che queste mie memorie, in qualche modo, non so come, possano trovare una strada per giungere alla mente dell'umanità di qualche Dimensione, e possano suscitare una razza di ribelli che si rifiutino di essere confinati in una Dimensionalità limitata» (EDWIN A. ABBOTT, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Milano, Adelphi Edizioni s.p.a., 1993, pp. 150-151).

³³³ Ivi, p. 23.

³³⁴ Ibidem.

Non diversamente si osserva in *Visto di lontano* di Primo Levi, la cui nota introduttiva («nota in mala fede»)³³⁵ vorrebbe chiaramente suggerire un'identità tra l'autore reale e il curatore di quella relazione scientifica realizzata dallo studioso selenita di cui è fatto il racconto:

La decifrazione del presente Rapporto, che ci è pervenuto in grafia selenitica lineare B, ha offerto gravi difficoltà tecniche ai decodificatori dell'FBI a cui era stato affidato; si prega dunque il lettore di essere indulgente sulle sue incongruenze e lacune.³³⁶

In altri casi, l'azione di redazione e pubblicazione del documento finzionale viene ricondotta non all'autore reale, bensì ad una figura che a sua volta risulta del tutto fittizia. Questa può coincidere con uno dei personaggi interni alla stessa narrazione, la quale però si colloca necessariamente su un piano diegetico differente rispetto a quello dei fatti che costituiscono il cuore del racconto fantastico. È per esempio ciò che si osserva in *Frankenstein*, romanzo che presenta non solo una generale struttura epistolare, ma che è anche caratterizzato da una forte componente metanarrativa: il lettore dell'opera di Shelley si ritrova davanti le lettere inviate dal capitano Walton a sua sorella in cui, a partire da un certo momento, viene trascritta per intero la tragica storia del dottor Frankenstein, così come quest'ultimo la racconta direttamente al capitano:

[Il dottor Frankenstein] mi ha detto poi che avrebbe cominciato a raccontarmi la sua storia il giorno seguente, quando fossi stato libero. Una tale promessa ha fatto sì che gli esprimessi il mio più caloroso ringraziamento. Quindi ogni sera, quando non sarò gravato di alcun compito impellente, ho deciso che riporterò, in maniera quanto più fedele alle sue parole, tutto ciò che egli mi avrà raccontato durante il giorno e, se gravato dagli impegni, al massimo butterò giù delle annotazioni. Di certo questo manoscritto ti darà grandissimo piacere, ma anch'io, che ne conosco il narratore e

³³⁵ PRIMO LEVI, *Opere complete*, p. 695.

³³⁶ Ibidem.

ascolto la storia dalle sue stesse labbra, con quale interesse e partecipazione lo leggerò qualche giorno in futuro!³³⁷

Ma ci sono anche casi in cui questa figura – si dica così – editoriale viene fatta coincidere con un'entità finzionale che, per quanto tale, comunque risulta del tutto esterna rispetto alla vicenda narrata, e a cui dunque non si addice il titolo di personaggio. Emblematico l'esempio dei *Gulliver's travels*, in cui, secondo quanto viene affermato nell'introduzione fittizia preposta al romanzo, il resoconto dei meravigliosi viaggi del protagonista viene corretto e pubblicato da un certo Riccardo Sympson, parente e amico di Gulliver:

L'autore di questi viaggi, il signor Lemuel Gulliver, è mio amico e intrinseco di lunga data; siamo altresì imparentati in qualche maniera per via materna. [...] Prima di lasciare Redriff, egli m'affidò in custodia i fogli che seguono, dandomi libertà di disporne nella guisa che ritenessi opportuna. [...] Su consiglio di molte degne persone, cui trasmisi questi fogli con licenza dell'autore, m'avventuro ora a mandarli per il mondo; con la speranza che (se non altro) possano per qualche tempo essere una buona distrazione per i nostri giovani nobili, migliori dei soliti scarabocchi di politica e di parte.³³⁸

³³⁷ MARY SHELLY, *Frankenstein*, p. 79. In realtà la struttura narrativa del romanzo di Shelley è estremamente complessa: con l'alternarsi del racconto del capitano Walton (nell'epistolario indirizzato alla sorella), del dottor Frankenstein e poi anche dello stesso mostro di Frankenstein, tale struttura si presenta come una specie di insieme di scatole cinesi in cui le voci narranti si alternano una dopo l'altra e in modo apparentemente disordinato. Volendo rifarsi allo stesso «contegno scientifico» di Genette (GERARD GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, p. 123), si potrebbe così schematizzare la struttura narrativa del romanzo:

[A.R. [A.E.: capitano Walton [N.: dottor Frankenstein [racconto del dottor Frankenstein [N.Rm.: mostro di Frankenstein [racconto del mostro di Frankenstein] Na.Rm.: dottor Frankenstein] racconto del dottor Frankenstein] Na.: capitano Walton] Na.E.: sorella del capitano Walton] L.]

Dove: A.R.: autore reale; L.: lettore; N. Narratore; Na.: narratario; A.E.: autore dell'epistolario; Na.E.: narratario dell'epistolario; N.Rm.: narratore del racconto del mostro di Frankenstein; Na.Rm.: narratario del racconto del mostro di Frankenstein.

³³⁸ JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, pp. 3-4. Eco, a tal proposito, ricorda anche come nel caso dell'opera di Swift la finzione narrativa abbia colonizzato persino il paratesto: «Si veda il frontespizio della prima edizione dei *Viaggi di Gulliver*: non vi appare il nome di Swift come autore di finzione ma quello di Gulliver come autobiografo veritiero.» (UMBERTO ECO, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013, p. 439).

Addirittura il romanzo di Swift si chiude, a partire dalla sua seconda edizione, con una *Lettera del Capitano Gulliver a suo cugino Sympson*, una sorta di pubblica accusa che viene mossa, nella finzione narrativa, dal protagonista e autore dei *Gulliver's travels* contro gli arbitri del curatore dell'opera:

Spero che siate pronto a riconoscere pubblicamente, ove foste chiamato a farlo, che fu a causa delle vostre grandi e frequenti sollecitazioni se acconsentii a pubblicare un resoconto molto libero e inesatto dei miei viaggi, incaricandovi di assumere uno di quei giovani gentiluomini di Oxford o Cambridge che li ordinasse e ne correggesse lo stile, [...]. Non rammento però avervi mai autorizzato a permettere alcuna omissione, e ancor meno alcuna aggiunta [...].³³⁹

Il disappunto del capitano Gulliver in questa lettera è tale che egli addirittura dichiara di essersi pentito della pubblicazione della sua stessa opera:

Ciò detto, mi dolgo del pochissimo cervello che ebbi, allorché fui indotto a lasciar pubblicare i miei viaggi dalle suppliche e dai falsi ragionamenti, vostri e altrui, del tutto contrariamente alla mia opinione.³⁴⁰

Infine, in molti testi fantastici al lettore viene semplicemente sottoposta la fruizione dei documenti finzionali che costituiscono il racconto, senza che venga fornita alcuna informazione su un eventuale autore-curatore (o su un suo surrogato finzionale). In questi casi può succedere che la voce autoriale compia solo una rapida apparizione nel testo, magari attraverso notazioni fintamente paratestuali, per specificare la natura di questi testi fittizi: è frequente, ad esempio, che nei casi di struttura diaristica o epistolare, vengano specificate rispettivamente l'immaginario autore del diario così come i mittenti e i destinatari coinvolti nel carteggio; oppure per precisarne le circostanze di rinvenimento (si pensi a come il celebre *The Call of Cthulhu* di Lovecraft si apra con la nota:

³³⁹ JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, p. 297..

³⁴⁰ Ivi, p. 298.

«Manoscritto ritrovato fra le carte dello scomparso Francis Wayland Thurston, di Boston»³⁴¹).

Accade anche, però, che un'entità extradiegetica intervenga per chiarire "dall'esterno" ciò che la sola lettura dei documenti di cui è fatto il racconto non potrebbe altrimenti rivelare. Nel racconto *Amour Dure: Passages from the Diary of Spiridion Trepka* di Vernon Lee (1887), ad esempio, la storia della misteriosa e folle passione che porta uno studioso polacco ad innamorarsi dello spirito di una donna italiana del Cinquecento viene esposta al lettore attraverso le parole che lo stesso protagonista riporta nel proprio diario. Per via di questa focalizzazione interna, chiaramente solo una voce extradiegetica può informare il lettore dell'esito tragico della vicenda, e infatti in calce al racconto si legge:

Here ends the diary of the late Spiridion Trepka. The chief newspapers of the province of Umbria informed the public that, on Christmas morning of the year 1885, the bronze equestrian statue of Robert II had been found grievously mutilated; and that Professor Spiridion Trepka of Posen, in the German Empire, had been discovered dead of a stab in the region of the heart, given by an unknown hand.³⁴²

Nella maggior parte dei casi, comunque, il documento finzionale di cui si compone la narrazione viene presentato *sic et simpliciter* al lettore, senza alcuna intrusione ad opera di autori o narratori esterni alla vicenda, così che solo l'analisi del paratesto possa ricondurre alla reale connotazione finzionale del testo. In questo genere di racconti spesso la natura documentale dell'opera è denunciata da segnali specifici inseriti nella narrazione stessa. A tal proposito si è già ricordato (in 3.3.2) l'incipit di *The Temple* di Lovecraft, in cui il protagonista, prigioniero in un sottomarino disperso negli abissi oceanici, decide di affidare «questa bottiglia e il documento in essa contenuto all'oceano Atlantico»³⁴³.

³⁴¹ HOWARD PHILIPS LOVECRAFT, *Opere complete*, p. 361.

³⁴² VERNON LEE, *Hauntings and Other Fantastic Tales*, Peterborough (ON), Broadview Press, 2006, p. 76.

³⁴³ HOWARD PHILIPS LOVECRAFT, *Opere complete*, p. 253.

Compio tale atto per l'interesse del pubblico, che ritengo opportuno sia informato degli eventi da noi vissuti; la qual cosa, con ogni probabilità, non riuscirò a fare di persona essendo la mia stessa sopravvivenza minacciata.³⁴⁴

Ma si veda anche *Manuscript Found in a Bottle* di Edgar Allan Poe (1833), in cui – se si esclude la pur esplicita indicazione fornita dal titolo – è il protagonista a informarci della natura diaristica di quanto leggiamo, così come anche del modo in cui il suo scritto verrà ritrovato in seguito:

Continuerò a tenere di tanto in tanto questo diario. E pur vero che non riesco a vedere come potrò trasmetterlo al mondo, ma cercherò di farlo. Alla fine, chiuderò il messaggio in una bottiglia e lo getterò in mare.³⁴⁵

E segnali altrettanto espliciti si trovano chiaramente anche in quell'«intricato giro di diari, lettere, biglietti, telegrammi»³⁴⁶ che è il *Dracula* di Stoker, del quale in particolare si possono ricordare le parole messe in bocca a Jonathan Harker nella nota conclusiva del romanzo:

Quando siamo tornati in patria abbiamo parlato dei vecchi tempi [...]. Ho tirato fuori i diari dalla cassaforte dove erano rimasti custoditi sin dal nostro ritorno, tanto tempo fa. Ci ha stupiti il fatto che, in tutta quella enorme quantità di materiale, non c'è praticamente nessuno scritto autografo! Niente, solo una quantità di dattiloscritti, tranne gli ultimi appunti di Mina, di Seward e miei, più il memorandum di Van Helsing.³⁴⁷

A prescindere però dai singoli casi specifici, è comunque evidente che presentare un racconto fantastico come un testo preesistente e dunque indipendente dall'azione creativa di un autore empirico significa cercare di perorarne la veridicità. In altre parole, significa attivare una strategia di autenticazione:

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ EDGAR ALLAN POE, *Racconti*, Torino, Arnoldo Mondadori Editore, 1961, p. 96.

³⁴⁶ PAOLA FAINI, introduzione in BRAM STOKER, *Dracula*, p. XIII.

³⁴⁷ BRAM STOKER, *Dracula*, p. 312.

[...] la presentazione del materiale narrato come testo scritto preesistente crea una specie di legittimazione attraverso la materialità: ciò che il lettore ha fra le mani fa parte del suo stesso universo, cioè riveste carattere di documento.³⁴⁸

Che si tratti di un epistolario, delle pagine di un diario o di una narrazione scritta da altri, quando il testo fantastico si presenta come un documento in qualche modo “proveniente” dal mondo reale, quel che si intende creare è «una finzione di verità della scrittura».³⁴⁹

Occorre precisare che questo tipo di autenticazione della *fiction* non costituisce affatto una prerogativa della letteratura fantastica, anzi risulta massicciamente attestato anche in altri generi narrativi. A tal proposito Monica Farnetti ha parlato di «*topoi* di inveramento»,³⁵⁰ riferendosi così a tutti quei dispositivi diegetici che portano un testo narrativo ad assumere una configurazione strutturale in cui l’autore «si eclissa delegando a un proprio “doppio”, a una figura autoriale fittizia rispetto alla quale egli si pone come semplice editore, la responsabilità dell’enunciazione».³⁵¹ In questi casi,

ciò che appare innanzitutto evidente [...] è l’intenzione, da parte dell’autore, di rinvenire e di indicare in un altro testo l’origine del proprio, al contempo delegando a un altro autore la responsabilità dell’opera. tale intenzione si converte peraltro, immediatamente, in quella di naturalizzare l’occasione dello scrivere e di autenticare, appoggiandola a un sedicente documento, l’opera che introduce [...]. L’autore infatti deve, in sostanza, legittimare la propria opera come vera o, quantomeno, attribuire ad altri la responsabilità del fatto che vera essa non sia.³⁵²

La costituzione documentale di un’opera narrativa, in altre parole, agisce in due direzioni: da un lato, la narrazione viene allontanata dall’autore, figura che viene

³⁴⁸ ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, p. 73.

³⁴⁹ Ivi, p. 74.

³⁵⁰ MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, p. 20.

³⁵¹ Ivi, pp. 22-23.

³⁵² Ivi, p. 22.

notevolmente depotenziata in questo genere di opere, passando – nella finzione narrativa – dall’esserne il creatore al curarne la mera pubblicazione; dall’altro, il racconto si avvicina invece al lettore, visto che la narrazione si presenta non come un’invenzione, ma come una serie di fatti che emergono da fonti empiriche, concrete, tangibili, ritrovate in quello stesso mondo reale che egli abita.

Spesso l’enunciazione testuale tende a rimarcare notevolmente proprio questa supposta materialità che la narrazione, quando assume una configurazione di questo tipo, finge di possedere. Lo si vede benissimo nei *Gullivers’s travels* in tutti quei passi in cui viene fatta menzione degli interventi direttamente operati dal curatore sulla narrazione autobiografica del protagonista. Nell’introduzione firmata da Riccardo Sympson, ad esempio, questo esplicita chiaramente di essersi dedicato ad un’importante opera di revisione e correzione del testo originale, insistendo peraltro, nelle ultime righe, sull’effettiva esistenza del manoscritto autografo dell’autore:

Questo volume sarebbe stato almeno grosso il doppio, se non avessi avuto l’ardire di cancellare innumerevoli passi su venti e maree, sulle declinazioni magnetiche e i rilevamenti di rotta in vari viaggi; insieme a minuti ragionamenti su come governare una nave nella tempesta, con latitudini e longitudini; e a tal riguardo, ho motivo di temere che il signor Gulliver possa esserne un poco dispiaciuto: ma io ero deciso ad adattare l’opera quanto più possibile alle generali capacità dei lettori. Tuttavia, se la mia ignoranza in materia marinaresca m’avesse fatto incorrere in alcuni errori, di tali errori sono io l’unico responsabile; e se una viaggiatore avesse curiosità di consultare estesamente l’intera opera, così come uscì dalla mano dell’autore, sarò pronto a soddisfare il suo desiderio.³⁵³

Molto simile è l’atteggiamento dell’anonimo redattore della finta nota introduttiva a *Visto di lontano* di Levi:

Si avverte inoltre che, per ragioni di semplicità, nella trascrizione [del rapporto] è sembrato opportuno adottare, per quanto possibile, unità di misura, datazioni e

³⁵³ JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, p. 4.

termini geografici terrestri equivalenti o corrispondenti alle espressioni contenute nell'originale.

Perciò, quando si parla ad esempio di città o di navi, occorre ricordare che esse sono “città” (ossia fitti agglomerati di abitazioni umane) e “navi” (ossia voluminosi oggetti galleggianti costruiti e pilotati dall'uomo) per noi, non per l'ignoto estensore del Rapporto: al quale le une e le altre apparivano sotto un aspetto assai meno rivelatore.³⁵⁴

L'insistenza del testo sul carattere materiale e tangibile del proprio supporto comunicativo, nonché la conseguente e più o meno implicita conferma della sua esistenza nel mondo reale, costituiscono certamente ciò che Eco ha definito un «falso segnale di veridicità»,³⁵⁵ ovvero un tentativo attuato dal testo per convincere ulteriormente il lettore dell'autenticità del proprio racconto.

Così considerata, la tendenza a realizzare racconti fantastici sottoforma di testi e documenti preesistenti, può certamente essere considerata come una spia del fantastico implicita attuata a livello del racconto: il testo, postulando l'impossibilità per il lettore di accettare l'esistenza di un oggetto o di un fenomeno incoerente rispetto al proprio paradigma di realtà, cerca di autenticare la propria narrazione presentandola non come una semplice opera di finzione, bensì come il resoconto attendibile di una serie di avvenimenti eccezionali messo nero su bianco da quelle stesse persone che ne hanno fatto esperienza.³⁵⁶ Questo particolare tipo di spia del fantastico si potrebbe definire “oggetto intrinsecamente autenticato”, visto che, in questi casi specifici, il testo rende la necessità di un'autenticazione assolutamente totalizzante: a tal punto esso ne fa una priorità comunicativa, da stravolgere interamente la propria struttura per presentarsi come un documento che nella propria stessa forma pretende di giustificare la veridicità del proprio contenuto.

³⁵⁴ PRIMO LEVI, *Opere complete*, pp. 695-696.

³⁵⁵ UMBERTO ECO, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, p. 438.

³⁵⁶ In questo senso, le considerazioni di Elisabetta Sarmati, per quanto incentrate esclusivamente sul motivo del manoscritto ritrovato, si possono ben riferire anche a tutti gli altri *topoi* di inveramento tipicamente usati dal fantastico: «[...] l'espedito del rinvenimento di un'antica cronaca, risponderebbe alla necessità di rendere verosimile lo statuto storico di cui si vestono queste narrazioni, simulando, pertanto, che procedano dal resoconto di testimoni oculari.» (ELISABETTA SARMATI, *Il motivo del “manoscritto ritrovato” in J. Potocki (oltre il Quijote)*, in *Critica del testo*, IX, (2006), pp. 543-559).

A questo punto, però, si presentano due differenti problemi.

Il primo tra questi è stato messo in luce da Cambra, la quale ha evidenziato come l'autenticazione fornita in questo modo dal testo inevitabilmente rimanga parziale, per non dire del tutto apparente:

In questi e altri casi simili, come si può facilmente dedurre, si tratta di una convalida primaria, che convalida cioè solo il fatto che gli avvenimenti sono stati scritti. Si crea una finzione di verità della scrittura, come nel caso di una storia realista, ma questa finzione di verità non è estensibile a ciò che è scritto: i fatti narrati continuano ad essere soggetti a discussione.³⁵⁷

Questa osservazione, per quanto corretta, risulta però facilmente sorpassabile. È vero che il testo fantastico, pur nella forma di un oggetto intrinsecamente autentificato, comunque non riesce a provare inequivocabilmente la veridicità degli eventi narrati, ma questo in fin dei conti ha davvero poca importanza: ciò che conta, per lo meno nel presente studio, non è la riuscita bensì *il tentativo* di attuare un processo di autenticazione dell'impossibile, poiché anche solo quest'ultimo attesta che il presupposto di base dell'azione narrativa dell'opera coincide con il postulato fondamentale del modo d'enunciazione fantastica e cioè l'incredulità del lettore davanti al soprannaturale.

Il secondo problema impone invece una riflessione più ampia. Come già sottolineato, infatti, l'adozione di una struttura documentale rappresenta uno stratagemma narrativo diffuso non solo nel fantastico, ma anche in molte altre aree dell'universo letterario: in forma diaristica è il racconto di Vernon Lee così come il *Werther* di Goethe; un carteggio accoglie la narrazione di Frankenstein come quella dei migliori romanzi di Richardson; e l'espedito del manoscritto ritrovato viene impiegato (anche se non proprio allo stesso modo) da Swift come da Manzoni.

Se ci si fermasse a questa constatazione ovviamente non si potrebbe fare dell'oggetto intrinsecamente autentificato una spia del fantastico: la stessa struttura narrativa, infatti, si ritroverebbe anche in opere quanto mai lontane dal panorama fantastico. E tuttavia, stabilito che tanto nel romanzo realista quanto in quello fantastico l'adozione della forma

³⁵⁷ ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, p. 74.

documentale risponde ad una necessità di autenticazione del narrato, si può provare a ragionare sui diversi motivi per cui, nelle due differenti forme narrative, si presenta tale necessità.

Si può partire da un dato evidente, e cioè dal fatto che, in generale, il ricorso a espedienti narrativi di autenticazione come quelli descritti in questo paragrafo sembra essere assai più frequente negli anni in cui si condensa la nascita e la primissima diffusione del romanzo moderno, ovvero tra fine XVII e XVIII secolo.³⁵⁸ Già i grandi cicli romanzeschi dell'Ottocento – da Balzac, a Dickens a Dostoevskij – tenderanno a non servirsi più di questi dispositivi diegetici e a presentarsi, esplicitamente, come opere di finzione.

Al netto di alcuni elementi contingenti,³⁵⁹ ciò è molto probabilmente da mettere in relazione con quel lungo processo di autolegittimazione che il romanzo moderno ha dovuto affrontare prima di potersi affermare sul piano culturale e letterario europeo. Come ha infatti mostrato Mazzoni, agli albori della sua storia il romanzo moderno si muove in una generale «atmosfera di sospetto verso le arti e le finzioni»,³⁶⁰ in un contesto culturale - figlio della Riforma, della Controriforma, ma anche di *diktat* molto più antichi³⁶¹ - dominato da una profonda diffidenza verso la *mimesis*. In un clima culturale così esplicitamente ostile, è chiaro che il romanzo di finzione doveva trovare dei modi per legittimare la propria presenza nell'universo letterario contemporaneo. E a questo scopo sembra ragionevole supporre che il ricorso ai diversi *topoi* di invero debba essersi rivelato particolarmente utile: attraverso di essi i primi romanzieri cercavano di agire in favore della «legittimità della scrittura, sospettata fin dalle sue origini di velleità,

³⁵⁸ Dato il noto e attestato ritardo con cui in Italia si diffonde la forma romanzo, è chiaro che per il nostro paese queste coordinate temporali si devono spostare in avanti di almeno un secolo: è infatti tra fine Settecento e inizio Ottocento che si collocano i due più grandi romanzi italiani che hanno fatto ricorso, rispettivamente, alla scrittura epistolare (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*) e al *topos* del manoscritto ritrovato (*Promessi sposi*).

³⁵⁹ Tra cui il riferimento a generi letterari antichi e medioevali che già ricorrevano alla forma epistolare o al *topos* del manoscritto ritrovato (cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, pp. 97-104 e ELISABETTA SARMATI, *Il motivo del "manoscritto ritrovato" in J. Potocki (oltre il Quijote)*), oppure la generale cultura dei falsari tipicamente Sei-Settecentesca (cfr. MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, p. 45).

³⁶⁰ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, p. 126.

³⁶¹ La delegittimazione della *mimesis* che resterebbe in vigore fino al XVIII secolo, secondo Mazzoni discende direttamente dalla gerarchizzazione delle arti e delle discipline tipica della cultura antica, come dimostrerebbe quel celebre passo della *Repubblica* platonica in cui Socrate cacciava i poeti dalla città ideale (cfr. *ivi*, pp. 126-133).

se non di deprecare il reale, almeno di replicarlo o di imitarlo»,³⁶² e lo facevano tentando di allontanare le proprie storie dalla deprecabile sfera della finzione fine a sé stessa e avvicinandole invece, proprio grazie a questi dispositivi diegetici di autenticazione, al campo di riferimento del *vero*.

Man mano che però il romanzo si diffonde e che progressivamente si afferma come genere egemone rispetto al panorama letterario europeo, si tende anche a legittimare l'idea di una narrazione puramente finzionale, frutto esclusivamente della creatività di un autore: e chiaramente, quando ormai la *fiction*, intesa come «dimensione dell'immaginario»,³⁶³ risulta pienamente legittimata, il ricorso a configurazioni strutturali autenticanti per le opere narrative non si presenta più come un'impellente necessità. Per questo motivo, a partire dall'Ottocento, la narrativa romanzesca di stampo realista tende ad abbandonare la forma epistolare, diaristica o l'insistenza sul *topos* del manoscritto ritrovato, e a presentarsi finalmente e semplicemente come pura *fiction*.

Per quanto riguarda la letteratura fantastica, la cui origine peraltro non si colloca a troppa distanza rispetto a quella del romanzo moderno, si può certo ipotizzare che il ricorso ai diversi *topoi* di inveramento sia stato derivato direttamente dal panorama del primo realismo, fosse anche solo per l'effettiva contiguità storico-letteraria delle due forme narrative. Quel che però risulta difficile da accettare è che anche in questo caso la forma documentale dei testi abbia assolto funzioni di legittimazione nella cultura contemporanea: non solo perché il fantastico tende a presentare opere che adottano questa specifica struttura narrativa anche molto tempo dopo che il suo utilizzo viene abbandonato dal romanzo realista; ma anche e soprattutto perché sarebbe assurdo pensare che un tipo di narrazione che tematizza l'impossibile e che per di più evidenzia continuamente l'inverosimiglianza della propria storia abbia cercato di legittimarsi avvicinandosi al territorio del vero.

Si tocca qui un punto cruciale per tutta la trattazione. Il fatto che l'enunciazione fantastica introduca delle strategie di autenticazione che tentano di perorare la causa della veridicità degli eventi narrati e dell'affidabilità della voce del narratore non significa affatto che il testo fantastico voglia *convincere* il lettore a credere all'esistenza di oggetti

³⁶² MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, p. 22.

³⁶³ *Ibidem*.

o avvenimenti soprannaturali. Anzi, seppure al netto di questi tentativi di autenticazione, il modo fantastico conta proprio sul fatto che il lettore mantenga sempre viva la propria incredulità e diffidenza verso la narrazione: se ciò non accadesse e il lettore cominciasse a trattare il testo fantastico come un'opera di realismo, dunque a considerarlo interamente verosimile, allora verrebbe meno l'impalcatura stessa di questo modo letterario, il quale è fondato, come si è cercato di dimostrare, sulla comparazione ontologica tra mondo narrativo e mondo reale che il lettore realizza proprio a partire dalla constatazione dell'impossibilità di ritenere veri o verosimili gli eventi narrati.

È questo il grande paradosso dell'enunciazione fantastica che l'analisi delle spie del fantastico implicite permette di portare alla luce: essa propone al lettore una storia a cui egli non può in alcun modo credere e di cui sottolinea costantemente la totale assurdità, ma allo stesso tempo cerca di convincerlo della sua effettiva autenticità, pur non potendo in alcun modo permettersi di persuaderlo fino in fondo.

CONCLUSIONI

La sfida che questo studio ha cercato di raccogliere è stata quella di provare a fornire una definizione del modo dell'enunciazione fantastica, di provare cioè a illustrare le modalità con cui i testi fantastici organizzino la propria struttura enunciativa per stimolare lo sviluppo di un determinato effetto, ovvero l'assunzione di specifici atteggiamenti cooperativi, nel proprio lettore modello.

L'analisi di opere narrative appartenenti a contesti storico-culturali e geografici anche molto diversi tra loro ha permesso, fin da subito, di riconoscere come una caratteristica precipua della narrazione fantastica sia quella di richiamare continuamente l'attenzione del fruitore sull'incompatibilità fra i fenomeni soprannaturali che ne popolano le storie e il suo paradigma di realtà. In questo modo il testo induce il lettore ad effettuare una comparazione ontologica, a confrontare il proprio mondo reale, in cui chiaramente gli eventi eccezionali presentati dai racconti fantastici non potrebbero in alcun modo trovare spazio, e i mondi finzionali creati dall'attività narrativa.

In seguito, il riferimento alla semantica dei mondi possibili ha messo a disposizione gli strumenti teorici e analitici necessari per definire più propriamente lo statuto ontologico di questi mondi finzionali. Si è osservato come la letteratura fantastica tenda non solo a presentare al lettore oggetti impossibili, del tutto incoerenti rispetto al normale ordine del reale, ma anche a circondare questi oggetti di un vuoto gnoseologico, evitando di fornire alcun tipo di informazione utile a comprenderne l'origine, i meccanismi di funzionamento o la reale configurazione alla luce dell'enciclopedia del lettore. Proprio questa *reticenza esplicativa* che sembra dominare l'enunciazione fantastica è ciò che ha reso possibile un accostamento tra i mondi finzionali creati da questo specifico tipo di produzione narrativa e quei *mondi invisibili* di cui parla Doležel in relazione alla narrativa kafkiana. Ecco che quindi i mondi fantastici si presentano al lettore come dimensioni ontologiche puntellate da tutta una serie di domini invisibili, ovvero come dei mondi in cui si ritrovano, in corrispondenza degli oggetti fantastici che sono al centro della

narrazione, delle zone d'ombra epistemologica, dei vuoti conoscitivi che il lettore non può in alcun modo penetrare.

La comparazione ontologica che il testo fantastico vorrebbe generare nel proprio fruitore a questo punto si traduce nel confronto che il lettore è indotto ad effettuare tra il proprio mondo reale, in cui tutto risulta sempre e comunque se non noto quantomeno conoscibile, e un mondo finzionale in cui invece persistono dei territori di inconoscibilità, cioè degli oggetti che risultano non solo incoerenti rispetto al suo paradigma di realtà, ma anche impossibili da ricondurre ad una comprensione propriamente razionale.

Il lettore che si trova in questa situazione di impossibilità conoscitiva sperimenta una sensazione che ricorda molto da vicino il sentimento del sublime kantiano: egli si trova schiacciato tra l'inequivocabile percezione – attraverso la fruizione – dell'oggetto fantastico e l'assoluta impossibilità di una sua elaborazione razionale. Il risultato è una sensazione di frustrazione gnoseologica irriducibile che, secondo quanto si è cercato di mostrare, costituisce il principale effetto ricercato dalla narrativa fantastica.

Infine, per testare la validità di questa definizione del funzionamento del modo fantastico, si è cercato di dimostrare l'esistenza di specifici elementi testuali – le spie del fantastico – in grado di segnalare direttamente nella narrazione l'adozione di una strategia enunciativa di questo tipo. Questi “segnali di fantasticità” sono stati divisi in due macrocategorie. Alla prima afferivano le spie del fantastico esplicite, la cui manifestazione nel testo corrisponde ad una narrativizzazione dell'esperienza cooperativa del lettore direttamente nell'intreccio dell'opera: nella storia viene cioè inserito un personaggio che, palesando tutta la sua incredulità davanti ad un fenomeno soprannaturale e cercando continuamente di riportare tale eccezionalità epistemologica ad un ordine noto, di fatto replica nel testo quello stesso atteggiamento che l'enunciazione fantastica vorrebbe stimolare nel proprio lettore. Lo stesso procedimento, peraltro, resta valido (nel senso di un suo valore probatorio) anche nel caso in cui mediante un ribaltamento prospettico questo processo di razionalizzazione abbia come oggetto un fenomeno che per il lettore risulta assolutamente normale e venga svolto invece da un essere che *di per sé* incarna un oggetto fantastico.

Alla seconda categoria afferiscono poi le spie del fantastico implicite, le quali invece, nella loro maggiore eterogeneità, indicano inequivocabilmente che il presupposto

fondamentale dell'opera narrativa corrisponde a quello stesso postulato che si è assunto come il punto di partenza fondamentale dell'enunciazione fantastica: l'irriducibile incredulità del lettore che, davanti ad un evento eccezionale, ne riconosce la totale estraneità rispetto al proprio paradigma di realtà.

Una teoria del fantastico elaborata in questi termini a mio avviso presenta due grandi vantaggi, ciascuno derivante direttamente da ognuno dei due grandi filoni critico-teorici a cui si è fatto riferimento in questo studio. Innanzitutto, la prospettiva della semiotica del testo permette di definire questo tipo di produzione narrativa alla luce della cooperazione interpretativa che essa richiede al proprio lettore ideale e, conseguentemente, di considerare il fantastico come un insieme di meccanismi diegetici concorrenti alla costruzione di una specifica strategia enunciativa. In questo modo ci si può permettere di ignorare le differenze tra i singoli contesti storico-culturali a cui appartengono le opere considerate e analizzare queste ultime esclusivamente alla luce della loro enunciazione testuale, postulando e cercando di verificare la presenza di una struttura diegetica comune che vada al di là dei contesti particolari.

In secondo luogo, la teoria dei mondi possibili, la quale impone di considerare ogni opera narrativa come l'oggetto semiotico che costruisce (e consente l'accesso a) un universo narrativo specifico, permette di descrivere le caratteristiche del fantastico anche nei termini di una sua ontologia. Ciò comporta non solo il vantaggio di poter definire la configurazione dei mondi finzionali fantastici, ma anche e soprattutto di poter individuare proprio su una base ontologica la differenza tra il fantastico e gli altri generi o modi letterari.

Se però questi sono i vantaggi, occorrerà anche rilevare che una definizione della letteratura fantastica elaborata in questi termini inevitabilmente comporta un ampio margine di parzialità. Lo si può notare, in prima istanza, guardando ai diversi aspetti relativi allo studio del fantastico di cui però la presente ricerca non ha trattato. Ad esempio, è stata evitata qualsiasi analisi di tipo storicistico, per cui non si è fatta menzione né delle ragioni storico-culturali che hanno portato, tra fine XVIII e inizio XIX secolo, alla nascita del fantastico, né tantomeno delle differenti configurazioni che questa forma narrativa può aver assunto nelle varie epoche; e anche l'analisi delle spie del fantastico è

stata condotta in una prospettiva assolutamente sincronica, senza nessun tipo di riferimento ad un'eventuale evoluzione diacronica dei diversi *topoi* narrativi e meccanismi diegetici atti a segnalare nel testo la presenza di una strategia enunciativa di tipo fantastico.

Se però l'assenza di un'attenzione di tipo storico può essere spiegata alla luce degli interessi puramente narratologici della ricerca, risulta invece più difficile da giustificare l'esclusione di alcune cruciali considerazioni in merito al rapporto tra il fantastico e i generi ad esso limitrofi. In particolare, sebbene l'approccio semiotico allo studio dei testi abbia permesso di delineare con sufficiente precisione le differenze specifiche tra i mondi fantastici e gli universi finzionali del meraviglioso e della fantascienza, nulla si è detto invece del *fantasy*, tipo di produzione narrativa contemporanea che per alcuni risulta strettamente legata al fantastico⁸⁰¹, che per altri sarebbe indubbiamente da ricondurre al meraviglioso,⁸⁰² e che per altri ancora rappresenta poco più che un genere editoriale.⁸⁰³ la natura ibrida, mutevole e transgenerica di questa forma narrativa, infatti, rende quantomai difficile individuarne i caratteri identificativi esclusivamente su base ontologica, visto che, se da un lato la struttura del mondo finzionale prevede in partenza la possibilità del soprannaturale – elemento che dovrebbe avvicinare i mondi del *fantasy* a quelli delle fiabe –, al contempo i personaggi spesso fanno riferimento ad un paradigma di realtà che risulta analogo a quello del lettore – esattamente come nel fantastico.

Per di più, a voler evidenziare un ulteriore lacuna presente in questo studio, occorrerebbe soffermarsi anche sul fatto che la teoria del fantastico che qui viene elaborata obbliga ad effettuare una notevole restrizione del campo d'azione di questo modo letterario: se infatti si considera l'enunciazione fantastica come esclusivamente basata sulla comparazione ontologica indotta nel fruitore a partire dal contatto con un oggetto o un fenomeno impossibile e inconoscibile, allora necessariamente si dovranno escludere dal canone tutti quei testi che non presentano al proprio interno alcun oggetto fantastico. Eppure la narrativa contemporanea – da Borges a Cortázar, da Buzzati a

⁸⁰¹ Mazzoni lo definisce il «prolungamento più o meno degradato dalla letteratura fantastica che emerge o si fissa in epoca romantica» (GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, p. 349)

⁸⁰² È di quest'idea – comunque di derivazione todoroviana – Lazzarin: cfr. STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, pp. 17-18.

⁸⁰³ In merito a «what publishers and booksellers package and sell as fantasy», cfr. FARAH MENDLESOHN and EDWARD JAMES, *A short history of fantasy*, p. 13.

Landolfi, fino a Tabucchi e al Michele Mari di *Fantasmagonia* (2012) – pullula di storie e situazioni che, per quanto rifiutino interamente la tematizzazione dell'impossibile e del soprannaturale, comunque si fatica ad allontanare a priori dall'universo letterario fantastico. Del resto, non sono stati pochi gli interventi teorici che negli ultimi anni hanno proposto definizioni del fantastico che non necessariamente prevedono la presenza del soprannaturale all'interno della narrazione.⁸⁰⁴

Questo genere di omissioni e di lacune ravvisabili nella presente ricerca non sono altro che la dimostrazione tangibile dei limiti che sono connaturati a qualsiasi tentativo di definizione della letteratura fantastica. Come già evidenziato,⁸⁰⁵ infatti, in questo ambito nessuna pretesa di esaustività potrà mai essere soddisfatta, e qualsiasi teoria del fantastico che ambisca ad esaurire ogni tipo di questione – da quelle storiche a quelle narratologiche – o a formulare una definizione inattaccabile e in grado di delineare un canone testuale dai contorni netti e precisi, sarà inevitabilmente destinata al fallimento.

Certo questa irriducibilità del fantastico ad una definizione univoca è da mettere in relazione con il carattere eccessivamente mutevole ed eterogeneo di questo tipo di produzione narrativa, oltre che con l'assoluta libertà che la trattazione dell'impossibile consente ai suoi autori. A ben vedere, però, l'impossibilità di giungere ad una formula che sia in grado di descrivere davvero esaustivamente il comportamento di una forma letteraria non costituisce una prerogativa esclusiva della letteratura fantastica: dopotutto, come notava Ferdinando Amigoni «è parimenti impossibile fornire la formula assiomatica della tragedia, del romanzo realistico, dell'idillio o del poema cavalleresco».⁸⁰⁶

Così, per quanto a mio avviso sarebbe illecito affermare che «il fantastico si comporti esattamente come qualsiasi altro genere letterario»,⁸⁰⁷ comunque ritengo che

⁸⁰⁴ Si pensi a quel filone critico che, discendendo direttamente dal saggio di Rosemary Jackson e ibridando un'attenzione di tipo sociologico-marxista con la prospettiva psicanalitica considera il fantastico come il genere della trasgressione per eccellenza (cfr. ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, T. Pironti, 1986); ma si guardi anche alla recente proposta di che invece tenta di adottare un approccio *cognitivo* allo studio di questo tipo di produzione letteraria (cfr. PAOLO REMORINI, *Il fantastico nel corpo e nella mente: la teoria delle appercezioni. Definizione e applicazioni in Dino Buzzati, Giuseppe Genna e Michele Mari*, «Acta Neophilologica», (57), I, pp. 91-118).

⁸⁰⁵ Cfr. *Introduzione*.

⁸⁰⁶ FERDINANDO AMIGONI, *Fantasma nel Novecento*, p. 9.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

l'osservazione e lo studio della narrativa fantastica possa dirci molto in merito allo studio generale della letteratura.

I limiti insormontabili che connotano qualsiasi ricerca sul fantastico costituiscono, per il critico, un promemoria costante dei limiti inevitabilmente legati al suo stesso lavoro: dall'estrema difficoltà nel definire il fantastico si deduce la constatazione ineludibile dell'esistenza di un abisso che separa nettamente la letteratura dalla critica letteraria, o, se si preferisce, la dimostrazione dell'ineccepibile ancillarità della seconda rispetto alla prima. Credo sia questa, in conclusione, la grande lezione che si può ricavare da una ricerca di questo tipo e dallo studio del fantastico in genere: per quanto ci si possa sforzare di comprenderla, di definirla o di classificarla, la letteratura – fantastica e non – si rivelerà sempre retta da un certo principio di ingovernabilità e, per quanto frustrante ciò possa essere, sarà sempre evidente l'impossibilità di ridurre tale principio ad uno schema teorico o analitico preciso. In questo forse la letteratura assomiglia all'enunciazione fantastica: essa costruisce mondi i cui principi fondamentali restano inequivocabilmente nascosti, così che al critico – come al lettore del fantastico - non resta che continuare a cercare.

BIBLIOGRAFIA

ALASTAIR FOWLER, *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

ARTHUR SCHOPENHAUER, *La vista e i colori e carteggio con Goethe*, a cura di MAZZINO MONTINARI, Torino, Editore Paolo Boringhieri, 1959.

ARTHUR SCHOPENHAUER, *Saggio sulla visione degli spiriti*, a cura di LEONARDO CASINI, Roma, Newton Compton Editori, 1993.

BRAM STOKER, *Dracula*, Roma, Newton Compton Editori, 1993.

BRIAN MCHALE, *Postmodernist fiction*, Methuen, Inc., 1987.

C. S. LEWIS, *The Allegory of Love. A study in medieval tradition*, London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1973.

CHARLES PERRAULT, *I racconti di Mamma l'Oca*, in *I Racconti delle Fate. Fiabe francesi della corte del Re Sole e del secolo XVIII*, a cura di

CRISTINA BRAGAGLIA, G. ELISA BUSSI, CESARE GIACOBACCI, GABRIELLA IMPOSITI (a cura di), *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, Firenze, Aletheia, 2001.

DINO BUZZATI, *L'importanza di avere studiato*, «Corriere della Sera», 28/12/1952, p. 3.

DINO BUZZATI, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 1968.

DINO BUZZATI, *Paura alla Scala*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1984.

DINO BUZZATI, *Sessanta racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori S.p.A., 1958.

E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1996.

EDGAR ALLAN POE, *Racconti*, Torino, Arnoldo Mondadori Editore, 1961.

EDWIN A. ABBOTT, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1993.

ELENA GIOLITTI, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1957.

ELEONORA LIMA, MICHELE MAIOLANI, MARCO MALVESTIO, *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, in «Enthymema», XXXIII, (2023), pp. 1-7.

ELISABETTA SARMATI, *Il motivo del “manoscritto ritrovato” in J. Potocki (oltre il Quijote)*, in *Critica del testo*, IX, (2006), pp. 543-559.

ENRICO MOROVICH, *I ritratti nel bosco*, Firenze, Parenti Firenze, 1939.

FARAH MENDLESOHN and EDWARD JAMES, *A short history of fantasy*, Middlesex Univeristy Press, 2009

FEDERICO BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci Editore, 2018.

FERDINANDO AMIGONI, *Fantasmî nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 2004. p. 13.

FILIPPO SECCHIERI, *Il radicale dialogico della parola landolfiana*, in *Il teatro di Landolfi*. a cura di ANNA DOLFI e MARIA CARLA PAPINI, Roma, Bulzoni Editore, 2010, pp. 43-58.

GERARD GENETTE, *Figure III. Discorso sul racconto*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976.

GERARD GENETTE, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche Editrice, 1981

GERARD GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987.

GIULIANA ZEPPEGNO, *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortazar*, [tesi di dottorato], Trento, Università degli studi di Trento, 2004.

GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 2011.

GUY DE MAUPASSANT, *Tutte le novelle*, (Vol. II), a cura di MARIA GIULIA LONGHI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1999.

HERBERT GEORGE WELLS, *Tutti i Racconti e i Romanzi brevi*, Milano, U. Mursia & C., 1968.

HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Casa Editrice G. Principato S.p.A., 1993.

HOWARD PHILIPS LOVECRAFT, *Opere complete*, Milano, Sugar Editore, 1973.

HOWARD PHILIPS LOVECRAFT, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, a cura di S.

T. JOSHI, New York, Hippocampus Press, 2000.

IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, a cura di ALBERTO BOSI, Torino, UTET, 1999.

IPPOLITO NIEVO, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, a cura di EMILIO RUSSO, Roma, Salerno Editrice, 2003.

ITALO CALVINO (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2015.

ITALO CALVINO, *Saggi*, a cura di MARIO BARENGHI, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore, 1995.

JACOB e WILHELM GRIMM, *Le fiabe del focolare*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1951.

JOHN M. ELLIS, *Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's Der Sandmann*, in «The German Quarterly», 54, (1981), 1, pp. 1-18.

JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, Milano, Gian Giacomo Feltrinelli Editore, 2018.

JOSÉ SARAMAGO, *L'uomo duplicato*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002.

JOSÉ SARAMAGO, *Le intermittenze della morte*, Milano, Giangiaco­mo Feltrinelli Editore, 2020.

JOVANKA KALABA, *Coleridge's notion of the willing suspension of disbelief: the case of The rime of the Ancient Mariner*, in «B. A. S. British and American Studies/Rivista de Studii Britanice si Americane», 28, (2022), pp. 67-73.

KATHRYN HUME, *Fantasy and mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York, Rutledge, 1984.

LENKA PAPOUŠKOVÁ, *Il paesaggio come elemento accompagnatorio del fantastico in Sessanta racconti di Dino Buzzati*, in «ÉTUDES ROMANES DE BRNO», 30, (2009), pp. 137-143.

LUBOMÌR DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1997.

LUBOMÌR DOLEŽEL, *Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka, Style*, Spring 1983, Vol. 17, No. 2, Narratology (Spring 1983), pp. 120-141.

LUCIE ARMITT, *Fantasy*, New York, Routledge, 2020.

LUCILLA SERGIACOMO, *L'assoluta Libertà Del Fantastico. Un Viaggio Nella Fantasia Da Omero a Calvino*, Bologna: Odo­ya, 2018

LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

MARY SHELLEY, *Frankenstein*, Milano, Feltrinelli, 2013.

MARZIA BELTRAMI, *Il complesso straniamento della fantascienza di Primo Levi: giochi di scala in "Una stella tranquilla" e "Visto di lontano"*, in «Enthymema», XXXIII, (2023), pp. 8-25.

MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005.

NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1985.

NIKOLAJ GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Adelphi Edizioni s.p.a., 2000.

NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1969.

NORTHROP FRYE, *Favole d'identità*, Torino, Einaudi, 1973.

PRIMO LEVI, *Opere complete*, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Giulio Einaudi Editore S.p.A., 2016.

REMO CESERANI (a cura di), *La narrazione fantastica* ("La Porta di Corno, collana di studi sulla narrativa" diretta da REMO CESERANI, LUCIO LUGNANI, EMANUELA SCARANO), Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Editori Laterza, 1999

REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

RITA FRESU, CLAUDIA ZUDINI, *Il fantastico*

ROBERT LOUIS STEVENSON, *Romani, racconti e saggi*, a cura di ATTILIO BRILLI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1982.

ROBERT MCFARLAND, *Reading "Das öde Haus": E.T.A. Hoffmann's Urban Hermeneutics*, in «Monatshefte», Vol. 100, No. 4, (2008), pp. 489-503

ROBERT SCHOLEES e ERIC S. RABKIN, *Fantascienza. Storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche Editrice, 1979.

ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria s.r.l., 1985.

ROLAND BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988.

ROLAND BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972.

ROMAN JACOBSON, *Language in literature*, Cambridge (Massachusetts) and London (England), Harvard University Press, 1987.

ROMAN JACOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di LUIGI HEILMANN, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2002.

ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990

ROSALBA CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci Editori, 2000.

ROSEMARY JACKSON, *Il fantastico, la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti, 1986

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, ERNEST HARTLEY COLERIDGE, *Anima poetæ : from the unpublished notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, London, William Heinemann, 1895

SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, a cura di CESARE L. MUSATTI, Roma, Edizioni Theoria, 1991.

SILVIO FERRI, *Allegoria*, «*Studi Classici e Orientali*», vol. 11, (1962) pp. 250–61.

STEFANO LAZZARIN, FELICE ITALO BENEDEUCE, ELEONORA CONTI, FABRIZIO FONI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori, 2016.

STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2000.

THÉOPHILE GAUTIER, *Racconti*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A., 2003.

THOMAS PAVEL, *Mondi di invenzione*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992.

TOMMASO LANDOLFI, *Diario perpetuo*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 2012.

TOMMASO LANDOLFI, *Racconti impossibili*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 2017.

TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, a cura di MARGHERITA BOTTO, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1993.

TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 2000

UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani/RCS Libri, 2016.

UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La Nave di Teseo Editore, 2018.

UMBERTO ECO, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013.

UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

VERNON LEE, *Hauntings and Other Fantastic Tales*, Peterborough (ON), Broadview Press, 2006.

WAYNE C. BOOTH, *The rhetoric of fiction*, Chicago, The university of Chicago Press, 1983.

WINFRIED WEHLE, *Nel regno dell'intrascendenza. La parabola del «Codice di Perelà»*, in *Palazzeschi europeo, Atti del Convegno Internazionale di studi, Bonn-Colonia, 30-31 maggio 2005*, a cura di WILLI YUNG e GINO TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 65-93

