

Comparatismi 5 2020

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20201725>

Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco

Davide Carnevale

Abstract • Al di là del riutilizzo modale dell'ampio repertorio semantico del fantastico da parte di ampie fasce della produzione letteraria e artistica in genere, il Novecento vede l'inevitabile sopravvivenza di quella che si dimostra essere a tutti gli effetti una specifica categoria testuale, la cui continuità con i grandi modelli ottocenteschi va ricercata nella sua reiterata rappresentazione dello scarto irriducibile prodotto dall'improvviso collidere di dimensioni narrative inconciliabili e antagoniste, dal sovversivo prorompere di particelle di significato in piani di realtà che non possono in alcun modo contemplarle, se non rinunciando all'integrità dei loro paradigmi costitutivi. Una *invasione*, concetto che questo contributo vuole proporre a criterio definitorio dell'intero genere in ragione – oltre che della sua capacità di dialogare con le più avvertite acquisizioni del recente panorama teorico – del suo rappresentare la costante strutturale su cui poggia la delicata costruzione testuale del perturbante. Attraverso l'analisi delle dinamiche contrastive rilevabili nelle opere di autori come Julio Cortázar, Shirley Jackson e Dino Buzzati, si delinea un modello ipotetico di descrizione in grado di abbracciare, come espressione di un unico dominio, tanto la lunga processione di mostri, apparizioni spettrali e oggetti impossibili messa in scena, senza sostanziali variazioni, dai grandi maestri del XIX secolo, quanto le meno esibite manifestazioni dell'irrazionale che contraddistinguono il fantastico più recente.

Parole chiave • Fantastico; Genere letterario; Invasione; Narratologia; Cortázar; Jackson; Buzzati; Matheson

Abstract • Beyond the modal reuse by large segments of literary and artistic production of the vast semantic repertoire of the fantastic, the 20th century sees the undeniable survival of what proves to be in all respects a specific textual category, whose continuity with the great nineteenth-century models must be sought in its reiterated representation of the irreducible gap produced by the sudden collision of incompatible and antagonistic narrative dimensions, by the subversive spread of particles of meaning into plans of reality that cannot in any way contemplate them, except by renouncing the integrity of their constitutive paradigms. An *invasion*, a concept that this contribution wants to propose as defining criterion of the whole genre in reason – in addition to its ability to dialogue with the most perceived acquisitions of the recent theoretical landscape – also of its representing the structural constant on which the delicate textual construction of the uncanny rests. Through the analysis of the contrastive dynamics detectable in the works of authors such as Julio Cortázar, Shirley Jackson and Dino Buzzati, we will establish a hypothetical model of description ca-

pable of embracing, as an expression of a single domain, both the long procession of monsters, ghostly apparitions and impossible objects staged, without substantial variations, by the great masters of the nineteenth century, and the less exhibited manifestations of the irrational that distinguish the expressions of the most recent fantastic.

Keywords • Fantastic; Literary genre; Invasion; Narratology; Cortázar; Jackson; Buzati; Matheson

Ledizioni 

Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco

Davide Carnevale

Le considerazioni che chiudono l'*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov, per cui la parabola del fantastico troverebbe il suo inizio intorno agli ultimi anni del XVIII secolo per interrompersi bruscamente alla fine di quello successivo, con i racconti di Maupassant quale postremo, straordinario esempio di una letteratura dismessa dalle nuove istanze culturali del Novecento, si scontrano con tutta una serie di evidenze che attestano lo stato di buona salute del genere lungo tutto il XX secolo, già deducibile dalla significativa quantità di opere riconducibili al perturbante edite in quegli anni. Allo stesso modo, l'accusa di inadeguatezza formale avanzata dal teorico bulgaro cade di fronte all'indubbia qualità di buona parte di tale produzione, che già all'altezza del 1970, data di pubblicazione del saggio, annovera capolavori di indiscutibile valore letterario, come testimoniano le raccolte *La trama celeste* (1948) e *Bestiario* (1951), rispettivamente degli argentini Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, *Il mar delle blatte* (1939) di Tommaso Landolfi e *Sessanta racconti* (1958) di Dino Buzzati, o come ancora *The Lottery* (1948) di Shirley Jackson e *The October Country* (1955) di Ray Bradbury – per limitare gli esempi alle tre aree linguistiche (ispanofona, italo-fona e anglofona) che più propulsione hanno dato ai recenti sviluppi del genere.

Neppure l'esitazione del lettore tra un'interpretazione razionale e una irrazionale degli eventi, nelle vesti di requisito imprescindibile del fantastico, sembrerebbe porre ostacoli alla sopravvivenza del genere oltre il periodo romantico, non mancando casi di totale rispetto delle inflessibili norme che sostengono la classificazione todoroviana, così come del tutto insufficiente a giustificarne l'estinzione si direbbe il presunto venir meno della sua funzione sociale. La stretta correlazione instaurata dallo studioso, sulla scorta di Freud, tra processi psichici, come il ritorno del rimosso, e la narrativa fantastica, per cui quest'ultima avrebbe perso, con l'affermarsi della psicanalisi, il suo ruolo di 'valvola di sfogo' dell'inconscio, pecca per molti versi di un eccessivo automatismo. La consapevolezza che l'elemento perturbante possa essere ricondotto al riaffiorare di esperienze traumatiche di cui si è persa memoria, piuttosto che spogliare il racconto fantastico del suo carico di inquietudini e ambiguità, ne moltiplica le possibilità narrative, determinando quell'evoluzione sostanziale del genere che Todorov estromette dalla sua definizione, pur riconoscendone i segni nel capolavoro di Kafka *Die Verwandlung*:

Si nous abordons ce récit avec les catégories élaborées antérieurement, nous voyons qu'il se distingue fortement des histoires fantastiques traditionnelles. D'abord, l'événement étrange n'apparaît pas à la suite d'une série d'indications indirectes, comme le sommet d'une gradation: il est contenu dans la toute première phrase. Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *la Métamorphose* part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel; et la fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel. Du coup, toute hésitation devient inutile: elle servait à préparer la perception de l'événement inouï, elle caractérisait le

passage du naturel au surnaturel. Ici, c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit: celui de *l'adaptation*, qui suit l'événement inexplicable; et elle caractérise le passage du surnaturel au naturel. Hésitation et adaptation désignent deux processus symétriques et inverses. D'autre part, on ne peut pas dire que, du fait de l'absence d'hésitation, d'étonnement même, et de la présence d'éléments surnaturels, nous nous trouvons dans un autre genre connu: le merveilleux. Le merveilleux implique que nous soyons plongés dans un monde aux lois totalement différentes de ce qu'elles sont dans le nôtre; de ce fait, les événements surnaturels qui se produisent ne sont nullement inquiétants. En revanche, dans *la Métamorphose*, il s'agit bien d'un événement choquant, impossible; mais qui finit par devenir possible, paradoxalement. En ce sens, les récits de Kafka relèvent à la fois du merveilleux et de l'étrange, ils sont la coïncidence de deux genres apparemment incompatibles. Le surnaturel est donné, et cependant il ne cesse pas de nous paraître inadmissible.¹

Uno dei temi più ricorrenti della grande tradizione ottocentesca – quello della metamorfosi, appunto – assume con tutta evidenza, nel racconto dello scrittore praghese (più vicino al referto psicanalitico, per Louis Vax, che all'invenzione fantastica),² i contorni della metafora onirica, di un'immagine che, ostentando la sua diretta derivazione dalla dimensione dell'inconscio, sembrerebbe aver perso qualsiasi capacità di produrre inquietudine o sorpresa, ben adattandosi a quel processo di naturalizzazione del soprannaturale a cui, secondo Todorov, tenderebbe tutta la letteratura del Novecento. L'assenza di una 'intenzione fantastica' nell'opera troverebbe conferma già nella sua organizzazione narrativa, con l'introduzione del fenomeno inesplicabile in posizione incipitale che impedisce, di fatto, la costruzione di quell'insostenibile atmosfera di aspettativa che induce a dubitare dei propri modelli interpretativi. L'intera vicenda si sviluppa, in tal senso, in maniera specularmente contraria rispetto a quanto prevede l'assetto tradizionale del genere: se in quest'ultimo la situazione di partenza è sempre rappresentata da un contesto del tutto normale nel quale va a insinuarsi l'accadimento inesplicabile e inquietante, nel racconto di Kafka l'iniziale evento sconcertante assume, mano a mano che la storia prosegue, sempre più un carattere di normalità. Il fantastico, così rivoltato, assume le connotazioni dell'assurdo: «l'autonomia delle parole», rendendo la letteratura indipendente da qualsiasi legame con una realtà extratestuale ormai inattendibile, condannerebbe il genere a un'inevitabile deriva negli ampi domini del meraviglioso. Tuttavia, pur essendo incontestabile un ribaltamento dell'usuale struttura narrativa del fantastico, l'analisi portata avanti da Todorov sembra non tenere conto del fatto che non tutto il mondo descritto in *Die Verwandlung* appare bizzarro, come altrove in Kafka, né si può dire che l'irrazionale all'interno del racconto sia generalizzato: l'improvvisa metamorfosi vissuta da Samsa non viene presentata come una possibilità in agguato per tutti, ma mantiene i tratti di una situazione nuova e circoscritta, di un accadimento sotto ogni punto di vista *eccezionale*. L'indifferente accettazione del fatto da parte dei personaggi mette solo apparentemente in dubbio la solidità del mondo circostante, la cui rappresentazione rimane sempre ben presente nel testo, con l'ovvia eccezione dell'inspiegabile trasformazione del protagonista. Appare poco convincente, a questo punto, la conclusione del critico: «Voici en un mot la différence entre le conte fantastique classique et les récits de Kafka: ce qui était une exception dans le premier monde, devient ici la règle».³ La mancanza di stupore di fronte all'inammissibile, più che naturalizzare la componente perturbante del racconto, infonde

¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 179.

² Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, Paris, PUF, 1960, p. 84.

³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 178.

all'episodio narrato un carattere grottesco ed estraniante che non arriva mai a pregiudicare, in ogni caso, il carico di inquietudini che sottende. L'impossibile metamorfosi di un uomo comune in un insetto mantiene, anche per il lettore più avvezzo alle intemperanze della letteratura contemporanea, tutta la sua minacciosa inesplicabilità, accresciuta e rimarcata, semmai, proprio dal fatto di non essere rappresentata nel testo.

Il mondo in cui vive la blatta che un tempo rispondeva al nome di Gregor Samsa obbedisce, in ultima analisi, a una logica onirica che manda definitivamente in crisi l'organizzazione tripartita della sfera dell'immaginario proposta da Todorov. Nonostante la realtà presentata riproduca fedelmente l'ambiente quotidiano dell'autore, le cui leggi non possono tollerare alcuna incursione da parte dell'irrazionale, l'accadimento soprannaturale, nella chiara veste di proiezione psichica, appare sin dalle prime righe del racconto accettato come un'eventualità tutto sommato ammissibile, per quanto sconveniente. La narrazione risulta così sospesa tra i due poli opposti dell'*étrange* e del *merveilleux*, in un limbo che, a conti fatti, non è poi molto distante dalla condizione imposta dal teorico bulgaro al fantastico stesso.

Un ulteriore esempio, per molti aspetti ancora più estremo, del modo in cui una tematica classica del fantastico come quella della metamorfosi arriva ad essere rielaborata nel corso del Novecento è offerto dal relativamente meno noto racconto di Cortázar *Axolotl*, nel quale la particolare condizione dell'anonimo protagonista è, ancora una volta, dichiarata senza troppi giri di parole nelle primissime battute del testo: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl».⁴ Rispetto alla distaccata registrazione dell'accadimento proposta dal narratore eterodiegetico di Kafka, qui l'esposizione dei fatti presenta l'incisività della testimonianza in prima persona, che rende ancora più stridente la pacata compostezza con cui il protagonista ripercorre le fasi della sua trasformazione in uno dei piccoli anfibi a lungo ammirati nell'acquario parigino di Jardin de Plantes. Nulla nel racconto, del resto, sembrerebbe suggerire la natura soprannaturale dell'avvenimento, il cui improvviso concretizzarsi, «sin transición, sin sorpresa»,⁵ è segnalato unicamente dallo slittamento del soggetto a cui i pronomi fanno riferimento:

Afuera mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. *Yo* era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. *Él* estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo.⁶

Dicendo *lui*, il protagonista passa senza alcun preavviso dall'indicare l'axolotl a fare riferimento a sé stesso, segnalando al contempo il suo abbandonare il ruolo di osservatore per assumere quello di soggetto osservato, in un cortocircuito logico nel quale risiede tutta l'ambiguità della narrazione. Abbandonato il carico allegorico che grava sulla più canonica mutazione di Gregor Samsa e dismessi gli improbabili espedienti scenici in voga nel racconto fantastico del secolo precedente, il peculiare scambio di identità descritto da Cortázar, nel suo costruirsi esclusivamente a livello verbale, si dirama in una fitta e insidiosa rete di implicazioni narrative. Il riversarsi della coscienza dell'ignaro visitatore nella secolare fissità dell'anfibio, un'imprevedibile invasione dell'io innescata dall'osses-

⁴ Julio Cortázar, *Axolotl*, in Id., *Cuentos completos (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 174.

⁵ Ivi, p. 175.

⁶ *Ibid.* (corsivo mio).

sione per le enigmatiche creature che potrebbe ripetersi in qualsiasi istante, pone infatti il lettore davanti a una lunga serie di interrogativi: a chi appartiene in realtà la voce che riferisce la vicenda, all'uomo o all'axolotl? Di chi è la coscienza rinchiusa nella fragile carne rosata della salamandra? Chi occupa, viceversa, il corpo del protagonista? Sono tuttavia le considerazioni del narratore che chiudono il racconto, il suo chiedersi se l'uomo che un tempo era stato «creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl»,⁷ a far sorgere il dubbio più destabilizzante: si è davanti alla diretta registrazione dei pensieri dell'essere rinchiuso in una teca dell'acquario o a un'invenzione letteraria che ancora non ha visto la luce?

Chiuso nella sua temporalità impossibile, il racconto costringe chi legge a barcamenarsi tra una spiegazione plausibile, per quanto deludente, che vede la vicenda assumere le tinte di un raffinato scherzo congegnato da uno scrittore con la passione per gli anfibi, e ben due soluzioni paradossali, permettendo così all'esitazione di conservarsi ben al di là dei confini del testo. Un simile ampliamento della portata di quello che Todorov indica come il principale costituente del discorso fantastico non nasconde, tuttavia, la vigorosa forzatura dei meccanismi del genere attuata dallo scrittore argentino, un rimettere in gioco, sotto una diversa luce, motivi e strategie troppo logori per giungere a esiti efficaci che contraddistingue buona parte della produzione del secolo scorso. È lo stesso Cortázar, autore tra i più autocoscienti che il genere abbia mai conosciuto, a segnalare nel 1975, in occasione di una conferenza tenuta a Norton, Oklahoma, la novità di una narrativa indicata come fantastica solo «por falta de mejor nombre»,⁸ che, pur riconoscendo il suo debito verso i grandi modelli della tradizione gotico-romantica, se ne distacca considerevolmente per poetica e intenzioni:

Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin «Ligeia», sin «La caída de la casa de Usher», no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado «pathos», que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo... La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros.⁹

Un simile discorso potrebbe attagliarsi senza troppe difficoltà tanto al racconto di Kafka quanto a buona parte dell'opera dei tanti scrittori che nel XX secolo, partendo dall'anacronistico materiale offerto dal repertorio classico ottocentesco, diedero vita a un profondo processo di rinnovamento del genere, nel quale la componente perturbante, lontana dalle affettate atmosfere notturne e dagli spaventevoli espedienti utilizzati ancora

⁷ Ivi, p. 176.

⁸ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, «Casa de las Américas», nn. 15-16, 1962, p. 3.

⁹ Id., *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, in *Julio Cortázar: la isla final*, a cura di Jaime Alazraki, Madrid, Ultramar, 1983, pp. 66-67.

agli inizi del secolo, non senza un certo successo, da nostalgici continuatori della narrativa gotica come Howard Phillips Lovecraft,¹⁰ si presenta, per riprendere ancora una volta le parole di Cortázar, come «algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol».¹¹ A un fantastico 'alla luce del sole', sempre per rimanere sul tema della metamorfosi, appartiene, ad esempio, l'improvviso e radicale scambio di vite, non privo di implicazioni sociali, tra David Turner e la sua giovane ed emancipata vicina Marcia, al centro del racconto *Like Mother Used to Make* di Shirley Jackson, così come la consapevole, desiderata, conversione del protagonista de *La invención de Morel* in una proiezione fotografica, con cui si chiude il breve romanzo di Bioy Casares.

Nonostante una continua esibizione dei tratti distintivi del genere, spesso decostruiti e rivisitati in chiave ironica, del tutto evidente appare lo scarto che divide simili produzioni dai loro antecedenti romantici, la loro ascrivibilità a una categoria letteraria sotto molti aspetti nuova, a cui il critico Jaime Alazraki, sopperendo al vuoto nella nomenclatura denunciato da Cortázar, dà il nome di *neofantástico*, definizione che deve la sua immediata fortuna alla capacità di condensare efficacemente in sé tanto il carattere di novità del fenomeno quanto il legame generico di quest'ultimo con la tradizione del passato, dalla quale lo separa innanzitutto il diverso contesto storico-culturale che ne segna gli esordi:

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.¹²

È proprio il serrato confronto con i modelli ottocenteschi a permettere al critico argentino di delineare, nella monografia del 1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (elementos para una poética de lo neofantástico)* e ancora nel 1990 con l'importante articolo – quasi un manifesto – *¿Qué es lo neofantástico?*,¹³ i caratteri di ori-

¹⁰ Nonostante il grande amore di Cortázar per la letteratura gotica, più volte sottolineato nei suoi scritti o nel corso delle numerose interviste rilasciate e confermato dal meticoloso lavoro di traduzione dell'opera di Poe, il giudizio dello scrittore argentino sui racconti dell'orrore di Lovecraft si dimostra particolarmente duro: «Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft – público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir –, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial... Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés» (Ernesto Gonzales Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 42).

¹¹ *Ibid.*

¹² Jaime Alazraki, *¿Qué es lo neofantástico?*, «Mester», vol. XIX, n. 2, 1990, p. 31.

¹³ Rispettivamente Id., *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (elementos para una poética de lo neofantástico)*, Madrid, Gredos, 1983 e Id., *¿Qué es lo neofantástico?*, «Mester», vol. XIX, n. 2, 1990, pp. 21-33, successivamente in *Teorías de lo fantástico*, a cura di David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 265-82. Sono diversi, a ogni modo, nei lavori che precedono i due saggi citati, i riferimenti di Alazraki alla nuova categoria che di lì a poco avrebbe elaborato. Cfr. Id., *The Fantastic as Surrealist Metaphors in Cortázar's Short Fiction*, «Dada/Surrealism», n. 5, 1975, pp. 28-35; Id., *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del*

ginalità del nuovo genere, relativi all'inedita visione e alle rinnovate intenzioni, così come al differente *modus operandi*, che lo contraddistinguono,¹⁴ già contenuti, allo stadio embrionale, nelle illuminanti dichiarazioni di poetica cortazariane. Innanzitutto, a mutare è il rapporto che lega il fantastico a un concetto di realtà che nel tempo ha perso gran parte della sua compattezza, mostrandosi sotto molti aspetti più vulnerabile agli attacchi dell'irrazionale. La dimensione del quotidiano, del conosciuto, assume allora il valore di «una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica»;¹⁵ se il fantastico tradizionale, per riprendere ancora le efficaci immagini proposte da Alazraki, si pone l'inane obiettivo di scalfire la solida superficie della realtà che emerge dal pensiero positivista, il neofantastico si infiltra invece nelle pieghe del ben più malandato paradigma dell'uomo del Novecento, spogliato della fiducia e di tutte le certezze che animavano il secolo precedente.

Viene a cadere, in altre parole, quella distinzione di tipo gerarchico per cui la dimensione del reale rappresenterebbe il vasto basamento sul quale, di tanto in tanto, si riversano poche faville di irrealtà, flebili fulgori che illuminano per breve tempo, prima di estinguersi senza lasciar traccia, crepe e incrinature altrimenti invisibili; la stessa contrapposizione tra *realtà* e *finzione*, presupposto delle trasgressioni del fantastico garantito dalla presenza all'interno del genere di una preponderante mimesi testuale,¹⁶ perde qualsiasi rilievo in un'epoca in cui la psicanalisi, le avanguardie, il surrealismo e l'esistenzialismo, oltre che lo stesso progresso scientifico, hanno ampiamente dimostrato come tali categorie ontologiche esprimano solo un'approssimazione basata sulla mediazione tra percezione individuale e convenzioni culturali e sociali, una struttura attraverso la quale decifrare il circostante, priva della solida stabilità contro cui il fantastico tradizionale andava a infrangersi. Lontana dall'immagine di monolitico blocco levigato, di positivista memoria, la realtà appare dunque porosa, ricoperta nella sua interezza da quegli interstizi di cui Borges parla in *Avatares de la tortuga*: «Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso».¹⁷

È attraverso queste fessure che nel neofantastico avviene il passaggio, spesso inavvertibile e dissimulato, dal piano familiare della quotidianità a una 'realtà altra', diversa e alternativa, eppure ugualmente 'vera', che non si limita più a intaccare la superficie di un referente reale destinato, come nel fantastico del XIX secolo, a rimanere granitico nelle sue istanze, ma ne arriva a mettere in discussione, attraverso un continuo processo di reiterazione e alterazione, la stessa consistenza ontologica. Una simile confutazione dell'intera episteme, della possibilità stessa di giungere a una conoscenza effettiva del

relato en los cuentos de Jorge Luis Borges, Madrid, Gredos, 1977; Id., *Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar*, «INTI», nn. 10-11, autunno 1979-primavera 1980, pp. 145-52.

¹⁴ «Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*». Jaime Alazraki, *¿Qué es lo neofantástico?*, cit., p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Sul rapporto mimetico tra testo e realtà nella letteratura fantastica si veda Roman Jakobson, *Du réalisme artistique*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp. 98-108 e Eckhard Höfner, *Literarität und Realität: Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter, 1980.

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Avatares de la tortuga*, in Id., *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 258.

mondo, lontana dal proposito di incutere terrore a chi legge, sentimento sostituito semmai dalla perplessità e dall'inquietudine avvertite di fronte a una realtà che perde all'improvviso il suo volto familiare per rivelarsi estranea e sconosciuta, trova efficace espressione nella costruzione metaforica che sorregge l'invenzione fantastica, un parlare per immagini che si presenta come l'unica via percorribile per alludere a ciò che si nasconde dietro la scenografia posticcia del quotidiano, lontano dalle possibilità offerte dal linguaggio. 'Metafore epistemologiche', come le chiama il critico, sulla scorta di Umberto Eco,¹⁸ attraverso le quali riuscire a nominare l'innominabile, come la trasformazione in scarafaggio di Gregor Samsa o quella in axolotl descritta da Cortázar, o ancora come la presenza degli enigmatici rumori che tormentano i protagonisti del suo *Casa tomada* e l'impossibile ascesa lungo le scale di un palazzo di una semplice stilla d'acqua raccontata da Buzzati in *Una goccia*, espressioni dell'irrazionale che non aspirerebbero a incunearsi negli schemi conoscitivi scientifici a cui siamo abituati, ma ne costituirebbero un'alternativa, un 'linguaggio secondo' in grado di dare rappresentazione a una 'realtà seconda': «Ese lenguaje segundo – la metáfora – es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad».¹⁹

L'ambiguità veicolata da queste metafore, «que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación»,²⁰ porta inevitabilmente chi legge a dubitare del reale significato che queste hanno nel racconto, dando luogo a una molteplicità di interpretazioni che, pur non trovando il più delle volte rappresentazione nel testo, implica lo smisurato ampliamento di un'esitazione che si può dire certamente fantastica. Paradossalmente sembrerebbe più facile, in tal senso, individuare un apprezzabile *corpus* di testi rispondenti alla restrittiva definizione todoroviana nel Novecento che non nel secolo precedente, preso in considerazione dallo studioso come unico momento storico in cui sarebbe possibile rintracciare un'autentica scrittura esitante.

Ad ogni modo, è chiaro che sarebbe improprio intendere il neofantastico come un genere nuovo, ben distinto dal modello ottocentesco, come sembra fare Alazraki in alcuni punti della sua analisi: il secondo termine che compone l'efficace formula coniata dallo studioso, più che suggerire una vaga filiazione da un antecedente del tutto superato, andrebbe intesa semmai come un segnale dell'appartenenza delle diverse produzioni dei due secoli ad un unico dominio – quello del fantastico, appunto – che proprio nel corso del Novecento vive un periodo di straordinario rinnovamento (non dissimile da quello che negli stessi anni interessa il romanzo realista), avvertitamente indicato dal prefisso *neo*, che, oltre a non abbandonare né rifiutare le costanti tematiche e formali della tradizione, rivisitate nella forma e rafforzate nelle loro implicazioni, «ma non tanto da rendere impossibile l'identificazione di una continuità»,²¹ gioca con i paradigmi classici del genere, ormai logori e il più delle volte inefficaci, per quanto ben consolidati all'interno degli schemi interpretativi del lettore, arrivando a instillare esitazione in quest'ultimo proprio

¹⁸ Sulla nozione di metafora epistemologica si veda Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

¹⁹ Jaime Alazraki, *¿Qué es lo neofantástico?*, cit., p. 29.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Stefano Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in Stefano Lazzarin et al., *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier, p. 44.

attraverso la loro inosservanza e il loro sovvertimento. Si può essere allora d'accordo con Jacques Finné nel considerare il neofantastico come una particolare tendenza interna agli sviluppi novecenteschi del genere, «un fantastique qui s'éloigne de la gratuité, pour qui le surnaturel n'est plus un but en soi mais un tremplin destiné a diffuser certaines idées»,²² nel quale le strutture narrative e i nuclei tematici della tradizione romantica sono piegati e ripensati in funzione di una nuova postulazione della realtà che vede i distinti piani del verosimile e dell'inverosimile convergere in un'unica, stratificata dimensione, lontana dalla gerarchizzazione che contraddistingueva ogni precedente impianto diadico.

Mettendo da parte il concetto di neofantastico, è interessante qui rilevare come, proprio nel prendere in considerazione la vasta ed eterogenea produzione del secolo scorso, tutte le proposte teoriche successive a Todorov si muovano in direzione di un allargamento della sua troppo restrittiva definizione, di cui lo stesso Finné, non senza una certa ironia, denuncia l'inapplicabilità: «[s]i un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page, la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre».²³

Sebbene non manchino studiosi che, non perdendo l'occasione di scagliarsi contro l'impostazione todoroviana, proclamano l'indefinibilità del fantastico e la sua inconsistenza in quanto categoria letteraria, come Monica Farnetti, che nella premessa dell'interessante volume *Geografia, storia e poetiche*, da lei curato, insinua «il dubbio terribile [...] che il fantastico non esista»,²⁴ premessa che si dimostra disperante per chiunque guardi al fenomeno animato da propositi conoscitivi, buona parte della critica più avveduta degli ultimi due decenni del secolo muove i suoi passi dalle acquisizioni della cosiddetta 'scuola francese', di cui la sistemazione del teorico bulgaro costituisce l'apice, per andare a rivederne gli aspetti meno convincenti, le incongruenze, i fraintendimenti (soprattutto per quanto riguarda la sopravvivenza novecentesca del genere), e proporre nuove definizioni più flessibili e comprensive, in grado di affrontare la materia, tanto nelle sue istanze gotico-romantiche che in quelle più recenti, da prospettive inedite o poco battute.

Il rigido schematismo introdotto da Todorov, «troppo astratto, troppo sistematico» secondo Remo Ceserani,²⁵ rappresenta in tal senso, con la sua chirurgica suddivisione della letteratura dell'immaginario in generi e sottogeneri, il principale bersaglio dei protagonisti di questa nuova 'fase' della riflessione teorica sul fantastico, concordi nel rilevare «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».²⁶

La maggiore debolezza strutturale di una simile organizzazione è individuata da Lucio Lugnani nella mancanza di simmetria e omogeneità dei termini estremi dello schema, vale a dire le due categorie dell'*étrange* e del *merveilleux*, contraddistinte da un'incidenza concettuale e una portata storica tra loro imparagonabili: mentre lo strano, come il fantastico «relativamente ristretto e recente», nel suo essere caratterizzato «da una semantica esclusivamente contrastiva» può trovare una definizione solo nel suo perenne contrappor-

²² Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 15.

²³ Ivi, p. 31.

²⁴ Monica Farnetti, *Geografia, storia e poetiche*, Firenze, Olschki, 1995, p. 8.

²⁵ Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 58.

²⁶ Ivi, p. 59.

si a un non meglio precisato genere 'normale',²⁷ il meraviglioso, inteso come piena accettazione nel quadro narrativo dell'inspiegabile e del soprannaturale, nasce con la letteratura stessa e ne percorre tutta la storia nel ruolo di perfetto contraltare dell'altrettanto vasta modalità del realistico. Porre sui piatti della bilancia, allora, da un lato un genere estremamente esile e vago come quello dello strano, per molti aspetti sovrapponibile al fantastico (con il quale condivide, del resto, le ragioni storiche della sua genesi in seno alla modernità), e dall'altro un modo letterario «di enorme ampiezza e varietà e costituito da un patrimonio millenario» come il meraviglioso, individuabile nelle forme più eterogenee in una sterminata quantità di opere appartenenti a produzioni anche molto distanti tra loro, non può che dare luogo, nell'apparentemente salda costruzione todoroviana, a evidenti squilibri logici, accresciuti dalla propensione dello strutturalista a creare «dissimetria ed eterogeneità fra le due categorie, caratterizzando l'una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l'altra attraverso la natura degli eventi che narra».²⁸

Nel tentativo di superare le incongruenze e le asimmetrie del sistema triadico elaborato dal teorico bulgaro, Lugnani si spinge a riconsiderare i termini che lo compongono, ridefinendoli sulla base delle modalità del loro discostarsi dal paradigma di realtà:

Der Sandmann, The Oval Portrait, Las Vénus d'Ille ecc. sono racconti fantastici perché raccontano l'inesplicabile partorito da un evento che rappresenta uno scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà, e perché lo narrano in modo da escludere sia una sua riconducibilità al realistico tramite lo strano spiegato, sia una sua riduzione (o sublimazione) al meraviglioso. [...] Il racconto del reale, cioè il realistico, è il polo oppositivo fondamentale dello strano, del meraviglioso e del fantastico, ossia dei racconti dello scarto. [...] È proprio il rapporto con il realistico a consentire di stabilire e approfondire la differenza tra fantastico e strano e fra questi e il meraviglioso. [...] A fronte del realistico come racconto del reale nei limiti e nel rispetto del paradigma di realtà, lo strano è il racconto d'uno scarto apparente o riducibile del reale rispetto al paradigma, il fantastico è il racconto d'uno scarto non riducibile del reale e d'una lacerazione del paradigma, il meraviglioso potrebbe essere il racconto dello scarto paradigmatico natura/sovrannatura.²⁹

La conflittualità tra realistico e immaginario diviene qui, nel recupero del principio di *rupture* avanzato da Caillois e Vax, perno centrale di un intero sistema di scritture, quello dei «racconti dello scarto», in cui l'incertezza sostanziale tra due soluzioni allo stesso modo insoddisfacenti, l'una possibile ma improbabile, l'altra probabile ma impossibile,³⁰

²⁷ Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Pisa, Nistri Lischi, 1983, pp. 41-42. Anche Todorov definisce il genere dello strano come una categoria ampia e imprecisa, in quanto se da un lato confina proprio con il fantastico, dall'altro una delimitazione netta non esiste. La categoria del 'normale' non può che essere, infatti, costituita da tutta la letteratura nel suo complesso, nella quale il genere dello strano sfuma, dissolvendosi. Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 51-52. Non credo ci sia dello strano definizione migliore delle parole rivolte da Sherlock Holmes al suo collaboratore John Watson in *The Sign of the Four*, romanzo del 1890: «How often have I said to you that when you have eliminated the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth?». D'altronde molte delle opere che vedono come protagonista il geniale investigatore nato dalla penna di Arthur Conan Doyle possono essere assegnate al genere dello strano.

²⁸ Lucio Lugnani, *op. cit.*, p. 59.

²⁹ Ivi, pp. 54-55.

³⁰ Lo stesso Todorov rileva come la conclusione razionale di molti racconti fantastici appaia più inverosimile della soluzione soprannaturale scartata, spesso più coerente con l'andamento della vicenda narrata e quindi più facilmente accettabile. Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 50. Un simi-

cede il suo ruolo di condizione essenziale al concretarsi del fantastico alla paralizzante impossibilità di dare una spiegazione dell'evento che viola le norme del paradigma di realtà, un'assenza di sbocchi che costringe la narrazione nella morsa di un «dubbio gnoseologico assoluto», un'insanabile condizione di stallo conoscitivo in cui risiede tutta l'inquietante, problematica impenetrabilità del testo perturbante:

Il nodo vero del problema [...] consiste nel fatto che al livello della conclusione e degli esiti del racconto, là dove per forza tutti i nodi vengono al pettine, si scopre che la categoria oppositiva naturale-soprannaturale e lo scontro conseguente fra spiegazione razionale inverosimile e spiegazione soprannaturale verosimile non stanno al fondo dell'esito fantastico del racconto e sono invece superati, bruciati e consunti nella dinamica narrativa che li ha utilizzati. Il dubbio testamentario del fantastico non li riguarda più poiché la spiegazione razionale, coi dati (finalmente tutti) di cui si dispone, è ormai non inverosimile ma irreperibile, e quella soprannaturale, per quanto verosimile, è alla luce dell'intero contesto invalida e interdetta; a contare è il dubbio gnoseologico assoluto connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta, ed è uno *stato* dubitativo che si pone interamente al di là della definizione todoroviana di *hésitation*.³¹

Il principio di esitazione andrebbe, dunque, sostituito con quello di *inesplicabilità*:

L'impasse fantastica [...] non è affatto una esitazione fra qualcosa e qualcosa d'altro, ma appunto uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma; insuperabile proprio perché non riconoscono se non le leggi della natura. All'origine dell'atto di narrazione fantastico e al fondo dell'atto di lettura fantastico c'è il blocco gnoseologico che deriva da questa *inesplicabilità*.³²

Per quanto immerso in un contesto permeato da modelli conoscitivi di chiara derivazione positivista, chi legge è difatti perfettamente in grado di riconoscere, senza venirne particolarmente turbato, il declinare del racconto dal piano narrativo del quotidiano a quello antitetico del soprannaturale, dimensione che, con il suo carico di figure archetipiche (fantasmi, demoni, vampiri, ecc.) e di atmosfere ricorrenti, costituisce da sempre parte integrante di quell'enciclopedia comune su cui si erige il paradigma di realtà. Scegliere allora tra una soluzione razionale che conduca la narrazione nel porto sicuro dello strano e una irrazionale che, invece, la devii verso le coste imprevedibili del meraviglioso è, per il lettore disposto a sprofondare nell'ambiguità che permea il testo fantastico, in una condizione di irresolubile scacco conoscitivo, del tutto indifferente.

Benché Lugnani, sulla scorta di Todorov, continui a intendere il fantastico come un genere di frontiera, determinato 'al negativo' dal suo misurarsi con le due grandi «categorie modali del raccontare»³³ a cui si frappone, vale a dire il realistico e il meraviglioso, sono in molti, sul finire del secolo, ad avanzare la proposta di considerarlo a sua volta come un *modo letterario*, «cioè come una categoria più ampia e flessibile, dai confini

le ribaltamento è riscontrabile, del resto, in molti dei capolavori del canone ottocentesco, come i racconti *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805) di Jan Potocki e *Inés de Las Sierras* (1837) di Charles Nodier, o le due versioni del celebre *Le Horla* di Guy de Maupassant, pubblicate tra il 1886 e il 1887, con cui andrebbe simbolicamente a chiudersi, secondo il teorico bulgaro, la breve stagione del fantastico.

³¹ Lucio Lugnani, *op. cit.*, p. 72.

³² *Ibid.*

³³ Ivi, p. 58.

meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata».³⁴ Introdotto nel quadro della teoria letteraria del secondo Novecento da alcuni studiosi americani, come Northrop Frye e Frederic Jameson, per indicare il ricorrere di particolari dispositivi formali e logiche narrative a carattere performativo in grado di qualificare opere appartenenti a generi, periodi storici, codici linguistici e persino ambiti espressivi diversi,³⁵ il modo letterario si delinea, nell'efficace sintesi di Remo Ceserani, tra i primi in Italia a riconoscerne l'utilità ermeneutica nell'ambito dello studio del fantastico, come «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».³⁶ Alla nozione di modo letterario sembrava, d'altra parte, già guardare, pur non facendovi mai direttamente riferimento, Neuro Bonifazi nel suo assegnare al fantastico le ragguardevoli dimensioni di un *supergenere*: «Lontani dal considerare il fantastico un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali [narrativa, dramma] e si estende a più di un'arte [letteratura, pittura, cinema]».³⁷

Superati una volta per tutte alcuni dei confini tracciati sulla cartina dell'immaginario dai vari tentativi definitivi che si sono susseguiti nel miraggio di individuare un territorio sfuggente, il fantastico, dato per morto alle soglie del XX secolo, dimostra nella sua riconversione a modalità letteraria di possedere un'inaspettata vitalità, accresciuta a dismisura dalla tendenza postmoderna all'ibridazione e al rimaneggiamento. Il suo incidere su generi e forme molto distanti tra loro e, in primo luogo, dall'originale modello ottocentesco, è reso quanto mai evidente dal continuo saccheggio di atmosfere, motivi e strategie narrative perpetrato a sue spese dall'industria culturale degli ultimi settant'anni, a cui non può essere negato, d'altronde, il merito di aver scoperto un calderone ribollente e di averne, senza troppa premura, riversato il contenuto su ampi settori della recente produzione artistica e intellettuale. La dimensione del perturbante, a lungo esiliata nel ghetto letterario del fantastico, entra in questo modo, prepotentemente, in contesti che le erano, salvo rare eccezioni,³⁸ da sempre stati estranei, depositandovi quel carattere di inquieta ambiguità, di incertezza ontologica come categoria estetica, che rappresenta il maggior lascito trasmesso dal genere romantico alla cultura del Novecento. Nel passaggio da categoria circoscritta e storicamente determinata ad ampia modalità del raccontare, il fantastico si configurerebbe insomma, secondo la cauta definizione di Ceserani, come un'inesauribile riserva di materiale tematico e codici formali disponibile, trasversalmente,

³⁴ Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000, p. 22.

³⁵ Cfr. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton UP, 1957 e Frederic Jameson, *Magical narratives, romance as genre*, «New Literary History», vol. 7, n. 1, 1975, pp. 133-63.

³⁶ Remo Ceserani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Roma, Laterza, 2003, p. 232.

³⁷ Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 56-57.

³⁸ Si pensi, ad esempio, al tentativo del francese Hector Berlioz, con la sua *Symphonie fantastique*, composta nel 1830, di descrivere attraverso il solo linguaggio musicale l'orrore evocato da un sabbato di streghe, oppure ai suggestivi e controversi quadri realizzati da Odilon Redon alla fine del XIX secolo, raffiguranti enigmatiche creature a metà strada tra il mostruoso e l'umano. Sulla presenza del perturbante in ambito pittorico si vedano Simon Watney, *Fantastic Painters*, Thames & Hudson, London 1977 e Jörg Krichbaum e Rein A. Zondergeld, *Dictionary of Fantastic Art*, Barron's, New York 1985.

per un eterogeneo ventaglio di forme narrative, il cui condensarsi permetterebbe la sopravvivenza di una specifica tradizione testuale:

Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e altro ancora. E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore.³⁹

Di «fantastic as a mode», per citare il titolo del capitolo che apre la prima parte dell'imprescindibile saggio del 1981 *Fantasy: the Literature of Subversion*, parla a sua volta la statunitense Rosemary Jackson nel fare riferimento a una categoria letteraria largamente ramificata in generi e sottogeneri tra loro correlati, in grado di fornire «a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations».⁴⁰ Il rapporto che lega i diversi esiti di queste combinazioni con la forma generica del fantastico in quanto *literary mode* sarebbe dunque, in una simile prospettiva, lo stesso che intercorre tra un sistema linguistico (nell'accezione saussuriana di *langue*) e il concretarsi dei singoli atti comunicativi che da esso hanno origine (*paroles*).⁴¹

Forma di linguaggio, sì, ma dell'inconscio, come lo voleva Todorov, il fantastico rappresenta per la Jackson un fenomeno talmente esteso e capillare, connaturato negli strati più profondi del pensiero culturale, da riuscire a minare i paradigmi costitutivi della società di cui è espressione: attraverso l'analisi delle sue implicazioni politiche e sociali, aspetto verso il quale sia Todorov che i suoi successori avevano dimostrato scarsa o nessuna attenzione, la studiosa riconosce nella scrittura perturbante una forma letteraria 'sovversiva', di ostinata opposizione rispetto ai modelli ideologici della cultura dominante, una «narrativa della trasgressione» – si scorge qui l'influenza di Bachtin – che nel corso dell'Ottocento si contrappone alla tendenza egemonica del realismo, alla vocazione verista e naturalista del secolo,⁴² offrendo un'alternativa all'incondizionata fiducia borghese nella rappresentazione scientifica del mondo. Lo stesso recupero del sovrannaturale, che razionalismo e positivismo sembravano aver messo definitivamente alla porta, risponderebbe, in tal senso, a quella funzione di violazione delle norme, di trasgressivo ribaltamento dei valori, in cui andrebbe cercata la logica costitutiva della narrazione fantastica. Rispetto al meraviglioso, il fantastico non dispiega davanti al lettore nuove dimensioni prodigiose, dal carattere nostalgico e consolatorio, ma permette a mondi angosciosi

³⁹ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11.

⁴⁰ Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, London-New York, Methuen, 1981, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Che il fantastico rappresenti l'altra faccia, il volto nascosto del modo realistico pare confermato dall'inaspettata produzione perturbante di autori veristi come Grazia Deledda, Matilde Serao, Luigi Capuana, Salvatore di Giacomo e persino il primo Verga, autore della novella *Le storie del castello di Strezza*. Sull'argomento si vedano Vittorio Roda, *Alle origini del 'fantastico' italiano: il motivo del corpo diviso*, in Id., *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996 e Monica Farnetti, *Il gioco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988.

e 'alieni' di irrompere nella realtà di tutti i giorni, liberandone il nichilistico valore distruttivo:

Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable.⁴³

Introducendo assenze e vuoti, il fantastico erode la stabilità culturale della società, anche quando, nel «mondo visibile» extratestuale, l'ordine costituito viene puntualmente ripristinato al termine della narrazione. È questa *isotopia della trasgressione*, come la definisce Rosalba Campra, riprendendo la nozione avanzata in ambito linguistico da Greimas,⁴⁴ questa disposizione semantica al sovvertimento che attraversa tutti i livelli del testo, a traghettare il genere dall'Ottocento al secolo successivo e a determinarne, con il mutare dell'oggetto del suo trasgredire, la continua evoluzione:

Sería ilusorio pretender una respuesta absoluta, igualmente válida para cualquier manifestación histórica de lo fantástico, pero siguiendo un razonamiento en negativo, pienso que es posible decir que no existe texto al que le apliquemos la etiqueta «fantástico» que no presente una trasgresión de lo dado como «natural» [...].

La isotopía de la trasgresión, atravesando los distintos niveles del texto, asegura la supervivencia de lo fantástico como una actitud de lectura – la de un lector que pretende del texto el cuestionamiento de la certidumbre sobre su propio mundo. Hoy, como en el siglo XIX, la función de lo fantástico es alumbrar por un momento – al menos por el momento en que la lectura pone entre paréntesis el entorno – la incoscibilidad del entorno y la del lector mismo.⁴⁵

Messa da parte, in quanto secondaria e certamente non caratterizzante, la funzione sociale assegnata al genere da Todorov, quella di dare, cioè, rappresentazione agli impulsi inconfessabili che si agitano nelle oscure regioni dell'inconscio, in una visione che poggia sull'errore di «considerar como constitutivos [...] temas que son solo colaterales, de acompañamiento o exaltación», le due studiose guardano dunque al fantastico come ad una forma di riflessione – forse la più profonda – sulla realtà e gli abissi di significato che la sottendono, come ad un modo letterario che, interrogandosi costantemente sull'oggetto della sua rappresentazione, apre un varco attraverso cui calare il lettore nella problematica inconoscibilità del reale, varco dal quale è impossibile dire cosa potrebbe a sua volta venir fuori.

⁴³ Jackson, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴ Secondo la definizione del grande linguista lituano, l'isotopia consisterebbe in «un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique». Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, «Communications», n. 8, 1966, p. 30.

⁴⁵ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 192 e 194.

L'apertura di una breccia è sempre espressione di una promessa di passaggio in entrambe le direzioni, una constatazione la cui ovvietà nasconde, nel fantastico, tutta una serie di valenze e implicazioni che andranno ora prese in considerazione nel tentare un'esplorazione dei meccanismi costitutivi del genere che si allontani appena di qualche passo dai sentieri già battuti dalla teoria – di cui si è cercato fin qui di fornire una panoramica esaustiva, per quanto inevitabilmente incompleta.

La prima rilevazione da fare, su cui sembra concordare pressoché ogni ricognizione teorica sull'argomento, è che la narrazione fantastica poggia sempre – o, per meglio dire, si costruisce attorno – alla conflittuale contrapposizione tra due o più dimensioni antitetiche, il cui incontro determina tutti quegli aspetti che i vari tentativi definitivi hanno, nel loro susseguirsi, presentato come distintivi dell'intero genere: tanto la nozione todoroviana di *esitazione* quanto la rilettura che ne dà Lugnani nel segnalare *l'inesplicabilità* di un testo che non ammette interpretazioni, così come il concetto di *rottura* avanzato da Caillois e Vax o, ancora, quello di *trasgressività* della Jackson, che nella proposta di Rosalba Campra assurge al ruolo di isotopia dell'intera categoria letteraria, necessitano per sussistere che nella narrazione trovi sempre rappresentazione lo scontro tra piani di esistenza inconciliabili e tra loro incomunicanti, divisi da una cortina apparentemente impossibile da superare, che ne limita l'orizzonte.

Solo sulla linea che separa questi fronti in perenne collisione il perturbante trova modo di manifestarsi; premessa indispensabile del fantastico sarebbe, in altre parole, come avvertitamente indicato dalla Campra, il concetto di *frontiera* in quanto «límite insuperable para las fuerzas humanas», che sancisce «la existencia de dos estatutos de realidad»,⁴⁶ la cui sovversiva violazione non può che comportare l'improvviso e scandaloso confondersi delle parti, un venir meno dei rassicuranti confini del conosciuto che prefigura inevitabilmente la minaccia di un'invasione. Dalla lacerazione della trama che divide due diverse epistemi, o dai suoi «intersticios de sinrazón», per riprendere le parole di Borges, si riversano dall'uno all'altro versante pochi frammenti di significato in grado di inficiare i paradigmi ontologici ed epistemologici della dimensione in cui finiscono per incunearsi. Il testo dovrà allora dare, per dirsi nell'effettivo fantastico, necessariamente rappresentazione a tale passaggio di significato e, di conseguenza, svilupparsi su almeno due distinti piani narrativi, a cui si farà riferimento con i nomi di 'piano della realtà' (*r*) e di 'piano dell'alterità' (*a*).

Occorre tuttavia fare attenzione a non cedere alla facile tentazione di ricondurre i termini di tale modello a categorie di ordine extratestuale: nel parlare di 'realità' e 'alterità' all'interno di un testo non si può andare oltre – come indicato da Pavel –⁴⁷ l'orizzonte narrativo, vale a dire la 'verità' che il racconto prospetta. Prendere in considerazione queste dimensioni esclusivamente dal punto di vista narrativo, come livelli diversi del mondo rappresentato, comporta in primo luogo un profondo mutamento delle accezioni normalmente assegnategli in ambito teorico: la prima, svincolata da ogni prerogativa mimetica, andrà a delimitare in questa prospettiva la sola realtà testuale (ciò che il testo, attraverso i suoi codici, designa come reale), rispetto alla quale si definirà la seconda, non più antagonistica negazione di un ordine naturale delle cose esterno al testo, limitata alla sola regione dell'irrazionale, ma polo alternativo ai modelli di riferimento dell'orizzonte narrativo. Il fantastico si configura in tal senso come l'espressione narrativa dell'incontro tra due verità antinomiche – reciprocamente invalidanti – di uguale consistenza ontologica;

⁴⁶ Ivi, p. 28.

⁴⁷ Cfr. Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard UP, 1986.

per quanto generalmente ascritto alla sconfinata categoria della 'letteratura del soprannaturale' – consuetudine riconfermata dal recente saggio di Francesco Orlando *Il soprannaturale letterario*⁴⁸ – il fantastico non prevede, insomma, nel suo essere inquieta espressione di una frattura conoscitiva, necessariamente l'intervento dell'irrazionale, ma solo che più 'realità' tra loro contraddittorie entrino in contatto, come dimostra il racconto *La noche boca arriba* di Cortázar, con il continuo oscillare del suo protagonista da un'allucinata condizione di veglia al sogno, che lo costringe a vivere diviso tra la dimensione di una quotidiana attualità e quella di un passato precolombiano altrettanto concreto, nell'impossibilità disperante di determinare con sicurezza a quale delle due appartenga.

Se nell'Ottocento appare impensabile aprire una breccia nelle spesse mura che separano il territorio del reale dalla sua negazione senza ricorrere al soprannaturale in funzione di ariete, agli inizi del secolo successivo – all'altezza, cioè, di quella che Lazzarin chiama «una piccola svolta del genere»⁴⁹ – di tale barriera non rimane, dopo tanti assalti, che una lunga trincea fatta di macerie, facilmente valicabile nell'una o nell'altra direzione. All'aumentare della permeabilità della frontiera, alla graduale erosione, cioè, di quel «confine tra possibile e impossibile, razionale e irrazionale, logico e assurdo» che proprio scienza e psicanalisi, per prime, dichiarano «regolato da una sola legge: quella della relatività. E quindi da nessuna legge e nessuna verità»,⁵⁰ il fantastico oppone nei suoi sviluppi più avanzati un commisurato incremento dell'oscurità, tanto logica quanto semantica, delle sue infrazioni, l'assoluta intelligibilità dei suoi assalti nei confronti di una categoria, quella del reale, non più contrapposta a quella simmetrica, altrettanto strutturata, del so-

⁴⁸ «Al di là di considerazioni e aggiustamenti cronologici, quel che più importa è che Caillois e Todorov abbiano dimostrato che è possibile definire in modo rigoroso e convincente *uno* statuto preciso del soprannaturale letterario, e che si può documentarlo in un periodo determinato e per un insieme definito di testi» (Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 4).

⁴⁹ Al di là della grande svolta storica che, nell'opinione di alcuni dei teorici più accorti, definisce alla fine del Settecento il moderno assetto del sistema dei modi e dei generi letterari occidentali (si vedano, su questo tema, in particolare Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 69-71 e Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 19-22), cornice al cui interno si iscrive la stessa genesi della letteratura perturbante (si veda, in questo caso, Id., *Le radici storiche di un modo narrativo*, in Id., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 7-36), per Lazzarin «il fantastico sembrerebbe richiedere [...] una periodizzazione specifica», per cui una 'piccola svolta', identificabile in primo luogo proprio con l'ampliamento del catalogo delle immagini legate al genere, «avviene più tardi, e coincide approssimativamente con la fine del secolo d'oro, l'Ottocento». Stefano Lazzarin, *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, «Studi Novecenteschi», vol. 34, n. 74, 2007, p. 315.

⁵⁰ Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 12. Gli inizi del XX secolo vedono tanto il sistema einsteiniano, con la relativizzazione del rapporto che intercorre tra tempo e spazio, che le teorie psicoanalitiche, con l'apertura di quel ribollente vaso di Pandora che è l'inconscio, denunciare in via definitiva l'impossibilità di concepire la realtà come un modello oggettivo e unitario. Dalle posizioni più avanzate del pensiero positivista, insomma, sembra partire paradossalmente il corpo mortale alle certezze del suo stesso paradigma; le conquiste della fisica moderna si fanno, ad esempio, nelle emblematiche parole del pittore Vasilij Kandinskij, responsabili della disgregazione del concetto stesso di realtà materiale: «La disintegrazione dell'atomo fu per me la disintegrazione del mondo. D'improvviso i muri più massicci crollarono. Tutto divenne incerto, malsicuro, mutevole. Non mi sarei stupito di vedere un sasso fondersi in aria e svanire. La scienza sembrava annichilita» (Vasilij Kandinskij, *Sguardo al passato*, in Id., *Tutti gli scritti*, vol. II, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 158).

prannaturale, ben consolidata all'interno dell'enciclopedia del lettore, ma alla negazione stessa delle sue possibilità di significazione. Un esempio di ciò è rappresentato dal racconto di Buzzati *Non aspettavano altro*: l'improvvisa furia collettiva che sembra colpire gli abitanti dell'anonima cittadina di provincia in cui i due protagonisti, Anna e Antonio, decidono malauguratamente di sostare – unica violazione perturbante esibita dal testo – appare, nella sua immotivatezza e inspiegabilità, di gran lunga più minacciosa di qualsiasi ottocentesca apparizione spettrale.

Allo stesso modo viene meno il principio, ribadito più volte da Todorov, che vede nella costruzione letteraria della verosimiglianza una delle condizioni indispensabili al prodursi di un'autentica tensione fantastica nella narrazione. La connaturazione dell'elemento soprannaturale in quello che viene presentato come piano della realtà non indica, per forza di cose, l'appartenenza del testo all'ambito accomodante del meraviglioso: pur iscrivendo una delle figure più emblematiche dell'immaginario popolare, vale a dire quella del vampiro, nel quadro del mondo rappresentato, il breve romanzo *I Am Legend* di Richard Matheson si presenta, ad esempio, come un riuscito tentativo di portare alle estreme conseguenze quell'ininterrotto processo di intrusione dell'alterità nella realtà che si è detto essere il criterio distintivo di ogni scrittura perturbante. Nel suo ostinato cercare di adattarsi e sopravvivere in un mondo che ormai non lo contempla, l'ultimo rappresentante di un'umanità soppiantata da una nuova stirpe di dominatori non può che rivestire, infatti, i panni di minaccioso agente dell'irrazionale, in un paradossale capovolgimento di prospettive e ruoli che trova esplicitazione negli angosciosi pensieri del protagonista che chiudono la storia:

Robert Neville looked out over the new people of the earth. He knew he did not belong to them; he knew that, like the vampires, he was anathema and black terror to be destroyed. And, abruptly, the concept came, amusing to him even in his pain. [...] Full circle. A new terror born in death, a new superstition *entering* the unassailable fortress of forever. I am legend.⁵¹

La struttura tradizionale del fantastico è, sul finale, allo stesso tempo ristabilita e rivoltata, in una sostanziale ambiguità che gioca, come nel racconto di Cortázar poco sopra citato, sull'ovvia propensione del lettore ad assegnare valore effettuale al piano narrativo più vicino al suo personale paradigma di realtà. Una ricercata 'costruzione dell'equivoco' – nel caso di Matheson inaugurata già dal titolo, non vitalistica autoaffermazione dell'ultimo esponente di un ordine ormai scomparso, come in un primo momento si è portati a credere, ma rassegnata constatazione del suo inabissarsi nei vaghi domini della superstizione – che si ripresenta con rilevante frequenza, come si avrà modo di osservare, in buona parte della produzione fantastica del XX secolo, tanto da poterla considerare un suo tratto tipizzante.

Proprio attraverso l'esame delle diverse dinamiche che l'invasione può assumere all'interno del testo è, d'altronde, possibile delineare le profonde evoluzioni che hanno interessato il genere nei suoi appena due secoli di vita. Il modello più ricorrente e riconoscibile prevede, come era facile aspettarsi, che l'intollerabile passaggio di nuclei di significato proceda dal piano dell'alterità a quello della realtà, secondo lo schema

a → *r*

⁵¹ Richard Matheson, *I Am Legend*, New York, Fawcett Publications, 1954, p. 158 (corsivo mio).

dove / esprime l'insanabile antinomia che separa le due parti, accresciuta dal loro improvviso entrare in contatto. A tale strutturazione della narrazione fantastica, che si potrebbe definire 'tradizionale', risponde la quasi totalità della grande produzione ottocentesca, con il suo susseguirsi di mostri, apparizioni spettrali e oggetti impossibili che, nel penetrare nel contesto razionale della quotidianità, ne infrangono la stabilità e la coerenza, denunciando la tendenziosità dei suoi stessi assiomi costitutivi. È quanto accade, ad esempio, nel celebre racconto *Le Horla* di Maupassant, nel quale il protagonista, tormentato da una presenza invisibile a cui non riesce a dare spiegazione, perde gradualmente fiducia nella sua capacità di comprendere ciò gli accade intorno e, infine, nella stessa fondatezza del concetto di realtà, oppure, in maniera ancor più eclatante, nell'opera di Lovecraft (primonovecentesca, ma ancora fortemente legata agli stilemi romantici del genere), con l'introduzione nella rassicurante dimensione del quotidiano di un'infinita teoria di orrori indicibili ed entità abissali.

Tanto il mostruoso pantheon alieno concepito dallo scrittore di Providence, quanto l'insidioso Horla, «successeur en ce monde»⁵² dell'uomo, come era del resto il vampiro in *I Am Legend*,⁵³ esibiscono apertamente tutte le caratteristiche dell'invasore proveniente da mondi lontani, portatori di un'assoluta e inafferrabile alterità che non è poi molto distante, a ben vedere, da quella espressa dalla sfera della coscienza dell'axolotl di Cortázar o dalla dimensione femminile (quella che Freud chiama «l'enigma della femminilità») raccontata, ad esempio, da scrittrici come Shirley Jackson e Cristina Fernández Cubas. L'ampia produzione fantastica del secolo scorso, tuttavia, se si escludono i risultati di un certo manierismo epigonale che l'attraversa, contempla nella maggior parte dei casi forze di aggressione ben più modeste e insidiose, come i misteriosi usurpatori di *Casa tomada* o il gigantesco essere che, sul finale del racconto *Historia desafortada* di Bioy Casares, sembrerebbe irrompere, in cerca di vendetta, nel nascondiglio del suo creatore, entità di puro suono a cui, in entrambi i casi, il narratore-testimone non è in grado di dare corporeità e concretezza, né di dirsi sicuro persino della loro esistenza, oppure nasconde brandelli di irrazionalità nelle pieghe del quotidiano, come l'inaspettato messaggio in codice trovato casualmente negli annunci di un giornale dal protagonista di *Anywhere out of the world* di Antonio Tabucchi, con la conseguente telefonata dell'uomo al numero da tempo dismesso della vecchia amante a cui le enigmatiche parole avrebbero dovuto essere indirizzate come segnale del loro imminente ricongiungimento, che può dirsi davvero 'fuori dal mondo' nel momento in cui dall'altra parte, inaspettatamente, la cornetta si solleva.

Nei suoi sviluppi più recenti, insomma, il fantastico gioca sconsideratamente con l'impossibile, accrescendo a dismisura l'ambiguità del suo statuto, sempre in bilico tra senso letterale e senso metaforico. Tipicamente novecentesca è, del resto, anche l'abitudine a invertire i termini dello schema classico appena profilato, lasciando che sia, cioè, il piano della realtà a riversarsi, con esiti altrettanto funesti, su quello dell'alterità, come esprime la formula

$r \rightarrow a$

speculare alla prima. È quanto accade nel racconto *The Lady of the House of Love* della scrittrice inglese Angela Carter, vera e propria riscrittura postmoderna della tradizionale

⁵² Guy de Maupassant, *Le Horla et autres histoires*, Paris, Seuil, 1993, p. 364.

⁵³ «“Robert Neville,” she said, “the last of the old race.” His face tightened. “Last?” he muttered, feeling the heavy sinking of utter loneliness in him. “As far as we know,” she said casually. “You’re quite unique, you know. When you’re gone, there won’t be anyone else like you within our particular society”» (Richard Matheson, *I Am Legend*, cit., p. 167).

fiaba europea *La bella addormentata nel bosco*, in cui l'arrivo di un giovane soldato nella spettrale desolazione di un non meglio specificato villaggio della Romania porta l'eccentrica signora del luogo, «beautiful queen of the vampires»,⁵⁴ a spezzare per amore l'incantesimo della sua supposta immortalità, o, ancora, nel *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi, con i labirintici ambienti ctoni del casolare in cui l'anonimo protagonista trova rifugio dalla guerra partigiana, un'oscura sacca di atemporalità incistata nella Storia che custodisce il segreto dei blasfemi rituali negromantici compiuti dal vecchio proprietario del posto nel tentativo, forse riuscito, di evocare dall'aldilà la moglie scomparsa.

Spesso, tuttavia, i piani narrativi presentati dal testo sono tra loro talmente simili da costringere i personaggi, e con loro chi legge, a imbarcarsi in una vera e propria indagine investigativa⁵⁵ in grado di stabilire la natura delle realtà in cui sono inavvertitamente entrati, o precipitati, come nel caso del capitano Ireneo Morris, protagonista del racconto di Bioy Casares *La trama celeste*, che, in seguito a un incidente aereo, si risveglia in una Buenos Aires alternativa, indistinguibile per molti aspetti dall'originale, ma non per questo meno estranea e destabilizzante. Simili passaggi tra dimensioni attigue e sovrapponibili, di gran lunga più insidiosi rispetto alle chiassose incursioni dell'irrazionale a cui il modello ottocentesco ha abituato il lettore, tradiscono allora il confondersi della lucida superficie della realtà tra gli infiniti riflessi a cui dà vita, un disarmante gioco di specchi nel quale l'illimitato moltiplicarsi dell'immagine originale conduce alla sua stessa scomposizione e dissoluzione, a una perdita totale di significato che, da sola, determina il carattere perturbante della narrazione. L'infrangersi dei piani antinomici, su cui generalmente fa perno quest'ultima, in una miriade di frammenti tra loro in perenne contraddizione prospetta, nell'impossibilità di dare statuto alle mutevoli variazioni di una matrice irrintracciabile, quel reciproco sconfinare delle parti che contraddistingue l'ultima e più radicale espressione della violazione fantastica, un mutuo e annichilente riversarsi della realtà nell'alterità e dell'alterità nella realtà condensabile nella formula

$r \leftrightarrow a$

Viene qui meno la consueta distinzione, implicitamente gerarchica, tra piano invasore e piano invasore (che trova il più delle volte rappresentazione, come si è detto, nel lacerante

⁵⁴ Angela Carter, *The Lady of the House of Love*, in Id., *The Bloody Chamber and Other Stories*, London, Vintage, 2006, p. 107.

⁵⁵ L'intima connessione tra il genere fantastico e quello poliziesco è segnata già dal debutto di quest'ultimo, rintracciabile in quei racconti di Poe che hanno come protagonista il proto-detective Auguste Dupin, antesignano di personaggi fuori dalla norma come lo Sherlock Holmes di Conan Doyle o l'Hercule Poirot di Agatha Christie, in cui una storia apparentemente impossibile, dall'impostazione fantastica, trova la sua spiegazione, seppure inverosimile e incredibile, attraverso la logica e la deduzione (come prevede la categoria todoroviana dello strano). L'esempio più celebre di tale modello narrativo è il racconto *The Murders in the Rue Morgue*, del 1841, nel quale Dupin riesce a sciogliere il mistero di un duplice omicidio grazie al solo utilizzo del suo straordinario intelletto, individuando in un enorme orango del Borneo il colpevole del caso. Allo stesso modo i protagonisti di molte storie fantastiche sono investigatori, o si ritrovano in ogni caso a indagare sugli strani avvenimenti in cui, loro malgrado, sono coinvolti. La sfida intellettuale rappresentata dal dare giusta collocazione ai confusi tasselli del caso o dal cercare una soluzione a fatti apparentemente inammissibili ben si attaglia, inoltre, al concetto di *imaginación razonada* avanzato da Borges e Bioy Casares per indicare la specificità della loro produzione letteraria. I due scrittori argentini furono, del resto, cultori del genere poliziesco *tout court*, firmando insieme la raccolta di racconti gialli *Seis problemas para don Isidro Parodi*, del 1942, e l'antologia del 1943 *Los mejores cuentos policiales*.

affondare dell'inammissibile nella trama dell'ordinario), entrambi parte attiva di un implacabile processo di erosione che investe ogni forma di certezza, ben ravvisabile, ad esempio, nello sconcertante scambio di identità che chiude il cortazariano *Axolotl*, metamorfosi che non si limita a considerare il riversarsi della coscienza del protagonista nel «cuerpecito rosado y como translúcido»⁵⁶ del piccolo anfibio che dà titolo al racconto, ma contempla la possibilità, ancor più destabilizzante, che nel mondo di tutti i giorni si aggiri un uomo controllato dalla mente impenetrabile e aliena di una delle creature, oppure nell'inquieta allusività che attraversa il capolavoro di Shirley Jackson *The Haunting of Hill House*, che sembra suggerire, attraverso un fuorviante capovolgimento della logica di causa-effetto, che a infestare la lugubre casa di campagna al centro del romanzo sia inconsapevolmente proprio uno dei membri del singolare drappello di volontari chiamati a verificare l'attendibilità delle dicerie che circolano sul luogo, vale a dire la giovane e suggestionabile Eleanor Vance che, addentrandosi nei meandri di un mondo dichiaratamente 'estraneo' alla realtà che lo circonda, chiuso nell'oscurità delle sue architetture disorientanti, nella fissità dei suoi rituali senza tempo, accoglie in sé, poco alla volta, l'insana alterità della casa, facendosene portavoce.

Si può provare, giunti a questo punto, a tirare qualche somma, nel tentativo di delineare in maniera ancor più netta e inequivoca un modello ipotetico di descrizione. Al di là di una semantica dell'ambiguità e della contraddizione i cui codici continuano ad essere utilizzati in una sempre più estesa varietà di opere letterarie e non, che spinge non pochi studiosi, tra cui Rosemary Jackson e Remo Ceserani, a parlare di *modo fantastico* – vero e proprio deposito di materiale tematico e strategie formali accessibile ad ogni altra modalità narrativa –, la letteratura del Novecento vede l'innegabile sopravvivenza di quello che può essere considerato a tutti gli effetti un genere letterario ben specifico, la cui continuità con i grandi modelli ottocenteschi va ricercata, come si è cercato fin qui di dimostrare con abbondanza di esempi, proprio nel suo accanito dare rappresentazione allo scarto irriducibile prodotto dall'improvviso collidere di dimensioni narrative inconciliabili e antagoniste, dal sovversivo prorompere di particelle di significato in piani di realtà che non possono in alcun modo contemplarle, se non rinunciando all'integrità dei loro paradigmi costitutivi. Una *invasione*, concetto innalzato a criterio distintivo dell'intero genere in ragione, oltre che della sua capacità di dialogare con le più avvertite acquisizioni del recente panorama teorico, del suo rappresentare la costante strutturale su cui poggia la delicata costruzione testuale del perturbante, che se, a cavallo tra l'età premoderna e quella moderna, in reazione all'affermarsi del razionalismo illuminista e della sua lettura scientifica del mondo, vede coinvolti quasi esclusivamente gli opposti fronti del *naturale* e del *soprannaturale*, con l'auspicata capitolazione di quest'ultimo a favore del completo restauro dell'ordine costituito, nei più avanzati sviluppi del fantastico, in un contesto di graduale sfiducia verso l'univocità e la saldezza generalmente assegnate alla nozione di realtà – oltre che verso l'accezione normativa del genere letterario –, assume dinamiche e configurazioni di gran lunga più complesse e vertiginose, che in non pochi casi, come si è visto, finiscono per ribaltare la struttura tradizionale, altamente codificata, del modello romantico.

Anche quando, tuttavia, i piani narrativi che trovano rappresentazione nel testo dimostrano di discostarsi dai ruoli abituali di riproposizione mimetica della realtà extratestuale e di sua inconsistente negazione, rispondendo, in tal modo, solo all'orizzonte definito dal patto narrativo, l'irruzione dell'inammissibile nella trincerata regione del consentito con-

⁵⁶ Julio Cortázar, *Axolotl*, in Id., *Cuentos completos (1945-1966)*, cit., p. 174.

serva – e, anzi, amplifica – quella radicale trasgressività che studiosi come la Jackson segnalano quale funzione primaria del fantastico; un tendere alla sovversiva violazione delle norme che, per quanto abbia indirizzato il genere sin dai suoi esordi tardosettecenteschi, non può in alcun modo essere preso in considerazione quale sua cifra caratterizzante, se non altro per l'evidente peso che riveste in altre modalità del raccontare (il comico, il grottesco, ecc.).⁵⁷ Allo stesso modo appare ridimensionata la nozione todoroviana di *esitazione* (così come quella di *inesplicabilità* avanzata da Lugnani come sua diretta evoluzione), la quale, piuttosto che costituire il presupposto irrinunciabile all'emergere del perturbante, corrisponde più semplicemente alla prima ripercussione che l'irrompere dell'alterità ha sulla narrazione, con la paralizzante impossibilità per il lettore, sia implicito che reale, di rintracciare un modello interpretativo ormai in frantumi. Anche quando tematizzata all'interno del testo, in breve, l'esitazione è sempre conseguenza del fantastico, mai sua causa.

Una simile riconsiderazione di quelle che continuano a essere specificità fondanti del genere permette di valutare il fenomeno, oltre che dal punto di vista della sua continuità tra XIX e XX secolo, troppo spesso messa in discussione, nella sua portata di ampio e articolato sistema letterario transnazionale, differenziato al suo interno non solo da intenzioni e strategie fortemente eterogenee, ma anche da 'diseguali storicità'.⁵⁸ Resta da verificare, attraverso un sondaggio testuale più ampio e approfondito di quello concesso da queste pagine, la tenuta dell'impianto teorico proposto, nella consapevolezza, propria della più cauta critica recente, che «the map had been the first form of misdirection, [...] a way of emphasizing some things and making other things invisible».⁵⁹

⁵⁷ Basti qui ricordare l'imprescindibile analisi sul ruolo del *carnevalesco* come sostanziale rovesciamento dell'ordine sociale nell'evoluzione del sistema letterario condotta da Michail Bachtin attraverso lo studio dell'opera di Rabelais e Dostoevskij. Cfr. Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968 e Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], trad. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.

⁵⁸ L'idea blochiana della 'non contemporaneità nel tempo storico' (*Ungleichzeitigkeit*), secondo cui in un dato periodo storico possono esistere, contemporaneamente, 'tempi diversi', è qui estesa all'ambito della letteratura; così, ad esempio, nel fantastico convivono testi assolutamente innovativi e avanguardistici accanto a moduli tradizionali, riproposizioni tardive – per quanto in molti casi lodevoli – di forme letterarie i cui presupposti sociali e culturali sono venuti da tempo a mancare.

⁵⁹ Jeff VanderMeer, *Annihilation*, New York, Farrar Straus and Giroux, 2014, p. 66.