

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

SCUOLA DI DOTTORATO IN LETTERATURE COMPARATE
E STUDI LINGUISTICI
CICLO XXI

TESI DI DOTTORATO

**LA TRASGRESSIONE FANTASTICA
INFRAZIONI LOGICHE E ABISSI DI SENSO NELLA NARRATIVA
FANTASTICA DA KAFKA A CORTÁZAR**

Relatore: Prof. Alessandro Fambrini

Candidato: Dott.ssa Giuliana Zeppegno

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1: TRASGRESSIONE SEMANTICA E ABISSI DI SENSO	
1. L'insorgere del 'negativo'.....	17
2. Verso una retorica dell'oscurità.....	25
3. L'allegoria vuota.....	46
3.1. Julio Cortázar, <i>Carta a una señorita en Paris</i>	55
CAPITOLO 2: MONDI (IM)POSSIBILI	
1. Realismo contro se stesso armato e capitolazione di mondi.....	66
2. Mondi ibridi.....	71
3. Fantastico e metaletteratura.....	84
4. Contraddittorietà dei mondi fantastici.....	88
4.1. José María Merino, <i>Buscador de prodigios</i>	90
CAPITOLO 3: L'IMPERIOSO RICHIAMO DELL'ASSENZA	
1. La narrazione reticente.....	97
1.1. Reticenza esplicita.....	101
1.1.1. Dino Buzzati, <i>La moglie con le ali</i>	102
1.1.2. Silvina Ocampo, <i>Tales eran sus rostros</i>	106
1.1.3. María Luisa Bombal, <i>Las islas nuevas</i>	112
1.2. Fabule aperte.....	119
1.2.1. Dino Buzzati, <i>Qualcosa era successo</i>	120
1.2.2. Julio Cortázar, <i>Casa tomada</i>	123
1.3. Reticenza semantica: Friedrich Dürrenmatt, <i>Der Tunnel</i>	130
CAPITOLO 4: L'EMERSIONE DEL SIMMETRICO	
1. Il fantastico "regno dell'illogico".....	138
2. Il modo simmetrico.....	146
2.1. "Je est un autre": l'identità sotto scacco.....	162
2.2. Quando qui è altrove e prima è dopo: spazi e tempi simmetrici.....	172
2.3. <i>Pars pro toto</i> e causalità fantastica.....	191
2.4. Parole come cose.....	202
EPILOGO.....	211
BIBLIOGRAFIA.....	224

INTRODUZIONE

“Si può fare della letteratura un valore assertivo, sia nel riempimento, accordandolo ai valori di conservazione della società, sia nella tensione, facendone lo strumento di una lotta di liberazione; si può invece accordare alla letteratura un valore essenzialmente interrogativo; la letteratura diventa allora il segno (e forse il solo segno possibile) di quella opacità storica in cui viviamo soggettivamente; servito mirabilmente da quel sistema di significante decettivo che a mio avviso costituisce la letteratura, lo scrittore può allora impegnare profondamente la sua opera nel mondo, nei problemi del mondo, ma al tempo stesso sospendere questo impegno proprio dove le dottrine, i partiti, i gruppi e le culture gli suggeriscono una risposta”

Roland Barthes, *La letteratura oggi*

Tanto nell’immaginario del pubblico quanto negli ambienti accademici, il fantastico è stato a lungo considerato il genere d’evasione per eccellenza, sulla base di un’assimilazione frettolosa all’universo, attiguo al fantastico ma da esso radicalmente distinto, della fiaba e del modo meraviglioso che lo sottende. In modo particolare, il sospetto o l’avversione nei confronti del fantastico come genere dell’irresponsabilità etica, sociale e politica sono andati acuendosi in tempi di ‘emergenza’ storica, in cui il silenzio della letteratura sul reale è stato fatto coincidere con il suo avallo, come valgono a dimostrare la scomoda posizione occupata, nell’Italia degli anni Quaranta e in piena fioritura neorealista, da uno scrittore anomalo quale Dino Buzzati, o l’incessante accusa di torre d’avorio scagliata contro i fondatori del genere in America Latina, primo tra tutti Jorge Luis Borges.

Se l’equazione silenzio-consenso poggia su un sostanziale fraintendimento del ruolo della creazione artistica che la critica sembra essersi definitivamente lasciato alle spalle, il preteso conservatorismo del genere appare invece, su un altro piano del discorso e per motivi molto diversi da quelli tradizionalmente adottati, un’attribuzione non priva di fondamento: un’osservazione attenta del fenomeno permette infatti di individuare nella regressione verso modelli conoscitivi superati la logica intrinseca a larga parte del fantastico più tradizionale, e di riconoscere in tale dinamica non già un’istanza sovversiva rispetto ai codici culturali vigenti, ma al contrario una tendenza orientata, per le modalità attraverso cui opera nei testi, alla loro conservazione.

A questa inclinazione – svincolata da rapporti diretti con i contenuti dei racconti e con i loro presunti ‘messaggi’, come vorrebbe un pregiudizio tenace, banalizzante e

riduttivo sotto tutti i punti di vista, e risultante invece, come si è accennato, da più complesse tensioni di ordine culturale ed epistemologico – si oppone, sul fronte più avanzato del fantastico contemporaneo, un movimento di segno opposto: l'ipotesi da cui questo studio prende, euristicamente, le mosse, e che si propone di verificare quanto più rigorosamente possibile in sede di analisi testuale, è che numerose manifestazioni fantastiche contemporanee detengano una carica autenticamente eversiva, e che in questa vocazione quasi costitutiva alla trasgressione risieda uno degli scarti più significativi tra le manifestazioni recenti del genere e i loro antecedenti ottocenteschi.

Come suggerisce Claudio Guillén al termine della sua riflessione sull'oggetto d'indagine e la funzione specifica della letteratura comparata, la struttura diacronica o modello cui il comparatista tende non può costituire, per l'analisi, né un *a priori* inviolabile né un *desideratum* perseguito in totale assenza di premesse o scommesse teoriche: “Non limitato alle sole varianti, né dipendente da totalità assenti o congetturali, il modello esige la costruzione di schemi provvisori e rettificabili. Come ogni ipotesi di lavoro, il modello non è meramente induttivo”¹. Il problema si pone con tanta maggiore evidenza se la struttura eletta a tema d'indagine è quella, articolata e sopranazionale, di un genere letterario, i cui limiti, scrive Guillén adducendo l'esempio del genere picaresco, “dipendono non da un approccio induttivo a un certo *corpus* di narrazioni – poiché il numero di narrazioni considerate come picaresche dipende dalla delimitazione previa – ma dalla scelta di certe qualità generali, suscettibili di condurre a particolari risultati; o dalla costruzione di modelli ipotetici di descrizione che in un secondo momento procediamo a riferire a tutte le situazioni empiriche e ai dati osservabili che ci interessano”². Tracciare i confini del genere e proporre una definizione previa, che giustifichi i criteri di inclusione ed esclusione osservati nel corso dell'indagine appare, in effetti, indispensabile, tanto più nei confronti di una categoria problematica come quella del fantastico, rispetto alla quale l'assillo della definizione si è imposto ai critici, nel tempo, con un'impellenza e una perentorietà maggiore che altrove³.

¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), trad. it. di Antonio Gargano, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 463. D'ora in avanti, dove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

² Ivi, p. 96.

³ A questo riguardo viene fatto di domandarsi, come fa Ferdinando Amigoni all'inizio del suo saggio: “Perché, è lecito chiedersi, il fatto che il fantastico si comporti esattamente come qualsiasi altro genere letterario disturba la tranquillità dei critici? Dopotutto è parimenti impossibile fornire la formula assiomatica della tragedia, del romanzo realistico, dell'idillio o del poema cavalleresco”. Ferdinando Amigoni, *Fantasmî del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 9.

Benché il dibattito circa la definizione e i confini del fantastico sia sorto in concomitanza con le prime manifestazioni del genere⁴, giustamente definito da Lazzarin uno dei più autocoscienti fra i generi e i modi letterari⁵, è soprattutto nel corso del Novecento che i critici prendono coscienza del fenomeno e ne fanno un oggetto di indagine specifica: dopo gli studi pionieristici di Castex, Penzoldt, Caillois, Vax, il saggio *Introduction à la littérature fantastique* (1970) di Tzvetan Todorov, attirando prepotentemente l'attenzione su questioni teoriche fondamentali con una tesi incisiva quanto controversa⁶, dà nuovo impulso a un contendere di cui si stenta a intravedere la fine, contrassegnato da un interesse critico sempre rinnovato e da un incessante moltiplicarsi delle prospettive, entro il quale la definizione dello studioso bulgaro continua a rappresentare, a oltre trent'anni di distanza, un'inaggirabile pietra di paragone.

Non si ha qui la possibilità di passare in rassegna tutte le definizioni proposte e suffragate, negli anni, dagli studiosi confrontatisi con il fantastico⁷, né il problema della definizione costituisce la meta di questo studio: accogliamo pertanto operativamente la definizione minima di Roger Caillois, che in accordo con altre formulazioni ha il pregio di individuare nello scarto l'*ubi consistam* del genere, senza però appellarsi all'ambigua

⁴ Si vedano in particolare le riflessioni, oggetto di saggi o intercalate ai racconti, di narratori fantastici quali E. T. A. Hoffmann, Charles Nodier, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Henry James, H. P. Lovecraft. Cfr. in particolare Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 54-56.

⁵ Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000.

⁶ Eccone, in sintesi, le linee essenziali: essa individua l'essenza del fantastico in quella particolare *hésitation* tra l'*étrange* e il *marveilleux* provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. Evanescente, il fantastico esisterebbe solo nel breve spazio di questa esitazione, costituendo nulla più che un crinale, una linea di divisione tra lo *strano* (storie in cui l'elemento impossibile viene ricondotto a una spiegazione razionale. Es.: follia del narratore-protagonista), da un lato, e il *meraviglioso* (storie in cui vigono leggi diverse da quelle comuni, in cui il soprannaturale è elevato a struttura narrativa. Es.: la fiaba) dall'altro. A realizzare compiutamente quello che lo studioso denomina *fantastico puro* sarebbero quindi, di fatto, pochissime opere, mentre la maggior parte dei testi ricadrebbe nell'ambito delle categorie intermedie del fantastico-strano e del fantastico-meraviglioso. Vd. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. di Elna Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

⁷ Si vedano soprattutto: Pierre-George Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951; Peter Penzoldt, *The Supernatural in fiction*, London, Nevill, 1952; Roger Caillois, *Au cœur du fantastique* (1965), trad. it. di Laura Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004; Idem, *De la féerie à la science fiction* (1966), ed. it. a cura di Paolo Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, Theoria, 1985; Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965; Idem, *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique* (1979), trad. it. *La natura del fantastico*, Roma-Napoli, Theoria, 1987; Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973; Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980; Rosemary Jackson, *Fantasy. The literature of subversion* (1981), ed. it. a cura di Rosario Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986. In Italia: Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982; Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit.; Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983; Ferdinando Amigoni, op. cit.

categoria di soprannaturale e fornendo, del fenomeno, un modello abbastanza ‘vuoto’ da poter essere riempito con contenuti diversi:

“Il fantastico manifesta uno scandalo, una lacerazione, un’irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo della realtà [...] è dunque rottura dell’ordine riconosciuto, irruzione dell’inammissibile all’interno dell’inalterabile legalità quotidiana”⁸.

All’ambiguo termine ‘realtà’ – sufficiente, da solo, a sollevare problemi teorici vertiginosi – riteniamo tuttavia preferibile e molto più proficuo sostituire il concetto di “paradigma di realtà” proposto da Lucio Lugnani⁹, più adeguato a rendere conto del carattere convenzionale e mutevole di ciò che una data cultura tende a considerare ‘la norma’ e in grado di far luce su quella che potremmo definire la peculiare *storicità* del genere, o la sua intensa *deperibilità*.

Quale via di fuga al rigido schematismo introdotto da Todorov¹⁰, inoltre, proponiamo di impiegare come criterio di riconoscimento della ‘fantasticità’ di un testo quello, piuttosto ampio ma niente affatto scontato, della *problematizzazione e messa in crisi del concetto di reale* e della nozione, ad essa conseguente, di *possibile*: i racconti privi di tale criticità – perché i mondi che vi sono accampati si manifestano sin dall’incipit come radicalmente distinti da quello del lettore, o perché il testo vi è a tal punto cifrato da mancare di una vera funzione referenziale e fungere esclusivamente da rimando a un senso secondo, o perché l’impossibile trova in essi un’esplicita giustificazione psicologica, religiosa, pseudo-scientifica, ecc., – senza dubbio comunicano, ai margini, con il modo fantastico, ma non ne occupano il centro.

A fare da spartiacque tra il fantastico vero e proprio e le numerosissime forme limitrofe è lo scarto che intercorre tra il fantastico e il frastagliato territorio del meraviglioso, nel cui ambito farei ricadere tanto la fiaba, quanto il genere utopico¹¹ e

⁸ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, cit., pp. 150-152.

⁹ Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del ‘genere’*, in Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, cit. Per *paradigma di realtà* si intende l’insieme, determinato nello spazio e nel tempo, delle nozioni scientifiche e assiologiche che dominano una data cultura, nonché la nozione stessa di *realtà*, che essa elabora sulla base delle proprie concezioni spaziale, temporale e causale. Il rapporto tra il paradigma di realtà e i diversi codici, precisa Lugnani, è di tipo meramente gerarchico, “in quanto il paradigma presiede ad ogni codice”: “In pratica è il paradigma di realtà il codice dei codici, il luogo semantico e assiologico di tutti i codici”. Cfr. Idem, *Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore*, in Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, cit., p. 195.

¹⁰ Le principali critiche mosse alla classificazione proposta da Todorov sono indirizzate, abbastanza unanimemente, al rigore eccessivo in nome del quale essa forza una pluralità multiforme di testi in reparti teorici troppo angusti e insoddisfacenti dal punto di vista analitico. Sacrificando la specificità dei racconti a esigenze di esaustività e simmetria, la trattazione dello studioso perde di vista in più occasioni il suo reale oggetto d’indagine, con esiti paradossali come l’esclusione della pressoché totale produzione di Poe dal genere fantastico, e la sua attribuzione alla categoria – niente affatto rigorosa perché basata, come si è notato da più parti, su un elemento di ascendenza extraletteraria (gli effetti psicologici) – dello ‘strano’.

¹¹ Il riferimento è all’utopia intesa come genere letterario specifico, considerato da Darko Suvin come il “sottogenere sociopolitico della fantascienza” (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the*

buona parte della scrittura fantascientifica. Se nella pratica la contiguità tra queste forme assomiglia più alle acque di due fiumi che si mescolino all'altezza degli affluenti che ai due lati incomunicabili di una frontiera, e la transizione dall'una all'altra appare la regione più popolata, *continuum* di forme intermedie, improntate alla contaminazione tra i mondi e a diverse gradazioni di irrealità, nondimeno è possibile individuare, tra le due logiche che le sottendono, alcune divergenze fondamentali. Il problema dei mondi finzionali e delle loro possibili ibridazioni sarà affrontato dettagliatamente nel capitolo 2: per il momento ci limiteremo ad enunciare, previamente, gli elementi assunti come criteri distintivi nel corso dell'indagine e fatti valere quali strumenti di selezione o esclusione.

Rosemary Jackson propone di collegare i tre stati mentali descritti da Carroll in *Sylvie and Bruno* a tre modalità narrative dominanti: al mimetico corrisponderebbe la condizione 'ordinaria', al fantastico quella 'perturbante', al meraviglioso quella 'ipnotica'¹²: lo spunto è suggestivo e individua un aspetto centrale della questione, ma non si spinge oltre l'osservazione, psicologica, degli effetti e non offre alcun valido appiglio per operare effettive distinzioni. In linea generale, la maggior parte dei critici concorda nel definire meraviglioso un modo o genere narrativo il cui mondo finzionale si presenta come radicalmente distinto da quello in cui viviamo, regolato da leggi alternative che il lettore conosce sin dall'inizio o acquisisce nel corso della lettura mediante rivelazioni o inferenze non problematiche, e in ogni caso privo, al suo interno, di qualsivoglia contraddizione logica o ontologica. Tale modalità – che Caillois¹³ vedeva già esauritasi con l'avvento, tra fine Settecento e inizio Ottocento, della letteratura fantastica, in accordo con una visione lineare dell'evolversi dei desideri e dell'immaginazione umana che la storia della letteratura smentisce categoricamente – è più che mai viva ai giorni nostri, benché soprattutto nelle forme, spesso epigonali e caduche, della paraletteratura, come dimostra il clamoroso successo di pubblico di quel supergenere cui l'industria editoriale ha imposto l'etichetta di *fantasy*.

La distinzione tra il fantastico e la *science fiction*, che per buona parte della sua produzione può essere considerata un sottogenere del meraviglioso, risulta ancora più ardua, e i casi incerti, alternatamente accolti dagli studiosi in trattazioni sull'una o

Poetics and History of a Literary Genre [1979], trad. it. di Lia Guerra, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 79) e da Roger Bozzetto additato quale una delle sue principali anticipatrici (Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992). L'utopia nella sua accezione più ampia, come vocazione o orientamento generale della scrittura, è invece prerogativa dei modi e dei generi letterari più disparati, non ultimo lo stesso fantastico.

¹² Rosemary Jackson, op. cit., p. 33.

¹³ Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, cit.

sull'altra modalità, sono numerosissimi¹⁴. Basare l'identificazione della fantascienza sulla realizzabilità o meglio sulla *non-impossibilità*, in relazione alle acquisizioni del sapere, degli avvenimenti che vi si narrano, può essere fuorviante, dato il carattere geograficamente e storicamente relativo della nozione stessa di possibile: maggior precisione consente la definizione di Darko Suvin, che nel suo studio ormai classico sul genere rintraccia la differenza specifica della narrazione fantascientifica nel "dominio o egemonia narrativa di un 'novum' (novità, innovazione) funzionale convalidato dalla logica cognitiva"¹⁵. Avvalorato dal metodo scientifico post-cartesiano e post-baconiano e improntato a una totale fiducia nella traducibilità del mondo in termini razionali¹⁶, il *novum* può coincidere tanto con una singola invenzione, quanto con un intero *locus* spazio-temporale, con un personaggio, ecc.; a prescindere dalla sua specifica declinazione, tuttavia, esso deve essere giustificato, nel testo, da una spiegazione efficace, condotta in termini concreti e persuasivi, pena la ricaduta nell'indeterminatezza dell'immaginazione fantastica, che non solo non ha l'obbligo di spiegare razionalmente i propri enigmi, ma neanche può farlo.

Tale spiegazione, anche laddove il testo realizzi ed estenda una possibilità soltanto *ideale* (cioè concettualmente priva di contraddizioni intrinseche, ma mai esperita empiricamente, per esempio il viaggio intergalattico), deve mantenersi necessariamente entro i confini della *physis*, gli agenti in senso lato 'metafisici' che travalicano tale confine essendo esclusivo appannaggio della narrativa fiabesca e fantastica. Sul diverso rapporto che realismo, fantastico e fantascienza intrattengono con la scienza, particolarmente pregnante appare la formula di Philmus accolta da Suvin nel suo saggio, che possiamo far valere – estendendone il concetto di 'spiegazione scientifica' alla più ampia nozione di *ratio* e integrando le premesse svolte sopra – quale discrimine

¹⁴ Valgano come esempi di frontiera *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (*Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, 1886) di Stevenson; i racconti ottocenteschi improntati a teorie scientifiche attualmente invalidate quali il cosiddetto magnetismo animale o mesmerismo, al centro di racconti quali *The facts in the case of Mr. Valdemar* (*La verità sulla vicenda del Signor Valdemar*, 1845) di Poe e *Avatar* (1856) di Gautier; racconti basati su teorie pseudoscientifiche e condotti ben oltre la loro giustificazione razionale, quali lo splendido *Yzur* di Leopoldo Lugones (in *Las fuerzas extrañas*, 1906), i racconti *Rokovye jajza* (*Le uova fatali*, 1924) e *Sobač'e serdze* (*Cuore di cane*, 1925) di Michail Bulgakov, il romanzo *La invención de Morel* (*L'invenzione di Morel*, 1949) di Adolfo Bioy Casares e il racconto lungo *Cancroregina* (1950) di Tommaso Landolfi.

¹⁵ Darko Suvin, op. cit., p. 82.

¹⁶ *L'ubi consistam* della *science fiction* andrebbe ricercato precisamente, secondo Roger Bozzetto, nella megalomania e nel desiderio di magnificazione della ragione (Roger Bozzetto, op. cit.). In uno studio dedicato al fantastico ma ricco di acute riflessioni sulla fantascienza, Sergio Solmi ha messo in luce come tale esaltazione della scienza inclini a trasformarsi, nei prodotti deteriori del genere, in una vera e propria *mistica* della scienza, sintomo del malessere "di una società delusa nel suo inconscio da tutto il suo attuale condizionamento, e in disperata ricerca di nuovi miti e di nuovi mondi in cui sfuggire". A detta del critico, "la *science-fiction*, sotto il modulo razionalistico, sfuma continuamente in una pura *fantasy* e il mito scientifico si perde e si ritrova attraverso le ombre tradizionali del miracolo e della magia". Sergio Solmi, *Saggi sul Fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 68 e 71.

operativo tra le controverse modalità narrative in questione. Parafrasa Suvin: “C’è un’utilissima distinzione tra narrativa ‘naturalistica’, fantastica e fantascientifica, formulata da Robert Philmus, secondo cui la narrativa naturalistica non richiede spiegazione scientifica, la narrativa fantastica non la consente e la fantascienza la richiede e la consente”¹⁷.

In linea generale, l’identità del fantastico è riconducibile, nelle sue concrete realizzazioni testuali, alla compresenza e interazione di due componenti: una di ordine tematico (la presenza dell’elemento soprannaturale o, in senso lato, inammissibile¹⁸) e una di ordine stilistico-formale (il particolare trattamento narrativo cui quella tematica è sottoposta). Se è vero che un’analoga intersezione presiede alla definizione della maggior parte dei generi letterari, essa si dimostra oltremodo perentoria nel caso del fantastico, a istituire il quale non può valere né una ragione puramente tematica (la rappresentazione del soprannaturale secondo altri codici approda facilmente, come si è detto, al cosiddetto meraviglioso), né una squisitamente formale (le principali strategie narrative cui si deve, in concorso con una data tematica, la creazione dell’effetto fantastico sono comuni, come si vedrà, a larga parte della narrativa postmoderna non fantastica). Alla luce di queste considerazioni, la presente analisi si vedrà pertanto costretta ad accantonare qualsivoglia ambizione di separatezza e simmetria e ad aggredire il suo oggetto da più fronti, facendo interagire costantemente aspetti formali e tematici, nel tentativo di individuare, all’incrocio tra i livelli e nella tensione interna alla stratificazione, la logica peculiare del fantastico.

Prima di passare a esaminare le più significative tra le riflessioni teoriche che si sono concentrate sulla letteratura fantastica contemporanea, occorre dirimere un’ultima questione che ha affaccendato non poco gli studiosi e che una trattazione sul fantastico orientata a una prospettiva comparatistica non può permettersi di eludere: ci riferiamo

¹⁷ Darko Suvin, op. cit. p. 87.

¹⁸ Urge, a questo riguardo, una precisazione fondamentale: un racconto fantastico è tale se l’elemento soprannaturale o impossibile vi svolge *un ruolo strutturante* rispetto all’intera narrazione, convogliandone il senso o le peculiari tensioni interne. I casi in cui in una vicenda realistica faccia la sua comparsa, in modo *accessorio*, una componente a rigore non ammissibile dal codice, fanno certamente uso di elementi fantastici ma non ricadono all’interno del genere. Stabilire la natura accessoria o centrale della componente fantastica non è, naturalmente, un’impresa facile, né esistono ricette infallibili: occorrerà valutare dunque, caso per caso, la funzione che essa svolge entro il sistema testuale, provando magari a sopprimerla idealmente per testare l’eventuale tenuta del racconto in sua assenza. Quali esempi notori di fantastico accessorio, si pensi per esempio alla strabiliante capacità di Oskar Matzerath di infrangere i vetri gridando, in *Die Blechtrommel (Il tamburo di latta, 1959)* di Grass, o alla comunicazione mentale, telepatica, che in *Midnight’s Children (I figli della mezzanotte, 1981)* di Rushdie vediamo stabilirsi tra il protagonista e la folla di bambini venuti alla luce nel medesimo istante della sua nascita.

alla sua patente di *genere* o *modo* letterario. Alcuni studi recenti tendono infatti a considerare il fantastico, più che un genere storicamente e geograficamente circoscritto,

“un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato [...] in opere appartenenti a generi del tutto diversi. 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”¹⁹.

L'ultima precisazione è ciò su cui vorremmo porre l'accento. Anche ammettendo una continuità tra il fantastico sette-ottocentesco e quello contemporaneo, come oggi fa, in netta reazione a Todorov, tutta la critica più avveduta, è evidente che un graduale processo di trasformazione, sia tematico che formale, ha mutato in alcuni casi in modo radicale la fisionomia del genere, facendolo pervenire a esiti talvolta distantissimi dai suoi antecedenti romantici. La letteratura fantastica del Novecento costituisce un panorama estremamente sconnesso, solcato da notevoli divergenze interne e segnato da un'inclinazione quasi costitutiva all'ibridazione, legata, quest'ultima, al progressivo declino dell'accezione normativa di genere e indiscutibile cifra di tutta la letteratura postmoderna: entro il fantastico novecentesco si riscontrano, così, racconti fantastici perfettamente canonici, i quali replicano, riattivandoli magari con tematiche nuove, ma anche pedissequamente, gli stessi dispositivi del fantastico à *la Hoffmann* (esempi di questo tipo, probabilmente i più numerosi, sono rintracciabili anche in seno alla produzione degli autori più innovatori); molti testi 'spuri', dalla difficile collocazione di genere, in bilico tra modalità rappresentative contigue, quali il meraviglioso, il surreale, il fantascientifico (lo stesso Kafka, spesso troppo sbrigativamente omologato al fantastico, è autore di molte narrazioni di questo tipo); racconti ironici e parodici, che giocano consapevolmente con le forme più tipiche del fantastico e del gotico; racconti al confine tra modalità finzionali e saggistiche che fanno scaturire il fantastico dalla

¹⁹ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11. Tale impostazione è comune anche agli approcci di Neuro Bonifazi (“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]”. Neuro Bonifazi, op. cit., pp. 56-57); di Irène Bessière (Cfr. Irène Bessière, op. cit.); di Rosalba Campra (Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000), e Rosemary Jackson (“Si potrebbe suggerire che il fantastico è una forma letteraria dalla quale emergono un numero di altri generi ad essa collegati. Il fantastico fornisce una serie di possibilità dalle quali varie combinazioni producono generi diversi di narrativa in situazioni storiche differenti.” Rosemary Jackson, op. cit., p. 6).

letteralizzazione di ipotesi filosofiche o teologiche²⁰; racconti fantastici fortemente innovatori rispetto alla tradizione su cui si innestano²¹.

Per questo amalgama di testi differenziato al suo interno non solo da intenti e strategie molto diverse, ma anche da ‘diseguali storicità’²², mi sembra possa valere pienamente la definizione di *modo* proposta da Ceserani, concepibile tuttavia più come una riserva di strategie tematico-formali, disponibile anche per *altre* modalità narrative, che come effettivo contenitore o raggruppamento di opere, e trasversale non solo a generi diversi, ma anche a distinte forme artistiche. In quest’ottica, il problema del nome risulta comprensibilmente vanificato: le manifestazioni elencate non sono categorizzabili se non a patto di modelli ‘fluidi’, flessibili, e cercare loro una definizione a ogni costo rischia di risolversi in un’operazione oziosa, oltre che destinata allo scacco; tanto più che, come fa notare Louis Vax nel suo studio sul fantastico, “per identificare la cosa non è necessario disporre di una definizione della parola [...] più che un punto di partenza, la precisione è una meta. E non è molto importante che adoperiate delle parole dal senso fluttuante, se sapete introdurle in discorsi esenti da equivoci”²³.

Ciò detto – e veniamo alla precisazione cui si accennava – la letteratura del Novecento vede l’innegabile sopravvivenza di quello che a questo punto possiamo definire, senza ambiguità, uno specifico *genere* letterario, in cui rientrano tanto le manifestazioni canoniche ed epigonali del fantastico, quanto i suoi esiti più innovativi, menzionati sopra. Questi ultimi formano una categoria non rigorosa e disordinatamente transnazionale uniformata nondimeno, al suo interno, da una serie di tratti ricorrenti, in ragione dei quali le opere che vi ricadono si collocano, rispetto all’antecedente

²⁰ A questa categoria può essere ascritta la maggior parte della produzione fantastica di Borges e Bioy Casares, per la quale appare più che mai pertinente l’affermazione di Italo Calvino, fornita in risposta a un’inchiesta condotta da *Le Monde* sulla letteratura fantastica, in occasione della pubblicazione del saggio di Todorov, secondo cui “nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s’impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell’uomo contemporaneo”. Italo Calvino, *Definizione di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 1995, p. 261.

²¹ A fronte di questa ampia declinabilità del genere va rilevata la persistenza, a due secoli di distanza dalla sua genesi, della scelta della misura breve come forma privilegiata del fantastico. Anche a dispetto della fantasticizzazione di generi diversi e dell’impiego di strategie proprie del fantastico in generi e arti distinte, il sodalizio tra storia fantastica e racconto o racconto lungo (la *nouvelle* francese) continua a essere il più felice e a dare gli esiti migliori, verosimilmente in ragione della necessità, ai fini dello scatto e dell’effetto fantastico, di una peculiare *tensione* interna al testo, tensione che la forma breve sembra particolarmente adatta a generare e veicolare. Confermerebbe questa ipotesi la constatazione secondo cui gli sporadici casi di romanzi fantastici si presentano spesso come collazioni di racconti, più che come narrazioni organiche (si veda per esempio *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Il manoscritto trovato a Saragozza*, 1805-1815 ca., del conte Potocki).

²² È l’idea blochiana, estesa qui alla storia della letteratura, della “non contemporaneità della storia”, secondo cui in un dato periodo storico possono esistere, nello stesso momento, ‘tempi diversi’; nel caso del fantastico: testi assolutamente innovativi e avanguardistici accanto a moduli tradizionali, repliche tardive – ancorché spesso lodevoli – di forme letterarie i cui presupposti sociali e culturali sono venuti da tempo a mancare.

²³ Louis Vax, *La natura del fantastico*, cit., p. 42.

ottocentesco, in una posizione di netta avanguardia, e in molti casi veicolano una trasgressività semantica e logica assente, o sopita, nel fantastico tradizionale. Il presente studio si propone l'esplorazione comparata di questo complesso di opere, esaminato nei suoi rapporti differenziali con le forme limitrofe e con le manifestazioni più canoniche (passate e presenti) del genere, nel tentativo di rintracciare, nell'intersezione tra le scelte tematiche e i dispositivi formali, i più reconditi inneschi della trasgressione fantastica.

In una pagina celebre, Tzvetan Todorov decretava il genere fantastico morto alla fine del XIX secolo, individuando nelle novelle di Maupassant i suoi ultimi esiti esteticamente soddisfacenti. Se la principale causa addotta (la sostituzione del fantastico da parte della psicanalisi, che l'avrebbe vanificato nella sua funzione di chiarificazione ed espressione mascherata dell'inconscio) non può che lasciare perplessi critici e lettori, ben più articolato e condivisibile appare l'esame dell'erede novecentesco del racconto soprannaturale, di cui Todorov, pur negandogli ogni paternità fantastica, coglie innegabilmente alcuni aspetti significativi. L'affermazione secondo cui *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*, 1912) di Kafka, presentando l'evento soprannaturale come naturale in ragione di una tecnica che diventerà dominante in tutto il fantastico del Novecento²⁴, escluderebbe di fatto la tematizzazione dell'esitazione all'interno del testo, ovvero un elemento ritenuto da Todorov condizione centrale, se non imprescindibile, per l'identificazione del fantastico, è incontestabile: lo studioso ne fa però discendere una conseguenza parzialmente inesatta: "In Kafka, l'avvenimento soprannaturale non provoca più esitazione poiché il mondo descritto è tutto quanto bizzarro, altrettanto anormale dell'avvenimento a cui fa da sfondo [...] il fantastico diventa la regola, non l'eccezione [...] Con Kafka, ci troviamo perciò messi a confronto con un fantastico generalizzato: tutto il mondo del libro e il lettore stesso vi sono inclusi"²⁵.

Questa considerazione si presta a due tipi di critica: in primo luogo, il mondo de *Die Verwandlung* non è affatto, come altrove in Kafka, tutto quanto bizzarro, né il fantastico in atto nel racconto può dirsi generalizzato: il fatto che Gregor una mattina si svegli

²⁴ La tecnica cosiddetta della naturalizzazione del soprannaturale è in realtà già sfruttata, come rileva Mery Erdal Jordan nel suo studio sul fantastico, nella narrativa fantastica romantica, per questo motivo incline al meraviglioso più di quanto non lo sia la successiva fase ottocentesca del genere (Cfr. Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Mein-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998). Il suo impiego in questi racconti risponde, tuttavia, a esigenze e intenti diversi da quelli perseguiti dalla naturalizzazione novecentesca: mentre nel primo caso la naturalezza con cui è riferito l'evento fantastico è conseguenza del suo legame con un sistema di riferimento (magico o religioso) che il narratore condivide con il suo lettore, e che dunque non suscita stupore alcuno nei personaggi né nel pubblico, nella letteratura del Novecento la tecnica non è supportata dalla condivisione di alcun codice ed è orientata deliberatamente, come si vedrà, allo straniamento del lettore.

²⁵ Tzvetan Todorov, op. cit., pp. 176-177.

tramutato in un insetto non autorizza a ritenere che la stessa possibilità sia in agguato per chiunque, e per quanto l'indifferenza dei suoi famigliari estenda indirettamente un velo di incertezza sulla solidità del mondo circostante, la rappresentazione di quest'ultimo permane nel testo, eccezion fatta per le reazioni dei personaggi all'evento, perfettamente conseguente. In secondo luogo, il fatto che i personaggi non si stupiscano di fronte all'inammissibile non vuol dire che non lo faccia il lettore, che quindi non risulta affatto pacificamente integrato nel mondo del racconto, come suggerisce invece Todorov. E quando il critico chiosa: "In una parola, ecco la differenza tra la storia fantastica classica e i racconti di Kafka: quella che nel primo mondo era un'eccezione, qui diventa la regola"²⁶, non si può fare a meno di pensare che la mostruosa trasformazione di Gregor continua pur sempre a costituire, anche per il lettore più smaliziato e rotto alle intemperanze della letteratura contemporanea, una formidabile eccezione, e che il fatto che lo scandalo non venga rappresentato nel testo non solo non ne intacca, ma anzi ne acuisce a dismisura la fantasticità.

È fuori di dubbio che l'opera di Kafka non soltanto ricade, per un suo segmento, all'interno della nuova modalità narrativa, che Todorov si rifiuta di chiamare fantastica ma che riconosce nei suoi tratti salienti, ma ne costituisce anche in qualche modo l'avvio o, assumendo gli anni Quaranta quale indicativo momento di svolta per il genere, l'ispiratrice e precorritrice più illustre. Già nel 1947, Jean-Paul Sartre poneva al centro della sua teoria sul fantastico i romanzi di Kafka e quelli, ad essi per molti versi affini, di Maurice Blanchot²⁷. A dispetto della forte influenza esercitata sui teorici del genere, tuttavia, la teoria sartriana sul fantastico novecentesco non può fornire validi punti di riferimento a chi si interroghi sul fantastico nel suo complesso: ritagliata sull'opera di Kafka e Blanchot, e in particolare su romanzi (*Der Prozess*; *Aminadab*) che esulano dal fantastico propriamente detto, essa si limita a offrire una visione parziale, ancorché penetrante, del fenomeno.

Da un lato la formula in cui Sartre fa riecheggiare la celebre nota al primo Manifesto del Surrealismo ("Il fantastico non è parziale: o non c'è o si estende all'universo intero"²⁸), pertinente per le scritture kafkiana e blanchottiana, non lo è per il fantastico successivo; dall'altro la suggestiva identificazione del fantastico con un mondo 'alla

²⁶ Ivi, p. 178.

²⁷ Jean-Paul Sartre, *'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Situations I* (1947), trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al., *'Aminadab' o del fantastico come linguaggio*, in *Che cos'è la letteratura?* (1960), Milano, Il Saggiatore, 1995.

²⁸ Ivi, p. 226. Cfr. André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), trad. it. di Liliana Magrini, *Manifesto del surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 21: "La cosa mirabile, nel fantastico, è che non c'è più fantastico: non c'è che la realtà".

rovescia', frutto del sovvertimento dei tradizionali rapporti tra mezzi e fini, che senz'altro ha il merito di individuare uno dei principali effetti collaterali del fantastico (lo straniamento del lettore), ne lascia però inesplorata l'essenza. Anche la pretesa antropomorfizzazione del fantastico nel XX secolo ("Il fantastico, per l'uomo d'oggi, non è altro che una maniera fra le tante di rimandarsi la propria immagine"²⁹), largamente condivisa dai critici, perde la sua incisività se posta a confronto con la ricca tradizione del fantastico psicologico, ampiamente dominante in Europa a partire dalla metà del secolo XIX³⁰.

Di poco anteriore al saggio sartriano è la celeberrima *Antología de la literatura fantástica*, (*Antologia della letteratura fantastica*) pubblicata a Buenos Aires nel 1940 da Jorge Luis Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, e vero e proprio atto di nascita della nuova letteratura fantastica argentina³¹. Allo studioso di fantastico, tuttavia, l'antologia non può fornire alcuna valida cornice teorica: la selezione dei racconti è improntata, secondo quanto dichiara Bioy Casares nella prefazione alla prima edizione, a "un criterio edonistico"³², e a dominare è un'accezione allargata di fantastico, priva di rigore tassonomico e del tutto incurante della successione storica: in perfetto accordo con la concezione borgesiana della letteratura, vi si trovano infatti adunati e disposti in ordine significativamente alfabetico, non cronologico, racconti provenienti da diversi angoli del globo e da epoche e generi distinti – dalla favola orientale, all'apologo kafkiano, al racconto fantastico ottocentesco, alla novella araba, al frammento filosofico, – in una felice e caotica mappatura dell'immaginario sensibile al principio – incontestabile ma disperante per chi si accosti al fantastico con intenti conoscitivi – secondo cui "tutta la letteratura è fantastica"³³.

²⁹ Jean-Paul Sartre, 'Aminadab' o del fantastico come linguaggio, cit., p. 229.

³⁰ La crescente psicologizzazione del genere nel corso dell'Ottocento è un dato su cui i critici sono unanimemente concordi. Tra i casi più emblematici di tale slittamento si possono menzionare *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*, 1898) di James, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mister Hyde*, 1886) di Stevenson, nonché l'intera produzione fantastica di Maupassant.

³¹ La letteratura fantastica argentina nasce alla fine del XIX secolo, con la cosiddetta generazione del 1880, influenzata dalla narrativa europea e dai racconti di Poe, e a cavallo dei due secoli trova due maestri indiscussi in Horacio Quiroga e Leopoldo Lugones. Ma è solo con Borges che il fantastico riceve una nuova fisionomia e si trasforma nello stimolo centrale per un'intera generazione di scrittori: tra questi vanno ricordati, oltre a Bioy Casares e Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Santiago Dabove, Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou, Manuela Mujica Láinez, Macedonio Fernández, e l'uruguayano Felisberto Hernández. Cfr. Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994; Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, D.F., Imprenta universitaria, 1957; Julia G. Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988.

³² Adolfo Bioy Casares, *Prefazione*, in Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica* (1940), trad. it. di vari, *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. XV.

³³ Jorge Luis Borges, *Prefazione all'edizione italiana*, in *ivi*, p. XXI.

Tra i critici che in tempi più recenti si sono dedicati specificatamente al fantastico contemporaneo³⁴, un posto di rilievo occupa lo studioso argentino Jaime Alazraki³⁵, autore di una proposta teorica di grande interesse ma difficilmente condivisibile nella sua totalità, cui numerosi studiosi hanno aderito con un entusiasmo in molti casi eccessivo. A fondamento del genere *neofantástico* – termine introdotto per definire l’opera di autori quali Kafka, Blanchot, Borges, Cortázar, e prontamente assimilato dalla critica – Alazraki pone una “nuova postulazione della realtà”³⁶, operante sia come organizzazione interna che come finalità ultima del racconto: secondo questa visione, i testi neofantastici rimanderebbero sin dalle prime righe a due piani distinti, uno fantastico e uno realistico, presentati non già come alternativa entro cui operare una scelta, bensì come i due ordini costitutivi di una realtà più complessa e più ampia di quella tradizionalmente ammessa, dotati del medesimo diritto di cittadinanza all’interno del testo e coinvolti, in ragione della naturalezza con cui vi sono rappresentati, in un rapporto reciproco privo di fratture³⁷.

Se ad Alazraki va indiscutibilmente il merito di aver posto con forza l’accento sullo scarto intercorso, per effetto “della prima guerra mondiale, dei movimenti

³⁴ Tra questi va annoverata anche Irène Bessière, la quale individua essenzialmente, nel fantastico contemporaneo e con la sola esclusione di Borges e Cortázar, “una letteratura di carenza”, che richiamandosi ai codici caduchi della tradizione precedente si farebbe veicolo, con paradossale inversione rispetto al fantastico tradizionale, di una sostanziale regressione culturale. Il racconto fantastico, scrive la studiosa, “costituisce una risposta datata a un problema moderno. Si spiega in questo modo la sua situazione paradossale nel campo della lettura: esso riflette uno stato culturale contemporaneo, ma fa uso di una tradizione intellettuale anacronistica” (Irène Bessière, op. cit., p. 240). Un giudizio negativo su larga parte del fantastico contemporaneo è anche quello di Jacques Finné, il quale registra una tendenza, particolarmente accentuata nell’opera di Borges e Cortázar, ad allontanarsi dalla gratuità costitutiva del genere e a sostituire l’intenzione ludica, dominante nel secolo precedente, con un’intenzione didattica; ipotesi inaccettabile tanto per l’uso disinvolto che il critico fa dell’ambiguo concetto di *intenzione* autoriale, quanto per la rigidità con cui contrappone il ludico al didattico, sussumendo sotto quest’ultimo termine tutto ciò che mira alla diffusione di idee e teorie extraletterarie (Jacques Finné, op. cit.). Molto più accorta e condivisibile appare, a questo rispetto, l’osservazione calviniana relativa alla crescente inclinazione della letteratura contemporanea a un “uso intellettuale” del fantastico (cfr. nota 20). Il più recente saggio di Roger Bozzetto, infine, offre un punto di vista interessante sui reciproci rapporti tra fantastico e fantascienza e illumina con precisione, in una serie di osservazioni altamente condivisibili, lo scarto che intercorre tra la produzione fantastica ottocentesca e quella contemporanea di autori quali Kafka, Borges, Cortázar, Buzzati, Stephen King e altri (Roger Bozzetto, op. cit.).

³⁵ Cfr. soprattutto Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983; ma anche i contributi *Introducción: hacia la última casilla de la rayuela*, in Aa. vv., *Julio Cortázar: La isla final*, a cura di Jaime Alazraki, Ivor Ivask e Joaquín Marco (1976), Madrid-Mallorca-Barcelona, Ultramar, 1981; *¿Qué es lo neofantástico?*, in *Teorías de lo fantástico*, a cura di David Roas, Madrid, Arco Libros, 2001; e il volume *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.

³⁶ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, cit., p. 28.

³⁷ “Gli autori del genere fantastico attribuiscono la stessa validità a entrambi gli ordini. Non hanno alcuna difficoltà a muoversi con la stessa libertà e disinvoltura nei due territori. Tale attitudine imparziale costituisce già, di per sé, una professione di fede, poiché ciò che essa implicitamente afferma è che il livello fantastico è altrettanto reale [...] di quello realistico”. Jaime Alazraki, *Introducción: hacia la última casilla de la rayuela*, cit., p. 28.

d'avanguardia, di Freud e della psicoanalisi, del surrealismo e dell'esistenzialismo"³⁸, tra il fantastico tradizionale e quello contemporaneo, e per quanto la sua teoria offra, per altri versi, strumenti d'indagine irrinunciabili³⁹, la sua definizione di neofantastico dimostra di travisare i meccanismi effettivamente *all'opera* nei testi: l'impressione è che la teoria, perfettamente consonante con la poetica di Julio Cortázar, da cui prende le mosse e con cui costantemente si puntella, ne estenda la visione ai racconti, sovrapponendo di fatto, come tendono a fare molti interpreti della narrativa di Cortázar, le posizioni filosofiche dell'autore agli effettivi esiti letterari. Come si tenterà di dimostrare in seguito, infatti, se l'idea di una realtà integrata, "spugnosa", improntata al sogno di liberazione dell'uomo prospettato dall'avventura surrealista occupa costantemente il centro della riflessione cortazariana e costituisce la meta ideale cui lo scrittore argentino indirizza la sua scrittura, quelli che vediamo in atto nei testi sono dispositivi molto diversi, organizzati intorno alla frattura e allo scandalo, più che alla compenetrazione e alla sintesi tra due diversi codici: compito del critico è lo studio del funzionamento di questi meccanismi testuali e non una glossa all'apparato teorico che li prepara o accompagna e che pure rappresenta, segnatamente nel caso di Cortázar, uno strumento irrinunciabile di confronto e verifica.

Entro la critica al fantastico novecentesco, un posto di rilievo va attribuito agli studi che hanno posto l'accento sulla vocazione sovversiva del genere, identificando nella *trasgressione* la sua funzione strutturante o matrice fondamentale: in questa direzione si sono mosse Rosemary Jackson, nello studio *Fantasy. The Literature of Subversion (Il fantastico. La letteratura della trasgressione, 1981)*, e la studiosa argentina Rosalba Campra, autrice di lavori comparatistici ad ampio raggio sul fantastico e di analisi specifiche della narrativa breve di Julio Cortázar⁴⁰. Entrambe le studiose però, pur occupandosi prevalentemente di testi fantastici novecenteschi e pur cogliendo a fondo i principali processi trasformativi che investono il fantastico nel trapasso dal moderno al postmoderno, individuano nella trasgressione rispetto all'ordine costituito una costante del genere sin dalle sue origini, e non – come si tenterà qui di dimostrare – una cifra specifica del fantastico contemporaneo.

³⁸ Jaime Alazraki, *¿Qué es lo neofantástico?*, cit., p. 280.

³⁹ Estremamente convincenti e feconde appaiono soprattutto la lettura che Alazraki dà della metafora fantastica, affrontata più avanti nel corso di questo studio, e il suo approccio strutturalista alla narrativa breve cortazariana.

⁴⁰ Si vedano soprattutto Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit.; *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1978; *Fantasma, ¿Estás?*, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Coloquio internacional, Centre de recherches latino-americanes, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1986.

A prescindere da questa divergenza, l'eccellente sintesi cui approda Rosalba Campra al termine di uno studio che per molti versi può essere considerato uno degli sguardi più lucidi gettati dalla critica recente sui problemi del fantastico, accolta qui nella sua pertinenza per il racconto novecentesco costituisce, per tutte le pagine che seguono, l'impulso oltre che il quadro di riferimento fondamentale. Persuasa che "si possa definire il racconto fantastico come un tipo particolare di testo narrativo che trova il suo dinamismo organizzativo nell'isotopia della trasgressione", la studiosa ne precisa le diverse modalità in atto nel fantastico in una formulazione rigorosa ancorché elastica, che non cede alla tentazione della tassatività né a quella della coesione a oltranza e forse per questo si dimostra così aderente – come emergerà nel corso del lavoro, col chiarirsi della distinzione tra i livelli sintetizzata qui – all'oggetto della sua indagine:

"Sarebbe illusorio pretendere una risposta assoluta ugualmente valida per ogni manifestazione storica del fantastico, ma seguendo un ragionamento in negativo penso che sia possibile dire che non esiste testo al quale applichiamo l'etichetta di 'fantastico' che non presenti una trasgressione di ciò che viene dato come 'naturale': sia a livello semantico (come superamento di barriere tra due ordini della realtà); sia a livello sintattico (come sfalsamento o mancanza di funzioni in senso lato); sia a livello verbale (come negazione dell'arbitrarietà del segno e di conseguenza come azione del significante sul significato)"⁴¹.

Dal punto di vista metodologico, l'assunto da cui muove il presente lavoro è che il fantastico novecentesco costituisca, nei suoi esiti più innovatori e fecondi, una modalità narrativa specifica, disomogenea al suo interno ma riconducibile ad alcune costanti che vale la pena individuare e indagare. Il modello di sopranazionalità cui esso si appella è il primo di quelli proposti da Claudio Guillén nel suo saggio, ovvero "lo studio di fenomeni ed insiemi sovranazionali che *implicano internazionalità*, cioè, o contatti genetici ed altri rapporti fra autori appartenenti a distinti ambiti nazionali, o premesse culturali comuni"⁴², risultando senza dubbio impensabili un Borges senza il fantastico anglosassone, un Cortázar senza Poe e il surrealismo francese, un Buzzati senza Kafka e in generale una letteratura fantastica contemporanea senza i suoi antecedenti romantici; ma a interessarlo parzialmente è anche il modello B, ovvero lo studio comparatistico di fenomeni e processi appartenenti a culture letterarie distinte, ma perseguibile "nella misura in cui detti processi implicano *condizioni storico-sociali comuni*"⁴³. Come è stato osservato da più parti, infatti, il fantastico sembra scaturire con maggiore veemenza e dare gli esiti migliori in periodi di repressione politico-culturale e illibertà,

⁴¹ Idem, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 137.

⁴² Claudio Guillén, op. cit., p. 101.

⁴³ Ivi, p. 102.

sia che ciò sia da attribuirsi al suo valore sintomatico rispetto a stati di crisi e inadattamento dell'individuo ai termini della società e alle configurazioni storiche, come vuole Solmi⁴⁴; sia che esista, inscritta nelle dinamiche stesse della repressione, una tendenza a investire energie opposte nel rovesciamento dei codici e dell'ordine⁴⁵; sia ancora per la possibilità che il genere offre di indirizzare alla società repressiva critiche sotterranee, in grado di passare, mascherate sotto le vesti dell'irreale, attraverso le maglie della censura⁴⁶.

L'interrogativo circa la trasgressività del fantastico contemporaneo verrà posto, in ogni capitolo, da un'angolazione diversa: il primo capitolo sarà dedicato alle infrazioni attive a livello della significazione, nello specifico al carattere radicalmente *negativo* della trasgressione fantastica e alla conseguente *oscurità* o opacità dei testi, imputabile a un'organizzazione retorica assimilabile alla nozione benjaminiana di "allegoria vuota"; il secondo capitolo tenterà una breve ricognizione tra i mondi possibili accampati da diversi racconti novecenteschi fantastici o attigui al fantastico, soffermandosi sul carattere dicotomico e necessariamente contraddittorio dei mondi (im)possibili instaurati dal fantastico a più alto potenziale eversivo; nel terzo capitolo sarà esaminata, e differenziata nelle sue diverse declinazione testuali, la principale strategia narrativa responsabile, in concomitanza con precise scelte tematiche, dell'oscurità fantastica, ovvero la reticenza nella sua accezione, narratologica, di macroforma; il capitolo quarto, infine, si addentrerà nella natura specifica, logica ed epistemologica, della trasgressione fantastica, improntando l'analisi dei racconti alla teoria della logica simmetrica elaborata dallo psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco.

Gli autori posti al centro dell'analisi, su uno sfondo di rimandi a molteplici letterature (argentina, italiana, tedesca, spagnola) e a opere specifiche di scrittori diversi (Kafka, Borges, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, José María Merino, Friedrich Dürrenmatt), sono in prima istanza Julio Cortázar e Dino Buzzati, – selezionati secondo un criterio il cui margine di arbitrarietà è inevitabilmente, come sempre in studi di questo tipo, molto alto – e il *corpus* di opere considerate è costituito, entro la vasta produzione in prosa di entrambi gli autori, dalla sola narrativa breve.

⁴⁴ Sergio Solmi, op. cit., p. 47.

⁴⁵ Cfr. Rosemary Jackson, op. cit., p. 172.

⁴⁶ María Cecilia Barbeta fa notare ad esempio, nel suo studio sul neofantastico tedesco, come la fioritura fantastica verificatasi nella DDR nel corso degli anni Settanta, dovuta soprattutto a una ricezione della letteratura latinoamericana più precoce ed estesa che nella *Bundesrepublik*, si convertì per molti autori nella possibilità di criticare indirettamente il sistema aggirando i controlli della censura. Cfr. María Cecilia Barbeta, *Poetik des Neophantastischen. Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, Würzburg, Königshausen & Neuman, 2002.

CAPITOLO PRIMO

TRASGRESSIONE SEMANTICA E ABISSI DI SENSO

“Soltanto la letteratura poteva mettere a nudo il gioco della trasgressione della legge, senza la quale la legge non avrebbe scopo – *indipendentemente dalla creazione di un ordine*. La letteratura non può assumersi il compito di ordinare la necessità collettiva [...] La letteratura, come le trasgressioni della legge morale, è anzi un pericolo. Essendo ‘inorganica’, è irresponsabile. Niente poggia su di essa. Essa può dire quello che vuole”

Georges Bataille, *La letteratura e il male*

“L’insetto non deve essere disegnato sulla copertina e nemmeno mostrato da lontano”

Franz Kafka, *Lettera all’editore Kurt Wolff*, Praga, 25 ottobre 1915

1. L’insorgere del ‘negativo’

Per comprendere a fondo i meccanismi sottesi all’immaginazione fantastica e cogliere i mutamenti che gradualmente la investono nel corso del XX secolo, occorre prendere in esame il rapporto dialettico, instabile e storicamente mutevole che intercorre tra finzione fantastica e immaginario collettivo. Sorto tra fine Settecento e inizio Ottocento¹ come sintesi e superamento delle varie tendenze gotiche (*gothic novel* inglese, *Schauerroman* tedesco, *roman noir* francese) e affermatosi nel corso del XIX secolo in larga parte d’Europa e negli Stati Uniti, il fantastico “nasce nel momento in cui nessuno crede più alla possibilità del miracolo”², sui detriti della fede nel meraviglioso e nel clima di scetticismo che va addensandosi attorno alle spiegazioni sacrali e religiose del mondo. Nata come reazione al razionalismo illuminista e allo scientismo settecentesco e presa con essi in un rapporto ambivalente, teso tra il conflitto e la *liaison* amorosa, la narrativa fantastica ottocentesca attinge tanto i suoi temi quanto il loro sistema concettuale di riferimento a un codice già noto alla collettività, ma dismesso dalla cultura e soppiantato da nuovi modelli, facendo propri quegli oggetti della credenza (fantasmi, stregoneria, mondo ctonio, vampirismo, magia, ecc.) che il mutamento dei codici conoscitivi ha fatto decadere a superstizione.

¹ A contendersi la nascita ufficiale del genere presso la critica sono tradizionalmente *Le diable amoureux* di Jacques Cazotte (*Il diavolo innamorato*, 1772) e *Le manuscrit trouvé à Saragosse* del conte Jan Potocki (*Manoscritto trovato a Saragozza*, 1805-1814).

² Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, cit., p. 21.

È Freud a illuminare per primo, in una pagina definitiva³, il legame esistente tra la nuova modalità narrativa e il riemergere di qualche cosa di familiare che è stato respinto, attribuendo il sentimento dell'*unheimlich* – effetto psicologico che egli intuisce peculiare alla letteratura fantastica – tanto al ritorno di complessi infantili rimossi (*vedrängt*), quanto a quello di credenze primitive superate (*überwunden*), sulla base della corrispondenza istituita tra lo sviluppo del singolo individuo (ontogenetico) e quello della collettività (filogenetico). Più specificamente, ad attivare il perturbante sarebbe il riaffiorare, alla superficie della cultura, di una concezione animistica dell'universo, propria degli albori dell'umanità, in grado di risvegliare nel lettore residui di quella stessa disposizione psichica a lui connaturata durante l'infanzia:

“Si ha una sensazione perturbante quando una data situazione riporta a nuova vita complessi infantili rimossi, oppure quando credenze primitive e superate sembrano trovare nuova conferma. Infine, la nostra predilezione per le soluzioni semplici e per le spiegazioni chiare non deve impedirci di rilevare il fatto che le due categorie di esperienze perturbanti non sono sempre nettamente distinguibili. Se pensiamo che le credenze primordiali hanno uno stretto legame con i complessi infantili, perché di fatto hanno in questi il loro fondamento, non ci dovrà sembrare strano se questa distinzione sovente è vaga”⁴.

Da un punto di vista storico-letterario, che le è naturalmente estraneo, la disamina freudiana non può essere soddisfacente: il superato cui il genere fantastico attinge i suoi temi costituisce di fatto un crogiuolo estremamente diversificato di credenze, leggende, miti, superstizioni, provenienti da luoghi ed epoche distinte, improntato all'assemblaggio e alla contaminazione, non riconducibile a una concezione unitaria quale quella “animistica”, né situabile fuori dalla Storia in una generica età “primitiva”. Indipendentemente dal processo di formazione storica di tali immaginari, tuttavia, ciò che preme qui sottolineare è il carattere *già codificato*, già noto, di quel materiale, e l'alto grado di decifrabilità che esso detiene per il suo pubblico, secondo un paradigma – assimilabile, con Bozzetto, alla nozione formalista di *rebarbarisation*⁵ – svincolato da un repertorio tematico determinato e anzi ricorrente in configurazioni storiche e geografiche del tutto distinte: un identico rapporto tra invenzione letteraria e superato è rintracciabile ad esempio, in pieno Novecento, persino nell'opera di un rinnovatore del genere come Julio Cortázar, che in un racconto dall'apparente impenetrabilità quale

³ Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. di Celsio Balducci, *Il perturbante*, in *Psiconalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2006.

⁴ Ivi, p. 175.

⁵ Bozzetto istituisce un efficace parallelo tra la formazione del genere fantastico e il processo che i formalisti russi denominano “rebarbarisation de la littérature”, il quale “consiste, per un campo letterario, nel riappropriarsi – al fine di esprimere qualcosa di nuovo – di ciò che la letteratura dominante aveva precedentemente escluso per costituirsi”. Roger Bozzetto, op. cit., p. 49.

Axolotl fa di fatto riemergere, entro un mondo realistico, la verità, sorpassata, di un mito⁶. Testi apparentemente distantissimi tra loro quali la *ghost story* ottocentesca, il racconto a sfondo cattolico di Buzzati, *La pietra lunare* (1939) di Tommaso Landolfi, i borgesiani *El aleph* (*L'aleph*) ed *El Zahir* (*Lo Zahir*, 1949), lo stesso *Der Jäger Gracchus* (*Il cacciatore Gracco*, 1917) di Kafka, per citare solo alcuni tra gli esempi più significativi, sono accomunati a livello tematico da un identico, implicito, sguardo retrospettivo, e da meccanismi sul cui carattere regressivo lo stesso Freud, nell'intento di chiarire le origini della 'inquietante estraneità', ha fatto indirettamente luce.

La radicata ambivalenza ideologica sotto il cui segno nasce e si sviluppa la letteratura fantastica – sottolineata dalla critica più accorta contro la tentazione, cui molti cedono, di gettare qualunque infrazione del codice vigente nel calderone del 'sovversivo' – è riconducibile a due ordini di motivi: da un punto di vista strettamente contenutistico, è stato osservato⁷ come temi apparentemente trasgressivi, quali soprattutto le diverse forme della sessualità nelle sue molteplici variazioni e perversioni (incesto, necrofilia, omosessualità, amore a tre o a più, sadismo, vampirismo⁸), agiscano spesso in modo funzionale alla riconferma dell'ordine costituito, nella misura in cui forniscono una soddisfazione vicaria di desideri espulsi dalla cultura, consentendo a una scarica provvisoria e innocua che di fatto disinnesca il loro potenziale eversivo. Come ha fatto notare Rosemary Jackson, a questo livello il fantastico assolve a una funzione eminentemente contro culturale, mentre la sua carica autenticamente trasgressiva va ricercata altrove, nelle "opere che minacciano di disgregare o di intaccare la 'sintassi' o la *struttura* con cui è fatto l'ordine"⁹, laddove la trasgressione viene a corrispondere – come si vedrà più avanti nel corso di questo studio – con una tendenza profonda del testo verso l'indifferenziazione e l'entropia.

⁶ Julio Cortázar, *Axolotl* (1954), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini ed Ernesto Franco, *Axolotl*, in *Fine del gioco*, Torino, Einaudi, 2003. Vertiginoso resoconto in prima persona della metamorfosi del narratore in un *axolotl* del giardino botanico di Parigi, o meglio del suo sdoppiamento tra la propria identità umana, disertata dalla voce narrante, e quella della creatura abissale, il racconto annoda allusivamente il proprio avvenimento fantastico a un mito azteco di creazione: secondo una delle sue versioni, quando gli dei decisero di sacrificarsi nel fuoco rigeneratore per creare il sole e la quinta umanità, il dio Xólotl avrebbe cercato di scappare, assumendo tra le altre, per nascondersi, la forma di un axolotl. Cfr. Francis Fontmarty, *Xolotl, Mexolotl, Axolotl: una metamorfosis recreativa*, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Coloquio internacional (Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers), Madrid, Fundamentos, 1986.

⁷ Vd. soprattutto Rosemary Jackson, op. cit.

⁸ I temi elencati qui sono quelli sussulti da Todorov sotto la categoria dei "temi del *tu*", opposta a quella dei "temi dell'*io*" o dello sguardo per essere incentrata sulla "relazione dell'uomo con il suo desiderio, e di conseguenza con il suo inconscio" e per la posizione attiva che il soggetto vi occupa nei confronti degli altri uomini e del reale. (Tzvetan Todorov, op. cit., p. 144). Sul rapporto tra fantastico e desiderio, cfr. anche *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002.

⁹ Rosemary Jackson, op. cit., p. 67.

Solo in parte divergente è la proposta di Ceserani, secondo cui “la letteratura fantastica finge di raccontare una storia per poter raccontare altro”¹⁰, ovvero indirizzerebbe i suoi sforzi – sotto l’irrequietezza gnoseologica che dirige la trama in superficie – proprio verso quei temi poc’anzi descritti come compensazioni contingenti di proibizioni sociali: “È come se il nuovo modo letterario del fantastico” chiarisce Ceserani, “avesse fatto propri quei temi e quei procedimenti [quelli controllati, fino a poco prima, dalle credenze e dalle superstizioni religiose], non tanto per esplorare l’area del naturale e del sovrannaturale, quanto per esplorare nuovi aspetti della vita, che non erano esplorabili direttamente perché ancora rappresentati da quella parte del modello culturale che non era ancora stato posto in discussione: sto pensando soprattutto alla vita istintiva ed erotica”¹¹. Tale posizione appare senz’altro condivisibile, e la sua pertinenza accertabile nel caso di molte opere fantastiche ottocentesche, a partire dalla ricca tradizione del racconto di vampiri – dalla novella macabra *The vampire* (1819) di Polidori, alle varie declinazioni otto e novecentesche della leggenda¹² – interamente impregnata, come già metteva in luce Praz nel suo studio fondamentale sul Romanticismo¹³, dalla tematica erotica nei suoi aspetti più oscuri e sadomasochistici. Ma anche ammettendo che l’accento venga posto sulle vicissitudini del desiderio, piuttosto che su quelle della ragione, l’ambiguità ideologica sottesa a un procedimento di questo tipo rimane, per i motivi esposti sopra, intaccata.

La costitutiva ambivalenza del genere è poi ascrivibile a un secondo ordine di ragioni, di ben più ampia portata e già implicito nella riflessione freudiana da cui abbiamo preso le mosse: lo sguardo di condiscendenza che il fantastico rivolge a codici di lettura del mondo obsoleti, a prima vista interpretabile come un’istanza contestataria, nel senso della regressione, nei confronti del paradigma vigente, in una prospettiva più ampia si rivela più un modo per ‘addomesticare il diverso’ che un’effettiva relativizzazione della norma vigente: come illustra Irène Bessièrè, infatti, mentre da un punto di vista estetico il fantastico “corrisponde alla messa in forma estetica dei dibattiti intellettuali di un particolare momento, relativi al rapporto del soggetto con il soprasensibile o con il sensibile; presuppone una percezione essenzialmente relativa

¹⁰ Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 112.

¹¹ Idem, *La radici storiche di un modo narrativo*, in Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, cit., p. 34.

¹² Si vedano in particolare *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth l’uomo errante*, 1820) di Maturin; *Smarra ou les Démons de la nuit* (*Smarra o i demoni della notte*, 1821) di Nodier; *La morte amoureuse* (*La morte innamorata*, 1836) di Gautier; *Dracula* (1897) di Bram Stoker; nonché i racconti contemporanei, frequenti nella narrativa di Julio Cortázar, fondati sulla nozione di ‘vampirismo psichico’ (*Las armas secretas* [*Le armi segrete*, 1959] e *Segundo viaje* [*Secondo viaggio*, 1983]).

¹³ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1992.

delle convenzioni e delle ideologie del momento”¹⁴, presentandosi di volta in volta come ‘controforma’ o inverso dei discorsi teologici, illuministi, spiritualisti o psicopatologici del tempo, da un punto di vista ideologico esso agisce invece a riconferma, e non a detrimento dell’ordine: “Da Cazotte a Lovecraft, il racconto fantastico è quello dell’ordine, che non descrive l’illegale per rifiutare la norma, ma per confermarla [...]. Narrazione sempre doppia, il fantastico installa lo strano per meglio stabilire la censura. Non bisogna confondere la sua modernità letteraria con la sua funzione sociale; l’innovazione estetica non è necessariamente portatrice di mutazione ideologica”¹⁵.

In generale si può concordare con Simonetta Faiola Neri quando afferma, sintetizzando un’opinione diffusa: “lo sviluppo della letteratura fantastica [ha] coinciso con la scomparsa della credenza nel soprannaturale come mistero religioso [...] Il fantastico nascerebbe quindi come una compensazione, a livello dell’immaginario, di ciò che si è perduto a livello di fede”¹⁶. Ancora più radicale in merito è la posizione di Peter Penzoldt, per il quale “il moderno racconto soprannaturale risponde a una radicata necessità psicologica. Si potrebbe anche dire che esso detiene un’importanza sociale e un alto valore morale, nella misura in cui contribuisce attivamente all’eliminazione di vecchie e nuove superstizioni, invece di preservarle, come si ritiene in genere”¹⁷.

La presa in esame di capolavori del fantastico quali i *Nachtstücke* di Hoffmann (*Racconti notturni*, 1817), *La Vénus d’Ille* (*La Venere d’Ille*, 1837) di Mérimée, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Manoscritto trovato a Saragozza*, 1805-1814) del conte Potocki, *Le diable amoureux* (*Il diavolo innamorato*, 1772) di Jacques Cazotte, le funeree invenzioni di Edgar Allan Poe e i successivi racconti di Gautier, Maupassant, Dickens, Stevenson, James, così come i molti esiti tardivi, già novecenteschi, dello stesso modello, volge indubbiamente a conferma di queste ipotesi: il superato che riemerge in queste opere, richiuso entro le parentesi della finzione narrativa e sottomesso a una funzione essenzialmente ludica, è destituito dell’originaria valenza epistemologica e non costituisce più alcuna minaccia per il sistema del sapere: perturbante a livello inconscio ma inoffensivo per la ragione, il represso ritorna, sotto vesti letterarie, più come indugio nostalgico che come ripensamento della cultura¹⁸.

¹⁴ Irène Bessière, op. cit., p. 11.

¹⁵ Ivi p. 28.

¹⁶ Simonetta Faiola Neri, ‘*L’embourgeoisement du rêve*’: The Old English Baron *di Clara Reeve*, in *I piaceri dell’immaginazione: studi sul fantastico*, a cura di Biancamaria Pisapia, Roma, Bulzoni, 1984, p. 80

¹⁷ Peter Penzoldt, op. cit., p. 7.

¹⁸ Sul carattere ideologicamente ambivalente della letteratura in genere, intesa come un peculiare prodotto del ritorno del represso (formale, in primo luogo, ma in molti casi anche contenutistico, come nel caso del

Particolarmente emblematico appare, a questo proposito, un passo del racconto *La peur* (*La paura*, 1884) di Maupassant, la cui riflessione metanarrativa sul genere pone implicitamente in rilievo la natura *estetica* dell'operazione di recupero cui questo sottopone gli oggetti della credenza: due viaggiatori, scorta fugacemente da un treno in corsa la visione di due vagabondi ritti accanto a un falò sullo sfondo spettrale di un bosco, si abbandonano alla reminiscenza di un passato dell'umanità più misterioso e più poetico, irrimediabilmente concluso. Uno dei due esclama:

“Sono contento di quello che ho visto. Per qualche minuto ho provato una sensazione perduta!

Come doveva essere inquietante la terra, una volta, quando era così misteriosa!

Man mano che si solleva il velo dell'ignoto, l'immaginazione degli uomini s'immiserisce. Non vi pare, signore, che la notte sia assai più vuota e d'un buio assai volgare, da quando non vi sono più apparizioni?

Si dice interiormente: «Nulla più di fantastico, più nessuna strana coincidenza: tutto l'inesplicabile è spiegato. Il sovrannaturale scema come un lago che un canale prosciughi; la scienza, di giorno in giorno, allontana i limiti del meraviglioso».

Ebbene, io, signore, appartengo alla vecchia razza, che ama credere [...] Proprio, signore: si è immiserita l'immaginazione sorprendendo l'invisibile. Oggi la terra m'appare come un mondo abbandonato, deserto e nudo: se ne sono andate le credenze che lo rendevano poetico. Quando esco, la notte, come vorrei rabbrivire di quell'angoscia per la quale le vecchie connette si fanno il segno della croce rasentando i muri dei cimiteri, egli ultimi superstiziosi fuggono dinanzi agli strani vapori palustri e ai fantastici fuochi fatui! Come vorrei credere a quel qualcosa di vago e terrificante che c'immaginiamo di sentir passare nell'ombra!”¹⁹.

A questa vocazione del fantastico – regressiva nella misura in cui accredita, anche solo in forma dubitativa, codici sorpassati; tendenzialmente conservatrice a uno sguardo complessivo e, direi, sociologico, del fenomeno – va gradualmente subentrando, nel corso del Novecento, una tendenza di segno inverso, orientata a una radicale trasgressione semantica, prima che specificamente logica ed epistemologica, e strutturata intorno a una *negatività* del significato per lo più sconosciuta alla letteratura del secolo precedente. Gli oggetti o avvenimenti fantastici convocati dai più innovativi tra i suoi racconti (metamorfofi in insetto; precipitare di un treno nelle profondità della terra; atto di vomitare coniglietti vivi; smagliarsi impercettibile delle dimensioni spaziale e temporale; misteriosa planata di una capanna dal cielo e sua successiva

fantastico ottocentesco), si è espresso con grande sottigliezza Francesco Orlando: “[...] la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo. [...] un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione, meriterà entrambi questi attributi contraddittori, piuttosto che uno solo dei due”. Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1971), Torino, Einaudi, 1990, p. 28.

¹⁹ Guy de Maupassant, *La peur* (1884), trad. it. di Egidio Bianchetti, *La paura*, in *Racconti fantastici*, Milano, Mondadori, 1983, p. 112.

dipartita²⁰ ecc.) sono infatti creazioni immaginative *ex novo*: non esiste, né verosimilmente esisterà mai, un codice in base al quale tradurle. Se l'oggetto fantastico tradizionale, estraneo all'enciclopedia dei suoi lettori, si richiamava comunque a un sapere enciclopedico assimilato da generazioni, i *monstrua* della letteratura fantastica contemporanea non rimandano più a nulla: forme nuove, ancora sconosciute all'immaginario culturale e letterario, aprono squarci e spazi vuoti nel paradigma di realtà vigente, negandosi a qualsivoglia 'positiva' attribuzione di significato entro il sistema testuale cui appartengono.

Lo scatto evolutivo da una letteratura tributaria di codici preesistenti a una costitutivamente refrattaria al conferimento del senso è anche pensabile, come suggerisce Monica Farnetti, "come transizione dall' 'inconscio collettivo', giacenza degli archetipi di un patrimonio culturale comune, all' 'inconscio individuale', depositario invece delle esperienze uniche e distintive di una psiche da un'altra, spazio immaginario, personale e connotante di cui ogni individuo al contempo eredita e peculiarmente rinnova il materiale costitutivo"²¹. Se il bacino cui il fantastico attinge i suoi materiali si restringe, dal patrimonio collettivo, appannaggio del genere nei suoi esiti più tradizionali, al sommerso della psiche individuale (come vedremo, molti dei racconti più riusciti di Julio Cortázar traggono origine dalla trascrizione 'ad arte' di incubi notturni e ossessioni fobiche), a livello ricettivo non può che risultarne un inceppamento, proficuo, dei processi interpretativi, e una divaricazione semantica ancora più accentuata di quella conseguita da altre modalità narrative.

Indipendentemente dalla genesi profonda, psicopatologica delle invenzioni fantastiche, il cui studio lasciamo senz'altro all'attività dei biografi, la peculiarità delle creazioni novecentesche più innovative va ricercata nella loro natura radicalmente *negativa* e nell'*irriducibilità* delle infrazioni che esse veicolano tanto a livello logico, come si avrà modo di approfondire in seguito, quanto sul piano della significazione in genere. È a questa 'insorgenza del negativo' – configurata nel testo da scelte tematiche 'scandalose' ma anche, come si vedrà, da strategie formali mirate – che il racconto fantastico deve la sua eccezionale dirompenza, nonché il contatto incongruo, al contempo di complicità e violenza, che stabilisce con il suo lettore. Non si può quindi che concordare con Ferdinando Amigoni quando afferma: "Lo scrittore fantastico si guarda bene dal suggerire un'enciclopedia diversa da quella canonica, in cui magari

²⁰ Vengono menzionati qui soltanto alcuni degli avvenimenti fantastici intorno ai quali si sviluppano i racconti esaminati nelle pagine e nei capitoli che seguono.

²¹ Monica Farnetti, *Il giuoco del Maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, p. 27.

fosse possibile fornire una soddisfacente spiegazione per l'irriducibile alterità che contrassegna l'evento fantastico, e non la suggerisce perché non può farlo, non essendo in possesso di alcuna enciclopedia alternativa"²². La proposta di strade o visioni alternative a quelle stabilite dal paradigma di realtà vigente, al centro della produzione propriamente utopica e frequente nella sua declinazione fantascientifica, non rappresenta il movente né il fine della letteratura fantastica, che anche nei suoi esiti più eversivi si arresta sul limite dell'enunciazione distruttiva, della voragine di senso, del varco, e incanala la sua pur presente carica utopica lungo le vie, tortuose e oltremodo mediate, del dissenso.

In un noto saggio dedicato alla nuova forma di pensiero – erotica nell'accezione più ampia, antidialettica, incentrata sul gesto della trasgressione nel suo gioco perpetuo col limite – quale emerge brancolando, in cerca di un linguaggio non discorsivo, nell'opera di Bataille, Blanchot e Klossowski, Michel Foucault fornisce una paradossale descrizione della trasgressione che proprio in ragione della sua apparente cedevolezza all'illogico ben si attaglia al concetto di trasgressione negativa introdotto qui in relazione al fantastico contemporaneo:

“La trasgressione” – scrive il filosofo – “*non oppone niente a niente*, non fa scivolare niente nel gioco della derisione, non cerca di distruggere la solidità dei fondamenti; essa non fa risplendere l'altra parte dello specchio al di là della linea invisibile e insuperabile. Poiché, giustamente, essa non è violenza in un mondo diviso (in un mondo etico) né trionfo sui limiti che essa distrugge (in un mondo dialettico o rivoluzionario); nel cuore stesso del limite, essa prende la smisurata misura della distanza che si apre dentro al limite stesso e disegna il tratto folgorante che la fa essere. Non c'è niente di negativo nella trasgressione. Essa afferma l'essere limitato, afferma l'illimitato nel quale balza, aprendolo per la prima volta all'esistenza. Ma si può dire che questa affermazione non ha niente di positivo: *nessun contenuto può legarla*, perché, per definizione, nessun limite può trattenerla [...] *Non si tratta qui di una negazione generalizzata, ma di un'affermazione che non afferma niente: in piena rottura della transitività*”²³ (corsivi miei).

²² Ferdinando Amigoni, op. cit., p. 23.

²³ Michel Foucault, *Préface à la transgression* (1963), trad. it a cura di Cesare Milanese, *Prefazione alla trasgressione*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 60. Il carattere intimamente affermativo della negazione e il paradossale sodalizio che a un certo livello del pensiero viene a instaurarsi tra i due termini è chiaramente riscontrabile, tra i movimenti che più influenzarono il fantastico novecentesco, nel programma surrealista. All'affermazione di Octavio Paz secondo cui il Surrealismo, vera e propria 'malattia sacra' dell'età moderna, sarebbe vissuto tanto quanto la civiltà stessa, André Breton replicò in un'occasione: “La negazione vive in funzione dell'affermazione e questa in funzione di quella; dubito molto che il mondo che sta iniziando possa essere definito come affermazione o negazione: ci troviamo in un territorio neutro e la ribellione surrealista dovrà esprimersi in forme che non equivalgano alla negazione né all'affermazione. Siamo al di là di riprovazione e approvazione...” André Breton, conversazione con Octavio Paz, cit. in Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el Surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 63.

Ciononostante, l'*epochè* del senso su cui sbocca la trasgressione fantastica non sancisce affatto, per il lettore e per quel lettore più smaliziato e meglio equipaggiato che è il critico, la rinuncia all'interpretazione: l'immagine intorno a cui si struttura il racconto è vuota di un vuoto pieno di senso, densa di significazioni plurime che non si elidono a vicenda. Facendo ricorso a un attributo tradizionalmente riservato all'enunciazione poetica, si può dire che l'immagine fantastica si presenta, laddove le strategie di trasgressione vengono spinte alle loro estreme conseguenze, come immagine costitutivamente *oscura*.

2. Verso una retorica dell'oscurità

In accordo con quanto afferma Ceserani in un punto chiave del suo accurato *excursus* teorico, alla tripartizione todoroviana nelle tre categorie dello strano, del fantastico e del meraviglioso – pur condannata dal suo eccesso di rigidità e astrattezza a rimanere inservibile nell'effettiva analisi dei testi – va tuttavia riconosciuto il merito di introdurre, nella riflessione sul fantastico, la fondamentale nozione di *ambiguità*, necessaria ripercussione testuale della postulata esitazione del personaggio o del lettore. Se per *ambiguità*²⁴ si intende, come proponiamo qui, l'incertezza più o meno esplicitamente rappresentata nel testo entro una gamma *ristretta* di interpretazioni alternative, tale cioè da dischiudere due, talvolta tre possibili letture dei fatti narrati, conducendo il lettore a crocicchi di strade tutto sommato ben delineate, per quanto spesso impercorribili, appare evidente come questa sia, più che quelle di frattura o di stallo, la categoria che domina il fantastico tradizionale, sia esso otto che novecentesco.

Accanto al permanere, nella letteratura fantastica più conservatrice, di strategie narrative improntate all'ambiguità, la produzione fantastica del Novecento vede anche l'affermarsi di una retorica di altro genere, sensibile ai mutamenti intervenuti soprattutto in ambito poetico, all'impatto delle avanguardie, alla crescente inclinazione della produzione artistica – sottolineata da Eco in uno studio celebre – verso estetiche orientate all'apertura e alla polisemia, nonché diretta conseguenza, come si è cercato di illustrare nel paragrafo precedente, di scelte tematiche innovative rispetto alla tradizione. Tale sovvertimento contenutistico, determinato tanto dall'usura fisiologica di determinate tematiche quanto dalla perdita di attualità dei conflitti che queste incarnavano, concorre, in sinergia con precise strategie formali, all'istituzione di quella che d'ora in avanti chiameremo una retorica dell'*oscurità*.

²⁴ Sul concetto di ambiguità nelle sue diverse accezioni (logica, matematica, linguistica, letteraria, psicanalitica), si veda *Ambiguità*, Atti del Convegno di Trieste, 3-6 novembre 1992, a cura di Giuseppe O. Longo e Claudio Magris, Bergamo, Moretti & Vitali, 1986.

Più precisamente, proponiamo di parlare di oscurità, o di opacità, per quei casi in cui l'evento fantastico non apre, *nel testo*, alcuna possibilità di interpretazione, e il lettore (meno frequentemente il narratore o il personaggio), condotto sull'orlo di una sostanziale vacuità e lì lasciato solo, senza adeguati puntelli cui assicurare una possibile soluzione dell'enigma, viene a trovarsi in quello che Lugnani ha opportunamente definito "uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma"²⁵. L'irriducibilità dello scarto fantastico rispetto al reale – a nostro avviso prerogativa del fantastico di nuova generazione e non indiscriminatamente di tutto il genere, come invece suggerisce Lugnani – costringe il lettore in un'*impasse* ermeneutica da cui è impossibile evadere se non a patto di un'interpretazione aberrante: uno stato che non è quello "di chi è incerto tra due alternative, ma di chi è indotto a dubitare della validità e adeguatezza del paradigma di realtà come codice culturale e assiologico e come meccanismo di conoscenza e interpretazione del mondo"²⁶.

Formulata la distinzione tra queste due retoriche, alternativamente rintracciabili tanto nel racconto fantastico ottocentesco quanto in quello contemporaneo, occorre ora specificare, al fine di coglierne le modalità di funzionamento effettive, a quali livelli del testo si attestano i loro dispositivi. Con una partizione operativa (pertinente per il *modus* fantastico, non per il testo letterario in genere) distinguiamo pertanto, all'interno del racconto, tre piani, coinvolti in un'interazione reciproca complessa, schematizzabile solo a patto di un certo margine di astrazione: 1) quello della fabula o *histoire*; 2) quello dell'interpretazione interna (*l'explication* di Todorov); 3) quello dell'interpretazione *tout court* (che con una conscia semplificazione chiameremo anche, per esigenze di chiarezza, interpretazione *esterna*).

Tanto la fabula, quanto la spiegazione dei fatti narrati, quanto l'interpretazione globale del testo possono presentarsi di volta in volta come chiare, ambigue, oscure, determinando una serie di 'incroci' entro i quali la disamina di un *corpus* di opere abbastanza ampio permette di rilevare una certa ricorrenza: escludendo provvisoriamente il livello dell'interpretazione esterna, che approfondiremo in un secondo momento, e rifiutando a priori la possibilità di fabule oscure, sfruttate altrove ma assenti nel genere fantastico²⁷, si può notare come poco o per nulla rappresentati tra

²⁵ Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere'*, cit., p. 72.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A questo riguardo, sono necessarie due precisazioni: il ricorso del fantastico a fabule deliberatamente *reticenti*, esaminato nel corso del terzo capitolo, tende a generare *histoires* ambigue, non oscure. La soppressione di un segmento o di un elemento della fabula produce infatti, come avviene rispettivamente nei racconti *Qualcosa era successo* e *Casa tomada*, una moltiplicazione delle inferenze possibili ampia ma non infinita, che il resto della storia, completo e persuasivo, contribuisce ad arginare. Per un esame dettagliato di questi racconti, ascritti qui alla categoria dei testi a fabula ambigua e interpretazione oscura,

le restanti combinazioni siano, per ragioni evidenti, i racconti a fabula chiara e interpretazione ambigua, così come quelli, ad essi simmetrici, a fabula ambigua e interpretazione chiara. Come emerge con chiarezza dallo schema proposto – orientato a un fine puramente esemplificativo e lungi dal voler tracciare una partizione completa del genere, – le tipologie cui fa ricorso la produzione fantastica otto e novecentesca sono principalmente tre: racconti a fabula e spiegazione chiare; racconti a fabula e spiegazione ambigue; racconti a fabula chiara ma a spiegazione oscura. Su queste tre categorie si concentrerà l'analisi che segue.

rimandiamo al capitolo 3. Per quanto riguarda invece i racconti caratterizzati da una trasgressività logica a tal punto accentuata da rendere problematica anche solo la parafrasi della storia narrata, si può dire che essi poggino, più che su favole oscure, su storie costruite intorno a un nesso, o a un frammento, intrinsecamente paradossale, ma chiare in tutte le altre parti. Racconti di questo tipo, frequenti nella narrativa cortazariana e nel complesso annoverabili tra gli esiti più fecondi e interessanti del genere, saranno al centro del quarto e ultimo capitolo di questo studio.

		FABULA	
		CHIARA	AMBIGUA
INTERPRETAZIONE INTERNA	CHIARA	<p><i>La morte amoureuse</i> (Gautier) <i>Le diable amoureux</i> (Cazotte) <i>Aura</i> (Fuentes) <i>La puerta condenada</i> (Cortázar) <i>The Haunted House</i> (Dickens) <i>The Finest Story in the World</i> (Kipling) <i>El inmortal</i> (Borges) <i>La trama celeste</i> (Bioy Casares) <i>El milagro secreto</i> (Borges) <i>Der Jäger Gracchus</i> (Kafka) <i>Il colombre</i> (Buzzati) <i>L'assalto al grande convoglio</i> (Idem) <i>Il mantello</i> (Idem) <i>La giacca stregata</i> (Idem) <i>Viaggio agli inferni del secolo</i> (Idem) <i>Las armas secretas</i> (Cortázar)</p>	
	AMBIGUA		<p><i>Der Sandmann</i> (Hoffmann) <i>William Wilson</i> (Idem) <i>Dvoynik</i> (Dostoevskij) <i>The Turn of the Screw</i> (James) <i>Manuscrit trouvé à Saragosse</i> (Potocki) <i>Die Elixiere des Teufels</i> (Hoffmann) <i>Qui sait?</i> (Maupassant) <i>La main</i> (Idem) <i>Le Horla</i> (Maupassant) <i>Chac Mool</i> (Fuentes) <i>L'infanta sepolta</i> (Ortese) <i>Le club des hachichens</i> (Idem) <i>Una flor amarilla</i> (Cortázar) <i>Apocalipsis de Solentiname</i> (Cortázar) <i>Le pied de momie</i> (Gautier) <i>Arria Marcella</i> (Idem) <i>El sur</i> (Borges) <i>La Vénus d'Ille</i> (Mérimée)</p>
	OSCURA	<p><i>Die Verwandlung</i> (Kafka) <i>Blumfeld, ein älterer Junggeselle</i> (Idem) <i>Der Schlag ans Hoftor</i> (Idem) <i>[La nuit</i> (Maupassant) <i>The Signal-Man</i> (Dickens) <i>Storia completamente assurda</i> (Papini) <i>Avventura a Campo dei fiori</i> (Vigolo) <i>Der Tunnel</i> (Dürrenmatt) <i>Los ganadores del mañana</i> (Holloway Horn) <i>Diciottesima buca</i> (Buzzati) <i>Una goccia</i> (Idem) <i>L'ascensore</i> (Idem) <i>Misteriosa vendetta di un animale domestico</i> (Idem) <i>Isis</i> (Silvina Ocampo) <i>Tales eran sus rostros</i> (Idem) <i>Las islas nuevas</i> (María Luisa Bombal) <i>Buscador de prodigios</i> (María Merino) <i>Carta a una señorita en Paris</i> (Cortázar) <i>Lejana</i> (Idem) <i>El río</i> (Idem) <i>El otro cielo</i> (Idem) (...)</p>	<p><i>Qualcosa era successo</i> (Buzzati) <i>Casa tomada</i> (Cortázar) <i>La isla a mediodía</i> (Idem) (...)</p>

Nel primo gruppo rientrano tanto i racconti deprivati, sin dall'inizio, della componente esitativa, quanto quelli che sfociano, dopo un'incertezza mantenuta anche per l'intero corso della narrazione sia sul corso effettivo degli avvenimenti che sulla loro interpretazione, in una spiegazione apertamente soprannaturale, ovvero gli esemplari relegati da Todorov nella categoria spuria del fantastico-meraviglioso. È questo il caso, tra i testi segnalati qui, de *La morte amoureuse* (*La morte innamorata*, 1836) di Theophile Gautier, de *Le diable amoureux* (*Il diavolo innamorato*, 1772) di Cazotte e dei più recenti *Aura* (*Aura*, 1962) di Carlos Fuentes e *La puerta condenada* (*La porta condannata*, 1954) di Julio Cortázar. Protagonista e narratore retrospettivo del superbo racconto di Gautier è il monaco Romuald il quale, avvinto per oltre tre anni tra le spire di un incantesimo che gli permette di vivere nottetempo, in alternativa alla propria semplice esistenza monacale, una vita di vizio e lusso sfrenato con la cortigiana Clarimonde, fino a smarrire del tutto il senso del sogno e della veglia, soltanto di fronte al cadavere della donna dissepolto dall'abate Serapione per scuoterlo dal suo torpore realizza finalmente l'origine demoniaca della sua amante nonché l'illusorietà, vampiresca, degli incontri tra il proprio doppio notturno e il succubo tentatore. Non molto dissimile è la struttura sottesa al racconto *Le diable amoureux*, significativo per essere uno degli esemplari più antichi del genere, più che per l'intrinseco valore letterario: anche qui, dopo un lungo vacillamento circa l'identità dell'ambigua Biondetta e l'interpretazione dei fatti in cui si trova coinvolto, costantemente in bilico tra l'irretimento amoroso e il sortilegio diabolico, il protagonista Alvare riceve nell'epilogo un'inequivocabile conferma dell'identità demoniaca della donna, tale da consentire uno scioglimento retrospettivo delle ambiguità disseminate nel corso della narrazione.

In *Aura*, racconto posteriore ai primi due di quasi due secoli ed esemplare della resistenza di moduli e tematiche ottocentesche nella letteratura del secondo Novecento, il lettore ritrova – a prescindere dell'ovvia distanza formale, evidente soprattutto nella scelta atipica della narrazione in seconda persona – uno schema pressoché identico: il protagonista, trasferitosi nella casa dell'anziana Señora Consuelo per completare in francese le memorie del suo defunto marito, intreccia presto una relazione erotica con l'avvenente nipote della donna, Aura, giovane enigmatica dall'aspetto mutevole e dall'identità sempre sfuggente. Solo dopo aver formulato varie ipotesi circa il misterioso vincolo che la lega all'anziana parente e al culmine di un crescendo onirico in cui va progressivamente smarrendo la differenza tra il sogno e la veglia, il senso dello spazio circostante, soggetto a impercettibili trasformazioni, e quello della propria

identità, il giovane orrendamente comprende l'identità tra le due donne e l'origine magica (il testo accenna fugacemente prima a un filtro di erbe, poi a un misterioso fantoccio di stoffa) dello sdoppiamento della vecchia nell'evanescente Aura, destinato a garantirle un'imperitura giovinezza, nonché il godimento di quei piaceri che la sua età ultracentenaria le preclude da tempo.

Molto simile è anche lo sviluppo del cortazariano *La puerta condenada*, per ammissione dello stesso autore uno dei suoi racconti più tradizionali²⁸: qui il protagonista Petrone, svegliato per due notti consecutive da un sommesso pianto infantile proveniente dalla porta comunicante con la camera attigua, nonostante le ripetute assicurazioni del direttore dell'albergo sulla totale assenza di bambini in quel piano, e dopo essere approdato a una spiegazione razionale dell'enigma (sarebbe la donna che alloggia sola nella stanza accanto, isterica frustrata probabilmente da una mancata gravidanza, a simulare nottetempo i gemiti di un bambino immaginario), comprende alla fine che il pianto, persistente anche dopo che la donna ha lasciato l'albergo, non è illusorio né simulato, ma proviene da una creatura che solo un secolo prima non si sarebbe esitato a definire uno spettro.

In altri racconti, la chiave soprannaturale dei fenomeni narrati emerge gradualmente nel corso della narrazione senza contravvenire a ipotesi formulate in precedenza né risolvere retroattivamente ambiguità lasciate aperte nel testo: se per tutta la durata de *The Haunted House* (*La casa degli spettri*, 1859), la descrizione di Dickens del progressivo rivelarsi dello spettro di un trapassato a uno degli abitanti di una casa infestata dai fantasmi si mantiene sul filo di un decoroso scetticismo, nel finale la narrazione trascorre senza alcuna soluzione di continuità ai viaggi meravigliosi, oscuramente commisti ai suoi ricordi d'infanzia, che il protagonista si trova a compiere con il fantasma, stabilendo il pieno trionfo dell'inaccettabile.

Un'analoga, progressiva acquisizione del soprannaturale, entusiastica e priva di scandali, è al centro del racconto *The Finest Story in the World* (*La più bella storia del mondo*, 1891) di Kipling, raccolta da Borges nella *Antologia de la literatura fantástica*: qui il narratore protagonista, intrecciata una relazione di amicizia con un giovane e poco dotato aspirante scrittore e offertosi di aiutarlo a redigere la storia meravigliosa che il ragazzo sente premere nella sua immaginazione come una storia reale, si accorge grazie a indizi successivi che i dettagliatissimi racconti di avventure navali che questo gli sottopone come in preda a un impulso recondito, impensabili in un giovane che non ha

²⁸ “Direi che [il racconto] è più convenzionale [degli altri], perché contiene evidentemente un fantasma e io non amo [...] lavorare con i fantasmi” Julio Cortázar, in *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard, 1986, cit. in Julio Cortázar, *Fine del gioco*, Torino, Einaudi, 2003, p. 30.

neppure mai visto il mare, sono in realtà i ricordi dissepoliti di una sua precedente esistenza come galeotto su un'antica galera, giunti improvvisamente alle soglie della sua coscienza e altrettanto repentinamente cancellati, al termine del racconto, dalla prima infatuazione del giovane.

Un'accettazione del soprannaturale del medesimo tipo, graduale ma esplicita e priva di ombre, è modulo dominante nella fitta produzione fantastica degli argentini Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (si vedano, quali casi paradigmatici, *El inmortal* [L'immortale, 1946] e *La trama celeste*, [La trama celestiale, 1948]), nel suo complesso ampiamente catalogabile sotto l'etichetta, proposta dal secondo nella sua introduzione all'*Antología*, di "fantasie metafisiche"²⁹. Testi quali *El milagro secreto* di Borges, *Der Jäger Gracchus* di Kafka e numerosissimi racconti di Buzzati, per citare solo alcuni esempi, si valgono invece di una fabula e di una spiegazione chiare sin dal loro incipit: il protagonista del celebre racconto kafkiano, il cacciatore intrappolato tra la vita e la morte che un'imperscrutabile condanna costringe a vagare, a bordo di una barca funebre che ha smarrito la rotta, per tutti i paesi del mondo, non stenta a rivelare al sindaco che si accinge a ospitarlo la sua condizione di morto in vita, né questi mostra alcun tentennamento di fronte alla scandalosa scoperta: "Probabilmente anche lei sa che sono il cacciatore Gracco" esordisce il morto; "«Certo» confermò il sindaco [...] Lei è morto?». «Sì, come vede» rispose il cacciatore [...] «Lei vive però anche» [...] «In certo qual modo» rispose il cacciatore, «In certo qual modo sono anche vivo»³⁰.

Tra i molti racconti di Buzzati ascrivibili a questa categoria, *Il colombre* – la cui inclinazione alla parabola e all'allegoresi moraleggiante non arriva a compromettere, come altrove in questo autore, la componente fantastica – è senza dubbio uno dei più celebri: condotto a bordo del veliero del padre all'età di dodici anni, il protagonista Stefano Roi avvista improvvisamente in acqua il leggendario colombre, grosso pesce che ha il potere di perseguire per anni le vittime prescelte finché non riesce a divorarle; promette quindi al padre di non mettersi mai più per mare e si trasferisce in una città dell'interno. Trascorso qualche anno, tuttavia, incalzato dal fascino dell'abisso e sempre più ossessionato dal desiderio della navigazione, compra un piroscampo e si consegna volontariamente al proprio destino: quando però, quasi al termine dei suoi anni, incontra finalmente il nemico cui si era ostinato per tutta la vita a sfuggire, apprende con amarezza che il fine dell'inseguimento non era altro che la consegna della

²⁹ Adolfo Bioy Casares, *Prefazione*, in Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antologia della letteratura fantastica*, cit., p. XIV.

³⁰ Franz Kafka, *Der Jäger Gracchus* (1917), trad. it. *Il cacciatore Gracco*, in *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano, 1979, p. 350.

famosa perla del mare, in grado di conferire a chi la possiede fortuna e serenità, ed è costretto a constatare che il tempo in cui quel dono avrebbe potuto giovargli è ormai declinato per sempre.

Se i casi esaminati finora fanno appello a interpretazioni interne (e dunque, necessariamente, a favole) non soltanto chiare, ma anche *esplicite*, più ardua è la considerazione di testi la cui chiave segreta è suggerita ma non proclamata dal testo, come chiaramente osservabile in un racconto a narrazione reticente e obliqua quale *Las armas secretas* di Julio Cortázar (*Le armi segrete*, 1959): grazie a una serie di indizi disseminati fin dalle prime pagine³¹, che acquistano però pieno significato solo alla luce della conclusione rivelatrice, il lettore arguisce la progressiva invasione dell'identità del protagonista da parte di quella di un soldato nazista colpevole di aver violentato, durante la guerra, l'attuale fidanzata del giovane, Michèle. Giustiziato dagli amici della ragazza poco dopo il crimine, come rivela sibillinamente il finale, a distanza di sette anni il soldato tedesco torna a perpetrare, nel corpo dell'ignaro fidanzato Pierre, la stessa violenza di allora. Che in gioco sia qui un caso, attualizzato nella forma ma inequivocabile quanto alla sua dinamica, di vampirismo, è un fatto che né la protratta reticenza né il multiprospettivismo del racconto possono offuscare³²: per quanto abilmente taciuti, la spiegazione della vicenda così come il reale svolgersi dei fatti (l'usurpazione di una coscienza altrui ad opera del nazista) si palesano al lettore, nel finale, con incontestabile evidenza.

Quest'ultimo esempio rende necessaria una precisazione importante: la chiarezza delle favole e delle interpretazioni interne cui si è fatto riferimento finora non va confusa con la loro esplicitazione testuale. Se è vero che in molti casi le due caratteristiche si implicano a vicenda, in altri la chiarezza non è imputabile alla ridondanza formale del narrato: un testo che non spiega niente, come quello testé menzionato, risulta chiaro nelle sue linee essenziali perché rimanda a un bagaglio di conoscenze che ci è noto e che la cultura ha già provveduto silenziosamente a codificare. Se il lettore percepisce come chiari racconti 'impossibili' come *Viaggio agli*

³¹ Mediante una narrazione in terza persona a tal punto focalizzata sul protagonista da confondersi con una narrazione autodiegetica, il racconto documenta l'intrusione progressiva di elementi estranei nella sua coscienza, quali la memoria confusa di una casa a Enghien, l'immagine di una boccia di vetro alla base delle scale, il pensiero ossessivo di uno schioppo da caccia, brani di canzoni in tedesco, un'oscura visione di foglie secche e la sensazione di averle negli occhi; tutti elementi appartenenti alla memoria del soldato assassinato, che a una lettura retrospettiva si palesano come indizi rivelatori dell'invasione e usurpazione della psiche del giovane ad opera di una coscienza esterna.

³² L'usurpazione della coscienza di un personaggio da parte dello spirito di un trapassato è *topos* frequentissimo della narrativa fantastica più canonica. Si confronti il caso presente con racconti quali *Ligeia* (1838) o *Morella* (1835) di Edgar Allan Poe, o con il romanzo, apparentemente distantissimo, *Malombra* (1881) di Fogazzaro.

infern del secolo (1966) o *Il mantello* (1942) di Dino Buzzati³³, mentre gli rimane oscura la metamorfosi in insetto in cui incorre inspiegabilmente, all'inizio del secolo, un commesso viaggiatore praghese, è perché nei primi due casi (ma possono valere come esempi tutti quelli citati finora³⁴) il soprannaturale è quello, gnoseologicamente padroneggiabile, trasmessoci dalla cultura cristiana, mentre nell'approccio al secondo viene a mancare, in sede ermeneutica, qualunque riferimento condiviso³⁵.

Passando ora a esaminare i racconti contrassegnati da una favola e una spiegazione ambigue, si nota immediatamente, scorrendo gli esempi proposti, come questa sia la tipologia più ampiamente rappresentata nel corso dell'Ottocento, nonché quella ripresa, nel secolo successivo, dalla tradizione fantastica più canonica. L'implicazione reciproca tra l'ambiguità dell'*histoire* e quella dell'interpretazione interna, dominante l'intera categoria, è diretta conseguenza di un espediente frequentissimo in tutto il fantastico tradizionale: l'impiego di un narratore (omodiegetico o più spesso autodiegetico) palesemente inaffidabile, incapace di garantire la veridicità della propria enunciazione. L'inattendibilità della narrazione fantastica non risponde tuttavia, come avviene in certa letteratura postmoderna, alla deliberata volontà di mentire della voce narrante, bensì all'intervento "d'una possibile interferenza e perturbazione del canale d'informazione" (l'ampio catalogo "di questi stati perturbatori dell'ottica e del principio di realtà [...] va dall'ubriachezza all'ebbrezza, all'euforia, al delirio, all'estasi da droga, al sogno, alla

³³ Insieme a *Poema a fumetti* – che ne costituisce una versione più complessa, basata sull'interazione tra testo narrativo e immagini e arricchita dal richiamo al mito di Orfeo ed Euridice – il racconto lungo *Viaggio agli inferni del secolo* è la più completa attualizzazione buzzatiana del tema, caro all'autore, del viaggio nell'oltretomba (si vedano anche *Il sacrilegio*, 1942 e *Nuovi strani amici*, 1949) e più in generale può essere fatto rientrare nella categoria, ampiamente rappresentata in Buzzati, dei racconti ad ambientazione cristiana, a sua volta ripartibile nei racconti a sfondo demoniaco (si vedano, oltre ai due casi citati, i minori *La soffitta*, 1949; *Le tentazioni di Sant'Antonio*; *Autorimessa Erebus*; *Un corvo in vaticano*; *Processo per idolatria*, 1954) e in quelli ad ambientazione 'superna' (*La fine del mondo*; *Racconto di Natale*, 1949; *Il cane che ha visto dio*, 1954; *I Santi*, 1958; *La creazione*; *L'umiltà*; *Il crollo del santo*, 1966). Il celebre racconto *Il mantello* (1942), oggetto, nel 1960, di una riduzione teatrale e una operistica, narra l'ultima visita di un soldato defunto alla propria madre, possibile grazie alla breve dilazione concessagli dal misterioso compagno rimasto ad attenderlo fuori dalla casa, la cui vera identità (si tratta naturalmente della Morte, temibile "signore del mondo") la donna intuisce con orrore soltanto dopo la dipartita del figlio.

³⁴ Al centro tanto de *La morte amoureuse* quanto de *Le diable amoureux* è la figura del diavolo declinata, al femminile, nella versione del succubo o del vampiro; *Aura* si vale di un bagaglio genericamente magico e riecheggia la ricerca alchemica dell'elisir di lunga vita; *The Haunted House* e *La puerta condenada* si richiamano, come la grande maggioranza dei racconti fantastici ottocenteschi, alla credenza negli spettri ed esibiscono, soprattutto il primo, un apparato decisamente gotico; *The Finest Story in the World* rimanda esplicitamente alla teoria della metempsirosi; *El immortal* alla credenza, diffusa fin dall'antichità, nel fiume in grado di conferire l'immortalità; *Il colombre* a una leggenda verosimilmente inventata ma plausibile; *La trama celeste* alla teoria già democritea della pluralità dei mondi; *Las armas secretas*, come si è detto, alla credenza nel vampirismo psichico.

³⁵ Se la metamorfosi in insetto sfugge, nei termini in cui è formulata, a una decriptazione univoca, essa stabilisce però per il futuro, come ogni creazione impostasi all'immaginario del pubblico, un'inaggrabile immagine di riferimento. Qualunque metamorfosi letteraria – tanto più se improvvisa, immotivata e muta – deve necessariamente fare i conti, dopo Kafka, con quella de *Die Verwandlung*, e in essa ritrova, se non un puntello esplicativo, un forte e riconoscibile riferimento intertestuale.

folia, all'ipnosi, alla catalessi, all'incantamento e al semplice guasto o impedimento d'uno o più sensi"³⁶), la cui eventualità viene insinuata nel testo per allusioni indiziarie o più spesso secondo lo schema, obliquo, della negazione freudiana³⁷.

La possibilità che "l'effetto di soglia"³⁸ tra la dimensione realistica e l'altrove fantastico sia attribuibile a una mera distorsione nella coscienza del narratore o a un inceppamento provvisorio delle sue facoltà percettive compromette irrimediabilmente la credibilità della voce narrante producendo, laddove la contraddizione non viene risolta, due o più favole alternative e altrettante spiegazioni possibili degli eventi narrati. Teso da un lato ad autenticare la propria veridicità mediante diversi dispositivi – dal massiccio impiego del commento, a quello della cornice, al frequente ricorso all'espedito dell'oggetto mediatore, all'interpolazione di 'fonti' di vario genere (manoscritto ritrovato, lettera, testimonianza, racconto intradiegetico)³⁹, – dall'altro intento a diffondere l'incertezza sull'obiettività perorata a così caro prezzo, il racconto fantastico più tradizionale trova nella tensione tra questi due poli il suo principale alimento e sull'ambiguità che ne scaturisce (più che sulla pretesa *hésitation* del protagonista) fonda la perturbante ambivalenza – vera-falsa, ma anche attrattivo-repulsiva – dei suoi contenuti.

L'ambiguità stabilita dai racconti di questo tipo tanto a livello dell'*histoire* quanto sul piano della spiegazione interna non è mai perfetta, naturalmente: si ha sempre un lieve sbilanciamento, sia pure insufficiente a stabilire *una* verità del testo, a favore dell'una o dell'altra versione testuale; esiste tuttavia un accorgimento in grado di ripristinare, anche dopo il diniego radicale dell'impossibile, un'ambiguità interna pressoché inscalfibile. Si tratta del ricorso a quello che gli studiosi del fantastico denominano *oggetto mediatore*, ovvero l'elemento contraddittorio, scandaloso, qui è delegata, generalmente nell'ultimo segmento del testo, la conferma della veridicità dei fatti inverosimili riferiti. Tale dispositivo – magnificamente condensato nella nota di Coleridge riferita da Borges che recita: "Se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno,

³⁶ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, cit., p. 221.

³⁷ Frequentissimo è il caso di narratori intenti, fin dalle prime righe, alla perorazione della propria salute mentale, o più in generale tesi a garantire la veridicità di ciò che si accingono a narrare con un'insistenza tale da generare inevitabilmente, nel lettore, il sospetto della loro assoluta inattendibilità.

³⁸ Per la nozione di "effetto di soglia" – inteso come passaggio, più o meno veridico, da un piano di realtà a un altro, e immediatamente precedente il segmento testuale cui è affidata la narrazione dell'evento fantastico – si veda Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, cit.

³⁹ A questo proposito, è interessante notare come il fantastico sia uno dei pochissimi generi nei quali la convenzione dell'attendibilità, 'automatica' per larga parte della restante produzione finzionale, viene sistematicamente disattesa, e la cui istituzione deve essere esplicitamente presa in carico dalla narrazione. Sulle modalità di autenticazione attivate dal racconto fantastico e la loro affinità con i dispositivi attuati dalla scrittura storiografica, si veda Emmanuela Scarano, *I modi dell'autenticazione*, in Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, cit.

e gli dessero un fiore come prova d'esser stato lì, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore... allora?"⁴⁰ – immette nel testo fantastico, anche laddove questo sembrava pervenuto a una soluzione chiarificatrice, “un grave elemento di disordine”: “mediatore d'una verità incredibile e d'un disordine inconciliabile col grande codice del sapere vigente o egemone o con quello, orgoglioso, del sapere scientifico, l'oggetto mediatore non è più un meccanismo risolutivo ma anzi la macchina stessa dell'irrisolutezza e del dubbio”⁴¹.

Tra i molti racconti fantastici improntati a una retorica dell'ambiguità, di gran lunga i più numerosi sono quelli in cui la duplicazione o triplicazione dell'*histoire* e dell'*explication* poggia sul sospettato ottenebramento, temporaneo o definitivo, della psiche del narratore o del protagonista, secondo uno spettro di perturbazioni che va dalla follia vera e propria, alla visionarietà, all'estrema eccitabilità nervosa, all'eccesso d'immaginazione. Le stravaganti vicende vissute da Nathanael in *Der Sandmann* (*L'Orco insabbia*, 1817) di Hoffmann, un racconto a tal punto noto da rendere superflua qualunque ricapitolazione del suo non facile intreccio, possono essere lette tanto come la perturbante esperienza di un soprannaturale insidioso e metamorfico, quanto come l'evoluzione, dal trauma infantile al parossismo suicida del finale, di un disturbo psichico di tipo persecutorio, radicato – come illustrato da Freud dettagliatamente – nell'ossessione del protagonista per l'Orco Insabbia nei suoi presunti mascheramenti successivi (Coppelius, Coppola), senza che il lettore sappia decidersi – complice l'impiego del narratore autodiegetico nelle lettere e del punto di vista multifocale nella parte conclusiva – tra l'identità reale o fantasticata dell'ambiguo persecutore⁴².

⁴⁰ Jorge Luis Borges, *La flor de Coleridge* (1952), trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *Il fiore di Coleridge*, in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 16.

⁴¹ Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, cit., p. 227.

⁴² Frequenti allusioni all'instabilità mentale del protagonista sono disseminate fin dalle prime pagine. Nella lettera all'amico Lothar, Nathanael esordisce: “Ah, come avrei potuto scrivere nelle condizioni di spirito turbate e sconvolte in cui mi trovo, e che mi agitano le idee! [...] so cosa penserai di me: che io sono un visionario senza giudizio” (E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1817), trad. it. di Carlo Pinelli e Alberto Spaini, *L'Orco Insabbia*, in *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5) e la fidanzata Clara non esita a tranquillizzarlo con queste parole: “Perché 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” (ivi, p. 13). Anche il narratore testimone cui è affidata la seconda parte del racconto impiega in più occasioni il termine “pazzia” e non esita a connotare in senso patologico la sintomatologia del giovane. A ristabilire l'ambiguità del narrato giunge però uno degli ultimi passi del racconto, che se non basta – contrariamente a quanto afferma Freud – ad accreditare la veridicità della versione fornita dal protagonista, getta però sul temibile avvocato Coppelius una luce quantomeno sinistra: “Le sue urla selvagge avevano fatto accorrere ai piedi della torre un gruppo di gente fra cui si ergeva gigantesca la figura dell'avvocato Coppelius il quale era arrivato in città in quel momento, dirigendosi senz'altro verso la piazza del mercato. Qualcuno voleva salire sulla torre per portare via il povero pazzo; ma Coppelius scoppiò in una risata e disse: – Ah, ah, aspettate, vedrete che vien giù da sé! – e continuò a guardare come gli altri, col naso per aria. Nataniele si arrestò d'un tratto come incantato; si chinò sulla balaustra, scorse Coppelius e con un grido atroce: – Ah, bei oci – bei oci! – saltò giù dalla torre” (ivi, p. 36).

Su un meccanismo analogo si basano anche molti racconti fantastici incentrati sulla figura del doppio nella sua dimensione persecutoria e usurpatrice: tra questi, un vertice di ambiguità è toccato in particolare dai due capolavori del genere *William Wilson* (1839) di Edgar Allan Poe e *Dvoynik (Il sosia, 1846)* di Dostoevskij, costellato, il primo, di riferimenti alla “prodigiosa fantasia”⁴³ che il narratore protagonista avrebbe ricevuto in eredità da un’intera stirpe di “deboli nello spirito”⁴⁴, nonché di frequentissime ammissioni di ubriachezza e stati confusionali indotti da altre droghe; il secondo cosparso delle tracce, più o meno appariscenti ma a incidenza crescente col progredire della storia, di un probabile, benché mai accertato, disturbo psichico del protagonista. In entrambi i casi, tanto l’esistenza del misterioso doppio quanto la sua vera natura rimangono costantemente in bilico tra sovrannatura e allucinazione, inclinando il testo vicendevolmente verso l’una o l’altra interpretazione interna, con conseguente duplicazione, in più punti della narrazione, delle favole inferibili⁴⁵.

Paradigmatici di una simile ambiguità a radice psicopatologica tra i racconti segnalati qui sono anche, oltre al celeberrimo *The Turn of the Screw (Il giro di vite, 1898)* di James, sospeso tra l’autenticazione del soprannaturale e il carattere allucinatorio della visione, numerosi racconti di Maupassant, vero e proprio specialista, per ragioni anche biografiche, delle diverse sfumature del disagio psichico e della follia: tra i racconti più schiettamente fantastici, se *Qui sait (Chissà, 1890)* è redatto da una casa di cura e si apre con la più classica (nonché subdola) delle rassicurazioni del narratore circa la propria salute mentale⁴⁶, e ne *La main (La mano, 1883)* la spiegazione soprannaturale dell’evento fantastico è incrinata proprio in forza di una fugace concessione al sospetto di follia⁴⁷, il racconto più esplicitamente radicato nell’incertezza tra realtà e

⁴³ Edgar Allan Poe, *William Wilson* (1839), trad. it di Gabriele Baldini, *William Wilson*, in *Racconti*, Milano, Garzanti, 1981, p. 218.

⁴⁴ Ivi, p. 207.

⁴⁵ Postulato il carattere patologico dello sdoppiamento di Wilson e Goljädkin, infatti, interi segmenti si palesano come resoconti *distorti* dei fatti accaduti, quindi come favole falsificate o deformi, o addirittura come inesistenti sul piano della realtà e nutrite unicamente dalle psicosi dei protagonisti. L’autenticazione dei fatti narrati dovrebbe avvenire, di volta in volta, sulla base della presenza e dall’intervento di eventuali *testimoni*, ma spesso nemmeno questo elemento riesce a essere risolutivo e il lettore si trova impossibilitato, alla fine del racconto, a rispondere alla domanda più semplice, tra quelle riferibili a un testo narrativo, ovvero: “che cosa è accaduto realmente?”.

⁴⁶ In una delle primissime righe della confessione si legge: “Se non fossi certo di ciò che ho veduto, certo che nei miei ragionamenti non c’è stato alcun mancamento, nessun errore nelle mie constatazioni, non una lacuna nel susseguirsi inflessibile delle mie osservazioni, crederei d’essere un allucinato, lo zimbello d’una strana visione. Dopotutto, chissà?”

Oggi sono in una casa di salute: ma ci sono entrato volontariamente per prudenza, per paura”. Guy de Maupassant, *Qui sait?* (1890), trad. it. di Egidio Bianchetti, *Chissà?*, in *Racconti fantastici*, cit., p. 221.

⁴⁷ Un misterioso signore inglese mostra un giorno al narratore, in visita nella sua villa, la mano umana mozzata che conserva, infissa nel muro, come trofeo di un’antica lotta. Non appena l’uomo afferma di tenerla incatenata perché non possa sfuggire e vendicarsi, il narratore soggiunge: “Con una rapida occhiata interrogai il suo viso domandandomi: È un pazzo o un burlone di pessimo gusto?” (Guy de

allucinazione è il celeberrimo *Le Horla* (*L'Horlà*, 1887). Narrato in prima persona in forma diaristica da un narratore che fin dalle prime pagine si presenta, in forza dei frequenti dubbi che insinua sulla propria salute psichica, come altamente inaffidabile, *Le Horla* può essere letto come il resoconto dell'affermarsi, nel nostro mondo, di un essere impalpabile in grado di imporre il proprio misterioso volere sull'animo umano fino a ridurlo in uno stato di totale schiavitù psichica (a questa "orribile potenza" il narratore conferisce, nel parossismo profetico di uno degli ultimi stralci del diario, il misterioso nome di Horla: ciò che è *dehors*, ma inequivocabilmente *là-bas*, l'assoluto fuori), ma anche e soprattutto come l'*excursus*, esplorato dall'interno, con sorprendente verosimiglianza clinica, di un disturbo mentale di tipo ossessivo e psicotico⁴⁸. Sfortunatamente per il lettore, tutti gli episodi che il narratore attesta a riprova della tesi soprannaturale (l'Horla si manifesta dapprima come presenza inafferrabile; poi spicca un fiore sotto gli occhi atterriti del narratore; beve nottetempo l'acqua e il latte che questi lascia, a porte chiuse, sul suo comodino; volta le pagine di un libro aperto; si frapponne infine tra l'uomo e uno specchio inghiottendone il riflesso) avvengono in totale assenza di testimoni, e il racconto si chiude, senza chiudersi, tra lo spettacolo del rogo cui il protagonista ha ridotto la sua casa per annientare il mostro e il progetto, a questo punto si delirante, del proprio suicidio.

Quello della follia è senz'altro uno dei bacini tematici più ricchi della letteratura romantica, cui il fantastico ottocentesco attinge ampiamente, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo⁴⁹; eppure, anche a distanza di anni dal trionfo della psicanalisi

Maupassant, *La mano*, in *ivi*, p. 59). Quando poi il narratore riferisce di come l'inglese sia stato trovato morto con un dito della mano mozzata tra i denti e la mano, divelta dalla catena, sia stata rinvenuta, qualche giorno dopo, sulla tomba dell'uomo, priva del dito indice (con ampio dispiegamento, qui addirittura duplicato, del meccanismo dell'oggetto mediatore), la spiegazione razionale che egli propone nella conclusione non vale a rassicurare le signore del suo uditorio né a indirizzare il lettore verso un'interpretazione univoca: ««Care signore, dandovi la mia opinione dissiperò certamente i vostri sogni terribili. Io penso semplicemente che il legittimo proprietario della mano non fosse morto, ma fosse tornato a prendersela con quella che gli rimaneva. Come poi abbia fatto non ho potuto saperlo. E anche questa è una sorta di vendetta.»

Una delle donne mormorò:

«No, non dev'essere così.»

E il giudice istruttore, sempre sorridendo, concluse:

«Avevo pur detto che la mia spiegazione non vi sarebbe stata accetta.» (ivi, p. 61).

⁴⁸ Si veda la progressione con cui il narratore documenta l'evolvere del proprio stato: "sono indisposto, o meglio, triste" (Guy de Maupassant, *Le Horla* [1887], trad. it. di Egidio Bianchetti, *L'Horlà*, in *ivi*, p. 171); "Decisamente, sono ammalato!" (Ibidem); "Impazzisco" (p. 177); "Indubbiamente, sono pazzo! Eppure..." (Ibidem); "Questa volta non sono pazzo... Ho visto... ho visto..." (p. 183); "Ma era poi un'allucinazione?" (p. 183); "Passeggiando poc'anzi al sole lungo la riva del fiume, sono stato colto da dubbi sul mio stato mentale: non più dubbi vaghi quali sono stati finora, ma dubbi precisi, assoluti. Ho visto più d'un pazzo, ne ho conosciuti ch'erano rimasti intelligenti, lucidi, persino chiaroveggenti su tutte le cose della vita, fuorché su un punto" (p. 184); "No... no, senza alcun dubbio... senza alcun dubbio... egli non è morto... Dunque... dunque... bisognerà ch'io mi uccida!" (p. 194).

⁴⁹ Sul rapporto tra follia e fantastico si veda in particolare Paolo Tortonese, *La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, cit.

e in pieno disincanto postmoderno esso non può dirsi affatto prosciugato né il fantastico più recente rinuncia a farne un importante veicolo di ambiguità: bastino come esempi eterogenei i racconti *Chac Mool* (1954) di Carlos Fuentes e *L'infanta sepolta* (1950) di Anna Maria Ortese, entrambi tradizionalissimi, oltre che per l'adozione deliberata di strategie di ambiguità, per la scelta tematica, improntata in ambedue i casi a un'attualizzazione del *topos*, antico, della statua che si anima⁵⁰.

Nel breve racconto della Ortese, l'appena percettibile animazione della statua dell'Infanta, in cui la narratrice sospetta da tempo “la stessa vita, lo stesso ragionare sordo del sangue che scorreva nelle [sue] vene”⁵¹, è filtrata da una percezione descritta in precedenza come naturalmente incline al sogno e al fantasticare⁵², quindi incapace, e a ben guardare neanche tanto desiderosa, di garantire la veridicità di quanto viene narrato. Incaricato di riaccompagnare a casa la salma dell'amico Filiberto, annegato ad Acapulco in circostanze misteriose, il narratore di *Chac Mool* apprende, dal diario trovato tra le sue cose, l'origine della sciagura abbattutasi sull'amico negli ultimi mesi; questa è però a tal punto inverosimile (l'idolo maya del dio Chac Mool acquistato da Filiberto si sarebbe progressivamente animato per effetto dell'inondazione della cantina in cui era custodito, trasformandosi in un vero e proprio tiranno e inducendo l'uomo alla folle fuga in cui aveva trovato la morte), che egli inclina ad attribuirlo a un'improvvisa quanto sconcertante pazzia, di cui del resto già si vociferava in città prima della sua scomparsa. La scena conclusiva ribalta tuttavia, tramite l'impiego canonico dell'oggetto mediatore, la rassicurante spiegazione psicopatologica, iniettando nel narrato una forte dose di ambiguità mista a una torbida, irridente ironia: giunto a casa dell'amico, il narratore trova ad attenderlo un indio giallastro dall'aspetto ripugnante, travestito da

⁵⁰ L'esito romantico più noto di questo modello – che affonda le sue radici nei mito greco di Pigmalione e torna in vita, in età medievale, come leggenda cristiana – è *La Vénus d'Ille* (*La Venere d'Ille*, 1837) di Prosper Mérimée. In quello che Todorov addita come uno dei più perfetti esempi di ambiguità, un uomo è vittima, la sua prima notte di nozze, di un misterioso delitto, che l'unica testimone, la sposa uscita di senno per lo *choc*, attribuisce alla statua di Venere conservata in giardino. Benché la conclusione si schieri dalla parte della spiegazione naturale dell'evento, l'intero edificio testuale concorre a comprovare, mediante indizi mirati, la versione inammissibile. Il tremendo segno rinvenuto sul corpo dell'ucciso, simile all'impronta di un gigantesco anello, svolge nel finale, col suo rimando all'anello che il giovane sposo aveva infilato al dito della statua prima delle nozze e che questa sembrava voler trattenere come pegno d'amore, il tradizionale ruolo dell'oggetto mediatore. Interessanti rivisitazioni del *topos* della statua che si anima sono rintracciabili anche in seno alla letteratura del Novecento: oltre ai casi citati qui, si vedano i racconti pseudofantastici *La moglie di Gogol* (1944) di Tommaso Landolfi e *Las Hortensias* (*Le Ortensie*, 1949) di Felisberto Hernández, che alla figura della statua animata sostituiscono quella, se possibile ancora più perturbante, della bambola vivente.

⁵¹ Anna Maria Ortese, *L'infanta sepolta*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 289.

⁵² “Può darsi che tutte queste non fossero che fantasticherie, torbide supposizioni di un cuore che, ieri come oggi, è portato a vedere dovunque dei prigionieri, a riconoscere in ogni albero un carcere di spiriti ardenti, in ogni sasso una cella infame, dove qualcuno arde e si lamenta.

Una volta, però, dubitai che queste non fossero fantasticherie, e che tanta orribile verità visse indipendentemente dal mio pensiero” (Ibidem).

donna e truccato malamente, la cui vera identità è rinviata, dato il brusco interrompersi del racconto proprio sulla soglia della stupefazione e dell'orrore, alla facoltà decisionale del lettore⁵³.

Più interessanti dei racconti che relativizzano il narrato tramite stati di coscienza alterati da droghe di vario genere – numerosi tanto nella letteratura ottocentesca quanto in quella contemporanea (si vedano, tra gli altri, il classico *Le club des hachichins* [*Il club dei mangiatori d'hascisc*, 1846] di Gautier, ma anche il menzionato *William Wilson* e il più recente *Un flor amarilla* [*Un fiore giallo*, 1954] dell'altrove originalissimo Julio Cortázar⁵⁴), – mi sembrano i testi la cui duplice ambiguità poggia sull'incertezza del loro protagonista o narratore, più raramente del solo lettore, tra lo stato di sogno e quello di veglia. Tra i numerosissimi esempi riferibili, emblematici di un certo impiego rispettivamente otto e novecentesco della formula appaiono i due racconti, tra loro incongrui al di fuori dell'accostamento tematico, *Le pied de momie* (*Il piede di mummia*, 1840) di Gautier e *El Sur* (*Il sud*, 1944) di Borges. Il narratore autodiegetico del racconto di Gautier, dopo aver acquistato presso un antiquario il piede di una mummia per farne un fermacarte, sogna nottetempo di restituirlo al suo legittimo proprietario, la bellissima principessa Hermontis, e di riceverne in cambio il monile verde che questa porta al collo. L'intero episodio, confinato esplicitamente nel regno dell'onirico fino a poco prima della conclusione, si trasforma in evento fantastico nel momento in cui il gioiello di pasta verde (oggetto mediatore impiegato qui con rigore purista) è rinvenuto, sulla scrivania, proprio al posto del piedino scomparso.

Più complesso e sospeso sul filo di un'ambiguità tutta verbale, privo di riscontri oggettivi espliciti che medino l'avvento dell'impossibile, nonché liminare – data l'assenza di un vero e proprio evento soprannaturale – rispetto al genere, è il borgesiano *El sur* (*Il sud*, 1944), uno tra i più raffinati racconti dell'onirico di quello che è forse, nella letteratura del Novecento, il più assiduo esploratore degli arcipelaghi del sogno e delle loro vertiginose rotte verso i territori della veglia. Il protagonista Juan Dahlmann, ricoverato in ospedale dopo un accidentale colpo alla testa e scongiurata

⁵³ Se da un lato la presenza dell'indio imbellettato cui è delegata la mediazione del fantastico sembra confermare la veridicità del diario, insinuando tra le righe, come è stato notato, una riflessione sull'identità messicana e sulla degradazione degli antichi miti ridotti a meri ornamenti, dall'altro permette di rileggere l'intera storia, respingendo l'ipotesi soprannaturale, come metafora di un'omosessualità non riconosciuta da parte di Filiberto. Cfr. Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit.

⁵⁴ Il racconto (forse in assoluto il più 'borgesiano' del suo autore) sottolinea lo stato di ebbrezza del narratore intradiegetico fin dall'incipit, che recita: "Pare uno scherzo, ma siamo immortali. Lo so per via negativa, lo so perché conosco l'unico mortale. Mi raccontò la sua storia in un bistrò di rue Cambronne, così ubriaco che non gli costava niente dire la verità, anche se il padrone e i vecchi clienti del banco ridevano tanto da farsi uscire il vino dagli occhi". Julio Cortázar, *Una flor amarilla*, trad. it. *Un fiore giallo* (1954), in *Fine del gioco*, cit., p. 65.

miracolosamente la morte per setticemia, va a trascorrere la convalescenza nella sua tenuta del sud, meta fantasticata di viaggi che la sua indolenza gli ha impedito per anni di realizzare. Dopo un tragitto pieno di presagi che egli oscuramente percepisce, oltre che come uno spostamento nella geografia del proprio paese, come un retrocedere verso il passato, Dahlmann incorre casualmente in un duello, e a testa alta si consegna a una morte (eroica, romantica) in tutto e per tutto identica, come dichiara, a quella che avrebbe auspicato se nel sanatorio gli fosse stata data l'opportunità di scegliere come concludere i suoi giorni. Una fitta ed elaborata trama di riferimenti intessuta nel testo fin dal suo incipit⁵⁵ letteralmente sdoppia tanto la vicenda narrata quanto la sua interpretazione, insidiando quella apparente (una storia che, per quanto improbabile, non cede in nessun punto all'illogico) con una versione alternativa: secondo quest'ultima, l'intero viaggio al sud e il duello conclusivo non sarebbero stati che il lungo sogno o delirio di Dahlmann nella clinica, subentrato al vissuto in un punto della narrazione che il lettore non è in grado di precisare, per accompagnare il protagonista, in assenza di dolore e in un clima di estrema rarefazione simbolica, verso una morte più fiera di quella che invece lo coglie, inavvertita, nel letto d'ospedale.

Spostando finalmente l'attenzione sulla terza categoria (i testi a fabula chiara e spiegazione oscura), notiamo come gli esempi citati provengano, salvo due casi, dalla narrativa novecentesca: si tratta dei racconti additati fin dall'inizio di questo studio come i più prorompenti ed eversivi dell'intera tradizione fantastica, che un concorso di caratteristiche tematiche e formali indirizza non già alla duplicazione ambigua della storia e dell'interpretazione, come nei casi esaminati sin qui, ma al suo sostanziale inceppamento e al rifiuto categorico della significazione. Che un tale procedimento sfoci inevitabilmente su un vuoto, e che sia proprio tale vacuità a dirigere e coordinare intorno a sé, tanto a livello di interpretazione interna quanto di lettura complessiva, le tensioni in gioco nei testi, è qualcosa che non è sfuggito alla critica più accorta. Scrive in proposito Rosemary Jackson:

⁵⁵ Si vedano in particolare i seguenti passaggi: "Dahlman li ascoltava [amici e parenti] con una sorta di debole stupore e lo meravigliava che non sapessero che stava all'inferno" (Jorge Luis Borges, *El Sur*, trad. it. *Il sud*, in *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003, p. 155); "*Domani mi sveglierò nella tenuta*, pensava, ed era come se fosse al tempo stesso due uomini diversi: quello che avanzava nella giornata autunnale e nella geografia della patria, e l'altro, incarcerato in una clinica e costretto a metodiche servitù" (ivi, p. 158); "credette di riconoscere il padrone; poi capì che lo aveva ingannato la sua somiglianza con uno degli inservienti della clinica" (Ivi, p. 159); "*Alla clinica non avrebbero permesso che mi succedessero queste cose, pensò*" (Ivi, p. 161); "Senti, nel varcare la soglia, che morire in una rissa a coltellate, a cielo aperto e in pieno assalto, sarebbe stata per lui una liberazione, una gioia e una festa, nella prima notte in ospedale, quando gli conficcarono l'ago. Senti che se lui, allora, avesse potuto scegliere o sognare la sua morte, era questa la morte che avrebbe scelto o sognato" (Ivi, pp. 161-162).

“Tuttavia mentre le favole e i racconti semireligiosi funzionano attraverso la nostalgia per il sacro, il fantastico moderno *rifiuta uno sguardo che guarda all’indietro*. Esso è una forma inversa di mito. Si focalizza sull’ignoto del presente, *scoprendo il vuoto all’interno di una realtà apparentemente piena. L’assenza stessa è messa in primo piano, collocata al centro semantico del testo*. [...] la narrativa moderna aspetta, incessantemente, una epifania impossibile [...] Senza significato, senza trascendenza, il fantastico moderno funziona come se il significato e la trascendenza dovessero essere ricercati. *Esso scopre la semplice assenza e il vuoto*. Tuttavia continua la sua ricerca per qualcosa di assoluto”⁵⁶ (corsivi miei).

Disattendendo immancabilmente un’intrinseca “promessa di senso”⁵⁷ e nondimeno invocando, con apparente paradosso, l’attribuzione di un significato ulteriore, il fantastico dell’oscurità sbocca sul mistero ma lascia spalancata la porta dell’interpretazione. Sulla distanza che a questo riguardo lo separa dal suo antecedente ottocentesco, ha commentato Roger Bozzetto:

“Nel fantastico precedente si aveva a che fare con una sovrannatura conosciuta, repertoriata, presente, solida e, al limite, disponibile [...] Nel fantastico moderno, la sovrannatura non appare più come tale. Qualcosa d’assurdo, d’irrazionale, si produce indubbiamente, senza essere percepito come l’irruzione di un ordine superiore, ma piuttosto come un impedimento, un perturbamento, un disordine che s’insinua attraverso faglie minime, sovvertendo le basi ritenute normali della realtà [...] L’universo del fantastico moderno è disconnesso dal senso [...] il senso sembra avere disertato il mondo”⁵⁸.

Incastrando porzioni testuali a elevata oscurità entro una trama luminosa per chiarezza e verosimiglianza, il discorso fantastico dialoga, nei suoi esiti più eversivi, con tutta una tradizione letteraria (soprattutto poetica, dalla poesia enigmatica degli antichi, al *trobar clus*, al concettismo barocco, al simbolismo otto e novecentesco) che per fini diversi e con risultati molto divergenti ha fatto dell’*obscuritas* la sua cifra stilistica, oltre che in molti casi, inestricabilmente, semantica⁵⁹. Che l’oscurità di un testo sia tale tanto per il suo autore quanto per il lettore, come avviene più

⁵⁶ Rosemary Jackson, op. cit., p. 152. Sull’idea di assenza si basa anche un’interessante notazione di Marcel Brion, riferita al fantastico pittorico (Arcimboldo, Bosch, Picabia, Tanguy) ma estendibile con profitto alla frangia più innovativa del fantastico letterario contemporaneo: “L’elemento fantastico consiste in un’*assenza*, non in una presenza, radicata in una carenza (“une manque”), in una cavità, in un vuoto. Un vuoto tanto più angoscioso, quanto più inafferrabile, indeterminabile [...] l’immaginazione umana suggerisce una presenza impercettibile, indiscernibile, i cui prodigi quindi non possono essere definiti né rappresentati”. Marcel Brion, Introduzione al catalogo della mostra *Bosch, Goya et le fantastique*, Bordeaux, 1957, p. XXII, cit. in Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 67.

⁵⁷ Roger Bozzetto, op. cit., p. 65.

⁵⁸ Ivi, pp. 216-217.

⁵⁹ Cfr. Aa. Vv., *Obscuritas. Retorica e poetica dell’oscuro*, Atti del XXIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004.

frequentemente di quanto non si sia portati a credere⁶⁰, o che sia invece frutto di un artificio retorico perseguito in piena coscienza dall'emittente del messaggio, il discorso oscuro tende a far coesistere, con contraddizione solo apparente, il senso dell'ineffabile da un lato e una certa 'esuberanza semantica' dall'altro: in molti casi il vuoto del senso veicola infatti, laddove non sia portato a un livello tale da far arretrare in partenza qualunque tentativo ermeneutico, un'accentuata densità semantica, autorizzando una pluralità (ampia, ma non infinita) di letture e aprendosi all'interpretazione nel momento stesso in cui sembra chiuderlesi ed ermeticamente negarlesi.

I racconti fantastici a spiegazione oscura menzionati esemplificativamente nel nostro schema verranno analizzati nel dettaglio, sotto diverse rubriche, nei capitoli successivi; per comprendere in termini più concreti cosa si intenda per abisso di senso e in che modo l'oggetto o evento fantastico si presenti come il tassello vuoto, paradossale, di una tessitura testuale per il resto perfettamente conseguente, bastino qui alcuni rapidi esempi.

In un celebre racconto di Julio Cortázar (*Carta a una señorita en Paris, Lettera a una signorina a Parigi*, 1951), il protagonista si trova a vomitare, di quando in quando, un coniglietto bianco, e l'inconveniente non gli procura eccessivi problemi se non quando il numero delle bestiole si accresce a tal punto da vanificare qualunque sforzo di occultarne la presenza, conducendolo all'esasperazione e al suicidio; la protagonista del più tardivo *Fin de etapa (Fine di tappa*, 1983) incorre casualmente in una mostra pittorica i cui quadri replicano l'immagine di una stanza vuota con una porta aperta su un giardino, a eccezione di un dipinto in cui è raffigurata, tra la stanza e il giardino dello sfondo, una figura umana di spalle. Lasciata l'esposizione senza essere entrata nell'ultima sala, riservata dal pittore a un unico quadro, e allontanatasi dal museo, la donna s'imbatte in una casa abbandonata identica a quella dei dipinti, vi entra indisturbata e la percorre fino all'ultima porta, chiusa a chiave, dietro alla quale oscuramente intuisce una stanza uguale a quella rappresentata nell'ultimo quadro della

⁶⁰ Passando in rassegna i diversi gradi di chiarezza e oscurità ipotizzabili per il messaggio pittorico, Roger Caillois dedica alla tipologia dei messaggi contemporaneamente oscuri per chi li trasmette e chi li riceve una descrizione estremamente efficace e di grande pertinenza per la maggior parte degli scrittori fantastici oggetto di questo studio: "Penso così a un pittore che non sia legato ad alcun testo, che non pensi ad alcun aneddoto in particolare, che non cerchi di illustrare alcuna mitologia. Vuole solo esprimere o rappresentare un'atmosfera, un rapporto, una scena che ha in mente o lo emoziona senza che egli stesso sappia bene perché, che intuisce significativa senza indovinarne esattamente la portata. Si sforza allora deliberatamente di comunicare la sua impressione, sperando che lo spettatore sarà toccato dalla stessa confusa rivelazione, da un analogo incanto, non meno misterioso né meno rapinosamente seducente. L'inesplicabile è allora accettato, forse con un segreto piacere che resta associato però al bisogno di una spiegazione, se non stimolato da questa speranza, anche se a codesto bisogno di chiarimento si aggiunge il sospetto inconfessato che il chiarimento desiderato potrebbe essere fatale all'incanto". Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, cit., p. 44.

mostra. Tornata al museo nel pomeriggio, accede all'ultima sala e nel dipinto isolato vede ritratta, seduta al tavolo come lei pochi istanti prima, una donna priva di vita; torna allora alla casa vuota, s'introduce nell'ultima stanza e va a occuparvi il posto che è suo, contagiata in misura crescente dall'immobilità del luogo (e del quadro).

Nel racconto *Los ganadores de mañana* (*I vincitori del giorno dopo*, 1927) dell'inglese Holloway Horn, raccolto nella *Antología de la literatura fantástica*, un ex manager di incontri di pugilato riceve in dono da uno sconosciuto un giornale recante la data del giorno successivo: vinto l'iniziale sconcerto, vi legge i nomi dei vincitori delle corse che stanno per avere inizio e, ubriaco, si precipita a scommettervi quanto più denaro può, vincendo immediatamente una fortuna. Durante il ritorno in treno però, sfogliando le restanti pagine del giornale, trova l'annuncio della propria morte sopra lo stesso convoglio e, colto improvvisamente da un malore, reclina il capo sul petto, e muore. Nel buzzatiano *Spaventosa vendetta di un animale domestico* (1949), una ragazza in visita a una vecchia zia si accorge con orrore che sul bracciolo della poltrona questa ospita, con perfetta naturalezza, una bestiola disgustosa solo apparentemente simile a un pipistrello. A un dato momento il quadrupede immondo, che tutti i presenti coccolano come la *mascotte* di casa, si predispone, spostandosi con goffi saltini laterali tra le innumerevoli chincaglierie disposte sul tavolo, a versare alla giovane donna un bicchierino di liquore, sotto lo sguardo incoraggiante degli altri invitati. Al garbato rifiuto della ragazza, colta improvvisamente da un moto di repulsione, un indicibile sgomento s'impossessa dei presenti: pochi istanti dopo, l'animaletto attua la sua vendetta facendo roteare la lampada e precipitandola al suolo, mentre orribili detonazioni e schianti di bombe risuonano, fuori, sulla città.

La prima parte del poco noto *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* (*Blumfeld, uno scapolo anzianotto*, 1915) di Kafka vede l'improvvisa comparsa, nella monotona esistenza di un attempato impiegato di fabbrica, di due palle di celluloidi a righe azzurre dotate di vita autonoma e molto simili, nel modo di seguirlo e di saltellargli intorno festosamente, a due animaletti da compagnia. L'uomo registra l'intrusione con un impercettibile moto di stupore, cui subentra però immediatamente la preoccupazione pratica di porre fine all'inconveniente; cede quindi le due palle, imprigionate nell'armadio, ad alcuni bambini incontrati nell'ingresso di casa e, rinunciando all'unica compagnia che una ragione misteriosa ha messo a disposizione di un'esistenza diversamente condannata alla solitudine, esce in strada e si reca, come ogni giorno, al lavoro.

Il fulminante *Der Schlag ans Hofstor* (*Il colpo contro il portone*, 1919) offre una versione, emblematica e concentratissima, della parabola della colpa senza nome sottesa, in forme diverse, a tutta l'opera di Kafka: rientrando a casa in una giornata d'estate, la sorella del narratore batte (o fa solo l'atto col pugno) un colpo contro un portone (di proposito o per distrazione), provocando negli abitanti del villaggio reazioni indecifrabili di sgomento e compassione. Raggiunto da alcuni uomini a cavallo tra cui un giudice e il suo aiutante, e allontanata la sorella per preservarla da un pericolo ancora incerto, il narratore viene introdotto in una casa di contadini dall'aspetto molto simile alla cella di un carcere; qui si compie, senza che il testo la espliciti, l'assurda condanna ("Lei probabilmente non aveva neanche battuto il colpo, e se anche l'avesse fatto, in nessun luogo al mondo s'intenta una causa per questo"⁶¹) e l'uomo è ridotto a una prigionia che s'indovina definitiva ("Potrei ancora assaporare un'aria diversa da quella del carcere? Questo è il grande problema, o meglio lo sarebbe se avessi ancora qualche speranza di essere rilasciato"⁶²).

Molla segreta del racconto *Diciottesima buca* (1966) di Buzzati è la cosiddetta letteralizzazione della metafora, procedimento sfruttato altrove nel fantastico otto e novecentesco con esiti senza dubbio più raffinati e qui viziato, come spesso in Buzzati, da un'eccessiva esplicitazione, ma interessante catalizzatore, se non proprio di densità semantica, di una deliberata oscurità narrativa: il cinquantaquattrenne Stefano Merizzi, direttore di uno stabilimento petrolchimico, nel corso di un'annoiata partita di golf dà mostra di un'abilità insolita, unita a una crescente indifferenza per la partita e per la propria vita in genere, fino a quando, scesa la sera, scompare improvvisamente alla vista degli altri giocatori. Rinvenuta la sua mazza da golf abbandonata al suolo, questi scoprono con orrore in mezzo agli sterpi un enorme rospo in agonia, succhiato e divorato da un nugolo di mosche, e smarriti rimangono a contemplarne la morte, mentre la figlia, colta da un'angoscia senza nome, cerca nei dintorni il padre scomparso. La trasformazione in un rospo morente divorato dalle mosche di un uomo che ha appena finito di dichiarare all'amico "Mi hanno succhiato [...] Tutti. La vita. Mia moglie, mia figlia. Mi hanno succhiato, continuano a succhiarmi [...] e adesso sono stanco, lo capisci? Non me ne importa più niente"⁶³, oscura sul piano esplicativo ma non nel suo significato testuale, fa assegnamento su una complessità nettamente inferiore a quella di

⁶¹ Franz Kafka, *Der Schlag ans Hofstor* (1919), trad. it. *Il colpo contro il portone*, in *Tutti i Racconti*, cit., p. 377.

⁶² Ivi, p. 380.

⁶³ Dino Buzzati, *Diciottesima buca* (1966), in *Il colombre*, Milano, Mondadori, 1992, p. 188.

cui si valgono la metamorfosi in insetto di Gregor Samsa⁶⁴ o l'animazione delle statue protagoniste de *La Vénus d'Ille* e *L'infanta sepolta* (che al 'come se fossero vive' della descrizione narrativa fa subentrare il 'sono vive' della trasformazione fantastica), o ancora l'esplorazione senza uguali del potere *generativo* del linguaggio offerto da una serie di racconti cortazariani assolutamente vertiginosi⁶⁵, ma il meccanismo di fondo, in cui Todorov vede addirittura una delle proprietà unificatrici del discorso fantastico, è esattamente il medesimo.

Tanto la condanna a vomitare coniglietti vivi, quanto il confondersi dei confini che separano un'immagine dipinta dal mondo reale, quanto la possibilità di accedere a un futuro prossimo e di determinarlo accedendovi, quanto l'identità del misterioso animaletto domestico, delle due palle di celluloidi, della colpa imperscrutabile che pesa sul capo dell'alter ego kafkiano, pongono enigmi per risolvere i quali il lettore non trova, nel testo, appigli sufficienti. La netta preponderanza di strategie di oscurità in seno al fantastico novecentesco, tuttavia, non deve indurre a ritenere tale orizzonte del tutto assente nella letteratura fantastica del secolo precedente, che al contrario registra alcuni casi notevoli, ancorché sporadici, di racconti intrinsecamente oscuri. Attraverso lo spettacolo disarmante di una Parigi notturna in cui si siano arrestati, senza alcun motivo plausibile, il tempo e la vita, *La nuit* (*La notte*, 1887) di Maupassant scatena nel lettore, come nel nottambulo visitatore della storia, un'indicibile angoscia mista a presagi di morte⁶⁶ e approda alla raffigurazione simbolica di qualcosa di opaco cui si è sul punto di dare un nome ma che rimane – a patto che si prescinda dal sottotitolo (*Cauchemar*, *Un incubo*), che attenua il potenziale eversivo dell'esperienza riconducendola entro il regno dell'onirico – rigorosamente ignoto.

⁶⁴ Come è stato notato da più parti, alla base de *Die Verwandlung* è la letteralizzazione della metafora "io sono (come) uno scarafaggio": "Preso alla lettera e messo in movimento", scrive Marthe Robert, "l'immagine da parte sua realizza istantaneamente il desiderio latente che è contenuto nel modo stesso di parlare, secondo quel principio del 'presto detto presto fatto' che, nel sogno o nel racconto di fate, è la vera molla dell'incantesimo. La metamorfosi non essendo in Kafka che una *metamorfosi animata*, non ha bisogno per compiersi di operazioni molto complicate, le basta sfruttare tutte le risorse degli pseudo-ragionamenti che la retorica e la grammatica le forniscono in abbondanza". Marthe Robert, *Seul comme Franz Kafka* (1979), trad. it. di Marina Beer, *Solo come Kafka*, Roma, Editori Riuniti, 1982. Sulla letteralizzazione della metafora in Kafka si veda anche Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola* (1962), Milano, Feltrinelli, 1997.

⁶⁵ Si tratta soprattutto dei celeberrimi *Lejana*, *Cefalea* e *Satarsa*, analizzati compiutamente nell'ultimo capitolo di questo studio.

⁶⁶ "Fui colto da uno spavento orribile. Che succedeva?"

Mi rimisi in cammino. Ma l'ora? L'ora? Chi mi avrebbe detto l'ora? Nessun orologio suonava ai campanili o negli edifici pubblici. Pensavo: «Adesso apro il vetro del mio cronometro e tasto le sfere con le dita». Estrassi l'orologio: non batteva più, s'era fermato. Più nulla, più nulla, non un palpito nella città, non una luce, non la vibrazione di un suono nell'aria". Guy de Maupassant, *La nuit* (1887), trad. it. di Egidio Bianchetti, *La notte*, in *Racconti fantastici*, cit., p. 204.

Nel superbo *The Signal-Man (Il segnalatore, 1866)* di Dickens, quella che fino a un determinato momento ha tutto l'aspetto di una tradizionale storia di fantasmi, giocata sul filo dell'ambiguità tra sovrannatura e follia, si tramuta, nel finale inatteso, nella narrazione di un impossibile, intrinsecamente oscuro, inceppamento temporale: un segnalatore assegnato a una zona solitaria e desolatissima della linea ferroviaria, sul fondo di un canalone umido e spettrale, confessa al narratore di essere da tempo perseguitato dalla visione di un uomo che, ritto accanto al segnale rosso di pericolo all'imbocco della galleria, si copre il volto con la manica sinistra e agita con violenza il braccio destro urlando: "Attenzione! Attenzione! [...] Ehi! Laggiù! Attenzione!"⁶⁷, prevenendo ogni volta, come l'uomo realizza in seguito e senza che possa fare niente per evitarli, imminenti disastri sulla linea.

Quando però il narratore si reca per la terza volta alla cabina di segnalazione per convincere l'uomo a consultare un medico, scopre che quella stessa mattina la locomotiva in corsa lo ha investito senza che egli abbia cercato di scansarsi né dato mostra di udire i fischi del treno e le urla del macchinista, il quale riferisce di aver più volte gridato alla volta dell'imperterrito segnalatore, coprendosi il viso col braccio sinistro e facendo ampi cenni col destro: "Laggiù! Attenzione! Attenzione! In nome di Dio, fatevi da parte!"⁶⁸. Lo sconcertante finale a chiave dissipa all'istante ogni ambiguità (il segnalatore non era folle e l'apparizione era veridica; questa non era però quella di uno spettro, bensì l'immagine che l'uomo avrebbe visto pochi istanti prima di morire schiacciato dal treno in corsa), ma istituisce un'oscurità interna difficilmente rischiarabile: avvisato per anni di un pericolo imminente ad opera di un messaggio indecifrabile, il segnalatore muore perché incapace, di fronte all'avanzare del convoglio, di distogliere lo sguardo dall'enigmatica figura delle sue visioni. Mentre il tempo si ripiega su se stesso l'avvertimento che dovrebbe trarlo in salvo dalla morte si trasforma così, oscuramente, nella sua stessa causa.

3. L'allegoria vuota

Il terzo dei tre livelli testuali alla luce dei quali si è tentato di precisare l'azione delle diverse strategie retoriche (di ambiguità od oscurità) in atto nel fantastico, ovvero quello della spiegazione *esterna* o interpretazione *tout court*, è indiscutibilmente il più complesso e il suo abordaggio necessita di una precisazione previa.

⁶⁷ Charles Dickens, *The Signal-Man* (1866), trad. it. di Carlo Romano Cerrone, *Il segnalatore*, in *Il segnalatore e altri racconti soprannaturali*, Vercelli, Le Masche, 1982, p. 11.

⁶⁸ Ivi, p. 20.

Sulla refrattarietà del genere fantastico al simbolico⁶⁹ si era già espresso in modo estremamente convincente Tzvetan Todorov, riscuotendo ampi consensi presso la critica successiva; la pacifica constatazione secondo cui l'allegoria, laddove costituisce “una proposta a doppio senso, ma il cui senso proprio (o letterale) si è completamente cancellato”⁷⁰ rappresenterebbe la più grave minaccia per l'esistenza del fantastico, uccidendolo nel momento stesso in cui vanifica la letteralità del testo e sposta altrove, su un discorso cifrato sotteso alla vicenda narrata, i processi di significazione, si scontra tuttavia con i poco felici esempi addotti nel prosieguo della trattazione. Che infatti racconti quali *William Wilson* o *Nos (Il naso, 1836)* di Gogol rechino i segni *espliciti* di un'intenzione allegorica, in grado di metterne fuori gioco l'effetto fantastico, è affermazione che lascia non poco perplessi e induce a interrogarsi sulla possibilità stessa di decidere, per un testo che si vuole significante letteralmente, se l'accento sia posto sulla lettera o sul senso ulteriore cui questa rimanda.

La questione acquista particolare pertinenza se si rivolge lo sguardo allo scarto che intercorre tra il fantastico tradizionale e la sua 'avanguardia' novecentesca: come ha ben intuito Rosalba Campra nel suo illuminante saggio *Territori della finzione, il fantastico in letteratura*, l'oggetto fantastico tradizionale (il *revenant*, il vampiro, ecc.) detiene perlopiù un valore *assertivo*; contrariamente al fantastico novecentesco più innovativo, esso non rimanda a significati secondi, non apre interrogativi che travalichino il problema della sua verità o illusorietà, limitandosi a dire, nella maggior parte dei casi⁷¹, la propria esistenza: “È sufficiente accettare o no, decidere se si crede o no. In questo tipo di racconti il fantastico tende a una tautologia: si soddisfa con la sua stessa affermazione, cioè col far riconoscere al lettore la possibilità della sua esistenza”⁷². Viceversa, come si è accennato nel paragrafo precedente, il fantastico novecentesco che

⁶⁹ A rigore non compare, nello studio di Todorov, la designazione di *simbolico*; l'accezione nella quale il critico impiega il termine *allegoria* giustifica tuttavia un'estensione del termine al discorso traslato in senso lato.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, op. cit., p. 67.

⁷¹ L'osservazione vuole essere qui tendenziale: l'utilizzo del fantastico a fini allegorici è senz'altro presente nella letteratura ottocentesca, a cominciare proprio da quel *Le Peau de chagrin (La pelle di zigrino, 1831)* giustamente additato da Todorov come caso emblematico di vanificazione del fantastico ad opera dell'allegoresi indiretta; e la coesistenza di senso letterale e senso secondo (sia esso psicologico, morale, sociale, ecc.), senza che il fantastico ne risulti compromesso, è rintracciabile in un certo numero di opere inequivocabilmente fantastiche: chi negherebbe infatti che *La morte amoureuse* veicoli, per via negativa e neanche tanto velatamente, un insegnamento morale, o che le vicende narrate in *Die Elixiere des Teufels (Gli elisir del diavolo, 1815)* di Hoffmann siano pretesto a un discorso complesso sull'identità individuale e sulle sue lacerazioni?

⁷² Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 95. Non molto diversamente si esprime Todorov quando, in risposta all'interrogativo circa la *funzione* dell'elemento fantastico nell'opera, afferma che a livello semantico “il fantastico ha una funzione a prima vista tautologica: permette di descrivere un universo fantastico, e non pertanto questo universo ha una realtà al di fuori del linguaggio; la descrizione e il descritto non sono di natura diversa”. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 96.

con più forza si scosta da questa tradizione sembra costantemente sollecitare l'attribuzione di un senso ulteriore, che supera la sua mera presenza o il puro scandalo che esso rappresenta per la ragione, nondimeno negandosi alla significazione nell'atto stesso in cui la invoca.

Al fine di circoscrivere con più esattezza l'immagine oscura risultante da questa paradossale operazione, sembra proficuo metterla in relazione e farla reagire con la nozione di *allegoria vuota* così come è stata elaborata (con una felicità espressiva i cui pregi non contemplanò, ahimé, la chiarezza) da Walter Benjamin nel suo *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*Il dramma barocco tedesco*, 1928), poi indirettamente nel saggio su Kafka (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages; Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, 1934), consultabile per il lettore italiano nell'antologia critica *Angelus Novus* (1962), e approfondita polemicamente da György Lukács soprattutto in *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (*Il significato attuale del realismo critico*, 1957) e in *Allegorie und Symbol* (*Allegoria e simbolo*, in *Ästhetik. I. Die Eigenart des Ästhetischen*, 1963).

Signora incontrastata dell'espressione artistica fino al tramonto del classicismo, poi detronizzata, con l'affermarsi della poetica romantico-idealista, dal concetto di simbolo, innalzato da Schelling fino a identificarlo con l'essenza stessa dell'arte e del bello *tout court*⁷³, la nozione di allegoria in età romantica diventa oggetto di una ridefinizione oppositiva al secondo, del quale va a costituire quello che con Benjamin potremmo chiamare un necessario “*pendant* speculativo”⁷⁴. La celebre distinzione goethiana tra simbolo e allegoria⁷⁵ – in cui Benjamin denuncia “una ricostruzione postuma dell'allegoria in chiave negativa”⁷⁶ – inaugura un'inveterata concezione che vede nel simbolo l'*unio mistica* del particolare con l'universale, sulla base di un principio sineddotico che nella parte fa scintillare il tutto o, come avrà a dire Gadamer, “un

⁷³ “Il pensiero è puro schematismo, ogni azione al contrario è allegorica (in quanto come particolare significa un generale), l'arte è, simbolica”; “O l'arte figurativa fa significare il generale attraverso il particolare, oppure il secondo, pur significando il primo, lo è al tempo stesso. La prima specie di rappresentazione è l'*allegorica*; l'altra la *simbolica*...” Friedrich W. Schelling, *Sämtliche Werke*, vol. 33, pp. 411 e 549, cit. in Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (1977), trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 265 e 266.

⁷⁴ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. di Flavio Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 135.

⁷⁵ “C'è una grande differenza, a seconda che il poeta cerchi il particolare in vista del generale o veda il generale nel particolare. Dalla prima maniera nasce l'allegoria, dove il particolare vale unicamente come esempio del generale; la seconda invece, è propriamente la natura della poesia: essa dice un particolare senza pensare a partire dal generale e indicarlo. Ma colui che coglie profondamente questo particolare recepisce insieme il generale, senza rendersene conto, o soltanto in seguito”. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, vol. 40, pp. 116-117, cit. in Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., p. 259.

⁷⁶ *Ivi*, p. 136.

legame metafisico tra visibile e invisibile”⁷⁷, e nell’allegoria, per opposizione, la rappresentazione convenzionale, arbitraria, transitiva, di un concetto finito.

A questa visione Benjamin oppone, in uno studio che ha per oggetto il dramma barocco tedesco ma il cui principale interesse è sotterraneamente rivolto, come rileverà Lukács, alla letteratura d’avanguardia, la definizione di una moderna forma di allegoria, nata nel XVI secolo e dominante l’espressione artistica in età di decadenza quali quella barocca e quella contemporanea, allontanatasi dall’allegoria medievale a seguito di un’inversione nel rapporto dialettico tra i due termini di convenzione ed espressione (“L’allegoria del XVII secolo non è convenzione dell’espressione ma espressione della convenzione”⁷⁸). La moderna allegoria – che nella trattazione benjaminiana travalica l’idea di mero artificio retorico per acquisire lo statuto di una vera e propria forma dell’espressione, per alcuni versi assimilabile alla scrittura *tout court* – è definita quale rappresentazione intrinsecamente dialettica, dotata di una natura essenzialmente storica e sociale:

“Mentre il simbolo, con la trasfigurazione della caducità, manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l’allegoria mostra agli occhi dell’osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario [...] E se è vero che ad esso manca ogni libertà ‘simbolica’ dell’espressione, ogni armonia classica della figura, ogni umanità, in questa figura – che è fra tutte la più degradata – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell’esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza”⁷⁹.

Negandosi l’illusione di poter ricomporre l’infranto in una totalità, l’allegoria realizzerebbe “nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose”⁸⁰; entro il suo dominio, cui è costitutivamente estranea qualunque ricerca di una verità, “ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa”⁸¹:

“Nel campo dell’intuizione allegorica l’immagine è frammento, runa [...] La falsa apparenza della totalità si spegne. Poiché l’*eidōs* si oscura, entra in campo la metafora, e il cosmo che vi è contenuto si inaridisce. Nelle *rebus* inaridite, che ancora rimangono, è presente un senso che si lascia cogliere solo da colui che medita, rimuginando”⁸².

⁷⁷ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 100, cit. in Romano Luperini, *L’allegoria del moderno. Saggi sull’allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 72.

⁷⁸ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit. p. 149.

⁷⁹ Ivi, p. 141.

⁸⁰ Ivi, p. 151.

⁸¹ Ivi, p. 149.

⁸² Ivi, p. 150.

Comprensibile solo a partire da un dominio superiore, teologico, e condannata, all'interno di una considerazione puramente estetica, al paradosso, smarrito un contenuto religioso concreto l'allegoria barocca si vede consegnata, nella lettura di Benjamin, a una vuota trascendenza, e per eccellenza votata a esprimere una "enorme e antiartistica, soggettività"⁸³:

*"L'allegoria rimane a mani vuote. Il male assoluto, che essa custodiva come profondità duratura, esiste solo in essa, è solo e unicamente allegoria, significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente esso significa il non-essere di ciò che rappresenta"*⁸⁴ (corsivo mio).

In questa celebre e oscura formulazione dell'*allegoria vuota*, che in Benjamin acquista un carattere demistificante, distruttivo, critico-negativo nei confronti dell'ordine costituito⁸⁵, studiosi successivi hanno voluto vedere, all'opposto, "una poetica della tautologia e del nichilismo" e il principale sintomo di quello che Fortini definì "il tic 'ermetico'" del suo ideatore⁸⁶. Fu soprattutto György Lukács a scagliarsi con veemenza contro una concezione che, cogliendo con esattezza i termini di un fenomeno, anzi addirittura fornendo per prima "una fondazione filosofica della paradossia dell'avanguardia"⁸⁷, ne disconosceva però secondo il critico l'intrinseca ambiguità ideologica e il ripiegamento solipsistico ("Qui c'è un legame inscindibile tra due tendenze che sembrano assolutamente opposte: da un lato l'estraneità, talvolta l'ostilità verso il mondo in cui si vive, e in pari tempo, dall'altro lato, il massimo adattamento possibile, il desiderio di viverci bene o almeno in tranquillità"⁸⁸).

Conseguenze dell'opzione allegorica dell'avanguardia novecentesca sarebbero, a detta di Lukács, il suo tradimento dell'immanenza e la derivante azione dissolvente sulla realtà: invece di superare l'individualità nella tipicità esemplare del particolare, approdando a quel rispecchiamento su cui lo studioso fonda la propria teoria del realismo critico, "la particolarità della letteratura d'avanguardia appare [...] come la

⁸³ Ivi, p. 208.

⁸⁴ Ivi, pp. 207-208.

⁸⁵ "L'allegoria ha a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni 'ordine dato', sia esso quello dell'arte o quello della vita, come apparenza della totalità o dell'organico, destinata a trasfigurarla al fine di farla apparire sopportabile. E questa la tendenza progressiva dell'allegoria" Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p. 427, cit. in Romano Luperini, op. cit., p. 93.

⁸⁶ Entrambe le espressioni sono di Fortini. Si veda Franco Fortini, *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», anno III, n. 7, 1991, pp. 124 e 125.

⁸⁷ György Lukács, *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1957), trad. it. di Renato Solmi, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957, p. 45.

⁸⁸ Idem, *Allegorie und Symbol*, trad. it. *Allegoria e simbolo*, in *Estetica*, vol. II, a cura di Ferenc Feher, Torino, Einaudi, 1975, p. 831.

tendenza a sostituire la concretezza del tipico con una particolarità astratta⁸⁹. Prototipo di una siffatta maniera espressiva sarebbe, sopra ogni altra, l'opera di Kafka, in cui il realismo linguistico e la concretezza del dettaglio si rovescerebbero letteralmente in una negazione della realtà del mondo, trasformato, in forza dell'estensione di una visione meramente soggettiva all'intero universo oggettivo⁹⁰, nell'"allegoria di un trascendente nulla"⁹¹.

A fronte dell'autodissoluzione dell'estetico cui l'avanguardia condanna sé stessa, all'arte spetterebbe il compito, realizzato paradigmaticamente nell'opera di Thomas Mann, di ristabilire la supremazia del *terminus ad quem* sul *terminus a quo*, recuperando il senso del *dove* su quello del *donde*, sostituendo in altri termini, alla fuga da un reale ridotto dagli avanguardisti a un'assoluta negatività, la direzione, utopica, di una *prospettiva*.

Come è stato osservato⁹², la critica lukacsiana dell'allegorismo d'avanguardia si è dimostrata cieca di fronte a una delle più impellenti necessità dell'utopia moderna: quella di negarsi come tale, per non essere riassorbita e integrata nel sistema delle merci⁹³; di proporsi, nell'età della mercificazione, come *negazione della negazione*, deformando la deformazione per riuscire – al di fuori di qualunque conciliazione ideale – ad affermare ancora qualcosa:

“La *negazione della negazione* si presenta [...] come *affermazione* di possibilità represses e negate. L'*assente* diventa il punto di vista da cui porsi per contestare la *realtà data*, e si afferma perciò come *valore*, come il metro di misura e il modello ideale cui riportare la realtà per giudicarla”⁹⁴.

⁸⁹ Idem, *Il significato attuale del realismo critico*, p. 47.

⁹⁰ “Lo spettrale rimane entro forme immanenti della vita quotidiana capitalistica, è il diventare spettrale di questa stessa vita quotidiana, senza spettri alla Hoffmann. *Ma proprio così viene spezzata l'unità reale del mondo, e la visione – nella sua essenza – soggettiva è rappresentata come l'essenza della realtà oggettiva*”. Ivi, p. 59 (corsivi miei).

⁹¹ Ivi, p. 60.

⁹² Si veda in particolare Tito Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo, 1968.

⁹³ “Solo nella negazione di quell'Utopia che ne è l'‘anima’ profonda, l'opera d'arte può oggi paradossalmente e problematicamente restare ad essa in qualche modo fedele. Nell'Utopia, che nega irosamente se stessa per non scadere al livello di merce intercambiabile, vive la nostalgia di quel mondo più umano di cui essa è l'esigenza profonda. La negazione insorge contro quel sistema che tende a strumentalizzarla e a sussumerla in sé, colpendo quell'immagine di sé che non riesce a sottrarsi al cerchio della reificazione universale”. Ivi, p. 223.

⁹⁴ Ibidem. Sul valore affermativo che la negazione può assumere in congiunture storiche e artistiche critiche, quale quella riflessa nelle antitetiche produzioni musicali di Schönberg e Stravinsky all'inizio del secolo scorso, e sul legame che intercorre tra la negazione e l'ideale della vuotezza semantica, si confronti anche la seguente osservazione di Adorno: “Alla musica avanzata non resta altro che persistere nel proprio indurimento, senza concessioni a quell'elemento umano che, là dove continua a esercitare le sue lusinghe, essa riconosce come maschera dell'inumanità. La verità di quella musica appare esaltata in quanto smentisce, mediante un'organizzata vuotezza di significato, il senso della società organizzata che essa ripudia, piuttosto che per il fatto di essere di per sé stessa capace di un significato positivo. Nelle condizioni attuali essa è tenuta alla negazione determinata”. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen*

Come fa notare Luperini, la moderna allegoria riflette sì “lo smembramento e la disarticolazione di una realtà reificata, ma anche la conosce e la raffigura criticamente, togliendo alle cose l'apparenza di totalità e di organicità che emana da ogni 'ordine dato'”, e può porsi, proprio in forza del suo “intrinseco 'furore distruttivo'”, come “momento di autocoscienza dell'arte nell'età moderna e, insieme, uno strumento di difesa [...] e di demistificazione critica”⁹⁵. Rovesciando in smascheramento critico il proprio movimento distruttivo, la moderna allegoria kafkiana e baudelairiana, spogliata dell'aura e del pathos della distanza, costituirebbe pertanto nella sua essenza, intrinsecamente dialettica e bachtinianamente dialogica, una “allegoria del moderno”⁹⁶.

La nozione di allegoria vuota quale Benjamin applica tacitamente all'opera di Kafka⁹⁷, connotata nel senso dell'eversione e dell'utopia, come si è messo in evidenza fin qui, dalla sua funzione disvelatrice e interrogante, rende conto con notevole precisione del carattere paradossale e dirompente dell'immagine oscura sprofondata al cuore del fantastico e della sua ribellione negativa all'autorità del paradigma di realtà vigente. In una lucidissima analisi del “realismo fantastico” kafkiano e della “macchina delle metafore” che lo sottende, mettendo in evidenza il carattere intransitivo, muto, tautologico, che queste condividono con la tradizione talmudica della *haggadah*, cui Kafka s'ispira, Giuliano Baioni offre una descrizione della rappresentazione allegorica kafkiana estendibile proficuamente e senz'alcuna modifica a quell'*enfant terrible* della tradizione fantastica che ne costituisce, da Kafka in avanti, l'esito più sfuggente e più sovversivo:

Musik (1949), trad. it. di Giacomo Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002, p. 25

⁹⁵ Romano Luperini, op. cit., p. 98.

⁹⁶ Ivi, p. 100.

⁹⁷ Nel saggio dedicato a Kafka, posteriore di alcuni anni allo studio sul dramma barocco, Benjamin non nomina espressamente l'allegoria, riferendosi alle opere kafkiane come a “parabole” o a “favole per dialettici”, ma le sue annotazioni non lasciano adito a dubbi circa la forma espressiva entro il cui ambito, implicitamente, le riconduce: “le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso, e cioè come il bocciolo diventa il fiore. Perciò il loro prodotto è affine alla poesia. Ciò non toglie che i suoi racconti non si risolvano interamente nelle forme della prosa occidentale e che stiano alla dottrina come l'Hagadah all'Halacha. Essi non sono parabole, ma non vogliono neppure essere presi per se stessi; sono fatti in modo da potersi citare, da potersi narrare a guisa di illustrazione. Ma possediamo forse la dottrina che è accompagnata dalle parabole di Kafka e illustrata nei gesti di K. e nelle movenze dei suoi animali? Essa non c'è, e possiamo dire tutt'al più che questo o quel passo allude ad essa. Kafka avrebbe detto: è un relitto che la tramanda” (Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages; Franz Kafka* [1934], trad. it. *Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus Novus* [1962], a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 286-287); “Kafka disponeva di una rara facoltà di inventare similitudini. Ciononostante egli non si esaurisce mai in ciò che è suscettibile di spiegazione, ed ha preso anzi tutte le misure possibili contro l'interpretazione dei propri testi” (Ivi, p. 288).

“Le sue immagini non sono forme fruibili liberamente. Ciò significa che non sono forme catartiche o comunque gratificanti in virtù di un rapporto che leghi, sia pure mediamente, l’orrore del significante alla liberazione di un qualsiasi significato. *Esse non trovano all’interno del testo un senso che le trascenda, non rimandano positivamente, come pure fanno credere, ad una verità che stia al di là della loro bellezza fisica.* Semplicemente presenti come materia metaforica, bella ma proprio per questo impermeabile a qualsiasi interpretazione, *il loro grado di verità è unicamente nella funzione che hanno di essere la causa di una domanda che induce il lettore a fabbricarsi, spesso inconsapevolmente, una certa chiave di lettura* e di conseguenza a comprometersi, e in maniera perlopiù irreparabile, con una interpretazione univoca e rassicurante. Il carattere ‘non estetico’ della narrativa di Kafka risiede così nell’*opacità delle sue immagini che sono per così dire metafore di una bellezza colpevole ed hanno, per questo, molto dell’allegoria benjaminiana* che, nel rifiutare la trasparenza del simbolo, è volutamente anticatartica e decisamente ‘non estetica’⁹⁸ (corsivi miei).

Traducendo il proprio mondo interiore e la propria biografia – tema non solo privilegiato, ma *esclusivo* della sua opera – in un’iconografia non decriptabile, incapace di “condurre l’interprete al di là della sua parvenza formale”⁹⁹, Kafka dimostrerebbe, in un linguaggio di cristalline precisione e purezza, “l’irriducibile verità di un mondo che, terribilmente concreto e manifesto ai sensi, si rifiuta tuttavia di entrare attraverso il nome e il significato nel regno della parola e dello spirito. Il lettore in sostanza sente che la parola kafkiana non ‘copre’ più la cosa, non vi aderisce più in un rapporto diretto di significazione, per cui la cosa, ormai innominabile ed insignificabile, entra in scena in tutta la sua muta e definitivamente assurda presenza”¹⁰⁰.

Allo studioso di fantastico non può non saltare agli occhi, a questo punto, l’intima convergenza tra questa concezione di ascendenza benjaminiana e la nozione di *metafora fantastica* introdotta, in relazione alle opere appartenenti al cosiddetto genere neofantastico, dal critico argentino Jaime Alazraki. Nell’ambito di una formulazione i cui limiti sono stati messi in luce nel corso dell’introduzione, prendendo le mosse proprio dal caso paradigmatico della metamorfosi kafkiana, lo studioso mostra come il principio strutturante del fantastico più avanguardistico – cui molto opportunamente riconosce il valore di “alternativa gnoseologica”¹⁰¹ – sia “una metafora che sfugge a qualunque interpretazione univoca per proporre i termini stessi di questa metafora irriducibile come l’unico messaggio concesso al testo”¹⁰², di fronte alla quale alla critica non resterebbe altro compito fuorché lo studio, strutturalistico, del suo funzionamento. Accantonata ogni pretesa di indagine semantica, data la vanità di qualunque tentativo di

⁹⁸ Giuliano Baioni, *Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 93-94.

⁹⁹ Ivi, p. 95.

¹⁰⁰ Idem, *Kafka. Romanzo e parabola*, cit., p. 46.

¹⁰¹ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, cit., p. 44.

¹⁰² Ivi, p. 123.

isolare il ‘messaggio’ o di definire il tenore delle metafore neofantastiche (“Il valore di tali interpretazioni risiederebbe, come per il noto test di Rorschach, non in ciò che ci dicono del racconto, bensì in ciò che rivelano dell’interprete. Si avrebbero così tante interpretazioni quanti sono i lettori”¹⁰³), l’unico approccio critico non velleitario a queste forme peculiari consisterebbe secondo Alazraki nello studio, paradigmatico, della loro *sintassi*. A prescindere dalla sua radicalità forse eccessiva – cui peraltro non corrispondono, nell’analisi concreta dei testi, un rifiuto dell’interpretazione e un rigore altrettanto drastici¹⁰⁴, – questa posizione mette l’accento con grande pertinenza sul carattere opaco e intrinsecamente paradossale dell’immagine fantastica che siamo venuti fin qui delucidando:

“Le metafore che propone la narrazione neofantastica cercano di conciliare l’inconciliabile: di formulare, attraverso un linguaggio che ha concettualizzato il mondo, messaggi (scorci) che sfuggono alla coerenza del concetto. Non esistono oggetti corrispondenti al senso di questi racconti (così come non esistono uomini che vomitano conigli); non esistono significati in grado di tradurre il senso di tali significanti. I significanti proposti dal neofantastico sono metafore in cui i termini di due sistemi contraddittori siano stati integrati”¹⁰⁵.

Oscura, vuota, opaca, l’allegoria fantastica si arricchisce, nell’incontro concreto con il lettore – cioè a dire nell’unico momento in cui, letteralmente, *vive* – di un ultimo attributo fondamentale, necessaria conseguenza di tutto quanto si è cercato di evidenziare finora. Come affermava, in un saggio allora pionieristico, Umberto Eco,

“Possiamo facilmente pensare all’opera di Kafka come ad *un’opera ‘aperta’ per eccellenza*: processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato immediato. Ma a differenza delle costruzioni allegoriche medievali, qui i sovrasensi non sono dati in modo univoco, non sono garantiti da alcuna enciclopedia, non riposano su nessun ordine del mondo”¹⁰⁶ (corsivo mio).

L’analisi testuale che segue tenterà di far emergere l’apertura semantica del discorso fantastico dall’esame della retorica dell’oscurità che lo dirige e dalla contemplazione

¹⁰³ Ivi, p. 134.

¹⁰⁴ Come dimostrano in particolar modo le indagini condotte sui racconti del *Bestiario* cortazariano, in più occasioni il critico indulge, a dispetto delle rigide premesse teoriche, ad autentiche interpretazioni immanenti del testo: pur individuando un paradigma comune all’intera raccolta nell’opposizione conflittuale tra un ordine chiuso e uno aperto, con progressiva sostituzione, ad opera dell’irruzione fantastica, del primo con il secondo, accosta per esempio la vicenda riferita in *Casa tomada* alla storia biblica della Caduta; interpreta *Lejana* alla luce della scissione schizofrenica della protagonista tra un ‘io falso’ e un ‘io autentico’; legge *Bestiario* come il resoconto del difficile trapasso della protagonista, connotato in senso erotico dal *Leitmotiv* cromatico (l’onda *verde*), dall’infanzia all’adolescenza. Cfr. Ivi e Idem, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, cit.

¹⁰⁵ Idem, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, cit., p. 129.

¹⁰⁶ Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2006, p. 41.

dello spazio vuoto, silente, che questa installa al centro del racconto, laddove si produce, si interseca e si cancella la moltitudine delle interpretazioni possibili.

3.1 Julio Cortázar, *Carta a una señorita en Paris*

Autore fantastico fino al midollo, per istinto più che per scelta deliberata ma profondamente conscio dei propri strumenti espressivi e ‘intellettuale’ nell’accezione più alta, Julio Cortázar è senza dubbio uno degli scrittori più emblematici dell’avanguardia fantastica novecentesca, nonché portavoce di una riflessione teorica sul genere a tal punto incisiva da essere assunta da vari critici, anche a dispetto del suo carattere non rigoroso e volutamente asistemico, a paradigma stesso del fantastico contemporaneo, nonché estesa indiscriminatamente a manifestazioni del genere contigue ma dissimili. In un passo divenuto celebre, Cortázar riconduce la propria opzione fantastica al senso d’insoddisfazione e sospetto ispiratogli, fin dalla prima infanzia, da un realismo avvertito come una condivisa falsificazione più che come la forma più naturale del narrare:

“Quasi tutti i racconti che ho scritto appartengono al cosiddetto genere fantastico per mancanza di un nome più adeguato, e si oppongono a questo falso realismo che consiste nel credere che tutto possa essere descritto e spiegato come presupponeva l’ottimismo filosofico e scientifico del XVIII secolo, ovvero all’interno di un mondo retto più o meno armoniosamente da un sistema di leggi, di principi, di relazioni di causa ed effetto, di psicologie definite, di geografie ben cartografate. Nel mio caso, il sospetto di un altro ordine più segreto e meno comunicabile, unito alla feconda scoperta di Alfred Jarry, per il quale il vero studio della realtà risiedeva non nelle leggi ma nelle eccezioni a quelle leggi, sono stati alcuni dei principi orientatori della mia ricerca personale di una letteratura ai margini di qualunque realismo eccessivamente ingenuo”¹⁰⁷.

Poliglotta per nascita e per formazione¹⁰⁸, è sensibile all’influsso dei romantici¹⁰⁹, dell’esistenzialismo, e soprattutto del surrealismo, nonché avido lettore di testi filosofici

¹⁰⁷ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in *Obra crítica/2* (1963), a cura di Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 368.

¹⁰⁸ Cortázar (Bruxelles, 1914 - Parigi, 1984) nasce a Bruxelles il 26 agosto 1914, proprio all’inizio dell’occupazione tedesca, da genitori argentini (ma la madre è di origine franco-tedesca); trascorre in Svizzera la primissima infanzia e alla fine della guerra rientra con la famiglia a Buenos Aires (Banfield). Il padre abbandona la famiglia quando Julio ha sei anni ed egli trascorre l’infanzia e l’adolescenza con la madre, la sorella e alcune zie. Interrotti gli studi in Lettere per l’insegnamento (1935-1937) diventa, nel 1948, traduttore pubblico (inglese e francese); intanto collabora con alcune riviste letterarie e pubblica i primi racconti (*Casa tomada* esce nel 1946 sulla rivista «Los Anales de Buenos Aires» diretta da Borges); tra il 1946 e il 1955 traduce, tra le altre, opere di Gide (*L’immoraliste*), Chesterton, Giono, Bremond, Defoe, de la Mare, Yourcenar (*Mémoires d’Hadrien*). Dopo un primo soggiorno a Parigi nel 1949, nel 1951 vi si trasferisce definitivamente, e a partire dall’anno successivo inizia a lavorare come traduttore per l’Unesco. Viaggia molto, per il suo lavoro di traduttore prima, poi come scrittore, relatore di conferenze e portavoce di organismi internazionali quali il Tribunale Russell o la Commissione Helsinki; compie numerosi viaggi in Sudamerica, senza però ristabilirsi mai nella sua terra d’origine, nella quale per decisione della *junta militar* è considerato, a partire dal 1974, *persona non grata*. Nel 1981 gli viene

orientali (soprattutto il Vedanta e il Buddismo zen) e appassionato cultore di musica jazz, forse il più esatto *pendant* musicale della pratica surrealista dell'improvvisazione. Al debito verso il surrealismo – definito in un'occasione “la più alta impresa dell'uomo contemporaneo come prefigurazione e tentativo di un umanesimo integrato”¹¹⁰, nondimeno inteso come visione del mondo e progetto antropologico e mai come scuola poetica o ‘ismo’¹¹¹ – Cortázar coniuga una marcata inclinazione al ludico nella sua accezione più ampia¹¹² e a partire dagli anni Sessanta un tenace impegno – umano, prima che politico *strictu sensu* – contro le dittature armate e quelle del pensiero, in favore di quella liberazione umana che, prefigurata dalle avanguardie, ha visto delinearsi nel trionfo della rivoluzione cubana e nell'utopia socialista dell’“uomo nuovo”. Nonostante il contatto, spurio e tangenziale, con molteplici correnti letterarie e sistemi di pensiero, la refrattarietà di Cortázar a qualunque etichetta, sia essa letteraria, filosofica o politica, si mantiene nondimeno intatta per tutto l'arco della sua esistenza e della sua produzione, determinando la scarsissima classificabilità estetica della sua opera e la sua deliberata sfuggevolezza, emersa con forza dopo la scelta dell'impegno, a qualsivoglia rigida griglia ideologica.

Quando nel 1951 a Buenos Aires viene dato alle stampe il piccolo volume di racconti *Bestiario* Cortázar, che alla fine dello stesso anno si stabilirà a Parigi per una permanenza destinata a diventare definitiva, ha alle spalle un libro di poesie di gusto mallarmeano (*Presencia, Presenza*, 1938) e il poema drammatico *Los reyes (I re)*, (1949), la lezione di Poe, dei romantici e dei surrealisti ma anche quelle, antitetiche, di Borges e Roberto Arlt¹¹³, e nondimeno la chiara coscienza di aver creato, con *Bestiario*, qualcosa

concessa, dopo quarant'anni, la cittadinanza francese; tre anni più tardi, all'apice del successo, muore di leucemia a Parigi.

¹⁰⁹ Soprattutto Keats, cui dedica il corposo studio *Imagen de John Keats*, pubblicato postumo nel 1996, Rimbaud e Poe poeta e narratore, di cui traduce tutti i racconti (*Obras en prosa*, 1956).

¹¹⁰ Julio Cortázar, *Irracionalismo y eficacia* (1949), in *Obra crítica/2*, cit., p. 194.

¹¹¹ “la ragione del surrealismo eccede qualunque letteratura, qualunque arte, qualunque metodo specifico e qualunque prodotto derivato. Surrealismo è visione del mondo, non scuola o ‘ismo’; un'impresa di conquista della realtà, che è la realtà autentica e non quella definitivamente di cartone, pietra e ambra; una riconquista di ciò che è stato mal conquistato (conquistato a metà: tramite la parcellizzazione di una scienza, una ragione ragionante, un'estetica, una morale, una teologia)”. Idem, *Muerte de Antonin Artaud* (1948), in *ivi*, p. 153.

¹¹² Dichiara in proposito lo scrittore, a mo' di introduzione a un esperimento di “poesia permutante” avviato in collaborazione con Octavio Paz all'inizio del 1967 e parzialmente confluito in *Último round*: “Dico giochi con la serietà che hanno i bambini quando pronunciano questa parola. Ogni poesia degna di questo nome è un *gioco*, e solo una tradizione romantica ormai obsoleta continua ad attribuire a un'ispirazione difficilmente definibile e a un privilegio messianico del poeta prodotti in cui le tecniche e le fatalità di un pensiero magico e ludico si applicano *naturalmente* (proprio come fa il bambino quando gioca) alla rottura dei normali condizionamenti, all'assimilazione, alla riconquista o alla scoperta di tutto ciò che si trova al di là della Grande Abitudine”. Idem, *Último round* (1969), trad. it. di Eleonora Mogavero, *Ultimo round*, Padova, Alet, 2007, p. 153.

¹¹³ Resta celebre la dichiarazione in cui Cortázar sintetizza il proprio debito verso Borges: “La grande lezione di Borges non fu una lezione tematica, né di contenuti, né di meccaniche. Fu una lezione di

di radicalmente nuovo nelle lettere sudamericane¹¹⁴. Il vero e proprio *furor* ermeneutico che i racconti della prima e delle successive raccolte suscitano nella critica internazionale soprattutto a partire dal 1963, anno in cui il clamoroso successo di *Rayuela* (*Rayuela. Il gioco del mondo*) proietta un interesse retrospettivo su tutta la produzione precedente, e il portentoso moltiplicarsi di letture discordanti sia sul significato delle opere (scandagliate dal punto di vista sociopolitico, psicanalitico, esoterico-religioso, e con gli approcci teorici più disparati¹¹⁵) che, in alcuni casi, sul loro stesso contenuto letterale (non è infrequente il dissenso dei critici sull'*histoire* in racconti deliberatamente reticenti e ambigui) fanno luce sul carattere intrinsecamente oscuro e 'aperto' della narrativa cortazariana e sull'attiva partecipazione ai processi interpretativi cui il suo destinatario – "lettore complice" nella felice formula dell'autore¹¹⁶ – è intensamente sollecitato.

In accordo con il resto della raccolta, *Carta a una señorita en Paris* (*Lettera a una signorina a Parigi*, 1951) fonda il suo effetto fantastico sull'irruzione, in un mondo quotidiano e ordinario, di un elemento inammissibile: a differenza di molti racconti successivi, progressivamente inclini a quello che Rosalba Campra ha opportunamente definito un 'fantastico del discorso'¹¹⁷ e contagiati in misura crescente dalla concezione 'figurale' che Cortázar elaborerà, come vedremo, a partire dalla metà degli anni Sessanta, esso organizza il proprio discorso attorno a una "presenza inquietante percepibile tra le parole, ma non-significabile", che si configura prima di tutto come "omissione, spazio bianco"¹¹⁸.

Il racconto coincide, per tutta la sua estensione, con la lunga lettera con cui un anonimo narratore confessa, alla proprietaria dell'appartamento in cui risiede

scrittura. L'attitudine di un uomo che, di fronte a ogni pagina, di fronte a ogni frase, rifletteva attentamente non su che aggettivo porre, ma su quale togliere [...] originariamente l'attitudine di Borges di fronte alla pagina è quella di Mallarmé: di una severità estrema di fronte alla scrittura e intesa a non lasciare altro che l'essenziale". Idem, cit. in Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, México D. F., Hermes, 1978, p. 21.

¹¹⁴ Nel corso di una conversazione con Luis Harss ha dichiarato: "Sapevo che non si erano ancora scritti racconti del genere in spagnolo, almeno nel mio paese. Ne esistevano altri. C'erano i mirabili racconti di Borges. Ma io facevo un'altra cosa". Idem, in Luis Harss, *Los nuestros, Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, 1966, cit. in Idem, *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. XLVIII.

¹¹⁵ Per un'attenta disamina della critica cortazariana nei suoi diversi approcci, si veda Patricio Goyalde Palacios, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, UNED, 2001.

¹¹⁶ Cortázar formula compiutamente la sua idea di "lettore complice" in *Rayuela* (si veda in particolare il capitolo 79), definendolo in opposizione a quello che denomina, con scelta lessicale infelice e comprensibilmente causa di ripetute polemiche, "lector-hembra" (lettore-femmina), ovvero il lettore passivo, in cerca di soddisfazioni vicarie, evasioni a basso costo, facili consolazioni.

¹¹⁷ Vd. capitolo 2, paragrafo 3.

¹¹⁸ Antonella de Laurentiis, *Julio Cortázar. Il tempo e la sua rappresentazione*, Napoli, Aracne, 2005, p. 92.

fintantoché la donna si trova a Parigi, le ragioni del “disastro irrimediabile della sua casa”¹¹⁹, e con cui tenta di scagionarsi da ogni possibile accusa circa gli avvenimenti riferiti. L’uomo esordisce narrando di come il giorno stesso del suo arrivo si sia trovato a vomitare – come gli accade, periodicamente, da tempo¹²⁰ – un coniglietto bianco, inconveniente che non lo avrebbe allarmato più di tanto se non fosse stato che, avendo vomitato l’ultimo coniglietto soltanto due giorni prima, credeva di potersene stare tranquillo per almeno un mese: la produzione di coniglietti s’intensifica invece inaspettatamente e a partire da quel momento il narratore inizia a vomitarne, per ragioni imperscrutabili, addirittura uno al giorno. Incapace di sbarazzarsene, nasconde le bestiole in un armadio e intraprende, con esasperazione crescente ma determinato a preservare il segreto, una doppia esistenza, divisa tra il lavoro diurno di traduttore e le veglie notturne sulla folla di coniglietti sempre più feroce e distruttiva. Interrotta per la momentanea illusione che la genia degli animaletti, arrivati a dieci, si sia finalmente arrestata, la lettera è ripresa per riferire l’ultima, drammatica tappa della vicenda:

“Per me questo lato del foglio, questo lato della mia lettera non è la continuazione della calma con la quale le scrivevo quando fui costretto a lasciarla per presenziare a quella riunione sulle provvigioni. Nella loro cubica notte senza tristezza dormono undici coniglietti [...] Ecco: dieci andava bene, con un armadio, trifoglio e speranza, quante cose si possono fare. Non più con undici, perché dire undici significa sicuramente dodici, Andrée, dodici che sarà tredici”¹²¹.

L’undicesimo coniglietto getta il protagonista nella più sorda disperazione, al cui drammatico esito accennano, obliquamente, le ultime righe della lettera:

“Ecco questo balcone su via Suipacha pieno d’alba, i primi rumori della città. Non credo che sarà difficile raccogliere undici coniglietti disseminati sul selciato, magari non si accorgeranno neppure di loro, affannati come saranno intorno all’altro corpo che conviene portar via subito, prima che passino gli scolari più mattinieri”¹²².

Che non ci si trovi all’interno di una fiaba, o di un mondo possibile in cui sia ammissibile vomitare, di quando in quando, coniglietti vivi, è segnalato diffusamente dall’apparato realistico del mondo rappresentato (gli stessi coniglietti, straordinari nella

¹¹⁹ Julio Cortázar, *Carta a una señorita en Paris* (1951), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Lettera a una signorina a Parigi*, in *I racconti*, cit., p. 16.

¹²⁰ “Di tanto in tanto mi capita di vomitare un coniglietto. Non è una buona ragione per non vivere in una qualsiasi casa, non è una buona ragione per cui uno debba vergognarsi e restare isolato e continuare a tacere”. Ivi, p. 10.

¹²¹ Ivi, pp. 16 e 17.

¹²² Ivi, p. 17.

loro genesi, sono connotati in modo estremamente realistico¹²³), mentre l'eventualità che il racconto non sia che il resoconto di un folle, ammessa dall'ambiguo canale espressivo (la lettera, tanto più inaffidabile data la mancanza, qui totale, di una narrazione esterna in grado di autenticarla), manca però di validi appigli testuali.

L'*impossibilium* esibito dal testo è qui non soltanto naturalizzato, mediante la tecnica, ampiamente sfruttata dal fantastico contemporaneo, consistente nel riferire come naturale qualcosa di scandaloso per la ragione, con forti effetti stranianti sul lettore ("Proprio fra il primo e il secondo piano ho sentito che stavo per vomitare un coniglietto. Non gliene avevo mai detto niente, non per slealtà creda, solo che uno non si mette a spiegare alla gente che di tanto in tanto vomita un coniglietto"¹²⁴), ma viene anche anticipato, con meccanismo frequente in Cortázar¹²⁵, fin dalle prime righe del racconto, in aperta antitesi con una delle leggi fondamentali del fantastico più tradizionale, il quale vincola i propri effetti alla rivelazione *progressiva* del soprannaturale¹²⁶.

La sconcertante genesi dei coniglietti, riferita nella pressoché assoluta osservanza di una reticenza estesa tanto al piano della spiegazione interna quanto a quello dei significati simbolici, pur costituendo l'unico tassello vuoto in una tessitura per il resto perfettamente conseguente, coinvolge di riflesso l'intera macchina testuale, trascinandola verso un'apparente condizione di non-significanza e producendo un insuperabile inceppamento dei processi interpretativi. Refrattario all'attribuzione di un senso contingente per l'assoluta mancanza di un codice alla luce del quale tradurlo¹²⁷, nondimeno l'evento fantastico rimanda oscuramente a un grumo di significati ulteriori,

¹²³ "Il coniglietto sembra contento, è un coniglietto normale e perfetto, soltanto molto piccolo, piccolo come un coniglietto di cioccolato ma bianco e in tutto e per tutto un coniglietto". Ivi, p. 11.

¹²⁴ Ivi, p. 10.

¹²⁵ Si confronti, quale esempio paradigmatico di anticipazione, il celebre incipit di *Axolotl*: "Ci fu un'epoca in cui pensavo molto agli Axolotl. Andavo a vederli nell'acquario del Jardin des Plantes, e mi fermavo ore intere a guardarli, osservando la loro immobilità, i loro oscuri movimenti. Ora sono un axolotl". Julio Cortázar, *Axolotl*, cit., p. 124.

¹²⁶ Nel *climax* ascendente finalizzato a predisporre gradualmente il lettore all'accettazione dell'impossibile, mediante quella momentanea "suspension of disbelief" cui il fantastico deve il prodursi dei suoi effetti, Penzoldt individua il principio organizzativo stesso del fantastico (Peter Penzoldt, op. cit.). L'assenza di questo procedimento, o la sua deliberata inversione, è significativamente segnalata da Todorov come uno dei principali scarti tra il fantastico ottocentesco e quello contemporaneo. In riferimento a *Die Verwandlung* commenta: "Innanzitutto, l'avvenimento strano non appare in seguito a una serie di indicazioni indirette, come il vertice di una gradazione, ma è tutto quanto contenuto nella prima frase. Il racconto fantastico partiva da una situazione perfettamente naturale per giungere al soprannaturale; *La metamorfosi* parte dall'avvenimento soprannaturale per dargli, nel corso del racconto, un'aria sempre più naturale". Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 174-175.

¹²⁷ L'ascendenza fiabesca dell'invenzione dispiegata qui, suggeritami da Ferdinando Amigoni durante una conversazione (nelle fiabe si vedono spesso i personaggi vomitare oggetti inanimati o creature animate: i buoni vomitano per lo più oggetti preziosi, i cattivi oggetti e animali ritenuti disgustosi) fornisce interessanti spunti sulla *concezione* e composizione del racconto, ma non ne agevola l'interpretazione interna, né aiuta a tracciarne una lettura complessiva.

in virtù di una sottile trama simbolica sottesa al racconto sin dal suo avvio e della latenza, ad essa strettamente connessa, di una logica di tipo onirico.

Tutto ciò fa pensare all'innesto, su un terreno narrativo, di un nucleo (un *coagulo*, direbbe Cortázar) di linguaggio poetico. Persuaso della genesi intimamente magica e analogica della poesia¹²⁸, autore di versi fin dagli esordi e cultore di un'intensa attività poetica per tutta la vita, lo scrittore non esita ad attribuirsi, in diverse occasioni, un'attitudine di poeta di fronte al reale¹²⁹ e in un saggio famoso arriva a coniare, per i creatori in prosa di configurazioni d'indole mitica e poetica, il neologismo *poetista* (poeta + novelista)¹³⁰. In questa prospettiva, si può dire che le immagini risultanti dagli sprofondamenti fantastici più audaci, quali quella annoverata qui, costituiscano dei veri e propri ibridi tra prosa e poesia, debitori, alla prima, della formulazione esterna, alla seconda dell'opacità e dell'organizzazione semantica più profonda. Come ha ben visto Saúl Yurkievich, in essi "l'incertezza s'installa all'interno del discorso scompigliandone l'univocità: smantellamento della coerenza discorsiva, della sicurezza semantica:

¹²⁸ "La poesia non continua forse l'attitudine magica sul piano ontologico? Quella magica, lo abbiamo detto, è una concezione basata fondamentalmente sull'analogia, e le sue manifestazioni tecniche sono rivolte a un dominio, a una possessione della realtà. Allo stesso modo il nostro poeta, mago ontologico, lancia la sua poesia (azione sacra, evocazione rituale) in direzione delle essenze che le sono specificatamente aliene, *per appropriarsene*. La poesia è volontà di possessione; è *possessione*". Julio Cortázar, *Para una poética* (1954), in in *Obra crítica/2*, cit., p. 284.

¹²⁹ Nel corso di un colloquio tenutosi a Madrid nel novembre 1976 con un gruppo di studiosi, artisti, filosofi, alla domanda del poeta Felix Grande circa le possibili cause della disparità dei risultati ottenuti nella scrittura in prosa e in quella in versi, Cortázar replica: "per quanto possa sembrare vanitoso [...] fondamentalmente, e a margine della divisione tra prosa e poesia o prosa e verso, credo che il mio modo di captare la realtà, il mio modo di vederla, di sentirla e di viverla, sia un'attitudine di poeta. Non mi nego, con falsa modestia, questa qualifica: al contrario, ho l'impressione che se ho scritto prosa ho potuto farlo solo perché il motore era un impulso di tipo poetico". *Coloquio en Madrid con Julio Cortázar*, a cura di Miguel Cabrera, «La estafeta literaria», n. 625, 1/12/1977, p. 13. E nel prezioso saggio *Del cuento breve y sus alrededores* precisa, in relazione ai racconti (la maggior parte) concepiti per subitanea folgorazione: "non c'è differenza genetica fra questo tipo di racconti e la poesia così come la intendiamo a partire da Baudelaire [...] La genesi del racconto e della poesia è [...] la stessa, nasce da un repentino estraniamento, da uno *spostarsi* che altera il regime 'normale' della coscienza; in un'epoca nella quale le etichette e i generi subiscono una clamorosa bancarotta, non è inutile insistere su questa affinità che molti troveranno immaginaria". Idem, *Del cuento breve y sus alrededores*, trad. it. di Eleonora Mogavero, *Del racconto breve e dintorni*, in *Ultimo round*, cit., p. 52.

¹³⁰ Nella corrente da Cortázar denominata *poetismo*, che egli vede preconizzata da autori quali Rimbaud e Lautréamont, innescata dal surrealismo francese e compiutamente incarnata, nelle prime decadi del secolo, da opere quali *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, 1910), *The Waves* (*Le onde*, 1931), *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*, 1898), *Ulysses* (*Ulisse*, 1922), *Der Prozess* (*Il processo*, 1914-1917), lo scrittore argentino individua la compiuta convergenza e fusione tra romanzo e poesia grazie alla quale l'*ordine estetico* dominante il genere romanzesco nei due secoli precedenti è sostituito dall'*ordine poetico*, ovvero da un'attitudine magica, intuitiva, verso il reale, in forza della quale la scrittura tende ad aderire al proprio oggetto senza mediazioni, trascendendo il linguaggio ordinario e superando il binarismo della logica tradizionale. Una formulazione accurata di questi problemi si trova in Julio Cortázar, *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947), in *Obra crítica/1*, a cura di Saúl Yurkievich, Madrid, Santillana, 1994.

l'instabilità, l'indeterminatezza, il conflitto passano dalla connotazione alla denotazione: *il discorso narrativo si contagia di poetico*¹³¹.

L'ascendenza onirica, profonda, del segmento oscuro installato al centro di questo racconto è suggerita da numerosi indizi, e trova un immediato riscontro nelle informazioni compositive fornite dal suo autore: per quanto Cortázar abbia più volte avvertito critici e lettori dell'origine psicopatologica di molti dei suoi racconti, e pur costituendo il testo in esame uno dei casi più emblematici di superamento, attraverso la scrittura, di un sintomo di tipo ossessivo¹³², tuttavia, questa indicazione non può valere quale strumento critico autonomo né fornire, a dispetto dell'opacità del testo, una chiave di lettura privilegiata.

“Nel caso di questi racconti [...] c'è come un enorme coagulo” riferisce l'autore, “un blocco totale che è già il racconto, questo è chiarissimo anche se nulla può sembrare più oscuro, e proprio lì risiede quella specie di analogia onirica di segno inverso che c'è nella loro composizione, visto che tutti abbiamo sognato cose meridianamente chiare che, una volta svegli, erano un coagulo informe, una massa senza senso. Si sogna a occhi aperti quando si scrive un racconto breve? I confini tra il sogno e la veglia, si sa: basta domandare al filosofo cinese o alla farfalla. Ad ogni modo, se l'analogia è evidente, il rapporto è di segno opposto almeno nel mio caso, visto che parto dal blocco informe e scrivo qualcosa che soltanto allora diventa un racconto coerente e valido *in sé*”¹³³.

Lo stato di *trance* o di possessione¹³⁴ sotto il cui influsso, non senza imbarazzo, Cortázar riferisce di aver concepito la maggior parte dei suoi racconti (“la verità è che nei miei racconti non c'è il minimo merito *letterario*, il minimo sforzo”¹³⁵), se costituisce un'interessante indicazione compositiva di cui è impossibile non tenere conto, non ci mette però al corrente dei significati *in atto* nel testo più di quanto il complesso del padre non rischiarare quelli, altrettanto plurivoci e densi, che coabitano nell'opera di Kafka.

¹³¹ Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994), Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 315-316 (corsivo mio).

¹³² *Casa tomada* sarebbe il frutto, redatto appena sveglio in appena tre ore, di un incubo nella sostanza molto simile (tranne che per il numero dei personaggi: nel sogno il soggetto è uno) alla vicenda riferita dal racconto; *Carta a una señorita en París* si dovrebbe all'ossessione di Cortázar, nato e cresciuto in una famiglia incline all'ipocondria, di avere dei peli in gola; *Circe* prenderebbe le mosse dal terrore, provato da Cortázar per qualche tempo, di trovare uno scarafaggio nascosto nel cibo, ossessione da cui la stesura del racconto lo avrebbe guarito; *Axolotl* nasce da un'esperienza di angoscia profonda provata, esattamente come il protagonista, di fronte alla vasca degli axolotl al Jardin des Plantes di Parigi; il nucleo di *Bestiario* prenderebbe forma in un momento di allucinazione e delirio dovuto alla febbre (Cfr. Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad veracruzana, 1978; Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997; Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires Seix Barral, 1998; Ernesto González Bermejo, op. cit.; Luis Harss, op. cit.).

¹³³ Julio Cortázar, *Del racconto breve e dintorni*, cit., p. 50.

¹³⁴ “Per l'ennesima volta l'eterna questione: a volte mi vergogno un po' a firmare i miei racconti perché ho l'impressione che in fondo mi siano stati dettati. Chiaro, devo convincermi che sono stato *io stesso* a dettarmeli; un io stesso cui no ho accesso nello stato di veglia. Un io che proviene dall'inconscio”. *Julio Cortázar por Omar Prego* (1984), Montevideo, Trilce, 1990, p. 136.

¹³⁵ Julio Cortázar, *Del racconto breve e dintorni*, cit., p. 52.

Come suggerisce opportunamente Alazraki, invece di lambiccarsi il cervello per tracciare, a margine del cumulo di letture possibili, l'ennesima accattivante proposta interpretativa, criticamente più proficuo appare, al cospetto di immagini intimamente corrose dal non detto, attestarsi su ciò che *si sa* per certo e scandagliarlo accuratamente; vietandosi qualunque sovrainterpretazione, sembra allora pertinente isolare, nel racconto in questione, due correnti semantiche, sprofondate nel testo come fiumi carsici e affioranti, qua e là, nell'ambito di insistenze e allusioni significative. La prima è una similitudine stabilita obliquamente e per gradi successivi tra il rapporto (reciproco) che lega il protagonista ai coniglietti e quello che intercorre tra il Dio e le sue creature: introdotta inizialmente con un cauto paragone ("mentre io vorrei vederli quieti, vederli ai miei piedi e quieti – un po' il sogno di ogni dio, Andrée, il sogno mai realizzato degli dèi"¹³⁶), e ribadita alcune righe dopo per mezzo di una sostituzione metaforica non del tutto trasparente ("è quasi bello vedere come gli piace fermarsi di botto e alzarsi sulle zampe [...] forse a imitazione del loro dio che si muove e li guarda torvo"¹³⁷), essa finisce con l'assumere, nel parossismo conclusivo, e senza che le allusioni trovino alcuno sfogo chiarificatore, connotazioni altamente *unheimlich* ("hanno riempito di peli il tappeto e si sono messi persino a gridare, fermi in circolo sotto la luce della lampada, in circolo quasi volessero adorarmi, e improvvisamente gridavano, gridavano come io non credo che gridino i conigli"¹³⁸).

La seconda traccia semantica, tanto insistita da convertirsi nel principio organizzatore stesso del *discours*, è l'antitesi, istituita fin dalle prime pagine¹³⁹, tra l'*ordine* imperante nell'appartamento prima dell'irruzione del narratore e il *disordine* introdotto dalla schiera di abominevoli coniglietti, così come tra l'*ordine* conseguito faticosamente dall'uomo nella sua esistenza precedente il trasloco ("Le abitudini, Andrée, sono forme concrete del ritmo, sono la quota di ritmo che ci aiuta a vivere. Non era poi tanto terribile vomitare coniglietti una volta entrati nel ciclo invariabile, nel metodo"¹⁴⁰) e il perturbamento di quell'ordine a seguito del trasferimento di cui l'anomalo incremento nella produzione di coniglietti è la più diretta, quasi fisiologica conseguenza. In un passaggio prezioso anche per l'indiretta notazione metanarrativa con

¹³⁶ Idem, *Lettera a una signorina a Parigi*, p. 14

¹³⁷ Ivi, p. 15.

¹³⁸ Ivi, p. 16.

¹³⁹ Si veda in particolare l'incipit del racconto, al cui carattere anticipatore si è già accennato: "Andrée, io non volevo venire ad abitare nel suo appartamento di via Suipacha. Non tanto per i coniglietti, *piuttosto perché mi addolora entrare in un ordine chiuso*, costruito ormai fin nelle più sottili maglie dell'aria [...]", e poco oltre: "Oh, cara Andrée, com'è difficile opporsi, anche accettandolo con l'intera sottomissione del proprio essere, *all'ordine minuzioso che una donna instaura nel luogo della sua lieve residenza*". Ivi, p. 9 (corsivi miei).

¹⁴⁰ Ivi, pp. 11-12.

cui l'autore più o meno consapevolmente prende le distanze dall'impiego letterario, ai fini del fantastico, del repertorio magico, il narratore non esita a mettere in relazione (una relazione assurda, logicamente inaccettabile) i due avvenimenti:

“Non so come faccio a resistere Andrée. Lei ricorderà che era per riposare che sono venuto a casa sua. Non è colpa mia se di tanto in tanto vomito un coniglietto, se questo trasloco mi ha alterato anche all'interno – non è nominalismo, non è magia, è solo che le cose non possono variare tanto improvvisamente, e a volte le cose virano così brutalmente e quando uno si aspetta lo schiaffo da destra”¹⁴¹.

Lo schiacciante senso di colpa che opprime il narratore in misura crescente fino a farlo risolvere per il suicidio, tanto più evidente quanto più è negato, con procedimento noto agli psicanalisti, nell'epilogo della lettera¹⁴², suggerisce l'esistenza (reale o fantasticata) di una colpa senza nome, incommensurabile, di cui l'angosciato rammarico per la lampada di porcellana andata in pezzi e i dorsi dei libri rosicchiati non costituirebbe che un pallido riflesso o, per l'esattezza, un sintomo. Allusa fin dall'inizio della lettera e della vicenda (“Quale colpa diventa prendere una tazzina di metallo e spostarla all'altra estremità della tavola [...]”¹⁴³), essa ricorda da vicino, tanto per il suo trattamento fantastico quanto per l'elevato grado di densità cui perviene, l'imperscrutabile colpa kafkiana, radicata come questa negli abissi della psiche autoriale e altrettanto riluttante all'attribuzione del senso.

Per quanto il racconto manchi – come tutti i successivi, almeno fino a *El perseguidor* (*Il persecutore*, 1959), con il quale Cortázar dichiarerà di aver inteso creare, per la prima volta, un personaggio¹⁴⁴ – di qualunque indagine psicologica, si potrebbe anche dire che in esso non si trova, paradossalmente, nient'altro che psicologia. Condannati alla passività di fronte all'incursione dell'altro e simili a burattini senz'anima, i protagonisti di racconti quali *Casa tomada* (*Casa occupata*, 1951), *Omnibus*, *Cefalea*, *Circe*, *Bestiario*, *Axolotl*, assolvono al ruolo di funzioni narrative più che riprodurre

¹⁴¹ Ivi, p. 14.

¹⁴² “Basta, le ho scritto perché ci tengo a dimostrarle che non sono poi così colpevole nel disastro irrimediabile della sua casa”; e poco oltre: “Non sono stato tanto colpevole, quando tornerà, vedrà che ho riparato molti dei guasti con la colla di marca inglese, ho fatto quel che potevo per evitarle un'arrabbiatura”. Ivi, pp. 16 e 17.

¹⁴³ Ivi, p. 9.

¹⁴⁴ “In tutti i racconti precedenti, i personaggi possono essere vivi, possono comunicare qualcosa al lettore, ma a un'analisi attenta è come nei racconti di Borges, i personaggi sono marionette al servizio di un'azione fantastica [...] Prima de *El perseguidor* avevo scritto alcuni racconti che non avevano nulla di fantastico, molto umani, come *Final del juego*. Erano già strade che mi si stavano aprendo. Ma la prima volta che mi sono posto un problema [...] di tipo esistenziale, ovvero il dialogo, il confronto con un proprio simile, con qualcuno che non fosse un mio doppio, bensì un altro essere umano, non al servizio di una storia fantastica, ma [di un racconto] in cui la storia è il personaggio, contiene il personaggio, è determinata dal personaggio, è stato con *El perseguidor*”. Julio Cortázar, cit. in Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, cit., p. 93.

personaggi in carne e ossa; lo psichico nelle sue forme più riposte e inconse, tuttavia, espunto dai personaggi e per così dire spogliato dell'umano, è installato al centro stesso della narrazione, dove vi si trova *letteralizzato*, ovvero tradotto – con gli esiti oscuri e polisemici di cui si è detto – in termini di realtà.

Pur riconoscendo nella dialettica tra ordine e disordine l'asse portante del racconto, e acutamente intuendo, nella struttura del testo, l'esatto inverso di quella sottesa a *Casa tomada*¹⁴⁵, la lettura con cui Jaime Alazraki tenta di ricondurre il testo al paradigma comune all'intera raccolta suscita non poche perplessità: qui l'irruzione del disordine non conduce infatti, come altrove, all'instaurazione di un ordine *aperto*, né è possibile convenire sul fatto che “il protagonista di *Carta a una señorita en Paris* rompe l'ordine chiuso dell'appartamento in via Suipacha suicidandosi”¹⁴⁶: in esso si passa piuttosto, come suggerisce con maggiore aderenza ai testi Antonella de Laurentiis, “da una situazione iniziale di ‘normalità’ (di inserimento in un ordine prestabilito) a una situazione intermedia in cui qualcosa o qualcuno (in molti casi qualcuno diventa qualcosa) viola quest'ordine chiuso, per finire con un movimento circolare che porta al ripristino di quello stesso ordine”¹⁴⁷.

Il ristabilirsi finale dell'ordine, in nome o sotto il giogo di un principio di inamovibilità a tal punto radicato da scatenare nel protagonista, quale estrinsecazione fantastica del suo senso di colpa, l'incremento della produzione di coniglietti che lo condurrà al suicidio, appare allora come il veicolo di una riflessione, semanticamente densa e oscura, sulla potenza annientatrice dell'abitudine, e sul necessario sacrificio (o, quel che è ancor peggio, autosacrificio) di chi si trovi a contravvenire all'ordine imm modificabile che essa instaura. Desolato resoconto di una capitolazione (ma la battaglia non è neanche stata ingaggiata) di fronte all'imperativo, subdolo perché ormai installatosi sul fondo del cervello, della *Gran Costumbre*, *Carta a una señorita en Paris* potrebbe recare in calce i versi, pubblicati a diversi anni di distanza:

“La Grande Abitudine con cappuccio di struzzo veglia sulla linea di confine
perché una moneta cada sempre testa
e ogni testa sempre ombra cada,
perché ogni croce sia Cristo,

¹⁴⁵ Mentre in *Casa tomada* il punto di vista narrativo si focalizza sugli ‘invasi’, situandosi all'interno dell'ordine e documentandone la progressiva distruzione ad opera di entità indefinite, qui si trova trasferito sull'‘invasore’, sull'elemento apportatore di disordine (il vomitatore di coniglietti). Quest'ultimo inoltre, al contrario degli anonimi invasori di *Casa tomada*, i quali demoliscono l'ordine iniziale espellendo i due protagonisti dalla casa, finisce con l'essere distrutto dal disordine che egli stesso ha immesso nell'appartamento. Cfr. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

¹⁴⁶ Ivi, p. 204.

¹⁴⁷ Antonella de Laurentiis, *Julio Cortázar. Il tempo e la sua rappresentazione*, cit., p. 21.

perché il piede non esca dalla sua impronta veglia la Grande Abitudine,
veglia con lunghi denti che pendono dal labbro cuneiforme,
baskerville, elzeviro: il Codice, quel nome dell'uomo diventato Storia

[...]

Finché vivremo così, nella Grande Abitudine,
finché la storia proseguirà la sua copula appiccicosa con la Storia,
finché il tempo sarà figlio del Tempo,
e preserveremo le putride ricorrenze
e i putridi eroi da parata,
le facce saranno ombre, le croci
saranno Cristo, e la luce l'amaro kilowatt, e l'amore
rivincita e non leopardo.
(alcuni, pochi, vivono disabituandosi.
Ne uccidono a mucchi, ma c'è sempre qualcuno
che sfugge, che aspetta all'uscita di scuola
per incoraggiare lo studente dagli occhi di ghiaccio
e regalargli un temperino)¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), trad. it. di Eleonora Mogavero, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Padova, Alet, 2006, pp. 83-84.

CAPITOLO SECONDO

MONDI (IM)POSSIBILI

“Noi (l’insidiosa divinità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. L’abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, onnipresente nello spazio e fisso nel tempo; ma abbiamo consentito nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdo per sapere che è falso”

Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*

1. Realismo contro se stesso armato e capitolazione di mondi

Della spudoratamente innocente Justine, creatura di un insuperato maestro e virtuoso della trasgressione che tanto di sé impresse, per il tramite della schiera di artisti e pensatori che lo elessero a loro nume tutelare, nella nostra nozione di *devianza* e nella sua sanzione, ha scritto Alberto Moravia:

“In verità Justine è una puttana; in realtà non lo è che a metà, quella metà che vediamo agire nelle opere. L’altra metà è quella della virtù, agisce nella mente di Sade, come indispensabile elemento dialettico, nel momento stesso in cui Sade si serve della prima per profanare la seconda. Justine è dunque una puttana nella pagina in quanto è virtuosa nella mente di Sade in quanto è puttana nella pagina”¹.

La necessità, per la furia di Sade, di una virtù da infangare e calpestare anche contro ogni possibile verosimiglianza, apparentemente priva di nessi con quanto siamo venuti esaminando finora, rivela a ben guardare una stretta parentela con la vera e propria ‘fame’ di realtà riscontrabile nella tradizione fantastica fin dai suoi albori. L’imprescindibilità, ai fini del fantastico, della solidità realistica del mondo rappresentato, è un dato la cui evidenza trova da sempre la critica unanimemente concorde, tanto che già Freud ravvisava in questa prerogativa la sostanziale differenza tra la favola e la narrazione fantastica:

“Nelle favole, ad esempio, il mondo della realtà è messo da parte fin dal suo primo istante, mentre viene apertamente accolto l’insieme delle credenze animistiche. Nessun senso di perturbamento ci viene, in questa sede, da elementi comunissimi nelle favole, quali l’esaudimento dei desideri, i poteri occulti, l’onnipotenza del pensiero, l’animazione di oggetti inanimati [...] La situazione si trasforma non appena lo scrittore finge di trasferirsi nel mondo della realtà corrente. In questo caso egli accetta anche tutte quelle condizioni che contribuiscono al manifestarsi di sensazioni di perturbamento nella vita reale [...] *ci inganna promettendo di darci la nuda verità, mentre poi la trasgredisce*”² (corsivo mio).

¹ Alberto Moravia, *Prefazione a Donathien-Alphonse-François de Sade, Opere*, a cura di Paolo Caruso, Milano, Mondadori, 1976, cit. in Mario Praz, op. cit., p. 100.

² Sigmund Freud, op. cit., pp. 176-177.

La maggior parte dei critici successivi non manca di sottolineare la tassatività, per l'esistenza del fantastico, della regola della verosimiglianza, e il rapporto di necessità che inchioda il genere – stretto nel doppio, paradossale imperativo di “essere inverosimile ed essere vero o possibile nello stesso tempo”³ – al realismo quale irrinunciabile polo oppositivo: “[la narrazione fantastica] si nutre così, inevitabilmente, di *realia*, del quotidiano, sottolineandone le contraddizioni e portando la descrizione sino all'assurdo”⁴. La genesi stessa del genere, associata all'affermarsi dello spirito scientifico e all'osservazione empirica della realtà, risulterebbe impensabile al di fuori dell'alveo del realismo, fornendo “il razionalismo borghese e la sua più vistosa espressione letteraria, il romanzo realistico, [...] al fuoco fatuo del fantastico l'ossigeno necessario alla combustione”⁵, e l'elemento fantastico non potendo prescindere – “insolito clandestino”⁶ in seno a strutture testuali del tutto realistiche – da connotati di radicale abusività.

L'elemento dialettico con cui il fantastico intreccia il gioco, più o meno autentico, della sua trasgressione non è però soltanto, a ben guardare, il realismo quale codice di scrittura e convenzione letteraria così come lo concepì, imponendo “una moratoria su tutto quanto avesse a che fare con la rappresentazione”⁷, la critica strutturalista, bensì soprattutto il realismo inteso nella sua qualità di “approccio decisivo alla relazione fra mondo reale e verità del testo letterario”⁸, e nel suo rapporto complesso, sopravvissuto ai più violenti assalti della critica, con il cosiddetto “paradigma di realtà”. Un'adeguata comprensione del fantastico (e del realistico) non può pertanto eludere, come avviene per altri generi interamente inscrivibili nel cerchio dell'autoreferenzialità e dei rapporti intertestuali, una presa in esame del mondo extratestuale e delle modalità attraverso cui esso viene accolto e blandito, per essere poi aggredito dall'interno, entro il discorso narrativo.

A questo riguardo, un orientamento prezioso nello scandaglio dei testi fantastici è offerto dalla cosiddetta semantica dei mondi possibili, delineatasi negli anni Sessanta in seno alla filosofia analitica e alla logica modale, sotto il patrocinio di una venerabile

³ Neuro Bonifazi, op. cit., p. 11.

⁴ Irène Bessière, op. cit., p. 12.

⁵ Ferdinando Amigoni, op. cit., p. 14.

⁶ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, cit., p. 123.

⁷ Thomas Pavel, *Fictional Worlds* (1986), trad. it. di Andrea Carosso, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 10.

⁸ Ivi, p. 70.

tradizione filosofica, soprattutto grazie al contributo di Saul Kripke⁹, ed estesa negli anni Settanta all'indagine narratologica dalle proposte di studiosi di letteratura quali van Dijk, Pavel, Eco, Doležel. Il modello, applicabile a diverse discipline e orientabile a una gamma piuttosto diversificata di scopi cognitivi¹⁰, permette di riformulare i problemi della rappresentazione letteraria sulla base dello specifico *mondo finzionale* instaurato dalle singole opere: se i mondi della *fiction* sono "oggetti semiotici", "artefatti prodotti dalle attività estetiche"¹¹, validi quindi come modelli pieni, "ammobiliati"¹², utili alla comparazione tra strutture narrative ma incapaci di approdare a qualsivoglia calcolo o previsione e necessariamente privi di un'autonoma validità trascendentale ("I 'mondi possibili' sono *stipulati*, non *scoperti* con potenti telescopi"¹³), a un approccio *interno* al testo rivelano, invece, un preciso statuto ontologico e condizioni di verità autonome da quelle cui vanno soggetti i testi non finzionali.

Impensabile è il caso, tuttavia, di mondi narrativi del tutto avulsi dalla realtà esterna. Come osserva Eco,

"Nessun mondo narrativo potrebbe essere totalmente autonomo dal mondo reale perché non potrebbe delineare uno stato di cose massimale e consistente, stipulandone *ex nihilo* l'intero ammobiliamento di individui e proprietà. Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo 'reale' dell'enciclopedia del lettore"¹⁴.

I mondi finzionali – implicati con il mondo esterno in particolari strutture duali denominate da Pavel "strutture salienti", "nelle quali l'universo primario [mondo reale] non è isomorfo dell'universo secondario, perché quest'ultimo comprende entità e stati di cose privi di corrispondenze nel primo"¹⁵ – sono necessariamente formazioni *incomplete*, distribuibili entro una tipologia scalare che varia dagli "universi estremi"

⁹ Saul Kripke, *Semantic Considerations on Modal Logic* (1963), in *Acta Philosophica Fennica*, 16, pp. 83-94.

¹⁰ Un mondo possibile è definibile come "uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni dove per ogni proposizione o p o $\sim p$. Come tale un mondo consiste di un insieme di *individui* forniti di *proprietà*. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono *azioni*, un mondo possibile può essere visto anche come un *corso di eventi*. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede" (Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Milano, Bompiani, 2002, p. 128). Il concetto è suscettibile di molteplici applicazioni: nella semantica logica i mondi possibili costituiscono *modelli interpretativi*; in filosofia possono generare *cosmologie coerenti*, derivate da una serie di assiomi fondamentali; in ambito religioso essi danno vita a *narrazioni cosmologiche*; nelle scienze naturali a *schemi alternativi* dell'universo; nella storiografia a veri e propri *scenari controfattuali* (Cfr. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* [1998], trad. it. di Margherita Botto, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999).

¹¹ Ivi, p. 15.

¹² Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 123.

¹³ Saul Kripke, *Naming and Necessity* (1980), Oxford, Blackwell, p. 44, cit. in Lubomír Doležel, op. cit., p. 14.

¹⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 131.

¹⁵ Thomas Pavel, op. cit., p. 85.

(istituiti in modo pressoché integrale e pienamente descritti, come nel caso paradigmatico della *Commedia* dantesca) agli “universi minimi” (la cui conformazione è tratteggiata in minima parte, e il resto va inferito nella lettura), nonché dotati di una “densità referenziale”¹⁶ variabile sulla base del rapporto che intercorre tra l’estensione del mondo rappresentato e la lunghezza del testo.

Tra le diverse opzioni disponibili all’istituzione di mondi narrativi (che possono essere mono o pluripersonali, improntati a diverse modalità di azione e intenzione, più o meno affollati, più o meno statici, ecc.), una teoria del fantastico che voglia trarre qualche vantaggio da questo modello dovrà necessariamente collocarsi al livello delle strutture modali e delle loro eventuali restrizioni, ovvero di quelle che Eco denomina le “condizioni metalinguistiche di costruibilità delle matrici di mondi”¹⁷: in questione nel fantastico, infatti, non è tanto un peculiare ‘apparecchiamento’ del mondo accampato, quanto piuttosto un impiego eterodosso di quelle verità “logicamente necessarie” che ne presiedono la costruzione, quali il principio di identità e quello di non contraddizione, le nozioni di tempo, di spazio, di causalità.

Tra le diverse strutture modali individuate da Doležel (aletica, deontica, assiologica, epistemica), sono “le modalità aletiche della possibilità, impossibilità e necessità” a rivestire l’interesse maggiore per lo studioso di fantastico, in quanto esse “determinano le condizioni fondamentali dei mondi finzionali, in particolare la causalità, i parametri spazio-temporali e la capacità di azione delle persone”¹⁸: le narrazioni che violano le leggi del mondo attuale, ridistribuendo in modo alternativo le suddette condizioni, istituirebbero secondo Doležel mondi fisicamente (ma non logicamente) impossibili, quali i mondi affetti in maggior o minor grado dal soprannaturale ravvisabili nella letteratura fiabesca o fantastica. Nella prassi testuale, tuttavia, la condizione di gran lunga più frequente sarebbe quella di mondi *diadici*, eterogenici sotto il profilo modale, derivati dalla composizione, in un unico mondo finzionale, di domini soggetti a presupposti modali contrari.

Quale principale struttura diadica della modalità aletica Doležel individua il *mondo mitologico*, contraddistinto da un’esatta partizione tra i domini naturale e soprannaturale e matrice illustre, secondo lo studioso, di tutta la *fiction* fantastica: “I due domini congiunti del mondo mitologico sono non soltanto chiaramente differenziati sotto il profilo aletico, ma anche rigorosamente delimitati. Gli abitanti del dominio soprannaturale hanno accesso a quello naturale, ma per gli umani il dominio

¹⁶ Ivi, pp. 148-150.

¹⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 149.

¹⁸ Lubomír Doležel, op. cit., p. 120.

sopranaturale è, di norma, vietato”¹⁹. Esito novecentesco di questo modello, istituito per la prima volta nella narrativa kafkiana e affermatosi in misura crescente nella letteratura modernista e postmodernista, è quello che Doležel denomina “un mondo ibrido unificato”²⁰, in cui entità finzionali possibili e impossibili coesistono nello stesso spazio senza il prodursi di alcuna netta separazione tra i due domini: in quella “controparte secolarizzata del mito classico”²¹ cui lo studioso riconduce i mondi visibili/invisibili dei racconti e dei romanzi di Kafka, non accadono miracoli né si danno esseri soprannaturali, e il contrasto tra natura e sovrannatura, convertito in quello tra umano e antiumano, rimane soggetto a una legalità imperscrutabile.

Ammessa la possibilità di enti e situazioni *fisicamente* impossibili, Doležel rigetta però quella di *impossibilia logici* (che costituiscono, come si vedrà, una delle fonti privilegiate del fantastico più eversivo del secolo), sbarrando loro qualunque accesso all’esistenza finzionale che al contempo non ne vanifichi l’impresa costruttiva²², in forza di un argomento non molto dissimile da quello addotto, alcuni anni prima, da Umberto Eco a detrimento della stessa categoria finzionale. Secondo quest’ultimo, i casi di narrazioni che sovvertono o negano verità logiche necessarie, frequentissimi ad esempio nella tradizione fantascientifica, non sarebbero altro che il prodotto di “una singolare illusione narrativa”²³ consistente nel limitarsi a *nominare* un mondo impossibile senza edificarne di fatto l’armatura logica, né fornirne le regole del suo funzionamento:

“In un romanzo di fantascienza in cui si asserisca che esiste una macchina che smaterializza un cubo e lo fa riapparire più indietro nel tempo [...], tale strumento viene *nominato* ma non *costruito*, cioè si dice che c’è e si chiama in un certo modo, ma non si dice come funziona. Esso allora rimane un *operatore d’eccezione* come il Donatore Magico delle favole o Dio nelle storie di miracoli: un operatore cui si attribuisce la proprietà di poter violare le leggi naturali (e le verità logicamente necessarie)”²⁴.

¹⁹ Ivi, p. 134.

²⁰ Ivi, p. 190.

²¹ Ivi, p. 198.

²² “La struttura logica del mondo impossibile nega alle entità possibili l’esistenza finzionale. La letteratura ha i mezzi per costruire mondi impossibili, ma a prezzo di vanificare l’intera impresa: un mondo impossibile non può accedere all’esistenza finzionale” Ivi, p. 166.

²³ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 150.

²⁴ Ivi p. 151. Nel successivo *I limiti dell’interpretazione*, Eco preciserà ulteriormente questa differenza, valendosi di un’efficace distinzione dei mondi possibili narrativi in (i) mondi possibili verosimili e credibili; (ii) mondi possibili che appaiono inverosimili e scarsamente credibili dal punto di vista dell’esperienza attuale, ma che risultano pur sempre concepibili al prezzo di una buona dose di flessibilità e superficialità (Eco fa l’esempio degli animali parlanti delle fiabe, per ammettere i quali andrebbero ipotizzati, per gli animali, organi fonatori simili a quelli umani e una struttura cerebrale più complessa); (iii) mondi inconcepibili, menzionabili ma situati al di là della nostra capacità di concezione, in quanto “i loro presunti individui e proprietà violano le nostre abitudini logiche ed epistemologiche”, definiti per l’appunto, come si propone qui, “un esempio estremo di *mondi possibili impossibili*, cioè mondi che il Lettore Modello è portato a concepire soltanto quanto basta per capire che è impossibile farlo” (Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 206). A questa categoria, per esemplificare

A prescindere dalla debolezza della distinzione tra proprietà nominate e proprietà costruite – e non tanto perché, come vuole Volli, i passi avanti della conoscenza e dell'arte procedono sempre da modelli e metafore inizialmente abbozzate, quanto piuttosto perché, se è vero che è il *topic* testuale a stabilire quali proprietà vadano prese in considerazione e “tutte le altre, ancorché non negate, sono narcotizzate dall'autore e narcotizzabili dal lettore”²⁵, le qualità dei mondi impossibili che il testo lascia implicite ricadono spesso tra quelle, taciute, che spetta al lettore inferire e completare, – essa fa prepotentemente luce su un ostacolo che nessuna teoria del fantastico è ragionevolmente in grado di scavalcare. Mentre la semantica dei mondi possibili, come si è visto, postula e accoglie senza alcuna difficoltà mondi costitutivamente compositi, ibridi ma omogenei nella loro commistione interna, non riesce tuttavia a rendere conto (non riesce perché non *può* farlo) di quegli universi narrativi in cui un solo elemento entra in collisione con il mondo perfettamente conseguente che lo alberga, né tanto meno dei mondi il cui tassello impazzito scardina la logica tradizionale che di quel mondo costituisce l'irrinunciabile presupposto.

Fuori da ogni possibile teorizzazione restano quindi precisamente tutti i mondi che *non fanno sistema*; che sgretolano dall'interno le loro stesse condizioni di edificabilità; che, come giustamente sottolinea Eco, “vogliono farci provare il disagio della contraddizione logica”, giocando proprio “sul fatto che, secondo le regole di costruzione di mondi e la lista di proprietà che la nostra enciclopedia ci fornisce, il mondo che essi propongono non potrebbe funzionare”²⁶. Entro questa variegata compagine di veri e propri mostri testuali, e per la precisione tra quelli che non abiurano l'illusione referenziale, perseguendola anzi con tanta più assiduità quanto maggiore è la fatica che spendono nel tentativo di minarla, vanno collocati i mondi intimamente contraddittori, fisicamente e logicamente impossibili, che il fantastico più eversivo ci costringe a sognare.

2. Mondi ibridi

Prima di proseguire nell'esplorazione degli universi impossibili del fantastico novecentesco, vale la pena effettuare una breve ricognizione tra i mondi ibridi

la quale Eco si appella all'eventualità narrativa di un circolo quadrato, del più grande numero pari, o dello sdoppiamento in diversi individui del viaggiatore ritornato dal futuro, andrà ascritta la maggior parte dei racconti esaminati nel capitolo quarto, improntati a radicali effrazioni della logica tradizionale, ma anche molti dei racconti fantastici contemporanei analizzati sin qui, logicamente meno scioccanti ma indirettamente ricollegabili a presupposti analoghi.

²⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 144.

²⁶ Ivi, p. 153.

tratteggiati da alcune narrative dall'ardua e controversa collocazione di genere, che con il fantastico intrattengono un rapporto di contiguità e, in alcuni casi, di vera e propria parentela. Nel Novecento, è l'opera di Franz Kafka a istituire per prima mondi finzionali misti, fluttuanti, frutto non tanto di un'operazione di innesto quanto piuttosto di una certa autonomia creativa rispetto al vincolo della referenzialità, nonché a stabilire inconsciamente per i posteri un paradigma inaggirabile e in alcuni casi, come valgono a dimostrare i rapporti più o meno confessati che la piccola costellazione di scrittori menzionata qui variamente intrattiene con la narrativa kafkiana²⁷, addirittura ingombrante.

Il mondo che il lettore di *Beschreibung eines Kampfes* (*Descrizione di una battaglia*, 1904-1905) si trova a dover faticosamente inferire, a un'iniziale coerenza con il mondo reale (ambientazione cittadina, svogliato rientro notturno da una festa in società) fa subentrare insensibilmente, con il progredire degli eventi, una realtà leggermente difforme da quella consueta, che sembra piegarsi – senza che peraltro vi avvenga, in un primo momento, alcunché di realmente impossibile – a una logica onirica, appena sfasata rispetto alle dinamiche naturali: il rapporto tra il narratore e l'anonimo “conoscente” che si ostina a seguirlo lungo la via del ritorno, cambia di segno senza che il lettore riesca a intuirne il motivo (il narratore ne subisce dapprima la presenza importuna, poi la auspica, poi la teme paventando un'aggressione, quindi fugge, infine tenta di salvare al giovane la vita, cui questi ha cercato di porre termine recidendosi un braccio); dopo una caduta a terra causata dal ghiaccio del selciato, dalla quale il narratore si rianima letteralmente *nuotando* accanto al suo accompagnatore, vi balza improvvisamente in groppa, cavalcandolo finché questo non si ferisce a sua volta un ginocchio, e al contempo plasmando e dirigendo, con la sola forza della volontà, gli elementi naturali circostanti (“feci soffiare contro di noi un forte vento contrario a lunghe folate”; “feci sì che la via diventasse sempre più orizzontale e in lontananza scendesse infine a valle. I sassi scomparvero per mia volontà e il vento svanì”;

²⁷ Particolarmente significativo al riguardo appare il fatto che gli unici racconti ambientati in universi ibridi, alternativi a quello consueto, di un autore poco incline al gioco con i mondi e alla rarefazione della realtà come Julio Cortázar, siano i suoi testi in assoluto più kafkiani: *Segunda vez* (*Seconda volta*, 1977) e *Con legítimo orgullo* (*Con legittimo orgoglio*, 1967), il cui carattere di omaggio alla narrativa kafkiana è stato esplicitamente puntualizzato dall'autore: “Frequentemente è stata appiccicata l'immagine di Franz Kafka ad alcuni aspetti della mia opera. A parte un racconto che è scritto deliberatamente in una certa maniera, che si chiama *Con legítimo orgullo*, reca la postilla ‘In memoriam K.’ ed è un omaggio a Kafka, personalmente non ho vissuto l'opera di Kafka come un'influenza”. *Julio Cortázar por Omar Prego*, cit., pp. 61-62.

“dimenticai di far nascere la luna che stava già dietro il monte, probabilmente in collera per il ritardo”²⁸).

Intercalato poi al discorso del “grassone” portato su una barella di legno da quattro uomini sull’opposta riva del fiume, è la narrazione dell’orante, protagonista indiscusso dell’intero racconto e più diretto responsabile del sottotitolo “Dimostrazione che è impossibile vivere”, nonché prima vittima, come osserva Baioni, della congiura metafisica che grava sull’intero universo kafkiano, colpevole di aver rifiutato la legge delle cose (“Perché mai fate come se foste reali? Volete forse farmi credere che irreale sono io, così buffo sul lastrico verde? Eppure è passato molto tempo da quando tu, cielo, eri reale e tu, piazza, non sei mai stata reale”²⁹) e costantemente in cerca, ritagliato com’è “in tutta la sua lunghezza da una carta velina gialla, coi soli contorni”³⁰, dello sguardo degli altri per diventare reale. A differenza di altri racconti, scopertamente cifrati fin nelle maglie più sottili e tributari di sostituzioni metaforiche razionali e parafrasabili, quali *Schakale und Arabe* (*Sciacalli ed arabi*, 1917) o *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (*Giuseppina, la cantante, ossia il popolo dei topi*, 1924), più inclini all’apologo che alla narrazione finzionale, il discorso metaforico sibillino, in larga parte sommerso, condotto da questo primo racconto non ne invalida il contenuto narrativo, né svuota la consistenza del mondo, ibrido e metamorfico, che esso accampa.

Cifratamente simbolico ma ontologicamente consistente è anche il mondo de *In der Strafkolonie* (*Nella colonia penale*, 1914), la cui complessità ermeneutica Baioni riconduce alla “duplicità di registri narrativi, che sovrappone alla pulsione di una scrittura allucinata una struttura concettuale che ha l’ambizione di rappresentare nel linguaggio allusivo dell’allegoria e del simbolo una determinata situazione della cultura europea presente nella coscienza dello scrittore”³¹, ovverosia il crollo – sotto i colpi del nascente utilitarismo – di un’epoca in cui il martirio in nome della letteratura aveva ancora un significato. A prescindere dall’innegabile valenza metaforica della macchina da tortura intorno alla cui meticolosa descrizione ruota l’intero racconto (indubbiamente *una macchina estetica*, secondo Baioni; nella lettura di Marthe Robert: l’apoteosi della Legge come “potere coercitivo smisurato, che ha come unica funzione l’applicazione automatica del castigo”³²), il mondo possibile in cui questo ci precipita sin dall’incipit

²⁸ Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* (1904-1905), trad. it. di Ervino Pocar, *Descrizione di una battaglia*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 40 e 41.

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ Ivi, p. 55.

³¹ Giuliano Baioni, *Letteratura ed ebraismo*, cit., p. 85.

³² Marthe Robert, op. cit., p. 102.

parla lo stesso linguaggio del mondo reale, di cui condivide tanto i presupposti logici quanto diversi riferimenti storico-geografici (prevenendo l'avversione dell'esploratore ai suoi metodi, l'ufficiale-carnefice osserva: "è il secondo giorno che lei si trova nell'isola [...] legato ai pregiudizi della cultura europea è forse ostile alla pena di morte in generale [...] Lei dirà all'incirca: Da noi la procedura è diversa, o, Da noi s'interroga l'imputato prima di pronunciare la sentenza, o, Da noi ci sono anche altre condanne oltre alla pena di morte, oppure, Da noi le torture si usavano solo nel Medioevo"³³) e da cui si discosta, come spesso in Kafka, unicamente sul piano normativo e deontico. Il mondo instaurato dal testo è pertanto un pezzetto di mondo dotato di una sia pur esile collocazione storica, richiuso e *sui generis* per ragioni geografiche e soprattutto giuridiche: si tratta infatti di un'isola, sottoposta alla giurisdizione di un paese straniero, nonché di una *colonia penale*, dove è giocoforza "ricorrere a misure speciali e [...] necessario procedere militarmente in tutto"³⁴.

Accanto ai casi di mondi variamente intersecati con la realtà storica (ma sempre di sghimbescio, potremmo dire, o con deliberata vaghezza) – come quello pseudostorico illustrato in *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*Durante la costruzione della muraglia cinese*, 1917), di cui il narratore fornisce, a suo dire, uno studio "puramente storico", ma che finisce col tradire i tratti, inquietanti, di un universo assurdo, in balia di un potere invisibile e dai ponteggi sospesi sul vuoto, – si danno racconti i cui mondi finzionali si discostano da quello reale per *un solo elemento*, che il lettore percepisce come insolito ma l'universo narrativo ammette, a differenza di quanto avviene nella *fiction* fantastica, con estrema naturalezza³⁵: è questo il caso di *Ein Hungerkünstler* (*Un digiunatore*, 1922), un racconto dalla struggente intensità allegorica³⁶ cui fa da sfondo un mondo

³³ Franz Kafka, *In der Strafkolonie* (1914), trad. it. di Rodolfo Paoli, *Nella colonia penale*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 280-281.

³⁴ Ivi, p. 271.

³⁵ La presenza di un *elemento sovranumerario*, assente nell'universo reale, in mondi diversamente conformi al paradigma di realtà, non va confusa con la tendenza di larga parte del fantastico novecentesco a *naturalizzare* l'evento impossibile: caratteristica del discorso narrativo e non del mondo finzionale, quest'ultima si limita infatti a presentare come normale o scarsamente rilevante un oggetto o avvenimento la cui inammissibilità per il mondo rappresentato rimane però fuori di dubbio.

³⁶ Il protagonista del racconto, l'ultimo e forse "il più grande digiunatore di tutti i tempi" (Idem, *Ein Hungerkünstler* [1922], trad. it. di Ervino Pocar, *Un digiunatore*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 509), che in più occasioni è esplicitamente connotato come un *martire* e il cui attaccamento alla propria arte tradisce tratti morbosi se non decisamente masochistici (trasgredendo al divieto del suo impresario, digiunerebbe infatti ben oltre i quaranta giorni imposti dal regolamento, e ammette di toccare il culmine della gioia quando i guardiani consumano, proprio di fronte alla sua gabbia, la loro abbondante colazione), rivela nel finale di aver eccelso nella carriera di digiunatore non per merito ma per inadeguatezza a una vita diversa: "Ho voluto sempre che ammiraste il mio digiuno [...] e invece non dovete ammirarlo [...] Perché sono costretto a digiunare [...] perché non riuscivo a trovar il cibo che mi piacesse. Se l'avessi trovato, non avrei fatto tante storie e mi sarei messo a mangiare a quattro palmenti come te e gli altri" (ivi, p. 515). L'ascetismo del digiunatore, che molto ha a che vedere con la tendenza di Kafka a imporsi, fin dal 1912, assurde restrizioni alimentari (cfr. Marthe Robert, op. cit.), andrebbe pertanto intesa come l'unica opzione

europeo e vagamente contemporaneo che contempla l'arte, illustre e socialmente affermata, del digiunare ("In questi ultimi decenni l'interesse pei digiunatori è molto diminuito [...] Erano altri tempi quelli. Tutta la città si occupava allora del digiunatore; a ogni giorno di digiuno aumentava l'interesse del pubblico; tutti volevano vedere il digiunatore, almeno una volta al giorno"³⁷), ma anche del romanzo *Der Prozess* (*Il processo*, 1914-1915), il cui mondo finzionale diverge da quello reale per il solo Tribunale e per la sotterranea, invisibile macchina giudiziaria tra i cui ingranaggi si trova sospinto senza alcun motivo apparente e infine stritolato l'irriducibile, colpevole solo della propria innocenza³⁸, Joseph K.

Un analogo espediente ricorre con frequenza nella narrativa breve – marcatamente diseguale nel suo complesso ma toccata, nei suoi esiti più riusciti, da una grazia e un'intensità rare – di Dino Buzzati, che molto ebbe a difendersi proprio dall'accusa di kafkismo fomentata, quando non connotata in senso decisamente escapistico, da un certo imbarazzo della critica di fronte alla scarsa 'italianità' della sua opera e dalla sua indocilità a facili classificazioni, e condivisibile solo a patto di indispensabili precisazioni e ridimensionamenti³⁹. Tra i diversi "paesaggi ontologici" che costellano la narrativa buzzatiana, nei quali Domenico Porzio intravede la stessa "proposta gnostica"

a disposizione di un uomo che è, come tutti gli *alter ego* kafkiani, incapace di vivere, e ricondotta alla scelta di Kafka, in questo senso 'obbligata' ancorché sofferta, della letteratura.

³⁷ Ivi, p. 506.

³⁸ "L'eroe di Kafka è sempre puro, sempre innocente, sempre pulito; l'istanza che lo giudica invece è sempre corrotta, torbida, impura"; "l'eroe di Kafka si presenta superbo della propria innocenza e della propria purezza, ma proprio per la sua innocenza, per questa orgogliosa purezza che non è disposto a sacrificare all'immonda legge del tribunale, egli è colpevole, proprio perché, come si è detto, egli è effettivamente, anche se diabolicamente, innocente". Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, cit., pp. 150 e 152.

³⁹ Alla domanda di Yves Panafieu "E quali sono gli autori fantastici e le opere fantastiche di cui, secondo te, si può più chiaramente rintracciare l'influenza nella tua opera?", Buzzati risponde, tradendo un misto di fastidio e stanchezza: "Direi Poe. Oscar Wilde [...] E poi gli altri dicono Kafka... Io non dico niente". (*Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 175). Nell'ambito del dibattito sulla presunta ascendenza kafkiana di parte della narrativa di Buzzati, si è spesso attribuito il nome di *influenza* a un fenomeno per lo più ascrivibile alla mera *convergenza* (di temi, di atmosfere, di presagi, ecc.), estendibile anche ad altri scrittori della medesima temperie culturale. Se influsso c'è stato – ed è innegabile che, almeno in parte, ci sia stato – Buzzati non ne ebbe mai un'effettiva consapevolezza, come d'altronde non ebbe mai, in generale, una piena coscienza dei propri strumenti espressivi. Ne scrive l'amico Indro Montanelli: "Non ha mai saputo di essere Buzzati; né chi Buzzati fosse. Si divertiva un mondo quando gli dicevo che era un cretino, il quale si portava in corpo un poeta, di cui non faceva che trascrivere le parole senza capire cosa significassero. E non era un paradosso. Di poche letture e di giudizio critico affidato solo all'intuito e al gusto, Buzzati era completamente all'oscuro del proprio valore e della propria anagrafe letteraria. Ignorava di dove veniva, a quale famiglia apparteneva, chi erano i suoi parenti. Furono gli altri a rivelargli che il suo capostipite era Kafka". Indro Montanelli, in *Il mistero in Dino Buzzati*, a cura di Romano Battaglia, Milano, Rusconi, 1980. Una lucida disamina del kafkismo di Buzzati è proposta, attraverso un esame dei *pattern* di ascendenza kafkiana rintracciabili nella sua produzione, da Renato Barilli in *Regolari e irregolari nella narrativa italiana*, in *La barriera del realismo*, Milano, Mursia, 1964. Si veda anche l'utile contributo, relativo soprattutto al rapporto controverso tra il racconto buzzatiano *I sette messaggeri* (1942) e la sua probabile fonte kafkiana *Eine kaiserliche Botschaft* (*Un messaggio dell'imperatore*, 1917), di Stefano Jacomuzzi (Stefano Jacomuzzi, *I primi racconti di Buzzati: il tempo dei messaggi*, in *Dino Buzzati*, Atti del convegno di Venezia, 3-4 novembre 1980, a cura di Alvise Fontanella, Venezia, Olschki, 1982).

che anima l'opera di autori quali Kafka, Wells, Borges⁴⁰, abbonano infatti quelli che divergono rispetto al reale per un unico elemento soprannumerario, solitamente ascrivibile alle categorie modali deontica e assiologica. La restrizione *deontica*, relativa cioè al sistema dell'obbligo e dell'interdetto, è centrale in racconti quali *Era proibito* (1958), *La parola proibita* (1958) e *Le montagne sono proibite* (1949), i cui mondi si presentano in tutto e per tutto uguali a quello reale tranne che, nel primo caso, per il divieto della poesia, messa fuori legge da un decreto governativo nell'intero paese; nel secondo per la proibizione, valida nella sola città e tal punto radicata nelle coscienze da alterare la percezione stessa dei suoi abitanti (che non la possono udire se pronunciata né la vedono scritta su un foglio, trovando al suo posto, esattamente come il lettore del racconto, uno spazio bianco) di pronunciare una parola misteriosa; nel terzo per il divieto, valido per l'indefinito paese che ne costituisce l'ambientazione, a rivolgere il pensiero o anche solo lo sguardo alle vicine montagne ("Una legge proibisce formalmente di occuparci delle montagne: né salirci né parlarne e neppure guardarle, possibilmente"⁴¹).

Più articolato è il caso di *Delicatezza* (1971), in cui a differire dal consueto è la modalità in cui "in un certo paese"⁴² viene somministrata la pena di morte: convocato dal direttore delle carceri e lungamente intrattenuto circa l'assurdità della paura della morte con sfoderamento dei classici argomenti epicurei, il reo – un ipotetico signor Troll – è invitato a prestarsi a una sorta di prova generale, "una specie di rappresentazione simbolica, una finzione quasi teatrale, una esemplificazione plastica, una specie di gioco"⁴³, che consiste nell'aprire una porta e passare nella stanza attigua, rappresentazione allegorica dell'al di là, per scoprire se ad attenderlo è la vita eterna, nelle vesti (invero un po' discinte) dell'attrice Fiorella, o piuttosto – a seconda dell'imprevedibile e capricciosa decisione della ragazza – il buio senza rimedio dell'annientamento. Proprio nel momento in cui il condannato, non del tutto persuaso, spinge la porta, "da una minuscola feritoia ben mascherata aperta in una parete dello studio, un tiratore scelto fulmina il signor Troll con un colpo alla nuca"⁴⁴.

⁴⁰ Sulla parziale convergenza tra l'opera di Buzzati e quella di Borges, ha scritto lo studioso: "Non c'è dubbio, comunque, che la pur dissimile narrativa di Buzzati scorra su un piano affine e parallelo a quello della letteratura dell'eresiarca argentino: una eguale ansia del tempo, la stessa intenzione gnostica di considerare il mondo e la realtà come un sogno di cui siamo prigionieri, un identico e perplesso candore nell'inserire nell'architettura del visibile [...] 'tenui interstizi di assurdità' per assicurarci che tutto è finto". Domenico Porzio, *L'interrogazione religiosa nell'opera di Dino Buzzati*, in *ivi*, p. 71.

⁴¹ Dino Buzzati, *Le montagne sono proibite*, in *Paura alla Scala* (1949), Milano, Mondadori, 1984, p. 187.

⁴² *Idem*, *Delicatezza*, in *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971, p. 111.

⁴³ *Ivi*, p. 114.

⁴⁴ *Ivi*, p. 116.

A differenza di casi come questi, ibridi sotto il profilo modale, altri racconti di Buzzati instaurano mondi che, per quanto identici a quello reale in quanto all'impalcatura logico-aristotelica che li sostiene, ai rapporti causali e temporali, alle proprietà degli oggetti, e in assenza di accadimenti 'meravigliosi' in senso stretto, si trovano però collocati, data la mancanza o l'estrema vaghezza delle indicazioni toponimiche, in non-luoghi geografici estremamente rarefatti, ritagliati fuori dalla Storia e frequentemente in bilico tra finzione narrativa e trasposizione simbolica. Oltre a *Il deserto dei Tartari* (1940), la cui indefinitezza ontologica non vale a farne, come vuole Rosalba Campra⁴⁵, un romanzo fantastico, anzi stempera il perturbante in un mondo *continuo* che non arriva a sfiorare, nella lettura, le soglie dello stupore, rientrano in questa tipologia racconti quali *La canzone di guerra* (1949), ambientato nel regno di un anonimo, bellicoso sovrano; *L'inaugurazione della strada* (1958), che a dispetto della scrupolosa collocazione storica e toponimica dell'incipit ("Per il 20 giugno 1845 era stata fissata, già da tempo, l'inaugurazione della nuova strada di 80 chilometri tra la capitale e San Piero, grosso paese, di 40.000 abitanti sito quasi ai confini del regno"⁴⁶) rimane entro le frontiere della geografia immaginaria e progressivamente si consegna, nella dissolvenza della conclusione, alle leggi dell'assurdo; *I sette messaggeri* (1942), alla cui ambientazione fiabesca concorrono una mescolanza di riferimenti imprecisi ("il regno di mio padre", "le pianure", "la capitale"⁴⁷) e inventati ("i monti Fasani"⁴⁸), nonché lo schema del viaggio iniziatico e la frequenza narrativa *iterativa*⁴⁹ e a dilatazione crescente; *Le mura di Anagoor* (1958), racconto fortemente evocativo di una celebre parabola kafkiana⁵⁰ la cui esile storia ha luogo nel massiccio sahariano (esistente) del Tibesti, ma all'ombra delle mura di una città (Anagoor) non solo assente

⁴⁵ Cfr. Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 92.

⁴⁶ Dino Buzzati, *L'inaugurazione della strada*, in *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 1994, p. 365.

⁴⁷ Idem, *I sette messaggeri* (1942), in *ivi*, pp. 3 e 5.

⁴⁸ *Ivi*, p. 5.

⁴⁹ Cfr. Gérard Genette, *Figure III* (1972), trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 165.

⁵⁰ Tanto la storia quanto la valenza allegorica di cui è investita ricordano da vicino la parabola *Vor dem Gericht* (*Davanti alla legge*, 1914) di Kafka. Anche nel racconto di Buzzati i pellegrini attendono assurdamente per anni, talvolta per tutta la vita, che le porte della città vengano aperte ("Le porte non vengono aperte quasi mai. Però si dice che alcune si apriranno. Stasera, o domani, o fra tre mesi, o fra cinquant'anni, non si sa". Dino Buzzati, *Le mura di Anagoor* [1958], in *Sessanta racconti*, cit., p. 380); anche qui la promessa della città impenetrabile è quella, immaginata, di una forma superiore di felicità ("E il fatto che nessuno ne sia mai uscito non significa forse che vi si vive felici?". *Ivi*, p. 379); anche qui, infine, il fallimento o il successo dell'impresa sono affidati a un destino o a un caso imperscrutabile ("«Dimmi, Megalon, quando è stata aperta la porta che tu dici, quanta gente è riuscita a entrare?».

«Un uomo solo» disse Megalon.

«E gli altri? Cacciati indietro?»

«Altri non c'erano. [...] Quel giorno non c'era nessuno ad aspettare. Verso sera giunse un viandante che bussò. Egli non sapeva che fosse la città di Anagoor, [...] non sapeva niente di niente, era lì per puro caso. Forse solo per questo gli hanno aperto». *Ivi*, p. 382).

dalle carte geografiche reali, ma anche ammantata, nel mondo del racconto, dall'alone della leggenda ("Le carte [...] non registrano nessuna città di nome Anagoor, ciò fa supporre che sia una delle tante leggende di questo paese; tutto dipende probabilmente dai miraggi che il riverbero del deserto crea, nulla di più"⁵¹), nonché depositaria di un passato altamente fluttuante ("La data, per essere sinceri, è incerta. Alcuni dicono un mese, altri un mese e mezzo fa, altri però ritengono il fatto molto più lontano, vecchio di due, tre, perfino quattro anni, qualcuno addirittura lo attribuisce al tempo che regnava il sultano Ahm-er-Ehrgun"⁵²) e di un futuro altrettanto incerto.

Vicini a questi racconti sono quelli, di forte sapore 'kafkiano', di un autore svizzero noto soprattutto per la sua produzione teatrale, oltre che per quella di radiodrammi e romanzi polizieschi, le cui incursioni nel modo fantastico e nelle sue evanescenti regioni di confine appaiono però tanto più significative in un panorama – quello della letteratura in lingua tedesca – che, dopo la straordinaria produzione fantastica dell'età romantica, ha visto nel corso del Novecento una netta predominanza del codice realista. Se alcuni dei racconti giovanili di Friedrich Dürrenmatt e alcune prose tardive, intercalate in quell'eterogenea opera di autoriflessione e 'scavo archeologico' che è *Stoffe I-III (Materiali, 1981)*, rientrano a pieno titolo nella categoria del fantastico (*Der Tunnel [Il Tunnel, 1952/1978]*; *Der Hund [Il cane, 1951]* e *Der Rebell [Il ribelle, 1975-1981]*), altri testi, illeggibili alla luce dei codici realisti ma mai sconfinanti nel puro meraviglioso, si collocano nei territori liminari già esplorati dalla narrativa kafkiana, entro una gamma altamente diversificata di 'sfumature ontologiche' e sul filo di una finzionalità onirica la cui consistenza non viene intaccata che in minima parte dalla tendenza all'allegoresi, oscura e frammentaria, che pure li pervade.

È il caso – oltre che dei giovanili *Der Folterknecht (Il torturatore, 1943)* e *Der Sohn (Il figlio, 1943)*, troppo scarni dal punto di vista narrativo e troppo astratti per poterli collocare in un mondo più articolato – dei due racconti, per molto versi assimilabili, *Der Alte (Il vecchio, 1945)* e *Der Theaterdirektor (Il direttore di teatro, 1945)*, entrambi ritagliati in uno spazio atemporale e ageografico non dissimile dall'indistinto universo dello *Schloss (Il castello, 1922)* kafkiano, e sviluppati intorno a un'oscura figura centrale (capo di eserciti nel primo, ammaliante direttore di teatro nel secondo), la cui valenza demoniaca, segnalata nel testo dalla presenza di alcuni attributi diabolici e da precise connotazioni linguistiche⁵³, non affiora tuttavia che per via di allusione, mantenendosi in bilico tra il senso letterale, per il quale opta Hapkemeyer, e il rimando

⁵¹ Ivi, p. 379.

⁵² Ivi, p. 381.

⁵³ Cfr. Andreas Hapkemeyer, *Diavolerie. Studio su Dürrenmatt*, Milano, Guerini, 1991.

metaforico, e in cui si incrociano senza elidersi i contorni del male assoluto, quelli del Maligno, nonché i tratti dell'archetipo, già tipizzato da Thomas Mann in *Mario und der Zauberer* (*Mario e il mago*, 1930), del capo totalitario, funambolico ipnotizzatore di coscienze.

Il mondo in cui è installato il nichilistico *Die Falle* (*La trappola*, 1946), benché privo di toponimi e crononimi precisi, è in tutto e per tutto uno specchio del mondo reale, popolato da “innamorati davanti alle vetrine, donne con bambini, studenti, prostitute”⁵⁴; il racconto pronunciato dal suicida conduce tuttavia, con scarto appena percettibile, in un luogo più rarefatto (una misteriosa regione di colline e altipiani, coperta di neve e solcata da un confine verso il quale invisibili cecchini sparano raffiche dalla boscaglia, e presso il quale si odono riecheggiare, nottetempo, alte grida), dove nulla avviene di esplicitamente inammissibile ma che oscuramente s'indovina soggetto a leggi distinte da quelle consuete, in sé congruenti ma imperscrutabili. Intercalato al lungo segmento narrativo che documenta questo mondo altro sprofondandolo in un'atmosfera di sogno, è poi un sogno vero (la discesa di tutta l'umanità lungo una scala senza inizio né fine, verso gli inferi o il nulla, e il vano tentativo del sognatore di risalirla in direzione contraria), che sprofondata *en abyme* contiene, piuttosto scopertamente, la chiave dell'intera cornice.

Il non-luogo sotteso ai racconti *Die Stadt* (*La città*, 1947) e *Aus den Papieren eines Wärters* (*Dalle annotazioni d'un guardiano*, 1952), legati, come anche *Die Falle*, a un *Urmotiv* concepito negli anni giovanili e rielaborato ripetutamente fino alla stesura de *Der Winterkrieg in Tibet* (*La guerra invernale del Tibet*, 1975-1981), è una sinistra città connotata fin dalle prime righe nel senso dell'eterno e dell'inamovibile (“Mi resi conto che bastava a se stessa, perché era perfetta e senza pietà. Stava invariata da memoria d'uomo, senza una casa tolta o aggiunta. Gli edifici erano immutabili e non soggetti al tempo, e le strade non tortuose come nelle altre città antiche, bensì diritte e orientate nello stesso modo secondo rigidi piani”⁵⁵) e descritta come la mostruosa, quasi organica estensione dell'invisibile amministrazione che la governa. Manifestamente allegorica ma attenta a salvaguardare, mediante la topica autenticazione del narrato⁵⁶, un nocciolo di referenzialità, la narrazione chiede al lettore di guardare al suo inferno esistenziale e

⁵⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Die Falle* (1946), trad. it. di Umberto Gandini, *La trappola*, in *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 36.

⁵⁵ Idem, *Die Stadt* (1947), trad. it. di Umberto Gandini, *La città*, in *ivi*, p. 61.

⁵⁶ “Reputo necessario aggiungere a questo punto che annoto qui non per esempio, un'allegoria mistica, una descrizione dei sogni simbolici d'uno stravagante, espongo invece soltanto la realtà della città, la sua effettiva reale essenza e il suo volto quotidiano”. Friedrich Dürrenmatt, *La città*, cit., p. 99.

politico⁵⁷ come a una vera città, e di scorgere nel suo labirinto sotterraneo di smarriti prigionieri e guardiani, prima della sconfortante *Weltgleichnis* che vi è adombrata e della concomitante rielaborazione in chiave polemica del mito platonico della caverna⁵⁸, la forma disperante di un labirinto reale, nella persuasione, espressa altrove dal suo autore, che “qualunque spiegazione distrugg[a] il senso di un simbolo, essendo tale senso tutt’uno con il simbolo”⁵⁹.

Nel racconto fantastico *Der Rebell (Il ribelle, 1975-1981)*, concepito negli anni universitari sotto l’influsso della lettura di Rudolf Kassner e dei vaneggiamenti da febbre di una lunga degenza, ma realizzato compiutamente solo diversi anni più tardi, confluiscono molti dei motivi cari allo scrittore svizzero: dall’immagine del labirinto, alla reversibilità del rapporto tra carceriere e prigioniero (altrove declinato in quella tra carnefice e vittima), al motivo (kafkiano) dell’invisibilità del potere, alla presenza perturbante del cane nero a valenza demoniaca. Sulle tracce di un padre ignoto di cui non gli sono pervenuti che dati contraddittori e in possesso della misteriosa grammatica di una lingua sconosciuta (molto simile, peraltro, all’idioma perfetto tratteggiato da Borges in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), il protagonista del racconto si avventura lungo un percorso labirintico che finisce per introdurlo, valicata inavvertitamente una frontiera senza nome, in un mondo a lui estraneo dove però, come avverte il narratore in un passo che è quasi una citazione dal saggio freudiano sul perturbante, “si sente come a casa sua, tutto gli è stranamente familiare e contemporaneamente estraneo”⁶⁰. Il protagonista apprende allora che il popolo da cui è accolto con insolita sorpresa e favore è in attesa da tempo di un ribelle che lo liberi dall’amministrazione dispotica di un sovrano che nessuno ha mai visto e che forse non esiste neppure, ma quando capisce di essere ritenuto il ribelle è troppo tardi: imprigionato in una labirintica sala di specchi, vi finisce i suoi giorni in preda a una crescente follia, senza neppure avere scoperto se il sovrano nascosto fosse suo padre, mentre il popolo già attende un altro ribelle da convertire, incarcerandolo nello stesso labirinto, in un nuovo invisibile monarca.

Mondi universi ibridi, dotati di variabili gradazioni di astrattezza e soluzioni di realtà, sono rintracciabili anche nell’opera di Jorge Luis Borges, etichettata spesso come fantastica senza la dovuta attenzione alla diversificazione ontologica che la attraversa né

⁵⁷ Nel totalitarismo dell’amministrazione confluiscono tratti sia del nazionalsocialismo che dello stalinismo, in una trasfigurazione che travalica i riferimenti contingenti per installarsi su un piano metastorico più vasto.

⁵⁸ Ulrich Weber, *Forschungsreisen in Platos Höhle oder Spätfolgen einer Seminararbeit*, in *Dürrenmatt im Zentrum*, Internationales Neuenburger Kolloquium 2000, a cura di Jürgen Söring e Annette Mingels, Frankfurt am Mein, Peter Lang europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004.

⁵⁹ Friedrich Dürrenmatt, *Der Winterkrieg in Tibet: Stoffe I*, Zürich, Diogenes, 1981, p. 91.

⁶⁰ Idem, *Der Rebell (1975-1981)*, trad. it. di Umberto Gandini, *Il ribelle*, in *Racconti*, cit., p. 350.

agli insistenti ricorsi metanarrativi che del fantastico annientano, immantinente, le condizioni stesse di esistenza. La maggior parte dei racconti di Borges ricade infatti – causa la dissoluzione referenziale che vi opera l’autoriflessività o l’usurpazione finzionale da parte di teorie speculative di vario genere – al di fuori della *fiction* propriamente detta, lungo i cui bordi instaura, per così dire, una diversa, più rarefatta finzionalità, sfuggente a una categorizzazione per mondi. Tra i racconti che preservano una qualche referenzialità e consistenza, viceversa, numerosi sono quelli ambientati in mondi alternativi, variamente compositi, simili a quelli esplorati sin qui. Valgano due esempi tra i più celebri.

Quello de *La ruinas circulares* (*Le rovine circolari*, 1949) è un mondo quasi del tutto monopersonale, di cui non è dato conoscere il tempo, né il luogo (il tempio circolare, dedicato al Fuoco, cui il forestiero approda dal fiume, sorge verosimilmente in territorio greco, ma l’inferenza non conta che su un’allusione testuale imprecisa⁶¹), né tanto meno le coordinate del possibile e dell’impossibile: l’immane impresa del mago, che per notti e notti si dedica alla creazione, in sogno, del proprio figlio, è coronata dal successo, e l’avvento di un uomo magico, in grado di passare indenne attraverso il fuoco, è riferito dai due rematori senza alcuno stupore, ma ogni cosa vi avviene come rarefatta, prosciugata e ridotta ai minimi termini, e la scoperta finale del sognatore (“Con sollievo, con umiliazione, con terrore, comprese che era anche lui un’apparenza, che un altro lo stava sognando”⁶²), lungi dallo sciogliere gli enigmi sparsi nella narrazione, getta una luce incerta sull’intero mondo rappresentato, svelando nella conclusione al tempo stesso l’identità fantasmatica del protagonista e l’inconsistenza della realtà *tout court*.

Se l’universo de *Las ruinas circulares* non affiora che in minima parte alla superficie del testo e nelle sue linee essenziali rimane inabissato nel non detto, lo straordinario *La lotería de Babilonia* (*La lotteria di Babilonia*, 1944) non è altro, per converso, che la descrizione di un mondo e l’abbozzo, inquinato di mitologia, della sua storia: nella città di Babilonia – una Babilonia non del tutto sovrapponibile a quella reale, cui sono estranei gli avvenimenti riferiti dal racconto, ma neanche totalmente immaginaria, – vige da anni “un’istituzione che altre repubbliche ignorano o che opera in esse in modo imperfetto e segreto: la lotteria”⁶³. Nata come semplice intrattenimento plebeo, nel

⁶¹ “nessuno ignorava che l’uomo taciturno veniva dal Sud e che la sua patria era uno degli infiniti villaggi che si trovano a monte del fiume, sul versante della montagna, dove la lingua zend non è contaminata dal greco e dove è rara la lebbra”. Jorge Luis Borges, *Las ruinas circulares* (1944), trad. it. *Le rovine circolari*, in *Finzioni*, cit., p. 46, corsivo mio.

⁶² Ivi, p. 52.

⁶³ Idem, *La lotería de Babilonia* (1944), trad. it. *La lotteria di babilonia*, in ivi, p. 54.

“paese vertiginoso”⁶⁴ del narratore essa avrebbe progressivamente esteso il proprio dominio a tutti gli aspetti della realtà, finendo col legiferare – in una sorta di rinuncia collettiva alla disposizione delle proprie scelte e conseguente annientamento della responsabilità dei singoli – su ogni frammento del futuro immediato e remoto degli abitanti della città, agendo come “un’intensificazione del caso, un’infusione periodica del caos nel cosmo”⁶⁵ sempre meno distinguibile, negli anni, dalla casualità innata o dal fato: l’invisibilità e la segretezza della Compagnia che la presiede (in tutto e per tutto simile a un *deus absconditus*, dispensatore di sorti) avrebbero fomentato nel tempo le più diverse congetture circa la sua identità e sopravvivenza; non ultima l’ipotesi che già da secoli essa abbia cessato di esistere e che il disordine delle vite dei babilonesi non sia da attribuirsi ad altro che al caso, ereditario, tradizionale, cui è soggetto il resto dell’umanità.

Prima di concludere questa ricognizione attraverso le ontologie ibride della letteratura dell’immaginario e fare ritorno entro i confini del fantastico propriamente detto, s’impone una breve tappa tra i mondi dei romanzi appartenenti del cosiddetto *realismo magico*, una modalità letteraria affermata in America Latina sotto l’influsso del surrealismo soprattutto ad opera di Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias e culminante, nel corso degli anni Sessanta, nell’opera di Gabriel García Márquez, ma concettualmente estendibile a esiti narrativi geograficamente e culturalmente distinti, quali i paradigmatici *Die Blechtrommel (Il tamburo di latta, 1959)* di Günter Grass o *Midnight’s Children (I figli della mezzanotte, 1981)* di Salman Rushdie. In modo non dissimile dai racconti menzionati sinora, i romanzi del cosiddetto realismo magico o *real maravilloso*, come lo battezzò Carpentier nel prologo a *El reino de este mundo* (1949), instaurano mondi compositi ma privi di strappi, in cui lo scarto tra diverse nature o condizioni dell’esistente viene livellato in favore di un *continuum* moderatamente inverosimile ma deprivato, agli occhi del lettore, della componente dello scandalo. Con meccanismo inverso a quello operante nel fantastico,

“Il ‘realismo meraviglioso’ pone la *coesistenza non problematica del reale e del soprannaturale*, in un mondo simile al nostro. [...] Una situazione che si ottiene mediante un processo di naturalizzazione (verosimilizzazione) e di persuasione [...] Il realismo meraviglioso riposa su una strategia fondamentale: denaturalizzare il reale e naturalizzare l’insolito, ovvero *integrare l’ordinario e lo straordinario in un’unica rappresentazione del mondo*”⁶⁶ (corsivi miei).

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ivi, p. 58.

⁶⁶ David Roas, *La amenaza de lo fantástico*, in Aa. vv., *Teorías de lo fantástico*, a cura di David Roas, Madrid, Arco, 2001, p. 12.

Il termine *realismo magico*, impiegato per la prima volta nel 1925 dal critico d'arte tedesco Franz Roh come sottotitolo al suo libro sulla pittura post-espressionista tedesca *Nach-Expressionismus. (Magischer Realismus). Probleme der Neuesten Europäischen Malerei* (nella traduzione spagnola *Realismo Mágico: post-expresionismo*), e diffusosi ampiamente, con una gran varietà di accezioni, tanto nella cultura ispanoamericana quanto nell'ambiente surrealista della Parigi degli anni Trenta⁶⁷, non designa un genere né una precisa corrente letteraria, quanto piuttosto un fenomeno eterogeneo concepibile, nelle sue linee generali, come l'"espressione particolare, e specificamente letteraria, di un primitivismo estetico", sorto nel Novecento in vari campi dell'arte e della cultura come reazione agli avanguardismi⁶⁸, e assimilato a una modalità narrativa e immaginativa specificamente sudamericana soprattutto a partire dagli anni Quaranta, in riferimento ai romanzi di autori quali il guatemalteco Miguel Ángel Asturias, il messicano Juan Rulfo, il colombiano Gabriel García Márquez.

Pur condividendo con romanzi di altre culture e aree geografiche un'analoga commistione tra mondi e un'identica tendenza a naturalizzare l'inverosimile, il realismo magico ispanoamericano presenta innegabilmente connotati originali, tanto da poter essere considerato, com'è stato fatto⁶⁹, la proiezione letteraria di codici archetipici e culturali peculiari alle culture del subcontinente americano. Esplorando l'impresa di disalienazione e di conquista identitaria condotta dai paesi sudamericani soprattutto a partire dal trionfo della rivoluzione cubana, in una prospettiva che nella nuova narrativa latinoamericana individua la fabbricazione, autonoma, di un'utopia, e la tendenza a ciò che in senso lato può essere definito come una "fondazione mitica", Rosalba Campra sottolinea la specificità del realismo magico mettendone in evidenza la refrattarietà ai tradizionali codici di lettura europei:

⁶⁷ Roh designa con il termine la corrente che nelle arti plastiche sarebbe stata chiamata, di lì a qualche anno, "nuova obiettività"; Bontempelli lo impiega in riferimento alla propria poetica, ispirata all'esperimento surrealista francese; Uslar Pietri è tra i primi a utilizzare, in America Latina, l'espressione "realismo mágico" (1948), applicandola al racconto venezuelano degli anni Trenta e Quaranta; negli scritti di Carpentier e Asturias il "Real maravilloso" assume i connotati di un vero e proprio manifesto letterario.

⁶⁸ Erik Camayd Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, cit. in Vittoria Martinetto, *Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica*, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp>.

⁶⁹ Graciela Ricci perviene a una schematizzazione, non del tutto persuasiva ma ricca di stimoli, degli aspetti psichici e culturali responsabili della genesi di quello che denomina, estendendone l'accezione a manifestazioni letterarie anche molto diverse tra loro, il "Realismo Mágico Maravilloso". Quali principali tratti strutturanti la coscienza sudamericana individua: l'archetipo della morte e della rinascita; l'ibridazione psicologica, risultato dalla pluralità etnica, culturale e storica che caratterizza il continente; la propensione all'accettazione del meraviglioso; le eredità mitico-religiose europea, mediorientale, africana e autoctona. Cfr. *Graciela Ricci, América Latina y el realismo mágico. Historia de una transgresión*, Estratto da «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», Padova, Antenore, 1982.

“lo sguardo sulla realtà che propone la narrativa ispanoamericana colloca su un medesimo piano di percezione ciò che correntemente suole definirsi con i termini antitetici di ‘reale’ e ‘immaginario’. Ma questi termini sono contraddittori solo per chi giudichi una narrativa non europea con parametri derivati da opere e scuole europee, che oppongono come genere il realismo (per esempio di un Flaubert) al fantastico (per esempio di un Hoffmann). Questi criteri non valgono più per definire un mondo in cui gli innamorati si annunciano tra nubi di farfalle e dove la levitazione si facilita prendendo una tazza di cioccolato, dove gli uomini parlano lo stesso linguaggio della terra e del vento”⁷⁰.

A dispetto dell’ambiguità tra prospettiva fenomenologia e prospettiva ontologica che caratterizza il realismo magico fin dalle sue prime formulazioni, in bilico tra la definizione di *un mondo* connotato magicamente e *una percezione*, magica, del mondo esterno⁷¹, all’esame dei testi andrà rilevata una netta predominanza della prima istanza sulla seconda. L’ascrivibilità di un romanzo al realismo magico non è determinata, in altri termini, dalla distorsione percettiva della realtà rappresentata, ma dal carattere composito ed eterogeneo del mondo *effettivo* che esso instaura: laddove l’inammissibile è riconducibile a un mero fatto di linguaggio, in seno al realismo magico come al fantastico, la semantica a mondi possibili si vede sottratto il suo oggetto e smarrisce, come si illustrerà dettagliatamente nel paragrafo successivo, qualunque pertinenza descrittiva.

3. Fantastico e metaletteratura

Un’ultima precisazione appare, a questo punto, indispensabile: se l’ibridazione tra i mondi stempera l’insolito nella realtà sbarrando qualunque accesso al fantastico, come si è osservato nei casi degli universi ibridi delle letterature europee e in quello, peculiare, del realismo magico sudamericano, altrettanto incompatibile con l’effetto fantastico risulta l’interferenza, in un unico spazio narrativo, tra elementi reali ed elementi di *fiction*, ovvero l’atto autoinvalidante, autosvelante, con cui una narrazione mette a nudo la propria finzionalità. Innestando segmenti di realtà nella finzione o viceversa contaminando di finzione un mondo preteso reale, la *metafiction* sottrae al narrato qualunque forza di autenticazione, svuotando di consistenza i mondi che esso proietta (e non di rado, di riflesso, l’intera realtà⁷²) e rendendoli così inattaccabili agli

⁷⁰ Rosalba Campra, *La narrativa ispanoamericana: società e utopia*, in *La cultura del Novecento*, Vol. III (*Letteratura, linguistica e semiotica*), a cura di Alfonso Berardinelli e Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 1981, p. 383.

⁷¹ Per queste osservazioni si veda Graciela Ricci, op. cit.

⁷² Si veda la celebre nota: “Perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e la mille e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del don Chisciotte, e Amleto, spettatore di *Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori noi, loro lettori o spettatori, possiamo

assalti del fantastico, la cui furia distruttiva necessita, come si è detto all'inizio di questo capitolo, di una solida realtà su cui esercitarsi.

Per questo “l'universo fantasmatico” di Borges – che già María Barrenechea definiva “un orbe dove i limiti tra la realtà e la finzione letteraria si sono cancellati, dove non si sa più cos'è l'immaginario e cosa il veridico, dove i personaggi romanzeschi possono alternarsi a quelli storici, gli autori reali agli apocrifi, dove la vita copia i procedimenti letterari e a sua volta ciò che è specificamente letterario acquista valore vitale, se non magico”⁷³ – si mostra altamente refrattario al fantastico, di cui ospita, semmai, una versione originale e personalissima. Per lo stesso motivo un racconto come *Notturmo indiano* (1984) di Antonio Tabucchi può considerarsi fantastico solo con qualche riserva e un testo quale il cortazariano *Continuidad de los parques* (*Continuità dei parchi*, 1954), assimilato con frequenza dalla critica alla più ortodossa produzione fantastica dell'argentino, esula invece ampiamente dal genere.

Se il finale allusivamente metadiegetico del primo rischia di vanificare la consistenza del mondo in cui il racconto, classicamente giocato sulle corde dell'ambiguità e del doppio, si è mosso fino a quel momento, convertendolo così, come giustamente fa notare Amigoni⁷⁴, in un esemplare quanto mai riuscito di quel “fantastico del discorso” applicato da Rosalba Campra a diversi esiti novecenteschi del genere, del secondo non si può dire neanche *se* e *dove* abbia avuto luogo, data la deliberata, vertiginosa fusione tra il mondo del racconto e quello del romanzo nella cui lettura è intento il suo protagonista: nel fulminante episodio di un uomo assassinato da uno dei personaggi del libro che sta leggendo, *Continuidad de los parques* attualizza e concentra al massimo (il racconto è il più breve del suo autore) quella che Genette ha definito, proprio in riferimento a questo racconto di Cortázar, “una forma inversa (ed estrema) della figura narrativa chiamata dai classici *metalessi dell'autore*, consistente nel fingere che il poeta ‘operi egli stesso gli effetti che canta’”⁷⁵. Dissolta la realtà rappresentata con un salto di livello consentito alla scrittura ma inoperoso a livello dei mondi, al fantastico viene letteralmente a mancare la terra sotto i piedi e la trasgressione, che pure è fortissima, pertiene al dominio del discorso, non a quello, inghiottito dal libro, del mondo che lo contiene.

L'incompatibilità tra fantastico e *meta-fiction* si riallaccia, com'è evidente, al più ampio interrogativo circa l'incorporabilità nel genere dei racconti in cui l'evento

essere fittizi”. Jorge Luis Borges, *Magias parciales del 'Quijote'* (1952), trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *Magie parziali del 'Don Chisciotte'*, in *Altre inquisizioni*, cit., p. 52.

⁷³ Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, op. cit., p. 54.

⁷⁴ Ferdinando Amigoni, op. cit.

⁷⁵ Gérard Genette, op. cit., p. 282.

impossibile scaturisce da processi *discorsivi* e *linguistici*: come si è già rilevato, Rosalba Campra registra il passaggio, a partire dalla seconda metà del Novecento, da un fantastico prevalentemente semantico a un *fantastico del discorso*⁷⁶, ossia a una modalità del fantastico in cui “l’indeterminatezza e la distorsione del significante producono un effetto sul livello semantico”⁷⁷. A questa modalità sarebbero riconducibili tanto i casi in cui una deliberata reticenza testuale induce un’interpretazione fantastica degli eventi rappresentati, quanto quelli in cui

“il discorso produce l’*histoire* non già nel senso che la comunica o la manifesta, ma nel senso – letterale – di creare gli avvenimenti: l’atto di narrazione produce il discorso e anche il contenuto del discorso.

La domanda alla quale l’*histoire* non aveva potuto rispondere – chi o che cosa è l’agente della trasformazione – trova risposta nel discorso: l’agente della trasformazione è il discorso stesso; i personaggi sono agiti dalla parola. La causalità che fa sviluppare l’*histoire* non appartiene quindi al livello dell’*histoire* ma al livello del discorso. Né la causalità di eventi né quella psicologica né quella filosofica indicate da Todorov sono qui sufficienti a rendere conto del perché dello sviluppo dell’*histoire*. In questi racconti, la causalità è verbale: la parola ha qui la stessa funzione incantatoria del filtro o della bacchetta magica della fiaba”⁷⁸.

Mentre nel primo caso una strategia discorsiva dà vita a racconti ampiamente ascrivibili, per vie che verranno esaminate dettagliatamente nel capitolo successivo, al genere fantastico, i testi cui si fa riferimento qui sopra ci sembrano invece esulare, per i motivi esposti sinora, dal fantastico propriamente detto. Sia il già citato *Continuidad de los parques*, che altri racconti cortazariani esaminati in seguito, quali *Satarsa* (*Satarsa*, 1983) o *Todos los fuegos el fuego* (*Tutti i fuochi il fuoco*, 1966), ancorché liminari rispetto al genere, mancano infatti della condizione ribadita fin qui come necessaria (anche se non sufficiente) all’esistenza del fantastico: l’instaurazione *referenziale* di un mondo consistente, in tutto e per tutto verosimile e concepibile al di fuori e indipendentemente dal discorso impiegato per evocarlo.

Una visione del fantastico contemporaneo analoga a quella prospettata da Rosalba Campra è al centro di un interessante studio di Mery Erdal Jordan, in cui le manifestazioni storiche del fantastico sono poste in relazione – sulla base di un presupposto non del tutto condivisibile⁷⁹ – con le diverse concezioni del linguaggio che

⁷⁶ Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 133.

⁷⁷ Ivi, p. 127.

⁷⁸ Idem, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, cit. p. 131.

⁷⁹ Il presupposto su cui poggia la visione della Jordan è che l’opera letteraria sia sempre determinata dalla concezione del linguaggio che domina, più o meno esplicitamente, un determinato periodo culturale. “Da questo punto di vista” afferma, “la letteratura è considerata come l’espressione dello spirito dell’epoca, nel senso più ampio che può assumere il concetto”. (Mery Erdal Jordan, op. cit., p. 8). A questa affermazione, parzialmente condivisibile, nondimeno occorre obiettare che proprio dell’opera letteraria autentica, memorabile e destinata a modificare il canone, è precisamente la capacità di sopravanzare,

hanno governato la produzione letteraria dall'inizio del secolo XIX a oggi. Secondo questa prospettiva, l'accento sulla funzione simbolica del linguaggio avrebbe generato, in seno alla letteratura romantica, un fantastico fortemente incline al meraviglioso a causa della perseguita omologazione tra il piano del reale e quello dell'immaginario; la fede positivista nella capacità mimetica della lingua avrebbe poi prodotto un fantastico eminentemente percettivo, fondato sull'esitazione todoroviana e su dinamiche orientate all'ambiguità esplicativa; infine il divorzio postmoderno tra mondo e linguaggio e la radicale sfiducia nella possibilità di un rapporto trasparente, inequivoco, tra i due termini, avrebbe suscitato quello che, con una lieve modifica alla definizione della Campra, la studiosa denomina un 'fantastico del linguaggio', tributario di procedimenti metafinzionali quali la metalessi e l'ironia, e incentrato su una concezione autosufficiente, artificiale e autoreferenziale dell'opera letteraria.

La precisazione secondo cui l'autonomia del testo non eliminerebbe del tutto la sua capacità di riferimento a mondi extraletterari, e il fantastico del linguaggio si baserebbe non già sull'abolizione assoluta del referente esterno, quanto piuttosto su un "delicato equilibrio tra la sua inerente necessità di configurare mondi e l'ineludibile autocoscienza testuale"⁸⁰, appare inaccettabile per la sua intrinseca contraddittorietà: se il costante rimando a un mondo esterno al testo rimane lo *specificum* che permette di distinguere il fantastico dai generi attigui, come la studiosa ribadisce in più punti, l'invalidazione di tale elemento nei racconti menzionati vale a escluderli dal genere; mentre la presenza di componenti in vario grado metanarrative *a margine* del nucleo fantastico, come si osserva nei racconti *El Aleph* o *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* presi in esame dalla Jordan, resta accessoria rispetto all'effetto fantastico, che non ne viene determinato né, viceversa, intaccato.

Al di là dei problemi immediatamente definitivi, tuttavia, questa e simili impostazioni chiamano indirettamente in causa un interrogativo quanto mai attuale che gli studiosi di fantastico non possono fare a meno di porsi: se la cultura postmoderna vede la progressiva dissoluzione della consueta distinzione tra reale e finzionale e il quesito stesso della rappresentabilità della realtà esterna da parte della letteratura si svuota dall'interno per consunzione dei suoi stessi presupposti, mentre la nozione di verosimile letterario estende a dismisura i propri confini e la mescolanza tra mondi e gradi di realtà diventa ingrediente quasi inavvertito della *fiction*, quale futuro può

tanto a livello di contenuti quanto sul piano delle forme e del linguaggio in genere, la cultura nel cui orizzonte si produce, prefigurando nuove direzioni e nuovi modi di esprimersi, e in molti casi anticipando nuove concezioni linguistiche, o contribuendo, viceversa, a instaurarle.

⁸⁰ Ivi, p. 38.

attendere un genere letterario che attinge la propria ragione d'essere e fonda la propria identità precisamente sulla problematizzazione dei limiti tra realtà e irrealtà?

Al pessimistico, solo apparentemente ragionevole pronostico per cui il fantastico propriamente detto sarebbe destinato a sparire – come già vaticinava Todorov per l'inizio del XX secolo appellandosi appunto, oltre alla sua sostituzione a opera della psicoanalisi, alla smarrita separabilità tra reale e irreale e alla conseguente fantasticizzazione generalizzata del mondo rappresentato⁸¹, – si può obiettare che la nozione di realtà operante nel lettore non combacia che in minima parte con quella promossa dalla produzione letteraria e artistica, che esercita certo un influsso sulla sua coscienza ma non al punto di scardinarne gli intimi, più radicati presupposti. Anche il lettore più smaliziato e 'postmoderno' si smarrisce, come si osservava all'inizio di questo studio, di fronte a un evento che infrange il patto di lettura e la coerenza del mondo possibile rappresentato, e continuerà a farlo indipendentemente dalle direzioni che vorrà imboccare l'evoluzione letteraria. Più rilevante del rapporto tra il fantastico e la visione del binomio reale/irreale che domina la letteratura nel suo complesso appare, ai fini del prodursi del fantastico, la gestione contestuale, attivata dal singolo racconto, del rapporto tra l'evento impossibile e il mondo finzionale circostante. Laddove quest'ultimo rispecchia il mondo in cui il lettore si trova a vivere e della cui consistenza nessuna arditezza letteraria può indurlo seriamente a dubitare, lo scandalo fantastico, essenziale alla sua sussistenza e ai suoi effetti, non potrà mancare di prodursi.

4. Contraddittorietà dei mondi fantastici

Alla congerie di mondi ibridi, variamente indifferenziati, tributari dell'onirico e insidiati in più punti dall'esca della trasposizione metaforica, analizzati nel secondo paragrafo, il fantastico più eversivo oppone universi impossibili vincolati a due imperativi fondamentali, tra loro strettamente connessi: da un lato l'obbligo, categorico, del realismo; dall'altro quello della contraddizione interna.

Il primo poggia, come si è visto, sul rapporto di implicazione reciproca che vincola l'infrazione all'interdetto e ogni eccesso a un limite, e che incarna – nelle parole di Derrida – “l'appartenenza necessaria di tutti i discorsi distruttori, che debbono abitare le

⁸¹ Scrive lo studioso al riguardo: “Il XIX secolo viveva, è vero, in una metafisica del reale e dell'immaginario, e la letteratura fantastica altro non è se non la coscienza sporca di quel XIX secolo positivista. Ma oggi non possiamo più credere a una realtà immutabile, esterna, né a una letteratura che sarebbe soltanto la trascrizione di questa realtà. Le parole hanno conquistato un'autonomia che le cose hanno perduto [...] Alla stessa letteratura fantastica che nelle sue pagine sovverte le categorizzazioni linguistiche, è stato inferto un colpo mortale; ma da questa morte, da questo suicidio, è nata una letteratura nuova. Ora, non sarebbe troppo presuntuoso affermare che la letteratura del XX secolo è, in un certo senso, più 'letteratura' di ogni altra”. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 172.

strutture stesse che stanno abbattendo e nascondervi un desiderio indistruttibile di presenza piena, di non-differenza”⁸². L’unico modo concesso alla trasgressione di affermarsi come tale è “conservare e confermare, in qualche modo, ciò che essa eccede”⁸³, la forza più grande essendo “quella di una scrittura che, nella trasgressione più audace, continua a mantenere e a riconoscere la necessità del sistema dell’interdetto (sapere, scienza, filosofia, lavoro, storia, ecc.)”⁸⁴.

L’imperativo del realismo si esercita, nel fantastico, tanto sul piano discorsivo quanto a livello dei mondi: se da un lato il discorso deve essere in grado di restituire una realtà consistente e plausibile, dall’altro la conformazione del mondo rappresentato deve uniformarsi a regole di coerenza e verosimiglianza, in assenza delle quali qualunque infrazione risulta vanificata. Come ha sottolineato Roger Caillois, “non c’è fantastico laddove non c’è alcunché di numerabile e stabilito, vale a dire laddove i possibili non sono definiti né suscettibili d’esser enumerati. Quando qualunque cosa può accadere in qualunque momento, niente può sorprendere e nessun miracolo può stupire”⁸⁵.

Di fronte al reale *completamente* smantellato e alle infrazioni generalizzate e ‘continue’ delle ontologie ibride esaminate fin qui o, sul versante discorsivo, al linguaggio *interamente* messo in crisi da scritture pure imparentate al fantastico dal tentativo di aggirare il *logos*, scavalcando in qualche modo se stesse, quali diverse espressioni surrealiste⁸⁶, di gran lunga più destabilizzanti appaiono la lacerazione, la crepa, la breccia, che il fantastico contemporaneo divarica in un reale per il resto preservato intatto.

Il secondo imperativo riguarda, in stretta dipendenza dal primo, la necessità di una frattura interna al mondo rappresentato e del carattere di *eccezione* dell’elemento fantastico rispetto all’universo finzionale circostante. Se ci poniamo per un attimo nella prospettiva sistemica di Gilles Deleuze e assumiamo il senso come “effetto di superficie” prodotto dalla circolazione di una casella vuota, *perpetuum mobile*, responsabile della coordinazione delle serie eterogenee di cui il testo si compone, l’oggetto o evento fantastico diventa concepibile come l’intensificazione, o l’esasperazione, dell’intrinseca paradossalità di quest’elemento. La struttura contiene

⁸² Jacques Derrida, *L’écriture et la différence* (1967), trad. it. di Gianni Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002, p. 253.

⁸³ Ivi, p. 355.

⁸⁴ Ivi, p. 356.

⁸⁵ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, cit., pp. 92-93.

⁸⁶ Nota in proposito Rosemary Jackson: “Da *Nadja* di Breton a *Tarantula* (1971) di Dylan, le opere fantastiche surrealiste sono anche distinte [dalle opere fantastiche pure], imitando un mondo di sogno o un mondo esterno fratturato, ma non rompendo le strutture del reale all’*interno* del testo: né la metanarrativa, né la narrativa puramente surrealistica rompono l’asse del reale: poiché per loro è già rotto”. Rosemary Jackson, op. cit., p. 158.

sempre un “significante fluttuante”, che “non è mai là dove la si cerca e, inversamente [...] non la si trova mai là dove essa è. Essa *manca al suo posto*”⁸⁷, cui “è proprio [...] essere in eccesso in una serie che essa costituisce come significante, ma anche in difetto nell’altra che essa costituisce come significata”, e che si vale conseguentemente di determinazioni mobili e relative (“Infatti ciò che è in eccesso da un lato cos’è se non *un posto vuoto* estremamente mobile? E ciò che è in difetto dall’altro non è un oggetto molto mobile, *occupante senza posto*, sempre soprannumerario e sempre spostato?”⁸⁸).

In quest’ottica, si può rilevare come nella *fiction* fantastica più eversiva questo meccanismo venga di fatto portato alle sue estreme conseguenze e per così dire ‘letteralizzato’: elemento eccentrico e contraddittorio all’interno di un sistema di interconnessioni che si svelano e illuminano reciprocamente, l’oggetto fantastico vi delinea uno spazio vuoto – simile al pezzo mancante di un *puzzle* – che sottraendosi al gioco relazionale della semiosi porta al corto circuito l’intero impianto testuale, in uno spegnimento generale del senso sulla cui feconda negatività si è cercato di fare luce nel capitolo precedente. Se molti dei testi annoverati qui nella tipologia dei mondi ibridi sono ancora parzialmente interpretabili sulla base delle relazioni che, pure nebulosamente, consentono di intravedere (il mondo del Castello, la colonia penale, la sinistra città dürrenmattiana, gli strambi paesi di Buzzati, la Babilonia di Borges configurano pur sempre dei sistemi, entro i quali è possibile rintracciare ricorrenze, rapporti, norme, divieti), la smagliatura che il più fecondo fantastico novecentesco ama celare negli interstizi dei suoi mondi finisce invece col disfare l’intero tessuto testuale, piegandolo a una trasgressione del senso che non determina “l’accesso all’*identità* immediata e indeterminata di un non-senso, né alla possibilità di *mantenere* il non-senso”, quanto piuttosto, come osserva Derrida parafrasando la riflessione di Bataille sul negativo, “una *epoché* dell’epoca del senso, [...] una messa tra parentesi – scritta – che sospende l’epoca del senso”⁸⁹.

4.1 José María Merino, *Buscador de prodigios*

La prima raccolta di racconti del narratore spagnolo José María Merino⁹⁰, ampiamente dominata, come larga parte della produzione successiva, dall’invenzione di

⁸⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens* (1969), trad. it. di Mario De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 44.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Jacques Derrida, op. cit., p. 347.

⁹⁰ José María Merino, *Cuentos del reino secreto (Racconti del regno segreto)*, 1982), Madrid, Alfaguara, 2007. José María Merino è uno dei più importanti scrittori fantastici spagnoli contemporanei: nato a La Coruña nel 1941, cresciuto a León e attualmente residente a Madrid, è autore di alcune raccolte di racconti, tra le quali si segnalano, oltre alla presente, *El viajero perdido (Il viaggiatore perduto)*, 1990),

matrice fantastica e splendente di un'imperturbata, notevolissima felicità immaginativa, offre all'analisi un repertorio estremamente diversificato di soluzioni fantastiche, entro il quale è possibile rintracciare modelli tradizionali, rinvigoriti da scelte tematiche originali, ibridi dalla difficile collocazione di genere simili a quelli esaminati finora, e invenzioni assolutamente innovative portatrici di quella trasgressione logica e semantica che si sta tentando, per avvicinamenti progressivi, di circoscrivere.

Il racconto *Buscador de prodigios* (*Cercatore di prodigi*, 1982) costituisce forse, di quest'ultima categoria, il caso più paradigmatico: narrato in prima persona da un ragazzino di dodici anni della cui parola non si ha alcun motivo di dubitare e ambientato in un mondo in tutto e per tutto identico a quello reale (verosimilmente un villaggio montano della regione di Castilla y León, in un'epoca approssimativamente coincidente con quella della stesura del racconto), riferisce l'irruzione, naturalizzata solo in parte, di un evento incontestabilmente impossibile, senza azzardare il benché minimo tentativo di spiegazione né lasciar cadere alcun indizio che consenta al lettore di mettersi sulle sue tracce. Allo svuotamento semantico che ne deriva e all'inceppamento dell'intera macchina testuale fa da contraltare, sul fronte della significazione 'simbolica', un'apertura che l'analisi può ricondurre, come si vedrà, entro l'alveo di un discorso dominante, ma non interamente parafrasare né disgiungere da un fondo, irriducibile, di oscurità.

In un piccolo paese di provincia fa un giorno la sua comparsa un personaggio curioso, a tal punto identificato con la sua insolita professione che la narrazione gli rifiuta un nome, limitandosi a designarlo per tutto il tempo come "il cercatore di prodigi": si tratta di un professore di "cose antiche", giunto sul luogo con la giovane moglie per fotografare le pitture rupestri rinvenute in una grotta a qualche ora di marcia dal villaggio, ma appassionato anche delle "cose inspiegabili, i fenomeni che sembravano non avere spiegazione naturale"⁹¹. Interrogato sull'eventuale presenza di fenomeni soprannaturali nella regione, il nonno del ragazzino raduna dopo cena, nella sua locanda, gli abitanti del paese, perché riferiscano al forestiero tutti gli episodi inspiegabili di cui hanno memoria.

In una scena cui tanto il linguaggio impiegato quanto la cura per i dettagli psicologici conferiscono una potente efficacia realistica, gli anziani del villaggio raccontano allo studioso – con la timidezza e le bruciozze improvvise della gente semplice al cospetto

Cuentos del Barrio del Refugio (*Racconti del quartiere del Rifugio*, 1994) e *Cuentos de los días raros* (*Racconti dei giorni strani*, 2004), nonché di poesie, saggi e romanzi, il più celebre dei quali è *La orilla oscura* (*La riva oscura*), vincitore del Premio de la Crítica nel 1985.

⁹¹ José María Merino, *Buscador de prodigios* (1982), in *Cuentos del reino secreto*, cit., p. 62.

del cittadino colto – della strana traccia di erba bruciata simile a un anello aperto su un lato che tutti gli anni appare, dal giorno alla notte, nell’appezzamento di Vicenta, e cui la donna attribuisce, suggestionata dalle notizie televisive, un’origine extraterrestre; dell’enorme corpo brillante, nero come il carbone, precipitato tempo addietro dal cielo, di cui si dice che avesse dimenato, per tutta la notte successiva, le strane braccia simili a rami e gridato di dolore come una cosa viva, finché il sole non ne aveva essiccato le estremità e disfatto la consistenza in una polvere fine; infine dell’uovo gigantesco venuto fuori dal nulla che, crepatosi, aveva emesso un muco dall’odore nauseabondo, per poi seccarsi al sole e scomparire senza lasciare traccia.

Con grande sconcerto degli abitanti del villaggio, il cercatore di prodigi ha però, per ognuno di questi portenti, una spiegazione perfettamente logica e razionale: mentre il cerchio d’erba è attribuito al micelio di qualche fungo, e l’enorme uovo liquidato come un lycoperdon (un altro fungo molto comune) di dimensioni eccezionali, la massa nera è identificata con un meteorite, le cui presunte grida di agonia sono ricondotte alla crepitazione dovuta all’elevatissima temperatura interna e le braccia in forma di rami chiariti come le volute di fumo emesse a seguito del brusco raffreddamento. Che queste spiegazioni non siano ben accette agli abitanti del villaggio, e tanto meno ai testimoni originali dei prodigi, derubati sbrigativamente dei loro miracoli e forse anche, indirettamente, dei loro sogni, emerge con evidenza dai tentativi di resistenza, a tratti toccanti, che essi cercano di opporre alla schiacciante superiorità dello straniero: di contro all’insipida interpretazione del meteorite, l’irruente Ramirín si alza in piedi ed esclama: “Lo udii chiaramente, signore, e allora avevo l’udito di una lepre. Erano grida di dolore”⁹², e ignorato dal professore, che prosegue nella sua spiegazione senza badargli, replica: “Allora avevo la vista di un nibbio, e le assicuro che non era fumo. Che fumo e fumo! Erano cose vive”⁹³. Zittito dalla risposta conciliante dell’uomo (“Senta, nonno, i sensi ci ingannano molto spesso. Gli uomini sono eccessivamente creduloni. Per prestar fede a testimonianze come la sua, devo avere prove più rigorose”⁹⁴), Ramirín si rimette a sedere borbottando parole inintelligibili, ma non si dà per vinto; riferito l’episodio dell’uovo gigante, apostrofa il professore con aria di sfida: “Adesso mi spieghi questo”⁹⁵. Anche in questo caso tuttavia, a dispetto delle rimostranze dell’anziana testimone del prodigio (“Niente affatto [...] Ho visto centinaia di funghi e peti di lupo. Ho passato la vita su questi monti. Quella cosa non era un

⁹² Ivi, p. 66.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ivi, p. 67.

fungo”⁹⁶), il professore riconduce l’episodio, sotto lo sguardo mortificato della moglie, a un fenomeno naturale.

Il mattino seguente il ragazzino accompagna i due forestieri alla grotta, dove l’uomo si attarda quasi tutto il giorno a fotografare le pitture rupestri, queste sì soddisfacenti sotto il profilo scientifico, disseminate lungo le sue pareti, mentre il bambino e la ragazza preparano, di fronte alla caverna, il fuoco e le tende per la notte. Intenti a osservare in silenzio, all’imbrunire, la superficie del lago, i due vedono però calare improvvisamente, dal cielo che si sta oscurando, un oggetto misterioso:

“Nel cielo c’era un oggetto scuro, arrotondato, che si faceva sempre più grande. Non era un aereo. In breve ci fu quasi sulla testa ed ebbi paura che stesse per caderci addosso. Non aveva luci né una forma definita. Sembrava un grande masso. Senza rumore, si posò sulla prateria, vicino al lago, e allora riconobbi la sua forma: era una vecchia casa, una capanna coperta da un tetto ottenuto con quella paglia che chiamano *cuelmos*”⁹⁷.

Mentre il ragazzino fissa l’apparizione come inebetito, incapace di muoversi, la ragazza si dirige verso la capanna senza alcuna esitazione e vi penetra. Quando poco dopo il cercatore di prodigi emerge dalla grotta e il bambino tra i singhiozzi gli riferisce l’accaduto, l’uomo ascolta dapprima senza capire (“Non so se mi capi”⁹⁸); incredulo nega l’evidenza (“Ma come può essere scesa del cielo?”⁹⁹); infine cerca di tranquillizzarlo con fare conciliante (“Tu sta’ tranquillo, su, tranquillo. Hai cenato? [...] Lei sarà meglio non disturbarla. Sarà impegnata nelle sue cose. Starà studiando”¹⁰⁰), per poi chiudersi nella sua tenda e addormentarsi quasi all’istante. Incapace di dormire, il narratore rimane a contemplare la capanna scesa dal cielo, da cui provengono “un brusio inintelligibile di conversazioni e alcune risate isolate”, insieme a una luce “lieve, giallognola e tremolante”¹⁰¹, finché non ne vede uscire la moglie del cercatore di prodigi:

“Cosa è successo? Chi è questa gente? – chiesi.
Lei sorrise. Aveva le guance rosee. Mi passò una mano sui capelli.
– Perché non dormi? Su, va’ a dormire”¹⁰².

Quando il ragazzino sul fare dell’alba, disfatto dall’insonnia, sorprende la donna a uscire di soppiatto dalla tenda, questa gli si avvicina e prende congedo con dolcezza,

⁹⁶ Ivi, p. 68.

⁹⁷ Ivi, p. 73.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ivi, p. 74.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ivi, p. 75.

senza dargli alcuna spiegazione: con un cenno alla tenda del marito si limita a dire “Salutamelo tu”¹⁰³, poi si avvia alla capanna e scompare al suo interno, poco prima che questa si alzi in volo librandosi sotto il sole nascente, sotto lo sguardo del bambino e dell’attonito cercatore di prodigi, emerso in quel momento dalla sua tenda.

Un racconto di questo tenore, che in un mondo noto e padroneggiabile scaraventa una porzione, oscura, d’inesplicabile, procurando di tacerne accuratamente tanto l’origine quanto il possibile significato metaforico e mantenendosi nel complesso non solo essenziale in ogni sua parte, come è chiamato a fare qualunque racconto che si voglia efficace, ma anche notevolmente restio a fornire le informazioni fondamentali, imprescindibili e per così dire ‘dovute’ al lettore, edifica uno di quei mondi impossibili, logicamente concepibili ma inabitabili, alla cui intrinseca contraddittorietà il fantastico novecentesco deve gran parte della sua dirompenza. L’oscurità che il testo veicola, lungi dal funzionare come una facile scappatoia dinnanzi alla responsabilità del senso o una scelta di comodo rispetto alla complessità della sua costruzione, risponde al tentativo di conferire una forma nuova, sfuggente, a qualcosa di vago ma intenso che la narrazione preferisce ammantare d’ombra piuttosto che esporre a una luce diretta.

A quest’oscuro precipitato semantico ci instrada, come già riscontrato per il cortazariano *Carta a una señorita en Paris*, una serie di allusioni e insistenze disseminate accuratamente lungo la narrazione e portatrici del discorso parallelo che questa non cessa di pronunciare, sotto voce, nelle pause e negli interstizi di quello principale. Questi ci parlano sin dalla prima pagina di un’opposizione latente, verosimilmente antica ed esito di un’altra, taciuta vicenda, tra il cercatore di prodigi e sua moglie: connotata fin da subito come una ragazza molto giovane, dagli occhi chiari e dallo sguardo perso nel vuoto, questa entra immediatamente in sintonia con il giovane narratore, e decisamente parteggia, nella piccola disputa del marito con gli abitanti del villaggio, per questi ultimi, dapprima con discrezione (“La moglie del cercatore di prodigi, che aveva seguito con evidente interesse tutti i racconti della gente, lo guardò con un’espressione che a me, che gli stavo a fianco, sembrò molto intensa, come se gli stesse chiedendo qualcosa”¹⁰⁴), poi in aperta contestazione:

“– Loro lo hanno visto e tu no. Come fai a essere così sicuro che si sbagliano?
Il forestiero guardò sua moglie con sconcerto.
– Sei stato tu a chiedere loro di raccontartelo – aggiunse lei –. Tu stesso”¹⁰⁵.

¹⁰³ Ivi.

¹⁰⁴ Ivi, p. 67.

¹⁰⁵ Ivi, p. 68.

Durante l'ascesa alla grotta poi, a differenza del marito che cammina senza arrestarsi mai né guardarsi intorno e impazientemente esorta i due ad accelerare il passo ("Il cercatore di prodigi marciava con ritmo invariabile. Sua moglie qualche volta si fermava e parlava con me, o recuperava il fiato [...] molte cose risvegliavano la curiosità di sua moglie [...] Dài, andiamo, ci incitava il cercatore di prodigi"¹⁰⁶), si ferma a contemplare la natura circostante con lo stupore di una bambina e giunta in cima non sa trattenere, di fronte allo spettacolo del lago e delle montagne, una vera e propria esclamazione di meraviglia. Se il marito reagisce alla visione delle pitture rupestri affermando con freddezza di scienziato "Questo è buono [...] Molto buono. Non ce n'è altre?"¹⁰⁷, la giovane donna "*contemplava* le pitture con l'aiuto della lanterna"¹⁰⁸, con occhi che "brillavano di eccitazione"¹⁰⁹ e i cunicoli della grotta scintillanti di stalattiti d'avorio e d'argento, o screziate di rossi e di verdi "come se un pittore le avesse decorate"¹¹⁰ rivelano a lei e al bambino un mondo fatato che il cercatore di prodigi, intento a preparare l'attrezzatura, non può e non sa vedere. Tornata all'aria aperta la ragazza si tuffa, non vista dal marito, nell'acqua gelata del lago, immettendo nel panorama incontaminato che la circonda, *silhouette* bianca in mezzo all'acqua scura, "una novità che il paesaggio accettava senza turbamento"¹¹¹ e lo spettacolo del tramonto, precluso all'uomo rinserrato nella grotta con i suoi apparati fotografici, è destinato agli sguardi più avidi, più attenti, della giovane donna e del narratore.

La moglie del cercatore di prodigi, sensibile alla bellezza e al mistero, aperta all'incanto e allo stupore, 'irragionevole' come lo sono il bambino e gli abitanti del villaggio, si pone in violenta antitesi con la figura del marito, connotata invece sin dall'inizio nel senso della razionalità fredda, calcolatrice, e della passione ragionata, indirizzata a un fine. La tensione tra i due è palpabile, e la vicenda narrata riferisce precisamente, mediante l'irruzione di quanto di più estraneo al fallimento di un amore si possa immaginare, l'apice e lo scioglimento del conflitto: quando la capanna plana dal cielo, la ragazza spegne la sua sigaretta, si alza e si dirige verso l'abitazione, come se non avesse atteso altro sino a quel momento; alla domanda sgomenta del ragazzino che la tiene per un braccio e sta per cedere al pianto, "Dove va? Cosa fa?"¹¹², replica

¹⁰⁶ Ivi, p. 69.

¹⁰⁷ Ivi, p. 71.

¹⁰⁸ Ibidem, corsivo mio.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ivi, p. 72.

¹¹² Ivi, p. 73.

tranquillamente, non senza un moto di sfida: “Vieni, andiamo a vederlo”¹¹³, e s’indirizza alla capanna senza il minimo vacillamento.

La familiarità della donna con l’abitazione e la consuetudine con i suoi abitanti può indurre il lettore a immaginare, per un istante, una spiegazione più ‘articolabile’, ai confini con la fantascienza: la moglie del cercatore di prodigi sarebbe un essere proveniente da un altro mondo e gli ospiti della capanna un gruppo di conterranei tornati per prelevarla con lo scopo di restituirla alla sua esistenza più autentica; ma questa spiegazione, peraltro sfruttata, in modo diverso, nel racconto *El niño lobo del cine Mari* (*Il bambino lupo del cinema Mari*) appartenente alla stessa raccolta, non convince per la mancanza di sufficienti puntelli nel testo ed è costretta ad arrestarsi al livello delle ipotesi speculative.

L’abitazione dal tetto di paglia, da cui provengono voci amiche, festose, e la cui luce calda è già una promessa di ristoro e ospitalità, lungi dall’immettere nello scenario circostante una presenza ostile appare, al contrario, come luogo deputato alla vicinanza, all’umanità, al conforto. Per quanto molteplici e nebulosi siano i significati evocati, allora, non sembra avventato intravedere, nella planata della capanna sulla prateria e nella sua lieve, delicata dipartita, la storia fantastica di una liberazione, e nel volo al di sopra delle montagne lo slancio di quello, ardimentoso e pieno di bellezza, dell’utopia.

L’immagine, leggerissima, della casupola che si libra in cielo, portandosi via in un soffio la moglie del cercatore di prodigi, che nulla ispira di perturbante e angoscioso eccezion fatta per l’impossibilità di darne una spiegazione, più che uno squarcio sui recessi tormentati della psiche e del sogno notturno può essere vista, suggestivamente, come il prodotto del *coté* luminoso, pacato, dell’inconscio, così poco battuto dalle traiettorie del fantastico più tradizionale, e come un bagliore di quella peculiare qualità della *rêverie* che Gaston Bachelard rinchiuse, con invenzione felicissima, nella formula di “psichismo dorato”¹¹⁴.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle* (1961), trad. it. di Guido Alberti, *La fiamma di una candela*, Milano, SE, 2005, p. 19.

CAPITOLO TERZO

L'IMPERIOSO RICHIAMO DELL'ASSENZA¹

“Nella dissimulazione e nell'assenza, una forza strana costringe la mente a volgersi verso l'inaccessibile e a sacrificare per la sua conquista tutto quanto essa possiede”

Jean Starobinski, *L'occhio vivente*

“Bene, si intende che se vivessi ancora e avessi per conseguenza lettori, critici e preoccupazioni letterarie, non avrei mai scritto quanto precede. Lo so da me che certi rapporti conviene insinuarli quasi surrettiziamente nell'animo del lettore; metterglieli pari pari sotto il naso non si può proprio, è contrario a tutte le regole della moderna letteratura. I critici infatti [...] non capiscono come dire nulla, ma se per caso capiscono una cosa, eccoli subito gridare allo scandalo, e che il tal passaggio è troppo dichiarato, il tal paragone troppo immediato, la tal immagine un luogo comune. Donde si cava facilmente che neanche il poco che capiscono vorrebbero capire, che giudicano offensivi e indecenti simili tentativi di sorprendere la loro malafede, che, infine, la loro vera passione e l'ultimo bisogno dell'animo loro è non capir nulla del tutto”

Tommaso Landolfi, *Cancroregina*

1. La narrazione reticente

Che qualunque testo letterario sia “una macchina pigra”², in qualche misura sempre reticente e bisognosa, per funzionare, dell'attiva collaborazione del lettore, e che per sua natura abbia, più che lo statuto di un oggetto, quello di “un effetto potenziale”³, da attualizzarsi e sperimentarsi durante il processo di lettura, è un'acquisizione ormai assodata della critica letteraria, soprattutto grazie ai contributi, ormai più che ventennali, di studiosi quali Wolfgang Iser e Umberto Eco. Variamente intessuto di non-detto e comunicante proprio nella misura in cui sprofonda i propri contenuti in una coltre di *indeterminatezza*⁴, come opportunamente rileva lo studioso di Costanza, il testo

¹ Jean Starobinski, *L'Œil vivant* (1961), trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 24.

³ Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1978), trad. it. di Rodolfo Granafèi, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 25.

⁴ Scintilla stessa della comunicazione, l'indeterminatezza è anche, oltre e prima che un *desideratum* del discorso letterario, un'insopprimibile qualità del linguaggio. Ha scritto in proposito Merleau-Ponty: “La

letterario deve la propria effettività non soltanto a ciò che dice, ma anche, e in misura talvolta equivalente, a ciò che tace, costituendo i suoi spazi vuoti gli snodi fondamentali di quel rapporto interattivo tra narratore e lettore implicito (o modello) su cui si fonda l'atto di lettura e al cui indirizzo il testo orienta le proprie strategie.

Se un margine di reticenza è rintracciabile, in diversa misura, in qualunque opera letteraria, nondimeno esistono casi in cui l'imperio del silenzio sulla narrazione si fa più categorico che altrove, e i vuoti o le indeterminanze del testo costituiscono, oltre che esche e dispositivi di *suspense* e inclusione, le vere e proprie strutture portanti dell'edificio narrativo: è ciò che accade nel racconto fantastico più innovativo del XX secolo, la cui tendenziale trasgressività semantica può essere fatta risalire all'accordo tra un contenuto oscuro e abissale da un lato, nell'accezione proposta nel capitolo 1, e strategie narrative improntate, come si tenterà di illustrare nelle pagine seguenti, alla reticenza e alla sottrazione d'informazione.

Prima di procedere occorre però precisare meglio cosa si intende per *reticenza*, e a quali livelli del testo operano i dispositivi retorici che la istituiscono. Secondo Iser, il lavoro di sintesi e ricostruzione critica del lettore si eserciterebbe sugli spazi vuoti (*blanks*) divaricati dal testo, sul piano sintagmatico, tra le diverse prospettive in atto, ovvero sulle mancate connessioni e sugli scarti all'opera tra i discorsi (del narratore, dei personaggi, dell'intreccio, dello stesso lettore) che il testo fa reagire mutuamente. Tale impostazione, cui è estranea una riflessione esplicita tanto sulla voce narrante quanto sullo sguardo, si riferisce però con tutta evidenza al gioco e all'interazione, sprofondata nel non-detto nelle sue linee fondamentali, tra le diverse visioni del mondo e i vari parametri etici, e rimanda a un silenzio del testo assimilabile, più che alla narrazione reticente, alla più vasta nozione di dialogicità.

Viceversa, l'analisi del processo di lettura fornita da Eco in *Lector in fabula*, che minuziosamente scandaglia i vari passi cooperativi del processo di lettura – dall'attualizzazione delle strutture discorsive, a quella delle strutture narrative, alle previsioni sulla fabula e alle “passeggiate inferenziali”, alla formulazione delle strutture attanziali e ideologiche, in un'ottica che si amplia progressivamente dalla mera decodifica della manifestazione lineare all'interpretazione in senso stretto – si appunta

mancanza di un segno può essere un segno [...] Parlare non significa sostituire una parola ad ogni pensiero: se facessimo così, nulla sarebbe detto [...] rimarremmo in silenzio perché il segno sarebbe subito obliterato dal significato... Se il linguaggio smette di afferrare la cosa stessa, esso irrevocabilmente dà espressione alla cosa. Il linguaggio è pieno di significato quando, invece di copiare il pensiero, permette a se stesso di essere interrotto e ricostituito dal pensiero”. Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge der Geist. Philosophische Essays*, Reinbeck, 1967, pp. 73 e segg., cit. in *ivi*, p. 249.

soprattutto, laddove affronta direttamente il problema dei vuoti del tessuto narrativo, sulle lacune e le aperture della *fabula*, lasciando parzialmente in ombra l'interrogativo, implicito nella precedente *Opera aperta*, circa la funzione assolta, nel processo ricettivo, dalla reticenza 'semantica', ovvero dal silenzio che il testo osserva sui possibili significati di ciò che narra, siano essi contingenti o, in senso lato, simbolici.

A riconferma della pertinenza di tale distinzione, che in uno studio sulla reticenza fantastica si accompagna alla necessità, già incontrata nel primo capitolo, di disgiungere operativamente la *fabula* dalla spiegazione interna degli eventi narrati, valgono gli esempi di narrazione reticente adottati da Federico Bertoni nel suo *excursus* sulle teorie della lettura avvicendatesi nella storia della critica letteraria, solo marginalmente interessati dal silenzio sulla *fabula* e pienamente riconducibili a un modello *semantico* di reticenza testuale. Tanto *Das Schloss* o *Der Prozess* di Kafka, quanto *L'Étranger* (*Lo straniero*, 1942) di Albert Camus, completi quanto allo svolgimento della storia riferita, si rivelano infatti profondamente reticenti nell'attribuzione delle cause e delle possibili spiegazioni dei fatti: se da un lato "nessuno ci dice quale sia lo scopo dell'agrimensore K., o quali siano le colpe che portano all'assurda condanna del protagonista del *Processo*"⁵, dall'altro "nell'assurda vicenda di Mersault niente ha più significato. Sotto il sole bruciante della spiaggia di Algeri, gli uomini e le loro azioni insensate esistono in una brutta presenza cosale"⁶ e la domanda sul *perché* il protagonista abbia commesso un assassinio rimane, entro i confini del testo, deliberatamente inevasa.

La reticenza si configura, nella sua accezione di figura retorica *testuale*, come "una forma specifica di interazione collaborativa"⁷, differenziandosi dall'ellissi, figura *grammaticale* del silenzio, "per la non-recuperabilità dei contenuti soppressi": "invece di reperire nel contesto, come l'ellissi, le informazioni semantiche sottratte all'espressione, la reticenza si rivolge direttamente al destinatario del messaggio, alla sua autonoma capacità di interpretare. Invece di spingerlo a ricostruire in primo luogo una struttura grammaticale e semantica compiuta su cui fondare l'interpretazione discorsiva, essa lo spinge a tradurre direttamente in messaggio un autentico vuoto di significato"⁸. Pertanto:

⁵ Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996, p. 234.

⁶ Ivi, p. 238.

⁷ Michele Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in Aa. vv., *Dimensioni della linguistica*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat, Paolo Ramat, Milano, FrancoAngeli, 1990, p. 223.

⁸ Ivi, p. 220.

“Interpretare una reticenza non significa reintegrare un segmento soppresso, ma, al contrario, congetturare un messaggio direttamente sulla base di un vuoto irreversibile di contenuto, di un silenzio assoluto”⁹.

Mentre a livello della frase la reticenza si concreta nei tradizionali puntini di sospensione, e in generale nella soppressione, variamente segnalata, di singole parole o sintagmi, sul macropiano testuale essa assume forme più dissimulate, che è compito del lettore riconoscere e svolgere:

“La reticenza intratestuale si manifesta in genere come una sproporzione nella progressione tematica di un testo: il testo presenta, in un suo snodo, uno scarto tra ciò che è effettivamente detto e le intenzioni comunicative che la dinamica interna del messaggio sembra autorizzare. Sulla base di questo scarto, il destinatario è portato a interpretare il detto come l’apertura di un tema che è incoraggiato a sviluppare”¹⁰.

Il caso della soppressione di un segmento o di un’informazione interamente inferibile grazie al contesto (quale valgono a esemplificare, pragmaticamente, la celebre allusione manzoniana “La sventurata rispose” o il fulminante microracconto del guatemalteco Augusto Monterroso, considerato il più breve della letteratura universale, che recita: “Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì”¹¹), o recuperabile in un momento più o meno procrastinato del processo di lettura, come avviene in molti racconti polizieschi e in generale nelle narrazioni che giocano con le previsioni e le aspettative del lettore, non è tuttavia l’unico possibile: molti racconti contemporanei presentano silenzi *indefiniti*, che nessuna risposta tardiva e nessuno scioglimento finale giungono, ne prima né dopo, a colmare. In particolare, il silenzio instaurato nel fantastico tende a configurare, come ha rilevato Rosalba Campra, un vuoto irrimediabile, “la cui natura e funzione consiste proprio nel non poter essere riempito”. Più che altrove, “nella narrativa fantastica [...] il silenzio delimita spazi di smarrimento: il non detto è proprio ciò che è indispensabile alla ricostruzione dei fatti”¹².

Prima di procedere all’analisi dei racconti occorre però tracciare una distinzione che, pertinente per qualunque testo letterario, in un approccio al fantastico contemporaneo appare assolutamente imprescindibile: questo conosce infatti non soltanto diverse

⁹ Ivi, p. 221.

¹⁰ Ivi, p. 235.

¹¹ Augusto Monterroso, *El dinosaurio* (1959). Pur mancando di ogni contesto, l’enunciato è costruito in modo tale da rendere il segmento di fabula mancante (coincidente di fatto con l’intera storia) sufficientemente recuperabile; i dettagli di tutto quanto precede non sono inferibili che soggettivamente, ma il nucleo della vicenda anteriore e il suo stato attuale sono chiari a dispetto della vertiginosa concentrazione narrativa.

¹² Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 80.

gradazioni, ma anche diverse *forme* del silenzio, distribuibili – a scopo esclusivamente operativo – sui tre piani dell'*histoire*, della spiegazione interna (l'*explication* todoroviana), e dell'interpretazione complessiva o, in senso lato, 'simbolica'. Se alcuni testi tacciono elementi fondamentali o intere porzioni della propria fabula, generando quelle che Umberto Eco denomina *fabule aperte*, altri 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 che designeremo qui col nome di *reticenza esplicativa*. Da tutti, infine, ci si attenderebbe il più stretto riserbo circa i significati complessivi, simbolici nell'accezione più ampia, cui il testo, volente o nolente, rimanda senza tregua, e attraverso i quali il lettore compie il suo viaggio più solitario e più avventuroso. Esistono tuttavia casi di racconti che, ridondanti sul piano della spiegazione 'esterna', prendono per mano il proprio lettore e lo scortano tra i propri meandri precludendogli, o limitandone fortemente, qualunque volo interpretativo.

1.1 Reticenza esplicativa

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 preconizzato da Robbe-Grillet nel saggio *Pour un Nouveau Roman (Il Nouveau Roman, 1963)*¹³, 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.

¹³ In un passo fondamentale si legge: "Al posto di quest'universo di 'significati' (psicologici, sociali, funzionali), bisognerebbe invece tentare di costruire un mondo più solido, più immediato, tale che gli oggetti e i gesti si imponessero innanzitutto per la loro presenza, e che questa presenza continuasse in seguito a dominare, al di là di ogni teoria esplicativa che tentasse di rinchiuderli in qualsivoglia sistema di riferimento, sentimentale, sociologico, freudiano, metafisico o altro. Nelle costruzioni romanzesche future, gesti e oggetti, saranno là prima di essere qualche cosa; e saranno ancora là dopo, duri, inalterabili, presenti per sempre e come se si prendessero gioco del loro senso". Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (1963), trad. it. di Luciano de Maria e Marcello Militello, *Il Nouveau Roman*, Milano, Sugar, 1965, pp. 51-52.

Attribuire al narratore una regressione definitiva, tuttavia, significherebbe accondiscendere a una facile semplificazione: il panorama della letteratura novecentesca dispiega, al contrario, un ventaglio di opzioni molto variegato, tra le quali non mancano casi di narrazioni estremamente ridondanti e invasive nei confronti del destinatario. Basterà accostare la narrazione iperesplicitiva di Borges, che frequentemente accumula, intorno all'evento fantastico, una gran quantità di giustificazioni teoriche, all'enigmaticità dell'opera kafkiana, all'ermetismo di autori influenzati dal surrealismo quali Julio Cortázar o María Luisa Bombal, alla ridondanza a tratti urtante dei racconti di Dino Buzzati, per rendersi conto della grande diversificazione cui va soggetta, anche in seno alla produzione fantastica, la delicata dialettica tra parola e silenzio, e degli effetti altamente divergenti cui sul piano ermeneutico conducono, a questo riguardo, scelte di segno opposto.

L'imperativo del silenzio non costituisce né un elemento necessario, né un dato sufficiente alla definizione del fantastico, per la quale manteniamo salde, a scopo operativo, le caratteristiche discriminanti introdotte nella premessa teorica; la sua osservanza, tuttavia, laddove è combinata con le scelte tematiche esaminate nel corso del capitolo 1, e innestata sull'intrinseca contraddittorietà 'ontologica' analizzata nel capitolo 2, concorre all'istituzione dell'oscurità e dell'apertura semantica proprie ai suoi esiti più trasgressivi, agendo come catalizzatore di quello stato di *insonnia*, "in bilico tra la lucidità distratta della veglia e il *trance* del sonno profondo"¹⁴ che è forse, nel suo tentativo di coniugare comprensione intellettuale e partecipazione emotiva, una delle mete più ambiziose dell'opera letteraria.

Nelle analisi testuali che seguono, condotte su racconti fantastici accomunati dallo stesso ambito tematico (quello dell'angelo e della comparsa di ali sul dorso di esseri umani), si tenterà di dimostrare come, dosando in modo diverso il non-detto, essi facciano scaturire da vicende simili effetti molto distanti tra loro, dando forma a immagini dalla dirompenza e densità semantica direttamente proporzionali al grado di reticenza esplicita implicato.

1.1.1 Dino Buzzati, *La moglie con le ali*

Posta a conclusione della sfortunata raccolta *Le notti difficili* (1971), silloge di elzeviri e frammenti più che vero e proprio volume di racconti, tacciata dalla critica di stanchezza immaginativa e ripetizione di stilemi abusati, *La moglie con le ali*

¹⁴ Federico Bertoni, op. cit., pp. 281-282

rappresenta, entro un quadro invero piuttosto eterogeneo, un autentico gioiello di delicatezza e ironia, nonché una delle rare incursioni nel mondo femminile che Buzzati impronta alla complicità e non, come molto più frequente nella sua opera, alla distanza e al conflitto tra i sessi. Ciononostante il racconto, innegabilmente fantastico per il tipo di problematizzazione del reale che vi è accampata, deve essere ascritto alla linea del fantastico più canonico, non soltanto per la scelta tradizionalissima del tema (l'angelo della dottrina cattolica; il miracolo), ma anche, contestualmente, per la mancanza di qualsivoglia oscurità interpretativa e per le accurate, tempestive chiarificazioni di cui il narratore correde l'intero sviluppo narrativo.

Come si apprende fin dalle prime righe grazie all'onniscienza di un narratore estremamente scrupoloso nell'inquadrare debitamente la vicenda, Lucina è sposata, non per amore ma per docilità al volere dei genitori, al conte Giorgio Venanzi, "signorotto di provincia, di 38 anni, agricoltore"¹⁵, un uomo di quasi vent'anni più vecchio di lei, "meticoloso e ordinato fino alla nausea"¹⁶, "di mentalità ristretta e antiquata, di povera cultura, di poveri gusti, in casa noioso e dopo il matrimonio affetto da una penosa gelosia"¹⁷. Una notte questi si accorge, accarezzando la schiena della bellissima moglie, di una piccola escrescenza in corrispondenza della sua scapola sinistra, cui la mattina seguente si aggiunge, sull'apice della scapola destra, una formazione ad essa identica e simmetrica. Anche a dispetto della sua scarsissima immaginazione, il conte non tarda a sospettare la presenza, sulla schiena della moglie, di un microscopico embrione di ali e, fattole giurare di non farne parola con nessuno, si reca al lavoro in uno stato di grande apprensione. Quando più tardi i suoi timori trovano un'inequivocabile conferma ("adesso non occorre più una fantasia sovraccitata per riconoscere la forma tipica delle ali, esattamente come quelle che gli angeli portano sulle spalle"¹⁸), terrorizzato all'idea di uno scandalo, chiede aiuto vecchia madre, la quale elabora immediatamente, dotata com'è di un senso pratico che neppure la vista dell'inammissibile vale a scalfire, una strategia d'azione:

««Bisogna parlarne subito a don Francesco».
«Don Francesco, perché?»
«Me lo domandi? Le ali, dico, a tua moglie, chi può avergliele date, le ali? I casi sono due, no? Non ci sono scampi. O Dio o il diavolo. E né io né tu possiamo decidere»¹⁹.

¹⁵ Dino Buzzati, *La moglie con le ali*, in *Le notti difficili*, cit., p. 339.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 341.

¹⁸ *Ivi*, p. 343.

¹⁹ *Ivi*, p. 344.

Chiamato in causa, ancora sbigottito dalla vista dalle ali di Lucina che ora misurano, benché ripiegate, un'ottantina di centimetri, il parroco concorda pienamente con la donna, e propone un test in grado di stabilire la provenienza, divina o diabolica, del portento: “se [...] queste ali fossero un segno di Dio, dimostrazione di un'eccezionale benevolenza del Signore verso la contessa Lucina, allora non c'è dubbio che dovrebbero essere delle ali vere, capaci di volare...”²⁰.

Quando poi la prova, tentata in una notte di luna al riparo da sguardi indiscreti, già quasi superflua (“L'apertura d'ali, misurata come si fa con le aquile, superava i tre metri. Tutto lasciava pensare che le due gigantesche ventole non avrebbero durato fatica a sollevare da terra un corpo esile come quello di Lucina”²¹), conferma l'assoluta realtà e consistenza di quelle ali, l'interpretazione del religioso, e per sua bocca quella del narratore, è perentoria e non lascia adito a dubbi:

“Lucina è capace di volare, segno che non si tratta di un intervento demoniaco, sul tema, te lo assicuro, tutti i padri della Chiesa [...] sono concordi. È quindi un'investitura divina, se non vogliamo parlare di miracolo. E non dico neppure che, dal punto di vista strettamente teologico, Lucina oggi debba considerarsi un angelo”²².

La vicenda ha, però, uno scioglimento inatteso. Segregata in un appartamento riservato del palazzo, Lucina matura, al di sotto della condiscendenza e docilità alla volontà del marito, un gran desiderio di librarsi in volo, anche solo per “poter sgranchire quelle stupende ali vibranti di giovinezza e di salute”²³. Sopraggiunta la stagione delle nebbie inizia così a sfuggire, di tanto in tanto, alla sua clausura, sorvolando le campagne circostanti protetta dalla fitta coltre di foschia, finché non si trova, un giorno in cui l'ebbrezza del volo ha prevalso sulla prudenza, faccia a faccia col giovane e avvenente Massimo Laretta, e ridendo finisce col rivelargli, per porre fine alle sue sbigottite giaculatorie, la sua vera identità. L'episodio che segue – inequivocabile – resta solamente alluso (“«Ho freddo, ti ho detto. Abbracciami, almeno.» E il giovanotto, benché ancora tremante, non se lo fece ripetere due volte”²⁴), ma quando la sera il marito rincasa dal lavoro non trova più, sul dorso della moglie intenta a cucire, alcuna traccia di ali. Per un tacito accordo i coniugi stendono, sull'intero episodio, un velo di silenzio e oblio (“«Tesoro! Com'è successo? [...] Dove sono andate a finire le ali?» «Le

²⁰ Ivi, p. 346.

²¹ Ivi, p. 347.

²² Ivi, pp. 348-349.

²³ Ivi, p. 351.

²⁴ Ivi, p. 353.

ali? Sei diventato matto?» Violentemente interdetto, lui restò senza parole: «Mah... non so... devo aver fatto un brutto sogno»²⁵); soltanto il parroco, trovatosi da solo con la donna qualche mese dopo, non potrà trattenersi dal dirle, con un sorriso:

«Dio ti vuol proprio bene, Lucina. Non negherai che come angelo hai avuto la più straordinaria fortuna»

«Quale fortuna?»

«Quella di incontrare il Diavolo al momento giusto.»²⁶.

Di fronte a un testo a tal punto trasparente, che niente lascia di taciuto o inesplorato, precludendo, al lettore, ogni possibilità di movimento entro i suoi confini, qualunque commento rischia di risultare pleonastico. A una favola a dir poco cristallina è associata con disinvoltura una spiegazione esaustiva e convincente, priva – contrariamente a quanto suggerisce Marie Hélène Caspar nella sua analisi del racconto²⁷ – della benché minima sfumatura di ambiguità: l'esclamazione con cui Lucina dà del matto al marito e il ricorso del conte allo stereotipo del 'brutto sogno' vanno intesi in senso ironico, giocoso, e in nessun modo turbano la versione dei fatti fornita fino a quell'istante e riconfermata, qualche riga sotto, dalla popolana saggezza del parroco.

Vero centro d'interesse del racconto è il trattamento, pieno di grazia e di umana 'simpatia', della personalissima avventura di Lucina, le cui reazioni al portento il testo ci descrive, fin dall'inizio, come entusiastiche e gioiose fino all'infantilismo. Davvero *innocente* sino all'imprevista caduta in tentazione documentata nel finale, Lucina si mostra inizialmente del tutto indifferente alle alucce che le spuntano sulle scapole (««io non ti capisco, Lucina [...] Anche tu ti vedi, no, nello specchio. E stai lì, sorridente, come una stupidella. Ma lo capisci che è una cosa spaventosa?» «Spaventosa perché?»²⁸), poi divertita («È questo lo strano, don Francesco. Lucina è allegra come al solito. Anzi, si direbbe che si diverta»²⁹; «per fortuna Lucina era abituata a dormire a pancia in su e si faceva matte risate all'imbarazzo e al corruccio del marito»³⁰), infine felice di una felicità a lei, fino a quel momento, completamente ignota. Emblematico è, tra tutti, l'istante in cui la donna si alza in volo per la prima volta:

«Disse, ridendo: «Ce la farò?». Quindi, a passi lievi, in scherzosa imitazione delle ballerine

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p. 354.

²⁷ Marie Hélène Caspar, 'La moglie con le ali' e altri racconti: sogno, follia, o realtà?, in Aa. vv., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992.

²⁸ Dino Buzzati, *La moglie con le ali*, cit., pp. 343-344.

²⁹ Ivi, p. 345.

³⁰ Ivi, p. 347.

classiche, si portò nel mezzo della radura e cominciò ad agitare le ali. Flot, flot, si udì il soffice risucchio dell'aria. All'improvviso, senza che avessero potuto percepire, nella tremula luce della luna, il momento preciso dello stacco, i tre se la videro dinanzi, ormai librata a un'altezza di sette otto metri [...] Il marito si copriva gli occhi, inorridito. Lei lassù rideva, non era mai stata così felice e così bella”³¹.

Se in un'ottica rigorosamente cattolica la storia può essere letta come la classica parabola della caduta di un'innocente nel peccato e la scomparsa delle fantomatiche ali come il ripensamento – concetto in verità un po' eretico – dell'Altissimo, molto più interessante sembra rilevare, dietro al gioco scanzonato con la dottrina, il tentativo di inventare, per la sventurata Lucina, una qualche forma provvisoria di riscatto. L'evasione è brevissima e presto la donna, per sua natura mite e poco incline alla ribellione, rientra nell'ordine, così come le ali, strumento (divino) di un fugace assaggio di felicità, scompaiono senza lasciare traccia. A nessun livello il racconto sovverte, o cerca di sovvertire, gli schemi vigenti: né da un punto di vista 'sociale' né tanto meno, come si è visto, sul piano dell'organizzazione del discorso e del suo dialogo col fantastico tradizionale. Priva di qualsivoglia reale tensione sovversiva la voce non vibra, dietro alla maschera dell'umorismo, che di un accento, dissimulato, di solidarietà.

1.1.2 Silvina Ocampo, *Tales eran sus rostros*

Silvina Ocampo³², scoperta tardivamente dagli studiosi ma oggi al centro di un'attenzione critica in rapida crescita, è autrice di racconti originalissimi che si differenziano, per la quotidianità del numinoso che racchiudono, dalle austere e coltissime *ficciones* borgesiane così come dalle intellettualistiche costruzioni narrative del compagno Bioy Casares, ma anche, per l'umore nero che le pervade, per la violenza e la crudeltà che non di rado vi affiorano e le specifiche modalità del suo fantastico, dalle invenzioni del conterraneo espatriato Julio Cortázar³³.

³¹ Ivi, p. 348.

³² Scrittrice argentina (Buenos Aires, 1903 - Buenos Aires, 1993), moglie di Adolfo Bioy Casares, amica di Borges e sorella della più celebre Victoria Ocampo, la fondatrice e direttrice della rivista «Sur». In gioventù studiò pittura con De Chirico a Parigi. È autrice di poesie, romanzi, racconti, letteratura per l'infanzia, nonché curatrice, insieme a Borges e Bioy Casares, della *Antología de la literatura fantástica* (1940), esperienza che dovette influenzarla non poco nella successiva produzione in prosa, facendola inclinare in modo sempre più decisivo verso la scrittura fantastica. Alla prima, non molto fortunata raccolta di racconti *Viaje olvidado* (*Viaggio dimenticato*, 1937), seguono i più noti *Autobiografía de Irene* (*Autobiografia di Irene*, 1948), *La furia y otros cuentos* (*La furia e altri racconti*) (1959), *Las invitadas* (*Le invitate*, 1961), *Los días de la noche* (*I giorni della notte*, 1970) e, tra i più recenti, *Y así sucesivamente* (*E così via*, 1987) e *Cornelia frente al espejo* (*Cornelia davanti allo specchio*, 1988).

³³ Parafrasando Adriana Castello de Berchenko, Adele Galeotta Cajati puntualizza al riguardo: “Da situazioni quotidiane, da personaggi senza rilievo, da spazi domestici assolutamente innocui, si generano avvenimenti strani, relazioni inquietanti; da qui la sua preferenza per gli universi domestici segreti, chiusi ed asfissianti. In Silvina Ocampo il fantastico nasce perciò dal quotidiano, al contrario di Cortázar per il

“Silvina non scriveva come nessuno, nel senso che [la sua opera] non assomiglia a nulla di ciò che è stato scritto e credo che non sia stata influenzata da nessuno scrittore. È come se la sua opera avesse influito su sé stessa”³⁴ ha dichiarato il marito Bioy Casares dopo la sua scomparsa: la sconcertante originalità della sua scrittura, unita alla sua enigmaticità, alla deliberata frustrazione delle attese del lettore, alla trasgressività e all’irriverenza rispetto alle realtà sociali rappresentate, nonché alle stesse circostanze biografiche, che vedono Silvina rispettivamente moglie e amica di due giganti assoluti delle lettere argentine, ha verosimilmente costituito, come è stato osservato³⁵, uno dei fattori determinanti la protratta sottovalutazione critica dell’opera della scrittrice, nonché la frequente tendenza ad appiattirla, aggirando le scabrosità ed autonomia assoluta della sua creazione, sulla consacrata triade Borges-Ocampo-Casares.

Tales eran sus rostros (*Tali erano i loro volti*) è il sorprendente, enigmatico racconto che apre la raccolta *Las invitadas* (*Le invitate*, 1961), considerata tradizionalmente, insieme a *La furia y otros cuentos* (*La furia e altri racconti*, 1959) e a *Los días de la noche* (*I giorni della notte*, 1970), il vertice della parabola creativa dell’autrice. L’epigrafe che apre il racconto (“Tali erano i loro volti; le loro ali erano distese verso l’alto, ognuno aveva due ali che si univano a quelle dell’altro” Ezechiele I, 11) è un frammento proveniente dalla descrizione dei quattro cherubini, dotati di quattro ali e di quattro volti ciascuno (di uomo, di leone, di bue, di aquila), che secondo le Scritture apparvero al profeta Ezechiele entro un globo di fuoco presso il fiume Kebar, a Babilonia; ma il rapporto obliquo che il passo biblico intrattiene con la narrazione che segue gli impedisce di rischiararne, esso stesso oscuro, la sostanziale impenetrabilità.

Una forte reticenza pervade il racconto fin dal suo inizio e lo stesso disvelamento degli elementi essenziali alla decodifica lineare si mostra, quando è concesso, faticoso e involuto, giocato su anticipazioni, distanziamenti, allusioni parziali. Si veda, già nell’incipit, l’insistito riferimento a qualcosa di misterioso che solo più avanti, e comunque mai del tutto, il testo porterà alla luce:

“Come arrivarono a saperlo i bambini più piccoli? Non si capirà mai. Non è neppure chiaro cosa arrivarono a sapere, e se i più grandi non ne fossero già a conoscenza. Si suppone, tuttavia, che si sia trattato di un fatto reale, non di una fantasia, e che soltanto persone che non li avevano conosciuti e non avevano conosciuto il collegio e le sue maestre avrebbero potuto negarlo senza provare qualche scrupolo”³⁶.

quale il fantastico irrompe nel quotidiano”. Adele Galeotta Cajati, *Le regole dell’enigma. La narrativa di Silvina Ocampo*, Roma, Aracne, 2007, p. 39.

³⁴ Intervista di Miguel Russo ad Adolfo Bioy Casares, «Página/12», 11 settembre 1994, cit. in *ivi*, p. 47.

³⁵ Cfr. *ivi*.

³⁶ Silvina Ocampo, *Tales eran sus rostros*, in *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 7.

La prima parte del racconto è interamente tesa alla creazione, nel lettore, dell'aspettativa di una rivelazione cui questi non avrà accesso che gradualmente e in modo contraddittorio, mediante un'anticipazione reticente affidata, per quasi due pagine, all'indefinitezza dei pronomi: “molteplici manifestazioni permisero di avvertire che fino a quel momento [i bambini] avevano aspettato *qualcosa* che avrebbe permesso loro di aspettare di nuovo e definitivamente, *qualcosa* di molto importante”; “Ripensandoci, tutto lascia supporre che i bambini *lo* abbiano saputo simultaneamente”³⁷. Anche quando il racconto si risolve a designare più precisamente la misteriosa attesa dei quaranta, ancora ignoti protagonisti (“Credevano che *il segreto*, che in quello stesso istante si biforcava in quaranta segreti, non fosse condiviso e non sarebbe mai potuto essere condiviso”³⁸), l'identità di ciò che essi inconsciamente attendono rimane oscura e i sintomi con cui è documentata la progressiva metamorfosi delle loro coscienze non fanno che acuire, nel lettore, la sensazione di inafferrabilità percepita all'inizio.

Come si saprà soltanto a un passo dalla conclusione, protagonisti del racconto sono i quaranta bambini di un istituto per sordomuti: per una qualche ragione misteriosa (o in seguito all'annuncio di un angelo, come è affermato quasi distrattamente all'inizio), essi iniziano a perdere coscienza delle loro identità individuali, conformandosi progressivamente, tanto nell'aspetto fisico quanto in profondità, a una sorta di imperiosa coscienza collettiva: “La gente che li vedeva passare vestiti a festa [...] diceva: questi bambini appartengono alla stessa famiglia o a una confraternita misteriosa. Sono identici. Poveri genitori! Non riconosceranno i loro figli! Questi tempi moderni, tutti i bambini sembrano fatti con lo stampino (le bambine sembravano maschi e i maschi bambine); tempi privi di spiritualità, sono crudeli”³⁹; “Ma venne un angelo [...] e mostrò loro l'identità delle loro facce. Quaranta facce erano la stessa faccia; quaranta coscienze erano la stessa coscienza, nonostante la differenza di età e di famiglia”⁴⁰.

Rispondendo a un segreto richiamo, che il racconto designa come una fonte di gioia e di orrore a un tempo (“Per orribile che sia un segreto, condiviso a volte smette di essere orribile, perché il suo orrore dà piacere [...] però chi suppone che fosse orribile si fascia il capo anzitempo. In realtà non si sa se, da orribile, diventò stupendo, o se da stupendo

³⁷ Ibidem, corsivi miei.

³⁸ Ivi, p. 8, corsivo mio.

³⁹ Ivi, pp. 7-8.

⁴⁰ Ivi, p. 8.

diventò orribile⁴¹), “i più piccoli camminavano in punta di piedi per sembrare più alti; i più grandi si curvavano per sembrare più piccoli. Si sarebbe detto che i bambini dai capelli rossi spegnessero il fuoco delle loro chiome e i bruni mitigassero l’oscurità della loro carnagione appassionatamente oscura⁴². Le maestre, esasperate, non riescono a sorprenderli né a individuare le cause della sotterranea alleanza, che fa loro attuare l’uno le decisioni dell’altro; li induce a scambiarsi lettere furtive; a scrivere, in classe, frasi identiche con la medesima calligrafia; a sognare nottetempo gli stessi sogni; infine a disegnare indistintamente, incaricati dall’insegnante di disegno di raffigurare un oggetto qualunque, ali di diversa forma e dimensioni.

Il racconto, descrittivo di uno stato di cose più che narrativo in senso stretto, subisce a questo punto una brusca interruzione: recatisi in gita sull’Atlantico grazie a un’inaspettata donazione, i bambini vi trascorrono giorni di intensa felicità, che si trasforma in autentica euforia alla notizia che, per il ritorno, avrebbero viaggiato in aereo. Qui la narrazione si arresta improvvisamente, sospendendosi su un’ellissi temporale dall’entità imprecisata, e senza soluzione di continuità delega il resoconto di quanto segue alla perentorietà e pseudo-oggettività di un ritaglio di giornale, in accordo con un *topos* narrativo ampiamente sfruttato dalla tradizione fantastica:

“La notizia comparve sui giornali; ho qui il testo: *L’aereo su cui viaggiavano quaranta bambini di un collegio per sordomuti, che ritornavano dalla loro prima villeggiatura al mare, ha subito un incidente imprevisto. A provocare la catastrofe, uno sportello apertosi in pieno volo. Soltanto le maestre, il pilota e il resto dell’equipaggio si sono salvati. La signorina Fabia Hernández, che è stata intervistata, assicura che i bambini, nel momento in cui precipitavano nell’abisso, avevano le ali. Avrebbe cercato di trattenere l’ultimo, che si sarebbe liberato dalla sue braccia per andare, come un angelo, dietro agli altri. La scena l’avrebbe meravigliata a tal punto per la sua intensa bellezza che in un primo momento non sarebbe riuscita a considerarla una catastrofe, bensì una visione celestiale, che non dimenticherà mai. Ancora non crede alla scomparsa dei bambini*”⁴³.

Nessuna delle maestre riesce a persuadersi che i bambini siano scomparsi: unite tra loro come lo erano stati gli alunni, fanno visita all’istituto, ormai chiuso, soffermandosi a contemplare i nomi dei bambini scritti sulle pareti “e alcune ali disegnate con destrezza infantile, che testimoniano *il miracolo*”⁴⁴.

Pur chiudendosi con una delle parole chiave del fantastico più tradizionale, e a dispetto della connotazione religiosa del prodigio riferito, il racconto conserva,

⁴¹ Ibidem

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, p. 11.

⁴⁴ Ivi, p. 12, corsivo mio.

depositato sul fondo, un residuo di oscurità resistente tanto a una spiegazione implicita quanto a un'interpretazione complessiva univoche. I quaranta bambini sono oggetto, nel corso della loro metamorfosi interiore, di una descrizione costantemente ambigua, che oltre alla gioia mette in rilievo la violenza latente nella fratellanza spirituale che si va instaurando tra loro. Uniti anche “dalla violenza dei gesti, dalle risa simultanee, da una solidarietà rumorosa e improvvisamente triste”⁴⁵, tutti insieme “avrebbero sconfitto un esercito, un branco di lupi affamati, una peste, la fame, la sete, o la stanchezza perseverante che stermina le civiltà”⁴⁶; “non per cattiveria ma per frenesia”⁴⁷, arrivano quasi a uccidere un bambino che si è interposto tra loro e un venditore di fiori ambulante di cui il testo non denuncia colpa alcuna.

I bambini – protagonisti privilegiati, insieme alle donne, dell'intera produzione di Silvina Ocampo – si presentano, qui come altrove, come esseri algidi, incapaci di provare compassione, depositari di un germe di perversità che lo stesso Borges denunciò come un tratto saliente e non del tutto trasparente dell'opera della scrittrice⁴⁸, ma anche come gli intermediari tra la quotidianità e un “soprannaturale inservibile”, caduto tra le pieghe dell'esistenza per puro caso, destinato a rimanere inutilizzato e a manifestarsi, sullo sfondo di un ordine assente o perduto, “come *minaccia*, come *puro rischio*”⁴⁹. Ingenui (ma fino a che punto?) esecutori di misfatti, gelidi spettatori delle aberrazioni degli adulti, investiti, come l'intero universo ocampiano, da un radicale rovesciamento dei valori tradizionali e veicolo privilegiato di un insistito straniamento morale e conoscitivo, i bambini di Silvina Ocampo appaiono, nelle parole di Enrique Pezzoni, “come demiurghi dell'assenza, demoni che fanno da pontefici tra l'anelato e la sua presenza impossibile”⁵⁰.

Protagonisti del miracolo – di un miracolo non si sa fino a che punto determinato dalle loro volontà, in che misura trascendente – i quaranta bambini del racconto sfuggono a qualunque piana classificazione: definirli semplicemente angeli e intuire, nella loro trasformazione e scomparsa, una forma di liberazione o, ancor peggio, di risarcimento rispetto all'esistenza di reclusi e alla menomazione di cui soffrono, non

⁴⁵ Ivi, pp. 8-9.

⁴⁶ Ivi, p. 9.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ha affermato lo scrittore in un'occasione: “Nei racconti di Silvina Ocampo esiste un aspetto che non sono ancora riuscito a comprendere: è il suo strano amore per certa crudeltà innocente e obliqua; attribuisco questo aspetto all'interesse, l'interesse stupefatto che il male ispira a un'anima nobile”. Jorge Luis Borges, Prefazione all'antologia *Faits divers de la Terre et du Ciel*, Paris, 1974, cit. in Enrique Pezzoni, Prefazione a Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982, p. 12.

⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁰ Ivi, p. 20.

sembra del tutto adeguato a un testo tanto complesso né conforme alla restante produzione, dissacrante e anarchica nell'accezione più vasta, dell'autrice. Ma allora che spiegazione dare a una metamorfosi di cui non si conoscono le cause, né i veri responsabili, né tanto meno i contorni esatti? Fino a che punto i bambini sono coscienti di attendere una fuga collettiva? Che tipo di influenza esercitano sulle loro maestre, se queste arrivano ad affermare, dopo l'apparente catastrofe: "Fu tutto un sogno dei bambini, che hanno voluto meravigliarci, come facevano sulle altalene della piazza. Nessuno ci convincerà del fatto che sono scomparsi"⁵¹. E in ogni caso, con che sorta di angeli abbiamo a che fare?

Chiusi in una confraternita silenziosa, indifferenti al mondo esterno fino alla ferocia, curiosamente dotati di nomi di fiori e di un che di selvaggio nei modi, essi rivelano ben pochi tratti in comune con i messaggeri della tradizione cristiana, e sembrano piuttosto suggerire il sorgere di una nuova generazione di esseri umani, vincolati reciprocamente dalla coscienza del gruppo e della propria elezione. Infine: quali avvenimenti appartengono all'ordine delle cause e quali a quello degli effetti? L'imprevisto aprirsi dello sportello durante il volo va letto come l'attuarsi di un destino inconsciamente atteso, o piuttosto la crescita silenziosa delle ali sui dorsi dei bambini va attribuita a una fatalità, assurdamente all'opera contro se stessa, che procura in anticipo ai protagonisti un mezzo per scampare alla futura catastrofe?⁵²

Gli interrogativi sollevati dal testo rimangono senza risposta: mediante un'insistita reticenza esplicativa, cui si combinano un'ellissi temporale decisiva per l'intreccio e una generale tendenza a tacere frammenti di fabula, il racconto si mantiene costantemente sul limite dell'inespresso, stimolando l'immaginazione e l'attività cooperativa del lettore in molteplici direzioni. A differenza di altri testi dell'autrice dominati, più che dall'irruzione dell'inammissibile, da una sotterranea *deformazione*, nel senso del grottesco, della realtà naturale⁵³, *Tales eran sus rostros* si presenta come un racconto definitivamente, compiutamente fantastico, ampiamente corrispondente alla descrizione di Pezzoni secondo cui "i racconti di Silvina Ocampo offrono, all'impulso di 'spiegarli', una resistenza dall'ammirevole agilità [...] e rivelano al massimo la virtù

⁵¹ Silvina Ocampo, *Tales eran sus rostros*, cit., p. 11.

⁵² Quest'ipotesi, meno probabile, non può essere scartata del tutto nell'esame del racconto di un'autrice artefice, in altre occasioni, di vertiginosi giochi col tempo e contravvenzioni alla sua linearità. A questo riguardo, si vedano in particolare *El diario de Porfiria Bernal (Il diario di Porfiria Bernal)*, e *El castigo (Il castigo)*, in *Las invitadas*, cit. Per un approfondimento di queste tematiche, cfr. soprattutto Marcia Espinoza-Vera, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos, 2003.

⁵³ Cfr. Mónica Zapata, *Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza*, in Aa. vv., *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*, a cura di Milagros Ezquerro, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997.

dell'assumere se stessi come unica fonte possibile di senso: si rifiutano di essere letti come testimonianza della realtà o come il suo opposto, come vie di fuga verso una proiezione metafisica⁵⁴.

Non si può fare altro che concordare con lo studioso quando afferma, sintetizzando in poche righe l'intera produzione ocampiana,

“includere modi antitetici – ed equiparati – di vedere e produrre il mondo; abbattere qualunque assiologia dominante; offrire lo spettacolo di un accadere narrato con minuzia ossessiva, ma *tacendone il senso ultimo o suggerendo con enfasi diversi sensi contraddittori e intercambiabili, significa instaurare il significato come scandalo*”⁵⁵.

Grumo di senso oscuro, circondato da un fitto strato di silenzio, il miracoloso volo di quaranta bambini sordomuti perfettamente identici disegna una di quelle immagini in grado di depositarsi nella memoria del lettore per continuare a suscitargli, anche a distanza di anni, un'inquietudine dura a spegnersi e indelebili interrogativi destinati allo scacco.

1.1.3 María Luisa Bombal, *Las islas nuevas*

Entro l'esigua produzione della narratrice cilena María Luisa Bombal⁵⁶, in diversa misura incline all'onirico e alla convergenza tra immaginario e reale, vicina alla scrittura surrealista e sensibile alle tematiche esistenzialiste del tempo, *Las islas nuevas* (*Le isole nuove*, 1939) è il racconto che più profondamente s'inserisce nel solco della letteratura fantastica, marcando tuttavia rispetto alla tradizione, al pari delle opere dei grandi rinnovatori del genere, uno spostamento e un mutamento di segno significativi.

La narrazione è condotta in terza persona, da un quasi impercettibile narratore eterodiegetico la cui voce tende a scomparire dietro quella, affiorante in più punti della narrazione grazie a un'intensa e mobile focalizzazione, dei due personaggi principali.

⁵⁴ Enrique Pezzoni, Prefazione a Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, cit., p. 9.

⁵⁵ Ivi, p. 10, corsivi miei.

⁵⁶ Scrittrice cilena (Viña del Mar, 1910 - Santiago, 1980). In gioventù studiò a Parigi, dove assistette alla nascita del surrealismo e si laureò in letteratura francese alla Sorbonne con una tesi su Prosper Mérimée. Rientrata in Cile nel 1931, nel 1933 si trasferisce a Buenos Aires, dove entra in contatto con artisti quali Borges, Federico García Lorca, Alfonsina Storni. Amica di vecchia data di Pablo Neruda, nella cucina della sua casa di Corrientes scrive il suo primo romanzo breve, *La última niebla* (1935), pubblicato, come i successivi racconti, sulla rivista «Sur» di Victoria Ocampo. Sposa in seguito il pittore argentino Jorge Larco, da cui divorzia dopo due anni. Nel 1942 si trasferisce a New York e qui trascorre, risposatasi col conte Fal de Saint-Phalle, i successivi trent'anni. Rimasta vedova, nel 1971 torna a Buenos Aires, per ritrasferirsi definitivamente in Cile nel 1973. Nota soprattutto per i romanzi brevi (*La última niebla*, *La última nebbia*, 1935, e *La amortajada*, *Avvolta nel sudario*, 1938; *La historia de María Griselda*, *La storia di Maria Griselda*, 1946), è autrice anche di racconti (*El árbol*, *L'albero*, 1939; *Las islas nuevas*, *Le isole nuove*, 1939; *Las trenzas*, *Le trecce*, 1940; *Lo secreto*, *Il segreto*, 1969) e di alcune opere teatrali rimaste inedite.

Tanto il narratore esterno quanto il personaggio il cui punto di vista domina l'intera vicenda (Juan Manuel), tuttavia, vanno soggetti alla medesima restrizione d'informazione circa i fatti narrati e il loro significato, e anche laddove la narrazione si focalizza sull'unica depositaria del segreto, Yolanda, ha cura di evitare qualunque indizio in grado di instradare il lettore verso una spiegazione plausibile.

La storia si svolge nell'arco di quattro giorni e quattro notti, tra una tenuta situata nella pampa non molto distante da Buenos Aires e le vicine lagune, sulla cui superficie – in virtù di un fenomeno raro ma non ascrivibile al meraviglioso⁵⁷ – alcune isole affiorano e scompaiono, attirando un gruppo di cacciatori di un vicino latifondo. All'imbrunire del primo giorno, rientrando alla *estancia* a mani vuote, a causa del vento persistente che ha impedito loro la caccia fin dal mattino, gli uomini s'imbattono in Yolanda, l'enigmatica sorella del proprietario, una donna “molto alta, e straordinariamente sottile”⁵⁸, che fin dal primo istante esercita su Juan Manuel un effetto magnetico, calamitandone i pensieri in forza di un mistero che l'uomo sembra sempre sul punto di cogliere ma non arriva mai ad afferrare del tutto. Si veda un frammento tratto dall'ampio, tormentato monologo interiore che segue al primo incontro con la donna:

“È uguale al suo nome: pallida, acuta e un po' selvaggia – pensa immediatamente. Ma cos'ha di strano? Adesso mi è chiaro [...] Piedi troppo piccoli [...] Che strana figura! Brutta? Bella? Leggera, questo sì, molto leggera. E quello sguardo oscuro e brillante, quel qualcosa di aggressivo, di sfuggente... a chi, a che cosa assomiglia?”⁵⁹.

Quando più tardi Juan Manuel riceve, riluttante, le confidenze del compagno di stanza Silvestre, il quale completamente ubriaco e in balia dei ricordi gli porge la lettera con cui Yolanda aveva rifiutato, trent'anni prima, il suo amore, adducendo spiegazioni incomprensibili, la sua confusione raggiunge il culmine: “– Era la madre di Yolanda,

⁵⁷ Al contrario di quanto afferma Gloria Gálvez Lira (Gloria Gálvez Lira, *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, Potomac, USA, Scripta Humanistica, 1986), che nel comparire e scomparire delle isole vede il sintomo di una fantasticizzazione e denaturalizzazione del paesaggio, lo spazio del racconto si presenta perfettamente naturale e realistico, anzi frequenti toponimi permettono di situarlo con una certa precisione nell'Argentina reale. A questo riguardo, si veda in particolare quanto dichiara l'autrice sull'esperienza che dà origine al racconto: “Per la verità, *Las islas nuevas* è un racconto nato in modo misterioso. Quando vivevo in Argentina, visitavo sempre un latifondo, La Atalaya si chiamava, là nella pampa, e lì ero testimone di un fatto straordinario. Nella tenuta c'erano molte lagune, l'acqua misteriosamente si abbassava e apparivano tutte queste isole nuove che dopo sparivano altrettanto misteriosamente” (Lucía Guerra Cunningham, “Testimonios”, *Obras completas*, Barcelona, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996, p. 340, cit. in <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=bombalarbolisla>).

⁵⁸ María Luisa Bombal, *Las islas nuevas*, in *La última niebla, La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 73.

⁵⁹ Ibidem.

don Silvestre? Si chiamava Yolanda anche lei? – Come? Parlo di Yolanda. Non ce n'è che una. Di Yolanda, che mi ha rifiutato di nuovo questa sera”⁶⁰, e per quanto si ostini a interrogare il suo interlocutore non ha modo di scoprire la reale età della donna.

Nello stesso istante, appoggiata, come di consueto, sulla spalla sinistra, Yolanda dorme nella sua stanza in preda a sogni angosciosi: sogna Juan Manuel, che, con lei nel giardino, “le dice all’orecchio le frasi del destino. E adesso la prende tra le sue braccia. E adesso le braccia che le cingono la vita tremano e accennano una nuova carezza. Sta per toccarle la spalla destra! Sta per toccargliela! E lei si dibatte, lotta, si afferra al recinto per resistere meglio. E si sveglia aggrappata alle lenzuola, soffocata tra i singhiozzi e i sospiri”⁶¹.

Il giorno successivo, su una delle quattro isole emerse, un branco di gabbiani plana sui cacciatori accerchiandoli, con furia, in spirali sempre più strette, e li costringe alla fuga: “Sferzato al petto dal filo di un’ala, Juan Manuel vacilla”⁶² e più tardi, rincasando, la nota ripetuta del pianoforte che gli giunge da lontano annunciando la presenza di Yolanda “batte contro il cuore di Juan Manuel e lo colpisce lì dove l’aveva colpito e ferito, la mattina, l’uccello selvatico”⁶³. Quando la raggiunge nel giardino, Yolanda gli confessa di averlo sognato tutta la notte e gli permette di cingergli, castamente, la vita. Solo più tardi, durante la cena, egli comprende d’improvviso a cosa assomigli tanto intensamente questa donna sottile, sempre vestita di bianco, che passandogli accanto “lo fissa rapidamente con le sue pupille d’una nerezza senza trasparenza, e gli sfiora il petto con la manica come con un’ala”⁶⁴: “Adesso so a cosa assomiglia. Assomiglia a un gabbiano” non può trattenersi dal dirle, ma a queste parola Yolanda emette un grido rauco, strano, e cade al suolo svenuta. Interrogato su cosa abbia provocato il malore, Juan Manuel tace, “sentendosi colpevole di qualcosa che ignora, temendo, senza sapere perché, di rivelare un segreto che non gli appartiene”⁶⁵.

Una lettera della madre, pervenutagli il terzo giorno della sua permanenza, ricorda a Juan Manuel l’anniversario della morte di sua moglie Elsa, scomparsa cinque anni prima, e un breve episodio intercalato mostra al lettore l’anziana donna presso la cripta, a Buenos Aires, gettando fugacemente luce su un passato le cui tensioni e i cui rancori il testo accenna senza arrivare a formulare. Quella stessa notte Juan Manuel, ubriaco,

⁶⁰ Ivi, p. 75.

⁶¹ Ivi, p. 77.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ivi, p. 78.

⁶⁴ Ivi, p. 80.

⁶⁵ Ibidem.

penetra nella stanza di Yolanda, e stringendole una mano nel sonno la aiuta a uscire dagli incubi entro cui si sta dibattendo: quando la donna apre gli occhi e lo vede, nel dormiveglia lo ringrazia e inizia a confidargli il contenuto dei suoi sogni, dal paesaggio sinistro di piante gigantesche, immerso “in un silenzio verde come il cloroformio”⁶⁶, da cui cerca di fuggire invano come dalla morte, a una casa creola a lei sconosciuta; frammenti forse, gli dice, di un passato dimenticato (“– Dicono che durante il sogno torniamo nei luoghi in cui abbiamo vissuto prima dell’esistenza che stiamo vivendo adesso”⁶⁷). Quando infine, svegliatasi del tutto, Yolanda comprende l’incongruenza della presenza dell’uomo accanto al suo letto e ammutolisce, Juan Manuel inizia a stringerla con veemenza e a baciarla, mentre la donna emette grida stridule, rauche, si dibatte e lotta tra le lacrime, fino a rovesciarsi inerte e cacciarlo, perentoria, dalla sua stanza.

Soltanto al crepuscolo del quarto e ultimo giorno Juan Manuel, e con lui il lettore, avrà accesso al segreto. Rientrato improvvisamente alla tenuta, scostando le ante di una finestra scorge Yolanda in piedi nel bagno, completamente nuda, intenta nella contemplazione della propria spalla destra:

“Sulla sua spalla destra cresce, scendendole un po’ sulla schiena, qualcosa di leggero e morbido. Un’ala. O piuttosto un inizio d’ala. Per meglio dire un moncone d’ala. Un piccolo membro atrofizzato che lei ora palpa attentamente, quasi con sospetto. Il resto del corpo è tale e quale se l’era immaginato. Orgoglioso, stretto, bianco”⁶⁸.

Nella scena successiva, che segue senza soluzione di continuità come in un montaggio filmico, Juan Manuel è al volante della sua auto, in fuga dalla pampa in direzione di Buenos Aires, scioccato dalla scoperta e incerto circa i propri sensi (“Un’allucinazione! Devo essere stato vittima di un’allucinazione [...] Non pensare, non pensare fino a Buenos Aires. È la cosa migliore!”⁶⁹). Giunto a casa della madre a notte fonda, sveglia suo figlio Billy col pretesto di un regalo; la medusa raccolta qualche giorno prima nella laguna e avvolta in un panno, però, è già scomparsa, disfacendosi senza lasciare traccia, e il bimbo si riaddormenta. L’uomo si decide allora a telefonare a Yolanda, ma quando questa gli risponde riaggancia il ricevitore in preda al panico: “Ha paura di sapere. Non vuole sapere [...] Esisteva quindi qualcosa di più crudele, di più stupido della morte! [...] Juan Manuel adesso sa che c’è qualcosa di più crudele, di più

⁶⁶ Ivi, p. 85.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ivi, p. 88.

⁶⁹ Ibidem.

incomprensibile di tutti quei piccoli corollari della morte. Conosce un mistero nuovo, una sofferenza fatta di malessere e stupore⁷⁰.

Quale sia il nome esatto di questo mistero, tuttavia, non è dato sapere nemmeno nel finale, che anzi apporta nuovi elementi di oscurità all'intera vicenda: sfogliando per calmarsi il libro di geografia di suo figlio, Juan Manuel s'imbatte in un passaggio che gli suona stranamente familiare: vi è descritto il mondo nell'età del carbonifero, quando questo era ricoperto da un fitta vegetazione e abitato da insetti enormi dotati di tre paia di ali ciascuno, e riflette: "Yolanda, i sogni di Yolanda... , l'orribile e dolce segreto della sua spalla. Forse era qui la spiegazione del mistero!"⁷¹. Ma a Juan Manuel mancano le forze per portare avanti quel ragionamento, "teme di confondere le piste, perdere le tracce, cadere in un pozzo oscuro senza vie d'uscita per il suo raziocinio. E abbandonando ancora una volta Yolanda, chiude il libro, spegne la luce e se ne va"⁷².

Riecheggiando l'allusione della donna alla credenza secondo cui nei sogni si farebbe ritorno ai luoghi abitati prima della nascita, e il paesaggio verde, angosciante, del suo ultimo incubo, l'annotazione finale sembra appellarsi, come possibile spiegazione delle aporie disseminate dal testo, alla teoria della metempsicosi, ma tante e tali sono le incongruenze intratestuali che un'ipotesi di questo tipo susciterebbe, che essa è destinata a rimanere, per il lettore, un abbozzo di risposta tra gli altri, come gli altri inadeguato a ricondurre gli *impossibilia* esibiti dal testo a qualcosa di noto e padroneggiabile: l'ala di Yolanda è morbida e leggera, simile a quella di un uccello, più che al residuo primordiale di un'ala d'insetto, anzi l'intera narrazione insiste sull'intensa somiglianza tra la donna e un gabbiano, con cui Yolanda condivide l'affilata bianchezza, lo sguardo opaco, le grida rauche, la sproporzione tra l'altezza e la dimensione dei piedi; l'ala è un'ala atrofica, la cui presenza potrebbe essere il segno tanto di un errore evolutivo (e questo farebbe di Yolanda un essere eccezionale, un *monstruum*), quanto di una natura ibrida, sospesa tra sfera umana e regno animale; l'apparente refrattarietà al tempo della donna, il suo perpetuo stato di addormentamento o dormiveglia, il tedio in cui trascorre la sua esistenza non trovano spiegazione alcuna nel finale pseudoscientifico, né il suo oscuro legame con le isole può essere risolto sul piano della mera spiegazione interna.

Malgrado il tentennamento di Juan Manuel, che per un attimo è sfiorato dal sospetto

⁷⁰ Ivi, pp. 90-91.

⁷¹ Ivi, p. 92.

⁷² Ibidem.

d'essersi ingannato⁷³, non sussiste alcun dubbio circa la veridicità di ciò cui ha assistito: una fitta trama di allusioni lo andava preparando fin dall'inizio, mediante costanti riferimenti alla mania di Yolanda di dormire sulla spalla sinistra (il lato del cuore, come le ricorda insistentemente, rimproverandola, il fratello), attraverso il parallelo tra la donna e il gabbiano e l'enigma – questo sì, istituito in modo ambiguo – relativo alla sua età. Il lettore, la cui comprensione dei fatti gode, fin dall'inizio, di un leggero anticipo rispetto a quella del protagonista, in ragione di un dispositivo narrativo particolarmente adeguato alla creazione di *suspence*, non scopre altro, giunto all'acme della narrazione, che ciò che già presentiva: ciò che gli manca, è una spiegazione capace di ricomporre gli eventi impossibili di cui è testimone in un tutto coerente.

Alla luce dei molti vicoli ciechi e della somma di contraddizioni in cui il testo costringe i percorsi di lettura, mantenendosi perfettamente reticente tanto sulle connessioni causali quanto su tutto ciò che precede temporalmente i fatti narrati, l'analisi non può che rinunciare a qualunque tentativo di spiegazione interna – a meno di volersi avventurare per la via, privata, dell'interpretazione soggettiva – sforzandosi di guardare al senso complessivo del racconto, più che come a un pianeta solido e circumnavigabile, come a una sorta di nebulosa di cui non siano visibili il centro né i contorni esatti: in quest'ottica il mistero di Yolanda, irrisolto e irrisolvibile da un punto di vista esplicativo, sul piano simbolico rimanda a qualcosa di più sfumato e più ampio che è compito del critico circoscrivere: il moncone d'ala che cresce sulla sua spalla, più che simboleggiare, come è stato proposto⁷⁴, l'anima o l'immaginazione, nel suo tentativo, frustrato, di alzarsi in volo, o elevare la donna a un piano ideale, che ne sottolinei la separatezza rispetto al mondo di Juan Manuel sancendone l'irraggiungibilità⁷⁵, sembra rimandare a una concezione della donna come di un essere in comunicazione segreta con gli eventi naturali, in simbiosi con quanto di violento, impenetrabile e selvaggio la natura custodisce nel profondo. In questo senso, la figura di Yolanda assume una valenza archetipica che la connette con quella della madre-terra, e il discorso oscuro, non parafrasabile che la riguarda si amplia fino ad abbracciare la vasta e complessa categoria di femminile.

⁷³ A questo proposito si noti come la totale assenza della naturalizzazione del soprannaturale, ravvisabile tanto in questo racconto quanto in quello precedente, non è di per sé segnale di un impiego canonico degli stilemi fantastici: ortodosso da questo punto di vista, il racconto si scolla ampiamente dalla tradizione del genere per altri aspetti fondamentali, tanto tematici (versione inedita del tema delle ali) quanto soprattutto formali (reticenza esplicativa e semantica).

⁷⁴ Cfr. Magali Fernández, *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Madrid, Pliegos, 1988.

⁷⁵ Vd. Gloria Gálvez Lira. op. cit.

Come ha osservato Lucía Guerra Cunningham, in effetti, “il mistero di Yolanda ha le sue radici proprio in questa qualità animalesca e selvaggia che la lega a una natura indomabile e primordiale. Di fatto, è il prolungamento dei misteri dell’acqua e della terra, tratto archetipico sottolineato dalla disposizione formale del racconto, il quale fa perno su un’alternanza contrappuntistica tra la vicenda di Yolanda e l’esplorazione delle isole nuove”⁷⁶. A prescindere dalla condivisibilità o meno di tale visione (ampiamente radicata ma alquanto stereotipa) dell’essenza femminile, innegabile è l’attribuzione alla donna di una connotazione prevalentemente ‘naturale’, ricorrente qui come nell’intera produzione della scrittrice: costellata di personaggi femminili variamente soli e infelici ma esente, secondo le dichiarazioni dell’autrice, da un intento conscio di denuncia sociale⁷⁷, la narrativa di María Luisa Bombal trabocca letteralmente di nebbie, alberi, specchi d’acqua, giardini, cui delega spesso una funzione positiva di rifugio, evasione, riscatto.

In *Las islas nuevas*, a una protagonista quasi del tutto inattiva, che sogna i primordi del mondo, assomiglia a un gabbiano e non può invecchiare, si contrappongono uomini tesi, in costante movimento (“Quando si coricano lasciano detto che li si svegli allo spuntare dell’alba. Se si avvicinano al camino rimangono in piedi, pronti a fuggire all’estremo opposto della stanza, pronti per fuggire sempre verso cose futili. E tossiscono, fumano, parlano forte, timorosi del silenzio come di un nemico che alla minima disattenzione gli si potrebbe avventare contro, attaccarsi loro addosso e invaderli senza rimedio”⁷⁸), uomini in lotta con una natura che li tiene in pugno (per ben due giorni, il vento li costringe all’inattività; il secondo giorno sono assaliti e costretti alla fuga da uno stormo d’uccelli) e sfugge loro irrimediabilmente (tra il secondo e il terzo giorno le isole nuove, così com’erano affiorate, scompaiono; anche la medusa che Juan Manuel raccoglie dove prima sorgeva un lembo di terra, si disfa nel panno in cui l’ha involta).

Come ha dichiarato la stessa autrice, l’immagine di Yolanda è quella “di una donna misteriosa come la natura che gli uomini non comprendono, né vogliono

⁷⁶ Lucía Guerra Cunningham, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Madrid, Playor, 1980, pp. 155-156, cit. in Magali Fernández, op. cit., p. 132.

⁷⁷ A dispetto dell’insistita presenza, nella sua narrativa, di figure di donna prostrate, non realizzate, vittime di una società – quella latinoamericana dell’inizio del Novecento – fortemente patriarcale, e della temperie culturale in cui è inserita (erano gli anni in cui Victoria Ocampo pubblicava, su «Sur», la traduzione de *A Room of One’s Own* di Virginia Woolf e Alfonsina Storni scriveva, a Buenos Aires, poesie molto attente alle tematiche femminili), María Luisa Bombal dichiara di non essersi mai interessata al problema della donna in sé e per sé, e di aver amato l’opera di Virginia Woolf per motivi squisitamente letterari. Cfr. Magali Fernández, op. cit.

⁷⁸ María Luisa Bombal, *Las islas nuevas*, cit., p. 72.

comprendere⁷⁹: il suo ruolo principale allora, in un racconto di cui costituisce l'oggetto (del desiderio) ma non il soggetto, e il cui vero protagonista è l'uomo che non può averla, è quello di mettere a nudo, esasperandoli, questa incomunicabilità e questo scarto. Quanto al segreto del suo magnetismo e della potenza interrogante dell'intero meccanismo testuale, che non *parla del* mistero ma in qualche modo lo incarna, accogliendolo entro il suo stesso linguaggio, non sembra azzardato attribuirlo, anche alla luce di questa breve ricognizione, agli spazi lasciati vuoti dalla narrazione e al loro silenzio 'assordante', ancor più che alle isole di narrazione che quel silenzio lascia affiorare.

1.2 Fabule aperte

Quando un testo tace porzioni intere o elementi chiave della propria fabula avendo cura di impedire un loro recupero successivo, o meglio consentendone un recupero meramente ipotetico, si produce quella che Umberto Eco ha denominato *fabula aperta*, con riferimento tanto alle storie cosparse di buchi al loro interno, quanto a quelle mancanti del frammento conclusivo. A proposito di questo secondo caso – di gran lunga il più frequente, non solo in seno alla letteratura fantastica – scrive lo studioso:

“Una fabula del genere ci apre alla fine varie possibilità previsionali, ciascuna in grado di rendere coerente (in accordo a qualche sceneggiatura intertestuale) l'intera storia. Oppure nessuna capace di restituire una storia coerente. Quanto al testo, non si compromette, non fa affermazioni sullo stato finale della fabula: esso prevede un Lettore Modello così cooperativo da essere capace di farsi le sue fabulae da solo⁸⁰”.

La natura dell'attività previsionale richiesta da una fabula aperta (a esemplificazione della quale lo studioso cita, oltre al finale del *Gordon Pym* di Poe, fabule “atonali” quali quelle impiegate nel *nouveau roman*, nei racconti di Borges e in quelli di Cortázar) non varierebbe, rispetto a quella prevista da una fabula chiusa, se non nell'“intensità e [nel]la vivacità della cooperazione⁸¹” che essa esige dal lettore.

Se i tre racconti esaminati nella prima parte del capitolo possono dirsi dotati di fabule relativamente chiuse, nella misura in cui forniscono un resoconto *completo* dei fatti, per quanto mosso, al suo interno, da ellissi, differimenti, sospensioni, nonché fortemente riluttante all'attribuzione del senso, molti racconti fantastici fanno perno, oltre che su

⁷⁹ Lucía Guerra Cunningham, “Testimonios”, cit., p. 340, cit. in <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=bombalarbolisla>

⁸⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 121.

⁸¹ Ibidem.

una diffusa reticenza esplicitiva e semantica, su fabule reticenti, incomplete, costellate di ellissi implicite assolutamente mute⁸², carenti spesso del frammento finale o, in ogni caso, degli elementi più indispensabili all'interpretazione. Tra questi, esistono anche casi in cui i vuoti della narrazione, lungi dal costituire semplici varchi per l'immaginazione, si trasformano nei cardini intorno ai quali ruota l'intera macchina testuale; casi in cui la reticenza sulla fabula è a tal punto insistita e il silenzio portato a un parossismo tale da risultare sufficiente, anche in assenza di eventi esplicitamente meravigliosi, a instaurare il fantastico.

Pur privi di un evento dichiaratamente fantastico, questi racconti insinuano l'idea che ciò che essi si rifiutano – per scelta o per reale impossibilità – di nominare abbia una natura soprannaturale o comunque trasgredisca i dettami del plausibile: sollecitato da una rete di indizi invisibili o da un'atmosfera latente, il completamento inferenziale tende a riempire i vuoti disseminati nel testo con contenuti fantastici e la fabula, di per sé colmabile anche mediante ipotesi realistiche, è pervasa invece – in virtù di una reticenza esasperata e 'tendenziosa' – da una tacita fantasticità.

1.2.1 Dino Buzzati, *Qualcosa era successo*

Il pezzo di fabula mancante nel breve racconto *Qualcosa era successo* (*Il crollo della Baliverna*, 1957) di Dino Buzzati è ciò intorno a cui si struttura, come facilmente si evince dal titolo, l'intera narrazione: mancando letteralmente del suo oggetto, questa si limita a illuminarne gli effetti, in un *climax* ascendente sospeso, nel finale anch'esso aperto, proprio nel punto di massima tensione. Il racconto risulta pertanto prodotto, più che dall'episodio omesso, dall'omissione stessa, di cui sono vittima sia il lettore che i passeggeri del treno direttissimo lanciato a tutta velocità da sud a nord attraverso la penisola.

Guardando sbadatamente fuori dal finestrino, il narratore nota come una donna apparentemente intenta a godersi la vista del treno venga improvvisamente raggiunta da un uomo trafelato, il quale ha tutta l'aria di avvertirla, urlando, di un pericolo; non fa in tempo a scacciare i brutti presentimenti che la scena gli evoca, che scorge un contadino nell'atto di lanciare qualche avvertimento attraverso la campagna e un gruppo di persone darsi concitatamente alla fuga. Con l'avanzare del treno, l'agitazione esterna sembra crescere sempre di più, e nella mente dell'uomo inizia a formarsi un tetro sospetto: "E allora misi in rapporto la donna del passaggio a livello, il giovane sul

⁸² Cfr. Gérard Genette, op. cit., p. 157.

muretto, il viavai dei contadini: qualche cosa era successo e noi sul treno non ne sapevamo niente”⁸³.

A Napoli, il viaggiatore scorge “uomini e donne chini a fare involti e chiudere valige”; oltre: “carriaggi, camion, gruppi di gente a piedi, lunghe carovane”⁸⁴, e mentre ancora nello scompartimento i viaggiatori simulano una tranquillità fittizia, dubitando ognuno – ipotizza il narratore – della propria stessa percezione, fuori,

“le strade formicolavano di veicoli e di gente, tutti in cammino verso il sud. Rigurgitanti i treni che ci venivano incontro. Pieni di stupore gli sguardi di coloro che da terra ci vedevano passare [...] Qualcuno ci faceva cenno, altri ci urlavano delle frasi di cui si percepivano soltanto le vocali come echi di montagna”⁸⁵.

Quando finalmente i passeggeri riescono a impossessarsi di una pagina di giornale, sporta loro attraverso il finestrino da un ragazzino che rincorre il convoglio per metterli in guardia, il vento della corsa la riduce sventuratamente a un brandello, e del titolo della testata non restano leggibili che le ultime quattro lettere: IONE. “Verso una cosa che finisce in IONE noi correvamo come pazzi, e doveva essere spaventosa se, alla notizia, popolazioni intere si erano date a immediata fuga”⁸⁶, medita tra sé e sé il narratore, mentre il resto dello scompartimento continua a ostentare una disperata indifferenza.

Finalmente, a sera, il direttissimo arriva a destinazione, arrestando la sua corsa in una stazione spettralmente deserta. A questo punto passeggeri e lettori non attendono, ridotti allo stremo, che una spiegazione, fosse anche catastrofica; il racconto, invece, si ferma sulla soglia di ogni scioglimento possibile, sospendendosi un istante prima della rivelazione e deludendo indefinitamente le attese alimentate fino a quel momento:

“Il treno si fermava finalmente. Corremmo giù per i marciapiedi, verso l’uscita, alla caccia di qualche nostro simile. Mi parve d’intravedere, nell’angolo a destra in fondo, un po’ in penombra, un ferroviere col suo berrettuccio che si eclissava da una porta, come terrorizzato. Che cosa era successo? In città non avremmo più trovato un’anima? Finché la voce di una donna, altissima e violenta come uno sparo, ci diede un brivido. «Aiuto! Aiuto!» urlava e il grido si ripercosse sotto le vitree volte con la vacua sonorità dei luoghi per sempre abbandonati”⁸⁷.

Vero maestro della *progressione* narrativa, Buzzati riesce a caricare una storia esilissima di una tensione e di un’aspettativa esponenziali proprio tacendo tutto ciò che

⁸³ Dino Buzzati, *Qualcosa era successo*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 250.

⁸⁴ Ivi, p. 251.

⁸⁵ Ivi, p. 252.

⁸⁶ Ivi, p. 253.

⁸⁷ Ivi, p. 254.

un racconto rispettoso del patto di lettura è tenuto a rivelare senza indugio: se un racconto si definisce tale in ragione di ciò che vi *accade*, si potrebbe dire che questo testo, letto il quale il lettore non sa cosa sia successo prima, cosa significhi ciò a cui assiste, né cosa succederà dopo, non lo è che a malapena. Di fatto, l'avvenimento su cui si fonda è l'esclusione inspiegabile di un gruppo di persone dalla conoscenza della catastrofe che si è abbattuta sul paese, estromissione che grava necessariamente – causa la scelta della narrazione in prima persona con focalizzazione fissa – anche sul lettore, e che il testo non rinuncia a tematizzare in modo esplicito, mettendo in bocca alla voce narrante costanti osservazioni del tipo: “ed ecco io mi chiedevo quale affanno potesse essere giunto”⁸⁸; “Si preparavano a partire. Per dove? Non una notizia fausta dunque elettrizzava città e campagne. Una minaccia, un pericolo, un avvertimento della malora”⁸⁹; “a velocità pazza ci precipitavamo verso la guerra, la rivoluzione, la pestilenza, il fuoco, che cosa poteva esserci mai?”⁹⁰, ecc. Accompagnando con simili riflessioni il crescendo della tensione, il narratore dà voce, all'interno del testo, ai tentennamenti e alle perplessità di cui è vittima, contemporaneamente, il lettore del racconto, ma questo non basta a smorzare il forte effetto straniante che promana dalla vicenda, cui concorrono simultaneamente l'incongruenza dei fatti, l'apparente apaticità degli altri passeggeri, l'innaturale contrasto tra l'immobilità che regna all'interno dello scompartimento e l'agitarsi concitato del mondo esterno.

Ciò che è taciuto, com'è ovvio, non lo è mai del tutto (pena l'impercettibilità stessa dell'assenza⁹¹), e anche nella narrazione più reticente si trovano sempre, entro i pieni del testo, indizi grazie a cui circoscrivere, sia pure in modo vago e confuso, gli elementi omessi: in questo caso, non ci sono dubbi sul fatto che a scatenare l'agitazione collettiva sia un evento catastrofico – l'inclinazione alla calamità collettiva, d'altronde, è tratto saliente della produzione buzzatiana, e il racconto in esame nasce probabilmente, come confessa l'autore, “da quella sensazione, che ho sempre avuta e che è tipica della mia vita, e che consiste nell'aspettare sempre che succeda qualche cosa di grave, di tragico, di imprevisto”⁹², – e addirittura si conosce la desinenza finale della parola che designa la sciagura, per quanto il suffisso IONE non restringa di molto il campo delle possibilità a disposizione.

⁸⁸ Ivi, p. 249.

⁸⁹ Ivi, p. 251.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Come fa notare Odifreddi, infatti, “la negazione è [...] una nozione problematica da un punto di vista percettivo: coi sensi in genere si percepisce una presenza, non un'assenza”. Piergiorgio Odifreddi, *Il diavolo in cattedra. La logica da Aristotele a Gödel*, Torino, Einaudi, 2004, p. 61.

⁹² *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 72.

L'ipotesi più probabile, inoltre, è che la catastrofe in questione rientri nel dominio del naturale, differenziandosene semmai per le sue dimensioni inusitate, ma non per la sua natura (il lettore può ragionevolmente supporre un'alluvione, un'inondazione, un'invasione, una rivoluzione, oppure – dato l'incubo atomico diffuso in quegli anni – un'esplosione, una radiazione, ecc.); eppure, l'intero racconto è pervaso dal sospetto che ad abbattersi sulla popolazione sia stato qualche cosa di mostruoso, che eccede la sfera del plausibile non solo per le sue proporzioni, ma anche per quel margine di mistero che il testo lascia, deliberatamente, irrisolto. Infatti: quale paese in preda a una calamità di tali dimensioni consentirebbe a un treno di proseguire la sua corsa – unico, verosimilmente, in tutta la penisola – verso l'origine del disastro? Cosa differenzia i suoi passeggeri, colpevoli solo di essere saliti sul direttissimo, dalla restante popolazione, impedendo loro di mettersi in salvo?

Lo stesso narratore si dice, per tranquillizzarsi: “se ci fosse un grosso guaio, avrebbero pure fatto fermare il treno; e il treno invece trovava tutti in ordine, sempre segnali di via libera, come per un viaggio inaugurale”⁹³. Ciò che ha stravolto il paese, percepisce allora il lettore, ha in qualche modo sovvertito i normali rapporti di causa ed effetto, provocando reazioni strane, folli, sconsiderate; se il mondo del racconto è, all'inizio, in tutto e per tutto identico al nostro, la realtà che il finale ci lascia intravedere si presenta, viceversa, come uno scenario disertato dagli uomini, incomprensibile nei suoi meccanismi, orrifico ben oltre – per impiegare l'efficace termine introdotto da Eco – la “sceneggiatura” che in simili circostanze ci si aspetterebbe.

Il fantastico, qui, è un sospetto più che un'evidenza, una sensazione, più che l'esperienza inequivocabile dell'inammissibile: espressione mitigata di quella che Rosalba Campra ha felicemente definito “una modulazione [...] sintattica del fantastico”⁹⁴, e che tanto proficua si rivela nella lettura critica del fantastico del XX secolo, *Qualcosa era successo* esemplifica in modo emblematico come la fantasticità di un racconto possa poggiare, in concorso con alcuni accorgimenti strategici, sull'exasperazione del proprio stesso silenzio.

1.2.2 Julio Cortázar, *Casa tomada*

Pubblicato per la prima volta nel 1946 sulla rivista «Los Anales de Buenos Aires» di Borges, e successivamente posto in apertura alla prima raccolta di racconti (*Bestiario*, 1951), *Casa tomada* (*Casa occupata*) è probabilmente il racconto più noto di Julio

⁹³ Dino Buzzati, *Qualcosa era successo*, cit., p. 251.

⁹⁴ Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 92.

Cortázar, nonché quello su cui si è riversato, nel tempo, il maggior numero di proposte interpretative: nelle sue linee portanti generato, come molti altri, da un incubo notturno⁹⁵, e conseguentemente privo di qualsivoglia meditata intenzione allegorica, il racconto è stato oggetto, precisamente in ragione della sua oscurità e dell'appetibile vuoto semantico che mette a disposizione dei critici, di un vero e proprio accanimento ermeneutico, suscitando nel tempo una mole di letture a tal punto diversificate e 'intercambiabili' da far ragionevolmente dubitare della validità, per casi simili, di un'analisi semantica e far optare i più avveduti per un'indagine di tipo 'sintattico'⁹⁶.

Le proposte ermeneutiche avanzate variano da quelle sociopolitiche, che nell'irruzione degli invasori nella casa e nell'espulsione dei suoi abitanti intuiscono un'allegoria del peronismo, o un riferimento all'isolamento di cui fu vittima l'Argentina degli anni Quaranta, o ancora un equivalente dell'angosciosa sensazione di 'invasione' esperita in quegli anni dalla borghesia di Buenos Aires in seguito al massiccio insediamento, nella capitale, del proletariato proveniente dall'interno del paese; a quelle psicanalitiche, che riconducono l'espulsione dei due fratelli alla colpa, mai nominata ma innegabilmente latente fin dalle prime righe, dell'incesto; a quella sociologica, che vede nella loro estromissione una trasgressione alla nozione di proprietà privata; a quella religiosa, che fa appello all'affinità tra la cacciata della coppia dalla realtà 'edenica' della casa e la storia biblica della Caduta. Ciò che ha reso possibile, nel tempo, un tale proliferare di letture, sancendone la legittimità e la reciproca compatibilità, è l'assoluta reticenza cui il testo si attiene tanto sul piano semantico, astenendosi dal fornire il benché minimo accenno esplicativo, quanto soprattutto a livello della fabula, che pur presentando intatti tutti i suoi segmenti risulta mancante del tassello fondamentale: il nome degli invasori.

⁹⁵ Riferisce in proposito l'autore: "*Casa tomada* è stato un incubo. Sognai *Casa tomada*. L'unica differenza tra il sogno e il racconto è che nell'incubo ero solo. Ero in una casa che è chiaramente la casa che si descrive nel racconto, si potevano notare molti dettagli, e a un certo punto sentii dei rumori provenienti dalla cucina, chiusi la porta e retrocedetti. Assunsi quindi lo stesso atteggiamento dei fratelli. Fino a un momento assolutamente insopportabile in cui – come avviene negli incubi: i peggiori sono quelli che non hanno spiegazione, sono semplicemente l'orrore allo stato puro – quel suono provocava una paura assoluta. Io mi difendevo come potevo, chiudendo le porte e retrocedendo [...] Era piena estate, mi svegliai completamente impregnato del sogno; era già mattino, mi alzai (tenevo la macchina da scrivere nella stanza da letto) e quella stessa mattina scrissi il racconto, tutto d'un fiato [...] Ma di colpo entrò in gioco lo scrittore. Mi resi conto che non lo si poteva raccontare con un solo personaggio, che bisognava vestire un po' il racconto con una situazione ambigua, con una situazione incestuosa [...] Questa fu la carica che gli aggiunsi, che non si trovava nell'incubo. Ecco un caso in cui il fantastico non è qualcosa che io trovo al di fuori, bensì qualcosa che mi viene da un sogno. Credo che un buon venti per cento dei miei racconti sia scaturito da incubi" Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, cit., pp. 79-80.

⁹⁶ Si veda in particolare l'analisi narratologica condotta sul testo da Jaime Alazraki, già menzionata nel corso del primo capitolo, significativa per il tentativo – non del tutto riuscito, come si è già evidenziato – di ricondurre la grammatica del racconto a un paradigma comune all'intera raccolta.

L'intero racconto poggia precisamente su questo "significante assente"⁹⁷, configurandosi come una griglia di caselle vuote il cui riempimento varia in relazione all'identità che l'interprete decide di attribuire al pezzo mancante del *puzzle*: nominato, esso immetterebbe nella struttura un contenuto definitivo; ma "il racconto sparirebbe o perderebbe la ragione d'essere che lo motiva. Il racconto è costruito intorno a questo silenzio, o affinché si produca questo silenzio"⁹⁸. La storia è, in effetti, esilissima: dopo una metodica descrizione della casa in cui vive da anni con la sorella Irene, e delle monotone incombenze tra le quali trascorre quello che egli stesso definisce "il nostro semplice e silenzioso matrimonio di fratelli"⁹⁹, il narratore riferisce la progressiva invasione dell'abitazione da parte di entità indefinite, che li costringe dapprima a barricarsi nella metà restante della casa, infine ad abbandonarla definitivamente.

Fin dalle prime righe è evidente che la casa costituisce, al pari dei due fratelli, un autentico personaggio ("Ma è della casa che mi interessa parlare, della casa e di Irene, perché io non conto"¹⁰⁰) e che a tenerli avvinti ad essa è un legame di tipo morboso: accennando di sfuggita all'oscura responsabilità della casa, nella loro decisione di rimanere scapoli, il narratore descrive una vita vuota di eventi, composta da pulizie domestiche, letture, lavori a maglia, dialoghi sporadici e insignificanti, gesti minimi iterati fino alla nausea, con un entusiasmo che non può che suscitare, nel lettore, una forte sensazione di straniamento ("Irene si svagava solo con i lavori a maglia, dimostrava un'abilità meravigliosa e a me fuggivano le ore guardandole le mani simili a ricci argentei, ferri in su e in giù e uno o due cestini a terra dove si agitavano costantemente i gomitoli. *Era bello*"¹⁰¹; "Io mi sentivo un po' smarrito senza i libri, ma per non rattristare mia sorella presi a sfogliare la collezione di francobolli di papà e questo mi servì ad ammazzare il tempo. *Ci divertivamo molto*, ciascuno occupato nelle cose sue, quasi sempre riuniti nella camera di Irene, che era più comoda"¹⁰²).

Quando gli invasori fanno irruzione nella casa, è quasi come se i due li stessero aspettando: "Lo ricorderò sempre con precisione perché fu semplice e senza particolari inutili"¹⁰³, esordisce il narratore anticipando qualcosa che, nelle righe successive, non riferirà che in modo incompleto ed evasivo:

⁹⁷ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, cit., p. 141.

⁹⁸ Ivi, pp. 141-142.

⁹⁹ Julio Cortázar, *Casa tomada* (1951), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Casa occupata*, in *I racconti*, cit., p. 3.

¹⁰⁰ Ivi, p. 4.

¹⁰¹ Ibidem, corsivo mio.

¹⁰² Ivi, p. 6, corsivo mio.

¹⁰³ Ivi, p. 5.

“Mi avviai per il corridoio fino a trovarmi davanti alla porta di rovere che era socchiusa, e stavo girando verso la cucina quando sentii *qualcosa* nella sala da pranzo o nella biblioteca. *Il suono* arrivava indistinto e sordo, come il rovesciarsi di una sedia sul tappeto o un soffocato sussurro di conversazione. *Lo* udii anche, nello stesso momento o un secondo più tardi, in fondo al corridoio che andava da quelle stanze alla porta. Mi gettai contro la porta prima che fosse troppo tardi [...] Andai in cucina, scaldai il bricco, e quando fui di ritorno con il vassoio del mate dissi a Irene:
Ho dovuto chiudere la porta del corridoio. *Hanno* occupato la parte in fondo”¹⁰⁴ (corsivi miei).

Preso atto dell’evento con un certo rammarico, ma senza il minimo stupore, i due fratelli si adattano a vivere nel lato libero della casa, dove non tardano a ripristinare la stessa confortante monotonia che aveva caratterizzato la loro vita precedente. Dopo un lasso di tempo che il testo non permette di determinare con esattezza, tuttavia, gli invasori s’impadroniscono del resto dell’abitazione (“Dalla porta della camera da letto [...] udii il rumore in cucina [...] Non ci guardammo neppure. Strinsi il braccio di Irene e la feci correre con me fino alla porta finestra, non ci voltammo indietro. I rumori si udivano sempre più forti ma sempre sordi, alle nostre spalle. Chiusi d’un colpo la porta e restammo nell’atrio. Ora non si udiva nulla”¹⁰⁵), costringendo i due fratelli ad abbandonarla definitivamente:

“Poiché mi era rimasto l’orologio da polso, vidi che erano le undici di sera. Cinsi con un braccio la vita di Irene (credo che lei stesse piangendo) e uscimmo in strada. Prima che ci allontanassimo, ebbi pietà, chiusi bene la porta d’entrata e gettai la chiave nel tombino. Che a un povero diavolo non venisse in mente di rubare e di entrare in casa, a quell’ora e con la casa occupata”¹⁰⁶.

Dall’ultimo accorgimento del narratore, così come dalla prontezza con cui i due fratelli reagiscono, fin dall’inizio, all’invasione, senza esitazioni sul da farsi e come rispondendo a un presentimento antico, è evidente che non ci troviamo di fronte a personaggi ignari, e che la restrizione d’informazione di cui siamo vittima è dovuta a una deliberata decisione del narratore di tacere ciò di cui è, in realtà, perfettamente a conoscenza. Si tratterebbe pertanto, per impiegare la terminologia introdotta da Genette, di un caso anomalo di *parallissi*, o omissione laterale, in cui il narratore non si limita però a “dare meno informazioni di quanto non sia, in teoria, necessario”¹⁰⁷, bensì si rifiuta categoricamente di fornire l’unica informazione assolutamente necessaria alla

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 7-8.

¹⁰⁶ Ivi, p. 8.

¹⁰⁷ Gérard Genette, op. cit., p. 243.

comprensione di quanto riferisce. Tale anomalia – la cui intenzionalità conferisce all’operazione un carattere innaturale e straniante – da un lato imprime al testo una fantasticità silenziosa e puramente congetturale, dall’altro esercita conseguenze d’incalcolabile importanza per la sua ricezione e interpretazione critica.

Il fantastico è declinato, in questo racconto, nella sua forma minima e, per così dire, archetipica (nelle parole di Caillois l’“irruzione dell’inammissibile all’interno dell’inalterabile legalità quotidiana”¹⁰⁸), attraverso l’impiego di un *topos* di ascendenza gotica – quello della ‘casa infestata’, o del ‘*Bad Place*’ – che è tra i più sfruttati dal genere fin dai suoi albori, nonché uno dei più resistenti all’usura del tempo¹⁰⁹, la cui straordinaria longevità uno dei più grandi maestri dell’horror riconduce all’inquietudine profonda che si produce quando viene intaccato proprio ciò che ci è più familiare: “una valida storia dell’orrore sul ‘luogo infestato’ suggerisce che non stiamo chiudendo fuori il mondo, ma che ci stiamo chiudendo dentro... con loro”¹¹⁰.

Il riferimento più immediato qui è *The Fall of the House of Usher* (*Il crollo della casa degli Usher*, 1839) di Edgar Allan Poe, i cui racconti completi Cortázar stava traducendo in spagnolo proprio in quegli anni, e che non poco influsso dovettero esercitare sulla prima parte della sua produzione in prosa. Come rileva María Luisa Rosenblat¹¹¹, tanto i protagonisti di Poe quanto quelli di Cortázar intrattengono con la casa in cui vivono – sorta di ‘emanazione’ simbolica della loro esistenza – una relazione di tipo simbiotico, dettata da una colpa segreta connotata, in entrambi i casi, da sfumature incestuose. Sia in Poe che in Cortázar, inoltre, la causa reale dell’espulsione dalla casa o del suo crollo, ricondotta dalla studiosa alla Caduta biblica, è destinata a rimanere nascosta, e la condanna definitiva – che in Poe sancisce la distruzione della casa e l’annientamento del protagonista, in Cortázar porta all’espulsione dei due fratelli

¹⁰⁸ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, cit., p. 92. Si veda quanto afferma, a questo riguardo, Julio Cortázar nel corso di un seminario tenuto a Berkeley nell’autunno del 1980: “Mi è sempre sembrato [...] che ciò che può essere classificato come fantastico è un’irruzione. Ora, un’irruzione di cosa in cosa? Qui è il problema. Per me, l’elemento fantastico è sempre un’irruzione, l’ingresso, la presenza di qualcosa che si inserisce, che entra in un ordine stabilito, in una situazione perfettamente controllabile e controllata e che per un momento la destabilizza e la cambia”. Cit. in Zheyli Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1992, p. 16.

¹⁰⁹ Il *topos* della casa maledetta è al centro di numerosi racconti e romanzi contemporanei. Si pensi ad esempio, per la letteratura fantastica, al già citato *La puerta condenada* (*La porta condannata*, 1954) di Julio Cortázar o ai due romanzi di Shirley Jackson *The Hounding of Hill House* (nelle traduzioni italiane *L’incubo di Hill House*, o *La casa degli invasati*, 1959) e *We Have Always lived in the Castle* (tradotto in italiano con il titolo *Così dolce, così innocente*, 1962).

¹¹⁰ Steven King, *Danse Macabre*, New York, Everest House, 1981, p. 299, cit. in Elia Eisterer Barceló, *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*, Wilhelmshfeld, Egert, 1996, p. 238.

¹¹¹ María Luisa Rosenblat, *La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: ‘The Fall of the House of Usher’ y ‘Casa tomada’*, in Aa. vv., *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Fernando Burgos, 1987.

da una casa occupata ma intatta – coinciderebbe in ambedue i racconti con una perdita dell'unità edenica prospettata all'inizio.

A dispetto dei numerosi tratti in comune, tuttavia, è evidente come Cortázar faccia, qui come altrove, un uso assolutamente originale del modello: nelle realizzazioni tradizionali del genere, infatti, anche quando l'identità della minaccia o dell'invasore non è definita chiaramente, osserva Rosalba Campra, “si suggeriscono però, per lo meno, alcuni elementi e la causalità risulta sufficiente. [...] In Cortázar, al contrario, il silenzio non risolto è la base stessa del racconto”¹¹². In questo senso, non si può che concordare con la studiosa quando afferma che il testo, privo di una caratterizzazione fantastica sul piano semantico (non vi compare il fantasma, né il mostro, né vi accade nulla di realmente impossibile), attinge tutta intera la sua fantasticità alla sua peculiare organizzazione sintattica; nella fattispecie alla carenza, da un lato, della “circostanza causale”¹¹³ – parzialmente assimilabile alla nozione di *reticenza esplicativa* impiegata qui, – dall'altro del nome stesso degli invasori, ovvero di quello che è indiscutibilmente il frammento più imprescindibile di tutta la favola.

Lo straordinario impatto immaginativo che un vuoto testuale tanto drastico esercita nella lettura e l'apertura interpretativa pressoché illimitata che ne deriva risaltano con grande evidenza nel confronto tra il testo in questione e un racconto buzzatiano, di poco posteriore, imperniato intorno a una vicenda molto simile, ma per nulla restio a svelare, fin dal titolo, il nome della presenza usurpatrice.

I topi (Il crollo della Baliverna, 1957) di Dino Buzzati è la storia, narrata in terza persona da un narratore testimone perfettamente attendibile e abbastanza informato sui fatti, della progressiva invasione di una vecchia villa di campagna ad opera di un branco di topi di inusitate dimensioni e ferocia, e della graduale sottomissione cui questi riducono, negli anni, la famiglia che la occupa. Inizialmente innocui topolini di campagna, i ratti si fanno, nel tempo, sempre più grossi, numerosi e temibili e gli abitanti finiscono col rinunciare a ogni tentativo di disfarsene, sotto la pressione di minacce impronunciate: “Da qualche mese si sono riuniti tutti qui sotto, nella fogna [...] Tacque. E attraverso il pavimento giunse un suono difficilmente descrivibile: un brusio, un cupo fremito, un rombo sordo come di materia inquieta e viva che fermenti; e frammezzo pure delle voci, piccole grida acute, fischi, sussurri. «Ma quanti sono?» [...] «Chissà. Milioni forse...»”¹¹⁴). Quando un'estate, per la prima volta, il narratore non

¹¹² Rosalba Campra, *Fantasma, ¿Estás?*, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, cit., p. 216.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Dino Buzzati, *I topi*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 259.

riceve il consueto invito a far visita alla coppia di amici, gli manca il coraggio di indagare sulle cause dello strano silenzio; le voci che gli sono giunte all'orecchio e di cui la gente ride sono però, per il narratore come per il lettore, assolutamente eloquenti:

“Dicono che nella villa nessuno possa entrare; che enormi topi l’abbiano occupata: e che i Corio ne siano gli schiavi.

Un contadino che si è avvicinato – ma non molto perché sulla soglia della villa stava una dozzina di bestiacce in atteggiamento minaccioso – dice di aver intravisto la signora Elena Corio, la moglie del mio amico [...] Era in cucina, accanto al fuoco, vestita come una pezzente; e rimestava in un immenso calderone, mentre intorno grappoli fetidi di topi la incitavano, avidi di cibo”¹¹⁵.

Fantastico per le straordinarietà dell’evento e per la reticenza esplicativa e semantica che lo circondano, nominando la minaccia e connotandola in modo preciso il racconto dà però forma a un orrore più fronteggiabile, forse meno atavico, di quello che ispirano le presenze invisibili di *Casa tomada*, e l’appello cui chiama il lettore affinché colmi i vuoti disseminati al suo interno ha un’urgenza ben inferiore di quella con cui s’impone, nella chiusa del racconto argentino, la ricerca del senso. Lì la *cosa* – che è letteralmente, come osserva Terramorsi, una “cosa sorda a ogni causa”¹¹⁶ – è connotata unicamente dal suo essere plurale e dai rumori che produce: i misteriosi invasori potrebbero essere degli animali (anche – perché no? – dei topi), come induce a ipotizzare la collocazione del racconto in apertura a una raccolta denominata, per l’appunto, *Bestiario*, e per la maggior parte incentrata su figure di animali più o meno reali; ma allo stesso modo potrebbero essere esseri umani (per quanto questa eventualità risulti, intuitivamente, poco probabile), o creature straordinarie, mostruose; addirittura inesistenti. Pur ammettendo, in via teorica, tutte queste possibilità, nondimeno il testo sembra suggerire, per i suoi invasori, un’identità fantastica, soprattutto in virtù dello sfasamento tra la reazione dei protagonisti alla minaccia e quella che il lettore ‘realista’ è indotto a prevedere per circostanze simili, inclusa la scelta, esibita, di tacere il nome del ‘personaggio’ più importante.

Al tassello vuoto della fabula e al corrispondente vuoto esplicativo fa da controcanto, su un piano più generale, un vuoto ermeneutico a dir poco abissale, esca nel tempo, come si accennava all’inizio, delle più varie congetture: che diverse “comunità interpretative” abbiano intravisto, nello stesso racconto, significati e storie tanto

¹¹⁵ Ivi, p. 260.

¹¹⁶ Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, rites, jeux, passages*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 33.

divergenti¹¹⁷, e che l'accordo intersoggettivo – principale antidoto, secondo Eco, alla deriva del senso¹¹⁸ – sia destinato a instaurarsi, qui, in modo soltanto parziale, attesta la presenza nel testo di quel connubio paradossale tra assenza ed esuberanza semantica cui si accennava all'inizio di questo studio, fonte di un'inesauribilità interpretativa tanto sincronica quanto diacronica.

Nel meraviglioso 'guscio vuoto' che ci consegna Cortázar c'è tutto quello che è stato detto: l'incubo del suo autore, una cupa visione del peronismo, il senso di una minaccia sociale, la claustrofobia entro cui si dibatte l'Argentina degli anni Quaranta, l'esproprio della casa di due borghesi, la condanna per il peccato di incesto, l'attesa liberazione da un'intollerabile prigionia¹¹⁹, la Caduta dell'uomo dal Paradiso terrestre. C'è tutto quello che è stato detto e forse, in potenza, anche qualcosa di più, cui le future generazioni di lettori daranno, nel cerchio di nuovi orizzonti d'attesa, nuovi nomi e significati.

1.3 Reticenza semantica: Friedrich Dürrenmatt, *Der Tunnel*

Come si è già avuto modo di rilevare¹²⁰, l'inconciliabilità tra fantastico e allegoria, laddove il testo ne rechi "indicazioni esplicite" tali da cancellare o sminuire drasticamente il suo senso letterale e ridurre il fantastico al mero strumento espressivo di un'idea, è nel suo complesso – a prescindere dai poco convincenti esempi adottati da Todorov a sostegno di quest'idea – un dato incontrovertibile: numerosissimi casi valgono a dimostrare come un racconto che *scopertamente* esibisca la propria traduzione simbolica decada, nel momento stesso in cui vanifica la propria lettera per farle subentrare un discorso di altro genere, dal suo statuto fantastico, volgendo semmai alla parabola o all'apologo, e come più in generale un testo che instradi, anche implicitamente, verso il proprio significato simbolico, pur senza perdere la propria patente di fantasticità eserciti sul suo lettore un impatto più debole, e nel complesso attinga a una densità semantica ben inferiore a quella cui approda un racconto muto sotto tutti i rispetti.

Esempi eclatanti del primo caso sono offerti dalla narrativa breve di Dino Buzzati,

¹¹⁷ Si pensi anche solo alle differenti letture che sono indotti a condurre, sul testo, lettori argentini contemporanei alla sua pubblicazione e partecipi dello stesso clima sociale e politico (trionfo del peronismo), e lettori europei contemporanei per nulla o scarsamente informati sui fatti.

¹¹⁸ Il riferimento è quello alla nozione, *peirciana*, di *abito*: "In ogni modo, dal momento in cui la comunità è indotta a concordare su una data interpretazione si crea un significato che, se non oggettivo, è almeno *intersoggettivo* ed è comunque privilegiato rispetto a qualsiasi altra interpretazione ottenuta senza il consenso della comunità". Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, vol. 5, p. 517, cit. in Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 356.

¹¹⁹ È l'interessante tesi proposta, in aperto contrasto con la maggior parte delle interpretazioni dominanti, da Elia Barceló, in Elia Eisterer Barceló, op. cit.

¹²⁰ Cfr. il capitolo 1, paragrafo 3.

che nei racconti meno riusciti non di rado annienta, in corso d'opera, la componente fantastica, sacrificandola ad allegorie a tal punto esplicite e univoche da convertire il testo nell'illustrazione di un'idea e il fantastico in un mero strumento. Quanto alla seconda eventualità, un'efficace dimostrazione della varietà degli esiti risultanti dall'impiego di 'reticenze semantiche' più o meno accentuate è rintracciabile nel confronto tra la stesura originaria e quella definitiva del racconto fantastico di Friedrich Dürrenmatt *Der Tunnel (Il tunnel)*, unanimemente considerato il prodotto più evoluto della scrittura giovanile dell'autore nonché l'opera di trapasso verso la piena maturità letteraria, pubblicato per la prima volta nel 1952 e nell'edizione del 1978 oggetto di alcune modifiche che rivestono, per quanto minime, un'importanza decisiva per il suo significato complessivo.

La trama è estremamente scarna: uno studente ventiquattrenne sale una domenica pomeriggio sul solito treno per recarsi nella città in cui si trova la sua università; dopo circa venti minuti di viaggio il convoglio s'infila, come di consueto, in una breve galleria, ma dopo qualche tempo il giovane si accorge che il tunnel, da cui il treno dovrebbe essere già uscito da tempo, non accenna a concludersi. Nessuno dei passeggeri sembra accorgersi dell'anomalia. In preda a un'ansia crescente, lo studente chiede aiuto al capotreno, con cui riesce a raggiungere avventurosamente la locomotiva, ma questa è deserta e insensibile alle leve dei comandi e il treno ormai precipita letteralmente, a velocità sempre più sostenuta, verso il centro della terra. Preda di un'incongrua "spettrale serenità", i due si vedono costretti, nel finale, a deporre qualunque tentativo di arrestare la corsa e ad abbandonarsi, inermi, all'abisso.

Il mondo in cui ha luogo la storia è esattamente quello che tutti noi conosciamo, anzi abbondanti toponimi situano la vicenda in uno spazio geografico ben definito (il treno, diretto a Zurigo, "doveva seguire un tracciato tra le Alpi e il Giura, passando accanto a ricchi villaggi e a piccole città [...]"¹²¹), mentre l'esatta collocazione temporale (una domenica pomeriggio d'estate, partenza del treno alle diciassette e cinquanta, arrivo previsto: diciannove e ventisette) viene aggiornata, nel corso del racconto, con straordinaria meticolosità. Anche dal punto di vista stilistico, il mondo tratteggiato qui non ha nulla a che vedere col paesaggio rarefatto e intensamente simbolico che contraddistingue, come si è visto nel capitolo 2, la maggior parte dei racconti dürrenmattiani, e si avvale al contrario di una descrizione perfettamente realistica tanto del protagonista (grasso, fuma sigari, indossa occhiali da sole e ha batuffoli d'ovatta

¹²¹ Friedrich Dürrenmatt, *Der Tunnel* (1952/1978), trad. it. di Umberto Gandini, *Il tunnel*, in *Racconti*, cit., p. 90.

nelle orecchie) quanto dell'interno del treno e dei personaggi che lo popolano.

Per quanto il narratore costituisca una voce esterna a tratti in grado, come vedremo, di fornire ragguagli generali sul protagonista e sulla sua condotta, il sapere supplementare di cui gode non intacca in nessun modo il resoconto dell'evento fantastico, riferito nell'osservanza della più assoluta reticenza esplicativa, e conseguentemente privo di qualsivoglia giustificazione interna. Frequenti focalizzazioni sul protagonista, tuttavia, hanno l'effetto di imporre il suo punto di vista sull'intero corso della narrazione, accentuando la discrepanza che intercorre tra il suo sconcerto di fronte all'inspiegabile e la totale indifferenza e refrattarietà allo scandalo degli altri passeggeri: mentre un giocatore di scacchi asserisce, assorto nella sua partita, che la Svizzera è il paese con più gallerie al mondo e nel vagone ristorante la gente brinda perfettamente ignara, il controllore, contrariato dalle insistenti domande dello studente, lo fissa dapprima "senza capire", poi non esita a barricarsi dietro a una spiegazione confortante carente di ogni plausibilità: "«Le sei e venti» ripeté, ora un po' inquieto in apparenza, «fra poco saremo a Olten, arrivo alle diciotto e trentasette. Si sarà fatto brutto il tempo, d'improvviso, ed ecco spigata l'oscurità; un temporale, forse sì, sarà per questo.»"¹²².

I passeggeri del treno di Dürrenmatt, a prima vista molto simili, nelle reazioni individuali, a quelli del racconto di Buzzati, soffrono di una forma di indifferenza molto più 'testuale' che psicologica: mentre i secondi ostentano un disinteresse fasullo dettato, realisticamente, dall'angoscia, che non esita ad andare in fumo quando la situazione si fa inequivocabile, questi non avvertono la straordinarietà dell'evento perché *il testo* impedisce loro di farlo, improntando le loro reazioni a quella naturalizzazione dell'impossibile già riscontrata tra gli esiti più originali del genere, dall'apatia dei genitori di Gregor alla noncuranza del cortazariano vomitatore di coniglietti, e responsabile qui, come altrove, di forti effetti stranianti.

Il capotreno è l'unico a mostrarsi consapevole della sciagura che si è abbattuta sul convoglio: "Signor mio, non so che dirle. Non capisco come siamo capitati in questo tunnel, non so darvi una spiegazione, però la prego di considerare; noi ci stiamo muovendo sui binari e quindi la galleria deve portare da qualche parte"¹²³. La sua calma di fronte all'inevitabile è spia, nondimeno, della latenza di un discorso secondo, sotteso alla verità letterale del racconto e affiorante, qui e là, negli accenti apparentemente 'stonati' rispetto al contesto: quando il capotreno confessa allo studente che tanto il

¹²² Ivi, p. 93.

¹²³ Ivi, p. 94.

conduttore quanto l'addetto al bagaglio sono saltati giù dal treno cinque minuti dopo l'entrata nel tunnel, essendo disperato qualunque tentativo di salvataggio, e questi gli chiede perché lui sia invece rimasto, risponde: "Io sono il capotreno [...] e poi sono sempre vissuto senza speranza"¹²⁴.

Che il fantastico precipitare del convoglio adombri un significato simbolico è suggerito, oltre che da questa affermazione, da una fitta trama di riferimenti disseminati nel testo fin dal suo avvio: già nelle prime righe viene data, della corpulenza del giovane e della sua tendenza a fumare sigari, a portare occhiali e a infilarsi nelle orecchie batuffoli di ovatta, una spiegazione assolutamente metaforica: "Un ventiquattrenne, grasso per tenere a distanza quanto di spaventoso accade dietro alle quinte (e che vedeva: era una sua dote, forse l'unica), che amava turare i buchi della sua carne proprio perché attraverso quelli poteva irrompere l'orrore"¹²⁵. Anche la simulazione della frequenza all'Università viene descritta, poco dopo, come una barriera che il giovane oppone all'avanzare dell'orrore: "tutto quello che faceva era solo un pretesto per giungere [...] a un ordine: non tanto all'ordine in sé, quanto alla parvenza di un ordine rispetto all'orrore contro cui s'imbottiva di grasso"¹²⁶

L'esistenza condotta dal protagonista fino a quel momento è definita, da un narratore qui scopertamente esterno e in possesso di tutte le fila del racconto, con parole evocative di un'oscura predestinazione: "Il giovane fu contento di essere distratto [...] da qualcosa che lo richiamava a quella vita d'ogni giorno [...], a tutti quei giorni e anni sempre uguali (sempre uguali perché era vissuto solo nell'attesa del momento che aveva ora raggiunto, del momento del crollo, del cedimento improvviso della superficie della terra, del fantastico precipitare verso l'interno della terra)"¹²⁷, e lo stesso precipitare del treno nelle profondità della terra viene ambiguamente ricondotto verso il finale, nel commento estatico del giovane, al compimento di un destino preesistente e imm modificabile ("Noi stavamo seduti nei nostri scompartimenti e non sapevamo che tutto era già perduto [...] In apparenza niente era ancora cambiato, eppure la realtà del precipitare verso l'abisso ci aveva già accolti"¹²⁸).

Questa rete di allusioni trovava, nella stesura originaria del racconto, una chiave di lettura che senza esplicitarne il senso profondo nondimeno instradava l'interprete verso una lettura chiaramente religiosa dell'episodio fantastico. In questa direzione

¹²⁴ Ivi, p. 97.

¹²⁵ Ivi, p. 90.

¹²⁶ Ivi, p. 91.

¹²⁷ Ivi, p. 96.

¹²⁸ Ivi, p. 97.

premevano il fugace riferimento, soppresso nella versione definitiva, alla tribù di Korah, che il Dio dell'Antico Testamento sprofonda negli inferi per aver osato sollevarsi contro Mosè e Aronne (Libro dei Numeri 16,18-35) ("In apparenza niente era ancora cambiato, eppure la realtà del precipitare verso l'abisso ci aveva già accolti, *e come la Tribù di Korah noi ora corriamo verso il nostro abisso*"¹²⁹), e soprattutto il finale del racconto, che recitava:

«Cosa possiamo fare?» gridò il capotreno nel fragore delle pareti del tunnel che schizzavano loro incontro, all'orecchio dell'altro che *stava appoggiato* immobile, col corpo grasso diventato inutile perchè non offriva più protezione alcuna, *contro il vetro che lo separava dall'abisso, e di lì* assorbiva avidamente per la prima volta a occhi bene aperti l'abisso. «Cosa possiamo fare? *«Niente» rispose l'altro spietatamente, senza distogliere lo sguardo dallo spettacolo mortale, eppure non senza una spettrale serenità, cosperso di schegge di vetro, provenienti dal quadro di manovra andato in pezzi, mentre a causa di un'improvvisa corrente d'aria (nel vetro era comparsa la prima fenditura) due batuffoli d'ovatta volavano nell'imbuto sopra di lui. «Niente. Dio ci ha lasciati cadere e ora noi gli piombiamo addosso»*"¹³⁰ (corsivi miei).

La maggior parte delle modifiche e dei tagli apportati al finale nella stesura definitiva (in corsivo nella citazione) risponde a esigenze stilistiche e non intacca il senso degli eventi riferiti. Fa eccezione l'ultimo enunciato, nel testo del 1978 integralmente soppresso con conseguenze che travalicano di molto la mera limatura formale. Ecco come conclude il racconto per il lettore odierno:

«Cosa possiamo fare,» gridò il capotreno ancora una volta, e il ventiquattrenne, senza distogliere lo sguardo dallo spettacolo, e mentre a causa della tremenda corrente d'aria volavano nell'imbuto sopra di lui i batuffoli d'ovatta, rispose con una spettrale serenità: «Niente»¹³¹.

L'eliminazione dell'enunciato finale, indipendentemente dal grado di intenzionalità e dalle ragioni che lo muovono, è un gesto gravido di conseguenze per l'intera macchina testuale: se nella prima stesura la sentenza conclusiva gettava una luce retrospettiva su tutta la narrazione, piegandone le allusioni, in concorso con la citazione biblica lasciata cadere alcune righe sopra, verso una lettura cristiana o teologica *latu sensu*, e il significato potenziale del racconto ne risultava, se non ristretto a un termine unitario, quanto meno arginato, nella stesura definitiva l'autore abdica letteralmente al dominio sull'interpretazione, e alla folla dei lettori consegna un testo che, per quanto

¹²⁹ Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 20: *Der Hund; Der Tunnel; Die Panne: Erzählungen*, Zürich, Diogenes, 1980, p. 97, corsivo mio.

¹³⁰ Ivi, p. 98.

¹³¹ Idem, *Il tunnel*, cit., p. 98.

insistentemente allusivo di un significato latente e cosparso di indizi, si nega deliberatamente a una lettura univoca in forza, da un lato, di una scelta tematica inedita¹³², difficilmente parafrasabile alla luce delle enciclopedie comuni, dall'altro di un silenzio ben calibrato sulle cause contingenti e metaforiche.

Rimosso l'enunciato conclusivo e con esso l'allusione alle idee di Caduta e di gorgo infernale, insopprimibile forse nella ricezione del lettore medio occidentale ma priva, nella versione definitiva, di validi appigli testuali, l'inabissarsi nelle profondità della terra di un gruppo di passeggeri evidentemente rappresentativi dell'umanità intera diventa immagine polisemica e oscura, in grado di condensare, senza contraddizione interna, una pluralità di riferimenti, significati, suggestioni. È indubbio che l'abisso rappresenti il baratro verso il quale corre, nel secondo dopoguerra, la civiltà occidentale, come segnala opportunamente Spedicato¹³³, ma la sua rappresentazione alberga senza conflitto diverse altre letture (filosofiche, teologiche, esistenziali, psicanalitiche, ecc.), cui la critica approda intendendo, sotto i termini letterali, concetti diversi, selezionando differenti aspetti della poetica autoriale e ordinandoli secondo distinte gerarchie. L'unica opposizione cui il testo ci autorizzi esplicitamente è quella tra le nozioni di *ordine* e *orrore* (l'abisso), veri e propri *Leitmotive* della narrazione, ma cosa si debba o possa leggere in filigrana dietro a questa antinomia rimane una questione aperta, senza contare il fatto che il treno di Dürrenmatt è anche, come ci ricorda Spedicato, "un vero treno", e che la storia è anche leggibile come un improvviso, immotivato incrinarsi delle leggi che disegnano lo spazio e regolano la causalità.

L'orientamento prevalente della critica è quello di ricondurre la narrativa breve di Dürrenmatt alla parabola a sfondo teologico¹³⁴, individuando nell'allegoria lo strumento

¹³² Se lo sprofondare negli inferi è tematica ctonia, cristiana, ampiamente sfruttata dal fantastico più canonico, l'inabissarsi di un treno in corsa rappresenta qualcosa di radicalmente nuovo, indipendentemente dalle implicazioni religiose che il lettore occidentale è spontaneamente indotto a intuirvi e che pur tuttavia non trovano, nella versione definitiva, sufficienti giustificazioni testuali.

¹³³ Scrive lo studioso: "Il treno di Dürrenmatt è un vero treno, ma è anche simbolico, poiché esprime la situazione di un'umanità che, appena uscita dalla barbarie della guerra, è pronta imboccare un'altra, quella della corsa agli armamenti". Eugenio Spedicato, *Facezie truculente: il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Roma, Donzelli, 1999, p. 12. Si noti anche la convergenza dell'immagine con la metafora impiegata da Dürrenmatt, pochi anni dopo, per descrivere il rapporto conflittuale tra la società e l'artista: "L'umanità contemporanea assomiglia a un'automobilista che corre sempre più veloce, sempre più spericolata, per la sua strada. Si secca se il suo compagno, sgomento, si mette a gridare «Attenta!», «C'è un segnale di pericolo!», «Frena!» o addirittura «Non mettere sotto quel bambino!»". Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme* (1955), trad. it. di Brigitte Baumbusch e Gianfranco Ciabatti, *Questioni di teatro*, in Friedrich Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Torino, Einaudi, 1982.

¹³⁴ Cfr., tra le altre, la definizione di "parabolische Erzählung" proposta per *Der Tunnel* da Gerard Knapp in Gerard Knapp, *Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1993, p. 24.

privilegiato della sua scrittura¹³⁵: se è vero che parte della produzione narrativa e teatrale dell'autore presenta un'inclinazione al linguaggio parabolico e allegorico, tuttavia, un'ampia porzione sfugge a questa catalogazione ed è segnata al contrario, come nel caso presente, da un'esplicita, programmatica apertura semantica. Lo stesso Dürrenmatt ha messo in guardia, nei suoi scritti teorici, contro i pericoli intrinseci alle scritture orientate alla comunicazione di una tesi. Sostenendo il diritto, per il drammaturgo, di difendere la propria estraneità rispetto al “messaggio racchiuso nel prodotto della sua penna”, ha affermato: “Il suo è il diritto dell'artefice, il cui compito è la creazione, non l'interpretazione. Egli fornisce la materia da interpretare, non l'interpretazione stessa”¹³⁶. Scegliendo di incarnare una tesi, prosegue, l'arte diventa parabola, parabola della tesi, però, non della realtà stessa, che non è mai univoca; pertanto “una parabola che tentasse di fissarla dovrebbe essere complessa e ambigua”¹³⁷; e riguardo alla propria produzione precisa, in un saggio dedicato alla “commedia drammatica” *Der Besuch der alte Dame (La visita della vecchia signora, 1955)*: “Io descrivo uomini, non marionette; un'azione, non un'allegoria; costruisco un mondo, non una morale, come qualcuno ha insinuato”¹³⁸.

Perfettamente conseguente appare, in quest'ottica, la nozione di *Gleichnis* quale è impiegata nel saggio *Dramaturgie des Labyrinths (Drammaturgia del labirinto, 1977)*, approssimativamente assimilabile, più che al concetto di ‘parabola’ nella sua accezione religiosa, a quelli ugualmente fluttuanti di ‘similitudine’ o ‘metafora’: distinto dall'allegoria tradizionale nella misura in cui si sottrae a una significazione univoca (“Le metafore non si schiudono in modo univoco; senno sarebbero delle allegorie, delle sentenze mascherate”¹³⁹), il *Gleichnis* dürrenmattiano rivela forti convergenze con l'immagine polisemica, oscura, accostabile all'allegoria vuota benjaminiana, in cui si è riconosciuto, al cuore stesso del fantastico più avanguardistico, uno dei maggiori inneschi alla trasgressione semantica.

“Credo che qualunque spiegazione [...]” precisa Dürrenmatt nella sua *Drammaturgia del labirinto*, “distrugga il senso di una metafora, perchè questo senso è tutt'uno con la metafora, solo nella metafora esso si riflette in modo non frammentario, e la conseguente univocità di

¹³⁵ Si vedano in particolare i saggi che Cases dedica al narratore e drammaturgo svizzero, in Cesare Cases, *Saggi e note di letteratura tedesca*, a cura di Fabrizio Cambi, Trento, Università degli Studi di Trento, 2002.

¹³⁶ Friedrich Dürrenmatt, *Notizen (Appunti)*, in *Questioni di teatro*, cit., p. 63.

¹³⁷ Ivi, p. 64.

¹³⁸ Idem, *Anmerkung zum “Besuch der alten Dame” (Nota alla “Visita di una vecchia signora”)*, in ivi, p. 71.

¹³⁹ Idem, *Dramaturgie des Labyrinths*, in *Der Winterkrieg in Tibet: Stoffe I*, Zürich, Diogenes, 1981, p. 90.

ogni spiegazione – che è luce scomposta, ma che come spiegazione non può che diventare una nuova metafora – scatena a sua volta nuove spiegazioni: *il senso di una metafora non è una spiegazione, bensì la somma di tutte le sue spiegazioni possibili; quanto più aumenta il numero di queste spiegazioni possibili, tanto più polisemica diventa la metafora*¹⁴⁰ (corsivi miei).

¹⁴⁰ Ivi, pp. 91-92. Da rilevare è anche l'interessante consonanza tra l'accenno all'inarrestabilità del processo di chiarificazione delle metafore contenuto nel passo citato e quello sviluppato nel celebre frammento kafkiano *Von den Gleichnissen* (*Delle similitudini*, 1922-23), in Franz Kafka, *Tutti i racconti*, cit., p. 459.

CAPITOLO QUARTO

L'EMERSIONE DEL SIMMETRICO

“A causa della follia che la interrompe, un'opera apre un vuoto, un tempo di silenzio, una domanda senza risposta, provoca una lacerazione senza rimedio in cui il mondo è obbligato a interrogarsi”

Michel Foucault, *Storia della follia*

“Tutto porta a credere che esista un punto dello spirito da cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddittori”

André Breton, *Secondo Manifesto del Surrealismo*

“Esto lo estoy tocando mañana”

Julio Cortázar, *El perseguidor*

1. Il fantastico “regno dell'illogico”

La riflessione condotta sin qui ha tentato di circoscrivere, intrecciando l'esame dei contenuti all'indagine formale, la peculiarità *semantica* della trasgressione fantastica, individuandone l'anima più profonda nel radicale rifiuto della significazione conseguente allo scontro tra oggetti aberranti e mondi possibili realistici, da un lato, e al protratto disattendimento delle attese del lettore e al sostanziale tradimento del patto di lettura, dall'altro. Si è evitato però, finora, di porre esplicitamente l'interrogativo circa la *natura specifica* di questa trasgressione: le pagine che seguono costituiscono un tentativo di risposta a tale quesito, nonché un'esplorazione di quella sbalorditiva frontiera del discorso che esso dischiude non solo in seno agli studi sul fantastico, ma alla riflessione estetica in genere e, a uno sguardo più vasto, a quella sul senso *tout court*. L'ultima affermazione si chiarisce non appena si individui il bersaglio delle infrazioni realizzate dai racconti fantastici più innovativi del secolo: quest'ultimi si scagliano infatti di preferenza contro la logica classica, aristotelica, così come la definiscono i principi di identità, di non contraddizione e del terzo escluso e le nozioni di tempo, spazio e relazione, ovvero contro quella che potremmo chiamare l'impalcatura stessa del pensiero occidentale.

Naturalmente il fantastico novecentesco alberga anche violazioni di altro genere, legate al dominio dell'irreale più che a quello del logicamente impossibile: le palle di celluloido dotate di vita propria che irrompono nella vita del protagonista di *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* di Kafka, o l'animaletto al centro del buzzatiano *Spaventosa*

vendetta di un animale domestico, menzionati nel capitolo 1, costituiscono ad esempio casi di addizione, al mondo che tutti noi conosciamo, di un elemento nuovo, ontologicamente inammissibile, la cui presenza non infrange la logica corrente che in modo indiretto, mediato. Molti racconti fantastici novecenteschi entrano invece *direttamente* in collisione, più che con la semantica, con quella che potremmo definire – impiegando il termine nell’accezione suggeritaci da Rosemary Jackson¹ – la *sintassi* del paradigma di realtà: senza immettere nel paradigma elementi aggiuntivi essi giocano, per così dire, con quelli che hanno a disposizione, facendo saltare le giunture logiche che ne saldano le parti e innescando corto circuiti i quali, facendo vacillare le fondamenta stesse del pensiero, finiscono col coinvolgere indirettamente tutte le strutture (sociali, etiche, politiche) che su di esse sono edificate.

A questa peculiarità della letteratura fantastica contemporanea sembra riferirsi Julio Cortázar, quando in riferimento alla propria visione del fantastico gli attribuisce una natura eminentemente *interstiziale*:

“Ho sempre pensato che il fantastico non compare in un modo brusco o diretto, né tagliente, ma piuttosto si presenta in un modo che potremmo chiamare interstiziale: esso si insinua, tra due momenti o due atti, nel meccanismo binario tipico della ragione umana per permetterci di intravedere la possibilità latente di una terza frontiera, di un terzo occhio, come significativamente avviene in alcuni testi orientali”².

In ragione della sua natura logica e della valenza epistemologica che quest’ultima le conferisce, la trasgressione fantastica può essere inserita e compresa all’interno del vasto dibattito che oppone, fin dall’antichità, *logos* e *mythos*, o più in generale la *ratio* a quell’indistinta regione del pensiero e del mondo che l’abusato termine *irrazionale* non circoscrive che approssimativamente³. Come sottolinea molto opportunamente

¹ Rosemary Jackson, op. cit.

² Julio Cortázar, *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, in *Obra crítica*/3, cit., p. 100.

³ La logica stessa è insidiata, fin dall’antichità, dall’interrogativo circa la propria infallibilità: la possibilità “che fatali errori si celino nell’essenza stessa del pensiero deduttivo” (Martin Gardner, *aha! Gotcha. Paradoxes to puzzle and delight* [1975], trad. it. di Simona Panattoni, *Ah! Ci sono! Paradossi stimolanti e divertenti*, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 11) è documentata dalla lunga schiera di paradossi che ne accompagna lo sviluppo fin dai suoi albori. In molti casi lo svolgimento delle antinomie ha permesso alla logica di compiere enormi passi in avanti e di inglobare entro i propri confini nuovi territori (è il caso del paradosso della teoria degli insiemi, meglio noto come ‘paradosso del barbiere’ di Russell, che consentì di anettere alla logica la nozione di infinito *attuale*, rimosso per secoli dai Greci). In altri, la scoperta di affermazioni autocontraddittorie o indecidibili ha gettato luce sui limiti intrinseci e sui ‘buchi’ del pensiero logico-deduttivo. In particolare il teorema di Gödel (1931) ha dimostrato, a seguito della scoperta della struttura cosiddetta degli ‘Strani Anelli’ all’interno del sistema matematico, che “tutte le assiomatizzazioni coerenti dell’aritmetica contengono proposizioni indecidibili” (Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid* [1979], trad. it. di Barbara Veit, Giuseppe Longo, Giuseppe Trautteur, Settimo Termini e Bruno Garofalo, *Gödel, Escher, Bach. Un’eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984, p. 18), e che pertanto “nessun sistema formale può descrivere una realtà matematica possibile e sufficientemente complessa in modo completo” (Piergiorgio Odifreddi, *Il diavolo in cattedra. La logica da Aristotele a Gödel*, cit., p. 217): parafrasando il teorema, si può dire che data una

Francesco Orlando nel suo *Per una teoria freudiana della letteratura*, l'esitazione provata da Freud tra i termini *rimosso* e *superato* nel saggio sul Perturbante è la spia di un'incertezza di ben più vasta portata, che lo studioso risolve nell'unico modo concessogli dalla cultura positivista di cui inevitabilmente partecipa: l'incertezza cioè "fra due concezioni: o la razionalità è una sola, quella occidentale scientifica da cui Freud è condotto, e che ha resa capace di prendere come oggetto l'irrazionale; o di razionalità ce n'è più d'una, e allora la sola che possa comprenderne un'altra, che sappia riconoscere delle ragioni in un irrazionale, è solo la più avanzata"⁴.

La possibilità di un'altra logica, o di un modo d'essere radicalmente distinto da quello in grado di entrare nelle nostre griglie interpretative – latente ma mai sviluppata a fondo nella descrizione delle caratteristiche dell'inconscio che Freud affronta a più riprese fin dalla *Traumdeutung* (*L'interpretazione dei sogni*, 1899) e riaffiorante, molti anni dopo, nell'inquietante definizione dell'inconscio come del "regno dell'illogico"⁵ – s'impone con tutta la sua problematicità in *Jenseits des Lustprinzips* (*Al di là del principio di piacere*, 1920), dove la necessità di dare conto dei sogni d'angoscia e di punizione costringe Freud ad ammettere, accanto alle pulsioni di vita (sessuali e di autoconservazione), l'azione di vere e proprie *pulsioni di morte*, la cui meta è di far regredire l'individuo a uno stato di quiete primigenia. L'integrazione di questo principio nel sistema pulsionale elaborato in precedenza è resa ancor più ardua dalla tendenza, sempre più accentuata nel corso del saggio, a sottomettere *l'intera* vita psichica dell'uomo a una legge regressiva denominata qui "principio del nirvana", con conseguente assoggettamento alle pulsioni di morte dello stesso principio di piacere, in origine interpretato all'insegna dell'autoconservazione e della propagazione della vita. Penetrando a fondo nella contraddizione, Freud osserva:

"La tendenza predominante della vita psichica, e forse della vita del sistema nervoso in genere, consiste nello sforzo di ridurre, di mantenere costante o di sopprimere la tensione interna prodotta dagli stimoli ('principio del nirvana', per usare l'espressione di Barbara Low), tendenza che trova espressione nel principio del piacere; e il riconoscere questo fenomeno è per noi una delle più valide ragioni per credere nell'esistenza delle pulsioni di morte"⁶.

qualsiasi famiglia F di assiomi, esisterà *sempre*, entro il modello, una proposizione P indecidibile, ovvero esisterà un modello coerente di logica in cui valgono F e P, e un modello coerente in cui valgono F e la negazione di P.

⁴ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Einaudi, Torino, 1992, p. 201.

⁵ Sigmund Freud, *Abriss der Psychoanalyse* (*Compendio di psicoanalisi*, 1940), cit. in Ignacio Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic* (1975), trad. it. *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 2000, p. 105.

⁶ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. di Aldo Durante, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Mondadori, 2007, p. 121.

Per poi concludere, quasi suo malgrado: “E in effetti ora ci sembra che il principio di piacere sia al servizio delle pulsioni di morte”⁷. La scoperta di questa subordinazione, ammessa qui provvisoriamente per essere poi ritrattata alcuni anni dopo⁸, apre la strada all’individuazione di quello spazio psichico indifferenziato, estraneo alla dimensione spazio-temporale, che in sede psicanalitica perverrà a una compiuta formulazione, come si vedrà nelle pagine che seguono, alcuni decenni più tardi.

Un rimarchevole tentativo di svolgere fino in fondo questa fondamentale intuizione freudiana, tuttavia, è già documentato dall’imporsi, nell’itinerario speculativo di Jacques Lacan, della complessa nozione di Reale, il cui principale antecedente teorico è dichiarato senza ambagi fin dall’introduzione al problema:

“Al di là del principio del piacere, ci appare la faccia opaca – tanto oscura da poter sembrare ad alcuni l’antinomia di ogni pensiero, non soltanto biologico, ma anche semplicemente scientifico – che si chiama istinto di morte.

Cos’è l’istinto di morte? Cos’è questa specie di legge al di là di ogni legge, che non può porsi che come struttura ultima, punto di fuga da qualsiasi realtà afferrabile?”⁹.

A differenza della *realtà*, che è “l’esistente (ma anche il possibile) in quanto simbolizzato, articolato e filtrato linguisticamente”, *Das Ding* è concepibile, secondo l’efficace sintesi che ne dà Bottirolì, come “la realtà *meno* il Simbolico: è ciò che sfugge e si sottrae alla nominazione e alla significazione”¹⁰. Facendo ricorso a un linguaggio fortemente inarcato dallo sforzo di esprimere a parole ciò che si caratterizza precisamente per la sua estraneità all’universo della forma e del *logos*, Lacan designa l’oggetto della sua riflessione – presente alla psiche come anelito e come rimpianto, ma impossibile a ritrovarsi – con formule quali “Altro assoluto del soggetto”¹¹, “le cose in quanto mute”¹², il “vuoto al centro del reale”¹³, “il fuori significato”¹⁴ (*hors-signifié*).

Volgendo ora lo sguardo alla produzione letteraria, va rilevato come l’intera avventura surrealista possa essere concepita come lo sforzo, frammentato al suo interno

⁷ Ivi, p. 133.

⁸ Nel successivo *Das ökonomische Problem des Masochismus* si legge: “Eppure questa concezione non può essere esatta [...] Dobbiamo renderci conto del fatto che il principio del nirvana, che appartiene alla pulsione di morte, nell’organismo vivente ha subito una modificazione per cui è diventato principio di piacere, e d’ora innanzi eviteremo di identificare questi due principi”. Idem, *Das ökonomische Problem des Masochismus (Problema economico del masochismo, 1924)*, cit. in ivi, p. 130.

⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L’éthique de la psychanalyse (1959-1960) (1986)*, trad. it. *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1994, p. 25.

¹⁰ Giovanni Bottirolì, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 273.

¹¹ Jacques Lacan, op. cit., p. 65.

¹² Ivi, p. 68.

¹³ Ivi, p. 155.

¹⁴ Ivi, p. 67.

e ricco di divergenze, per far emergere questo sostrato abissale e integrarlo in una logica più vasta, e come in modo particolare l'attività di Antonin Artaud, che aderì al movimento ai suoi albori per esserne espulso pochi anni dopo, sia concepibile alla stregua di una lunga ricerca intesa a raggiungere precisamente, attraverso l'urlo, il rigore della crudeltà, l'abolizione della ripetizione, la "Parola prima delle parole"¹⁵: "Il teatro della crudeltà", ha scritto in proposito Jacques Derrida, "non è una *rappresentazione*. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile"¹⁶: "ridotta e subordinata l'intenzione *logica* e discorsiva, attraverso la quale solitamente la parola garantisce la sua trasparenza razionale e affina il proprio corpo orientandolo verso il senso"¹⁷, sulla scena anti-teologica di Artaud la parola e la scrittura vedono abolita la loro 'trasparenza' e, messe a nudo nella loro carne, ritornano a essere *gesti*.

In seno alla filosofia, il più forte impulso a questa riflessione proviene senza dubbio, nel trapasso del secolo, da quello che Ricœur ha definito, insieme a Freud e a Marx, il maggiore 'distruttore' dell'età moderna, ascrivibile alla medesima "scuola del sospetto"¹⁸ dell'inventore della psicoanalisi; le parole che Friedrich Nietzsche mette in bocca a Socrate, già confinato in carcere, nel suo *Die Geburt der Tragödie (La nascita della tragedia, 1872)*, rispecchiano il dilemma antico tra la coincidenza di pensiero ed essere ("il reale è razionale") da un lato, e l'ipotesi dell'esistenza di una logica alternativa alla *ratio*, dall'altro: "allora – così egli dovette chiedersi – ciò che a me non è comprensibile dovrà essere per forza qualcosa di assurdo? Forse esiste un regno della sapienza da cui il logico è bandito?"¹⁹. Il tentativo nietzschiano di descrivere quel fondamento indiviso di ogni esistenza, estraneo al *principium individuationis*, che egli battezzò "sostrato dionisiaco del mondo"²⁰, s'imbatte inevitabilmente, com'è costretto ad ammettere il filosofo, nell'*impasse* in cui si troveranno presi tutti i pensatori successivi imbarcatosi nella stessa impresa: l'impossibilità di aggirare il *logos* per affermare, al di fuori del *logos*, qualcosa che per definizione gli sfugge. Come avrà a dire diversi anni dopo Gilles Deleuze:

¹⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1964), trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000, p. 176.

¹⁶ Jacques Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, (1966), trad. it. di Gianni Pozzi, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 301.

¹⁷ Ivi, p. 309.

¹⁸ Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965), trad. it. di Emilio Renzi, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), Milano, Il Saggiatore, 2002, p. 44.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872), trad. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2006, p. 98.

²⁰ Ivi, p. 162.

“Furono sempre momenti straordinari quelli in cui la filosofia fece parlare il Senza-fondo e trovò il linguaggio mistico del suo corrucchio, della sua informità, della sua cecità: Boehme, Schelling, Schopenhauer. Nietzsche fu in un primo tempo uno di loro, discepolo di Schopenhauer ne *La nascita della tragedia* [...] Ma, a meno di far parlare il fondo informe e l’abisso indifferenziato, con tutta la sua voce di ebbrezza e di collera, non si esce dall’alternativa imposta dalla filosofia trascendentale, come pure dalla metafisica: fuori della persona e dell’individuo, non *distinguerete* nulla...”²¹.

Nel tentativo di circoscrivere questo *innominabile*, che definire illogico è già una concessione di primato alla logica e il sintomo di un (incancellabile) logocentrismo, la filosofia ha messo in campo immagini spesso oscure, ai confini con la letteratura, spingendo il linguaggio ai limiti stessi della comprensibilità (anzi valicandoli in più occasioni), in risposta a una sfida che, per quanto evidentemente destinata allo scacco, non smette di stimolare i progetti più arditi.

Maurice Blanchot è ricorso, per designare l’essere imponderabile che parla attraverso l’opera letteraria, a metafore quale “il di fuori”, “la notte”, o l’evanescente figura di Euridice. Così come la morte non può essere esperita da alcuno, perchè rappresenta precisamente l’estraneità assoluta, impossibile come progetto se non a patto di un insensibile autoinganno, e nondimeno il poeta è tale solo se fa parlare, attraverso la propria opera, il silenzio e l’impersonalità della propria morte, allo stesso modo Euridice non può essere guardata in volto: centro stesso della notte, essa si palesa solo dissimulandosi, e il voltarsi di Orfeo, che pecca d’impazienza e trasgredisce la legge, è equiparabile al movimento dell’ispirazione poetica. Per descrivere la *profondità* che si rivela nascondendosi nel canto, definita di volta in volta “il neutro”, “l’interminabile”, “l’incessante”, “la generalità impersonale”²², il filosofo impiega espressioni significativamente paradossali e contraddittorie:

“Scrivere è entrare nell’affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione. È consegnarsi al rischio dell’assenza di tempo, dove regna l’eterno ricominciamento. È passare dall’Io all’Egli, di modo che ciò che mi avviene non avviene a nessuno, è anonimo per il fatto che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito. Scrivere, è disporre il linguaggio sotto la fascinazione e, per mezzo di esso, restare in contatto con l’area assoluta, là dove la cosa diventa immagine, dove l’immagine, da allusione a una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura, e, da forma disegnata sull’assenza, diventa l’informe presenza di quest’assenza, l’apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c’è più mondo, quando non c’è ancora mondo”²³.

Un’analoga tensione linguistica presenta, nelle sue pagine più ambiziose, la foucaultiana *Histoire de la folie à l’âge classique* (*Storia della follia nell’età classica*,

²¹ Gilles Deleuze, *La logica del senso*, cit., p. 100.

²² Maurice Blanchot, *L’espace littéraire* (1955), trad. it. di Gabriella Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 12-13.

²³ Ivi, p. 19.

1961). Nella sua monumentale ricostruzione del processo attraverso cui la follia, disgiunta dalla sua essenza più profonda (la *déraison*), è identificata sempre più nitidamente, nel corso dell'età classica, con la “vuota negatività della ragione”²⁴, alienata a se stessa e ridotta al silenzio della malattia mentale, Michel Foucault affronta apertamente la contraddizione enucleata a più riprese dai suoi predecessori, fornendone però una lettura *storica*:

“Per noi l'incontro della sragione nella sua temibile unità è diventato impossibile [...] A metà del XVIII secolo questa unità era stata illuminata bruscamente da un lampo; ma è stato necessario più di mezzo secolo perché qualcuno osasse ancora fissarvi il suo sguardo: dopo Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Raymond Roussel, Artaud vi si sono arrischiati, fino alla tragedia: cioè fino all'alienazione dell'esperienza della sragione nella rinuncia della follia. E ognuna di quelle esperienze, ognuna di quelle parole, ripete nell'insistenza del tempo la medesima domanda, che riguarda indubbiamente l'essenza stessa del mondo moderno: «Perché non è possibile mantenersi nella differenza della sragione? Perché bisogna sempre che essa sia separata da se stessa, affascinata nel delirio del sensibile, e reclusa nella follia? Come è potuto accadere che essa sia fino a tal punto privata di linguaggio? Qual è dunque il potere che pietrifica coloro che l'hanno una volta guardato in faccia e che condanna alla *folia* tutti coloro che hanno tentato la prova della *sragione*?”²⁵.

La definizione della follia come “assenza d'opera” approfondita in uno scritto successivo²⁶ rende conto con illuminante esattezza del paradosso per cui essa, una volta derubata della voce e divenuta puro oggetto, è condannata a esistere solo attraverso lo sguardo altrui (uno sguardo che il folle non può in nessun modo restituire, “essendo egli unicamente guardato [...] Tutto il resto è ridotto al silenzio. Ormai la follia esiste unicamente come essere visto”²⁷), e inclusa in un'opera vi divarica degli spazi di sprofondamento che il soggetto, incapace di tradurli nel proprio linguaggio, percepisce necessariamente come dei vuoti, delle lacerazioni del senso²⁸.

Nella stessa accezione va intesa l'oscura definizione di quel “pensiero del di fuori”, di ascendenza verosimilmente mistica, le cui prime emersioni in seno alla scrittura moderna il filosofo rintraccia soprattutto nell'opera di Sade e Hölderlin e il cui ritorno in auge a partire dalla seconda metà del XIX secolo vede scandito in particolare dalle

²⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), trad. it. di Franco Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 2005, p. 218.

²⁵ Ivi, p. 293.

²⁶ Idem, *La folie, l'absence d'œuvre* (1964), trad. it. *La follia, l'assenza d'opera*, in appendice a ivi.

²⁷ Ivi, pp. 416-417.

²⁸ A questo proposito, si veda quanto afferma Giovanni Bottirolì sull'impiego quasi obbligato dei termini pieno/vuoto per designare un'opposizione che sfugge alla logica e alla terminologia a nostra disposizione: “Resta un'ambiguità: in quanto si sottrae a ogni formulazione linguistica, il reale è *fuori-linguaggio*, escluso dal linguaggio; ma, in contrasto con questa interpretazione che potremmo chiamare *noumenica*, il reale appare come un buco interno al Simbolico. Dunque è incluso in esso, non escluso. Ancora una volta, bisogna rendersi conto che la differenza tra le due prospettive dipende dalla logica a cui si fa riferimento [...] In che modo il linguaggio può *includere* il non-linguaggio? Soltanto nella forma del vuoto”. Giovanni Bottirolì, op. cit., p. 277.

esperienze di Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski, Blanchot. La descrizione foucaultiana del “puro di fuori dell’origine”, riferita all’opera speculativa e letteraria di Blanchot, è possibile solo a patto di una vera e propria acrobazia concettuale e sintattica:

“Nel suo essere aspettante e obliante, in questo potere di dissimulazione che cancella ogni semplificazione determinata e la stessa esistenza di colui che parla, in questa neutralità grigia che forma il nascondiglio essenziale di ogni essere e che libera così lo spazio dell’immagine, il linguaggio non è né la verità né il tempo, né l’eternità né l’uomo, ma la forma sempre disfatta del di fuori”²⁹.

Se il processo di ‘ammutolimento’ della sragione risponde, per Foucault, a un movimento storico, innescatosi precisamente con il *cogito* cartesiano³⁰, per il discepolo eretico Jacques Derrida il dissenso fondamentale tra ragione e follia è invece qualcosa di intrinseco, che riposa al cuore stesso del pensiero e non può quindi essere cancellato (“questa crisi è già sempre cominciata ed è interminabile. È chiaro dunque che essa è classica, non forse nel senso dell’*età classica*, ma nel senso del classico essenziale ed eterno, benché storico in un senso insolito”³¹). Il *cogito* non sancisce affatto, secondo Derrida, l’espulsione della follia dal territorio del *logos*: al contrario, la fa rientrare in un tutto più vasto di cui essa costituisce, non il di fuori, ma un semplice caso; un tutto unitario, comprensivo di ragione e follia, che però è già un *logos*, e la cui origine risale a un’epoca ben più remota di quella postulata da Foucault nel suo studio.

La ‘follia’ del progetto foucaultiano risulterebbe pertanto, nell’acuta critica di Derrida, dall’impossibilità di scavalcare la ragione per dare voce alla follia *in se stessa*: la storia della follia dal punto di vista della follia non è altro che “l’archeologia di un

²⁹ Michel Foucault, *La pensée du dehors* (1966), trad. it., *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 133.

³⁰ Si vedano i passaggi salienti di questa tesi: “Ora, Descartes ha acquistato questa certezza e la conserva solidamente: la follia non può più riguardarlo [...] la follia si implica da sola e conseguentemente si esclude dal progetto. Così il rischio della follia è scomparso dall’esercizio stesso della Ragione. Quest’ultima è ridotta a un pieno possesso di se stessa, in cui non può incontrare altre insidie che l’errore, altri pericoli che l’illusione [...] La problematica della follia – quella di Montaigne – è con ciò stesso modificata [...] Il procedere del dubbio cartesiano sembra testimoniare che nel XVII secolo il pericolo si trova scongiurato e che la follia viene posta fuori dal dominio di pertinenza nel quale il soggetto detiene i suoi diritti alla verità: quel dominio che per il pensiero classico era la ragione stessa. Ormai la follia è esiliata. Se l’uomo può sempre essere folle, il *pensiero*, come esercizio della sovranità da parte di un soggetto che si accinge a percepire il vero, non può essere insensato. Viene tracciata una linea di separazione che renderà ben presto impossibile l’esperienza, così familiare alla *Renaissance*, di una Ragione sragionevole e di una ragionevole Sragione. Fra Montaigne e Descartes si è prodotto un avvenimento: qualcosa che riguarda l’avvento di una *ratio*”. Idem, *Storia della follia nell’età classica*, cit., p. 53.

³¹ Jacques Derrida, *Cogito et histoire de la folie* (1963), trad. it. di Gianni Pozzi, *Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 79.

silenzio”³², e il suo destino l’alternativa tra una certa forma del tacere, da un lato, e lo smarrimento nell’esilio del folle, dall’altro. Impossibile a *dirsi*, il silenzio della follia può soltanto essere reso, come di fatto tenta Foucault, tramite il *pathos* che un particolare uso del linguaggio, senza evadere la *ratio* neppure per un istante, riesce a conferire al discorso:

“La grandezza insuperabile, insostituibile, imperiale dell’ordine della ragione, ciò che fa sì che essa non è un ordine o una struttura *di fatto*, una struttura storica determinata, una struttura tra altre possibili, è che contro di essa non si può fare appello che ad essa, contro di essa non si può protestare che in essa, che non ci permette altro ricorso, nel suo spazio proprio, se non allo stratagemma e alla strategia”³³.

Apparentemente privi di rapporti con l’indagine letteraria, la riflessione accennata qui e l’annesso interrogativo circa la possibilità di una ‘rivoluzione dall’interno’ contro il sistema del *logos* costituiscono invece, come già sottolineato nel corso del capitolo 2, il fondamento stesso della *fiction* fantastica, la cui peculiare risposta a quello che si configura come un problema gnoseologicamente insolubile rappresenta forse, sul piano estetico, uno dei più efficaci espedienti per aggirarne l’intima contraddittorietà e suggerirne, tra i confini della finzione, un possibile scioglimento. Lo scandalo logico che il racconto fantastico contemporaneo innesta al cuore di un mondo possibile conseguente in tutte le sue parti, infatti, può essere considerato uno degli ‘stratagemmi’ con cui la finzione narrativa riesce a rivoltarsi contro i suoi stessi strumenti e a sabotare, dall’interno, il proprio sistema di riferimento.

2. Il modo simmetrico

Si può dire che l’atto di nascita del pensiero logico coincida, almeno idealmente, con l’istante in cui Adamo ed Eva apprendono, trasgredendo la legge divina, a scindere il bene dal male: con la nozione di differenza s’inaugura infatti lo sviluppo della logica, possibile soltanto a partire dal momento in cui “il pensiero cessa di essere unitario e olistico per divenire diviso e dualistico”³⁴: sorvolando sul quesito circa la natura (storica o astorica) di questa acquisizione – alternativa da cui discendono, come è emerso dal breve *excursus* precedente, due opposte concezioni della *ratio* e dell’intero sviluppo umano, – è possibile constatare, in vaste aree del pensiero e in diverse manifestazioni umane, la sussistenza di un pensiero di natura distinta, indiviso, olistico, fondato sull’identità e incommensurabile con la logica binaria.

³² Ivi, p. 44.

³³ Ivi, p. 45.

³⁴ Piergiorgio Odifreddi, op. cit., p. 3.

Un vero e proprio balzo in avanti nella comprensione di questo “regno dell’illogico” è compiuto, nella seconda metà del Novecento, dallo psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, le cui riflessioni sulla bi-logica e sulla natura antinomica del reale, nate dalla necessità di riformulare la teoria freudiana dell’inconscio, hanno di fatto determinato, nelle loro elaborazioni ed estensioni successive³⁵, una vera e propria rivoluzione di ordine non soltanto psicanalitico ma filosofico ed epistemologico *tout court*. È a questa teoria che ci rivolgeremo per scandagliare la trasgressione fantastica contemporanea, persuasi di trovarvi il giusto quadro di riferimento e gli strumenti più adeguati all’illustrazione e all’approfondimento della sua natura. Straordinaria tanto per l’immane sforzo di sistematizzazione che la muove quanto per la paradossale scommessa di riduzione ‘logica’ in cui risiede la sua specifica novità teorica, la riflessione di Matte Blanco appare in grado di fornire una descrizione compiuta di quell’inestricabile commistione di logico e illogico che permea quasi tutti gli aspetti della vita umana e che costituisce (la deriva mistica non spaventa Matte Blanco, che giunge a formulare, in questo senso, le ipotesi più temerarie) il fondamento stesso della realtà che ci circonda.

Matte Blanco avvia la sua riflessione a partire dalle caratteristiche che Freud, che pure non spinge l’analisi oltre il momento meramente descrittivo, rileva come costitutive dell’inconscio, enunciandole in modo asistematico nella *Traumdeutung*³⁶ e nel prezioso saggio metapsicologico *Das Unbewusste (L’Inconscio, 1915)*³⁷: in quest’ultimo lo studioso attribuisce al sistema inconscio, schematicamente: 1. assenza di reciproca contraddizione e di negazione; 2. spostamento; 3. condensazione; 4. assenza di tempo; 5. sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica; caratteristiche almeno parzialmente sovrapponibili a quelle che emergevano nell’*Interpretazione dei sogni*: 1. co-presenza di contraddittori; 2. alternanza tra assenza e presenza di

³⁵ Elaborata a partire dal 1956 e approfondita in diversi studi successivi, la concezione della bi-logica perviene a piena sistematizzazione nel 1975, con il capitale *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic* (trad. it. *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 2000). Il secondo volume di ampio respiro, che approfondisce ed estende le riflessioni del primo, è *Thinking, Feeling and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World* (1988) (trad. it. *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull’antinomia fondamentale dell’uomo e del mondo*, a cura di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 1995), cui sarebbe dovuto seguire, a completamento dell’ideale trilogia, un terzo lavoro che lo studioso, scomparso a Roma nel 1995, arriva soltanto a pianificare. Dedicati alle possibili applicazioni estetiche della bi-logica sono il saggio *Creatività ed ortodossia* (1975), in *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, a cura di Pietro Bria e Fiorangela Oneroso, Milano, FrancoAngeli, 2004; le *Riflessioni sulla creazione artistica* e le *Note sulla creazione artistica*, raccolte in *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, a cura di Daniele Dottorini, Roma, Bulzoni, 2000.

³⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1899), trad. it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, *L’interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.

³⁷ Idem, *Das Unbewusste* (1915), trad. it. di Renata Colorni, *L’inconscio*, in *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.

successione temporale; 3. nesso logico riprodotto come simultaneità; 4. causalità come successione; 5. equivalenza-identità e congiunzione di alternative; 6. somiglianza; 7. co-presenza nei sogni di pensiero e non-pensiero; 8. profonda disorganizzazione della struttura del pensiero.

La rilevazione clinica di proprietà a tal punto sorprendenti condusse Freud a quella che egli stesso definì “la più valida di tutte le scoperte che io abbia mai avuto la fortuna di fare”³⁸: non tanto l’esistenza nella psiche di un materiale inconscio oggetto di rimozione, già presagita dalla psicologia del tempo, quanto piuttosto la fondamentale intuizione

“di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l’inconscio – retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente. Egli non fu il primo a parlare dell’inconscio, su cui molto già si sapeva, ma fu il primo a fare la fondamentale scoperta di questo strano ‘regno dell’illogico’ sottomesso, malgrado il suo essere illogico, a determinate leggi che scopri con un colpo straordinario di genio”³⁹.

In quest’ottica, l’essere inconscio del “nuovo mondo” che Freud, proprio come Colombo, morì senza aver mai riconosciuto nei suoi esatti connotati appare, prima che l’esito di un processo di rimozione, l’inevitabile *conseguenza* delle sue caratteristiche peculiari:

“L’origine di questo problema” spiega Matte Blanco, “sta nel fatto che ciò che Freud in un primo tempo descrisse con il nome ‘l’inconscio’ *non era soltanto una qualità ma un modo di essere, caratterizzato da varie altre proprietà essenziali oltre a quella di essere inconscio. La qualità di essere inconscio era una conseguenza necessaria della sua struttura e della struttura di quell’altro modo di essere descritto da Freud come ‘il conscio’ ma questa non era la sua sola caratteristica distintiva.*

Le cosiddette caratteristiche del sistema inconscio sono molto più centrali a questo modo di essere della qualità di essere inconscio. È come conseguenza di esse che questo modo di essere non può entrare direttamente nella coscienza: la coscienza non ha le dimensioni per contenerlo; allo stesso modo, non si può versare acqua in una brocca dipinta poiché questa brocca ha solo due dimensioni e per ricevere l’acqua ce ne vogliono tre”⁴⁰.

Questo peculiare “modo di essere” – inconscio per la sua fondamentale *disomogeneità* rispetto alla coscienza e concepibile più come istanza *rimuovente* che come esito della rimozione – coincide evidentemente con quella nozione di *inconscio non rimosso* che, mai formulata compiutamente, nondimeno affiora a più riprese lungo tutto l’arco della riflessione freudiana. È soprattutto nell’ambito della concezione tripartita – nel complesso un grave impoverimento dell’iniziale, luminosa intuizione

³⁸ Idem, Prefazione all’edizione inglese *The Interpretation of Dreams*, p. 9, cit. in Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 41.

³⁹ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 105.

⁴⁰ Ivi, pp. 79-80.

dell'inconscio come di una modalità irriducibile, regolata da leggi proprie – che Freud lascerebbe emergere l'idea di un inconscio strutturale, estraneo al rimosso, rintracciabile in modo particolare in quella regione della personalità dall'interpretazione ambigua e controversa che egli denominò l'*Es*.

Studiando il pensiero schizofrenico, Matte Blanco perviene alla formulazione dei due principi fondamentali cui si conformerebbero non soltanto, come crede in un primo momento, le manifestazioni psichiche patologiche (riconosciute in seguito come “corto circuiti” tra i livelli del sistema), ma il pensiero inconscio di ogni individuo. In accordo con il primo (*principio di generalizzazione*), rappresentante la normalità cosciente e fino a un certo punto coincidente con la facoltà bivalente dell'astrazione,

“Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto concetto) come se fosse un membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e questa classe più generale come sottoclasse o sottoinsieme di una classe ancora più generale e così via”⁴¹.

Mentre il primo principio non esula dalla logica classica se non, come vedremo, nella sua radicalizzazione e combinazione con il secondo, quest'ultimo (*principio di simmetria*) costituisce al contrario “la più formidabile deviazione dalla logica sulla quale è stato fondato tutto il pensiero filosofico e scientifico dell'umanità”⁴².

“Il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione. In altre parole, tratta le relazioni asimmetriche come se fossero simmetriche”⁴³.

In logica, una relazione è detta *simmetrica* quando il suo inverso è identico alla relazione (per esempio la relazione “Pietro è fratello di Giovanni” è identica a “Giovanni è fratello di Pietro”); *asimmetrica* quando la relazione e il suo inverso sono *incompatibili* (“Pietro è padre di Giovanni” e “Giovanni è figlio di Pietro”). In accordo col principio di simmetria si avrà, per contro: “Pietro è padre di Giovanni” = “Giovanni è padre di Pietro”.

Le più dirette conseguenze di questo principio sono lo smantellamento *tout court* dell'idea di successione (in mancanza di relazioni asimmetriche, risulta infatti impossibile qualunque ordinamento seriale), e l'identità tra la parte (propria) e il tutto: dalla prima discende la dissoluzione delle nozioni di *spazio* e *tempo* così come siamo abituati a concepirle sulla base della logica bivalente (per il principio di simmetria,

⁴¹ Ivi, p. 43.

⁴² Ivi, p. 44.

⁴³ Ibidem.

infatti: “A viene *prima* di B = B viene *prima* di A” e “A viene *dopo* B = B viene *dopo* A”, così come “A è *a destra* di B = B è *a destra* di A” ecc.); mentre uno svolgimento della seconda conduce a una versione per così dire intensificata del principio di generalizzazione, concepibile anche, sotto questo rispetto, come un “corollario del principio di simmetria”⁴⁴. Dall’equivalenza tra la parte e il tutto si inferisce infatti che,

“Quando si applica il principio di simmetria, tutti i membri di un insieme o di una classe sono trattati come identici tra loro e identici all’insieme o classe; quindi sono intercambiabili sia rispetto alla funzione preposizionale che determina o definisce la classe, sia riguardo a tutte le funzioni preposizionali che permettono di distinguerli tra di loro e attraverso le quali [...] è possibile affermare, in logica aristotelica, che un dato elemento della classe non è identico a un altro”⁴⁵.

Due elementi accomunati, per esempio, dal fatto di far parte della classe delle madri, ma distinti da numerose altre funzioni *non* comuni (quello di essere più o meno alte, bionde, poliziotti, cubane, ecc.), sotto l’azione del principio di simmetria vengono trattati come identici non solo in relazione alla funzione condivisa (come avviene in un normale processo di astrazione), ma sotto *tutti* i rispetti.

Fin dall’inizio della sua trattazione, Matte Blanco ha grande cura di ribadire l’ascendenza freudiana delle sue teorie, verosimilmente per puntellare una scoperta che ha molto dell’incredibile e rischia di essere respinta per la sua inaccettabilità ‘emotiva’, prima che per la scabrosità dei suoi contenuti (essa ci deruba infatti, come emergerà dalla sintesi che segue, di uno dei nostri tesori più preziosi, penetrando al cuore della roccaforte del pensiero per smantellarne le stesse fondamenta): in questa prospettiva, non ha alcuna difficoltà a dimostrare come tutte le caratteristiche dell’inconscio elencate da Freud siano perfettamente comprensibili alla luce dei due principi di simmetria e generalizzazione, e come anzi questi ultimi consentano finalmente di valutarne la reale portata, portando alla luce la ‘logica’ segreta che le sottende.

Esaminiamo brevemente le quattro caratteristiche fondamentali individuate da Freud, cui è possibile ricondurre tutte le altre: l’*assenza di spazio e tempo* è immediata conseguenza, come si è visto, del principio di simmetria; lo *spostamento* è ricondotto all’azione congiunta del primo principio e dell’equivalenza tra la parte e il tutto che consegue dal secondo, per cui si tende ad assimilare un oggetto alla classe di cui fa parte e contemporaneamente a considerarlo identico, e pertanto interscambiabile, con qualunque altra parte o sottoclasse; la *condensazione* è resa possibile dalla ‘interscambiabilità’ tra gli elementi della stessa classe (data l’esistenza del ‘tutto in ogni

⁴⁴ Ivi, p. 343.

⁴⁵ Ivi, p. 45.

parte'), in combinazione con la multidimensionalità dello spazio psichico inconscio, tale per cui più parti possono occupare quello che è sentito, nell'inevitabile 'traduzione' in termini di spazio tridimensionale che compie la psiche, come lo stesso spazio⁴⁶; *l'assenza di reciproca contraddizione* – contraria al principio di non-contraddizione su cui è edificato l'intero edificio della logica classica, mai intaccato da alcun paradosso e revocabile solo a patto di ridiscutere l'intero sistema del pensiero – dipende dal fatto che due espressioni mutuamente contraddittorie (quali per esempio: è vivo/è morto) possono essere trattate, a certe profondità della psiche, “come parti di un tutto più generale, parti che non si escluderebbero a vicenda”⁴⁷: considerate all'interno di una classe più vasta, inclusiva di tutte le possibilità riguardanti la vita, le due espressioni *vivo* e *morto*, “*in accordo con il principio di simmetria e come conseguenza del principio di generalizzazione*”⁴⁸, risultano identiche.

Da questa ultima osservazione emerge chiaramente come la stessa *negazione*, entro il sistema inconscio, perda di significato, data l'inclusione degli elementi negati all'interno di qualcosa di più ampio, dove tra *p* e *non-p* non sussiste più alcuna differenza. L'assenza della negazione entro il modo di essere dell'inconscio, cui Freud perviene per via empirica, nella riformulazione di Matte Blanco valica di molto la descrizione freudiana. La coincidenza profonda, paradossale, tra tutto e nulla, affiorante negli scritti dei mistici e dei poeti, viene qui chiarita in termini logici: il principio di simmetria infatti,

“per il semplice fatto di rendere qualcosa identico alla negazione di questo qualcosa, nega la negazione [...] *ma lo fa attraverso il curioso espediente di riempire la negazione di qualcosa con tutte le qualità o proprietà di ciò che è negato, riempiendo il nulla con l'essere*. In altre parole, in questa seconda 'logica' che stiamo provando a studiare, non vi è posto per il concetto di nulla”⁴⁹.

Svolgendo le intuizioni freudiane sulla base dei due principi, Matte Blanco perviene alla conclusione che la psiche e il reale⁵⁰ sono governati, in ogni loro aspetto,

⁴⁶ La concezione della mente come di uno spazio multidimensionale, centrale all'intera riflessione di Matte Blanco e precedente la sua teorizzazione del principio di simmetria, permette allo studioso di formulare una spiegazione alternativa dei principi che governano la bi-logica. Ciò che preme sottolineare qui è che sulla scorta della concezione multidimensionale della psiche la condensazione e lo spostamento acquisiscono un significato completamente diverso da quello attribuito loro da Freud: come opportunamente rilevato da Pietro Bria, essi “cessano di essere i meccanismi linguistici del mascheramento difensivo del desiderio – come voleva Freud – per diventare i meccanismi della 'traduzione' e del 'dispiegamento' in immagini di questa realtà multidimensionale”. Pietro Bria, *L'essere antinomico*, in *ivi*, p. LXXIV.

⁴⁷ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 50.

⁴⁸ *Ivi*, p. 53.

⁴⁹ *Ivi*, p. 57.

⁵⁰ L'estensibilità delle teorie bi-logiche alla natura esterna emerge in più punti della ricerca matteblanchiana. Stabilito il sostanziale isomorfismo tra mente e realtà e tra realtà e matematica, Matte

dall'interazione reciproca e dall'incessante tensione tra due logiche radicalmente distinte: quella aristotelica da un lato, bivalente, eterogena, asimmetrica, fondata sul principio di non-contraddizione e sul binarismo vero/falso; la logica simmetrica dall'altro, confusiva, omogenea, tendente a dissolvere ogni differenza tra gli oggetti e a unire ciò che la logica classica propende a disgiungere. Secondo questa ipotesi, esisterebbero zone del pensiero e particolari aspetti della realtà entro i quali il tempo e lo spazio svaniscono, il principio di contraddizione perde di significato, l'idea stessa di causa decade, la parte e il tutto, l'individuo e la classe s'identificano; luoghi nei quali una madre è al contempo tutte le madri, l'io si fonde con tutti gli io e il soggetto si dissolve nell'oggetto, a sua volta indistinguibile da tutti gli altri oggetti.

In natura, tuttavia, il modo simmetrico non è mai dato allo stato puro: “*nel mezzo della struttura della logica semplicemente bivalente o aristotelica il principio di simmetria fa la sua comparsa in certi punti e, come un potente acido, dissolve ogni logica a portata di mano [...] Il resto della struttura logica resta, però, intatto*”⁵¹. Un ipotetico stato simmetrico puro coinciderebbe con un tutto indifferenziato, infinito, al contempo suprema affermazione e negazione di tutte le cose, la cui stessa concezione fatica a raggiungere le soglie della coscienza e necessita, per esprimersi, di formulazioni negative⁵²: come un buco nero in grado di inghiottire l'intero universo logico, il senza-fondo simmetrico resta qualcosa di inferibile razionalmente ma *inconcepibile* nella sua essenza, i cui segmenti disseminati nel pensiero diventano conoscibili soltanto a patto di essere filtrati dalla logica classica, nel cerchio di una contraddizione la cui radice affonda, come si è visto nel paragrafo precedente, nella conformazione stessa del pensiero.

La vita psichica e la realtà appaiono pertanto come un *continuum* di formazioni in vario grado *bi-logiche*, costituito da tutti i possibili casi di proporzione tra simmetria e

Blanco conclude: “se l'infinito matematico è una struttura bi-logica, possiamo concludere che il modo indivisibile è presente nella matematica e, per la ragione appena menzionata [il morfismo tra natura e matematica], anche in natura [...] In conclusione, quindi, abbiamo tre logiche a nostra disposizione per studiare la mente umana e il mondo: la logica classica, la logica simmetrica e la bi-logica. La loro interazione è un'espressione logica di un *fatto ontologico*: c'è negli esseri umani e nel mondo [...] un modo di essere che si esprime nella distinzione tra le cose, quindi nella loro divisione; ed un altro modo che tratta qualsiasi oggetto di conoscenza come se fosse indiviso: i modi eterogenico e indivisibile”. Idem, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, cit., pp. 74-75, corsivi miei.

⁵¹ Idem, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 62.

⁵² Matte Blanco non si è lasciato sfuggire l'intima convergenza tra il 'fondo indifferenziato' che egli postula per le profondità della psiche e la condizione che Freud scoprì con sconcerto quasi al termine del suo itinerario teorico: “Se continuiamo a 'scendere' negli strati più profondi dell'inconscio arriva un momento in cui si raggiunge la zona dell'assenza dello spazio-tempo. Qui non è possibile alcuna aggressività. Forse vi è uno dei significati dell'istinto di morte, come è stato formulato inizialmente in *Al di là del principio di piacere*: il desiderio di uno stato al di là dell'aggressività”. Ivi, p. 196.

asimmetria: se diverse manifestazioni mentali sono esclusivo appannaggio della logica bivalente (è il caso per esempio di molti contenuti sottoposti alla rimozione, del pensiero matematico, dei processi di astrazione, degli istinti), molte altre appaiono invece come *commistioni* o *alternanze* (mai fusioni) tra le due logiche, e come tali presentano al loro interno isole di disordine o di mistero che la logica classica non vale, da sola, a rischiarare. L'intera esistenza quotidiana è continuamente assoggettata, fin nei suoi più intimi recessi, alle regole di due logiche distinte, e nell'arco della sua vita l'uomo passa insensibilmente, spesso all'interno dello stesso ragionamento, dall'una all'altra⁵³.

Una struttura bi-logica per eccellenza, tale da costituire un campo d'indagine privilegiato, è l'inconscio non rimosso, di cui Matte Blanco fornisce un modello descrittivo per strati, a simmetria crescente verso il basso⁵⁴; altre formazioni intensamente bi-logiche, per molti aspetti paradigmatiche dell'intera teoria matteblanchiana, sono il sogno, l'emozione⁵⁵ e l'idea di infinito. Quest'ultima sgorga

⁵³ A questo proposito è interessante notare come anche Freud ammettesse, all'inizio del suo *Das Unbehagen in der Kultur (Il disagio della civiltà, 1929)*, che certi particolari stati o patologie potessero provvisoriamente abolire qualsivoglia netta demarcazione tra l'Io e il mondo esterno, suscitando nell'individuo quel senso di 'comunione col tutto' o di fusione con l'altro esperibili al culmine dell'innamoramento, e fondamento di quel "sentimento oceanico" addotto da alcuni credenti a prova della veridicità della loro fede. Chiarendo il fenomeno come sopravvivenza residuale di modalità psichiche superate, tuttavia, Freud gli negava implicitamente, diversamente da quanto farà Matte Blanco, un autentico diritto di cittadinanza all'interno della psiche: "Il nostro presente senso dell'Io è perciò soltanto un avvizzito residuo di un sentimento assai più inclusivo, anzi di un sentimento onnicomprensivo che corrispondeva a una comunione più intima dell'Io con l'ambiente. Se possiamo ammettere che – in misura più o meno notevole – tale senso primario dell'Io si sia conservato nella vita psichica di molte persone, esso si collocherebbe, come una sorta di controparte, accanto al più angusto e più nettamente delimitato senso dell'Io della maturità e i contenuti rappresentativi ad esso conformi sarebbero precisamente quelli dell'illimitatezza e della comunione con il tutto, ossia quelli con cui il mio amico spiega il sentimento 'oceanico'". Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur (1929)*, trad. it. di Ermanno Sagittario, *Il disagio della civiltà, in Il disagio della civiltà e altri saggi*, Milano, Bollati Boringhieri, 2008, p. 203.

⁵⁴ Riportiamo qui in forma sintetica le definizioni dei cinque strati principali, a loro volta suscettibili di essere suddivisi in sublivelli a generalizzazione crescente verso i livelli inferiori: 1) "Primo strato: oggetti coscienti e ben delimitati [...] Questo sarebbe il livello del pensiero definito e totalmente asimmetrico o della percezione"; 2) "Secondo strato: emozioni più o meno coscienti"; 3) "Un terzo strato, più profondo: simmetrizzazione della classe. Via via che scendiamo sempre più negli strati di maggiore simmetria, le cose appartenenti alla stessa classe di equivalenza diventano identiche non solo riguardo alla proprietà che definisce la classe di equivalenza in questione [...] ma per tutte le proprietà, cosicché ogni membro della classe diventa identico a tutti gli altri sotto ogni riguardo: simmetrizzazione"; 4) "Quarto strato: formazione di classi più ampie che vengono simmetrizzate [...] Ad esempio, la classe degli uomini comprende quella delle donne e dei bambini, cosicché, quando è simmetrizzata, essere uomo diventa identico a essere donna o bambino"; 5) "Gli strati più profondi – limite matematico: l'indivisibilità. Da questo punto 'in giù' la quantità di simmetrizzazione è così grande che il pensiero [...] è gravemente compromesso. Il limite concettuale è il modo indivisibile allo stato puro, dove ogni cosa diventa ogni altra cosa e dove le relazioni tra le cose sono tutte teoricamente contenute in ogni singola cosa che l'intelletto riesce a cogliere. Il numero infinito di cose tende a divenire, misteriosamente, una cosa sola". Idem, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, cit., pp. 61-63.

⁵⁵ Lo studio in termini bi-logici dell'emozione rappresenta, secondo Bria, "l'aspetto più importante del contributo di Matte Blanco al pensiero psicologico" (Pietro Bria, *L'essere antinomico, in L'inconscio*

nel momento in cui la mente si confronta con l'indivisibilità del mondo e s'imbatta nella sua inafferrabilità: "il pensiero non si arrende. Escogita un ricorso disperato: inventa l'idea di infinito, cerca di pensare l'indivisibilità fino all'infinito"⁵⁶.

L'intrinseca *paradossalità* di quest'idea, che i Greci rimossero escludendo a priori la nozione di infinito attuale, deriverebbe dal tentativo di pensare in modo finito qualcosa di per sé alieno al pensiero: ne testimonia la definizione proposta da Dedekind nell'ambito della teoria degli insiemi, secondo la quale "un insieme è infinito quando e solo quando può essere messo in corrispondenza bi-univoca con una sua parte propria"⁵⁷. Tale formulazione – facilmente trasponibile, alla luce del principio di simmetria, nell'equipotenza o identità tra la parte e il tutto – permette di comprendere come il concetto di infinito rappresenti per Matte Blanco, più che un'applicazione privilegiata delle sue scoperte, un modello esplicativo centrale a tutta la sua riflessione: il potere dissolvente del principio di simmetria è infatti concepibile come una sorta di *infinitizzazione* di spazi e operazioni mentali, e l'inconscio tutto, nella sua elevata concentrazione simmetrica, come un vero e proprio baratro di "insiemi infiniti".

Anche la creazione artistica va intesa, in alcune sue manifestazioni, come una formazione bi-logica, data la sua tendenza ad attingere dispositivi ed espressioni al modo simmetrico 'vestendoli' di logica bivalente per renderli esperibili e comunicativi. Matte Blanco compie un tentativo di estendere le sue teorie all'esperienza estetica in una serie di saggi sparsi, oggi raccolti in volume; le sue indagini in questo campo tuttavia, compromesse in partenza da un approccio da non addetto ai lavori e da un rigore critico non di rado vacillante, offrono appigli insufficienti a chi intenda applicare le sue scoperte all'esame di opere letterarie, per il quale si rivela invece molto più proficuo un riferimento diretto alla più generale teoria matteblanchiana⁵⁸.

Se nei suoi studi Matte Blanco si limita a illustrare una possibile traduzione in termini di simmetrico e asimmetrico della scrittura *poetica*, ricavandone alcuni esempi dall'opera di Paul Valéry e Pablo Neruda, è evidente come la stessa operazione possa

come *insiemi infiniti*. *Saggio sulla bi-logica*, cit., p. XLIX). Composta di emozione-sentimento da un lato e pensiero dall'altro, in accordo con il principio di simmetria l'emozione tende a identificare l'elemento individuale con la classe di appartenenza, generalizzando le caratteristiche del suo oggetto e massimalizzandone la grandezza. Nell'esempio classico dell'innamoramento, l'oggetto amato è sentito, per effetto degli aspetti simmetrici dell'emozione, come 'infinitamente amato'; esso viene idealizzato e percepito al di là delle dimensioni spaziale e temporale, mentre i limiti che lo separano dal soggetto vengono aboliti (due innamorati "non si sentono uno vicino all'altro ma *una cosa sola*". Idem, *L'inconscio come insiemi infiniti*. *Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 272).

⁵⁶ Idem, 1982, cit. in Pietro Bria, *L'essere antinomico*, in *ivi*, p. LXXXII.

⁵⁷ Idem, *L'inconscio come insiemi infiniti*. *Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 39.

⁵⁸ In Italia, tra i lavori degli studiosi di letteratura che si sono richiamati alle teorie di Ignacio Matte Blanco, si vedano soprattutto gli studi di Francesco Orlando, Giovanni Bottiroli, Massimo Fusillo, Remo Bodei, Stefano Agosti, Graciela Ricci.

essere estesa all'intera produzione letteraria, concepibile come una peculiare forma di compromesso tra due distinte logiche o, più in generale, come un'intersezione tra il reame del *logos* e quello dell'emozione. In particolare, la natura bi-logica tanto dell'esperienza quanto della creazione estetica può fornire una preziosa cornice di riferimento per comprendere i dispositivi che presiedono alla trasgressione fantastica in numerosi racconti contemporanei e rendere conto, con una precisione maggiore di quella conseguita sin qui, del carattere intimamente contraddittorio e antinomico dei mondi possibili che questi instaurano.

Una singolare consonanza con questa tesi affiora in molte delle dichiarazioni con cui Julio Cortázar ha tentato di spiegare il suo 'sentimento del fantastico' e le ragioni che hanno inclinato naturalmente la sua scrittura verso i territori dell'impossibile. Si confronti la descrizione matteblanchiana della logica 'altra', latente al cuore del pensiero e del mondo, con la seguente dichiarazione dello scrittore:

“Il fantastico non mi era mai parso qualcosa di eccezionale, nemmeno da bambino, e in quel momento lo sentivo come una vocazione o forse un avvertimento proveniente da quelle zone della realtà che l'*homo sapiens* preferisce ignorare o relegare nella soffitta delle credenze animistiche o primitive, delle superstizioni e degli incubi [...] Ci sono momenti nella mia vita [...] nei quali per un istante smetto di essere quello che sono abitualmente per trasformarmi in una specie di passaggio. Al mio interno o al mio esterno si apre improvvisamente qualcosa e un inconcepibile sistema di ricettacoli comunicanti fa sì che la realtà diventi porosa come una spugna; per un momento sfortunatamente breve e sfuggente, ciò che mi circonda cessa di essere ciò che è e io smetto di essere quello che sono o che credo di essere, e in questo terreno in cui le parole possono arrivare solo tardi e in modo imperfetto per tentare di esprimere ciò che non si può esprimere, tutto è possibile e tutto può venir conquistato”⁵⁹.

Ancora più esplicitamente, nel corso di un celebre colloquio con Luis Harss, Cortázar afferma:

“Mi è sempre sembrato assurdo parlare di trasformare l'uomo se contemporaneamente o prima l'uomo non trasforma i suoi strumenti di conoscenza. Come può trasformarsi se continua a impiegare lo stesso linguaggio che utilizzava Platone? L'essenza del problema non è cambiata: voglio dire che i problemi che suscitarono la riflessione ad Atene nel secolo V a. C. continuano a essere fondamentalmente gli stessi, perché le nostre strutture logiche non si sono modificate. La questione è: si può fare qualcos'altro? Arrivare a qualcos'altro? Oltre la logica, oltre le categorie kantiane, oltre l'intero apparato intellettuale dell'Occidente – per esempio postulando il mondo come chi postula una geometria non euclidea – è possibile compiere dei passi in avanti? Arriveremo a toccare un fondo più autentico? Ovviamente non lo so. Ma credo di sì”⁶⁰.

⁵⁹ Julio Cortázar, *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, cit., p. 97.

⁶⁰ Julio Cortázar o *la cachetada metafísica*, in Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 252-300.

Una notevole convergenza con questa prospettiva rivela anche l'impostazione teorica di Rosemary Jackson che, richiamandosi al modello di pensiero magico e animistico postulato da Freud quale origine del sentimento del perturbante, imputa la trasgressività del genere a quella che denomina la sua sostanziale vocazione *entropica*:

“Il fantastico, con la sua tendenza a disgregare le strutture, si muove verso un ideale indifferenziazione, e questa è una delle sue caratteristiche peculiari. Rifiutata la differenza, la distinzione, l'omogeneità, la riduzione, le forme discrete [...] il fantastico moderno rende esplicita questa attrazione verso uno stato entropico”⁶¹.

In quest'ottica, appare particolarmente significativo quanto afferma Giuliano Minichiello a proposito de *La metamorfosi* kafkiana, un racconto per molti versi emblematico dei meccanismi del 'nuovo fantastico' contemporaneo e fondato, come si è già avuto modo di osservare, sulla letteralizzazione di un'espressione metaforica (tale per cui “essere come un insetto” risulta identico a “essere un insetto”): in questo racconto, scrive lo studioso, “il modo di procedere di Kafka può essere letto, nella prospettiva di Matte Blanco, come ibridazione di due fondamentali ‘tipi di essere’: quello dell’‘Es’ strutturale (o inconscio non rimosso, o sistema inconscio o essere simmetrico), che può essere compreso mediante il principio di simmetria, e quello visibile del sistema cosciente, che si può approssimativamente far rientrare nella logica aristotelica”⁶².

Alla luce di queste considerazioni, il racconto fantastico contemporaneo può essere concepito come una struttura bivalente entro la quale si faccia strada, penetrandovi attraverso uno squarcio o una lacerazione improvvisa, una porzione di realtà simmetrica, e il suo dispositivo precipuo come l'emersione inaspettata, all'interno di un mondo possibile in tutto e per tutto conforme alla logica classica, di vere e proprie ‘isole di simmetria’.

In modo particolare, tra i diversi modelli di formazioni bi-logiche individuati da Matte Blanco sulla base della quantità di modo simmetrico accolta al loro interno e del modo in cui le due logiche s'intrecciano tra loro, il testo fantastico può essere assimilato alla struttura denominata *Alassi* (*alternanza asimmetria/simmetria*). Essa ha luogo “quando, nel corso di un processo di ragionamento che rispetta la logica classica, viene introdotto un *anello simmetrico* e cioè una zona o anello che rispetta il PS”⁶³: si tratta di

⁶¹ Rosemary Jackson, op. cit., p.p. 67-68.

⁶² Giuliano Minichiello, *I sogni inquieti di Gregor Samsa. Riflessioni su La metamorfosi di Kafka*, in *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, cit., p. 175.

⁶³ Ignacio matte Blanco, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, cit., p. 55.

una delle strutture bi-logiche più comuni, ravvisabili tanto nelle manifestazioni psichiche patologiche quanto nei processi di ragionamento che ognuno di noi compie quotidianamente. A mo' di esempio, Matte Blanco riferisce il salto apparentemente illogico nel ragionamento di uno schizofrenico, che riportiamo, per esigenze di chiarezza, nella sua interezza:

“Dopo essere stato morso da un cane, uno schizofrenico andò a consultare un dentista. Se cerchiamo di ricostruire il processo di ragionamento che condusse a questa azione bizzarra, possiamo dire quanto segue. a) un cane morde A. ciò implica che A morde il cane: PS. b) se il cane è cattivo (si comporta male) per via di questa azione, ciò implica che anche A è cattivo: un ragionamento classico che parte da una simmetrizzazione. c) A è cattivo (moralmente) implica che il suo dente è cattivo (moralmente): la parte è trattata come uguale al tutto: PS [...]. d) un dente ‘moralmente cattivo’ è un elemento della classe di tutti i denti cattivi; un dente fisicamente cattivo (cariato) è un altro elemento di questa classe: logica classica. e) se si applica PS alla classe menzionata in d), allora un dente ‘moralmente cattivo’ è uguale a un dente ‘fisicamente cattivo’ [...] Quindi la decisione di andare da un dentista dopo essere stato morso da un cane è una conclusione logicamente (logica classica) legittima di questo particolare ragionamento bi-logico”⁶⁴.

Prima di procedere all'esame di alcune delle principali infrazioni logiche intorno alle quali il racconto fantastico costruisce i propri effetti, appaiono indispensabili due precisazioni, la prima di ordine storico-letterario; la seconda inerente alla specifica modalità d'intervento del simmetrico all'interno dei testi.

Nel suo approccio agli aspetti semantici del racconto fantastico, Rosalba Campra propone, sulla scorta della tassonomia di Todorov ma con divergenze importanti, una classificazione di temi fantastici imperniata intorno a due classi di categorie – *sostantive* e *predicative* – di ordine fondamentalmente logico⁶⁵. Alla prima, definita dalle coordinate essenziali dell'enunciazione (l'io, il qui, l'adesso), la studiosa riconduce le infrazioni inerenti all'identità e alle dimensioni spaziale e temporale; nell'ambito della seconda, costituita dalle qualità irriducibili o predicati delle categorie precedenti, fa invece ricadere le trasgressioni distribuite lungo gli assi oppositivi concreto/non concreto, animato/inanimato, umano/non umano. La pertinenza di tale classificazione tanto per testi contemporanei quanto per racconti sette-ottocenteschi (oltre a molti esempi tratti dalla letteratura contemporanea, la Campra adduce testi come *Dracula* di Bram Stoker e *La Vénus d'Ille* di Mérimée quali esempi di infrazioni interne all'opposizione animato/inanimato) induce a interrogarsi sulla presenza e sulla natura della violazione logica in seno al fantastico tradizionale.

⁶⁴ Ivi, p. 54.

⁶⁵ Cfr. Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., pp. 26-46.

Nel tentativo di esaminare l'orientamento *tendenziale* del fantastico attuale, si è rilevato come le trasgressioni alla logica giochino un ruolo chiave nella produzione più innovativa e feconda del Novecento, e come l'attacco alla *sintassi* del paradigma di realtà contenga un potenziale eversivo superiore a quello implicato nelle effrazioni fantastiche di natura per così dire 'semantica'. Sostenere che il sovvertimento delle strutture logiche sia un'assoluta prerogativa del fantastico contemporaneo, tuttavia, è naturalmente erraneo: la letteratura fantastica tradizionale, segnatamente quella tardo ottocentesca, offre casi notevoli di messa in questione dei concetti cardine della logica aristotelica, in modo particolare della nozione classica di identità, come dimostrano esempi celeberrimi quali *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Lo strano caso del dottor Jekyll e del Signor Hyde*, 1886) di Stevenson o *Die Elixiere des Teufels* (*Gli elisir del diavolo*, 1815-1816) di Hoffmann. Le stesse dicotomie animato/inanimato, concreto/non concreto, umano/inumano individuate dalla Campra quali assi oppositivi fondamentali, costituiscono per così dire le coordinate stesse del fantastico tradizionale, notoriamente affollato di automi viventi, quadri che si animano e statue che s'innamorano, senza parlare delle molteplici trasgressioni interne all'opposizione vivo/morto, che rimane forse l'ambito tematico più sfruttato (si pensi alla fortuna del tema del vampiro, essere sospeso per sua natura tra la vita e la morte, o a quella del *revenant*, che contraddice a un tempo tutte e tre le dicotomie).

L'intero immaginario fantastico del XIX secolo è in qualche modo riconducibile a infrazioni di ordine logico. La violazione logica presente in questi racconti, tuttavia, opera perlopiù⁶⁶ in modo indiretto, in quanto già compresa all'interno di un sistema di riferimento codificato che, benché superato dalla cultura, continua a detenere per il suo pubblico un elevato grado di familiarità e decifrabilità. La sua rappresentazione, inoltre, predilige in genere la via della giustificazione esplicita, ovvero tende a fornire, dell'evento logicamente impossibile, l'innescò, lo strumento, la causa. In altri termini: una cosa è l'usurpazione di identità provocata da un elisir o da un filtro magico, altra cosa è l'improvviso, muto, incrinarsi dell'identità del soggetto senza alcuna ragione 'plausibile'; una cosa è il salto temporale veicolato da un incantesimo, altra cosa è una smagliatura temporale priva di inneschi causali e a tal punto aberrante nella sua dinamica da incrinare nell'atto la nozione stessa di tempo lineare. Alcuni brevi raffronti affiancati, nelle pagine successive, all'analisi di testi contemporanei logicamente

⁶⁶ Esistono anche casi, più rari, di racconti ottocenteschi improntati a procedimenti trasgressivi aperti e 'negativi', equiparabili a quelli segnalati per il fantastico più recente: valga come esempio lo sconcertante *The Signal-Man* di Dickens (1866), esaminato nel capitolo 1, paragrafo 2.

eversivi, faranno emergere con maggior chiarezza questa differenza di intenti e di strategie, essenziale alla comprensione del genere nella sua trasformazione storica.

La seconda precisazione riguarda le modalità di applicazione della nozione di simmetrico ai testi in esame: quando affermiamo che nei racconti fantastici più eversivi la trasgressione equivale all'emersione di segmenti simmetrici entro una tessitura logica bivalente, ci riferiamo non già all'inserzione di processi logici simmetrici nella *forma* del testo, bensì alla loro letteralizzazione all'interno del mondo possibile cui questo rimanda. In altri termini, in questi racconti è il mondo descritto a conformarsi, per brevi porzioni, alla logica simmetrica, non il linguaggio impiegato per descriverlo, che rimane invece rigorosamente realistico.

Un esempio efficace di applicazione della bi-logica all'indagine *formale* è rintracciabile nella riflessione di Giovanni Bottirolì sul carattere compromissorio della letteratura⁶⁷: lo studioso cerca di individuare, in esplicito riferimento alle teorie matteblanchiane, la logica intermedia, flessibile, congiuntiva ma non confusiva, che consente all'opera di superare la sterile interferenza tra le logiche simmetrica e asimmetrica, differenziandola da formazioni quali il sintomo e il sogno. Collocata a metà strada tra la logica dividente e quella dell'indistinzione assoluta – inadeguate a produrre, separatamente, un linguaggio estetico comunicativo – la terza logica in azione nell'opera, che egli denomina *distintiva*, è quella che presiede al linguaggio figurale, permettendo ad esempio la creazione di metafore imparentate col simmetrico ma asimmetriche nella loro formulazione⁶⁸. Bottirolì fa notare come una metafora puramente confusiva, che *identifichi* il tenore con il veicolo, svanisca come metafora, acquisendo un significato letterale⁶⁹; mentre una metafora distintiva, che faccia leva sulla somiglianza senza dissolversi nell'identità, continui a essere percepita come tale attivando al contempo, nel linguaggio, un'interferenza feconda.

Questa via d'indagine, molto fruttuosa, si rivela però impraticabile nell'approccio al racconto fantastico, che si mantiene perlopiù nei limiti di un linguaggio piano, cede spesso al fascino della letteralizzazione, traducendo le metafore in termini di realtà, e

⁶⁷ Cfr. Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, cit., pp. 254-257.

⁶⁸ Si vedano i versi di Emily Dickinson riportati a mo' di esempio: "Cadde così in basso nella mia considerazione | che lo udii piombare a terra | e andare in pezzi sulle pietre | nel fondo della mia mente". Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, pp. 840-841, cit. in ivi, p. 257.

⁶⁹ Pur scomparendo come metafore queste letteralizzazioni racchiudono, come si è visto, possibilità finzionali sorprendenti. Il meccanismo, radicato nell'identificazione simmetrica tra somiglianza e identità, è rintracciabile in numerosi racconti fantastici otto e novecenteschi e sfruttato in modo particolare dalla narrativa kafkiana.

laddove si vale di un'autentica dimensione retorica⁷⁰ lo fa in modo indipendente dalla propria fantasticità. Per chiarire quest'ultimo punto, è importante ricordare che il fantastico non è mai *esclusivamente* un fatto di linguaggio: in parziale dissenso con quanto afferma Rosalba Campra, si può dire che il fantastico del discorso necessita sempre, per essere definito tale, di un riferimento o un'intima allusione alla possibilità di una spiegazione fantastica, come si è evidenziato nel caso di racconti liminari quali *Casa tomada* o *Qualcosa era successo*; quando questo non avviene e le infrazioni agiscono soltanto sul piano dell'organizzazione del discorso, il racconto ricade immancabilmente al di fuori del genere⁷¹.

Per fare un esempio concreto, il cortazariano *Todos los fuegos el fuego* (*Tutti i fuochi il fuoco*, 1966), ascritto da molti al genere fantastico, è un racconto in cui due storie parallele, perfettamente indipendenti a livello di *histoire*, anzi collocate a diversi secoli e chilometri di distanza (la Roma imperiale da un lato; la Parigi contemporanea dall'altro), s'intrecciano senza posa sul piano del *discours*, mediante passaggi insensibili dall'una all'altra anche all'interno della stessa frase, intesi a produrre la sensazione di un'analogia tra le due vicende e di uno sconcertante rispecchiamento temporale. L'interferenza tra le storie, tuttavia, è soltanto verbale e i personaggi ne rimangono, per così dire, ignari: raffinato arabesco intorno all'idea per cui “alla realtà piacciono le simmetrie e i leggeri anacronismi”⁷² e traduzione letteraria della concezione figurale del suo autore, *Todos los fuegos el fuego* presenta connotati nettamente postmoderni, una forte consonanza con il linguaggio cinematografico, uno sperimentalismo architettonico a dir poco sorprendente, ma nessuna delle caratteristiche necessarie a conseguire lo statuto di racconto fantastico.

La dirompenza dei racconti fantastici risiede proprio nel fatto che in essi è il mondo stesso a simmetrizzarsi, per brevi istanti o per qualche suo aspetto isolato, mentre il linguaggio che lo descrive si mantiene intatto nella sua essenza logica e comunicativa. In questo modo, i testi più eversivi si comportano come individui in tutto e per tutto raziocinanti nella cui psiche penetri una follia improvvisa e circoscritta, o come mondi il cui sostrato simmetrico (che per Matte Blanco, non va dimenticato, è “l'immensa base

⁷⁰ Trattandosi di testi narrativi e non di testi poetici, il riferimento è qui naturalmente alla figura retorica nella sua accezione ampia di macroforma, così com'è illustrata in Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 62: qui lo studioso chiarisce come nella sua nozione di figuratività rientrino non soltanto le figure retoriche tradizionali, ma anche le varie figure del significato, le figure grammaticali, sintattiche, quelle “del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto [...] del destinatario e del destinatario come funzioni interne al testo” ecc.

⁷¹ Per un esame approfondito di questi problemi, cfr. il capitolo 2, paragrafo 3.

⁷² Jorge Luis Borges, *Il sud*, cit., p. 156.

da cui emerge la coscienza”⁷³, e forse il fondamento stesso della realtà) affiori d’un tratto, per qualche smagliatura del sistema, alla superficie: permettendoci di *vivere* questa follia ontologica, i racconti in questione paiono evadere, nei limiti del logicamente consentito, dalla contraddizione in cui ci siamo imbattuti fin dall’inizio di questo capitolo, avvicinandosi quanto più possibile a quell’irraggiungibile meta che è ‘il discorso della follia dal punto di vista della follia’.

Che il contatto col simmetrico possa essere *vissuto* ma difficilmente descritto – come implicitamente afferma Umberto Eco, sia pure con termini diversi, nella sua riflessione sulla non edificabilità di mondi logicamente impossibili⁷⁴, – è dimostrato con particolare pregnanza dagli stentati discorsi con cui Johnny Parker, protagonista di uno dei più celebri racconti di Cortázar, tenta di comunicare all’amico e critico musicale Bruno la sua esperienza “dall’altro lato”⁷⁵:

“La musica mi tirava via dal tempo, anche se non è altro che un modo di dire. Se vuoi sapere quello che realmente sento, io credo che la musica mi metteva dentro il tempo. Ma allora si deve credere che questo tempo non ha niente a che vedere con... be’, con noi, per così dire”⁷⁶.

Johnny, geniale musicista jazz cui la musica concede vere e proprie incursioni nel regno del simmetrico, non ha parole per descrivere queste vacanze fuori dal pensiero, né l’amico, redattore di una monografia su di lui e dello stesso racconto, riesce a trasmettere al lettore qualcosa di più di una trascrizione vaga e distorta (“Tutto quello che Johnny mi dice in simili momenti [...] non si può ascoltarlo con l’idea di ripensarci più tardi”⁷⁷). *El perseguidor* (*Il persecutore*, 1959), d’altronde, è un racconto perfettamente realistico, anzi può essere considerato, insieme al romanzo *Rayuela*, una sorta di controparte riflessiva alla produzione fantastica, in cui le ossessioni e i temi ricorrenti nella seconda vengono svolti in una chiave realistica e a tratti scopertamente filosofica. Nelle esclamazioni paradossali con cui Johnny dà voce alle esperienze impossibili che di tanto in tanto lo investono (“di colpo smise di suonare e lasciando andare un pugno non so a chi, disse: «Questo lo sto suonando domani»⁷⁸”), tuttavia, è possibile rinvenire la versione concentrata di altrettanti possibili racconti fantastici, concepibili per l’appunto come dilatazioni di espressioni illogiche quali quella riportata.

Nelle pagine che seguono cercheremo di rintracciare, al cuore di racconti fantastici considerevoli tanto per l’intrinseco valore letterario quanto per l’elevato grado di

⁷³ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 113

⁷⁴ Il problema è già stato esaminato nel capitolo 2, paragrafo 1.

⁷⁵ Julio Cortázar, *El perseguidor* (1959), trad. it. di Cesco Vian, *Il persecutore*, in *I racconti*, cit., p. 304.

⁷⁶ Ivi, p. 292.

⁷⁷ Ivi, p. 298.

⁷⁸ Ivi, p. 290.

trasgressività logica, le formule minime dell'infrazione che essi albergano, distinguendole in contravvenzioni al principio di identità e di non-contraddizione; infrazioni temporali, spaziali e spazio-temporali; violazioni relative al rapporto tra la parte e il tutto e alle relazioni tra le parti; interferenze logiche nel rapporto tra parole e cose.

2.1 “Je est un autre”: l'identità sotto scacco

Come fa notare Rosemary Jackson, “L'identità' è di per sé un concetto ideologico, prodotto nel nome di una rappresentazione 'realistica' di una realtà presente, empiricamente verificabile all'esterno del testo letterario”⁷⁹: la violazione della nozione classica di identità – “quella definizione dell'io' come un tutt'uno coerente, indivisibile e continuo che ha dominato il pensiero occidentale per secoli”⁸⁰ – rappresenterebbe pertanto secondo la studiosa, per il disvelamento critico del reale come costruzione culturale e storica che essa implica, la funzione più radicale e trasgressiva della letteratura fantastica.

Una delle più classiche contravvenzioni al concetto di identità è quella incarnata dal tema della *metamorfosi*, frequentissimo nella letteratura meravigliosa, ricorrente in numerose varianti del fantastico sette e ottocentesco e ampiamente sfruttato dalla produzione fantastica novecentesca. A questo riguardo la Jackson sottolinea come, pur continuando a prosperare anche nelle forme stabilite dalla tradizione, a partire dal trapasso del secolo il tema metamorfico risulti affidato in misura crescente a modalità di rappresentazione inedite, che tenderebbero a presentare le metamorfosi come eventi “senza significato e [...] progressivamente senza la volontà o il desiderio del soggetto. Come con *La metamorfosi* di Kafka, le trasformazioni fisiche accadono semplicemente”⁸¹.

Pur radicalizzando un principio non estendibile all'intero trattamento del tema, questa osservazione ha il merito di evidenziare una caratteristica centrale a molte opere fantastiche contemporanee incentrate sulla modificazione fisica o psichica del soggetto, che ci permette di ricollegarci a quanto anticipato nel paragrafo precedente circa il carattere *non mediato* della trasgressione logica del fantastico contemporaneo, in confronto a quello indiretto dell'infrazione fantastica tradizionale: ci riferiamo per l'appunto alla già rilevata mancanza, nel primo, degli inneschi, delle cause, delle

⁷⁹ Rosemary Jackson, op. cit., p. 77.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ivi, p. 76.

intenzioni soggiacenti la metamorfosi, di contro alla frequente esplicitazione, nel fantastico canonico, di uno di questi elementi e alla conseguente almeno parziale riduzione a un ordine, a un senso, di un evento diversamente aberrante.

Una felice riprova di questa considerazione ci è offerta dal breve esame di tre racconti novecenteschi aventi per oggetto la trasformazione di un uomo in un animale, o viceversa. Nel racconto *La mujer parecida a mí* (*La donna che mi somiglia*, 1947) dell'uruguayano Felisberto Hernández⁸², l'io narrante confessa limpidamente nell'incipit – in una forma che ricorda il già citato attacco del racconto *Axolotl* di Julio Cortázar – la sua crescente consapevolezza di essere stato, in un passato per lui nebuloso, un cavallo: “Alcune estati fa iniziai a pensare di essere stato un cavallo”⁸³. Assalito dai ricordi della sua esistenza ferina, il soggetto umano scivola letteralmente nel suo alter ego animale, che riferisce in prima persona le sue avventure dall'infanzia di puledro all'età di cavallo adulto, ripercorrendo la rocambolesca fuga dal padrone dispotico e l'innamoramento per una maestra dai tratti singolarmente equini che pare ricambiare il suo amore ma si trova a dover scegliere, nel finale, tra l'animale e il suo legittimo fidanzato. Strutturato in modo simile al cortazariano *La noche boca arriba* (*La notte supina*, 1956) per la continua indecisione circa lo stato dell'io narrante al momento dell'enunciazione, quindi in qualche modo circa il suo stato *più autentico*, il racconto propone, come il testo di Cortázar di poco successivo e come numerosi racconti sensibili all'indecisione tra statuti diversi di realtà, una sorta di dilatazione dell'apologo cinese, riportato da Borges nell'*Antología de la literatura fantástica*, che recita:

“Un tempo io, Chuang Chou, sognai di essere una farfalla [...] All'improvviso mi destai ed ecco: ero tornato ad essere davvero Chuang Chou.

Adesso però io non so più se sono Chuang Chou, che ha sognato di essere una farfalla, o se sono una farfalla, che sogna di essere Chuang Chou”⁸⁴.

⁸² Felisberto Hernández (Montevideo, 1902 - 1963) è uno scrittore e musicista uruguayano, autore di romanzi e racconti dominati da una mescolanza insolita di realtà, sogno, illusione, crudele ironia, tra i quali vanno ricordati soprattutto le raccolte *Nadie encendía las lámparas* (*Nessuno accendeva le lampade*, 1947), da cui è tratto il racconto menzionato qui, e *Las Hortensias* (*Le ortensie*, 1950). Nella sua introduzione alla traduzione italiana di una scelta di racconti dell'autore, scrisse di lui Italo Calvino: “è uno scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un ‘irregolare’ che sfugge a ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile”. Italo Calvino, *Nota introduttiva* a Felisberto Hernández, *Nessuno accendeva le lampade*, trad. it. di Umberto Bonetti, Torino, Einaudi, 1974, p. VI.

⁸³ Felisberto Hernández, *La mujer parecida a mí* (*La donna che mi somiglia*, 1947), in *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1982, p. 83.

⁸⁴ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología della letteratura fantastica*, cit., p. 187.

In una parentesi quanto mai ambigua inserita tra le prime righe della narrazione, proprio nella fase in cui il lettore non saprebbe dire se la voce narrante provenga ancora dall'uomo o non vada invece attribuita al cavallo, il narratore ha infatti cura di precisare:

“(In questo istante, in cui sono un cavallo, sto pensando a ciò che mi è successo poco tempo fa, quando ero ancora un uomo. Una notte in cui non potevo dormire perchè avevo fame, mi venne in mente che nell'armadio tenevo un pacchetto di pastiglie alla menta. Me le mangiai; ma mentre le masticavo facevano un rumore simile a quello del mais”)⁸⁵.

Protagonista del breve racconto *Isis* (1961) di Silvina Ocampo è Elisa, detta anche Lisi o Isis, un personaggio femminile dall'età indefinita (la s'immagina ragazzina, ma il testo non fornisce al riguardo indicazioni esatte) che a causa di un ritardo psichico dalla natura imprecisata trascorre le sue giornate immobile accanto alla finestra, con i grandi occhi verdi fissi sullo stretto scorcio di città che le si para dinanzi, senza neppure muovere il collo o gli occhi e limitandosi a ripetere sorridendo, quando la si apostrofa, le sillabe finali di alcune parole. “Il trentun gennaio del millenovecentosessanta” l'anonima narratrice, incaricata dai familiari di portarla fuori a passeggio, si trova per la prima volta del tutto sola con l'amica, e assecondando le sue richieste fatte di gesti e strette di mano la conduce al giardino zoologico che questa contempla abitualmente dalla sua finestra. Qui Isis, dopo una breve passeggiata, si ferma a fissare “un animale che non sembrava reale, ma disegnato nella sabbia”⁸⁶ e che la scruta a sua volta con occhi enormi. Quando la narratrice inizia a intuire la verità (“Mi accorsi che da quell'angolo del giardino [...] si scorgeva la finestra da cui Isis si affacciava ogni giorno. Compresi che questo era l'animale che lei contemplava e che la contemplava”⁸⁷), è troppo tardi:

“– Dammi la mano – dissi a Isis. Mi diede una mano che andava coprendosi poco a poco di peli e di unghie animali. La lasciai andare con orrore. Non volli vederla mentre si trasformava. Quando mi girai per guardarla vidi solo più un mucchio di vestiti per terra. La cercai. La aspettati. La perdetti”⁸⁸.

Nel racconto *Cuello de gatito negro* (*Collo di gattino nero*, 1974) di Julio Cortázar, l'oscurità della trasformazione è affidata, oltre al carattere reticente del narrato, all'oscurità fisica dell'ambiente in cui questa avviene: su una metropolitana affollata, le

⁸⁵ Felisberto Hernández, *La mujer parecida a mí*, cit., p. 85.

⁸⁶ Silvina Ocampo, *Isis*, in *Las invitadas* (1961), cit., p. 64.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

mani inguantate di nero di una giovane mulatta iniziano a giocare con quelle aggrappate alla sbarra del protagonista Lucho, che pensando a un gioco intrigante segue la donna a casa sua e cerca di sedurla. Qui la ragazza tenta di spiegargli, con frasi mozzate e in preda a una disperazione crescente, di essere vittima di un'anomalia tale per cui le sue mani sfuggono al suo controllo acquisendo una volontà indipendente⁸⁹ e finendo col fomentare equivoci come quello occorso sul metro. Pur credendole, il giovane si rifiuta di andarsene, a dispetto delle incongruenti preghiere con cui la donna intende preservarlo, come si intuisce più avanti, da un male inesplicabile. Quando più tardi, dopo che i due hanno fatto l'amore, la lampada s'infrange al suolo ed essi si ritrovano completamente al buio, nell'oscurità Lucho è aggredito più volte da qualcosa dotato di artigli. Nella sequenza estremamente confusa che segue, ubbidendo alla ragazza che gli ingiunge di scappare, il giovane guadagna la porta, se la chiude alle spalle e si ritrova nudo sul pianerottolo illuminato mentre la donna si lamenta, contro la porta, "miagolando come un gatto ferito"⁹⁰. Svoltasi interamente al buio, la scena non permette di capire (non lo capisce il lettore, ma nemmeno il protagonista) se a scatenare la ferocia siano state le mani della donna, improvvisamente fuori controllo, o l'essere ferino nel quale questa si è trasformata, o ancora "una presenza inesplicabile"⁹¹ suscitata tra i due dall'improvvisa mancanza di luce, e parte tanto dell'aggressività di lei quanto di quella di lui (poco prima dell'assalto, sono le mani di Lucho a stringersi convulsamente, per volontà propria, attorno al collo della ragazza).

Da questi tre esempi si evince chiaramente come l'assoluta reticenza del discorso circa le cause della metamorfosi, taciute deliberatamente o semplicemente assenti nel mondo possibile tratteggiato, le conferisca un'oscurità e una capacità perturbante incomparabilmente superiori a quelle che ammantano trasformazioni giustificate testualmente, cagionate da qualche espediente, orientate a un fine. La metamorfosi di Jekyll in Hyde, le trasformazioni notturne del conte Dracula, o i molti travestimenti di Satana, per citare gli esempi più classici, svolgono un ruolo ed esercitano effetti

⁸⁹ Il motivo delle mani che si animano, o si muovono autonomamente rispetto al corpo, è frequente nella narrativa fantastica otto e novecentesca (si vedano i classici *La main d'ecorché* [*La mano scorticata*, 1875] e *La main* [*La mano*, 1883] di Guy de Maupassant). Per Cortázar quella delle mani costituisce, oltre che un topos di genere, un'ossessione personale risalente agli anni dell'infanzia (cfr. Evelyn Picon Garfield, op. cit.). Si vedano in particolare i racconti giovanili *Estación de la mano* (*La stagione della mano*), incluso in seguito in *La vuelta al día en ochenta mundos* (*Il giro del giorno in ottanta mondi*, 1967), e *Las manos que crecen* (*Le mani che crescono*), tratti dalla raccolta *La otra orilla* (*L'altra sponda*, 1937-1945), pubblicata postuma in Francia nel 1993 nell'edizione integrale delle *Nouvelles 1945-1982* (Gallimard). Per un approfondimento del tema della mano nella narrativa cortazariana, cfr. Malva E. Filer, *La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar*, in Aa. vv., *Julio Cortázar: La isla final*, cit.

⁹⁰ Julio Cortázar, *Cuello de gatito negro* (1974), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Collo di gattino nero*, in *Ottaedro*, Torino, Einaudi, 2007, p. 106.

⁹¹ Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 81.

completamente diversi da quelli ascrivibili alla misteriosa oscillazione tra un'identità umana e una equina; alla lungamente agognata metamorfosi in un animale ignoto, che sancisce forse il ritorno a uno stato precedente; all'incontrollato 'felinizzarsi' di una ragazza sotto l'impulso minaccioso delle proprie mani.

Se simili metamorfosi denunciano un grado di simmetria abbastanza elevato da permettere lo scompaginamento e la parziale fusione di identità distinte, esistono racconti costruiti intorno a simmetrizzazioni identitarie ancora più profonde e devastanti: il racconto *Lejana* (*Lontana*, 1951) di Julio Cortázar radicalizza a tal punto il tradizionale tema del doppio, spogliandolo integralmente del consueto apparato e dei suoi corollari, da renderlo, anche a parere di Massimo Fusillo⁹², assolutamente irriconoscibile e inclassificabile. Il testo è costituito quasi interamente dalle pagine del diario cui la protagonista, Alina Reyes, affida la confessione dell'ossessione di cui cade vittima a partire dal momento in cui, escogitando anagrammi per vincere l'insonnia, si trova a formulare mentalmente la frase "Alina Reyes, es la reyna y..."⁹³. Apparentemente innocuo, l'anagramma ha il potere di generare nella ragazza la coscienza di un'altra se stessa (la lontana, quella che non è la regina)⁹⁴, sovvertendo violentemente la sua esistenza diurna:

"Bellissimo, questo, perché apre una strada, perché non conclude. Perché la regina e...

No, orribile. Orribile perché apre le porte a questa che non è la regina, e che di nuovo odio di notte. A quello che è Alina Reyes ma non la regina dell'anagramma"⁹⁵.

La *lejana* – la protagonista lo scopre quasi subito, o lo inventa scoprendolo⁹⁶ – è una povera mendicante di Budapest, sofferente per il freddo e le continue percosse, le cui scarpe rotte lasciano entrare la neve. Invasa dalla sua identità lontana, in una duplicazione psichica che è meno di un sogno e più di un gioco, Alina inizia a vivere in un qui costantemente usurpato dall'altrove, maturando nei confronti dell'altra se stessa un odio sordo, misto a "un'improvvisa necessaria tenerezza"⁹⁷. Ne testimoniano, nel diario, un'incongrua oscillazione dei pronomi e alcune ardite acrobazie descrittive:

⁹² Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1998, pp. 315-316.

⁹³ Julio Cortázar, *Lejana* (1951), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Lontana*, in *I racconti*, cit., p. 19.

⁹⁴ La capacità generativa del linguaggio è un tema ampiamente sfruttato dalla narrativa cortazariana. Per una trattazione più approfondita del problema, si veda il paragrafo 2.4 di questo capitolo.

⁹⁵ Julio Cortázar, *Lontana*, cit., p. 19.

⁹⁶ L'intero racconto è giocato sul filo di questa ambiguità, esplicita in passaggi quali: "Resta solo Budapest perché là c'è il freddo, là mi battono e mi oltraggiano. Là (l'ho sognato, non è che un sogno, ma come aderisce e s'insinua nella veglia)"; "Menzogna. Ho sognato Rod o l'ho inventato con un'immagine qualsiasi del sogno". Ivi, p. 21.

⁹⁷ Ivi, p. 20.

“Perché io, quella lontana, non è amata. È la parte che non amano e come non sentirsi l’animo lacerato sentendo che mi battono e che la neve mi entra nelle scarpe quando Luíis María balla con me e la sua mano intorno alla mia cintura sale come un calore a mezzogiorno, un sapore di arance forti o di canne macerate, e lei la battono ed è impossibile resistere e allora devo dire a Luíis María che non mi sento bene, forse l’umidità, l’umidità di quella neve che non sento, che non sento e che mi sta entrando nelle scarpe”⁹⁸.

Persuaso il fidanzato a sposarla e a portarla a Budapest in viaggio di nozze, ancorché incredula (“e se ci sono? (perché penso tutto con il segreto vantaggio di non volerlo credere fino in fondo. E se ci sono?) Bene, se ci sono...Ma totalmente pazza, totalmente... Che luna di miele!”⁹⁹), Alina si reca all’appuntamento con il proprio doppio, determinata a liberarsene per sempre. Interrottesi con il matrimonio le pagine del diario, è un frammento di narrazione oggettiva, successiva agli eventi narrati, a riferire come la giovane donna, raggiunto il ponte sul Danubio su cui “la donna cenciosa dai capelli neri e flosci aspettava con qualcosa di fisso e di avido sulla faccia obliqua, nella contrazione delle mani che pure già si tendevano”¹⁰⁰, la stringa infine in un gelido abbraccio barattando, all’istante e senza saperlo, la propria identità con la sua:

“Le parve che una delle due dolcemente piangesse. Doveva essere lei perché senti le guance bagnate, e lo zigomo dolerle come se avesse ricevuto un colpo. Anche il collo, e all’improvviso le spalle, incurvate da innumerevoli fatiche. Quando aprì gli occhi (forse gridava già) vide che si erano separate. Adesso sì, gridò. Di freddo, perché la neve le stava entrando nelle scarpe rotte, perché in direzione della piazza Alina Reyes si allontanava graziosissima nel suo tailleur grigio, i capelli leggermente sciolti al vento, senza voltarsi e andandosene”¹⁰¹.

Che lo scambio conclusivo non possa essere considerato la mera proiezione della fantasia suggestionata della protagonista né il prodotto di un’attività psicotica, è garantito dalla presenza, nel finale, di un narratore eterodiegetico, sul cui resoconto non si ha alcun motivo di dubitare. Proprio qui risiede lo scarto più rilevante rispetto a classici racconti del doppio quali *William Wilson* o *Il sosia*, basati entrambi su sdoppiamenti di tipo allucinatorio, il cui carattere soggettivo e persecutorio è denunciato da chiari segnali dislocati in più punti del testo e non viene contraddetto da verifiche esterne. Qui invece l’ipotesi ‘clinica’ è del tutto vanificata dalla presenza della coda risolutiva finale: non si può pertanto concordare con Jaime Alazraki quando questi, procedendo dal postulato erroneo secondo cui Lejana sarebbe un “racconto di

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ivi, p. 21.

¹⁰⁰ Ivi, p. 25.

¹⁰¹ Ivi, p. 26.

personaggio”¹⁰², attribuisce lo sdoppiamento di Alina a una scissione schizofrenica della sua psiche; ne interpreta la ricerca della ‘lontana’ come un esistenzialistico sforzo di autenticità inteso a recuperare il proprio io più veritiero; e chiarisce il definitivo capovolgimento delle identità come “un atto magico che non è altro se non l’irruzione del piano mentale o immaginario nel piano storico”¹⁰³. Leggendo il testo con attenzione risulta evidente come Alina intenda *liberarsi* del suo io usurpatore, non riappropriarsene, e come sia pertanto impossibile considerarla, secondo la tesi seducente ma testualmente infedele di Alazraki, “il primo personaggio di quella lunga catena di ‘persecutori’ che lungo tutta l’opera di Cortázar cercano ed esplorano quel territorio che non è altro che l’autenticità dell’essere”¹⁰⁴.

Non il personaggio, ma *il testo* si comporta in modo schizofrenico, alternando a segmenti perfettamente rispettosi della logica classica zone dotate di una simmetrizzazione interna pressoché totale, secondo un modello accostabile alla tipologia che Matte Blanco denomina *alassi*. All’interno di un mondo possibile perfettamente conforme alla logica bivalente, il discorso di Alina, poi quello della voce esterna, pur lasciando intatta la dimensione temporale, fanno valere le equivalenze “io = l’altra”; “qui = là” (Budapest), infrangendo al contempo i principi di derivazione aristotelica cosiddetti d’identità e di non contraddizione, designati nelle trattazioni logiche successive ad Aristotele con la formula “A è A e non è non-A”, e la nozione di successione spaziale tradizionale. Quando poi nel finale il doppio è confermato nella sua presenza concreta e la simmetrizzazione in opera, fino a quel momento, a livello percettivo e immaginativo, invade la realtà fattuale, il lettore apprende che a celare isole di confusivo è il mondo stesso instaurato dalla finzione narrativa e non solo la psiche della protagonista né soltanto le pagine del suo diario.

Ponendo in relazione la rappresentazione letteraria del doppio con la logica simmetrica elaborata da Matte Blanco, Massimo Fusillo sottolinea un’ambivalenza su cui ci si è già soffermati¹⁰⁵: “Da un lato la letteratura attinge come pochi altri linguaggi alla logica simmetrica dell’inconscio, e predilige gli elementi regressivi e trasgressivi; dall’altro, in quanto istituzione sociale, deve rendere comunicabile al suo pubblico l’incomunicabile”¹⁰⁶. In quest’ottica, il doppio rappresenterebbe “un mezzo nello stesso tempo per incrinare la logica dominante, e per formalizzare questa rottura e questa

¹⁰² Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, cit., p. 181.

¹⁰³ Ivi, p. 197.

¹⁰⁴ Ivi, p. 196.

¹⁰⁵ Cfr. cap. 1, nota 18.

¹⁰⁶ Massimo Fusillo, op. cit., p. 27.

violazione del principio di identità”¹⁰⁷: la tendenza del doppio a organizzare opposizioni nette, quali per esempio quella tra pulsioni libidiche e coscienza morale, risponderebbe cioè a un’esigenza di esprimibilità e comunicabilità e verrebbe a coincidere con il momento repressivo e razionale di una rappresentazione in bilico “fra ordine e disordine, fra censura ed eversione”¹⁰⁸.

Date per associate queste considerazioni, è possibile rilevare come il racconto *Lejana* sopravvanti, per quanto gli è possibile, questa dialettica: il momento repressivo deputato a garantire una certa comunicabilità vi appare infatti estremamente ridotto, e nessun filtro interviene a sanare, o a mitigare, la contraddizione logica. Grazie a un impiego superbo del linguaggio, il racconto invita a partecipare dello scandalo per cui una donna è se stessa e non è se stessa, è sé stessa e un’altra a un tempo, vive contemporaneamente a Buenos Aires e a Budapest, senza motivarlo in nessun modo, né ricondurlo a una facile dicotomia morale, psicologica, sociale¹⁰⁹. Qui come altrove, il racconto non solo non dice abbastanza, ma probabilmente non *sa* abbastanza: attraverso la crepa che fende il mondo possibile tratteggiato si insinua, senza alcun motivo, un magma di senso indifferenziato, su cui il testo ci costringe a fissare lo sguardo senza fornirci alcuna chiave di lettura in grado di ricondurlo a una forma nota.

Onde evitare di adagiarsi su una troppo facile periodizzazione del fantastico e movimentare una tesi che resta valida fintantoché si dimostra aderente ai testi, ma perde di significato se li forza o rimuove i casi che ne disturbano la linearità, rivolgiamo ora un breve sguardo a un racconto fantastico eccentrico sotto molti rispetti, che pur redatto in Italia nei primissimi anni del Novecento, ben prima della prima traduzione di Kafka, presenta tutte le caratteristiche dell’eversività logica e semantica esaminate finora, anticipando – come è stato notato¹¹⁰ – diversi aspetti della successiva scrittura metafisica di Bontempelli.

¹⁰⁷ Ivi, p. 28.

¹⁰⁸ Ivi, p. 27.

¹⁰⁹ Per quanto lo scambio identitario tra una giovane donna dell’alta borghesia argentina e una mendicante ungherese possa suggerire un’interpretazione della vicenda incentrata sull’idea di riscatto sociale, l’evento fantastico rappresentato non sembra orientato in questa direzione. L’intera produzione cortazariana degli ultimi anni Quaranta mostra, d’altronde, una diffusa refrattarietà alla tematica sociale e politica, che lo scrittore accoglierà nella propria opera soprattutto a partire dagli anni Sessanta. Per un approfondimento di questi problemi, si rimanda all’epilogo.

¹¹⁰ Cfr. Geno Pampaloni, *Papini scrittore*, in Aa. vv., *Giovanni Papini: l’uomo impossibile*, a cura di Paolo Bagnoli, Firenze, Sansoni, 1982. Interessante anche il rilievo di Monica Farnetti, secondo la quale “il caso Papini indica nitidamente la compiuta transizione a un modello di letteratura fantastica ormai lontano, e in apparenza irrelato, dal precedente ottocentesco [...] Le dimensioni spazio-temporali, dell’identità personale e del doppio, della memoria, del sogno e dell’assurdo sono giocate al limite delle possibilità combinatorie e inventive giacenti sul piano dell’astrazione, possibilità fantastiche del tutto inedite di cui il narratore allestisce lo spettacolo secondo modalità singolari e affatto nuove, senza attendere mai al patrimonio delle immagini e dei luoghi comuni della tradizione”. Monica Farnetti, op. cit., p. 143.

Il racconto *Storia completamente assurda* di Giovanni Papini, pubblicato ne *Il Pilota cieco* nel 1907 e poi confluito, insieme all'intera raccolta, ne *Il Tragico quotidiano* (1913), fa parte di quella produzione papiniana che a detta di molti costituisce il segmento più valido della parabola creativa dell'autore, non soltanto rispetto alle opere cattoliche degli anni della compromissione con il regime fascista, ma anche rispetto a scritti quali *Un uomo finito* (1913) o le sopravvalutate *Stroncature* (1915). Molto lontano tanto dalla "teppistica" esperienza futurista degli anni immediatamente successivi, quanto dalla produzione didascalica e conservatrice che segue la conversione, l'insieme dei racconti giovanili inclina decisamente al fantastico¹¹¹, optando per una commistione tra onirico, immaginario e dissertazione filosofica per molti versi consonante, a uno sguardo retrospettivo, con la produzione narrativa borghese degli anni Quaranta¹¹². Non è un caso, d'altronde, che sia proprio Borges a riscoprire e portare in auge questo Papini fantastico, inserendo il racconto *L'ultima visita del Gentiluomo Malato* (1906) nell'*Antología de la literatura fantástica* e includendo gli esiti più significativi delle due raccolte giovanili nel prezioso volume *Lo specchio che fugge*, edito nel 1975 da Franco Maria Ricci all'interno della collana di letture fantastiche («La Biblioteca di Babele») diretta personalmente dallo scrittore argentino.

A differenza di numerosi racconti della stessa raccolta, la cui fantasticità è assoggettata, come spesso in Borges, all'intellettualismo e alla speculazione filosofica, *Storia completamente assurda* è ascrivibile al fantastico più autentico e più vivo, soprattutto grazie all'oscurità e alla negatività semantica cui la indirizzano una scrittura sorvegliatissima, fortemente reticente, e il sostanziale scandalo logico di cui dà conto. Vi si narra l'incontro tra il narratore – un personaggio astioso, ostile a qualunque contatto umano e intento alla stesura delle proprie *false* memorie per “nascondersi agli uomini anche dopo la morte”¹¹³ – e uno sconosciuto aspirante scrittore presentatosi un giorno al suo cospetto con un manoscritto sotto il braccio e la seguente, clamorosa

¹¹¹ Nell'introduzione al volume *Il tragico quotidiano*, l'autore impiega deliberatamente il termine in riferimento alla propria opera: “Noi viviamo in mezzo a delle cose che non ci sembrano miracoli unicamente perché si ripetono troppo [...] Io ho voluto far scaturire *il fantastico* dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in modo eccezionale dinanzi a fatti ordinari”. Giovanni Papini, *Introduzione a Il Tragico quotidiano*, cit. in Geno Pampaloni, *Papini scrittore*, p. 127, corsivo mio.

¹¹² Annota lo stesso Borges, nell'introduzione al volume *Lo specchio che fugge*: “Ora, rileggendo quelle pagine così remote, scopro in esse, attonito e grato, favole che ho creduto di inventare e che ho rielaborato a modo mio in altri punti dello spazio e del tempo. Ancora più importante è stato scoprire l'antico ambiente delle mie finzioni”. Jorge Luis Borges, *Introduzione* (trad. it. di Gianni Guadalupi) a Giovanni Papini, *Lo specchio che fugge*, a cura di Jorge Luis Borges, Parma, Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1975, pp. 7-8.

¹¹³ Giovanni Papini, *Storia completamente assurda* (1907), in *ivi*, pp. 27-28.

proposta: “Questo libro [...] contiene una storia immaginaria che ho creata, inventata, composta e copiata. Io non ho scritto che questa storia in tutta la mia vita [...]. Se la mia storia vi piace mi prometterete di rendermi celebre dentro un anno – se non vi piace mi ucciderò dentro un giorno”¹¹⁴. Accettate le condizioni e ascoltata svogliatamente la lettura delle prime pagine, il narratore è colto da un progressivo malessere, “una impressione penosissima di sogno assurdo e sgradevole senza speranza di risveglio”¹¹⁵, che lo mantiene a un passo da una crisi convulsiva per tutta la durata della lettura. Come confessa al lettore, ma tace allo sventurato interlocutore, infatti:

“La storia che aveva letta quell’uomo era la narrazione precisa e completa di tutta la mia vita intima ed esteriore. In tutto quel tempo io avevo ascoltato il racconto minuto, fedele, inesorabile, di tutto ciò che avevo sentito, sognato e fatto da quando ero apparso nel mondo [...] Tutte le più piccole cose e le più segrete eran ricordate e neppure un sogno o un amore o una viltà nascosta o un calcolo ignobile erano sfuggiti allo scrittore. Il terribile libro conteneva perfino degli avvenimenti o delle sfumature di pensiero che io avevo dimenticato e che ricordavo soltanto ascoltandole”¹¹⁶.

Schiacciato dalla constatazione dell’impossibile (i due uomini non si erano mai visti prima, né il narratore aveva mai confidato le sue avventure a chicchessia) e atterrito all’idea che la sua vita, che egli tanto meticolosamente cerca di nascondere e falsificare, possa essere divulgata e resa pubblica, sia pure come storia immaginaria, il protagonista non esita a stroncare il manoscritto, condannando implicitamente il suo autore a un immediato suicidio. Questi infatti, persa all’istante ogni ragione per vivere e fedele al suo patto, ripone il manoscritto nella valigia, esce, raggiunge le sponde del fiume, e vi si getta. “Fiaccato dall’inesplicabile”¹¹⁷, il narratore fa ritorno a casa e si addormenta; la sua vita tuttavia, come riferisce in un epilogo pervaso da un’atmosfera di solenne, inesorabile, ‘disumanità’, è ormai mutata irrimediabilmente:

“Stamani mi son destato assai tardi e con una strana impressione. *Mi sembra di essere già morto* e di attendere soltanto che vengano a seppellirmi. Ho dato immediatamente le disposizioni per il mio funerale e sono andato in persona all’impresa di pompe funebri perché niente sia dimenticato. Di momento in momento aspetto che portino la cassa. Sento già di appartenere ad un altro mondo e tutte le cose che mi circondano hanno un’aria indicibile di cose passate, finite, senza nessun interesse per me”¹¹⁸.

La straordinaria invenzione fantastica cui Papini dà vita in queste pagine è certo passibile di un’interpretazione psicologica: in questo, come nei molti doppi che

¹¹⁴ Ivi, p. 24.

¹¹⁵ Ivi, p. 26.

¹¹⁶ Ivi, p. 27.

¹¹⁷ Ivi, p. 30.

¹¹⁸ Ivi, pp. 30-31.

costellano la raccolta, è palpabile la coscienza papiniana “della propria irrequietezza, della propria inesauribile e sempre rinascente duplicità, della propria condanna a seguire senza fine un se stesso ‘diverso’ [...] che gli era impossibile raggiungere”¹¹⁹, una coscienza esplicitamente formulata, in uno scritto di alcuni anni dopo, con toni dal sapore fortemente pirandelliano: “Come se non mi conoscessi da me! Come se non sapessi ch’io non sono quel che sono – che non sono sempre quel che sono oggi o domani, – che sono anche quel che sembro e non sembro ogni giorno quel che sono! Come se la maschera non fosse di pelle e il viso non avesse preso le pieghe della recitazione!”¹²⁰.

In questo racconto, tuttavia, c’è molto di più: lo scandalo esibito qui è quello di un’identità spartita tra due persone distinte, o meglio *partecipata* da due esseri privi di altri tratti in comune, nella forma dell’esistenza dal primo, in quella della pura immaginazione dal secondo. Un protagonista tanto geloso del proprio io da isolarsi dal mondo e rifiutarsi ai rapporti umani più naturali è letteralmente derubato, ancorché inavvertitamente, del suo tesoro più prezioso e segreto: il suo intero passato, riferitogli da uno sconosciuto scrittore nella forma sminuita della finzione (“E costui affermava di aver *inventata* quella storia e presentava, a *me*, la *mia* vita, tutta la mia vita, come una storia immaginaria!”¹²¹). Annientati l’inconsapevole usurpatore e la sua opera, il protagonista si accorge di aver perduto ciò che lo teneva in vita: a provocare lo stato ‘postumo’ documentato dalle ultime righe, allora, non sarebbe soltanto la distruzione del manoscritto, come vuole Pampaloni¹²², ma anche la morte dell’ignaro *Doppelgänger*, che corrisponde al narratore in un modo segreto e si porta via affogando – per una qualche ragione impenetrabile alla logica ma comprensibile a una visione simmetrica e confusiva, – una parte consistente della sua presenza nel mondo e della sua identità.

2.2 Quando qui è altrove e prima è dopo: spazi e tempi simmetrici

Una delle conseguenze che Ignacio Matte Blanco trae dal principio di simmetria è, come si è visto, la scomparsa delle relazioni di contiguità tra le parti e il tutto, di qualunque tipo esse siano (“parti o costituenti di qualsiasi insieme o classe, aggregato,

¹¹⁹ Geno Pampaloni, op. cit.

¹²⁰ Giovanni Papini, *Anch’io sono borghese*, cit. in Mario Isnenghi, *Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 71.

¹²¹ Papini. *Lo specchio che fugge*, cit., p. 28.

¹²² Geno Pampaloni, op. cit.

totalità, concetto, persona, oggetto o situazione”¹²³): ciò determina l’annientamento, entro il regno del simmetrico, dello spazio e del tempo. Infatti:

“In matematica e in fisica, la linea (spazio di una dimensione) è concepita come formata da una serie di punti [...] In altre parole, come nel caso del trattamento fisico-matematico del tempo, ciò comporta asimmetria. Se, difatti, a sta a destra di b , allora b sta a sinistra di a . Ma, per il principio di simmetria, ogniqualvolta a sta a destra di b , b sta anche a destra di a , e ancora, ogni volta che un dato punto è parte di una data linea, la linea è parte del punto, cioè, ogni punto è identico a ogni altro punto e a tutta la linea. In altre parole, se sono disponibili solo relazioni simmetriche, il concetto fisico-matematico di ‘linea’ scompare. Lo stesso si può dire dello spazio di due, tre o più dimensioni. Generalizzando, possiamo dire che se sono disponibili soltanto relazioni simmetriche, non può esservi spazio nel senso fisico-matematico del termine.

Così, in virtù del principio di simmetria, sia lo spazio che il tempo svaniscono!”¹²⁴.

Questo processo è particolarmente evidente nel fenomeno della condensazione onirica, che Matte Blanco chiarisce mediante il modello (operativo e *metaforico*) della multidimensionalità dello spazio psichico: se può accadere di percepire in sogno che uno spazio (per esempio, un salotto) è se stesso e, contemporaneamente, un altro (poniamo un giardino), o che un individuo assomma in sé la propria identità e quella di un’altra persona, è perché in date occasioni “il sognatore ‘vede’ un mondo multidimensionale con occhi fatti per vedere solamente un mondo tridimensionale”¹²⁵, riconducendo necessariamente fatti concepibili in uno spazio a più dimensioni entro un modello insufficiente a comprenderli.

Frequenti nelle manifestazioni più innovative del genere ma presenti anche, secondo le modalità mediate e culturalmente codificate cui si è accennato, in seno al fantastico più tradizionale, le infrazioni logiche di ordine spaziale possono produrre esiti radicalmente distinti a seconda delle strategie testuali cui è affidata la loro rappresentazione. Un chiaro esempio di sovvertimento delle leggi spaziali privo di qualsivoglia carica eversiva, anzi leggibile come istanza regressiva nell’accezione proposta nel corso del primo capitolo, è offerto dal racconto *L’ubiquo* (1966) di Dino Buzzati: ascrivibile al filone fantastico più tradizionale (la narrazione manca di qualunque ambiguità, ma l’evento fantastico è esplicitamente connesso a una credenza magica e viene accolto dal protagonista con incredulità tipicamente ottocentesca), il testo narra la strabiliante avventura del giornalista commediografo e pittore Dino Buzzati, che una sera si scopre in grado, in seguito alla lettura casuale di una formula

¹²³ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 45.

¹²⁴ Ivi, p. 47.

¹²⁵ Ivi, p. 464.

capace di conferire poteri soprannaturali, di trasferirsi da un luogo all'altro con la sola forza del pensiero.

Dopo aver sperimentato la sua nuova capacità traslandosi per qualche istante nel suo ufficio, nel duomo di Milano, a Shangai, nell'alcova di una bella donna, e fantasticato un futuro di successi professionali, ricchezza e voluttà, il protagonista finisce col rinunciare al terribile dono per paura dei rischi cui questo potrebbe sottoporlo in futuro. Del tutto esente da ambiguità e narrativamente esilissimo, il racconto veicola sì un'impossibilità logica trasgressiva rispetto al tradizionale concetto di spazio, ma lo fa accreditando il sistema concettuale che quella trasgressione contiene e implica (quello magico), in una prospettiva puramente ricreativa che guarda giocosamente al passato senza approdare ad alcuna trasgressione semantica né ad alcun effettivo sovvertimento epistemologico. Per converso, numerosi racconti contemporanei sferrano contro la nozione classica di spazio attacchi cruenti e demolitori, sulla scorta di simmetrizzazioni logiche di vario grado e intensità conseguite testualmente mediante le strategie di negatività, oscurità e reticenza scandagliate nei capitoli precedenti. Vediamone alcuni.

Il racconto *L'ascensore* (1966) di Dino Buzzati, se pure indebolito nei suoi effetti dal breve sospetto dell'intervento diabolico, manifesta un'aperta violazione al principio di successione spaziale, riferendo l'assurdo, ingiustificato sprofondamento di un ascensore nelle profondità del suolo, ben oltre la soglia dei piani interrati e in totale assenza di coordinate spaziali (e temporali) di riferimento. A differenza del dürrenmattiano *Der Tunnel*, che inscena una vicenda simile ma non ne fornisce soluzione alcuna, il più semplice racconto di Buzzati pone l'evento in una fugace parentesi, all'interno della quale non soltanto lo spazio muta la sua consistenza, ma anche le norme e le convenzioni del comportamento sociale risultano provvisoriamente sovvertite o quanto meno allentate. Se nel lasso di tempo trascorso nel sottosuolo la ragazza con cui il protagonista si ritrova imprigionato si dimostra cedevole alle sue profferte amorose, prestandosi addirittura, tra il serio e il faceto, a una simulazione di matrimonio, non appena l'ascensore ricomincia a salire si libera dal suo abbraccio respingendolo sdegnosamente, e a misura che l'abitacolo si approssima al suolo il suo atteggiamento ritorna, proprio come lo spazio circostante, all'ordine e alla legalità dell'inizio.

Logicamente più confusivo e testualmente più interessante l'anomalo racconto *La caricia más profunda* (*La carezza più profonda*, 1967) di Julio Cortázar, compreso nell'altrettanto anomalo *collage* di storie, riflessioni, poesie, illustrazioni, fotografie che forma la *La vuelta al día en ochenta mundos* (*Il giro del giorno in ottanta mondi*, 1967): mediante una narrazione eterodiegetica a tal punto focalizzata sul protagonista da dare

l'impressione, ricorrente nella narrativa cortazariana, di una narrazione in prima persona¹²⁶, vi si raccontano le traversie di cui cade vittima un giovane dal momento in cui i suoi piedi cominciano a sprofondare nel suolo. Per quanto il testo lasci ipotizzare la natura allucinatoria dell'esperienza, questa è riferita con una tale convinzione e dovizia di particolari, ed è in sé così illogica e autocontraddittoria (il ragazzo cammina sprofondato di qualche centimetro, ma misteriosamente riesce a sollevarsi sulla punta dei piedi; contrasta il disagio appoggiandosi o issandosi su sedie, sgabelli, letti, nei quali stranamente non sprofonda; affossato nel suolo quando è in piedi, in posizione orizzontale aderisce alla superficie delle cose senza alcun problema) da suscitare nel lettore la sensazione di trovarsi al cospetto di una logica affatto diversa, fondamentalmente simmetrica nella sua articolazione spaziale.

Data inoltre la vertiginosa distorsione prospettica per cui, mentre il protagonista sprofonda progressivamente fino alle ginocchia, ai gomiti, agli occhi, per chi lo guarda egli resta collocato all'altezza consueta, senza che sia dato sapere quale delle due ubicazioni sia quella esatta, cioè se a ingannarsi sia il ragazzo o siano tutti gli altri, si può dire che nel racconto il *qui* del protagonista coincida costantemente con il *là* dei suoi interlocutori e viceversa, fino a quando l'affondamento conclusivo non ne determina l'*effettiva* scomparsa alla vista e nemmeno la fidanzata si accorge della sua presenza nell'istante in cui il giovane, inghiottito dalla terra, tende le braccia verso le suole delle sue scarpe sempre più piccole sopra la sua testa.

Nell'interessante racconto di Giorgio Vigolo *Avventura a Campo di Fiori* (1947), incluso da Ghidetti nella sua antologia di racconti fantastici italiani del Novecento, il protagonista s'imbatte casualmente, dopo averla cercata a lungo senza trovarla, nella "regione nascosta"¹²⁷ che si cela, ignota ai passanti e a cartografi, nel cuore della città di Roma: intrufolatosi nell'antico studio di un amico pittore, l'uomo sbuca su un mondo completamente distinto dalla città conosciuta, ingrigita quel giorno dal basso cielo di dicembre; una città dalle architetture luminose e splendide, dalle molte cupole e guglie fiammeggianti, popolata da rari passanti preziosamente vestiti e sovrastata da un cielo azzurro, quasi di montagna. L'amico pittore, che egli intravede all'ultimo piano di una

¹²⁶ A questo riguardo, si veda l'aneddoto riferito da Cortázar in *Del racconto breve e dintorni* (cit., p. 46): "Tanti anni fa, a Buenos Aires, Ana María Barrenechea mi rimproverò in tono amichevole l'uso eccessivo della prima persona, credo riferendosi ai racconti di *Le armi segrete*, o forse si trattava di quelli di *Fine del gioco*. Quando le feci notare che ce n'erano diversi in terza persona, insistette nel dire che non era così, e dovetti dimostrarglielo libro alla mano. Arrivammo all'ipotesi che forse la terza persona agiva come una prima persona mascherata, e che perciò la memoria tendeva a omogeneizzare monotonamente la serie di racconti del volume".

¹²⁷ Giorgio Vigolo, *Avventura a Campo di fiori*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 263.

casa surreale e sa essere scomparso, per il mondo esterno, da un anno, gli rivela il suo amore per una donna di straordinaria bellezza incontrata nella città e a questa misteriosamente legata, gli chiede di preservare il segreto su quel luogo e infine lo sospinge, poco prima dell'arrivo dell'amante, verso un'uscita inspiegabilmente collegata con la città nota.

Privo della benché minima ambiguità e intriso di un'atmosfera luminosa e pacata, il racconto inserisce letteralmente uno spazio alternativo, più felice e più bello, all'interno di quello esistente, secondo un procedimento logicamente incongruo per nulla estraneo al modo con cui la psiche albergherebbe, percependolo soltanto in parte e in particolari momenti (i sogni, il disturbo psichico, ecc.), uno spazio a più dimensioni, in accordo con quanto postula il modello multidimensionale elaborato da Matte Blanco. Ne risulta una città nella città, invisibile ai più e raggiungibile soltanto per caso o grazie a qualche privilegio segreto, la cui topografia vasta e maestosa non intacca in nulla quella della Roma attuale, e la cui presenza è destinata a rimanere, per gli abitanti della capitale che vi passano accanto o la attraversano, del tutto inavvertita.

Esistono racconti, infine, la cui intrinseca simmetrizzazione spaziale raggiunge vertici tali da non poter essere ricondotta ad alcuna parafrasi accettabile, e dinnanzi ai quali il linguaggio analitico è costretto ad esprimersi per enigmi e paradossi altrettanto oscuri di quelli esibiti dalla finzione. Ne *El río (Il fiume)*, 1954 di Julio Cortázar, un uomo riferisce l'amplesso che segue all'ennesima lite con la propria compagna, nello stesso istante in cui lei, gettatasi nella Senna per la disperazione di un rapporto ormai senza via d'uscita, annega nell'acqua del fiume. L'io narrante maschile, intorpidito dal dormiveglia e dall'estenuante ripetersi della crisi coniugale, sente il colpo della porta sbattuta dalla donna che esce minacciando di andarsi ad annegare, ma ne avverte al contempo la presenza accanto a sé nel letto, e scivolando nell'oblio preferisce credere a una simulazione e pensare che la porta si sia chiusa per un colpo di vento:

“E allora va bene, cosa m'importa se te ne sei andata, [...] e poi non è vero perché sei qui addormentata e respiri a singulti, ma allora non te ne sei andata quando andasti via a un certo punto della notte prima che io mi perdessi nel sonno, perché te ne eri andata dicendo qualcosa, che andavi ad affogarti nella Senna, ossia hai avuto paura, hai rinunciato e di colpo sei qui e quasi mi tocchi, e ti muovi ondeggiando come se qualcosa lavorasse dolcemente nel tuo sonno, come se davvero sognassi che sei uscita e che dopo tutto sei arrivata alla banchina e ti sei gettata in acqua”¹²⁸.

¹²⁸ Julio Cortázar, *El río* (1954), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Il fiume*, in *Fine del gioco*, cit., p. 12.

L'impiego incongruo del verbo *ondeggiare* e l'uso del termine *singulti* per designare la respirazione affannosa della donna, uniti a diversi riferimenti successivi significativi soltanto a una lettura retrospettiva, quali l'insistenza sul colore verde dell'atmosfera circostante ("la penombra verde dell'alba"¹²⁹) e sul respiro difficoltoso della dormiente ("le tue labbra abbozzano una smorfia di disprezzo, lasciano sfuggire l'aria a singulti, la raccolgono a brevi boccate"¹³⁰), suggeriscono un'ambivalenza destinata a trovare un parziale scioglimento soltanto nel finale. La descrizione dell'atto d'amore, da cui la donna si difende contraendosi e lottando, è un vero gioiello di ambiguità semantica, sintattica, sensoriale ed emotiva, oltre che narrativa *tout court*, e la sua conclusione sancisce il definitivo risveglio (da un sogno? da una consapevole, morbosa illusione?) del protagonista e del lettore:

“Devo dominarti lentamente (e questo lo sai, l’ho sempre fatto con un garbo cerimoniale), senza farti male piego lentamente *i giunchi* delle tue braccia, mi cingo al tuo piacere *di mani contratte, di occhi enormemente aperti*, adesso il tuo ritmo infine *affonda* in lenti movimenti di *muaré*, di *profonde bolle ascendenti* fino alla mia faccia, vagamente accarezzo *i tuoi capelli sciolti* sul guanciale, nella penombra verde guardo con sorpresa *la mia mano che gocciola*, e prima di scivolare al tuo fianco *so che ti hanno appena tirata fuori dall’acqua, troppo tardi, naturalmente, e che giaci sulle pietre della banchina, attornata da scarpe e da voci, nuda supina con i tuoi capelli bagnati e i tuoi occhi aperti*”¹³¹.

Raúl Silva-Cacérés¹³² inserisce il testo nella categoria, ampiamente frequentata da Cortázar, dei cosiddetti racconti ‘ipnagogici’, ossia di quelli che conseguono un effetto fantastico facendo leva sugli stati intermedi tra il sonno e la veglia: secondo lo studioso, perno del racconto sarebbe l'ambiguità che esso istituisce tra il sogno e la realtà esterna, chiave della conturbante sovrapposizione tra le due serie di immagini simultanee e della conseguente instaurazione di una coincidenza quasi perfetta tra l'amplesso e le convulsioni della morte.

L'ambivalenza sogno-veglia, che pure è centrale, non può però essere chiarita secondo le classiche strategie di ambiguità che abbiamo osservato all'opera nel fantastico più tradizionale: qui il testo non chiede affatto di decidere quale delle due versioni sia quella autentica, ma le afferma entrambe in un modo che sfugge a qualunque comprensione razionale ed eccede il binarismo della logica classica. Anche la spiegazione che ne fornisce Cortázar in un'occasione risulta, se confrontata col testo compiuto, decisamente semplificatrice. Ascoltiamola per curiosità e, come si dice, con

¹²⁹ Ivi, p. 14.

¹³⁰ Ivi, p. 13.

¹³¹ Ivi, p. 14 (i corsivi, eccezion fatta per il vocabolo straniero, sono miei).

¹³² Raúl Silva-Cacérés, *L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1996.

un orecchio soltanto: “naturalmente il racconto ha un elemento fantastico” spiega l’autore, “perché in definitiva, quando l’uomo torna dal suo clima erotico, nella realtà si trova sulla sponda del fiume e sta guardando il cadavere della donna annegata, appena tirata fuori dall’acqua”¹³³. Ciò che Cortázar chiarisce con tanta disinvoltura – cioè che il protagonista si trovi di fatto sulle rive della Senna e che l’intera esperienza precedente sia il frutto di una sua proiezione o allucinazione – non emerge affatto dal racconto, che evita di instradare il lettore verso qualsivoglia interpretazione unitaria, limitandosi a esporre un inceppamento diegetico privo di scioglimento e approdando a un groviglio di senso inestricabile alla lettura.

Tale *impasse* è suscitata, come opportunamente fa notare Rosalba Campra, dall’improvviso rovesciamento, nel finale, della definizione degli statuti di realtà: se all’inizio del racconto *reale* è l’immagine della donna nel letto e *immaginaria* o irrealè quella di lei annegata, che l’uomo vede nel suo sonno dietro gli occhi chiusi, il finale ribalta le due funzioni, “rendendo reale la morte della donna, annegata nel fiume, e pura immagine consolatoria la presenza di lei, addormentata, nel letto”¹³⁴, ossia sostanzialmente trasformando la natura del *tu* cui è rivolto il racconto, convertito nella chiusa da un *tu* fantasticato o assente a un *tu* reale e presente¹³⁵.

A queste osservazioni ineccepibili non è possibile muovere alcuna critica, se non che non rendono interamente conto della complessità del testo. La sua conclusione, infatti, non si limita ad affermare: è stato tutto un sogno, l’uomo ha sognato l’amplesso mentre la donna moriva lontano, nell’acqua del fiume. Una spiegazione tanto parziale lascerebbe inevasi troppi, pressanti interrogativi, quasi tutti legati alle notazioni spaziali, che nel racconto sfuggono completamente: *dove* si trova l’uomo, mentre sogna o immagina tutto questo? Dove si trova alla fine, quando pare destarsi e vedere il corpo di lei cadavere, appena estratto dall’acqua? Ma anche: come può l’uomo sognare con tanta precisa simultaneità qualcosa che sta avvenendo realmente nel medesimo istante? (perché che il sogno rappresenti ciò che sta effettivamente accadendo e non una fantasia o un timore del protagonista è fuori di dubbio, e nella chiusa il narratore è una voce più che mai affidabile e oggettiva, nonostante l’oscurità di ciò che riferisce).

¹³³ Evelyn Picon Garfield, op. cit., p. 102.

¹³⁴ Rosalba Campra, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, cit., p. 65.

¹³⁵ Per inciso va rilevato che il racconto, interamente indirizzato al *tu* della donna, non si vale per questo di una narrazione in seconda persona: l’io del protagonista vi è infatti saldamente presente e tutto ciò che è narrato, per quanto orientato a una seconda persona singolare, viene integralmente filtrato dallo sguardo e dalla voce dell’uomo.

A questi interrogativi non si può trovare risposta a meno di formulare frasi altamente simmetriche quali: il protagonista si trova nel letto e sulla sponda del fiume *allo stesso tempo*; nel sogno egli vive, esattamente, l'agonia della donna, non l'immagina né la presagisce: *vi assiste direttamente* pur trovandosi nel proprio letto, addormentato; a partire dal momento in cui l'uomo cade nell'oblio, lo spazio del letto e quello del fiume *diventano*, letteralmente, *lo stesso spazio*, e non ha più molto senso chiedersi dove anneghi la donna e dove l'uomo la sogni.

All'interno di un'interpretazione del testo diversamente poco condivisibile¹³⁶, Antonella de Laurentiis fa un interessante rilievo di ordine linguistico, nel quale evidenzia come l'identificazione fantastica tra il letto e il fiume poggi sul valore polisemico che Cortázar conferisce alla parola *cama* (letto)¹³⁷, attirando conseguentemente l'attenzione sul prezioso concorso, ai fini dell'instaurazione dell'evento fantastico, del linguaggio impiegato. A questo riguardo urge, a conclusione di questa breve analisi, una precisazione fondamentale: che la misteriosa identità *qui = là* (*letto = fiume*) instauratasi al culmine drammatico della vicenda non sia ascrivibile unicamente a un fatto di linguaggio è dimostrato dalla difficoltà (cui l'interprete di Cortázar è avvezzo) in cui s'imbatte chiunque tenti di parafrasare o riassumere la storia, rispondendo al semplice quesito: "cosa è successo?". Qui il terreno si fa scivoloso, perché il racconto è ovviamente un fatto di linguaggio, e a istituire il fantastico è sempre una precisa serie di scelte linguistiche, sintattiche, narratologiche. A differenza di racconti come *Todos los fuegos el fuego* o *Continuidad de los parques*, tuttavia, il linguaggio insegue qui qualcosa che si pretende reale nel mondo possibile instaurato, e le due esperienze che esso intreccia (l'amplesso e la morte nel fiume) risultano connesse non soltanto sul piano discorsivo, ma nella realtà che il racconto riferisce. Come si è già evidenziato più volte, quindi, la simmetrizzazione spaziale di cui si è detto è qui all'opera nel mondo tratteggiato, non solo nel discorso, e se questo si simmetrizza – mediante frasi tese e ambivalenti come quelle citate e una descrizione anfibologica dei fatti sempre più inintelligibile – è soltanto per riuscire a rendere conto degli eventi

¹³⁶ La studiosa fa ricorso alla nozione genettiana di *sillessi iterativa*, il cui procedimento vede in opera nel trattamento *temporale* del racconto. L'interpretazione che ne deriva manca inspiegabilmente il centro del problema, che si situa nell'orizzonte dello spazio e non in quello del tempo, lasciato invece perfettamente intatto dall'infrazione spaziale. Cfr. Antonella de Laurentiis, op. cit., p. 59.

¹³⁷ La duplice accezione di *letto* e *letto del fiume* del termine è estraneo alla lingua spagnola, che impiega *cama* per il primo e *lecho del rio* per il secondo. In un passaggio, Cortázar estende però metaforicamente il significato della parola *cama* al letto del fiume: "Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en *esta cama* que habías decidido abandonar por *la otra más vasta y más huyente*" ("Ma se è così mi domando che cosa stai facendo in *questo letto* che avevi deciso di abbandonare *per l'altro più vasto e più sfuggente*". Julio Cortázar, *Il fiume*, cit., p. 13, corsivi miei).

occorri quanto più precisamente possibile, sfidando quei limiti intrinseci al linguaggio che costantemente gli vietano di cogliere l'indivisibile.

Anche nell'ambito delle infrazioni temporali, ampiamente sfruttate tanto nel fantastico tradizionale quanto in quello più innovativo, sono rintracciabili casi molto diversi dotati, come si osservava per le violazioni delle leggi spaziali, di intensità simmetriche variabili. La già menzionata raccolta *Cuentos del reino secreto* di José María Merino, prevalentemente incentrata sui temi della memoria e del ricordo, annovera due effrazioni temporali interessanti sia come autonome soluzioni narrative che in ragione della reciproca divergenza. La prima, intorno alla quale è costruito il racconto *La noche más larga* (*La notte più lunga*), è una riproposizione del tema del sonno magico, assimilato dalla *science fiction* e da questa reimpiegato spesso come espediente per giustificare il viaggio nel futuro di un organismo vivente: ricoveratosi in una notte di nubifragio nella capanna di tre donne e qui vinto dal sonno, il protagonista del racconto si sveglia vent'anni dopo, coperto dai propri capelli e dalla propria barba cresciuti a dismisura, dentro abiti ormai a brandelli e invecchiato di quattro lustri; al suo ritorno, è respinto con sdegno dalla famiglia, che da vent'anni lo crede fuggito in America, e la sua versione dei fatti, che il racconto riporta al cuore di un triplice incastro diegetico, è presentata come la confessione di un ubriacone ad alcuni compaesani, sulla quale il testo sospende, grazie a un abile impiego della reticenza e della prospettiva, un sottile velo di ambiguità.

La casa de los dos portales (*La casa dai due portoni*) riferisce la strabiliante avventura di cui sono protagonisti, negli anni dell'infanzia, il narratore e alcuni amici: penetrati di nascosto nella grande casa abbandonata che da anni costituisce l'oggetto delle loro fantasie e quasi il simbolo di un misterioso e fantastico "regno segreto"¹³⁸, i ragazzi si accorgono che l'accesso interno al portone del retro è dissimulato sotto una scala e insolitamente sbarrato. Forzatolo e fuoriusciti dall'abitazione attraverso il portone retrostante, essi si rendono improvvisamente conto di essere sbucati su una città leggermente diversa da quella in cui essi abitano: una città sordida, semideserta e pervasa da un'inspiegabile decrepitezza, nelle cui rispettive abitazioni trovano estranei solo vagamente simili ai propri familiari. Colti dal terrore, fanno ritorno alla casa abbandonata, vi penetrano dal portone del retro lasciato aperto e si apprestano a trascorrervi la notte, quando inaspettatamente, osservando il paesaggio antistante da una finestra, ritrovano la città nota e l'atmosfera accogliente di sempre. Escono quindi dalla porta principale e fanno ritorno alle loro vite consuete.

¹³⁸ José María Merino, *La casa de los dos portales*, in *Cuentos del reino secreto*, cit., p. 86.

Anche se il racconto sembra alludere a un misterioso salto nel passato prossimo, la contraddittorietà dei riferimenti presenti e la considerazione conclusiva indirizzano verso una spiegazione diversa: se è vero che nel corso dell'inspiegabile avventura il narratore intravede a casa sua le proprie foto di bambino appese alle pareti e ritrova viva sua nonna, nel presente morta da due anni, la presenza di uno sconosciuto nell'abitazione di due dei suoi amici non incontra spiegazioni plausibili, né lo stato di abbandono della città può essere chiarito alla luce del suo passato. Il narratore confessa inoltre, a conclusione del racconto:

“Quel ricordo ha tinto di sé tutti gli avvenimenti della mia vita. E quando esco in strada dopo aver aperto l'unica porta della mia casa, mi assale spesso il timore di ritrovarmi in quella città immobile, corrosa, infinitamente triste, che accompagna l'altra come un'ombra invisibile”¹³⁹.

L'idea che il testo adombra senza svelarne compiutamente i contorni non è distante da quella che Borges svolse nel celebre racconto *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*Il giardino dei sentieri che si biforcano*, 1941), che animò il successivo *La trama celeste* (*La trama celestiale*, 1948) di Bioy Casares e che soprattutto la fantascienza ha esplorato nelle sue conseguenze più estreme: la postulazione filosofica – di ascendenza democritea ma portata a pieno sviluppo, stando a quanto rileva Bioy Casares in un racconto dall'esorbitante apparato teorico-esplicativo, da Louis-Auguste Blanqui – di infiniti universi paralleli, equivalenti a quella “rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli”¹⁴⁰, infinitamente biforcantesi e comprendente *tutte* le possibilità, cui il borgesiano Ts'ui Pên dedicò il suo labirinto di parole.

Il presente di abbandono e decadenza su cui i quattro bambini si affacciano per un breve lasso di tempo coinciderebbe, in quest'ottica, con una delle possibili alternative a quello in cui essi si trovano a vivere, e il misterioso portone della casa con il varco, dissimulato da qualche avveduto predecessore, che consente il passaggio dall'una all'altra di queste realtà parallele. A differenza dei racconti argentini citati, tuttavia, il testo in questione mantiene un assoluto riserbo sulle possibili cause del fenomeno riferito, che rimane sprofondata in un'oscurità pressoché impenetrabile per tutta la durata della narrazione e le sibilline parole del finale valgono a suggellare come inesplicabile.

¹³⁹ Ivi, p. 95.

¹⁴⁰ Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), trad. it. *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, cit., p. 88.

L'ipotesi dell'esistenza di universi paralleli, formulata compiutamente nel 1957 sotto il nome di "teoria dei molti mondi" dal fisico statunitense Hugh Everett III, che la dedusse dai fondamenti matematici della meccanica quantistica, è uno dei principali espedienti con cui gli scrittori di *science fiction* tentano di aggirare l'inesorabilità del tempo lineare, per dare forma a viaggi temporali esenti da contraddizioni¹⁴¹. Gli spostamenti interni a un'unica successione temporale generano infatti, perlopiù, scandali logici esperibili esteticamente ma inconcepibili nella loro effettività: nel noto racconto di Borges in cui lo scrittore incontra, sessantenne, sé stesso giovane, su una panchina di Cambridge che per l'altro si trova nella Ginevra di circa quarant'anni prima, l'invenzione fantastica incorre nella tradizionale *impasse* cui si espone qualunque racconto che tenti di dar conto di simili smottamenti spazio-temporali: per quanto il vecchio Borges anticipi al suo alter ego molte informazioni sulla sua esistenza futura e sulle stesse sorti del pianeta (annunciandogli tra l'altro *en passant* l'imminente scoppio di un'altra guerra mondiale), egli non ha memoria di esserne venuto a conoscenza prima che i fatti si verificassero, né conserva alcun ricordo del misterioso incontro con un argentino quasi cieco che dice di essere Borges. Se il racconto evade *in extremis* la contraddizione, è solo grazie all'acrobazia teorica conclusiva con cui l'autore, notoriamente ostile all'inespresso, riporta il fatto a una spiegazione sconcertante ma concepibile: "Ho meditato molto su questo incontro, che non ho raccontato a nessuno. Credo di averne scoperto la chiave. L'incontro fu reale, ma l'altro parlò con me in un sogno e per questo mi ha potuto dimenticare; io parlai con lui durante la veglia e il ricordo mi tormenta ancora"¹⁴².

Esistono poi trasgressioni temporali non mitigate sul piano esplicativo, orientate a una sostanziale oscurità da enunciazioni fortemente reticenti: un caso piuttosto eclatante è quello del buzzatiano *La frana* (1957), in cui un protagonista agevolmente identificabile con il cronista Dino Buzzati viene inviato dal direttore del giornale per cui lavora nella valle in cui si è appena verificato un disastro naturale di grandi dimensioni perché ne ricavi un articolo esclusivo. Giunto al villaggio segnalatogli, il giornalista non trova però tracce della recente frana e non s'imbatte, nel corso delle sue ricerche sempre più esasperate, che in uno smottamento antico di secoli ("Una frana di trecento anni prima lo avevano portato a vedere, la curiosità geologica di Sant'Elmo, forse indicata dalle guide turistiche! [...] Che stupido sbaglio, e intanto la sera si avvicinava. Ma

¹⁴¹ Per queste osservazioni si veda Martin Gardner, op. cit., p. 277.

¹⁴² Jorge Luis Borges, *El otro* (*L'altro*, 1975), in *El libro de arena*, trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *Il libro di sabbia*, in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Vol. II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 570-571.

dov'era, dov'era la frana?"¹⁴³), nella piccola frana riversatasi sul misero campicello artificiale di un contadino del posto e nelle lagnanze di un bifolco del paese sul carattere non edificabile di un terreno che tenta invano di vendere.

Esausto, il giornalista si arrende infine a una spiegazione razionale e desolante dei fatti ("La notizia di un fatto da nulla, forse quella minuscola frana sul campo del contadino collerico, era stranamente scesa fino in città, per vie inesplicabili, e nel viaggio si era sempre più deformata fino a diventare una tragedia"¹⁴⁴) e inizia la discesa verso la pianura. Nella sua mente, tuttavia, una porticina rimane aperta per il miracolo, presagito a stento e quasi per gioco:

*«A meno che...» ma sorrise, misurando l'assurdità della cosa [...] L'auto scendeva con lieve fruscio di ghiaia, i due raggi dei fari perlustravano attorno, battendo ogni tanto sull'opposta parete di ghiaia, sulle basse nubi, su sinistri roccioni, alberi morti. Essa scendeva adagio, quasi attardata da una speranza estrema*¹⁴⁵.

Finché il presentimento si avvera con un'inesorabilità che l'accento alla possibilità di un'allucinazione non riesce a vanificare:

*«Fino a che il motore tacque o almeno così parve perché Giovanni udì alle sue spalle, allucinazione forse, ma poteva anche darsi di no; udì alle spalle il principio di uno scroscio immenso che sembrava scuotere la terra; e il suo cuore fu preso da un orgasmo inespriabile, stranamente simile alla gioia*¹⁴⁶.

La frana comunicatagli il mattino e abbattutasi sul paese a diverse ore di distanza, di cui il protagonista sospetta il carattere illusorio ma per converso è percepita dal lettore, entro l'economia del racconto, come indiscutibilmente reale, attesta un inceppamento temporale di cui non è possibile dire, con i dati forniti dal testo, se non che si è verificato. Ipotesi circa le capacità profetiche del direttore del giornale o la facoltà magica del protagonista di dar vita a un cataclisma desiderandolo intensamente esulano dal racconto, che si limita a esporre la strabiliante convergenza di passato e futuro interrompendosi nel punto esatto in cui questa invoca una spiegazione plausibile e gettando una luce sinistra su quello che si è avvezzi a chiamare 'flusso del tempo', pur sapendo, come puntualizza Gardner¹⁴⁷, che non il tempo, ma l'universo fluisce incessantemente, e che il tempo altro non è se non l'applicazione di una misura umana a questo fluire.

¹⁴³ Dino Buzzati, *La frana* (1957), in *Sessanta racconti*, cit., p. 337.

¹⁴⁴ Ivi, p. 341.

¹⁴⁵ Ibidem, corsivi miei.

¹⁴⁶ Ivi, p. 342.

¹⁴⁷ Martin Gardner, op. cit., p. 220.

Com'è facilmente intuibile, la maggior parte delle contravvenzioni alle leggi del tempo trasgredisce anche, contemporaneamente, quelle dello spazio, e viceversa: entro la narrativa breve di Cortázar, la quale ingaggia una vera e propria battaglia contro le nozioni di tempo e spazio lineari in favore di una concezione più fluida e *continua* di alcuni livelli dell'esistente, in particolare due racconti violano le classiche norme spazio-temporali sottraendosi a qualunque tentativo di riduzione razionale e attingendo invece, quale loro logica intrinseca, a ragionamenti simmetrici difficilmente parafrasabili.

Nel racconto *El otro cielo* (*L'altro cielo*, 1966) l'anonimo narratore, agente di borsa argentino fidanzato con una donna che non ama e incapace di evadere da un'esistenza borghese che lo tedia e lo opprime, per un breve periodo della sua vita si trova catapultato ogni sera, passeggiando per le strade di Buenos Aires, nella Parigi del 1870, dove intesse relazioni completamente diverse da quelle consentitegli nel suo presente sudamericano e dove gli è permesso di vivere, segretamente e di notte, un'esistenza più intensa e più autentica: "La mia fidanzata, Irma, trova inspiegabile che mi piaccia vagare di notte per il centro e nei quartieri del sud, e se sapesse della mia predilezione per il Pasaje Güemes si scandalizzerebbe senz'altro [...] Irma è la donna più buona e più generosa che conosca, mai mi verrebbe in mente di parlarle di quel che veramente conta per me"¹⁴⁸.

Ad attenderlo dall'altro lato delle gallerie è Josiane, la prostituta che non chiede nulla, che non lo rimprovera per le sue assenze e non gli fa domande, la cui figura incarna tutto un universo alternativo, fatto di rapporti e discorsi semplici, di vagabondaggi notturni, di bevute nei caffè, un "mondo diverso in cui non era necessario pensare a Irma ed era possibile vivere senza orari fissi, a casaccio, secondo gli incontri e il caso"¹⁴⁹. I passaggi dalla Buenos Aires del 1944-45, in piena dittatura militare e a un passo dalla fine della seconda guerra mondiale, alla Parigi del 1870, su cui grava l'imminente minaccia prussiana, sono insensibili e mai del tutto deliberati: a determinarli è un misto di desiderio e casualità, oltre a un'improvvisa cedevolezza delle maglie dello spazio e del tempo e un provvisorio fluidificarsi della concretezza sensibile. Ne anticipa la natura l'incipit del racconto: "Qualche volta mi capitava che tutto si sfrangiasse, si ammorbidisse e cedesse terreno, accettando senza far resistenza che si potesse passare così da una cosa all'altra"¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Julio Cortázar, *El otro cielo* (1966), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *L'altro cielo*, in *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2005, p. 128.

¹⁴⁹ Ivi, p. 135.

¹⁵⁰ Ivi, p. 126.

Il narratore d'altronde non viaggia nel tempo a suo piacimento, ma ritorna sempre allo stesso presente. Il varco che mette in collegamento, a suo uso esclusivo, due punti tanto lontani dello spazio e del tempo, tuttavia, viene allusivamente descritto come non casuale: un'invisibile costellazione di cause, basata su rapporti simmetrici di contiguità e pienamente rispondente alla cosiddetta concezione *figurale* di cui Cortázar fornisce la più compiuta elaborazione narrativa proprio in questa raccolta (*Todos los fuegos el fuego, Tutti i fuochi il fuoco*), sottende tanto lo sdoppiamento della vita del protagonista quanto la rete di rapporti instauratisi sotto "l'altro cielo". Un misterioso legame vincola infatti, dall'altro lato delle gallerie, il soggetto stesso a Laurent, l'ignoto strangolatore che semina il panico tra le prostitute del quartiere, e al sudamericano, figura taciturna, testualmente ingiustificabile, in cui numerosi critici hanno visto un'allusione all'uruguayano Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, diversamente presente nel racconto nelle epigrafi che ne aprono le due sezioni. Imparentati, nel nome proprio, da un'assonanza non casuale¹⁵¹ e da una morte che, a conclusione di vicende oscuramente intersecate, giunge quasi simultanea, i due personaggi sembrano precludere al narratore, con la loro uscita di scena, la possibilità del ritorno:

“E da tutto ciò io toglievo, come chi tolga fiori secchi da una ghirlanda, le due morti che in un certo senso sospettavo simmetriche, quella del sudamericano e quella di Laurent, l'uno nella sua stanza d'albergo, l'altro dissolvendosi nel nulla per cedere il posto a Paul il marsigliese, ed erano quasi una stessa morte, qualcosa che si cancellava per sempre dalla memoria del quartiere”¹⁵².

Nel finale, il narratore cerca di convincersi di aver abbandonato temporaneamente l'altro lato a causa degli impegni lavorativi sempre più pressanti e del matrimonio con Irma, ma nel profondo sa che quella che giustifica come una scelta è invece il frutto di un decreto esterno alla sua volontà, le cui ragioni vanno ricercate in meccanismi

¹⁵¹ Come fa notare Saúl Sosnowski, i nomi *Lautréamont* – secondo Silva-Cacérés significativo anche per la sua allusione a “l'autre monde” (vd. Raúl Silva-Cacérés, op. cit.) – e *Laurent* differirebbero infatti di poche lettere, componibili, secondo la proposta dello studioso, nel sintagma “T[e] AMO”. Cfr. Saúl Sosnowski, *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973. I riferimenti a Lautréamont, d'altronde, appaiono tutt'altro che arbitrari in un racconto dalla ‘figuralità’ tanto insistita: *Les Chants de Maldoror (I canti di Maldoror, 1869)*, che esercitarono una certa influenza su Cortázar all'inizio del suo itinerario artistico, realizzano infatti quella dissoluzione dei tradizionali rapporti causali in nome di un principio magico di analogia che lo scrittore argentino elegge a principio strutturante di numerosi romanzi e racconti, e su cui ritorna con frequenza nelle dichiarazioni di poetica. Ecco quanto afferma sul poeta franco-uruguayano in *Teoría del túnel*: “Sottemettendo il linguaggio enunciativo al funzionamento di avvenimenti alternatamente magici, onirici, romanzeschi, astratti, di pura creazione automatica, Lautréamont inventa una realtà infantile – la realtà di un dio di vent'anni – come deliberato ariete da scagliare contro quella quotidiana, ed esalta candidamente le forze negative in un lungo incubo delirante, lucido, senza eguali. Ma nell'inventare questa realtà la preferisce poetica, retta dall'analogia piuttosto che dall'identità, la estrae da sé stesso in un'ineffabile operazione notturna”. Julio Cortázar, *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, cit., p. 95.

¹⁵² Julio Cortázar, *L'altro cielo*, cit., p. 148.

imperscrutabili che della sua pigrizia mentale e arrendevolezza all'abitudine e al reale sono, forse, le dirette conseguenze. Le parole con cui cerca di rendere conto dell'interregno concessogli in ragione di leggi logiche alternative (qui = là; io = l'altro = l'altro) e della sua definitiva chiusura, del tutto insoddisfacenti sotto il profilo razionale, costituiscono nondimeno una buona approssimazione all'accaduto e sanciscono la sua definitiva esclusione da quella che fino a poco prima definiva "la mia vita migliore"¹⁵³:

"a tempo perso andavo a fare due passi, per consolarmi, nel Pasaje Güemes, guardando vagamente in alto, prendendo un caffè e pensando ogni volta con minor convinzione alle sere in cui mi era bastato vagabondare per giungere nel mio quartiere preferito e imbattermi in Josiane a qualche angolo dell'imbrunire. Mai ho voluto ammettere che la ghirlanda era definitivamente chiusa e che mai più avrei incontrato Josiane nei passaggi o nei boulevard. Certi giorni mi viene da pensare al sudamericano, e nel mio ruminare svogliato arrivo al punto di pensare una specie di consolazione, come se lui avesse ucciso Laurent e me con la sua stessa morte; ragionevolmente mi dico di no, che esagero, che un giorno o l'altro mi inoltrerò di nuovo nel quartiere delle gallerie e incontrerò Josiane sorpresa dalla mia lunga assenza. E fra una cosa e l'altra resto a casa a bere il mate, ascolto Irma che aspetta per dicembre, e mi domando senza molto entusiasmo se quando ci saranno le elezioni voterò per Perón o per Tamborini, se voterò scheda bianca o semplicemente resterò a casa e berrò mate e guarderò Irma e le piante del patio"¹⁵⁴.

Il racconto *La isla a mediodía* (*L'isola a mezzogiorno*, 1966), appartenente alla stessa raccolta, inscena un *displacement* spazio-temporale ancora più drastico, perché inavvertito dal protagonista (e dal lettore) fino alla fine. Lo steward italiano Marini, la cui vita è un vuoto ripetersi di identici viaggi aerei e avventure sentimentali vissute con svogliatezza nelle camere d'albergo di città sempre diverse, nota un giorno casualmente, sorvolando le isole della Grecia sulla linea Roma-Teheran, una piccola isola dorata, quasi disabitata, ancora ignota al turismo di massa, che lo attrae per la sua "forma inconfondibile, come una tartaruga che avesse appena tolto le zampe dall'acqua"¹⁵⁵. L'isola intravista ogni giorno dall'alto, intorno a mezzogiorno, per una manciata di minuti, inizia a esercitare su di lui un potere quasi magnetico, acuito dall'impalpabilità della visione e dall'inconsistenza della sua esistenza presente:

"Niente di tutto ciò aveva senso, volare tre volte alla settimana a mezzogiorno su Xiros era tanto irrealistico quanto sognare tre volte alla settimana di volare a mezzogiorno su Xiros. Tutto era falsato nella visione inutile e ricorrente; salvo, forse, il desiderio di ripeterla, il consultare l'orologio prima di mezzogiorno, il breve, pungente contatto con l'abbacinante frangia bianca al bordo di un azzurro quasi nero, e le case dove i pescatori avrebbero alzato gli occhi per seguire il passaggio di quell'altra irrealtà"¹⁵⁶.

¹⁵³ Ivi, p. 147.

¹⁵⁴ Ivi, p. 149.

¹⁵⁵ Idem, *La isla a mediodía*, trad. it. di Ernesto Franco, *L'isola a mezzogiorno*, in *Tutti i fuochi il fuoco*, cit., p. 89.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 89-90.

L'attrazione si trasforma presto in una vera e propria ossessione, tale da annullare tutto quanto segue e precede il "momento di andare a curvare sul finestrino di coda, sentire il freddo cristallo come una frontiera dell'acquario dove lentamente si muoveva la tartaruga dorata nell'azzurro denso"¹⁵⁷, e Marini decide di scendere sull'isola per trascorrervi qualche giorno di vacanza, sapendo in cuor suo di desiderare rimanervi per sempre.

Sbarcato sull'isola all'alba, fa la conoscenza del patriarca Klaios e dei suoi figli, nuota con uno di essi e col suo aiuto inizia a sillabare, disteso al sole delle undici, le prime parole in greco. Anche se si è sfilato l'orologio da polso ed è deciso a non ricorrervi più, non può però trattenersi dal guardare l'aereo che sorvola l'isola a mezzogiorno esatto: sollevato lo sguardo lo vede però piegarsi inaspettatamente e inabissarsi, sotto i suoi occhi, nell'acqua del mare:

"Chiudendo gli occhi si disse che non avrebbe guardato l'aereo, che non si sarebbe lasciato contaminare dalla parte peggiore di se stesso, che una volta di più sarebbe passata sull'isola [...] Incapace di lottare contro tanto passato, aprì gli occhi e si mise a sedere, e nello stesso istante vide l'ala destra dell'aereo, quasi sopra la sua testa, che si inclinava inspiegabilmente, il cambiamento nel rumore dei reattori, la caduta quasi verticale sul mare"¹⁵⁸.

Accorso sul luogo della caduta, vede un braccio emergere dall'acqua, afferra per i capelli l'uomo agonizzante e tenta inutilmente, trascinatolo a riva, di strapparli alla morte. Ma "a che cosa poteva servire la respirazione artificiale se ad ogni convulsione la ferita sembrava aprirsi un po' di più ed era come una bocca ripugnante che chiamava Marini, *lo strappava dalla sua piccola felicità di così poche ore sull'isola*, gli gridava fra i gorgoglii *qualcosa che lui non era più in grado di sentire*"¹⁵⁹. Riferendo la morte dello sconosciuto con queste parole, apparentemente metaforiche, la narrazione ha già iniziato a scoprire la rivelazione finale, affidata alle righe, reticenti e sibilline, che seguono:

"Quando Klaios arrivò, i ragazzi stavano intorno al corpo steso sulla sabbia, senza capire come avesse potuto avere la forza di nuotare fino a riva e trascinarsi, dissanguandosi, fino a lì [...] Klaios guardò in direzione del mare, cercando qualche altro sopravvissuto. *Ma come sempre erano soli sull'isola, e il cadavere dagli occhi aperti era l'unica cosa nuova fra loro e il mare*"¹⁶⁰.

Come lascia intendere questo fugace riferimento, l'uomo morto sulla spiaggia è lo stesso Marini, che cessa di udire le parole dell'altro perché in quell'istante sta perdendo

¹⁵⁷ Ivi, p. 92.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 94-95.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 95-96, corsivi miei.

¹⁶⁰ Ivi, p. 96, corsivi miei.

la vita e non, come sembra in un primo momento, perché queste sono diventate inintelligibili. Sulla sabbia non rimane nessun'altro al di fuori del cadavere, che Klaios e i suoi *non hanno mai visto prima*. Ora proprio l'assenza, per le ore trascorse da Marini sull'isola, di testimoni esterni, la cui presenza non sia filtrata dal suo sguardo, ha indotto diversi critici a interpretare quella parte della narrazione come l'anticipazione immaginaria del proprio viaggio da parte del protagonista, o più spesso e più coerentemente come la vertiginosa serie di immagini presentatasi alla sua coscienza nei pochi istanti che intercorrono tra la caduta e la morte¹⁶¹, secondo un espediente simile a quello impiegato da Borges nel superbo *El milagro secreto (Il miracolo segreto, 1944)*.

Qui lo scrittore Jaromir Hladík, arrestato a Praga dalla Gestapo nel marzo del 1939 e condannato a morte, riceve in sogno da Dio un anno di tempo per concludere il dramma al quale sta lavorando e che potrebbe giustificare l'esistenza agli occhi dei posteri: tra l'istante in cui il plotone riceve l'ordine di sparare e quello in cui parte la raffica vive pertanto un intero anno, riuscendo così a terminare mentalmente, di fronte alla congelata immobilità dei soldati, la sua opera in versi. Quando finalmente la conclude, il tempo riprende il suo corso senza che nessuno dei presenti si accorga della sospensione:

“Concluse il suo dramma: gli mancava ormai da risolvere soltanto un epiteto. Lo trovò; la goccia d'acqua scivolò sulla sua guancia. Cominciò un grido impazzito, mosse la faccia, la quadruplica scarica lo abbatté.
Jaromir Hladík morì il 29 marzo, alle nove e due minuti del mattino”¹⁶².

Le ragioni di questa palese infrazione alle leggi del tempo sono tuttavia, nel racconto di Borges, oltremodo esplicite, e l'intero avvenimento è riconducibile a quello che fin dal titolo viene definito, come nel racconto fantastico ottocentesco più tradizionale, un *miracolo*: “Un intero anno aveva chiesto a Dio per terminare il suo lavoro: un anno gli concedeva la sua onnipotenza. Dio compiva per lui un miracolo segreto: lo avrebbe ucciso il piombo tedesco, all'ora prefissata, ma nella sua mente sarebbe trascorso un anno fra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine”¹⁶³. Niente di tutto ciò nel testo di Cortázar: qui il carattere mentale del narrato non trova agganci testuali di alcun genere e non si presenta che come l'estremo baluardo di 'realismo' cui aggrapparsi per poter dipanare una complessità diversamente irriducibile.

Pur esordendo con una focalizzazione sul protagonista (questa sì, anticipatoria) da cui ci si potrebbe attendere qualche distorsione o inganno, il passo in cui è descritto lo

¹⁶¹ Per questa lettura, si veda in particolare Malva E. Filer, *Los mundos de Julio Cortázar*, New York, Las Americas, 1970.

¹⁶² Jorge Luis Borges, *El milagro secreto* (1944), trad. it. *Il miracolo segreto*, in *Finzioni*, cit., p. 138.

¹⁶³ Ivi, p. 137.

sbarco sull'isola, col suo passaggio repentino alla narrazione *esterna*, non lascia adito a dubbi circa il suo carattere reale:

“Niente era difficile una volta deciso, un treno notturno, una prima imbarcazione, un altro barcone vecchio e sporco, lo scalo a Rynos, la negoziazione interminabile con il capitano della barca dei polpi, la notte sul ponte, attaccato alle stelle, il sapore dell'anice e dell'agnello, l'alba fra le isole. *Sbarcò* con le prime luci, e il capitano *lo presentò* a un vecchio che doveva essere il patriarca”¹⁶⁴.

Anche la presenza sull'isola di un personaggio dotato di un nome proprio (Klaios), testimone quindi oggettivo e non mera proiezione della psiche del protagonista (il personaggio ha infatti lo stesso nome prima e dopo la morte di Marini), garantirebbe secondo Rosalba Campra la veridicità dell'esperienza occorsa, mentre inspiegato rimarrebbe non già il carattere reale o fantasticato dell'avvenimento, quanto piuttosto “in quale altra dimensione spazio-temporale, in quale altra dimensione del reale, si siano trovati quell'isola e quel Klaios”¹⁶⁵: presente sull'aereo e sull'isola al medesimo tempo, ma su un'isola diversa da quella su cui verrà trovato morto, e dove non verrà riconosciuto da alcuno degli abitanti, situata forse in una parallela dimensione spazio-temporale sulla cui ubicazione non ha però alcun senso interrogarsi, Marini muore vedendo dall'esterno la propria morte – un'impossibilità questa che è forse, tra tutte, la più logicamente aberrante, – non senza aver assaggiato, per qualche ora, il sapore dell'esistenza agognata.

Il viaggio del protagonista – tema ricorrente nell'intera narrativa cortazariana¹⁶⁶, declinato qui nella forma del viaggio *iniziatico* – è evidentemente destinato allo scacco. Il giovane Marini ha piena coscienza delle difficoltà dell'impresa, ma è mosso dall'illusione, ancora mentre significativamente si sfilava l'orologio dal polso, di potercela fare: “Marini guardò il suo orologio e poi, con un gesto d'impazienza, lo strappò dal polso e lo mise nella tasca del costume. Non sarebbe stato facile uccidere l'uomo antico, ma lì dall'alto, vibrante di sole e di spazio, sentì che l'impresa era possibile”¹⁶⁷. Fallisce tuttavia inesorabilmente, forse perché arrischiatosi troppo tardi o per puro caso, e non riesce a installarsi in quella vita più autentica di cui l'isola costituiva la promessa o l'abbaglio, esattamente come fallisce, rinunciando alla propria libertà, il protagonista de

¹⁶⁴ Julio Cortázar, *L'isola a mezzogiorno*, cit., pp. 92-93, corsivi miei.

¹⁶⁵ Rosalba Campra, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, cit., p. 66.

¹⁶⁶ Per un approfondimento del tema del viaggio nella narrativa cortazariana, si veda Martha Paley de Francescato, *El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar*, in David Lagmanovich, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, HISPAM, 1975.

¹⁶⁷ Julio Cortázar, *L'isola a mezzogiorno*, cit., p. 94.

El otro cielo, che rientrando nella posticcia vita borghese metaforicamente muore di una morte che di quella concreta di Marini costituisce in qualche modo un *pendant*.

Molto opportunamente si è osservato come la quasi totalità dei personaggi di Cortázar *subisca* più che suscitare l'inspiegabile, e anche laddove questo costituisce un polo d'attrazione positivo, salvifico, come nei casi esaminati, ne accetti l'azione *passivamente*, senza intervenire in prima persona. Al termine di una puntuale disamina dei diversi *passaggi* che i racconti di Cortázar fanno subire, a livello dell'*histoire*, all'asse attanziale (mediante trasformazioni di vario genere dello statuto del soggetto), a quelli circostanziali dello spazio e del tempo, o al piano della realtà, Rosalba Campra fa notare come nella maggior parte dei casi tali racconti ripristinino nel finale, dopo una transitoria messa in questione dell'io, della natura del reale e delle coordinate spazio-temporali, l'equilibrio iniziale. Anche sfasature spazio-temporali drastiche come quella contenuta qui non conseguirebbero, in definitiva, un reale smantellamento del divenire, e il tempo continuerebbe, oltre la parentesi fantastica, a imporre il suo corso e le sue leggi. Di conseguenza anche la ricerca di una conoscenza più autentica si vedrebbe destinata, in mancanza di un reale superamento dello stato iniziale, alla disfatta: "Il passaggio non è lo scioglimento di una tensione, è anzi la sua conferma. Il risultato del passaggio è sempre la morte, reale (come in *La isla a mediodía*) o metaforica (come in *El otro cielo*, dove la morte è il ritorno alla routine, la scomparsa dell'avventura)"¹⁶⁸.

A queste osservazioni senza dubbio pertinenti e supportate da una disamina estremamente rigorosa dei modelli narrativi in atto nei testi, si può solo obiettare che una scrittura che smantellasse effettivamente, senza possibilità di ritorno, le nozioni di identità, realtà, spazio e tempo, è ben lungi dall'essere concepibile, e quand'anche si riuscisse a darle corpo essa smarrirebbe verosimilmente il suo fondamentale ruolo comunicativo. L'esito fallimentare del percorso dei protagonisti, inoltre, non va confuso con l'azione che i singoli testi esercitano sui loro lettori e con l'intrinseca trasgressività, questa sì 'vittoriosa' per la carica negativa e destabilizzante che vi è racchiusa, che essi mantengono ben al di là del personalissimo scacco dei loro personaggi.

Che nel racconto la trasgressione logica ed epistemologica, come si è ripetuto più volte nel corso di questo studio, non possa essere altro che *parentetica*, e che l'ordine consueto debba presto o tardi ristabilirsi affinché questa possa spicarvi in tutta la sua virulenza, è un precetto compositivo che Cortázar ebbe sempre chiaro, e che non ha mancato di esplicitare nelle sue riflessioni sul genere:

¹⁶⁸ Rosalba Campra, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, cit., pp. 82-83.

“Seconda osservazione: il fantastico esige uno sviluppo temporale ordinario. La sua irruzione altera all’istante il presente, ma la porta che dà sull’ingresso è stata e sarà la stessa nel passato e nel futuro. Solo l’alterazione momentanea all’interno della regolarità rivela il fantastico, ma è necessario che l’eccezionale diventi anch’esso regola senza soppiantare le strutture ordinarie fra le quali si è inserito”¹⁶⁹.

2.3 *Pars pro toto* e causalità fantastica

Uno dei corollari più rilevanti del principio di simmetria è, lo si ricorderà, l’equivalenza tra la parte e il tutto, e la conseguente interscambiabilità dei diversi membri delle classi istituitesi sotto l’azione dissolvente del simmetrico. Ne segue pertanto che, oltre a smantellare l’idea stessa di spazio e di tempo, il principio di simmetria indirettamente corrode, dove si applica, la nozione di causalità lineare, concepibile soltanto alla luce di rapporti rigorosi e stabili tra gli oggetti e impensabile entro un sistema basato su relazioni mobili e confusive. Se si assumono come fondamenti dell’idea classica di conseguenza logica le leggi aristoteliche della transitività (se dato p è necessario che q e dato q è necessario che r, allora dato p è necessario che r) e della contrapposizione (se dato p è necessario che q, allora dato non-q è necessario che non-p) e quelli, da essi derivabili, del *modus ponens* (se il primo, allora il secondo. Ma il primo, dunque il secondo) e del *modus tollens* (se il primo, allora il secondo. Ma non il secondo. Dunque non il primo)¹⁷⁰, risulta evidente come la possibilità di sostituire ai termini in questione qualunque altro termine appartenente alla medesima classe, entro una progressione crescente che arriva a includere in un’unica superclasse indifferenziata la totalità stessa degli oggetti, conduca in un’ultima istanza a una causalità ben differente da quella cui siamo abituati o, da un altro punto di vista, alla dissoluzione stessa dell’idea di causa.

Prescindendo dalla novità teorica conferitale dalla natura psicanalitica e dall’impianto logico, la concezione matteblanchiana delle relazioni simmetriche può essere intesa come la sistematizzazione e traduzione psichica di una concezione antica: come si sarà già intuito, infatti, il principio simmetrico secondo il quale il tutto è contenuto in ogni sua parte e ogni parte è in relazione con tutte le altre costituisce il fondamento stesso di quello che numerosi etnologi e storici delle religioni hanno definito, al di là delle specificità storiche e culturali, il *pensiero magico*.

In particolare gli studi strutturali di Lévy-Bruhl e Ernst Cassirer sulla mentalità magica si appuntano sulla predominanza, nelle culture di molti popoli ‘primitivi’, di una

¹⁶⁹ Julio Cortázar, *Del racconto breve e dintorni*, cit., p. 53.

¹⁷⁰ Cfr. Piergiorgio Odifreddi, op.cit., pp. 65-67.

logica basata su leggi di *partecipazione*, “impermeabile alla esperienza e istituyente nessi di affinità, di simpatia, di efficacia o di identità sostanziale tra fenomeni e oggetti in realtà indipendenti fra di loro”¹⁷¹, alternativa o interagente con la logica tradizionale fondata sull’osservazione empirica e sul principio di identità. La stretta parentela che unisce il principio della *pars pro toto* sotteso all’intero pensiero magico con una concezione causale di natura diversa da quella nota è precisato da Cassirer, che osserva:

“Dal momento che il mito non conosce la forma della analisi causale, non può esistere per lui neppure quella netta demarcazione, che soltanto questa forma di pensiero istituisce tra il tutto e le sue parti. Persino quando la intuizione empirica sembra, per così dire, presentarci le cose come fossero separate e differenziate, il mito sostituisce questa separazione e continuità con la forma a lui caratteristica della ‘interpenetrazione’. Il tutto e le sue parti sono reciprocamente connessi, sono collegati l’un l’altro da medesimi destini e così rimangono anche quando si siano di fatto disciolti [...] Chiunque entri in possesso anche della parte più insignificante del corpo di un uomo, oppure persino del suo nome, della sua ombra, della sua immagine riflessa in uno specchio, cioè delle sue ‘parti’ reali secondo una concezione mitica, costui si è impadronito dell’individuo, ha ottenuto il potere magico su di lui”¹⁷².

Secondo Borges, che nella sua prima formulazione della cosiddetta *casualità magica* si rifà esplicitamente agli studi di Frazer sulla simpatia quale legge centrale della mentalità magica e tenta un’applicazione del concetto alla scrittura romanzesca, “la magia è la coronazione o l’incubo della causalità, non la sua contraddizione. Il miracolo è tanto estraneo a quell’universo quanto a quello degli astronomi. Tutte le leggi naturali vi imperano, e altre immaginarie. Per il superstizioso, c’è una connessione necessaria non solo tra una fucilata e un morto, ma tra un morto e la effigie di cera maltrattata o la rottura profetica di uno specchio o il sale che si rovescia o tredici terribili commensali”¹⁷³.

Se da un lato ogni parte non solo rappresenta, ma letteralmente è il tutto, dunque si trova in un nesso causale con parti che la logica tradizionale non porrebbe mai relazione con essa né connetterebbe reciprocamente, dall’altro il rapporto causale magico trascura, secondo l’analisi che ne fa Cassirer, ogni differenza e demarcazione temporale, giungendo a instaurare rapporti causali indifferenti alla concatenazione delle cause e degli effetti *nel tempo*¹⁷⁴. Al medesimo carattere confusivo o sincretistico dei nessi

¹⁷¹ Ernesto de Martino, commento introduttivo a Lucien Lévy-Bruhl, *La partecipazione magica*, in *Magia e civiltà* (1962), a cura di Ernesto de Martino, Milano, Garzanti, 1984, p. 79.

¹⁷² Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Vol. II, *Il pensiero mitico*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, 1977², cit. in ivi, p. 87.

¹⁷³ Jorge Luis Borges, *El arte narrativo y la magia* (1932), trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *L’arte narrativa e la magia*, in *Discussione*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 60.

¹⁷⁴ Per maggior chiarezza, si veda l’esempio riportato in proposito dallo studioso: “Se un guerriero viene ferito da una freccia, secondo la concezione magica si può guarirne o diminuirne il dolore appendendo una freccia in un luogo fresco e spalmandola di unguento [...] Dal punto di vista del pensiero scientifico, un’unica cosa non è mai semplicemente la causa di un’altra, ma il suo effetto è prodotto solo in ben

logici può essere fatta risalire quella caratteristica del pensiero magico tale per cui il soggetto (l'adulto 'primitivo' come il bambino e il malato) sarebbe incapace di scindere fra pensiero e cose e fra io e mondo esterno, e tenderebbe a sostituire le leggi psicologiche a quelle naturali, secondo dinamiche riassumibili, nella lettura pionieristica ancorché semplificatrice di Freud, nel principio magico cosiddetto dell'*onnipotenza del pensiero*¹⁷⁵. Per quanto simili visioni della mentalità magica o 'animistica' manchino, come giustamente fa rilevare de Martino, di un'adeguata considerazione degli aspetti storico-culturali e tendano a far confluire in un'unica struttura indifferenziata credenze e pratiche magiche anche molto distanti tra loro, hanno nondimeno il merito di individuare gli aspetti salienti e di porli in relazione con determinati meccanismi psichici propri della prima infanzia ma mai eliminati del tutto dall'imporsi del pensiero logico-deduttivo nell'età adulta.

La pertinenza di questo breve *excursus* per l'indagine del racconto fantastico appare con tanta maggiore evidenza se si pone mente al saggio freudiano sul Perturbante da cui ha preso le mosse il primo capitolo di questo studio, dove il sentimento dell'*unheimlich* sotteso a gran parte della produzione fantastica tradizionale era per l'appunto ricondotto al riemergere di una visione magica o, nella terminologia di Freud, *animistica* dell'universo. Molti sono i racconti fantastici la cui trasgressione logica rimanda direttamente a una concezione 'magica', o simmetrica, dei rapporti causali: se i casi che fanno scopertamente riferimento al sistema concettuale della magia vanno ascritti al fantastico più tradizionale, come si è già argomentato, per la riconoscibilità e trasparenza culturale delle loro immagini, altri racconti trasgrediscono alla nozione lineare di causalità senza per questo rimandare a codici d'interpretazione identificabili, bensì mediante una simmetrizzazione dei nessi causali destinata a produrre, con la complicità di una reticenza ben calibrata, immagini oscure e polisemiche.

precise circostanze determinanti e soprattutto in un *momento temporale* rigorosamente delimitato. Il rapporto non è tanto una relazione tra cose, quanto piuttosto un rapporto tra *mutamenti* che avvengono in certi oggetti entro tempi ben stabiliti [...] Dal momento che il mito e la magia non intraprendono mai questa analisi delle condizioni parziali, ciascuna delle quali possiede soltanto uno specifico valore *relativo* alla totalità della relazione causale, ne consegue che entrambi non distinguono nettamente né i momenti temporali né le parti di una totalità parziale". Ernst Cassirer, *Il pensiero mitico*, in *Magia e civiltà*, cit., pp. 89-90.

¹⁷⁵ Cfr. Sigmund Freud, *Totem und tabù* (1913), trad. it. di Celso Balducci, Cecilia Galassi e Delio Agozzino, *Totem e tabù*, Roma, Newton Compton, 2006, pp. 119-137. A chiarimento del nesso esistente tra questo principio e il carattere partecipativo della modalità magica, valga la seguente precisazione di Cassirer: "Che la mia volontà faccia muovere il mio braccio – così spiega Hume – non è per nulla più comprensibile del fatto che possa anche far fermare la Luna nel suo corso. Ma il punto di vista magico capovolge questo rapporto: *poiché* la mia volontà fa muovere il mio braccio, ne consegue un rapporto egualmente sicuro e comprensibile anche tra essa e tutti gli altri avvenimenti della natura 'esterna'". Ernst Cassirer, *Il pensiero mitico*, in *Magia e civiltà*, cit., p. 87.

Nel racconto *La hija del toro* (*La figlia del toro*, 1961) di Silvina Ocampo, una bambina fabbrica per gioco alcune bamboline rudimentali cui assegna il nome dei propri familiari e conoscenti, per poi bruciarle in una pentola e provocare indirettamente, per ragioni che la narrazione non esplicita ma sulle quali non sussiste alcun dubbio, la morte o la scomparsa delle persone corrispondenti. Il principio magico secondo il quale “agire sul simbolo di un oggetto o di un essere è agire sull’essere o sull’oggetto medesimi”¹⁷⁶, basato su una logica partecipativa per la quale il *come se* cessa di esistere in nome di un’identificazione pressoché totale tra il simbolo e la cosa simboleggiata, è declinato qui nella forma tradizionale dell’azione sul feticcio. Nel microracconto *La sombra de las jugadas* (*L’ombra delle mosse*) che Borges nella *Antología de la literatura fantástica* attribuisce al poeta scozzese Edwin Morgan, il vincolo magico che lega il microcosmo di una scacchiera al macrocosmo del campo di battaglia su cui gli eserciti dei due giocatori si fronteggiano nel medesimo istante è ancora più esplicito:

“In uno dei racconti che formano la serie dei *Mabinogion*, due re nemici giocano a scacchi, mentre in una valle vicina i loro eserciti combattono e si fanno a pezzi. Giungono messaggeri con notizie della battaglia; i re non paiono sentirli, e chini sulla scacchiera d’argento muovono i pezzi d’oro. Man mano appare chiaro che le vicissitudini della battaglia seguono quelle del gioco. Verso sera, uno dei re scaglia a terra la scacchiera, perché l’altro gli ha dato scacco matto, e poco dopo un cavaliere insanguinato gli annuncia: Il tuo esercito è in fuga, hai perso il regno”¹⁷⁷.

Un’analoga corrispondenza tra micro e macrocosmo è al centro del racconto *El nacimiento en el desván* (*Il presepio nel solaio*, 1982) di José María Marino: spinto dalla nostalgia per l’infanzia suscitategli da un’insolita nevicata estiva, un anziano protagonista lavora per mesi alla costruzione di un presepe il cui paesaggio riproduca in tutto e per tutto il paese in cui vive, compresi i suoi abitanti e i loro animali domestici. Ultimato, il presepe ha fattezze a tal punto accurate da indurre l’uomo a dubitare della sua natura di copia: “poteva pensare che questo fosse il paese e che quello di fuori – avvolto nell’oscurità e nell’acqua – fosse solo il suo duplicato più grande e impreciso”¹⁷⁸. Quando un giorno il presepe si anima sotto i suoi occhi, il protagonista è colto dall’orrore, si sforza di credere in un’allucinazione e fuggendo dal solaio in cui esso è riposto chiude a chiave la porta, deciso ad allontanare il terribile sospetto, molto borgesiano anche nella sua formulazione, “che quella apparenza di vita gli aveva suggerito: che il presepe fosse la realtà ed egli fosse soltanto una grande statua inerte

¹⁷⁶ Ivi, p. 80.

¹⁷⁷ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología della letteratura fantástica*, cit., p. 395.

¹⁷⁸ José María Merino, *El nacimiento en el desván* (1982), in *Cuentos del reino secreto*, cit., pp. 19-20.

sculpita con mani abili in una scheggia di legno”¹⁷⁹. Nei giorni successivi diversi abitanti del paese, a cominciare dalla sua governante, vengono trovati morti in circostanze misteriose, coi corpi lacerati da ferite profondissime e inspiegabili, ma solo il quinto giorno, alla vista delle ennesime vittime – due anziani simili, nell’abbandono dei loro corpi, a una coppia di “pupazzi dimenticati dopo un lungo pomeriggio di gioco”¹⁸⁰ – l’uomo inizia a intuire la verità: “il telaio della finestra sradicato con precisione, con una facilità sovrumana, e il modo in cui era stato rotto il vecchio tavolo di pino, come se ci si fosse appoggiati nel mezzo con una forza incalcolabile, gli ricordarono la fragilità dei piccoli oggetti che egli stesso aveva intagliato, e che un leggero sforzo delle dita bastava a scheggiare e a sgretolare”¹⁸¹. Quando infine sale nel solaio e si avvicina al presepe, scopre la causa delle morti misteriose e si salva, per un soffio, da un identico destino:

“Accese la luce. In mezzo alla pacifica immobilità delle cassette, in quella bruma simulata per mezzo delle luci multicolori, c’era un grande ombra. Era il gatto. Senza dubbio era rimasto chiuso nel solaio. Si stava acquattando vicino alla riproduzione della sua casa, gli occhi fissi sull’abbaino. Guardava la piccola figura dal cui collo pendevano le estremità di una sciarpa. Stava allungando una zampa”¹⁸².

L’allusione a segrete corrispondenze e a meccanismi causali estranei alle leggi consuete anima anche il racconto *¿Una mariposa? (Una farfalla?, 1897)* dell’argentino Leopoldo Lugones, il cui effetto fantastico è basato, senza che il testo arrivi mai a esplicitarne la formula, su una strategia denominata in seguito da Borges delle “azioni parallele” e da quest’ultimo segnalata quale uno dei procedimenti più efficaci della letteratura fantastica¹⁸³: innamorato della propria cugina ma costretto a separarsene a

¹⁷⁹ Ivi, p. 21.

¹⁸⁰ Ivi, p. 23.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ivi, p. 24.

¹⁸³ Formulato compiutamente nel corso di una conferenza sul fantastico pronunciata a Rosario (Argentina) nel 1950, il tema delle “azioni parallele” va ad arricchire, insieme ad altri tre (l’onnipotenza, la metamorfosi, i fantasmi), la lista di temi fantastici enunciati da Borges nelle due conferenze tenute a Montevideo (Uruguay) e Tucumán (Argentina) nel corso dell’anno precedente (l’opera d’arte all’interno dell’opera d’arte; la contaminazione tra sogno e realtà; i giochi con il tempo; il doppio). In una conferenza sugli stessi temi tenuta a Buenos Aires nel 1967 e tradotta in un testo ancora inedito dal titolo *La literatura fantástica*, il principio delle azioni parallele, esaminato per ultimo, riceve ampio spazio e viene associato a quello, già affrontato altrove, della cosiddetta *casualità magica* (Cfr. anche Jorge Luis Borges, *L’arte narrativa e la magia*, cit.). (Per un’analisi approfondita dei contenuti della conferenza, si vedano Pedro Luis Barcia, *Los temas y los procedimientos de la literatura fantástica según un texto desconocido de Borges*, in *Los Laberintos del signo. Homenaje a Jorge Luis Borges*, a cura di Graciela N. Ricci, Milano, Giuffrè, 1999; e Graciela N. Ricci, *Borges al final del milenio: algunas reflexiones*, in Aa. vv., *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri*, Atti dell’AISPI, 5-7 marzo 1998, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 477-497). Interrogato in un’occasione su quale fosse, dei temi fantastici, quello che riteneva più importante, lo scrittore rispose: “Il tema della casualità. Non della casualità reale, ma della casualità fantastica, ossia quella in cui a prima vista non si sospetta alcuna relazione tra la causa e l’effetto”. (María

causa della partenza della ragazza per la Francia, il giovane protagonista Alberto diventa cacciatore e collezionista di farfalle, e gradualmente estingue nella sua nuova passione il proprio amore e la propria sofferenza. Un giorno cattura e trafigge con uno spillo una farfalla di una specie a lui sconosciuta, che sopravvive misteriosamente per giorni e che il ragazzo si risolve, infine, a liberare. Contemporaneamente nel collegio francese la cugina Lila si ammala di malinconia facendosi di giorno in giorno più pallida e taciturna, finché una mattina viene trovata morta nella sua stanza, senza alcun segno apparente di infermità a eccezione di due misteriose macchioline rosse sul petto e sulla schiena.

L'idea magica, ma presente anche in molte dottrine religiose, secondo la quale “una rete è stesa su tutti gli esseri viventi”¹⁸⁴ e la totalità delle cose forma una trama unitaria tenuta insieme da relazioni reciproche, costituisce il cuore e la spiegazione di un breve racconto di Dino Buzzati, intermedio tra i casi più tradizionali esposti finora e altre rese più ardite e sibilline degli stessi principi, ed efficacissimo fintantoché il narratore non cede, come avviene frequentemente nella sua opera, a un chiarimento esplicativo tanto del fatto riferito quanto del suo significato allegorico. Il protagonista del breve racconto *Lo scarafaggio* (1950) una notte rincasando calpesta uno scarafaggio nel corridoio del proprio appartamento; infilatosi nel letto accanto alla moglie stenta poi a prendere sonno e inizia ad avvertire intorno a sé chiari segnali di un'inquietudine crescente, diffusa, cui non sa trovare una spiegazione: la donna addormentata si lamenta e destandosi da un incubo gli ripete più volte che ha paura di morire; un cane ulula; un bambino piange in lontananza; si odono la voce di un uomo, il richiamo di una madre in pena, vaghi sbattimenti di ali, il rumore di un fiammifero. Alzatosi per prendere un bicchiere d'acqua, l'uomo s'imbatte nel corpo schiacciato dello scarafaggio e si accorge che la bestiola non è ancora morta:

“Guardai: la macchia nera si muoveva. O meglio se ne muoveva un pezzetto (lei sogna di morire, ulula il cane, il canarino si sveglia, gente si è alzata, una mamma chiama il figlio, le porte cigolano, uno si mette a fumare, e, forse, il pianto di un bambino).

Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tempo*, pp. 142-143, cit. in Pedro Luis Barcia, *Los temas y los procedimientos de la literatura fantástica según un texto desconocido de Borges*, cit., p. 15).

¹⁸⁴ Rabbi Aquila, *Pirgê Abôt*, 3,20, cit. in Mircea Eliade, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux* (1952), trad. it. di Massimo Giacometti, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1981, p. 103. L'idea di un reticolo di connessioni infinite tra ogni cosa e tutte le altre è propria di numerose religioni. Si veda a mo' di esempio la splendida allegoria buddista della Rete di Indra, secondo la quale una rete di fili intesserebbe di sé l'intero universo: “I fili orizzontali corrono attraverso lo spazio, i fili verticali attraverso il tempo. Ad ogni incrocio di fili c'è un individuo, e ogni individuo è una perla di cristallo. La grande luce dell'‘Essere Assoluto’ illumina e penetra ogni perla di cristallo; inoltre ogni perla di cristallo riflette non solo la luce proveniente da ogni altro cristallo della rete, ma anche tutti i riflessi dell'intero universo”. Douglas R. Hofstadter, op. cit., p. 280.

Vidi sul pavimento la bestiola nera spiaccicata muovere una zampina. Era quella destra di mezzo. Tutto il resto era immobile, una macchia di inchiostro lasciata cadere dalla morte. Ma la gambina remava flebilmente come per risalire qualcosa, il fiume delle tenebre forse. Sperava ancora?

Per due ore e mezzo della notte – mi venne un brivido – l'immondo insetto appiccicato alla piastrella dalle sue stesse mucillagini viscerali, per due ore e mezzo aveva continuato a morire, e non era finita ancora. Meravigliosamente continuava a morire, trasmettendo con l'ultima zampina un suo messaggio¹⁸⁵.

Il legame istituito tra l'agonia dello scarafaggio e il malessere diffuso tra gli esseri circostanti, pregno di taciti riferimenti a una rete di rapporti invisibili sospesa tra le cose e allusivo di un cosmo ordinato ancorché retto da relazioni causali imperscrutabili è però ricondotto, nelle ultime righe del racconto, a una spiegazione se non cattolica decisamente religiosa: “Il pianto di un bambino – avevo letto un giorno – basta ad avvelenare il mondo. In cuor suo Dio onnipotente vorrebbe che certe cose non succedessero, ma impedirlo non può perché è stato da lui deciso. Però un'ombra giace allora su di noi¹⁸⁶. Mediante il riferimento finale all'azione disturbante, entropica, della morte e al ristabilirsi della quiete dopo il suo passaggio, il racconto fornisce *in extremis* la propria chiave di lettura e sbarrata la strada a qualunque interpretazione alternativa: “Allora finalmente il cane tacque, lei nel sonno si quietò e quasi sembrava sorrisse, le voci si spensero, [...] la notte ricominciava a passare sulla casa stanca, in altri punti del mondo si era spostata a gonfiare la sua inquietudine¹⁸⁷”.

Nella narrativa breve di Julio Cortázar si trovano, per converso, casi di infrazioni causali a tal punto oscure e ammantate di una reticenza talmente insistita da rendere il modello magico che vi è sotteso assolutamente irriconoscibile, oltre che troppo radicalizzato nei suoi principi per potervi attingere spiegazioni effettive. Un caso già esaminato, nei limiti del possibile, nel corso delle pagine precedenti, è rappresentato dal misterioso vincolo che unisce la triade io narrante-Laurent-sudamericano nel racconto *El otro cielo*; un altro è contenuto nel racconto *Verano (Estate)* appartenente alla raccolta *Octaedro (Ottaedro, 1974)*. Per quanto l'evento che esso riferisce non possa dirsi propriamente inaudito e debba accontentarsi, in ragione di una stranezza che non sconfina nell'impossibilità logica, della qualifica di *inverosimile*, l'insistenza su un regime causale segreto, imperscrutabile nei suoi meccanismi, è tanto accentuata da far ricadere il racconto nell'alveo del genere fantastico. Due coniugi in crisi si trovano a ospitare per un giorno e una notte, nella loro residenza di campagna, la figlia di un amico, che con la sua presenza li strappa per qualche ora alla solitudine in cui si sono

¹⁸⁵ Dino Buzzati, *Lo scarafaggio*, in *In quel preciso momento* (1950), Milano, Mondadori, 2006, p. 26.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

confinati e alla devastante ciclicità e ripetizione della loro esistenza in comune. Messa a dormire la piccola su un lettino approntato in cucina, i due avvertono improvvisamente un rumore strano, “quasi come uno sbuffo”¹⁸⁸, proveniente dal giardino, e poco dopo appare loro – immagine incongruente nel buio della notte – un enorme cavallo bianco:

“È un cavallo, disse Mariano senza crederci, è un rumore come di cavallo, senti gli zoccoli, sta galoppando nel giardino. La criniera, il muso come se sanguinassero, un’enorme testa bianca sfiorava il finestrone, il cavallo li guardò appena, la macchia bianca si cancellò verso destra, udirono ancora gli zoccoli, un improvviso silenzio dalla parte della scala di pietra, il nitrito, la corsa. Ma qui non ci sono cavalli, disse Mariano che aveva afferrato la bottiglia di grappa per il collo prima di accorgersi di quel che faceva e di tornare a posarla sul panchettino”¹⁸⁹.

Le reazioni dei due all’apparizione, insolita ma non certo orrificata, sono oltremodo eccessive e colpiscono per l’evidente sproporzione rispetto alla condotta che ci si attenderebbe nel caso di un episodio del genere. Colta da un panico oscuro, sordo a qualsiasi rassicurazione del marito, Zulma singhiozza e si dice certa che il cavallo voglia entrare in casa, ripetendolo con un’insistenza quasi autistica (“Vuole entrare, disse Zulma sempre contro la parete in fondo”; “Vuole entrare, disse debolmente Zulma, so che vuole entrare e se rompe la finestra, cosa capiterà se la rompe a calci [...] Entrerà, mormorò Zulma”; “Oh sì, disse Zulma, vuole entrare, ci schiaccerà contro le pareti, so che vuole entrare”; “Tornerà, disse Zulma con gli occhi inchiodati al finestrone [...] Nessun cavallo si comporta così, disse Zulma, nessun cavallo vuole entrare così in una casa”¹⁹⁰). Dal canto suo, Mariano ha reazioni non meno esasperate: “Zitta, disse Mariano, taci, per favore [...] E non ho neppure un fucile, disse Mariano, gli ficcherei cinque palle in testa, figlio di puttana”; “Zitta, ripete Mariano che pensava la stessa cosa, che non poteva fare altro che sperare con la schiena madida di sudore freddo”¹⁹¹.

Intanto, nel suo lettino, la bambina “dormiva, incredibilmente, e non aveva sentito niente”¹⁹². Coricatasi ma svegliata poco dopo da un incubo, la donna torna a scendere dabbasso e persevera nella sua ossessione, persuasa che la bimba voglia lasciare entrare in casa l’animale: “A metà della scala Zulma si fermò, afferrandosi alla ringhiera. Sai dirmi perché la bambina è lì? Con una voce che certamente apparteneva ancora all’incubo. La bambina? [...] Zulma, per favore. E la voce spezzata, quasi in falsetto, è

¹⁸⁸ Julio Cortázar, *Verano* (1974), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Estate*, in *Ottaedro*, cit., p. 51.

¹⁸⁹ Ivi, p. 52.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 52-54.

¹⁹¹ Ivi, p. 53.

¹⁹² Ibidem.

li per lasciarlo entrare, ti dico che lo lascerà entrare”¹⁹³. Ma interrogata con violenza, la piccola spiega di essersi alzata per andare in bagno. Mariano allora riporta a letto la moglie quasi con la forza, e qui la costringe a fare ciò che da mesi, forse da anni, ogni notte lei gli rifiuta. Alzatosi il mattino seguente senza aver chiuso occhio, Mariano nota che nottetempo la bambina ha effettivamente aperto la porta al cavallo, il quale però non è entrato: “A meno che, vi pensò accendendo la prima sigaretta e guardando il profilo azzurro delle colline, a meno che anche in questo Zulma avesse avuto ragione e che il cavallo fosse entrato in casa, ma come saperlo se non lo avevano sentito, se tutto era in ordine”¹⁹⁴. Alla partenza della bambina segue infatti il ristabilirsi dell’ordine e il ripristino delle consuetudini precedenti il suo arrivo.

Il dramma soffuso entro il quale la coppia si dibatte forse da anni, al contempo soffocato e consumato nelle “molteplici minime delicate cerimonie convenzionali”, nelle “prevedibili ripetizioni”¹⁹⁵, che ha spento progressivamente qualunque volontà di un dialogo vitale tra i due (“Solo che non lo diceva più ad alta voce, ogni volta sembrava esserci sempre meno necessità di parlare con Zulma, e anche Zulma non diceva mai qualcosa che esigesse uno scambio di idee”) e ha isolato la donna in una “lontananza pietrificata”¹⁹⁶ forse amorevole ma del tutto priva di desiderio, riceve nel racconto, con la comparsa concomitante della bambina e del cavallo bianco, un vero e proprio strattone, ed è costretto, anche solo per alcune ore, a guardarsi allo specchio.

Che il cavallo non sia il mero frutto di un’allucinazione né l’incubo di uno dei personaggi è confermato da Mariano, il quale perlustrando il giardino incongruamente riflette: “non era un’allucinazione, allora, *e senza dubbio era più importante che non lo fosse*”¹⁹⁷. L’animale è qui senza dubbio, in accordo con un’intera tradizione iconografica, un simbolo trasparente del desiderio sessuale, ma ciò non toglie che sia anche, e soprattutto, un cavallo in carne e ossa, che del carattere violento e perturbante di quel desiderio costituisce l’ipostasi o la letteralizzazione. Tradurre la figura del cavallo in un sentimento preciso, tuttavia, appare erroneo e fuorviante: esso non rappresenta l’accecamento di Mariano, né il terrore di Zulma, né l’exasperazione tra i due, né la reciproca ferocia, abitualmente sopita dalla noia e ammansita da sentimenti sulla cui sincerità non si ha alcun motivo di dubitare; ma è piuttosto un concentrato di tutte queste cose, accalcate e sovrapposte in un’immagine fondamentalmente oscura,

¹⁹³ Ivi, pp. 55-56.

¹⁹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁹⁵ Ivi, p. 49.

¹⁹⁶ Ivi, p. 55.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 54-55, corsivo mio.

valida più per le reazioni che smuove nella vita dei protagonisti e per la quota di disordine e perturbamento che vi immette che per la sua specifica identità o valenza.

Percepita da Zulma con vero e proprio orrore, l'intrusione del cavallo nell'esistenza immobile della coppia conduce a un atto di violenza dietro al quale s'intuiscono giochi di forza e resistenze antiche. Il testo non vi spalanca che un brevissimo squarcio:

“Non importa, disse Mariano, entri se vuole, a questo punto me ne frego se entra o non entra. Afferrò le mani di Zulma che cercavano di respingerlo, la spinse di schiena contro il letto, caddero insieme, Zulma singhiozzando e supplicando, senza la possibilità di muoversi sotto il peso di un corpo che la stringeva sempre di più, che la piegava a una volontà mormorata bocca a bocca, rabbiosamente, fra lacrime e oscenità. Non voglio, non voglio, mai più, non voglio, ma troppo tardi, la sua forza e il suo orgoglio cedevano a quel peso che tutto abbatteva e che la restituiva al passato impossibile, alle estati senza lettere e senza cavalli”¹⁹⁸.

La solidarietà segreta tra il cavallo e la bambina – una bambina in tutto e per tutto normale – non trova spiegazione alcuna all'interno del testo: certo la coincidenza che li fa irrompere nella vita dei protagonisti nel corso della stessa serata e il desiderio di lasciare entrare in casa il cavallo che la seconda pare nutrire potrebbe essere del tutto casuale o il frutto della visione di Zulma, distorta dall'angoscia e dagli ambagi dell'incubo. Il testo tuttavia insiste tanto, ancorché in modo obliquo e reticente, sull'intima connessione tra i due fatti, da far sospettare un'effettiva, simmetrica connivenza tra l'animale e la bimba, suggerendo la presenza, sotto la trama di una storia quasi del tutto priva di inneschi causali e nel complesso povera di eventi, di una casualità fantastica sotterranea.

Come giustamente osserva Rosalba Campra, a istituire il fantastico in questo racconto è precisamente la mancanza di causalità del fenomeno riferito: se il carattere iperbolico delle reazioni dei protagonisti agisce come una semplice sottolineatura e vale a stendere sulla narrazione un velo straniante, “l'impossibilità di rinviare a una norma qualsiasi un fenomeno in sé banale crea il sospetto che esista un altro piano di realtà”¹⁹⁹. L'assenza di cause esibita qui, concepibile anche come il dominio di una causalità affatto distinta, magica o simmetrica nei suoi meccanismi, non va però confusa con il *silenzio* sulle cause proprio di numerosi racconti contemporanei, la cui azione strategica e i cui effetti ai fini del fantastico sono stati esaminati nel corso del terzo capitolo: per quanto capziosa possa apparire la distinzione, e sebbene la reticenza esplicativa possa essere impiegata per far emergere e potenziare l'assenza di una causalità lineare, la

¹⁹⁸ Ivi, p. 57.

¹⁹⁹ Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 90

prima rimane un dispositivo in senso lato retorico, la seconda incarna un'assenza o una differenza effettiva nel mondo possibile rappresentato.

La concezione di una causalità alternativa a quella consueta rappresenta d'altronde, soprattutto nelle raccolte di racconti successive a *Bestiario*, uno degli stimoli più proficui della scrittura fantastica di Julio Cortázar, che non fa mistero della sua naturale avversione per le leggi aristoteliche e della sua sostanziale sfiducia nell'intelletto come *unico* strumento di esplorazione dell'universo²⁰⁰: "La mia nozione del tempo e dello spazio, che determina quella di causalità," dichiara in un'intervista, "la relazione di causa ed effetto nel tempo e nello spazio, per me tutto ciò non va affatto da sé [...] ci sono cause che provocano effetti assolutamente imprevisi per la logica aristotelica, e alcuni cosiddetti effetti rispondenti a un sistema di cause che non è quello che apparentemente avrebbe dovuto determinarli"²⁰¹. Cortázar denomina *figure* questi agglomerati di cause ed effetti misteriosamente concatenati, simili a costellazioni ignare di esserlo ma rivelatrici, per chi sappia coglierle, di verità nascoste. Le parole con cui lo scrittore chiarisce la genesi della propria concezione figurale richiamano fortemente, soprattutto nell'esempio conclusivo, le leggi della partecipazione magica e della dissolvenza del simmetrico, e possono essere proposte, a conclusione di questo paragrafo, come un'asistemica, intuitiva epitome della concezione di causalità fantastica che si è cercato di illustrare:

"Il primo sospetto, la prima comparsa di ciò che io chiamo *figura* in mancanza di un termine migliore, è molto precoce nella mia vita, avviene di fatto nell'infanzia. Molte cose che la gente attribuiva a casualità, quando si usava la parola 'casualità' per spiegare o spiegarsi questo genere di 'coincidenze' che si verificano nella vita, io intuitivamente sentivo che dire 'casualità' o 'coincidenza' non spiegava assolutamente nulla. Queste cose che si producevano e sembravano coincidenze o casualità, le sentii sempre conformi, fin da molto

²⁰⁰ A una naturale inclinazione al sospetto nei confronti della logica tradizionale si somma in Cortázar, soprattutto a partire dall'arrivo a Parigi, un forte interesse per le filosofie orientali, in particolar modo il Vedanta e il Buddismo Zen, la cui strenua lotta contro il dualismo del pensiero e le prigioni del linguaggio trovano nella *Weltanschauung* dello scrittore straordinari punti di convergenza, e altri ne creano e ne stimolano. Il radicale olismo che sottende la dottrina Zen e la deliberata paradossalità dei suoi *kōan* presentano tra l'altro numerosi punti di contatto con la logica simmetrica impiegata qui come quadro di riferimento generale, nonché con la credenza magica in una simpatia universale. Si veda con quali termini è descritta, nel seguente aneddoto zen, l'assoluta impossibilità di scindere il mondo in parti discrete:

"Un monaco curioso pose a un maestro la domanda: «Che cos'è la Via?».

«È proprio davanti ai tuoi occhi» disse il maestro.

«Perché non la vedo da solo?».

«Perché stai pensando a te stesso».

«E tu, la vedi?».

«Finché vedi doppio, dicendo 'Io no' e 'Tu sì' e così via, i tuoi occhi sono annebbiati» disse il maestro.

«Quando non c'è né 'Io' né 'Tu', la si può vedere?»

«Quando non c'è né 'Io' né 'Tu', chi la vuole vedere?»". Cit. in Douglas R. Hofstadter, op. cit., p. 277.

²⁰¹ Julio Cortázar, Intervista con Alain Sicard, cit. in Bernard Terramorsi, op. cit., p. 17.

piccolo, a un sistema di leggi distinte dal sistema di leggi che tutti accettiamo e conosciamo. Leggi che mi sembravano altrettanto rigorose e implacabili delle leggi del giorno.

E queste leggi della notte – per continuare a usare questa immagine – queste leggi misteriose, per me avevano la stessa forza delle leggi del giorno [...] Sentivo che quando si produceva un elemento A, seguito da un elemento B – ovvero ciò che la gente chiamerebbe una coincidenza o una casualità – c’era un terzo elemento C, che poteva essere un elemento raggiungibile e comprensibile o no; ma in ogni caso sentivo che il triangolo, che la figura, si chiudeva. [...] So che è difficile portare degli esempi, perché molto spesso si tratta di qualcosa di istantaneo, di folgorante. Ad esempio: all’improvviso il colpo di una porta coincideva con un odore, una porta sbatteva e io percepivo un odore. Allora qualcosa in me mi diceva che da qualche parte nella casa stava per abbaiare un cane; e il cane abbaiava. Lì si chiudeva il triangolo. Ora: parlarne con i miei vecchi mi avrebbe condotto dallo psichiatra, ammesso che ci fossero psichiatri all’epoca. Perché è perfettamente folle, non risponde ad alcuna legge verificabile il fatto che il cane abbaia perché io ho sentito un odore e una porta ha sbattuto. Eppure tutto ciò mi perseguitava, mi accadeva in molti momenti della vita, e invece di spaventarmi o preoccuparmi io lo ricevevo con gioia, perché mi stavo familiarizzando con questo mondo delle figure, con questo mondo delle costellazioni, come le chiamai in seguito”²⁰².

2.4 Parole come cose

Sebbene Matte Blanco non arrivi ad affrontare la questione direttamente, dalla sua teoria si deduce facilmente come le categorie di astratto e concreto perdano, a certe profondità dell’inconscio e del reale, qualunque possibilità di essere distinte. Già Freud, d’altronde, annoverava la sostituzione della realtà esterna con quella psichica tra le caratteristiche principali del sistema inconscio e riconduceva alla confusione di “un legame ideale con un legame reale”²⁰³ e alla “sopravalutazione dei processi psichici”²⁰⁴ tanto il pensiero animistico quanto la legge magica dell’onnipotenza del pensiero che lo governa. Sia il primitivo che il nevrotico tenderebbero a confondere – secondo una prospettiva che nel disturbo psichico rileva il perpetuarsi di modalità del pensiero superate – il mondo esteriore con la loro realtà psichica, proiettando sul primo i propri processi mentali e attribuendo loro un’esistenza indipendente.

²⁰² Idem, in Omar Prego Gadea, *La fascinación de las palabras*, cit., pp. 123-124 (per una trattazione più sistematica della nozione di figura, si veda in particolare il brano *Cristal con una rosa adentro* [*Cristallo con una rosa dentro*], contenuto in *Último round*). Può essere interessante confrontare l’esempio personale riportato da Cortázar con la seguente esemplificazione adottata da Jung a chiarimento della logica ‘primitiva’: “Il raggruppamento dei casi giustifica ciò che noi chiamiamo la sua [del primitivo] superstizione, perché è effettivamente verosimile che le cose inconsuete coincidano nel tempo e nel luogo [...] Noi osserviamo insufficientemente, perché siamo diversamente orientati. Non ci verrebbe mai in mente sul serio di considerare come una sequela logica la seguente serie di fatti: al mattino un uccello vola nella stanza, un’ora più tardi si assiste ad una disgrazia stradale, nel pomeriggio muore un parente prossimo, la sera la cuoca lascia cadere la zuppiera, e rincasando a notte tarda ci si accorge di aver perduto la chiave di casa. Ma al primitivo nessun anello di questa catena sarebbe sfuggito. Ogni nuovo anello avrebbe confermato la sua aspettazione, ed in ciò egli ha ragione [...] la sua aspettazione ansiosa è perfettamente giustificata, anzi, opportuna. È un giorno che porta disgrazia, nel quale non si può intraprendere nulla”. Carl Gustav Jung, *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna*, cit. *Magia e civiltà*, cit., p. 136.

²⁰³ Sigmund Freud, *Totem e Tabù*, cit., p. 123.

²⁰⁴ Ivi, p. 125.

Nella *Traumdeutung*, inoltre, Freud faceva rilevare come entità prettamente astratte quali le parole o le frasi tendano a perdere nel sogno la loro funzione astrattiva per essere trattate alla stregua di semplici oggetti: “Il lavoro di condensazione del sogno” spiegava, “riesce particolarmente evidente quando sceglie a suoi oggetti parole e nomi. *Infatti il sogno tratta spesso le parole come cose e le sottopone alle medesime combinazioni delle rappresentazioni di cose.* Ne risultano creazioni verbali bizzarre e inconsuete”²⁰⁵.

La dissoluzione simmetrica dei confini tra il termine astratto e quello concreto, e in particolare tra la parola e l’oggetto che essa designa, può essere inferita dal principio dell’equivalenza della parte con il tutto, intendendo il nome come una parte dell’identità dell’oggetto²⁰⁶, o semplicemente ponendo mente al fatto che il principio di generalizzazione, portato alle sue estreme conseguenze, permette sempre di stabilire una classe comprensiva dei termini considerati, e di tracciare così equivalenze tra entità collocate su opposti versanti quali cosa e riflesso, soggetto e ritratto, simbolo e simboleggiato. L’idea che sia possibile creare o distruggere mediante la nominazione e in generale influire sulla realtà esterna attraverso l’impiego rituale della parola, che la mentalità magica condivide con alcune religioni, sottende molti racconti fantastici orientati al sovvertimento del consueto rapporto tra parole e cose: in alcuni tuttavia, come si è già riscontrato per le infrazioni logiche analizzate in precedenza, il procedimento è manifesto e l’ascendente magico fornisce, ancorché innominato, una spiegazione tutto sommato accettabile; in altri, al contrario, una pertinace reticenza esplicativa impedisce alla narrazione di adagiarsi su modelli noti e tranquillizzanti, conferendo all’evento fantastico una produttiva negatività semantica. Ci limiteremo qui a pochi esempi.

Nel breve *Racconto a due* (1971) di Buzzati, due amici si divertono a inventare, seduti sotto il portico di una casa di campagna, storie in collaborazione: “Uno comincia, l’altro interviene sviluppando la storia a suo capriccio, quindi parla ancora il primo, e così via”²⁰⁷. Una volta creati, alternando le proprie invenzioni, alcuni personaggi (un’anziana coppia, un monsignore sismologo, due piacenti signore quarantenni, due giovanotti avventurosi) e averne ideato le conversazioni, i due si rendono conto che a

²⁰⁵ Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni*, cit., pp. 277-278, corsivo mio.

²⁰⁶ Sull’uso del nome presso i popoli primitivi, Freud afferma: “Per i popoli primitivi, il nome è parte sostanziale della personalità; perciò se si conosce il nome di una persona o di uno spirito, si è ottenuto un certo potere sul relativo portatore. Da ciò le singolari cautele e limitazioni nell’uso dei nomi di cui si è parlato nel capitolo sul tabù. In questi esempi, evidentemente *la similarità è sostituita dalla affinità*”. Idem, *Totem e tabù*, cit., p. 122.

²⁰⁷ Dino Buzzati, *Racconto a due* (1971), in *Le notti difficili*, cit., p. 235.

unire i frammenti apparentemente slegati del loro abbozzo di storia è il comune tema del futuro, nelle diverse forme dell'aspettativa, del progetto, della speranza. Dovendo trovare un'ambientazione comune per i loro personaggi, uno dei due decide quindi di collocarli nel medesimo viaggio aereo, condizionato dalla vista del velivolo che compare, in quel momento, all'orizzonte. Il narratore a questo punto si ribella: "E allora come viaggiano? In aeroplano, vivaddio. Non c'è altra via d'uscita. E adesso accadrà, vero?, l'incidente, la caduta, la fulminea catastrofe, da cui le conversazioni e le preoccupazioni descritte, tutte rivolte al futuro, acquisteranno un significato beffardo e crudele"²⁰⁸.

Intanto l'aeroplano sulle loro teste, la cui ala lascia dietro di sé già da qualche tempo una striscia di fumo nero, perde letteralmente un motore, inizia a volteggiare su se stesso e poco dopo precipita dietro le colline senza uno schianto. Il narratore esclama allora, atterrito dalla coincidenza:

«È spaventoso» io dico, ansimando. «Ma tu sei il demonio in persona.»
Si volge a me, pallido ma pacato:
«Erano lassù.»
«Chi? I coniugi, il monsignore, le amiche, gli alpinisti?»
Fece segno di sì.
«E tu come facevi a saperlo?»
«Come facevamo a saperlo, vuoi dire. Anche tu hai contribuito. È semplice, siamo stati noi a farlo precipitare.»²⁰⁹.

L'esplicitazione del principio, magico e fiabesco, del 'detto fatto', riduce qui fortemente la carica logicamente trasgressiva del racconto, che senza dubbio suscita enorme sconcerto nel suo lettore ma nessuna radicale *impasse* esplicativa né, tanto meno, ermeneutica (il significato metaforico della storia è chiarito senza indugi nel finale: "Anche senza catastrofe aerea, per quelli là sarebbe stato lo stesso [...] Il futuro, i calcoli sull'avvenire, i progetti... Sciagurati. Hai visto, no, come è precipitato quel coso. Credi tu che le ore, i giorni, i mesi, gli anni, che precipitano su di noi siano meno veloci?"²¹⁰).

Compiendo ora un vero e proprio balzo nell'ininterpretabile ci imbattiamo, tra le pagine di due racconti non propriamente fantastici ma indubbiamente liminari rispetto al genere, in due tra i personaggi più misteriosi della letteratura contemporanea, scaturiti letteralmente dal loro proprio nome: il valore allegorico dell'inimmaginabile Odradek, il mobilissimo rocchetto di filo al centro del kafkiano *Die Sorge des Hausvaters (Il*

²⁰⁸ Ivi, p. 238.

²⁰⁹ Ivi, p. 239.

²¹⁰ Ivi, p. 240.

cruccio del padre di famiglia, 1917), è fuori di dubbio, sia che esso designi effettivamente il racconto *Der Jäger Gracchus*, come si è detto²¹¹, sia che si riferisca, più in generale, alla segreta pena dell'autore o all'autore stesso; la sua genesi sembra derivare, nondimeno, da ragioni prevalentemente linguistiche, secondo un principio a grandi linee riassumibile nella formula: esiste la parola che lo designa, *quindi* esiste l'essere. Si veda l'incipit del frammento:

“C'è chi dice che la parola Odradek derivi dallo slavo e cerca, in conseguenza, di spiegarne l'etimologia. Altri invece pensano che la parola provenga dal tedesco, e sia solo influenzata dallo slavo. L'incertezza delle due interpretazioni consente, con ragione, di concludere che nessuna delle due dà nel segno, tanto più che né coll'una né coll'altra si riesce a dare un senso preciso alla parola. Naturalmente nessuno si darebbe la pena di studiare la questione, se non esistesse davvero un essere che si chiama Odradek”²¹².

In modo non dissimile, il Porrovia di Tommaso Landolfi può ambire a un'esistenza effettiva soltanto in ragione della sua realtà *verbale*. Annota il narratore di *Cancroregina*, durante una notte d'insonnia sulla sua navicella alla deriva nello spazio siderale e ben oltre le soglie della follia:

“Il porrovia! Che bestia è il porrovia? Mi duole dire che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco e il babirusa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovia si aggira grigio nelle tenebre, il porrovia viene, va, il porrovia è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovia non è una bestia: è una parola”²¹³.

Frutto della leggera distorsione di un significante familiare (*porro* + dittongo finale in *-io*, generato forse dalla matrice *delirio*²¹⁴) e sospeso tra un'identità puramente linguistica e una concreta²¹⁵, il porrovia sembra rispondere, come opportunamente

²¹¹ La tesi è stata proposta da Malcom Pasley in Idem, *Two Kafka Enigmas*, in «The Modern Language Review», 1, 1964.

²¹² Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters* (1917), trad. it. *Il cruccio del padre di famiglia*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 237.

²¹³ Tommaso Landolfi, *Cancroregina* (1950), Milano, Adelphi, 1993, p. 91.

²¹⁴ Per queste osservazioni si veda Ferdinando Amigoni, op. cit., pp. 79-81.

²¹⁵ Nel successivo *Rien va*, Landolfi tornerà al suo porrovia per darne una definizione se possibile ancora più oscura: “Un tempo la chiamai Porrovia e la definii una parola. | mentivo. È la mia bestia... BESTIA FOLGOROSA...”. (Tommaso Landolfi, *Rien va*, p. 307, cit. in ivi, p. 82). Tanto il porrovia quanto la bestia folgorosa, “parole-vitici” prive di una trasparente connessione con il reale ma pur sempre evocative di un qualche referente extralinguistico, designerebbero, secondo Amigoni, “un'insopportabile intensità psichica”, traducendo in termini di perturbamento linguistico un'esperienza psicologica ansiosa dell'autore (Ibidem).

rileva Silvia Bellotto²¹⁶, al tentativo landolfiano di deludere il nominabile mediante parole prive di un referente esterno, simmetrico a quello, altrettanto tenace in Landolfi, di nominare l'innominabile, nella prospettiva di un'esplorazione della dicibilità stessa del reale.

Un analogo fantasma linguistico, nato pressappoco negli stessi anni, è l'inquietante *mancuspia* cortazariana, la cui somiglianza col porrovio di Landolfi non è sfuggita a Ferdinando Amigoni: anche in questo caso, nota lo studioso, la bestia deve il suo nome all'impercettibile distorsione di un vocabolo esistente (*mangusta*, in spagnolo *mangosta*)²¹⁷, e anch'essa esercita, pur essendo pienamente reale, un effetto devastante sulla psiche dei protagonisti. Liberamente ispirato a un articolo (esistente) della professoressa Tyler sulle cefalee e sui loro possibili rimedi omeopatici, di cui il racconto reca in epigrafe i riferimenti bibliografici, *Cefalea* (1951) di Julio Cortázar è un racconto deliberatamente enigmatico, a tal punto reticente da lasciare nell'ombra il numero esatto dei suoi protagonisti (a parlare è un noi collettivo di cui non si saprebbe precisare l'entità né il sesso²¹⁸), la causa e il fine esatto delle loro azioni, le ragioni del tracollo finale del loro progetto. Tutto ciò che si riesce a evincere è che in un mondo possibile leggermente diverso da quello noto (un mondo in cui le mancuspie *esistono*, e nessuno se ne sorprende) un gruppo di persone alleva da mesi, in un luogo appartato e con la speranza di venderli in seguito, dei mammiferi pelosi, dotati di becco e di mani e in grado di urlare, bisognosi di cure continue e misteriosamente responsabili delle terribili cefalee che affliggono, quanto più essi si avvicinano agli animali, i vari protagonisti.

Il legame che unisce le mancuspie alle misteriose cefalee – i cui quadri clinici sono esposti scrupolosamente, in collegamento a singoli personaggi o situazioni determinate²¹⁹, quasi a scandire le diverse parti della giornata – non è però un semplice

²¹⁶ Silvia Bellotto, *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003.

²¹⁷ A questo riguardo, Cortázar ha fatto notare nel corso di una conversazione come la scelta del nome *mancuspia* sia dovuta, più che a una distorsione della parola *mangosta*, impiegata altrove (*Con legítimo orgullo*), al ricordo dell'espressione inventata “¡Hace un calor de la mancuspia!” (“Fa un caldo della mancuspia!”), cui soleva ricorrere il decano della facoltà dove in giovane età insegnò per qualche tempo letteratura francese (Cfr. Evelyn Picon Garfield, op. cit.). La capacità evocativa del termine nei confronti del vocabolo *mangosta* rimane tuttavia, a dispetto di questa precisazione, invariata.

²¹⁸ L'ipotesi più probabile è che i personaggi siano inizialmente quattro: una coppia anonima, verosimilmente costituita da un uomo e una donna, e i due aiutanti Leonor e Chango, che verso la metà del racconto fuggono portandosi via il cavallo e altri beni di prima necessità. La narrazione fa però un uso talmente insistito delle espressioni “uno di noi”, “una di noi”, anche dopo la scomparsa dei due delatori, da suggerire la presenza di un gruppo di persone più vasto. Nel corso di un'intervista (cfr. *ivi*, p. 96), Cortázar ha dichiarato come fosse sua precisa intenzione, nello stendere il racconto, confondere il lettore circa i suoi protagonisti, in particolare sul loro sesso e sul tipo di legame che li unisce.

²¹⁹ Bastino alcuni esempi: “Uno di noi è *Aconitum* [...] L'altro, invece, è distintamente *Nux Vomica*”; “Se uno di noi salta giù dal letto prima dell'altro, può accadere che malgrado ciò assistiamo costernati alla

nesso di causa-effetto: le mancuspie vengono infatti descritte – sempre più distintamente man mano che queste si ribellano all'autorità degli allevatori ed evadono dalle gabbie per sparire o morire di morti inspiegabili intorno alla casa – come autentiche *personificazioni* delle emicranie di cui soffrono i protagonisti. La confusione tra i dolori di capo e il clamore prodotto, fuori, dagli animali, si accentua con l'intensificarsi dell'incubo e della stanchezza: “Non pensiamo di uscire, è già troppo starle ad ascoltare, uno di noi non riesce a capire se le urla sono fuori o qui perché ci sono momenti in cui è come se nascessero da dentro, e durante quest'ora entriamo in un quadro *Aconitum* in cui tutto è confuso e nulla è meno vero del suo contrario”²²⁰. All'apice della crisi e dello stordimento, infine, l'identificazione tra realtà esterna e realtà psichica è portata a compimento e ogni distinzione tra le mancuspie e i sintomi delle cefalee perde di significato:

“Il cranio comprime il cervello come un casco d'acciaio – ben detto. Una cosa viva si muove in circolo dentro la testa. (Allora la casa è la nostra testa, la sentiamo circondata, ciascuna finestra è un orecchio sull'ululare delle mancuspie lì fuori) [...] Non siamo inquieti, fuori è peggio, ammesso che ci sia un fuori. Al di sopra del manuale ci stiamo guardando, e se uno di noi allude con un gesto all'ululare che cresce sempre di più torniamo alla lettura come se fossimo certi che tutto questo è ora lì, dove una cosa viva cammina in circolo ululando contro le finestre, contro le orecchie, l'ululare delle mancuspie che muoiono di fame”²²¹.

Poiché le mancuspie traducono in termini di realtà le cefalee e i loro sintomi, e solo indirettamente le descrizioni cliniche fornite dal manuale, logicamente determinante in questo racconto appare il sovvertimento (comune a pratiche e credenze del pensiero magico e ad alcune patologie) relativo alla tradizionale distinzione tra interno ed esterno, mentre il rapporto generativo che lega gli animali al nome che li designa si dimostra pertinente più che altro sul piano compositivo, ma manca di riscontri testuali effettivi.

Il potere generativo del linguaggio è invece al centro di altri due racconti, ispirati entrambi dalla passione per i palindromi e gli anagrammi che accompagna Cortázar fin dall'infanzia e più in generale dalla costante ludica che costituisce, come dichiara egli stesso in più occasioni, uno degli aspetti centrali della sua poetica. L'intero racconto *Lejana* si basa, come si è già osservato, sulla creazione di un doppio ad opera di una casuale formulazione linguistica: l'anagramma *Alina Reyes/ es la reina y...*, che la

ripetizione di un fenomeno di *Camphora monobromata* [...] Forse siamo, sotto sotto, un po' *Natrum muriaticum*” ecc. Julio Cortázar, *Cefalea* (1951), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Cefalea*, in *I racconti*, cit., pp. 38-39.

²²⁰ Ivi, p. 45.

²²¹ Ivi, p. 48.

protagonista concepisce quasi inavvertitamente durante una notte d'insonnia, si converte nell'embrione stesso del racconto e la presenza usurpatrice della mendicante, evocata, magicamente attualizzata o semplicemente scoperta grazie all'invenzione verbale, acquista una realtà sempre più concreta con il procedere del diario, fino alla tragica sostituzione che suggella e conferma l'intero processo.

L'interferenza tra mondo e linguaggio che occasiona il racconto *Satarsa* appare, al confronto, semplicemente allusiva e afferente al piano del discorso più che a quello dei contenuti, motivo per cui l'inclusione del testo nel genere fantastico risulta abbastanza problematica e la trasgressione che vi opera va ascritta all'organizzazione formale e non al mondo finzionale instaurato. Ciononostante, il gioco linguistico svolge un ruolo talmente centrale nel racconto, strutturandone letteralmente la trama e quasi anticipandone lo scioglimento, da meritare senz'altro qualche breve osservazione. Appartenente all'ultimo volume di racconti pubblicato in vita dallo scrittore (*Deshoras, Disincontri*, 1983), *Satarsa* narra la storia di un gruppo di guerriglieri, probabilmente argentini, rifugiatisi nel poverissimo paese di Calagasta e dediti per sopravvivere, come la maggior parte della popolazione locale, alla caccia dei ratti giganti. Le bestie immonde che popolano i dintorni del villaggio e che gli abitanti cercano di catturare vive, per poterle vendere a una compagnia danese interessata a esaminarle a scopo scientifico, manifestano però un'aggressività e un'umanità tale nelle loro reazioni (di loro si dice che conoscano i loro cacciatori e che addirittura li sfidino; che attuino veri e propri contrattacchi e abbiano ingaggiato, con i loro persecutori, un'autentica guerra), da dissuadere molti dalla loro caccia.

Protagonista del racconto è Lozano, il capo dei guerriglieri, un uomo affetto da una mania per i palindromi che rischia di fargli perdere il senno, e animato da un odio viscerale per i ratti legato all'attacco durante il quale uno di questi ha mozzato la mano a Laurita, la figlia, ancora neonata, della sua compagna. Lambiccandosi il cervello in cerca di un palindromo che gli suggerisca il modo per sconfiggere definitivamente le bestie, Lozano s'imbatte nella frase "*atar a la rata*" ("legare il ratto"): "gli salta in mente il palindromo *atar a la rata* e resta con un laccio fermo nella mano [...] e pensa che il palindromo mente e dice la verità come tutti gli specchi, ovvio che bisogna *atar a la rata*, legare il ratto, perché è l'unico modo di tenerlo vivo fino a ingabbiarlo [...] Ma è anche una menzogna perché nessuno ha mai legato un ratto gigante se non metaforicamente"²²². Soltanto inserendovi una variante, tuttavia, Lozano approda a

²²² Julio Cortázar, *Satarsa* (1983), trad. it. di Cecilia Rizzotti, *Satarsa*, in *I racconti*, cit., p 1130. Nel corso di una conversazione con Omar Prego, Cortázar ha spiegato come il concepimento del palindromo

quella che ritiene essere un'autentica scoperta e individua, finalmente, il proprio nemico:

“– Se però lo pensi al plurale cambia tutto. *Atar a laS ratas* non è lo stesso che *atar a la rata*.

– Non pare tanto diverso [...] dove sta la novità?

– Sta nel fatto che *atar a las ratas* ti dà *Satarsa la rata*, Satarsa il ratto.

– Satarsa?

– È un nome, ma tutti i nomi isolano e definiscono. Adesso sai che c'è un ratto che si chiama Satarsa. Tutti i ratti avranno un nome, certo, ma adesso ce n'è uno che si chiama Satarsa”²²³.

Lozano si fa qui portavoce del principio magico per cui l'evocazione del nome è sufficiente a dar vita all'essere corrispondente, ma l'idea non trova riscontri nella realtà che non siano filtrati dalla sua suggestione e Satarsa rimane un suo personalissimo fantasma. Quando gli uomini affrontano il popolo dei ratti per procurarsi il denaro con cui fuggire dai militari, che li hanno raggiunti e stanno per irrompere nel villaggio, lo si sente sussurrare, rivolto alla caverna dove i ratti si nascondono: “Satarsa [...] Vieni fuori tu, Satarsa, re dei ratti, tu ed io soli, tu ed io e Laurita, figlio di puttana”²²⁴. La successiva identificazione tra i ratti, ormai intrappolati nelle gabbie dei guerriglieri, e i militari che li attaccano in anticipo sulle previsioni, tagliando loro la via della fuga, è di natura metaforica e lascia sostanzialmente intatto il mondo rappresentato. Quando uno dei compagni si trova a pensare, abbandonando il carro carico di ratti per proteggersi dal fuoco nemico, “i ratti urlano e strepitano come se capissero, come vendicandosi, non si possono legare i ratti [...] avevi ragione capo, ci sputo sopra ai tuoi giochetti, però avevi ragione”²²⁵, i ratti cui allude sono tanto gli animali nelle gabbie quanto i militari che stanno per ucciderli. La confusione metaforica invade progressivamente l'intero finale, e l'identificazione di Satarsa, re dei ratti, non più con il nemico personale di Lozano, responsabile dell'amputazione di Laurita, ma con un nemico collettivo (i militari della dittatura) raggiunge il culmine nelle ultime righe, poco prima che il protagonista cada bocconi tra gli sterpi:

“dal carro giungono gli squittii sempre più rabbiosi ma *gli altri ratti sono lì, gli altri ratti* sbarrano il passo tra il pruneto e il rancho, Lozano sa già che Laura e Laurita non sono lì, oppure sono lì ma ormai non sono più Laura e Laurita adesso che *i ratti* hanno raggiunto il

che anima il racconto si debba in particolare, oltre al generale interesse per i giochi linguistici che lo porta a collezionare palindromi fin dall'infanzia, alla lettura di un articolo enciclopedico da cui apprese che i ratti muoiono talvolta a causa dell'impigliarsi delle loro code, le quali risulterebbero, una volta intrecciate tra loro, inestricabili.

²²³ Ivi, p. 1133.

²²⁴ Ivi, p. 1138.

²²⁵ Ivi, p. 1141.

rancho e hanno avuto il tempo di cui avevano bisogno per fare quello che avranno fatto [...] ormai non ha più senso arrivare al rancho, e tuttavia un altro metro [...] la testa che emerge per guardare, *per vedere Satarsa, sapere che chi grida le istruzioni è Satarsa e tutti gli altri sono Satarsa e avviarsi a sparare l'inutile scarica di pallini contro Satarsa*, che bruscamente si gira verso di lui e si copre il volto con le mani e cade all'indietro, raggiunto dai pallini che gli sono arrivati negli occhi, gli hanno fatto esplodere la bocca [...]"²²⁶.

Come rileva Alain Sicard nella sua analisi del racconto²²⁷, il villaggio di Calagasta può essere concepito come uno spazio in cui la fame e il carcere sono provvisoriamente scongiurati grazie a un impiego ludico del linguaggio. Il palindromo tuttavia, attirando Lozano nella rete delle varianti, lo riconsegna al suo tragico destino; non si possono legare i ratti, come portava a sperare l'aggiunta abusiva di una S alla frase-specchio: si può solo ucciderli o esserne uccisi. Il racconto inscenerebbe pertanto, a partire dall'agguato dei militari, la rottura del cerchio linguistico, superato per fuoriuscire nello spazio *storico*, dove Lozano, finalmente evaso dal palindromo, uccide Satarsa e poi cade.

²²⁶ Ivi, pp. 1141-1142, corsivi miei.

²²⁷ Alain Sicard, *Satarsa: (m)atar a la rata*, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol. II, cit.

EPILOGO

“L’unica cosa immutabile nell’uomo è la sua inclinazione per tutto ciò che è mutevole; quindi la rivoluzione sarà permanente, contraddittoria, imprevedibile, o non sarà. Le rivoluzioni-coagulo, le rivoluzioni prefabbricate, racchiudono la propria negazione, il futuro Apparato”

Julio Cortázar, *Ultimo round*

La scommessa da cui ha preso le mosse questo studio era quella di riuscire a rintracciare, nella pur amplissima diversificazione tematica, strutturale, stilistica del fantastico contemporaneo, gli inneschi e i dispositivi della sua trasgressione, nella persuasione che a scatenarne e orientarne il processo fossero, a diverse latitudini e in corrispondenza di congiunture storico-politiche eterogenee, meccanismi strutturalmente simili. Un viaggio esplorativo attraverso le diverse forme del fantastico contemporaneo – condotto lungo percorsi non lineari, scelti con una certa dose di avventura e di arbitrio ma battuti, laddove è stato possibile, con tutta la dedizione e l’intransigenza che l’oggetto d’analisi sollecitava – ha permesso di individuare con una certa precisione la trasgressione fantastica, collocandola nel punto di intersezione tra determinate caratteristiche tematiche, mondo-finzionali, formali.

In modo particolare, si sono rivelate determinanti per la sua identificazione: 1) una certa *novità tematica* dell’immagine fantastica contemporanea, intraducibile alla luce delle enciclopedie dominanti e non riconducibile ai codici di riferimento validi per la narrativa fantastica tradizionale; 2) la *contraddittorietà* interna al mondo finzionale istituito dal testo, per rendere conto del quale la semantica a mondi possibili si rivela, ancorchè ricca di spunti nelle sue linee generali, fondamentalmente insufficiente, e la salvaguardia della sua consistenza e *referenzialità*, in assenza della quale la trasgressione manca di un oggetto contro cui dirigere i propri assalti; 3) un esteso ricorso del testo alla *narrazione reticente*, declinata nelle diverse, possibili forme *i.* della *reticenza esplicativa* (silenzio sulle cause contingenti), *ii.* della reticenza relativa alla *fabula* (con conseguente produzione di *fabule aperte*), *iii.* della *reticenza semantica* (silenzio sul significato complessivo, simbolico o allegorico del racconto).

L’analisi incrociata della narrativa breve di diversi autori (Kafka, Borges, Ocampo, Bombal, Merino, Dürrenmatt, ma soprattutto Julio Cortázar e, quale controparte attestata spesso su posizioni opposte, più raramente portatrice di un’analoga trasgressività, Dino Buzzati) ha permesso di constatare come il concorso dei fattori

elencati tenda alla produzione di immagini radicalmente *negative*, refrattarie alla significazione tanto per l'intrinseca vuotezza semantica (si tratta appunto di immagini aberranti, nuove, per parafrasare le quali mancano codici di riferimento adeguati) quanto per il carattere di assoluta eccezione di cui godono all'interno del mondo finzionale che le alberga. Si è quindi osservato come tali immagini, *oscur*e per ragioni sia tematiche che prettamente formali (impiego esteso e drastico della reticenza), convergano in diversi punti con la nozione benjaminiana di *allegoria vuota*, con la quale condividono l'amplessima, se pure non infinita, apertura semantica e lo sguardo critico-negativo che per suo tramite il testo rivolge alla realtà esterna.

Interrogandosi infine sulla natura specifica della trasgressione fantastica, la si è potuta rintracciare nell'attacco ai principi cardine della logica aristotelica, esaminato mediante il proficuo accostamento della nozione matteblanchiana di *logica simmetrica* ai dispositivi logicamente paradossali in atto nei testi, riuscendo a individuare in questo modo, nella precipua combinazione tra trasgressione logica e trasgressione semantica realizzata da numerosi racconti contemporanei – e in modo assolutamente paradigmatico dalla narrativa breve di Julio Cortázar – la versione più acuta e dirompente della trasgressione avvertita fin dall'inizio di questo studio come tratto saliente dell'avanguardia novecentesca del genere.

A conclusione di questo percorso, può essere interessante ricollegarci per un attimo al pregiudizio critico da cui prendeva le mosse l'introduzione e rivolgere un breve sguardo, a mo' di appendice o approfondimento conclusivo, al connubio tra fantastico e Storia, la cui assoluta peculiarità può essere ora esaminata alla luce delle considerazioni e dei rilievi raccolti sino a questo momento. La convergenza tra fantastico e Storia e tra fantastico e discorso politico non è affatto preclusa dalle caratteristiche del genere, che come si è visto presuppone sempre la presenza di un mondo consistente e realistico al cui cuore posizionare le proprie cariche d'irrealtà o d'impossibile. Pur esulando dal discorso condotto sin qui sulla trasgressività del genere, e non rappresentando che una specifica declinazione tematica del modello ben più diversificato che abbiamo tentato di esaminare, tale convergenza si rivela nondimeno di grande interesse per la sua capacità di approdare, laddove realizzata efficacemente e senza perdite per nessuno dei due poli, a un potenziamento reciproco delle due istanze o, più precisamente, a una loro vicendevole e salutare relativizzazione.

“Se l'arte può scegliersi quanti *soggetti* di discorso desiderati” scriveva Umberto Eco nell'introduzione alla prima edizione di *Opera aperta*, “l'unico *contenuto* che conta è

un certo modo in cui l'uomo si mette in rapporto col mondo e risolve questo suo atteggiamento a livello delle strutture, in *modo di formare*"¹. Nel saggio conclusivo, significativamente intitolato *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, lo studioso precisava: "Balzac aveva condotto la sua analisi attraverso la disposizione di un *soggetto* (narrando cioè una vicenda di eventi e personaggi in cui si chiariva il contenuto della sua indagine); la letteratura contemporanea pare poter analizzare il mondo non più in questo modo, ma attraverso la disposizione di una certa *articolazione* strutturale del soggetto – eleggendo l'articolazione a soggetto e in essa risolvendo il vero *contenuto* dell'opera"².

Su presupposti analoghi a questi poggia, più o meno intenzionalmente, la produzione fantastica cortazariana, orientata fin dagli esordi a una trasgressività logica la cui valenza epistemologica e il conseguente ripercuotersi delle sue istanze sul piano esistenziale e *latu sensu* politico rimane indipendente dai contenuti specifici dei testi. Persuaso che nessuna letteratura della rivoluzione possa realizzarsi senza una previa o concomitante rivoluzione della letteratura, Julio Cortázar ritiene il sovvertimento delle strutture narrative tradizionali condizione indispensabile alla messa in crisi delle strutture sociali e politiche e alla possibilità, per la letteratura, di stimolare qualsivoglia modificazione dell'esistente. Alla domanda se creda realmente in questa possibilità, lo scrittore risponde in un'occasione: "Sì lo credo, ma in modo critico e senza facili ottimismo [...] Credo che una determinata letteratura sia rivoluzionaria a margine del suo tema esplicito; che lo sia nella misura in cui, influenzando sul lettore, prospettandogli problemi e dandogli, eventualmente, alcune soluzioni o segnalandogli alcune strade, lo aiuta in quella scoperta di se stesso di cui si è parlato e senza la quale nessuna rivoluzione avrebbe un senso"³.

Caratterizzata per il suo primo segmento da un dichiarato disinteresse per la dimensione storica e sociale, la produzione narrativa cortazariana inizia a mutare profondamente a partire dalla metà degli anni Sessanta, estendendo progressivamente la propria visuale dall'individuo al rapporto del singolo con un contesto sociale più vasto e complesso, e accogliendo sempre più spesso al suo interno, quale contenuto esplicito, materiale storico d'immediata attualità. Detonatore di questo ampliamento d'orizzonti, che sul piano extraletterario si tradurrà in un progressivo avvicinamento al socialismo e nell'affiancamento di uno strenuo impegno umanitario all'attività creativa, è il primo

¹ Umberto Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 13-14.

² Ivi, p. 288.

³ Julio Cortázar, *Coloquio en Madrid con Julio Cortázar*, cit., p. 14.

viaggio a Cuba, definito in più occasioni dallo scrittore la sua “via di Damasco”.

Riferisce Cortázar, in una lettera celebre:

“Dall’Argentina è partito uno scrittore per cui la realtà, così come immaginava Mallarmé, doveva culminare in un libro; a Parigi è nato un uomo per cui i libri dovranno culminare nella realtà. Questo processo ha comportato molte battaglie, sconfitte, tradimenti e conquiste parziali. Ho cominciato ad avere coscienza del mio prossimo, su un piano sentimentale e per così dire antropologico; un giorno mi sono risvegliato in Francia con l’evidenza abominevole della guerra d’Algeria, io che da ragazzo avevo seguito la guerra di Spagna e poi la guerra mondiale come questioni il cui punto fondamentale erano i principi e le idee in lotta. Nel 1957 ho iniziato a prendere coscienza di quanto accadeva a Cuba [...] Il trionfo della rivoluzione cubana, i primi anni del governo, non furono più una semplice soddisfazione storica o politica; all’improvviso sentii dell’altro, l’incarnazione della causa dell’uomo quale infine ero arrivato a concepirla e desiderarla. Capii che il socialismo, che fino ad allora mi era sembrato una corrente storica accettabile e addirittura necessaria, era l’unica corrente dei tempi moderni fondata sul fatto umano essenziale, sull’ethos tanto elementare quanto ignorato dalle società in cui mi toccava vivere, sul semplice, inconcepibilmente difficile e semplice principio secondo cui l’umanità comincerà davvero a meritare il suo nome il giorno in cui l’uomo avrà smesso di sfruttare l’uomo”⁴.

A dispetto di questo cambiamento prospettico, tuttavia, e pur non ritenendo più, come dichiara, che “la letteratura di pura creazione immaginativa basti a farmi sentire riuscito come scrittore, visto che la mia nozione di quella letteratura è cambiata e contiene in sé il conflitto fra la realizzazione individuale come era intesa dall’umanesimo, e la realizzazione collettiva com’è intesa dal socialismo”⁵, Cortázar avrà cura di mantenere la propria scrittura finzionale al riparo da qualunque deriva ideologica, persuaso che la subordinazione della creazione letteraria a fini propagandistici nuoccia gravemente non soltanto alla letteratura, annichilendola nella sua autonoma funzione interrogante, ma alla rivoluzione stessa.

“Qualunque impoverimento della nozione di realtà in nome di una tematica ristretta a ciò che è immediato e concreto su un piano che si suppone rivoluzionario, o in nome della capacità di ricezione dei lettori meno sofisticati” afferma senza mezzi termini in un saggio sul rapporto tra intellettuali e politica in America Latina, “non è altro che un atto controrivoluzionario, dal momento che qualunque impoverimento del presente ricade sul futuro e lo rende più triste e più lontano. Al contrario, niente mi sembra più rivoluzionario che arricchire con tutti i mezzi possibili la nozione di realtà nell’animo del lettore di romanzi o racconti”⁶.

⁴ Julio Cortázar, *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano*, Carta a Roberto Fernández Retamar, 10 de mayo 1967, trad. it. di Eleonora Mogavero, *Sulla situazione dell’intellettuale latinoamericano*, in *Ultimo round*, cit., pp. 305-306.

⁵ Ivi, p. 309.

⁶ Julio Cortázar, *El intelectual y la política en Hispanoamérica*, in *Obra crítica/3*, cit., pp. 122-123.

Il successo della difficile impresa tentata da Cortázar – esposti negli anni alle critiche di intellettuali schierati su fronti opposti e tacciato a più riprese di escapismo, assoggettamento della scrittura alla politica, bifrontismo ideologico, controrivoluzionarismo, ecc. – è testimoniato dalla netta predominanza, nella produzione narrativa contemporanea e successiva alla ‘svolta’, di tematiche prive di implicazioni politiche immediate, e in modo particolare dall’efficace, bilanciata convergenza tra discorso politico e immaginazione letteraria ravvisabile nei racconti e nei romanzi esplicitamente orientati alla realtà storica. A detta di uno dei suoi maggiori interpreti, il merito forse più alto della sua scrittura risiederebbe proprio nell’accordo – portato raramente, in altre letterature, a tale punto di perfezione – tra la dimensione immaginativa e quella storica. Con lo sguardo rivolto ai racconti degli ultimi anni e segnatamente alla raccolta *Deshoras*, considerato il prodotto più maturo di questa convergenza, Alazraki chiosa:

“Solamente in questo contesto [...] è possibile comprendere nella sua reale importanza il risultato conseguito da Cortázar: annesse ai giochi dell’immaginazione i fuochi della storia, fecondò il movimento della fantasia con la visione politica, permise alla realtà latinoamericana di accedere, con i suoi genocidi e i suoi incubi, allo spazio della letteratura, che molti continuano a considerare asettico e sacralmente storico”⁷.

Le ultime raccolte di Julio Cortázar albergano alcuni racconti assolutamente paradigmatici di questo connubio, nei quali l’impegno della forma, nell’accezione impiegata da Eco, fa tutt’uno con quello dei contenuti e la trasgressione logica attraversa, fecondandoli e aprendovi ampi spazi di perplessità, i territori della Storia e della riflessione politica. Fatta eccezione per il racconto realistico *Reunión* (*Riunione*, 1966), che inscena una ricostruzione finzionale del reincontro tra Ernesto Che Guevara e Fidel Castro durante la rivoluzione, filtrandola attraverso lo sguardo del Che, la narrativa a tema storico si concentra soprattutto nell’ultimo decennio della produzione cortazariana: *Libro de Manuel* (*Libro di Manuel*), grande romanzo politico considerato da molti un erede di *Rayuela* accresciuto della dimensione sociale e storica, esce nel 1973; i racconti *Segunda vez* (*Seconda volta*) e *Apocalipsis de Solentiname* (*Apocalisse di Solentiname*), la cui censura in Argentina sancisce il definitivo passaggio della condizione di Cortázar da quella di autoesiliato a quella di esule politico⁸, appartengono,

⁷ Jaime Alazraki, *Imaginación e historia en Julio Cortázar*, in idem, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, cit., p. 321.

⁸ Cortázar tratta esplicitamente il tema dell’esilio in uno scritto del 1978: “Affrontando il problema dello scrittore esiliato, mi includo attualmente tra gli innumerevoli protagonisti della diaspora. La differenza è che il mio esilio è diventato forzoso solo in questi ultimi anni; quando me ne andai dall’Argentina nel 1951, lo feci per mia volontà e non per ragioni politiche o ideologiche legate al mio paese, e soltanto a

come l'altrettanto scottante *Alguien que anda por ahí* (*Uno che passa di qui*), alla raccolta omonima di quest'ultimo, edita nel 1977; dal volume *Queremos tanto a Glenda* (*Tanto amore per Glenda*, 1980) provengono *Recortes de prensa* (*Ritagli stampa*) e *Graffiti* (*Disegni sui muri*), aventi entrambi per oggetto la cosiddetta 'guerra sucia' (guerra sporca), che silenziosamente insanguina il paese tra il 1976 e il 1983; tra i racconti di *Deshoras* (*Disincontri*, 1983), infine, esplicitamente orientati a temi politici sono *Pesadillas* (*Incubi*), un racconto allusivamente fantastico dedicato ancora alle sparizioni dei dissidenti sotto la dittatura; l'onirico *La escuela de noche* (*La scuola di notte*), sul clima di nazionalismo e fascismo in cui è immersa l'Argentina dei primi anni Trenta, e il già citato *Satarsa*. Tra i racconti menzionati, quello che perviene alla compenetrazione più equilibrata ed efficace tra l'elemento fantastico e il discorso politico è il notevolissimo, inspiegabilmente trascurato dalla critica, *Recortes de prensa*, al cui scandaglio sono dedicate le pagine che seguono.

La duplicità dei registri che lo sottende (immaginario e storico-referenziale) è denunciata fin dall'epigrafe, che in riferimento ai ritagli di giornale citati nel testo avverte: "Anche se non mi sembra necessario dirlo, il primo ritaglio è reale e il secondo immaginario"⁹: inoltrandosi nella lettura, il lettore comprende che il 'reale' della nota non va inteso, alla stregua di quanto accade nella maggior parte dei testi di *fiction*, come reale nel mondo possibile rappresentato, bensì come reale nel mondo esterno, e che l'autore ci chiede di *credere* al suo avvertimento non come si crede a un racconto, ma piuttosto come si guarda, dall'interno della finzione narrativa, alla realtà storica che la sovrasta. A questo riguardo, va rilevato come la tecnica, ampiamente sfruttata dalla narrativa postmoderna, consistente nell'ibridazione tra *fiction* e documento provochi nel fantastico una sorta di esasperazione del principio che impone al mondo rappresentato di uniformarsi a criteri di realismo e verosimiglianza: in questo caso l'irruzione fantastica lacera infatti, come vedremo, non soltanto un realistico mondo possibile collocato in qualche luogo dell'immaginazione, ma il mondo storico che tutti noi

partire dal 1974 [in seguito ai suoi interventi nel Tribunale Russell, n.d.a.] mi vidi obbligato a considerarmi un esule. Ma doveva seguire qualcosa di peggiore: all'esilio per così dire fisico si sarebbe sommato, a partire dall'anno scorso, un esilio culturale, infinitamente più penoso per uno scrittore che lavora in intima relazione con il proprio contesto nazionale e linguistico. Di fatto, l'edizione argentina del mio ultimo libro di racconti è stata proibita dalla giunta militare, che l'avrebbe autorizzata solo nel caso in cui io avessi accondisceso a sopprimere due racconti ritenuti lesivi per la giunta o per ciò che essa rappresenta come sistema di oppressione e alienazione. Uno di quei racconti si riferiva indirettamente alla scomparsa di persone nel territorio argentino [*Segunda vez*, n.d.a.]; l'altro aveva come tema la distruzione della comunità cristiana del poeta nicaraguense Ernesto Cardenal nell'isola di Solentiname [*Apocalipsis de Solentiname*, n.d.a.]". Julio Cortázar, *América Latina: esilio y literatura*, in *Obra crítica*/3, cit., p. 164.

⁹ Julio Cortázar, *Recortes de prensa* (1980), trad. it. di Cesare Greppi, *Ritagli stampa*, in *Tanto amore per Glenda*, Parma, Guanda, 2000, p. 49.

condividiamo, con effetti di notevole potenziamento dello scontro aberrante tra evento fantastico e contesto mondo-finzionale esaminato nel corso del capitolo 2.

La scrittrice Noemi, esule argentina a Parigi, si reca una sera a casa di un suo connazionale scultore per concordare i termini di un'eventuale collaborazione artistica, e osservati i suoi ultimi lavori ("una serie di piccole sculture sul tema della violenza a tutte le latitudini politiche e geografiche, l'uomo come lupo per l'uomo"¹⁰) acconsente di buon grado a redigere un testo di apertura per il volume destinato a raccogliere le riproduzioni fotografiche. Entrambi esuli da un'Argentina insanguinata dalla dittatura militare, i due finiscono inevitabilmente col rievocare la situazione del loro paese, al cui proposito la scrittrice mostra allo scultore un lungo ritaglio di giornale recante le atroci denunce di una donna contro l'esercito argentino, responsabile della tortura, del massacro e della scomparsa di gran parte della sua famiglia: la testimonianza proviene da un numero de «El País» dell'ottobre 1978 e riporta scrupolosamente i nomi delle vittime, le date, le ore esatte e ogni dettaglio noto dei crimini perpetrati.

Lasciata la casa dello scultore, camminando in direzione di un posteggio di taxi, la donna attraversa inavvertitamente la strada: riferito con un'insistenza sospetta, il dettaglio demarca l'incombere dell'inammissibile, ma ciò che segue non rivelerà le sue connotazioni fantastiche se non nel finale, quando una luce inaspettata verrà gettata retrospettivamente sull'intero racconto. Passata dunque sull'altro lato del marciapiedi, Noemi s'imbatte in una bimba in lacrime, accoccolata su un gradino, che interrogata sui motivi del suo pianto balbetta: "Il mio papà fa delle cose alla mia mamma"¹¹ e la conduce all'interno dell'edificio, presso un caseggiato da cui provengono grida soffocate. Dalla porta socchiusa, Noemi vede un uomo torturare lentamente, con mozziconi di sigaretta accesi, il corpo nudo e legato al letto della propria compagna, e prima di avere il tempo di riflettere entra nella stanza, gli scaraventa uno sgabello sulla testa e aiuta la vittima a spogliare e legare il proprio carnefice. La scena della vendetta, cui la protagonista senza dubbio partecipa, ma in uno stato simile alla *trance* e come osservandosi agire dall'esterno, è riferita confusamente e in gran parte rimossa, rimpiazzata nel ricordo e nel racconto da un brano di Jack London in cui si narra la tortura perpetrata dalle donne di una tribù su un compagno del protagonista¹².

Fuggita dal caseggiato e messa a tacere la mente con molta vodka e un sonno pesante, Noemi trascorre il pomeriggio successivo a trascrivere quanto le è accaduto, poi chiama l'amico scultore e al telefono gli legge il resoconto, promettendo di inviargli

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, p. 56.

¹² Il racconto, cui Cortázar allude senza nominarlo, è *Lost Face (Colui che perse la faccia, 1910)*.

in breve il testo definitivo come commento al suo libro fotografico. Alcuni giorni dopo, però, una lettera di ringraziamento dello scultore corredata da un ritaglio del «France-soir» le svela una verità sconvolgente: il crimine da lei riferito avrebbe avuto luogo non già a Parigi, dove lei lo ha vissuto e lo ricorda con esattezza, ma nella periferia di Marsiglia. I dettagli forniti dall'articolo (“dramma atroce alla periferia di Marsiglia, macabra scoperta di un delitto sadico, un ex idraulico legato e imbavagliato in un letto, il cadavere eccetera, i vicini segretamente al corrente di continue scene di violenza, figlia piccola assente da vari giorni”¹³) e la foto del caseggiato annessa non lasciano adito a dubbi. Recatasi sul luogo dell'accaduto, Noemi non trova più l'ingresso di quella notte e non se ne stupisce (“non riconobbi nessun portone che assomigliasse al portone di quella notte [...] nessun accesso ad un orto interno, semplicemente perché quell'orto stava alla periferia di Marsiglia”¹⁴); riconosce però la bambina seduta sullo scalino d'ingresso (vero e proprio oggetto mediatore), trovata per strada alcuni giorni prima e ora in attesa, come le spiega la portinaia, degli assistenti sociali.

Apparentemente realistico fino a un passo dalla conclusione ma disvelato nel finale come logicamente impossibile e contraddittorio, il racconto presenta una fabula chiara in tutte le sue parti eccetto che nella notazione spaziale, rispetto alla quale fa valere una temporanea, non altrimenti parafrasabile simmetrizzazione tale per cui qui = là (Parigi = Marsiglia), oscura tanto nelle sue ragioni immediate (la convergenza tra i due spazi avviene semplicemente, non è propiziata da alcun incantesimo, né veicolata da alcun miracolo o esperimento) quanto nel suo significato generale all'interno del testo.

Per comprendere le valenze attribuibili alla trasgressione logica operata qui e verificare in che misura e secondo quali modalità essa interferisce produttivamente con la tematica storica, è utile isolare i due discorsi dominanti intorno ai quali è organizzato il racconto, cui ci conducono molteplici riferimenti o allusioni che circolano nel testo fin dalla prima pagina. Il primo è un discorso metanarrativo e meta-artistico *tout court*, relativo da un lato alla rappresentabilità della violenza nell'arte (problema comune tanto allo scultore, autore di opere sulla violenza, quanto a Noemi, che quelle sculture accompagnerà con un testo scritto, e che è narratrice di un racconto che si suppone molto simile se non identico al testo in questione), dall'altro al rapporto tra l'artista e la Storia, e in particolare tra l'artista esiliato e il presente storico del suo paese.

Punto focale del primo livello è la fugace *mise en abyme* con cui Noemi espone la propria opinione sulla rappresentabilità della tortura e, commentando le sculture

¹³ Julio Cortázar, *Ritagli stampa*, cit., p. 60.

¹⁴ Ivi, p. 61.

dell'amico, di fatto anticipa il carattere oscuro ed enigmatico del racconto che è intenta a narrare, assimilabile come si è detto al testo che la scrittrice fornisce allo scultore per il suo volume:

“Mi piacque che nel lavoro dello scultore non ci fosse *nulla di sistematico o di troppo esplicito*, che ogni pezzo contenesse *una parte di enigma* e che a volte fosse necessario guardare lungamente per capire quale modalità vi assumesse la violenza; le sculture mi parvero ingenuie e insieme sottili, comunque prive di effetti truculenti e di ricatti sentimentali. Perfino la tortura [...] non era esibita con la dubbia minuziosità di tanti manifesti e scritti e film che risalivano alla mia memoria anch'essa dubbia, anch'essa troppo incline a serbare immagini e a ripresentarle per chissà quale oscuro compiacimento. Pensai che se avessi scritto il testo che mi chiedeva lo scultore, *se scrivo il testo che mi chiedi, gli dissi, sarà un testo come queste sculture, non mi lascerò trascinare dalla faciloneria che è tanto frequente in questo campo*”¹⁵.

Il problema del rapporto tra gli artisti e la realtà storica, e nello specifico l'interrogativo circa la possibilità dell'arte di intervenire concretamente, ancor più pressante per l'artista esule che si trova ad agire *a distanza*, fisicamente lontano dai massacri e dalle loro vittime, è affrontato apertamente nel primo dialogo tra i due amici. Per effetto della lettura dell'articolo, dei ricordi taciuti, della condivisione di uno stesso dramma, nell'appartamento parigino dello scultore la distanza tra Parigi e Buenos Aires sembra abolita per alcuni istanti, cancellata dal ticchettio di un orologio a muro che trasmette alla protagonista il senso di una simultaneità tra i due luoghi:

“quel rumore lieve mi giungeva come un metronomo nella notte, un tentativo di mantenere vivo il tempo entro quel buco nel quale noi due eravamo come rinchiusi, *quella durata che comprendeva una stanza di Parigi e un miserabile sobborgo di Buenos Aires*, che aboliva i calendari e ci lasciava faccia a faccia di fronte a questo, di fronte a ciò che potevamo chiamare soltanto questo, tutti i qualificativi consumati, tutti i gesti dell'orrore stanchi e sporchi”¹⁶.

La lettura dell'articolo fa risorgere nello scrittore dubbi mai sopiti sulla propria condizione di artista (“Vedi dunque, tutto questo non serve a niente [...] non serve a niente, Noemi, io passo mesi a fare queste porcherie, tu scrivi libri, questa donna denuncia a atrocità, partecipiamo a congressi, a tavole rotonde per protestare, arriviamo quasi a credere che le cose stiano cambiando, e poi ti bastano due minuti di lettura per capire di nuovo la verità, per...”¹⁷) e su quella di esule (“E io sono qui, *lontano migliaia di chilometri*, a discutere con un editore il tipo di carta che bisogna usare per le foto delle sculture, il formato, la copertina [...] Ma è sempre la stessa storia, dobbiamo

¹⁵ Ivi, p. 50, corsivi miei.

¹⁶ Ivi, p. 51, corsivo mio.

¹⁷ Ivi, p. 52.

sempre riconoscere che *tutto questo è successo in un altro spazio, in un altro tempo. Non c'eravamo, né ci saremo mai, dove forse...*"¹⁸).

Dietro la risposta che Noemi oppone quasi meccanicamente alle perplessità dell'amico, intuiamo quella di Cortázar, che visse l'esilio in modo altrettanto problematico e si trovò a dover giustificare la propria condizione per tutta la durata della sua vita, al cospetto di quanti tra i suoi connazionali vi vedevano una scelta di comodo e ne denunciavano l'incompatibilità col ruolo di intellettuale *engagé* per il quale lo scrittore aveva definitivamente optato: "domani ti alzerai e starai già modellando un'altra scultura e saprai che io sono davanti alla macchina da scrivere e penserai che siamo in molti benché siamo così pochi e che la sproporzione tra le forze non è non sarà mai una ragione per tacere"¹⁹. La più compiuta replica di Cortázar al dilemma sull'utilità dell'arte e la responsabilità degli esuli coincide, tuttavia, con il racconto stesso, dal quale sarebbe vano aspettarsi qualsivoglia risposta definitiva e al cui termine non si ha in mano che un ulteriore groviglio di punti di domanda, che non sottrae complessità alle questioni di partenza, ma anzi ve ne aggiunge di nuova.

Il secondo discorso condotto dal testo è quello, che non esiteremo a definire etico, sulla violenza, scandagliata nella sua ubiquità e nella reversibilità dei ruoli che essa instaura. La tortura cui l'esercito sottopone i dissidenti argentini negli anni successivi al 1976 è qualcosa che accade, è vero, "in un altro spazio, in un altro tempo"²⁰, ma nell'essenza si ripresenta, sotto un'altra forma e per impulsi diversi, nella casupola di una disagiata famiglia francese. Il fatto che il crimine abbia luogo a Marsiglia e a Parigi *contemporaneamente* toglie ogni pertinenza alla notazione spaziale: il qui e il là, Parigi e Marsiglia, la Francia e Buenos Aires diventano elementi interscambiabili, in un discorso sulla tortura che trascende i confini spaziali per meditare sulle dinamiche emotive implicate. La simmetrizzazione qui = là che costituisce il nucleo del racconto si specchia e si articola in quella, non fantastica perché sviluppata discorsivamente, noi = loro, equivalenza che la protagonista scopre nel momento in cui, da spettatrice della violenza, irrompe nella scena per prendervi parte e aderire alla vendetta.

Leggere in questa partecipazione il soddisfacimento di un collettivo, specificamente femminile bisogno di vendetta, tuttavia, mi pare riduca la complessità del racconto e ne estingua l'ambivalenza etica, mantenuta al contrario molto accesa per tutta la durata della narrazione. Che nei momenti della tortura Noemi sia agita da un noi collettivo, inarrestabile, e che a macchiarsi della vendetta sia quel noi e non lei come singolo,

¹⁸ Ivi, pp. 53-54, corsivi miei.

¹⁹ Ivi, pp. 52-53.

²⁰ Ivi, p. 54.

risulta chiaro dalla descrizione fornita dal testo, che inframmezza alla scena immagini e frasi provenienti dalle denunce del primo ritaglio di giornale:

“come noi li mai descritte intente a fare ciò che si doveva, ciò che noi dovevamo fare. *Inutile domandarsi adesso perché io entravo in quella storia, quale era il mio diritto e la mia parte in ciò che succedeva sotto i miei occhi* che senza dubbio videro, che senza dubbio ricordano [...] soltanto che la bambina non era con noi dal momento in cui ero entrata nella stanza, e che ora la mamma stava facendo delle cose al papà, *ma come sapere se era solo la mamma o se erano di nuovo le raffiche nella notte, brandelli di immagini che si riaffacciano da un ritaglio di giornale, le mani tagliate dal corpo e messe in un barattolo di vetro che porta il numero 24, da informatori non ufficiali abbiamo saputo che morì immediatamente appena cominciata la tortura [...]*”²¹.

Il coinvolgimento di Noemi nella violenza, tuttavia, o meglio il contagio, impulsivo e irragionevole, che su di lei opera il meccanismo della tortura, è descritto senza distogliere lo sguardo dalla sua inaccettabilità etica, anzi puntando il dito proprio sull'incongruenza, sulla follia, su quanto di più indifendibile l'episodio contiene in termini di giustizia e di responsabilità:

“Come sapere quanto durò, come comprendere che anch'io, anch'io benché mi credessi dalla parte giusta, come accettare che anch'io dalla parte delle mani tagliate e delle fosse comuni, anch'io dall'altra parte delle ragazze torturate o fucilate quella stessa notte di Natale [...]”²².

L'infrazione logica in atto nel racconto va compresa alla luce di questi due discorsi dominanti, di cui fornisce una sorta di esteriorizzazione fantastica atta non già a illustrarne, ma a complicarne gli assunti: alla protesta dello scultore sulla separatezza dell'esule dai luoghi dei misfatti e sulla conseguente impossibilità di agire, il racconto oppone un'indifferenziazione tra il qui e il là che, riferita alla distanza Parigi-Marsiglia, si estende idealmente a quella tra Parigi e Buenos Aires, fornendo al contempo un'immagine rivelatrice dell'assoluta ubiquità della violenza e della necessità di saperla riconoscere anche qui, insediata al cuore del noi. L'equivalenza noi-loro (vittime-carnefici) è allusa per via metaforica e non approda ad alcuna simmetrizzazione fantastica (il torturatore e le due donne si scambiano di ruolo senza che le loro identità subiscano alcuna effettiva inversione, come avviene per esempio in *Lejana*), ma l'infrazione spaziale su cui risulta, retrospettivamente, innestata, ne potenzia l'effetto e la connette a una riflessione più ampia.

La trasgressione spaziale svolge quindi un ruolo strutturante a diversi livelli, intersecando le due linee portanti del racconto e interferendovi sottilmente. Il concorso

²¹ Ivi, pp. 58-59, corsivi miei.

²² Ibidem.

tra l'intraducibilità dell'infrazione, muta e negativa nel suo senso intrinseco, e la rigorosa reticenza esplicativa e semantica che il testo osserva nel riferirla (due elementi che possono presentarsi isolatamente ma il più delle volte, come si è visto, si implicano e si incrementano a vicenda) fa sì che il conglomerato di immagini risultante sfugga a un discorso unitario, definitivo, sui temi affrontati. Violando la nozione classica di spazialità in modo oscuro ed enigmatico, come Noemi auspicava per il proprio testo introduttivo al volume, il racconto fa esplodere e collidere l'uno contro l'altro gli interrogativi più pressanti sulla tortura e sulla violenza, sulla reversibilità del crimine, sull'equiparabilità delle colpe, sulla possibilità stessa di spartirle e soppesarle equamente.

Tentativi di risposta unitari a tali interrogativi sono affidati dallo scrittore ai saggi e ai discorsi pubblici: coerentemente con il suo ruolo e le sue finalità, invece, il racconto produce e impartisce al lettore un precipitato di domande, di sguardi possibili, di impulsi abominevoli e contraddizioni, innescando cortocircuiti logici ed ermeneutici capaci di mettere in pericolo, nei modi obliqui e plurivoci propri della letteratura, tanto il discorso gnoseologico quanto quelli etici e politici dominanti.

La complessità e la serietà dell'impegno cortazariano in racconti come questo sono altissime, ed è sufficiente una lettura attenta e spassionata ("I libri", ha ribadito Cortázar in più occasioni, "devono difendersi per conto loro"²³) a svuotare nell'atto qualunque critica mossa all'autore da punti di vista faziosi e prospettive preorientate: l'*engagement* di Cortázar sceglie indubbiamente la via più tortuosa, ma anche la più consona alla creazione letteraria, nonché quella in grado di generare, senza tradire nessuna delle due anime che la ispirano, i frutti più preziosi.

In quest'ottica, si può dire che la presenza del dubbio, dell'interrogazione e del conflitto nella narrativa cortazariana, priva di sconti anche nella produzione di esplicito impegno politico, lungi dall'intaccare il valore dello slancio utopico cui è orientata, lo rende al contrario più nitido, meno astratto e più umano. L'immagine dell'*uomo nuovo*, sciolto dai suoi lacci interni ed esterni, prodotto di una rivoluzione antropologica²⁴ che ne trasformi tanto le condizioni oggettive di esistenza quanto le più intime modalità di approccio alla realtà circostante e ai suoi simili, nell'ottica di un umanesimo integrato che accolga, accanto al *logos*, forme alternative del conoscere, scintilla al termine della strada intrapresa e ci viene incontro, fiduciosa, da ognuna delle pagine di Cortázar.

²³ Julio Cortázar, *Libro de Manuel (Libro di Manuel)*, 1973, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, p. 12.

²⁴ Nell'efficace neologismo di Cortázar: una *antropofanía*. Vd. Julio Cortázar, *Rayuela*, cit., p. 372.

“Se l’uomo è Atteone perseguitato dai cani del passato e dai simmetrici cani del futuro” scrive l’autore al termine di un brano in cui fa convergere, con straordinaria intensità, il suo credo poetico, umano e politico,

“fantoccio squartato a morsi che lotta contro la duplice muta, che gronda vita, dilacerato, solo contro un diluvio di denti acuminati, Atteone sopravviverà e riprenderà la caccia fino al giorno in cui troverà Diana e la possederà sotto le fronde, e le strapperà una verginità che nessun clamore difende più, Diana la storia dell’uomo relegato e abrogato, Diana la storia nemica con i suoi cani di tradizione e comando, col suo specchio di idee acquisite che proietta nel futuro le stesse zanne e la stessa bava, e che il cacciatore manderà in frantumi come manda in frantumi la sua illibatezza dispotica, per ergersi nudo e libero e affacciarsi all’aperto, il luogo dell’uomo nell’ora della sua vera rivoluzione da dentro a fuori e da fuori a dentro. Non abbiamo ancora imparato a fare l’amore, a respirare il polline della vita, a spogliare la morte della sua veste di colpe e peccati; ci attendono ancora molte guerre, Atteone, le zanne torneranno a conficcarsi nelle tue cosce, nel tuo sesso, nella tua gola; non abbiamo ancora trovato il ritmo del serpente nero, ci troviamo ancora soltanto alla pelle del mondo e dell’uomo. Là, non lontano, le anguille battono la loro pulsazione immensa, il loro giro planetario, ogni cosa attende di entrare in una danza che nessuna Isadora ha mai danzato in questo lato del mondo, terzo mondo globale dell’uomo senza confini, sguazzante nella Storia, vigilia di se stesso”²⁵.

²⁵ Idem, *Prosa del osservatorio* (1972), Barcelona, Lumen, 1983, pp. 66-68.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BIOY CASARES, Adolfo, *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, 2007.
- BOMBAL, María Luisa, *Las islas nuevas*, in *La última niebla, La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina, *Antología de la literatura fantástica* (1940), trad. it. di vari, *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- BORGES, Jorge Luis, *Discusión* (1932), trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *Discussione*, Milano, Rizzoli, 1973.
- *Ficciones* (1944), *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003.
 - *El aleph* (1949), trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2003.
 - *Otras inquisiciones* (1952), trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 2002.
 - *El libro de arena* (1975), trad. it. di Livio Bacchi Wilcock, *Il libro di sabbia*, in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Vol. II, Milano, Mondadori, 1996.
- BUZZATI, Dino, *Paura alla Scala* (1949), Milano, Mondadori, 1984.
- *In quel preciso momento* (1950), Milano, Mondadori, 2006
 - *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 1994.
 - *Il colombre* (1966), Milano, Mondadori, 1992.
 - *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971.
- CONTINI, Gianfranco (a cura di), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988.
- CORTÁZAR, Julio, *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947), in *Obra crítica/1*, a cura di Saúl Yurkievich, Madrid, Santillana, 1994.
- *Bestiario* (1951), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Bestiario in I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
 - *Final del juego* (1954), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini ed Ernesto Franco, *Fine del gioco*, Torino, Einaudi, 2003.
 - *Las armas secretas* (1959), trad. it. di Cesco Vian, *Le armi segrete*, in *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
 - *Rayuela* (1963), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Il gioco del mondo (Rayuela)*, Torino, Einaudi, 2004.
 - *Obra crítica/2* (1963), a cura di Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994.
 - *Todos los fuegos el fuego* (1966), trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini ed Ernesto Franco, *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2005.
 - *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), trad. it. di Eleonora Mogavero, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Padova, Alet, 2006.
 - *Último round* (1969), trad. it. di Eleonora Mogavero, *Ultimo round*, Padova, Alet, 2007.
 - *Prosa del observatorio* (1972), Barcelona, Lumen, 1983.
 - *Libro de Manuel* (1973), Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

- *Octaedro* (1974), trad. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Octaedro*, Torino, Einaudi, 2007.
 - *Alguien que anda por ahí* (1977), Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
 - *Coloquio en Madrid con Julio Cortázar*, a cura di Miguel Cabrera, «La estafeta literaria», n. 625, 1/12/1977.
 - *Queremos tanto a Glenda* (1980), trad. it. di Cesare Greppi, *Tanto amore per Glenda*, Parma, Guanda, 2000.
 - *Deshoras* (1983), trad. it. di Cecilia Rizzotti, *Disincontri*, in *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- DICKENS, Charles, *Il segnalatore e altri racconti soprannaturali*, Vercelli, Le Masche, 1982.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor, *Il sosia*, trad. it. di Gianlorenzo Pacini, Feltrinelli, Milano, 2003.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Racconti*, trad. it. di Umberto Gandini, Milano, Feltrinelli, 2003.
- *Theaterprobleme* (1955), trad. it. di Brigitte Baumbusch e Gianfranco Ciabatti, *Questioni di teatro*, in Friedrich Dürrenmatt, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Torino, Einaudi, 1982.
 - *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Band 20: *Der Hund; Der Tunnel; Die Panne: Erzählungen*, Zürich, Diogenes, 1980.
 - *Der Winterkrieg in Tibet: Stoffe I*, Zürich, Diogenes, 1981.
- FUENTES, Carlos, *Cuerpos y ofrendas* (1972), Madrid, Alianza, 1990.
- GAUTIER, Théophile, *Racconti fantastici*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2006.
- GHIDETTI Enrico e LATTARULO Leonardo (a cura di), *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos* (1947), Barcelona, Lumen, 1982.
- *Cuentos*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
 - *Las Hortensias*, Barcelona, Lumen, 1974.
- HOFFMANN, E. T. A., *Nachtstücke* (1817), trad. it. Carlo Pinelli e Alberto Spaini, *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994.
- *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816), trad. it. di Carlo Pinelli, Alberto Spaini, Giorgio Vigolo, *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1969.
- JAMES, Henry, *The Turn of the Screw* (1898), trad. it. di Elio Maraone, *Il giro di vite*, Milano, Garzanti, 1983.
- KAFKA, Franz, *Tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano, 1979.
- LANDOLFI, Tommaso, *Cancroregina* (1950), Milano, Adelphi, 1993.
- LUGONES, Leopoldo, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Castalia, 1987.

- MAUPASSANT, Guy de, *Racconti fantastici*, Milano, Mondadori, 1983.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen e altri racconti*, trad. it. di Sandro Penna, Torino, Einaudi, 1986.
- MERINO, José María, *Cuentos del reino secreto* (1982), Madrid, Alfaguara, 2007.
- OCAMPO, Silvina, *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961.
– *La furia y otros cuentos* (1959), Madrid, Alianza, 1982.
- PAPINI, Giovanni. *Lo specchio che fugge*, a cura di Jorge Luis Borges, Parma, Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1975.
- POE, Edgar Allan, *Racconti*, Milano, Garzanti, 1981.
- STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886), trad. it. di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del Signor Hyde*, Torino, Einaudi, 1983.
- STOKER, Bram, *Dracula* (1897), trad. it. di Francesco Saba Sardi, *Dracula*, Milano, Mondadori, 2003.

BIBLIOGRAFIA TEORICA

- AA. VV., *Teorías de lo fantástico*, a cura di David Roas, Madrid, Arco Libros, 2001.
- AA. VV., *I piaceri dell'immaginazione: studi sul fantastico*, a cura di Biancamaria Pisapia, Roma, Bulzoni, 1984.
- AA. VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di Monica Farnetti, Firenze, Olschki, 1995.
- AA. VV., *Ambiguità*, Atti del Convegno di Trieste, 3-6 novembre 1992, a cura di Giuseppe O. Longo e Claudio Magris, Bergamo, Moretti & Vitali, 1986.
- AA. VV., *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002.
- AA. VV., *Dimensioni della linguistica*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat, Paolo Ramat, Milano, FrancoAngeli, 1990.
- AA. VV., *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, a cura di Pietro Bria e Fiorangela Oneroso, Milano, FrancoAngeli, 2004.
- AA. VV., *Estetica ed infinito. Scritti di Ignacio Matte Blanco*, a cura di Daniele Dottorini, Roma, Bulzoni, 2000.

- AA. VV., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, Atti del XXIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001, cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004.
- ADORNO, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik* (1949), trad. it. di Giacomo Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002.
- AMIGONI, Ferdinando, *Fantasmî del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1964), trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *La flamme d'une chandelle* (1961), trad. it. di Guido Alberti, *La fiamma di una candela*, Milano, SE, 2005.
- BARBETTA, Maria Cecilia, *Poetik des Neophantastischen. Patrick Süskinds Roman Das Parfum*, Würzburg, Königshausen & Neuman, 2002.
- BARRENECHEA, Ana María y SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, *La literatura fantástica en Argentina*, México, D.F., Imprenta universitaria, 1957.
- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal* (1957), trad. it. di Andrea Zanzotto, *La letteratura e il male*, Milano, SE, 1990.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BELLOTTO, Silvia, *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. di Flavio Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.
– *Angelus Novus* (1962), a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995.
- BERTONI, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), trad. it. di Gabriella Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.
- BONIFAZI, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.
- BOTTIROLI, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.

- BRETON, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), trad. it. di Liliana Magrini, *Manifesto del surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique* (1965), trad. it. di Laura Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004.
 – *De la féerie à la science fiction* (1966), ed. it. a cura di Paolo Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, Theoria, 1985.
- CALVINO, Italo, *Definizione di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 1995.
- CAMPRA, Rosalba, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.
 – *La narrativa ispanoamericana: società e utopia*, in *La cultura del Novecento*, Vol. III (*Letteratura, linguistica e semiotica*), a cura di Alfonso Berardinelli e Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 1981.
- CASTEX, Pierre-George, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- CESERANI, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
 – (et al.), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- DE MARTINO, Ernesto (a cura di), *Magia e civiltà* (1962), Milano, Garzanti, 1984.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens* (1969), trad. it. di Mario De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence* (1967), trad. it. di Gianni Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), trad. it. di Margherita Botto, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- ECO, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Milano, Bompiani, 2006.
 – *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 2002.
 – *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux* (1952), trad. it. di Massimo Giacometti, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1981.
- FARNETTI, Monica, *Il giuoco del Maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988.
- FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

- FORTINI, Franco, *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», anno III, n. 7, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), trad. it. di Franco Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR, 2005.
– *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung* (1899), trad. it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
– *Totem und Tabu* (1913), trad. it. di Celso Balducci, Cecilia Galassi e Delio Agozzino, *Totem e tabù*, Roma, Newton Compton, 2006.
– *Das Unbewusste* (1915), trad. it. di Renata Colorni, *L'inconscio*, in *Metapsicologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.
– *Das Unheimliche* (1919), trad. it. di Celsio Balducci, *Il perturbante*, in *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2006.
– *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. di Aldo Durante, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Mondadori, 2007.
– *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), trad. it. di Ermanno Sagittario, *Il disagio della civiltà*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Milano, Bollati Boringhieri, 2008.
- FUSILLO, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1998.
- GARDNER, Martin, *aha! Gotcha. Paradoxes to puzzle and delight* (1975), trad. it. di Simona Panattoni, *Ah! Ci sono! Paradossi stimolanti e divertenti*, Bologna, Zanichelli, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Figure III* (1972), trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), trad. it. di Antonio Gargano, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1978), trad. it. di Rodolfo Granafei, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The literature of subversion* (1981), ed. it. a cura di Rosario Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.
- JORDAN, Mery Erdal, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Mein-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid* (1979), trad. it. di Barbara Veit, Giuseppe Longo, Giuseppe Trautteur, Settimo Termini e Bruno Garofalo, *Gödel, Escher, Bach. Un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984.

- LACAN, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)* (1986), trad. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1994.
- LAZZARIN, Stefano, *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000.
- LUKÁCS, György, *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1957), trad. it. di Renato Solmi, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957.
– *Estetica*, vol. II, a cura di Ferenc Feher, Torino, Einaudi, 1975.
- LUPERINI, Romano, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- MATTE BLANCO, Ignacio, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic* (1975), trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 2000.
– *Thinking, Feeling and Beeing. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World* (1988), trad. it. *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, a cura di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* (1872), trad. it. di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2006.
- ODIFREDDI, Piergiorgio, *Il diavolo in cattedra. La logica da Aristotele a Gödel*, Torino, Einaudi, 2004.
- ORLANDO, Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1971), Torino, Einaudi, 1990.
– *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Einaudi, Torino, 1992.
- PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds* (1986), trad. it. di Andrea Carosso, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el Surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- PENZOLDT, Peter, *The Supernatural in fiction*, London, Nevill, 1952.
- PERLINI, Tito, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo, 1968.
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1992.
- RICCI, Graciela, *América Latina y el realismo mágico. Historia de una transgresión*, Estratto da «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», Padova, Antenore, 1982.
– *Borges al final del milenio: algunas reflexiones*, in Aa. Vv., *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri*, Atti dell' AISPI, 5-7 marzo 1998, Roma, Bulzoni, 1998.

- RICŒUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud* (1965), trad. it. di Emilio Renzi, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), Milano, Il Saggiatore, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman* (1963), trad. it. di Luciano de Maria e Marcello Militello, *Il Nouveau Roman*, Milano, Sugar, 1965.
- SARTRE, Jean-Paul, 'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage, in *Situations I* (1947), trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al., 'Aminadab' o del fantastico come linguaggio, in *Che cos'è la letteratura?* (1960), Milano, Il Saggiatore, 1995.
- SOLMI, Sergio, *Saggi sul Fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Torino, Einaudi, 1978.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant* (1961), trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975.
- SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), trad. it. di Lia Guerra, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.
– *Théories du symbole* (1977), trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.
– *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique* (1979), trad. it. *La natura del fantastico*, Roma-Napoli, Teoria, 1987.

BIBLIOGRAFIA SU CORTÁZAR

- AA. VV., *Julio Cortázar: La isla final*, a cura di Jaime Alazraki, Ivor Ivask e Joaquín Marco (1976), Madrid-Mallorca-Barcelona, Ultramar, 1981.
- AA. VV., *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Coloquio internacional (Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers), Madrid, Fundamentos, 1986.
- AA. AV., *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Fernando Burgos, 1987.
- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
– *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- CAMPRA, Rosalba, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1978.
- CRUZ, Julia G., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988.

- DE LAURENTIIS, Antonella, *Julio Cortázar. Il tempo e la sua rappresentazione*, Napoli, Aracne, 2005.
- DE MORA VALCÁRCEL, Carmen, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1982.
- EISTERER BARCELÓ, Elia, *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*, Wilhelmsfeld, Egert, 1996.
- FILER, Malva E., *Los mundos de Julio Cortázar*, New York, Las Americas, 1970.
- GOLOBOFF, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, México D. F., Hermes, 1978.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, UNED, 2001.
- HARSS, Luis (a cura di), *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, in *Los nuestros* (1966), Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- HENRIKSEN, Zheylya, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1992.
- LAGMANOVICH, David, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, HISPAM, 1975.
- PICON GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad veracruzana, 1978.
- PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
– *Julio Cortázar por Omar Prego* (1984), Montevideo, Trilce, 1990.
- RUIZ, Hernán, *Frequentazioni mancate. Walsh, Cortázar, Letama Lima. Letteratura e rivoluzione in America Latina*, trad. it. di Cristina Lavagna, Milano, Unicopli, 2008.
- SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar, rites, jeux, passages*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994), Barcelona, Edhasa, 2004.

BIBLIOGRAFIA SU BUZZATI

- AA. VV., *Il mistero in Dino Buzzati*, a cura di Romano Battaglia, Milano, Rusconi, 1980.
- AA. VV., *Dino Buzzati*, Atti del convegno di Venezia, 3-4 novembre 1980, a cura di Alvise Fontanella, Venezia, Olschki, 1982.
- AA. VV., *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno internazionale di Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992.
- AA. VV., *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno internazionale di Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1994.
- AA. VV., *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni Sessanta tra fumetto, fotografia e arti visive*, Atti del Convegno internazionale di Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2005.
- AA. VV., *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, a cura di Eugenio Spedicato, Pisa, ETS, 2004.
- BARILLI, Renato, *Regolari e irregolari nella narrativa italiana*, in *La barriera del realismo*, Milano, Mursia, 1964.
- CROTTI, Ilaria, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- GIANNETTO, Nella, *Il sudario delle caligini. Significati e fortuna dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996.
- IOLI, Giovanna, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.
- PANAFIEU, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.
- TOSCANI, Claudio, *Guida alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987.
- VERONESE ARSLAN, Atonia, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.

BIBLIOGRAFIA SU ALTRI AUTORI

- AA. VV., *Dürrenmatt im Zentrum, Internationales Neuenburger Kolloquium 2000*, a cura di Jürgen Söring e Annette Mingels, Frankfurt am Mein, Peter Lang europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004.
- AA. VV., *Los Laberintos del signo. Homenaje a Jorge Luis Borges*, a cura di Graciela N. Ricci, Milano, Giuffré, 1999.

- AA. VV., *Borges, la lengua el mundo: las fronteras de la complejidad*, Actas del Coloquio internacional en homenaje a J. L. Borges, Macerata 2-3 diciembre de 1999, Milano, Giuffrè, 2000.
- AA. VV., *José María Merino*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio internacional José María Merino, 14-16 de mayo de 2001, Madrid, Arco, 2005.
- AA. VV., *Giovanni Papini: l'uomo impossibile*, a cura di Paolo Bagnoli, Firenze, Sansoni, 1982.
- AA. VV., *Giovanni Papini*, Atti del Convegno di studio nel centenario della nascita, Firenze, 4-6 febbraio 1982, a cura di Sandro Gentili, Milano, Vita e pensiero, 1983.
- AA. VV., *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*, a cura di Milagros Ezquerro, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997.
- BAIONI, Giuliano, *Kafka. Romanzo e parabola* (1962), Milano, Feltrinelli, 1997.
– *Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984.
- BROCK-SULZER, Elisabeth, *Friedrich Dürrenmatt, Stationen seines Werkes* (1960), Zürich, Diogenes, 1986.
- CALVINO, Italo, *Nota introduttiva a Felisberto Hernández, Nessuno accendeva le lampade*, trad. it. di Umberto Bonetti, Torino, Einaudi, 1974.
- CASES, Cesare, *Saggi e note di letteratura tedesca*, a cura di Fabrizio Cambi, Trento, Università degli Studi di Trento, 2002.
- ESPINOZA-VERA, Marcia, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos, 2003.
- FERNÁNDEZ, Magali, *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Madrid, Pliegos, 1988.
- GALEOTTA CAJATI, Adele, *Le regole dell'enigma. La narrativa di Silvina Ocampo*, Roma, Aracne, 2007.
- GÁLVEZ LIRA, Gloria, *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, Potomac, USA, Scripta Humanistica, 1986.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, "Testimonios", *Obras completas*, Barcelona, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996, cit. in <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=bombalarbolisla>
- HAPKEMAYER, Andreas, *Diavolerie. Studio su Dürrenmatt*, Milano, Guerini, 1991.
- ISNENGGHI, Mario, *Papini*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- LEE, Cheng Chan, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

KNAPP, Gerard, *Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1993.

MARTINETTO, Vittoria, *Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica*, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier.asp>.

ROBERT, Marthe, *Seul comme Franz Kafka* (1979), trad. it. di Marina Beer, *Solo come Kafka*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

SPEDICATO, Eugenio, *Facezie truculente: il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Roma, Donzelli, 1999.

Desidero ringraziare il Prof. Alessandro Fambrini per avermi seguito e sostenuto nel corso di questi tre anni e per la preziosa supervisione esercitata sul lavoro di ricerca in ogni sua fase; ringrazio la Prof.ssa Rosalba Campra (Università La Sapienza di Roma) e il Prof. Ferdinando Amigoni (Università di Bologna) per i loro suggerimenti e le stimolanti occasioni di riflessione offertemi durante la stesura della tesi. Ringrazio altresì il Dottor Emanuele Schiorlin per la pazienza e la generosità della consulenza prestatami in materia di logica e matematica. Uno speciale ringraziamento va infine ai miei colleghi e alle mie colleghe di dottorato, dalla cui intelligenza, entusiasmo e vivacità intellettuale è venuto uno dei più validi impulsi alla realizzazione di questo lavoro.