



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dottorato di ricerca in Italianistica

Tesi di dottorato in Critica letteraria e Letterature comparate

XXXIII ciclo

**Narrare l'invasione: traiettorie e rinnovamento del  
fantastico novecentesco**

Tutor: prof.ssa Franca Sinopoli

Cotutor: prof. Francesco Muzzioli

Tesi di:

dott. Davide Carnevale

Anno accademico

2020/2021

## Ringraziamenti

Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla professoressa Franca Sinopoli per avermi seguito e sostenuto nel corso di questi anni, nonché per l'essenziale supervisione esercitata su ogni fase del lavoro di ricerca. Senza la sua preziosa guida non avrei probabilmente mai varcato le insidiose soglie del fantastico. Voglio parimenti ringraziare il professor Francesco Muzzioli per i suoi consigli e le stimolanti occasioni di riflessione offertemi durante la stesura della tesi. Devo la più profonda riconoscenza alla mia famiglia, per la sua costante presenza e il suo incondizionato sostegno, per avermi dato tanto anche quando le possibilità erano poche. Il ringraziamento più grande va, tuttavia, alla mia compagna, per avermi saputo indicare la via di casa ogniqualvolta mi sono sentito perso.

*Jamais réel et toujours vrai.*

## INDICE

INTRODUZIONE.....	1
-------------------	---

### CAPITOLO 1: TENTATIVI DI MAPPATURA DI UN TERRITORIO INSTABILE

1. La questione definitoria.....	13
1.1. Un drago (quasi) senza fiato.....	16
1.2. «Tutta la letteratura è fantastica»: la prospettiva “inclusiva”.....	21
1.3. Una «rupture de la cohérence universelle»: la prospettiva “esclusiva”.....	29
1.3.1. La classificazione todoroviana.....	40
1.3.2. «Thèmes du <i>je</i> » e «thèmes du <i>tu</i> ».....	46
2. Nuove teorie per un nuovo fantastico.....	51
2.1. Un neo-fantastico? .....	59
2.2. Rielaborazioni della proposta todoroviana.....	63
2.2.1. Il fantastico come modo letterario.....	67
3. Una letteratura dell’invasione.....	72
3.1. Nuove geografie del fantastico.....	81

### CAPITOLO 2: FORME E FIGURE DEL DISCORSO FANTASTICO

1. Riconoscere l’invasione.....	84
2. Un’ostinata aggressione alla prospettiva comune.....	94
2.1. La trasgressione come cifra del fantastico novecentesco.....	101
2.2. Mantenere il silenzio sul mistero: una narrativa dell’oscurità.....	104
3. La “parola fantastica”: logopoiesi, retoriche dell’indicibile e mostri verbali....	107
3.1. Nominare l’innominabile.....	109
3.2. Un’inesprimibile lingua «assiuolesca».....	113
3.3. Serragli linguistici: «parole-viticci» e altre creature verbali.....	115
4. Testimoni inattendibili dell’invasione.....	118
4.1. Voci al di là dello specchio.....	130

### CAPITOLO 3: SEMANTICA DEL PERTURBANTE

1. Tassonomie (im)possibili.....	137
2. Evoluzioni e involuzioni mostruose.....	144
2.1. Dalla parte del mostro.....	152
2.2. Nuovi bestiari fantastici del Novecento.....	158
3. Oggetti mediatori e disgregatori di realtà.....	165
3.1. Alterità di plastica e orrori a benzina.....	170
3.1.1. Telefonate dall'altrove.....	174
4. (A)spazialità e (a)temporalità della narrazione fantastica.....	178
4.1. «It's all so motherly»: l'enclosure fantastica come dimensione femminile.....	187
4.2. Nonluoghi, iperluoghi e altre "prigioni" postmoderne.....	203

### CAPITOLO 4: TRANSMEDIALITÀ DEL GENERE FANTASTICO

1. Una prospettiva <i>across media</i> .....	211
2. Irrealtà e alterità di celluloide.....	219
2.1. La tradizione gotico-romantica e il cinema espressionista tedesco.....	222
2.2. Mostri hollywoodiani.....	230
2.3. Nuove traiettorie del cinema fantastico.....	233
2.3.1. Alfred Hitchcock, <i>The Birds</i> .....	234
3. Commistioni perturbanti: traiettorie del fumetto fantastico.....	240
3.1. Caroselli postmoderni e antieroi romantici.....	241
3.2. Dalla letteratura al fumetto: riscrivere il fantastico.....	248
3.2.1. Dino Battaglia, <i>Omaggio a Lovecraft</i> .....	254
3.2.2. Alberto Breccia, <i>La sombra sobre Innsmouth</i> .....	261

CONCLUSIONI.....	267
------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.....	274
-------------------	-----

## INTRODUZIONE

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

- Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?
- Yo no – respondió el otro –. ¿Y usted?
- Yo sí – dijo el primero y desapareció.

George Loring Frost, *Un creyente*

Che il fantastico, con il suo linguaggio ambiguo e la sua semantica scostante, rappresenti una delle regioni più ineffabili e di difficile circoscrizione dell'ampio e composito planisfero della letteratura moderna trova una prima, empirica conferma nel fatto che, dopo circa un secolo di studi sistematici sull'argomento, volti per lo più a dare una definizione univoca al fenomeno, questo venga ancora evocato in ambito accademico per designare di volta in volta categorie testuali differenti, quando non – conformemente all'uso comune – l'intero campo della narrativa dell'immaginario. A questa labilità di contorni è da imputare, ad esempio, la coesistenza di studi dedicati a opere tra loro diversissime come il *Cligés* di Chrétien de Troyes e l'*Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll in una raccolta saggistica che pure si dichiara già dal titolo programmaticamente circoscritta al solo ambito perturbante quale il volume del 1995 *Geografia storia e poetiche del fantastico*, coesistenza giustificata unicamente dalla comune appartenenza dei testi ai ranghi della scrittura non-realistica. È d'altronde la stessa curatrice del libro, Monica Farnetti, indicando nelle note introduttive «la necessità di aggiornare ad ogni epoca i parametri definitori e interpretativi, gli strumenti stessi di riconoscimento del fantastico», a suggerire «il dubbio terribile» che questo, per lo meno

in quanto precisa tipologia testuale, «non esista»<sup>1</sup> e, di conseguenza, l'oziosità della ricerca dei suoi confini.

Prima che dalla preoccupazione tassonomica di tracciare frontiere delimitatrici o di determinare l'estensione del campo preso in oggetto per imporgli una comoda etichetta identificativa, tuttavia, lo sforzo di dare definizione al fenomeno muove dalla necessità di riconoscerne i principi costitutivi, di isolare ed esplorare i meccanismi testuali da cui dipende, facendone emergere la specificità; propositi, questi, sottesi indicativamente alla sistemazione dell'ampia sfera della letteratura dell'immaginario proposta da Tzvetan Todorov nella sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), testo che continua a rappresentare un'inaggirabile pietra di paragone per ogni nuovo approccio teorico alla materia, il cui principale limite si rivela essere quello di non considerare la produzione del secolo scorso, decretando conclusa la parabola del genere alle soglie del Novecento.

Proprio l'inequivocabilità – sancita dalla critica più recente in opposizione alla tesi dello studioso bulgaro – della sopravvivenza novecentesca del fantastico, non solo nella forma di una rarefatta riutilizzazione modale, concretata in un sistematico recupero di dispositivi formali e materiale semantico da parte di ampie fasce della produzione letteraria e artistica in genere, come suggerito da Rosemary Jackson e Remo Ceserani, ma di quella che può essere considerata a tutti gli effetti una categoria letteraria ben specifica, in continuità con la grande stagione gotico-romantica, ha evidenziato negli ultimi anni, d'altro canto, la necessità di riaprire, nell'ambito del dibattito teorico, la partita definitoria che un'attenzione rivolta a campi di indagine più ristretti (la produzione di singoli autori o di precisi contesti geografici) sembrava aver archiviato, l'urgenza, cioè, di pervenire a un modello di descrizione capace di dare risposta alle domande sollevate dall'evidente perdurare di certe tendenze narrative: al di là del dato cronologico, ha senso parlare di “fantastico novecentesco”? Quali sono le forme in cui si esprime, i suoi caratteri costitutivi? I principi che reggono le prove recenti del genere sono gli stessi da cui dipendono i loro antecedenti sette-ottocenteschi? E ancora: cosa contraddistingue le due diverse produzioni? La loro distanza è tale da giustificare, come suggerisce Jaime Alazraki, nuove denominazioni?

---

<sup>1</sup> Monica Farnetti, *Premessa a Geografia storia e poetiche del fantastico*, Olschki, Firenze 1995, p. 8.

L'esigenza di affrontare, nella sua complessità, il portato del deciso processo di rinnovamento vissuto dal genere a partire dai primi anni del XX secolo, di confrontarne gli esiti, tanto sul piano tematico che a livello formale, con le strategie narrative codificate dal canone ottocentesco, mette a nudo, in altre parole, la mancanza – già segnalata da Stefano Lazzarin in un suo importante contributo sul fantastico tabucchiano – di un momento di sintesi teorica in grado di offrire «una descrizione coerente e unitaria dei fenomeni novecenteschi che ambiscono a essere raccolti sotto l'etichetta del fantastico (come era per l'Ottocento la teoria dell'*hésitation*, pur nei suoi aspetti più criticabili)»<sup>2</sup>. L'aspirazione del presente lavoro è, appunto, quella di muovere – lungo il sentiero aperto da studi fondamentali quali *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008) di Rosalba Campra e *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011) di David Roas – qualche passo in direzione di tale sintesi, nella convinzione, tuttavia, che l'obiettivo non possa essere quello di elaborare un modello descrittivo valido esclusivamente per il Novecento, da affiancare, o persino contrapporre, a prospettive attagliate viceversa alla sola esperienza romantica, ma quello di sviluppare una proposta teorica capace di dare ragione, in quanto espressioni di un unico dominio, tanto della lunga processione di mostri, apparizioni spettrali e oggetti impossibili messa in scena, senza sostanziali variazioni, dalla grande tradizione ottocentesca, quanto delle meno esibite manifestazioni dell'irrazionale proposte dal fronte più avanzato del fantastico, che permetta, cioè, di valutare il racconto soprannaturale del XIX secolo e le inedite invenzioni della produzione successiva come due momenti attigui della stessa traiettoria letteraria. Una continuità retta essenzialmente dal persistere, sebbene in forme via via più complesse, di quei meccanismi – codificati agli albori del genere – volti a dare rappresentazione allo scarto irriducibile prodotto dall'inaspettato confliggere di piani narrativi inconciliabili e contraddittori, dal destabilizzante prorompere di particelle di significato in segmenti di realtà che non possono in alcun modo contemplarle, se non rinunciando all'integrità dei loro paradigmi di riferimento. Il concetto di *invasione*, inteso come il violento sovrapporsi di fronti altrimenti incomunicanti e mutualmente escludenti, è sembrato, in tal senso, anche alla luce della sua capacità di dialogare con le più avvertite acquisizioni del recente panorama teorico, il più adatto a esprimere quel dualismo di termini alla base delle

---

<sup>2</sup> Stefano Lazzarin, «Materiali su Tabucchi e il fantastico», *Chroniques italiannes*, 4/2 (2002), p. 2.



dinamiche contrastive del genere, a condensarne le logiche costitutive e a ricondurre a comuni strategie testuali quelle ricorsività e quelle divergenze che definiscono storicamente il fitto dialogare delle diverse traiettorie su cui il fantastico si dispiega, in un'ottica che restituisce il fenomeno alla sua dimensione di ampio e articolato sistema letterario transnazionale, dimensione che il processo di rinnovamento novecentesco sembra consolidare e accrescere.

Proprio l'assunzione di un approccio di tipo sovranazionale, unica via percorribile se si vuole affrontare la materia nella sua ricchezza di prospettive, pone la prima delle questioni di ordine metodologico su cui è opportuno soffermarsi prima di passare a illustrare, nei loro punti essenziali, gli argomenti trattati nei singoli capitoli, vale a dire la necessità di dover eleggere preventivamente le aree linguistiche da prendere in esame, una designazione che, per quanto arbitraria, legata com'è alle competenze di chi scrive, risponde qui, con l'estensione all'ambito anglofono, ispanofono e italofono del perimetro di indagine, all'esigenza di dare conto delle trasformazioni di carattere geografico che interessano il genere nel passaggio di secolo, prima fra tutte il trasferimento oltreoceano dei suoi centri propulsori, tanto nel territorio statunitense quanto in quello sudamericano.

Se l'apertura del fenomeno a contesti culturali e geografici tra loro così distanti individua incontestabilmente negli strumenti offerti dalla comparatistica, intesa con Claudio Guillén come «el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad»<sup>3</sup>, l'armamentario critico più appropriato per far fronte a una letteratura che racchiude del resto già in sé, quale sua cifra costitutiva, l'idea di un continuo confronto con l'Altro e l'alterità, l'ampiezza della produzione e l'eterogeneità delle declinazioni riferibili al fantastico suggeriscono di fatto l'impraticabilità di qualsiasi metodo di analisi di tipo "verticale", volto cioè a esaurire di ogni autore l'intero corpus di opere (spesso molto esteso e solo in parte afferente alla sfera del perturbante), approccio che costringerebbe a limitare la ricognizione a una casistica a tal punto esigua da non raggiungere alcun valore esemplare o anche solo esemplificativo, se non in relazione ai caratteri della singola produzione considerata. Si è deciso, pertanto, di procedere ad un'indagine condotta "per campioni", ossia basata sulla disamina di testi

---

<sup>3</sup> Claudio Guillén, *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, p. 93.

riconosciuti come paradigmatici rispetto alle questioni vagliate, particolarmente efficace nel suo misurare le deduzioni della riflessione teorica sulla “consistenza” delle rilevazioni operate dall’analisi testuale, con cui si è cercato di sondare, tanto in senso diacronico che sincronico, il diverso concretizzarsi, sui vari livelli della narrazione (sintattico, verbale e semantico, per riprendere la funzionale organizzazione todoroviana)<sup>4</sup>, delle tendenze evolutive che investono la delicata costruzione del perturbante.

Un ulteriore ridimensionamento del campo di indagine, questa volta di carattere cronologico, si è visto necessario allo scopo di concentrare l’attenzione sul periodo – il cinquantennio che va dalla fine degli anni Trenta ai primi anni Novanta del secolo scorso – in cui sembra maggiormente condensarsi l’azione dei grandi rinnovatori del fantastico, che mostra in maniera più evidente i segni di quel profondo processo di rigenerazione che Lazzarin chiama, in maniera forse riduttiva, «una piccola svolta del genere»<sup>5</sup>.

La narrativa breve costituisce, infine, per i diversi ambiti linguistici, l’oggetto principale del sondaggio testuale proposto, in ragione dell’assoluta predilezione che il fantastico sembra avere, anche nel XX secolo, per la forma-racconto, sin dalle origini sua misura privilegiata, sebbene non si sia mancato di affrontare, lì dove richiesto dalla trattazione, alcuni dei romanzi più rappresentativi delle trasformazioni novecentesche del genere, come *The Haunting of Hill House* di Shirley Jackson o *Racconto d’autunno* di Tommaso Landolfi.

Nel primo capitolo, intitolato indicativamente *Tentativi di mappatura di un territorio instabile*, si è proceduto in via preliminare a delimitare il quadro teorico di riferimento prendendo in esame le più avvertite proposte definitive degli ultimi sessant’anni, distinte per comodità espositiva nelle due tendenze in cui si è storicamente divisa la critica, vale a dire quella “inclusiva” (alla quale appartengono studiosi come Filippo Secchieri e Silvia Albertazzi), che vede nel fantastico un macro-contenitore al cui interno trova spazio una grande varietà di forme narrative, fino ad arrivare alla paradossale provocazione

---

<sup>4</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 2015, p. 23-24.

<sup>5</sup> Stefano Lazzarin, «Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi», *Studi Novecenteschi*, XXXIV, 74 (luglio-dicembre 2007), p. 315.

borgesiana per cui «bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica»<sup>6</sup>, e quella “esclusiva”, identificata convenzionalmente con la cosiddetta “scuola francese”, che vede il suo apice proprio nell’imprescindibile definizione todoroviana, fondata su criteri talmente restrittivi da delineare una categoria letteraria, per stessa ammissione dello studioso, pressoché virtuale, capace di concretizzarsi in un numero talmente ridotto di opere da non essere sufficiente, come rileva ironicamente Jacques Finné, «pour former un genre»<sup>7</sup>. Dalla necessità di allargare l’angusta definizione elaborata dallo strutturalista bulgaro muove, non a caso, ogni successivo approccio teorico alla materia, in un clima di rinnovato interesse accademico nei confronti del fantastico alimentato, oltre che dall’indiscutibile sopravvivenza di una precisa tradizione testuale, dall’osservazione dell’incidenza che aggregazioni semantiche e procedimenti retorico-formali direttamente riconducibili all’ambito del perturbante hanno su ampie aree della produzione letteraria del secolo scorso. Nella ricognizione portata avanti nel secondo paragrafo delle più rilevanti acquisizioni della critica post-todoroviana, come l’elaborazione da parte di Alazraki del concetto di *neofantástico*, si è messa dunque in evidenza la proposta avanzata da alcuni studiosi di considerare il fantastico non più come un genere di frontiera, determinato “al negativo” dal suo misurarsi con le due grandi categorie modali del raccontare a cui si frappono, vale a dire il realistico e il meraviglioso, ma come un *modo letterario*, nozione introdotta nel secondo Novecento da alcuni studiosi americani, come Northrop Frye e Frederic Jameson, per segnalare il ricorrere di particolari dispositivi formali e logiche narrative a carattere performativo in grado di qualificare opere appartenenti a generi, periodi storici e persino codici linguistici diversi. Inteso, nell’efficace sintesi di Lazzarin, «come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata»<sup>8</sup>, il fantastico assume, in quest’ottica, il profilo di un’inesauribile riserva di materiale tematico e codici formali disponibile, trasversalmente, per un eterogeneo ventaglio di forme narrative, aspetto che

---

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, «Prefazione alla prima edizione italiana», in Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Einaudi, Torino 2007, p. XXI.

<sup>7</sup> Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*, Editions de l’Université de Bruxelles, Bruxelles 1980, p. 15.

<sup>8</sup> Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000, p. 22.

sembrerebbe trovare conferma nel continuo saccheggio di atmosfere e motivi perpetrato a sue spese dalla recente industria culturale.

Guardando alla sola persistenza del fantastico come specifica categoria testuale, il terzo paragrafo, intitolato significativamente *Una letteratura dell'invasione*, individua nel genere l'espressione narrativa del confliggere di due verità antinomiche – di uguale consistenza ontologica e reciprocamente invalidanti – determinato dal passaggio intollerabile di nuclei di significato tra piani distinti della rappresentazione, delineando così, sulla base del già accennato concetto di invasione, un'approssimazione teorica utile a orientare il discorso e le successive rilevazioni. Nel muovere, infatti, dall'assunto che il racconto fantastico vada inteso come un complesso meccanismo teso in ogni sua parte alla delineazione di un'alterità impossibile in grado di contrapporsi all'ordinario in qualità di agente invasore o territorio invaso, il secondo capitolo, dal titolo *Forme e figure del discorso fantastico*, rivolge l'attenzione alle dinamiche che determinano quella giustapposizione di piani narrativi contraddittori da cui emerge il perturbante, andando a esaminare quella dialettica dualistica che, come rileva Rosalba Campra, attraversa sottopelle ogni produzione narrativa, ma che solo nel fantastico raggiunge una "polarizzazione" delle parti tale per cui ogni traiettoria testuale è proiettata a definirne in maniera convincente la distanza, un peso specifico talmente rilevante da attrarre a sé ogni altro aspetto della narrazione. Nell'individuare una simile organizzazione narrativa in alcune delle prove più avanzate del fantastico novecentesco, come i racconti «Non aspettavano altro» di Dino Buzzati e «Ómnibus» di Julio Cortázar, i primi due paragrafi del capitolo mettono in evidenza come il soprannaturale – nel quale a lungo si è voluto riconoscere l'*ubi consistam* del genere – abbia gradualmente perso nel corso del Novecento la sua funzione di imprescindibile catalizzatore del perturbante, lasciando le nuove traiettorie del fenomeno, svincolate dal suo logoro repertorio tematico, libere di rivolgersi alla formazione *ex novo* di immagini che non rimandano ad alcun modello ermeneutico preesistente, veri e propri "vuoti di significato" rappresi attorno alla loro indecifrabilità. Indecifrabilità che ha i suoi presupposti, a livello verbale, nella natura ambigua della "parola fantastica", divisa, nel suo proclamare l'incolmabile distanza che separa il linguaggio dalla violazione della norma di cui è espressione, tra la propensione

ad arrendersi all'indicibilità dell'irrazionale – «impossible à décrire»<sup>9</sup>, come sottolinea Bellemin-Noël, in quanto ontologicamente inaccettabile – e la tenace aspirazione a nominare l'innominabile, nella prospettiva contraria di un'esplorazione dei limiti stessi della rappresentabilità del reale. Prestando ascolto all'esortazione di Giorgio Manganelli a «sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni»<sup>10</sup>, il terzo paragrafo esamina dunque la dimensione verbale del fantastico, oltre che dal punto di vista dei diversi procedimenti linguistico-formali messi in campo da una retorica dell'indeterminatezza densissima, nella sua valenza eminentemente demiurgica, nella sua capacità, cioè, di dare vita all'inesistente, ravvisabile ad esempio nel fitto moltiplicarsi dei “mostri verbali” – vere e proprie tumefazioni del tessuto linguistico come le *mancuspie* di Cortázar, il *colombre* buzzatiano o, ancora, il *porrovia* e le *canie* di Landolfi – che abitano il fronte più avanzato del genere.

Il quarto paragrafo passa ad affrontare, attraverso l'analisi dei racconti «I pomeriggi del sabato» di Antonio Tabucchi e «Mi hermana Elba» di Cristina Fernández Cubas, i dispositivi e le strategie narrative che, a livello dell'enunciazione, il fantastico impiega per preservare l'ambiguità del racconto e incrementarne il valore destabilizzante, primi fra tutti quelli legati al motivo, ampiamente codificato dalla tradizione romantica, dell'inaffidabilità del narratore, che proprio negli sviluppi novecenteschi del genere trova le sue declinazioni più efficaci. Nell'esaminare le strategie implicate nella delegittimazione dell'istanza narrativa (riconducibile alla tendenza postmoderna alla relativizzazione della verità e al decentramento dell'io) si è prestata particolare attenzione, quindi, a quello che rappresenta l'esito più avanzato di tale traiettoria, vale a dire lo slittamento del punto di vista interno al racconto dal piano della realtà a quello dell'alterità, nel cuore dell'altrove fantastico, osservabile in racconti come «La trama celeste» di Adolfo Bioy Casares, slittamento che delinea una violazione radicale dell'assetto prospettico statuito dal modello ottocentesco, per cui la vicenda, al di là del suo grado di ammissibilità, deve sempre essere riportata da un osservatore collocato, come il lettore, sul fronte della ragione.

---

<sup>9</sup> Jean Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, 2 (1971), p. 113.

<sup>10</sup> Giorgio Manganelli, «Letteratura Fantastica», in Id., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 49.

Legato a tale ribaltamento di prospettive è, ad esempio, il profondo processo di decostruzione e ripensamento che interessa il ruolo archetipico del mostro all'interno del genere, per cui figure logore come quella del fantasma o del vampiro trovano nuova fortuna nella veste paradossale di testimoni dell'inammissibilità della loro stessa esistenza. Si entra così nell'ambito della sfera semantica del fantastico, a cui sarà dedicato il terzo capitolo, aspetto affrontato per molto tempo – nell'erronea convinzione di una certa assimilabilità del genere con il suo argomento – unicamente attraverso la compilazione di lunghi cataloghi tematici, un approccio tassonomico che, oltre a rivelarsi del tutto inadatto al raggiungimento di una conoscenza esaustiva del fenomeno, all'elaborazione di una costruzione teorica universalmente valida, collassa nel momento di affrontare l'eterogenea complessità di soluzioni presentata dai suoi sviluppi novecenteschi, l'enorme varietà di forme con cui il perturbante si manifesta nelle produzioni più recenti.

Anziché avventurarsi nella compilazione dell'ennesimo inventario tematico inevitabilmente destinato a mancare il bersaglio dell'esaustività, si è proceduto allora a isolare alcuni dei blocchi semantici più consolidati e ricorrenti all'interno del genere, concentrando il discorso sull'evoluzione che questi hanno avuto nell'ambito del più ampio processo di rinnovamento vissuto dal fantastico nel corso del secolo passato, processo che trova la sua prima espressione proprio nel ripensamento della materia fantastica, nella profonda rielaborazione messa in atto dagli autori del Novecento del logoro repertorio romantico. La disamina del primo insieme individuato, a cui si è dato il nome di "temi dell'invasore" per segnalare la sua correlazione con quelle dinamiche del genere che riconducono la violazione fantastica a un'infrazione ben circoscritta e riconoscibile, all'intrusione nel contesto unitario del mondo rappresentato di un singolo "corpo estraneo" inammissibile, consente di saggiare, attraverso l'osservazione delle trasformazioni vissute da motivi classici come quello del mostro o dell'oggetto impossibile, lo straordinario ampliamento novecentesco delle possibilità semantiche del perturbante, che vede, ad esempio, come nel caso dei racconti «Axolotl» di Cortázar e «Le labrene» di Landolfi, l'inclusione tra gli agenti dell'invasione di piccole creature apparentemente innocue, reclutate tra le fila del comune mondo animale, oppure di semplici oggetti di uso quotidiano, come giocattoli, elettrodomestici e utensili vari, o come le automobili che prendono vita ne «La peste motoria» di Buzzati.

La seconda metà del capitolo, con il paragrafo *(A)spazialità e (a)temporalità della narrazione fantastica*, si concentra su quei motivi, qui raccolti sotto la dicitura di “temi dell’invasione”, che definiscono a livello cronotopico le dinamiche contrastive del racconto, il destabilizzante sovvertimento degli assi fondamentali di spazio e tempo su cui si dispiega necessariamente la narrazione, evidenziando, attraverso la comparazione dei racconti «Wet Straw» di Richard Matheson, «Any where out of the world» di Tabucchi e «Todos los fuegos el fuego» di Cortázar, come la rovinosa contrapposizione tra piani antinomici, che si è detto costituire l’impianto distintivo del discorso perturbante, si traduca spesso, nel fantastico novecentesco, nella convergenza di due configurazioni spazio-temporali tra loro inconciliabili e contraddittorie, ossia nel problematico sovrapporsi di due differenti ordini logico-sintattici in perenne competizione. Particolare attenzione si è rivolta all’attestata categoria dell’*enclosure*, del luogo chiuso e labirintico dove più volentieri – e con maggior esito – si direbbero concentrarsi certe suggestioni soprannaturali e terrifiche, configurazione spaziale che rimanda in vario modo, come si evince dall’esame dei già citati romanzi *The Haunting of Hill House* e *Racconto d’autunno*, al corpo femminile, a quella “prima dimora” evocata dalla categoria freudiana dell’*Unheimliche*, per soffermarsi nell’ultima parte del paragrafo su quelle organizzazioni cronotopiche che chiamano in causa categorie epistemologiche proprie del quadro moderno e postmoderno, come quella foucaultiana dell’*eterotopia* o quelle attigue del *nonluogo* e dell’*iperluogo*, su cui più spesso sembra modellarsi, nella produzione recente, la dimensione dell’alterità.

Alla disamina della marcata vocazione transmediale del fantastico, e in particolare delle diramazioni cinematografiche e fumettistiche del genere, è infine dedicata l’ultima parte del lavoro, vera e propria occasione di verifica, alla luce dell’enorme ampliamento delle possibilità espressive che caratterizza il XX secolo, dell’impianto teorico delineato e della sua applicabilità a testi non letterari o persino non verbali. L’analisi condotta attraverso la lente della *transmedial narratology* dei due distanti ambiti del cinema e del fumetto, scelti – tra i tanti che possono vantare una produzione inequivocabilmente fantastica – per la natura composita del loro linguaggio e la maturità espressiva che più di un secolo di storia garantisce, mette in evidenza, da una prospettiva diacronica, una certa sovrapponibilità tra il percorso di rinnovamento vissuto dal genere in letteratura e le sue evoluzioni, tanto dal punto di vista formale che da quello tematico, in altri contesti

mediali. Nel secondo paragrafo, *Irrealtà e alterità di celluloidi*, si è cercato quindi di esaminare tale aspetto effettuando una breve ricognizione storica del fantastico cinematografico, ricognizione che, forzando inevitabilmente i limiti geografici e cronologici posti per l'analisi testuale, parte dai primi passi del medium mossi in Francia alle soglie del secolo e dall'esperienza dell'espressionismo tedesco per individuare, all'inizio degli anni Sessanta, con l'uscita di film come *The Birds* di Alfred Hitchcock, i primi segnali di affrancamento dell'industria cinematografica dalle stanche figure del modello ottocentesco.

Il terzo e ultimo paragrafo si concentra, attraverso l'analisi delle riscritture fumettistiche di alcuni testi fantastici, sulla questione della transcodificazione tra media diversi, al fine di rilevare le strategie rappresentative che, nel doppio registro – verbale e iconico – del linguaggio del fumetto, danno traduzione alla dialettica contrastiva che sostiene il genere. Proprio il confronto tra le trasposizioni del racconto lovecraftiano «*The Shadow over Innsmouth*» realizzate da due dei più importanti autori dell'arte sequenziale, l'italiano Dino Battaglia e l'uruguayano Alberto Breccia, permette di osservare, in chiusura del lavoro, come l'impianto diadico del fantastico si conservi anche al di fuori del ristretto ambito letterario, dando espressione, in forme diverse, alla stessa promessa di invasione.



### *Nota sulle citazioni*

Per quanto riguarda la letteratura critica citata nel corso della trattazione si è scelto, per una questione di uniformità interna, di riportare i testi esclusivamente in lingua originale, trattandosi per lo più di lavori mai tradotti in italiano, oppure la cui traduzione risulta essere datata o di difficile reperibilità. Qualora attestata, l'edizione italiana sarà in ogni caso puntualmente segnalata nella bibliografia conclusiva. Si è, viceversa, preferito riportare in nota, ai fini di una maggiore chiarezza espositiva, la traduzione dei passi letterari citati, desunta caso per caso dalle edizioni italiane più recenti o ritenute più affidabili. Per quelle opere che risultano essere ancora inedite in Italia, come molti dei racconti di Adolfo Bioy Casares o l'intera produzione di Cristina Fernández Cubas, sarà infine proposta, sempre nelle note, una mia traduzione che, lontana da qualsiasi ambizione estetica, risponderà di volta in volta alle diverse esigenze della trattazione.

## CAPITOLO PRIMO

### TENTATIVI DI MAPPATURA DI UN TERRITORIO INSTABILE

Il fantastico, contrariamente a quello che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica; richiede di saper nello stesso tempo distinguere e mescolare finzione e verità, gioco e spavento, fascinazione e distacco, cioè leggere il mondo su molteplici livelli e in molteplici linguaggi simultaneamente.

Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*

Il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e le pagine, ed è quello di camminare sulla sua superficie.

Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*

#### 1. La questione definitoria

Il fantastico in letteratura abita il volto nascosto della luna: con le sue storie notturne di fantasmi, di sconcertanti patti con il diavolo, di oggetti impossibili e insidiosi sdoppiamenti ha, sin dai suoi esordi tardo-settecenteschi, costituito una forma narrativa per sua natura “antagonista”, perfetto contraltare – e nello stesso tempo interlocutore privilegiato – di una scrittura che si voleva a tutti i costi realista e positivista nel senso più ampio del termine. Una letteratura “al negativo”, che nel corso degli ultimi due secoli ha sotteso, nel ruolo di «mauvaise conscience»<sup>1</sup>, denunciandone a più riprese ipocrisie e presunzioni, una produzione ritenuta dalla gran parte degli scrittori e degli studiosi come la sola degna di essere presa in considerazione, legata all’idea di un primato della rappresentazione mimetica sull’invenzione immaginativa ed espressione della pervasiva cultura borghese e della sua incondizionata fiducia nel progresso.

D'altronde, l'assoluta predominanza nella tradizione culturale occidentale, a partire da

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 2015, p. 176.

Platone e dalla *Poetica* di Aristotele, del concetto di *mimesis*<sup>2</sup>, a cui sottostanno quelli di “fantasia” e “immaginazione” nella loro problematica sovrapposibilità di significato<sup>3</sup>, fa sì che non ci si possa riferire al “fantastico” se non in termini contrastivi, come a “ciò che non è reale”, segnalandone cioè la subordinazione a una categoria che il secolo scorso ha mostrato essere profondamente ambigua. L’oggettiva difficoltà a elaborare una definizione soddisfacente e inequivoca del fantastico letterario e a tracciare i confini di quello che Rosalba Campra chiama «un territorio instabile»<sup>4</sup>, tra le ragioni che hanno certamente determinato la diffidenza con la quale, per lungo tempo, gli ambienti accademici hanno guardato al fenomeno, trova del resto una prima spiegazione proprio nell’identica complessità definitoria che la nozione di “realtà”, nel suo variare nel tempo e nello spazio, presenta.

Anche laddove, applicato a un testo letterario, il concetto di “realistico” vuole solo indicare il grado di aderenza mimetica della scrittura a un referente esterno, questo tradisce la sua natura convenzionale e storicamente determinata di costruito culturale, capace, tutt’al più, di indicare soltanto un’immagine relativa e parziale – la “nostra”

---

<sup>2</sup> Non a caso Erich Auerbach, nel suo capolavoro *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), individua nel realismo, inteso come evoluzione della prospettiva letteraria sulla realtà e delle sue modalità di rappresentazione, uno dei fondamenti costitutivi della cultura occidentale, *trait d’union* attraverso il quale indagare criticamente l’intima struttura della letteratura europea. Stessa rilevanza alla propensione mimetica della letteratura occidentale è data, questa volta in una prospettiva interculturale, da Earl Miner nei suoi studi di comparazione tra poetica occidentale e poetica orientale: «Examinant la tradition mimétique avec toutes ses vicissitudes, un familier de l’affectivo-expressif ne peut manquer d’être frappé par la tendance occidentale à privilégier le «produit» mimétique. L’«imitation», l’«œuvre», l’«objet littéraire», le *Kunstwerk* et récemment le «texte» fascinent les Occidentaux». Earl Miner, «Etudes comparées interculturelles», in Marc Angenot, Edmond Cros (a cura di), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, PUF, Paris 1989, p. 176.

<sup>3</sup> A partire dal Settecento, nella terminologia filosofica occidentale, si è andata creando attorno alle due parole una certa confusione, che in alcuni ambiti linguistici è arrivata a comportare un ribaltamento delle accezioni comunemente assegnategli: «Addirittura succede che la corrispondenza di significato di alcuni di quei termini sia in alcune lingue europee rovesciata, per cui capita che in italiano, in francese e in spagnolo i termini corrispondano grosso modo a quelli del vocabolario filosofico tedesco, hegeliano e romantico, e quindi “fantasia” e simili traducano il termine *Phantasie*, assegnato alla facoltà considerata più alta e creativa, e “immaginazione” e simili traducano il termine *Einbildungskraft*, assegnato alla facoltà inferiore, che svolge un’attività puramente e piacevolmente combinatoria, mentre in inglese la situazione è esattamente opposta, dopo che Coleridge, trasportando nella sua lingua la coppia dei concetti romantici, designò con il termine *imagination* la facoltà più alata e creativa, la *Phantasie*, e con il termine *fancy* quella più semplice e combinatoria». Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 10. In Italia, Benedetto Croce si rifà direttamente al modello hegeliano: «la fantasia è produttrice, laddove l’immaginazione è parassita, adatta a combinazioni estrinseche e non a generare l’organismo e la vita». Benedetto Croce, *Nuovi saggi di estetica*, vol. 10, Bibliopolis, Napoli 1991, p. 29.

<sup>4</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008, p. 12.

immagine – del contesto fenomenico:

Las calificaciones de «realista» o «fantástico» aplicadas a un texto resultan necesariamente históricas, pues los sistemas convencionales – los códigos – no se pueden establecer de una vez para siempre y con igual validez para todas las latitudes. Así pues, definir el realismo como reproducción de la realidad no es sino una tautología, hasta tanto no se expliciten los códigos culturales subyacentes a la definición.<sup>5</sup>

L'improvvisa apparizione della dea Atena sul campo di battaglia troiano, la discesa nel regno degli Inferi prima di Eracle e Orfeo e poi di Odisseo, e persino la nascita del cavallo alato Pegaso dal sangue della mostruosa Medusa dovevano presentarsi agli occhi dei primi abitanti della Grecia come episodi del tutto verosimili, credibili in quanto rispondenti alle prospettive dell'epoca sul mondo, le stesse che avrebbero, per assurdo, portato uomini tanto avvezzi ad accettare la presenza del prodigioso nell'ambito del quotidiano a liquidare la descrizione di un viaggio spaziale o anche solo di una semplice telefonata come farneticazioni prive di alcun fondamento. La sfera del soprannaturale, di assoluta rilevanza ben prima della nascita stessa della civiltà, nei primi impacciati tentativi dell'uomo di interpretare ciò che lo circondava, costituì nella sua accezione sacrale parte integrante di quell'ininterrotto processo di costruzione di efficaci immagini del mondo almeno fino a quando, intorno al XVIII secolo, si vide gradualmente negare ogni valore ermeneutico e gran parte della sua portata culturale e sociale dall'ascesa del nuovo paradigma illuministico-razionalista, che in breve tempo impose la sua rappresentazione della realtà quale insieme di elementi misurabili e conoscibili attraverso leggi fisico-matematiche, con la conseguente e definitiva messa al bando del prodigioso e dell'inspiegabile. Un rifiuto del soprannaturale – vasto e stratificato patrimonio di suggestioni e memorie ridotte alla misura di risibile superstizione popolare – che si tradusse inevitabilmente in una condanna dell'uso letterario ed estetico di tale immaginario, tollerabile unicamente se confinato nell'ambito del mito, come qualcosa, cioè, di relegato a un passato precedente alla rivoluzione razionalista del secolo dei Lumi, o in quello dell'allegoria, spesso coesistente al primo, nel quale il bizzarro e l'impossibile, adeguatamente addomesticati, sono funzionali a parlare di altro, rimandano con chiarezza

---

<sup>5</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., p. 18.

ad altri significati. Nel momento in cui l'irrazionale evade da questi ghetti, lo fa assumendo nuove e più efficaci configurazioni, manifestando tutta la sua irruente carica sovversiva contro la cieca fiducia borghese nel progresso scientifico e nella sua rassicurante rappresentazione del mondo.

Sono queste, come si vedrà meglio più avanti, alcune delle ragioni storiche alla base del fantastico, del suo insorgere non prima del XVIII secolo e del suo prorompente svilupparsi lungo tutto il periodo romantico, tanto da essere indicato da non pochi studiosi come un genere storicamente circoscritto<sup>6</sup>. In altre parole, paradossalmente, «il fantastico presuppone l'Illuminismo»<sup>7</sup>, una visione razionalizzante capace di determinare quell'opposizione ontologica tra reale e immaginario di cui si nutre. Così per Roger Caillois:

Le fantastique [...] est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse. En Europe, il est contemporain du Romantisme. En tout cas, il n'apparaît guère avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et comme la compensation d'un excès de rationalisme<sup>8</sup>.

### 1.1 Un drago (quasi) senza fiato

Le suggestioni del soprannaturale, negate dalla nuova congiuntura culturale, trovano allora asilo nella letteratura, con tutto il loro carico di rancori. In un «mondo senza

---

<sup>6</sup> Per Baronian «Au moment où le fantastique a pris naissance, ou, pour mieux parler, au moment où vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le fantastique a fait apparaître par rapport à la tradition romanesque des valeurs autonomes et originales, au moment où il s'est distingué nettement du merveilleux, du gothique et du frénétique, il s'est effectivement développé, surtout sous l'instigation d'Hoffmann, autour de quelques thèmes majeurs». Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*, L'âge d'homme, Lausanne 1977, p. 7. Le stesse coordinate temporali sono indicate, con ancora maggior precisione, anche da Caillois: «De la Russie à la Pennsylvanie, en Irlande et en Angleterre comme en Allemagne et en France, c'est-à-dire sur toute l'étendue de la culture occidentale, la Méditerranée exceptée, des deux côtés de l'Atlantique, en l'espace d'une trentaine d'années, de 1820 à 1850 environ, ce genre inédit donne ses chefs-d'œuvre». Roger Caillois, *Images, images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, Paris 1966, p. 21.

<sup>7</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017, p. 4.

<sup>8</sup> Roger Caillois, «De la fèerie à la science-fiction», in *Anthologie du Fantastique*, vol. I, Gallimard, Paris 1966, p. 14. Come è possibile desumere già dal titolo del breve saggio che apre significativamente l'antologia cailloisiana, la tesi dello studioso francese, legata all'idea romantica di uno sviluppo lineare della letteratura scandita dal susseguirsi dei generi, è che, con l'esaurirsi della sua carica innovativa e della sua funzione sociale, il fantastico abbia gradualmente ceduto terreno nel Novecento al racconto fantascientifico, che ne rappresenterebbe la diretta evoluzione, prospettiva che ci sentiamo qui di rigettare con forza.

miracolo», dove non è contemplato lo stupore per il mistero, in cui ogni cosa è impietosamente illuminata, senza restituire la benché minima ombra, dal sole allo zenit di raziocinio e scienza, il prodigioso, l'*inconnu*, assomiglia a un vecchio drago rintanato in un deserto, come quello descritto nel racconto «L'uccisione del drago» di Dino Buzzati<sup>9</sup>. La creatura più rappresentativa del bestiario fantastico di ogni epoca è tuttavia ridotto, nel testo dello scrittore bellunese, alla caricatura dell'essere portentoso che è solito abitare fiabe e leggende, a una «grossa bestiaccia»<sup>10</sup> in cattività, antico residuo di un'epoca prescientifica lasciata da tempo alle spalle, che ha ormai perduto qualsiasi capacità di incutere timore o reverenza:

Non appariva infatti tremendo, il mostro, lungo poco più di due metri, con una testa simile ai cocodrilli sebbene più corta, un esagerato collo da lucertola, il torace quasi gonfio, la coda breve, una specie di cresta molliccia lungo la schiena. Più che la modestia delle dimensioni erano però i suoi movimenti stentati, il colore terroso di pergamena (con qualche striatura verdastra), l'apparenza complessivamente floscia del corpo a spegnere le paure. L'insieme esprimeva una vecchiezza immensa. Se era un drago, era un drago decrepito, quasi al termine della vita<sup>11</sup>.

D'altro lato, è proprio l'ambiente desolatamente reale in cui il mostro sta scontando il suo esilio, un labirinto inospitale di gole e alti costoni rocciosi (un perfetto esempio di *enclosure* fantastica, come si vedrà), a rendere paradossalmente la sua presenza più concreta e credibile. Man mano che ci si allontana dalla città, cioè dallo spazio antropizzato, l'irreale sembra farsi più tangibile:

Strano. Adesso che erano lontani dalla città, chiusi dentro alle montagne, l'idea del drago cominciava a sembrare meno assurda. I viaggiatori si guardavano attorno, senza scoprire cose tranquillizzanti. Creste giallastre dove non era mai stata anima viva, vallette che si inoltravano ai lati nascondendo alla vista i loro meandri: un grandissimo abbandono<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Il racconto, inizialmente a firma di Giovanni Drogo, venne pubblicato per la prima volta il 3 giugno 1939 sulle pagine di «Oggi», per essere riproposto in una versione ampliata il 24 marzo 1956 sul «Corriere d'Informazione».

<sup>10</sup> Dino Buzzati, «L'uccisione del drago», in *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2016, p. 67.

<sup>11</sup> Ivi, p. 73.

<sup>12</sup> Ivi, p. 70.

L'eterogeneo drappello di improvvisati cacciatori di mostri riunitosi per stanare e uccidere la straordinaria creatura, composto da nobili, politici, uomini di scienza e intellettuali, rappresentanza esemplare dell'élite sociale e culturale che regge il moderno mondo borghese, mostra ben presto tutto il suo disprezzo verso l'ultimo testimone di un passato immaginario considerato inaccettabile, convertendo la caccia in un oltraggioso accanimento contro un nemico incapace di difendersi, in un'isterica profanazione di un corpo un tempo sacro che si consuma sotto lo sguardo indignato degli abitanti dei villaggi vicini, quel popolo "credulone" che ancora non ha abbandonato le vecchie superstizioni e che ora assiste impotente all'ultimo atto dell'epurazione. Dal canto suo il drago, dimostrandosi – come le tradizioni ben radicate, del resto – duro a morire, resistente oltre misura alle offese delle pallottole e degli esplosivi, continua a opporsi ai suoi assalitori nel disperato tentativo di salvare la sua prole, nella sola speranza, cioè, di dare prosecuzione all'esistenza dell'inammissibile in un mondo privo di stupore. Ferito mortalmente, il favoloso rettile che «sembrava che mai e poi mai sarebbe riuscito a morire» è però destinato, come anticipato dal titolo, a essere abbattuto, sconfitto in partenza in una lotta impari con le forze della ragione. Con «il ventre squarciato», dopo aver lanciato «un urlo indicibile, voce mai udita nel mondo, né animalesca né umana, così carica d'odio»<sup>13</sup>, la creatura si accascia al suolo per non muoversi più, emanando dalle narici «due sottili pennacchi di fumo»<sup>14</sup> che si direbbero una misera reminiscenza dell'innata capacità della sua genia di sputare fuoco.

L'ordine è infine ristabilito per mano dell'uomo, una violenta restaurazione delle leggi della ragione volta a cancellare qualsiasi elemento in grado di compromettere, o anche solo mettere in discussione, la rassicurante e ottimistica prospettiva borghese-positivista:

Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza di draghi, sia pure nelle sperdute montagne. Era stato l'uomo ad uccidere e sarebbe stato stolto recriminare. Ciò che l'uomo aveva fatto era giusto, esattamente conforme alle leggi. Eppure sembrava

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>14</sup> Ivi, p. 81.

impossibile che nessuno avesse risposto alla voce estrema del drago<sup>15</sup>.

Ma «uccidere il drago è uccidere la fantasia»<sup>16</sup>. Buzzati, con la sua efficace allegoria, racconta l'ultimo atto di quell'imponente scontro tra paradigmi inconciliabili, condensabile nella dicotomia razionale/irrazionale, che continua almeno dal secolo dei Lumi e che sembrerebbe vedere la vittoria incondizionata della ragione sulle suggestive mistificazioni del soprannaturale, vittoria turbata soltanto dalla venefica esalazione che dal corpo martoriato del drago si spande a contaminare ogni cosa. Se traduciamo, come lo stesso testo spinge d'altronde a fare, la morte del mostro con la sconfitta delle istanze dell'irrazionale, la tentazione è, insomma, quella di rivedere in quel sottile fumo il levarsi del fantastico, nato proprio come reazione a tale processo di degradazione e stigmatizzazione di un immaginario popolare ancora ampiamente avvertito. In questo senso, una prima funzione del fantastico va individuata proprio nel suo agire da "valvola di sfogo" per quelle pulsioni dell'ignoto che insidiano, affascinandola, una società che costantemente le rigetta, nel suo costituire «una porta su un mistero non del tutto esorcizzato» che di quando in quando si apre «facendo irrompere qualcosa di prodigioso, a condizione però che essa si richiuda subito e rimanga in dubbio se si sia veramente aperta o no»<sup>17</sup>.

Per determinare, tuttavia, se il racconto di Buzzati, oltre a essere una persuasiva allegoria del confronto secolare tra il fronte vincente del pensiero positivistico-determinista e quello delle suggestioni di un perturbante prescientifico e antirealistico, possa essere ascritto alla categoria della narrativa fantastica, occorre arrischiarsi nel non facile compito di stabilire per quest'ultima caratteri distintivi e modalità, nonché di tracciare dei confini condivisibili e teoricamente funzionali del suo vasto ed elusivo territorio, questioni che hanno impegnato, oltre che un gran numero di studiosi (a partire, per lo più, dalla seconda metà del secolo scorso), sin dagli esordi del genere gli stessi

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Giulio Savelli, «Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati», *Cahiers Dino Buzzati*, VIII (1991), p. 263. In quanto soggetto ascrivibile al dominio del fantastico, come sottolinea Savelli poco più avanti, il drago rappresenta inoltre «l'Altro per eccellenza, ma voler uccidere l'Altro, dice Buzzati, anziché convivere, può solo portare alla rovina. Il drago infine è anche il diverso, e l'insopportabilità della presenza del drago è l'insopportabilità della presenza del diverso». *Ibidem*.

<sup>17</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. 4.



autori che ad esso si dedicarono, preoccupati di legittimare i loro scritti e di segnalarne la novità. Un'ansia definitoria, questa, la cui problematicità ha determinato, parallelamente, tanto il fiorire di una profonda riflessione teorica su «uno dei più autocoscienti fra i generi e i modi letterari»<sup>18</sup>, come rileva puntualmente uno dei massimi studiosi italiani in materia, Stefano Lazzarin, quanto il perdurare di una certa diffidenza degli ambienti accademici, incrinata negli ultimi anni da una serie di iniziative (seminari, giornate di studi, congressi internazionali)<sup>19</sup> mirate a cancellare la “condanna alla paraletteratura”<sup>20</sup>, o comunque a superare la relegazione a un ambito periferico e marginale della cultura, che il fantastico ha subito nel suo essere a lungo considerato alla stregua di letteratura di evasione. Una problematicità, evidenziata dai tanti tentativi di dare una definizione precisa e univoca del fantastico<sup>21</sup>, che, oltre a portare più di uno studioso, come Harry

---

<sup>18</sup> Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000, p. 9. Anche per Remo Ceserani «è una caratteristica costante della letteratura fantastica in generale la presenza di dichiarazioni di intenzioni, riflessioni teoriche sulle esperienze raccontate, definizioni di genere, note introduttive o osservazioni e commenti del narratore sparse qua e là nel corso della narrazione: il fantastico, fra i tanti modi e generi letterari, è uno dei più chiaramente autocoscienti.» Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 70.

<sup>19</sup> Meritano di essere segnalate in tal senso le iniziative promosse dal *GEF*, *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico*, coordinato da David Roas, professore di Teoria letteraria e letterature comparate presso l'Universitat Autònoma de Barcelona, come l'organizzazione del congresso internazionale *Visiones de lo fantástico*, giunto nel 2019 alla sua quarta edizione, e la pubblicazione della rivista online «Brumal», interamente dedicata all'argomento, considerato in ogni sua declinazione (letteraria, cinematografica, videoludica...). In Italia, nonostante il grande interesse che negli ultimi anni il fantastico ha suscitato in ambito accademico, manca ad oggi un organismo di ricerca dedicato al tema, che si assuma il compito di prendere in esame la vasta e importante produzione nazionale, così come il *GEF* ha fatto per quella in lingua spagnola. Va tuttavia ricordato il tentativo di Romolo Runcini, tra i maggiori esperti italiani della materia, di istituire un *Centro Internazionale studi e manifestazioni del Fantastico*, progetto che, dopo svariate battute di arresto, è naufragato definitivamente nel 2014 con la morte dello studioso. A Runcini si deve anche la fondazione, nel 2004, della rivista «Labirinti del Fantastico. Rivista di critica e di sociologia dell'arte e della letteratura», la cui pubblicazione è continuata, in maniera discontinua, fino al 2007.

<sup>20</sup> La lista di autori di letteratura fantastica che hanno dovuto fare i conti con una simile condanna è lunga: l'opera di Edgar Allan Poe, mentre lo scrittore era ancora in vita, venne generalmente ignorata, così come quella del suo grande estimatore Howard Phillips Lovecraft, costretto a pubblicare i suoi racconti esclusivamente su *pulp magazine* come «Weird Tales». Non mancano poi casi di autori ben accettati dall'establishment culturale, come Charles Dickens e Oscar Wilde, di cui viene spesso passata sotto silenzio la produzione fantastica, quasi fosse fonte di vergogna. Sulla questione della paraletteratura si veda Alessandra Calanchi, «Un poco più su della scimmia, parecchio più giù dell'uomo': due parole sulla paraletteratura», in Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *Altri canoni/canoni altri, pluralismo e studi letterari*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. 47-65.

<sup>21</sup> Non mancano tuttavia studiosi, come Ferdinando Amigoni, che si domandano le ragioni di questa accanita ricerca di una definizione: «Perché [...] il fatto che il fantastico si comporti esattamente come qualsiasi altro genere letterario disturba la tranquillità dei critici? Dopotutto è parimenti impossibile fornire

Belevan<sup>22</sup>, a negarne lo statuto di specifica categoria letteraria, contestando di fatto la validità di qualsiasi approccio di tipo classificatorio, ha dato luogo, quando affrontata, a una grande eterogeneità di prospettive ed esiti teorici.

## **1.2 «Tutta la letteratura è fantastica»: la prospettiva “inclusiva”**

La prima rilevazione da fare, in questo senso, al fine di elaborare un’approssimazione teorica soddisfacente, riguarderà i criteri di “inclusività” o di “esclusività” adottati dagli autori e dagli studiosi che si sono cimentati nell’impresa di tracciare i confini del fantastico sul planisfero della letteratura. L’attitudine inclusiva implica, il più delle volte, un allargamento smisurato di tali frontiere, con la conseguente annessione al loro interno di modalità narrative specifiche e spesso molto differenti tra loro, fino ad arrivare, al suo massimo grado, alla vanificazione stessa del concetto di delimitazione, vale a dire di distinzione tra le parti sulla base di cifre caratterizzanti, ben rappresentata dalla provocatoria dichiarazione «tutta la letteratura è fantastica» con la quale Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares aprono la loro prefazione alla prima edizione italiana dell’imprescindibile *Antología de la literatura fantástica*, vero e proprio atto fondativo della nuova letteratura fantastica argentina:

Bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica. Nessuno crede veramente che in un paese della Mancia il cui nome non volle ricordare l’autore visse un cavaliere che per l’abuso di libri di cavalleria si lanciò per le vie della Castiglia con armatura, spada e lancia. Così nessuno crede che in un’estate di Pietroburgo uno studente assassinò un’usuraia per emulare Napoleone<sup>23</sup>.

---

la formula assiomatica della tragedia, del romanzo realistico, dell’idillio o del poema cavalleresco». Ferdinando Amigoni, *Fantasmismi del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 9.

<sup>22</sup> Per Belevan il fantastico non va inteso come genere letterario, ma come una sorta di essenza immutabile e metastorica, in grado di trascendere i temi e le forme. Cfr. Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona 1976.

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, «Prefazione alla prima edizione italiana», in Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Einaudi, Torino 2007, p. XXI. L’importanza capitale – anche solo dal punto di vista del suo valore emblematico – dell’*Antologia*, è confermata dallo stesso Borges in più di un’intervista: «L’*Antologia della letteratura fantastica* fu una cosa importante, mi sembra, per la lingua spagnola, giacché si pensava alla letteratura soprattutto sotto la specie del realismo, e quell’antologia giunse a essere una libertà di sognare offerta ai lettori. Perciò credo che quel libro sia il più importante pubblicato da noi». Jorge Luis Borges, Osvaldo Ferrari, *Conversazioni*, Bompiani, Milano 2011, p. 72.

Un simile ampliamento dell'accezione di "fantastico", attributo assegnabile, secondo questi criteri, ad ogni storia "di fantasia" e quindi alla letteratura nella sua interezza (ancor più da quando la critica, sul finire del secolo scorso, ha mostrato la natura finzionale di tutte quelle scritture, come la storiografia, fino ad allora ritenute strettamente rispondenti alla realtà rappresentata<sup>24</sup>), ha come inevitabile approdo la nullificazione di qualsiasi contorno distintivo: se tutta la letteratura è fantastica, il fantastico in quanto specifica categoria letteraria non ha più, chiaramente, ragioni di esistere. La provocazione dei due grandi scrittori argentini, improvvidamente rilanciata da schiere di critici provvisti di minor genio, dando luogo al vero e proprio *topos* teorico dell'indefinibilità e ineffabilità del genere, non nasconde insomma la sua natura di paradosso, ben esplicitata da Ferdinando Amigoni nel suo rilevare come da questa emergano «due affermazioni apparentemente opposte, ma in realtà coincidenti: tutta la letteratura è fantastica, nessun testo è fantastico»<sup>25</sup>.

E anche quando, qualche rigo più sotto, Borges e Bioy Casares sembrano voler dare delle frontiere a un territorio che preliminarmente si era detto sterminato, la loro definizione di fantastico come narrazione di fatti impossibili, accettabili solo dall'immaginazione, continua a risultare troppo ampia e comprensiva per avere un reale valore ermeneutico:

Cervantes e Dostoevskij ci propongono aneddoti che indubbiamente non sono storici, ma in maggiore o minor grado avrebbero potuto esserlo. Altri autori ci propongono favole che di fatto sono impossibili, anche se l'immaginazione le accetta. Queste costituiscono più propriamente il genere fantastico<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Si veda, a titolo d'esempio, Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1973, testo fondamentale del cosiddetto *New Historicism* americano nel quale l'opera storiografica è presa in esame come testo poetico, cioè finzionale, al fine di mostrare come anche la "storia", così com'è comunemente intesa, sia in realtà frutto di una costruzione retorica e narrativa.

<sup>25</sup> Ferdinando Amigoni, *Fantasmî del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 10.

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, «Prefazione alla prima edizione italiana», in Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, cit., p. XXI.

Seguita dagli stessi curatori dell'*Antología* per la scelta dei brani da inserirvi<sup>27</sup>, questa prospettiva di indubbio fascino – ma disperante per chiunque volesse accostarsi alla questione con intenti conoscitivi – ha riscosso fuori dagli ambienti accademici un consenso pressoché unanime, che, favorito da una certa banalizzazione del fenomeno e dall'assenza di rigorosi sostegni teorici, ha portato a considerare nel sentire comune il fantastico come un macro-contenitore di generi, al cui interno trovano spazio una grande varietà di forme narrative, che spaziano dal racconto di fantasmi alla speculazione fantascientifica, dal romanzo ascrivibile alla «galassia confusa e variegata del cosiddetto fantasy»<sup>28</sup> alla fiaba tradizionale, in un'equiparazione giustificata unicamente dal loro coesistere in quanto «scritture dell'immaginario». Non mancano, d'altra parte, come si è accennato, proposte teoriche che sembrano accogliere un simile approccio alla materia, che in Borges e Bioy Casares, è bene ribadirlo, risponde alla provocatoria volontà di collocare il fantastico al centro del discorso culturale. Silvia Albertazzi, ad esempio, parlando di fenomeno metastorico «indefinibile per definizione»<sup>29</sup>, adotta nei suoi studi sull'argomento una nozione di letteratura fantastica, «fondata sull'idea di un mistero che non deve mai essere completamente svelato»<sup>30</sup>, talmente ampia e approssimativa da permetterle di prendere indistintamente in considerazione la produzione di autori molto distanti tra loro per poetiche e intenti come Edgar Allan Poe e Italo Calvino, Angela Carter e Gianni Rodari, o ancora Manganelli, Salman Rushdie e Stephen King (ma la lista potrebbe essere ancora lunga), in una prospettiva che rimanda direttamente all'approccio «misterico» impiegato da Caillois nel suo suggestivo *Au cœur du fantastique* (1965). Ancora più esplicito, nel considerare il fantastico come una sorta di contenitore onnicomprensivo, si dimostra Armando Gnisci:

[...] il fantastico del nostro tempo non deriva da un genere storico evolutosi a tal punto ma, al contrario, si rivolta, come la mossa imprevedibile e fulminea del serpente di Zarathustra, a decapitare la tradizione storicogenerica da cui sembrava prenderne origine

---

<sup>27</sup> Un «criterio edonistico», come viene definito dallo stesso Bioy Casares nell'introduzione della raccolta. Adolfo Bioy Casares, «Prólogo» a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcellona 1977, p. 7.

<sup>28</sup> Andrea Monda, Saverio Simonelli, *Gli anelli della fantasia*, Frassinelli, Milano 2004, p. VIII.

<sup>29</sup> Silvia Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 9.

<sup>30</sup> Ivi, p. 63.

e discendersene. Questo perché il fantastico nel nostro tempo sempre più ci appare come il golfo entro cui si addensano vivi tutti i vari criteri definitivi delle varie definizioni di fantastico e degli altri generi, senza che la sua riconoscibilità si esaurisca nella presenza e/o denominazione di alcuno di questi criteri: un universo polimorfo in cui fiaba e gotico, romance e fantascienza, utopia e nero, soprannaturale e terrore, esoterico e enigmatico, antico e futuro, si incontrano e vengono insieme giocati nel mare del RI (reale immaginario)<sup>31</sup>.

Allo stesso modo, per lo scrittore e critico belga Franz Hellens il fantastico – a cui dedica il saggio del 1967 *Le fantastique réel*, facendone una tardiva dichiarazione di poetica – non va considerato come un genere specifico, ma più in generale come un modo di “sentire” che attraversa trasversalmente tutta la letteratura, sin dalle sue origini, e che può essere rintracciato persino nella produzione più realista, in quanto espressione di quell’immaginario spontaneo che nutre l’intuizione del poeta. In un’ottica che nega la validità di qualsiasi tentativo di categorizzazione e, pertanto, di ogni indagine critica sull’argomento, Hellens arriva di fatto ad assimilare il fantastico alla poesia o, per meglio dire, alla stessa capacità immaginativa<sup>32</sup>: così inteso, come prodotto più puro della fantasia, di quella facoltà del pensiero, cioè, che gli esteti romantici ritenevano regolasse ogni attività creativa, il fantastico sarebbe antico quanto il bisogno stesso dell’uomo di raccontare storie. «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras»<sup>33</sup> scrive Bioy Casares nel suo prologo alla *Antología*.

Sempre nell’ambito di una prospettiva allargata, ma senza giungere a certi eccessi, va posizionata anche l’interessante proposta di Kathryn Hume, che muove i suoi passi ancora

---

<sup>31</sup> Armando Gnisci, «Reale Immaginario Fantastico», in Biancamaria Pisapia (a cura di), *I piaceri dell’immaginazione*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 55. Poco più avanti lo studioso torna a ribadire la natura eterogenea del fantastico, «regno mutevole e in caotica formazione dell’immagine del mondo che RI prepara. Per questo esso decapita per eccesso tutto quello da cui sembra derivare: la storia di un genere, e la fa esplodere oltre i confini di una astratta evoluzione nel tempo e degli orti conchiusi dei generi. Nemmeno li mescola, li valica. [...] il fantastico tende a riunire in una famiglia, come sotto lo stesso cognome, individui con nomi e storie diverse, ciò che la scienza letteraria e della cultura si ostina a dividere e separare (v. Todorov, Suvin, Scholes e Rabkin). A riunire in un corpo planetario, in una tessitura di fraintendimento, dove stanno insieme vecchi generi e sottogeneri [...] e diverse forme espressive e mediali: narrativa letteraria, cinema, televisione, fumetti ecc.». Ivi, p. 56.

<sup>32</sup> Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Sodi, Bruxelles-Amiens 1967, p. 11.

<sup>33</sup> Adolfo Bioy Casares, «Prólogo» a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares (a cura di), *Antología de la literatura fantástica*, cit., p. 4.

una volta dalla contrapposizione delle categorie ermeneutiche di “fantastico” e “realistico”, i due *impulses* sulla quale si erigerebbe l’intera produzione letteraria di ogni tempo:

The literature is the product of two impulses. These are *mimesis*, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations, and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and *fantasy*, the desire to change givens and alter reality<sup>34</sup>.

Ancora una volta è rimarcata l’inconciliabile distanza tra le due parti e di nuovo il concetto di “fantastico” viene adoperato per indicare l’intero campo dell’immaginario, quale sinonimo di “fantasia”, come sembra del resto confermare la scelta di utilizzare un termine dall’ampia valenza semantica come “fantasy”<sup>35</sup>. In ognuna di queste letture allargate, allora, il fantastico emerge dallo scarto che intercorre tra due modalità di rappresentazione agli antipodi, attraverso il suo contrapporsi, cioè, al polo positivo del “realistico”, rispetto al quale si definisce; «una dicotomia vastissima e un po’

---

<sup>34</sup> Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in Western Literature*, Routledge, Oxon 2014, p. 20.

<sup>35</sup> Entrato da tempo nell’uso comune anche in Italia, il termine inglese “*fantasy*”, che rimanda all’attitudine a fantasticare senza freni, al piacere di lasciarsi trasportare dall’immaginazione per evadere dalla banalità del quotidiano, è stato imposto dall’industria editoriale a un particolare filone della narrativa il cui tratto distintivo è appunto quello di presentare storie ambientate in complessi mondi immaginari, vere e proprie sovra-realtà alternative in cui rifugiarsi, *secondary worlds* alternativi spesso più desiderabili del nostro, cifra che conferisce al genere una forte connotazione escapistica. Le opere a esso ascrivibili sono per lo più ambientate in un medioevo di maniera, in cui magia e mito sono parte integrante delle sue leggi interne e convivono senza alcun attrito con aspetti più verosimili e quotidiani. Proprio l’assenza di “problematicità” nell’inserimento di elementi soprannaturali in un contesto realistico, che il più delle volte manca del tutto, avvicina il genere *fantasy* più alle *fairy tales* della tradizione popolare che al racconto fantastico ottocentesco. L’inquietudine espressa dall’incursione del soprannaturale nella realtà, come si avrà modo di vedere, è sostituita dal desiderio di evadere dal tedioso ambito del quotidiano, conferendo al genere quel tono nostalgico e consolatorio ben ravvisabile nei romanzi *The Hobbit* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-55) di J. R. R. Tolkien, il più importante tra i suoi moderni fondatori. La confusione tra “fantastico” e “fantasy”, ad ogni modo, si direbbe comune nell’ambito della critica angloamericana, con una sostanziale commutabilità dei due termini. Rosemary Jackson, ad esempio, pur guardando al solo fantastico perturbante e trasgressivo di origine romantica, intitola il suo importante saggio del 1981 *Fantasy: the Literature of Subversion*, per poi utilizzare nelle sue pagine, non sempre in maniera rigorosa, il più corretto “fantastic”, come nel caso del capitolo «The Fantastic as a Mode».

annacquata»<sup>36</sup> edificata su concetti profondamente ambigui, nella quale si insinua il facile sillogismo, di impronta illuministica, per cui, essendo il reale sempre razionale, ciò che consideriamo non reale andrà per forza di cose a coincidere con l'irrazionale, in un'equazione che, in una cornice positivista come quella che dal Settecento continua a imporsi tenacemente, giustifica la stigmatizzazione e la marginalizzazione «di una modalità letteraria», per dirla con Remo Ceserani, a lungo «relegata fra i prodotti della letteratura di genere o di consumo»<sup>37</sup>.

La questione si complica ulteriormente nel momento di prendere in considerazione la costruzione letteraria della verosimiglianza, la tendenza nel testo a delineare un mondo quanto più isomorfo possibile a quello del lettore, che per Genette rimanda sempre al rispetto di una norma universalmente riconosciuta:

Ce qui [...] définit vraisemblable, c'est le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à un tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue [...] le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications et de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse<sup>38</sup>.

In quanto invenzione, prodotto dell'immaginazione, anche l'opera più fedele ai rigidi precetti del realismo, «género artificial si lo hay» nella caustica definizione di Borges<sup>39</sup>, non può infatti ambire che a rappresentare una realtà puramente linguistica, in cui la relazione mimetica tra parole e referenti è sempre un'approssimazione convenzionale, vincolata alla percezione soggettiva che autore e lettore hanno del contesto in cui si muovono, alle loro convinzioni e ai modelli culturali in cui sono, spesso inconsapevolmente, immersi. La nozione di realtà non può prescindere, insomma, come si è detto all'inizio, da tutto quel sistema di valori interpretativi e di conoscenze legate a

---

<sup>36</sup> Stefano Lazzarin, «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier, Firenze 2016, p. 4.

<sup>37</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 12.

<sup>38</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris 1969, pp. 74-75.

<sup>39</sup> Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Alianza Editorial, Barcelona 1998, p. 14.

un tempo e a un luogo specifici che definisce la percezione che il singolo individuo ha del mondo, e per quanto si possa riuscire facilmente a credere, con un po' di allenamento, ad almeno sei cose impossibili prima di colazione, come sostiene la Regina Rossa in *Through the Looking-Glass*, abbandonare i propri modelli di riferimento per sceglierne di nuovi si dimostra il più delle volte un sentiero troppo scosceso per essere praticabile. Sono queste le ragioni che portano Lucio Lugnani a preferire in ambito critico-teorico l'utilizzo della formula «paradigma di realtà» in riferimento a un insieme convenzionale di concezioni culturali e individuali in costante mutamento, ben distante dall'idea di confortante fissità e oggettività generalmente assegnata alla dimensione del reale:

Scienza (come assieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà<sup>40</sup>.

Il verosimile letterario, conforme a quell'interpretazione condivisa del mondo che Lacan chiama «logica collettiva», nel suo ostinato tendere a una sovrapposibilità il più accurata possibile tra una realtà linguistica e il suo referente extratestuale, presenta un doppio ordine di approssimazioni: il primo interno all'opera, in quanto invenzione narrativa ben distinta dall'orizzonte fattuale a cui fa mimeticamente riferimento, il secondo afferibile alla ricezione di quest'ultimo da parte dell'autore attraverso i suoi modelli ermeneutici, il suo personale paradigma, appunto.

Tutta la letteratura, dunque, si configura come “menzogna”, assioma che rimanda al titolo del suggestivo saggio del 1967 di Giorgio Manganelli, e si direbbe aspirare, come già suggerivano Borges e Bioy Casares<sup>41</sup>, a quella «speciale drammaticità» comportata

---

<sup>40</sup> Lucio Lugnani, «Per una delimitazione del genere», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri Lischi, Pisa 1983, p. 54. Una decina di anni prima, Philip K. Dick scriveva: “But I have never had too high a regard for what is generally called "reality." Reality, to me, is not so much something that you perceive, but something you make”. Philip K. Dick, «The Android and the Human (1972)», in *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, Pantheon Books, New York 1995, p. 205. Che la realtà non sia quello che appare è, come si vedrà, una ferma convinzione di gran parte degli scrittori fantastici.

<sup>41</sup> Di chiara ispirazione borgesiana sono i titoli di alcune sezioni che compongono l'*Hilarotragoedia*, come *Trattato delle angosce con inserto sugli addii* e *Storia del non nato*, indizi della profonda influenza che l'opera dello scrittore argentino ebbe su Manganelli, puntualmente evidenziata da Lazzarin in «'Centuria'. Le sorti del fantastico nel Novecento», *Studi Novecenteschi*, XXIV, 53 (giugno 1997), pp. 99-145, poi con



dal rappresentare «l'impossibilità dell'universo», un'inclinazione in cui «tutta la letteratura si scopre consanguinea: ed anzi nasce il pio dubbio che essa nella sua totalità aspiri al fantastico»<sup>42</sup>. Nella sua impietosa «opera di annichilimento della referenzialità»<sup>43</sup>, nel suo negare al linguaggio, in quanto discorso che rinvia unicamente a sé stesso, qualsiasi possibilità di significato, Manganelli arriva a equiparare di fatto realtà e parola, in una prospettiva, accolta e sviluppata dalle più avvertite correnti di pensiero tardo-novecentesche, che delegittima ogni distinzione tra le opposte categorie di “realistico” e “fantastico”, accumulate dalla stessa carenza di valore ontologico:

Si capisce bene come, in un mondo così assolutamente auto-referenziale, la distinzione tra un discorso 'realistico' e uno 'fantastico' – non avrebbe più senso, a questo punto, dire 'genere' – viene a cadere per definizione. Tutto l'esistente è linguaggio, tutto il linguaggio è fantastico (fanzionale), tutta la letteratura è fantastica; il cerchio (della tautologia) si chiude, e il discorso critico-interpretativo [...] si arrotola perversamente su se stesso<sup>44</sup>.

Il tutto assume una rilevanza ancora maggiore alla luce della cosiddetta “svolta narrativa” (*narrative turn*), con l'affermarsi, cioè, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, in seno a discipline anche molto lontane dall'ambito linguistico, dell'idea che la realtà abbia una natura essenzialmente discorsiva e che il mondo debba essere considerato solo in quanto «mondo narrato», come una complessa e stratificata costruzione mentale attraverso la quale raggiungere una valida comprensione del circostante<sup>45</sup>. Eppure, se la realtà è tale solo nel momento in cui è narrata e può essere conosciuta solo nella veste di atto linguistico, appare chiaro il paradosso della letteratura fantastica: il voler esprimere con il linguaggio ciò che è agli antipodi della realtà, e quindi del linguaggio stesso. Non

---

il titolo «Des êtres inexistantes, le catalogue est le suivant», in *L'ombre et la forme: du fantastique italien au XXe siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004, pp. 173-207.

<sup>42</sup> Giorgio Manganelli, «Letteratura fantastica», in *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 60.

<sup>43</sup> Silvia Pegoraro, *Il «fool» degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma 2000, p. 29.

<sup>44</sup> Stefano Lazzarin, «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 40.

<sup>45</sup> Sull'importante mutamento di prospettive che portò in quegli anni non poche discipline, anche molto distanti tra loro, a riconsiderare il proprio oggetto di studio come forme di narrazione cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997 e Alberto M. Sobrero, *Il cristallo e la fiamma*, Carocci, Roma 2009.

reale equivale a “non-linguaggio”, aspetto che il fantastico, come si vedrà, tematizza e rielabora di continuo attraverso i motivi dell’indescrivibilità e dell’inenarrabilità<sup>46</sup>, mentre ostenta la sua natura doppiamente menzognera, in quanto mimesi di approssimazioni della realtà a loro volta soggettive e parziali e rappresentazione di un immaginario che non possiede nessun referente al di fuori del testo e che disattende costantemente il principio di verosimiglianza. Un raddoppiamento dell’invenzione creativa che è, di conseguenza, anche raddoppiamento del compromesso che si instaura tra narrazione e dimensione referenziale. Una «letteratura al quadrato», come scrive Francesco Orlando, due volte immaginaria:

Come i giochi del bambino, la letteratura apre uno spazio immaginario fondato sulla sospensione o neutralizzazione della differenza tra vero e falso, uno spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell’immaginario. L’apertura stessa di un tale spazio costituisce una formazione di compromesso tra le istanze opposte del reale e dell’irreale. Questa ipotesi sulla letteratura in generale vale doppiamente per la letteratura con temi soprannaturali, un ambito che abbiamo [...] definito due volte immaginario<sup>47</sup>.

### **1.3 Una «rupture de la cohérence universelle»: la prospettiva “esclusiva”**

La linea di pensiero che si è percorsa sino ad ora, indicata per comodità come “inclusiva”, ha dimostrato di condurre inevitabilmente a un vicolo cieco conoscitivo, un’*impasse* disperante per lo studioso che vede il suo massimo grado nella deliberata immissione di buona parte della produzione letteraria di ogni tempo nella bulimica categoria del fantastico, che perde così ogni ragione di esistere e identità<sup>48</sup>. Il paradosso per cui “tutta la letteratura è fantastica, quindi il fantastico non esiste” viene fatto passare per assioma,

---

<sup>46</sup> Si pensi, ad esempio, agli indicibili incubi narrati da Lovecraft, al *topos* della difficoltà, continuamente esibita dall’autore, a descrivere situazioni fuori da ogni logica razionale, oppure alle creature talmente inconcepibili da non poter essere neppure nominate che affollano le pagine della letteratura fantastica, indicate unicamente nel modo più neutrale possibile come “cose”, o attraverso l’uso di incerti pronomi. Un fallimento del linguaggio che porta alla vistosa logopoiesi che da sempre caratterizza il genere, alla necessità inderogabile di trovare parole nuove con cui nominare l’innominabile, propensione che si cercherà di indagare in maniera approfondita nel terzo paragrafo del capitolo successivo.

<sup>47</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. 22.

<sup>48</sup> Per le stesse ragioni Ceserani parla di «un unico grande calderone in cui il fantastico romantico, alla Todorov, si mescola con una quantità di altri prodotti letterari, anche della letteratura più bassa e di consumo». Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 10.

come facile risposta alle tante difficoltà che il dare una definizione al genere sembra comportare. Allo stesso modo, neppure la tendenza a considerare il fantastico semplicemente come il contrario del realistico sembra lasciare, come si è visto, meno disarmati di fronte al compito di tracciare delle frontiere utili a circoscrivere un oggetto di studio.

Una più stretta via di indagine, rispetto a un simile «impressionismo critico», come lo chiama Ana Gonzáles Salvador<sup>49</sup>, viene invece praticata dai tanti teorici del secondo Novecento, per lo più francesi, che ridimensionano il campo del fantastico per definirne le caratteristiche e analizzare le tematiche e i processi retorico-formali di quello che ai loro occhi si presenta come un genere letterario ben delimitato e storicamente fondato, che vede la luce intorno alla fine del XVIII secolo, periodo in cui, non a caso, il termine “*fantastique*”<sup>50</sup> – dal quale deriva il calco italiano “fantastico” – inizia a essere usato per indicare una specifica categoria narrativa. Resta ancora sostanziale in questa prospettiva la contrapposizione dualistica tra reale e immaginario, di cui viene, d'altronde, già segnalata l'assoluta rilevanza dai primi ammirati commentatori ottocenteschi dell'opera di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (generalmente indicato tra gli iniziatori del genere), come Charles Augustin Sainte-Beuve e Théophile Gautier, che individuano nell'abile mescolanza tra quotidiano e soprannaturale, tra verosimile e straordinario, il carattere specifico della sua narrativa<sup>51</sup>. Tuttavia l'attenzione non è più rivolta, come accadeva nelle proposte fin qui considerate, alla semplice constatazione acritica del persistere di una dicotomia irriducibile, bensì si sposta ad analizzare il sottile fronte che separa le due parti e gli esiti del loro reciproco sconfinare, riconoscendo nella profonda lacerazione che

---

<sup>49</sup> Ana Gonzáles Salvador, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, VII (1984), p. 209.

<sup>50</sup> Il termine “*fantastique*”, la cui paternità è generalmente attribuita a Jean-Jacques Ampère, tra i primi e più importanti commentatori dei racconti del soprannaturale di Hoffmann, sembrerebbe essere stato utilizzato per la prima volta nel 1828 proprio in riferimento all'opera dello scrittore tedesco. Cfr. Jean-Jacques Ampère, «“Allemagne. Hoffmann”, recensione di *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*», herausgegeben von Hitzig, Berlin 1822, *Le Globe*, VI, 81 (2 agosto 1828), pp. 588-589.

<sup>51</sup> Gautier sottolinea più volte, nelle tante pagine dedicate all'opera di Hoffmann, la profonda commistione tra realtà e soprannaturale che sorregge le mirabili costruzioni narrative dello scrittore tedesco: «Le Merveilleux d'Hoffmann n'est pas le Merveilleux des contes des fées; il a toujours un pied dans le monde réel. [...] Les folies singulières, les visions, le magnétisme, les influences mystérieuses et malignes d'un mauvais prince, qu'il ne designe que vaguement, voilà les éléments surnaturels et extraordinaires qu'emploie habituellement Hoffmann.» Théophile Gautier, «Contes d'Hoffmann», *Chronique de Paris. Journal politique et littéraire*, III (14 agosto 1836), pp. 133-135.

l'irrompere violento e sovversivo dell'irrazionale produce sulla trama della realtà la cifra capace di distinguere il fantastico dal resto del vasto e indistinto oceano dell'immaginario.

La ripartizione, per molti versi rincuorante, di reale e irreale in due domini tra loro non comunicanti assume, così, nel fantastico il profilo di un'angosciosa promessa di invasione: proprio nello scarto irrisolvibile, nel contrasto stridente tra queste due dimensioni, starebbe l'*ubi consistam* del genere, espressione – nelle icastiche parole di Roger Caillois – di «un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable»<sup>52</sup>. L'ecclettico intellettuale francese individua, in altre parole, nella «rupture de la cohérence universelle»<sup>53</sup> provocata dalla minacciosa apparizione del soprannaturale nell'ordinario mondo di tutti i giorni, il principio costitutivo dell'intero genere. Solo nella rottura, nel verificarsi di questo strappo irreparabile, generato dal repentino ed eversivo incunearsi dell'inesplicabile nell'altrimenti solido paradigma comune, il fantastico troverebbe un'effettiva concretizzazione; quando il prodigioso, al contrario, rimane ben separato da ciò che convenzionalmente è fatto rientrare nell'ambito del verosimile, trovando posto – non prima di essersi disfatto del suo carico di inquietudini e ostilità – all'interno dell'universo narrativo in quanto regola e non come sua negazione, viene infatti a mancare quella conflittualità radicale su cui il perturbante deve necessariamente andare a innestarsi. Nel momento stesso in cui lo straordinario viene riconosciuto come ordinario, passando quindi da una dimensione di estraneità a una di imperturbabile accettazione, si abbandona l'ambito del fantastico per entrare definitivamente in quello della fiaba e del racconto di fate, dove la deviazione dalle leggi naturali non arriva mai ad assumere i tratti della sovversione e tutto appare animato e miracoloso.

Simili ripartizioni e delimitazioni interne alla sfera dell'immaginario, d'altronde, sono già rintracciabili nell'opera di alcuni di quegli autori che per primi si confrontarono con il fantastico, come il già citato Hoffmann, il quale propone all'interno di racconti celeberrimi e cruciali per i successivi sviluppi del genere, come «Das öde Haus» del 1817, la distinzione tra “straordinario” (*das Wunderliche*), ciò che è talmente inconsueto da non essere riconosciuto dalla ragione, pur essendo in ultima istanza a essa riconducibile, e

---

<sup>52</sup> Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, p. 161.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

“meraviglioso” (*das Wunderbare*), ovvero tutto quello che può essere fatto rientrare nel contesto dell’impossibile, di ciò che consideriamo “soprannaturale”, con riferimento proprio alla fiaba e alle altre forme di narrazione che presentano elementi inammissibili o portentosi, arrivando di fatto a coniare una terminologia a cui continua a rifarsi (sulla scia di Todorov, che proprio sull’intuizione hoffmanniana modella le sue categorie di “*étrange*” e “*merveilleux*”) buona parte della critica recente. Anche il francese Charles Nodier, contemporaneo di Hoffmann e autore a sua volta di testi fondamentali per l’affermarsi del genere in epoca romantica, come «La Fée aux miettes» del 1832 o «Inès de Las Sierras» del 1837, oltre a quella che può essere considerata a tutti gli effetti una delle prime introduzioni teoriche all’argomento, *Du fantastique en littérature*, del 1830, insiste in più di un’occasione sulla netta contrapposizione tra le due modalità in cui andrebbe a suddividersi, nella sua visione, la rappresentazione letteraria del soprannaturale, indicate nel racconto del 1832 «Histoire d’Hélène Gillet» come “fantastico falso”, quando l’evento prodigioso è ritenuto credibile, coerente cioè con l’universo finzionale presentato dal testo, tanto dal narratore quanto dal lettore, come accade nei *contes* di Perrault, e “fantastico vero”, nel quale il manifestarsi dell’inconcepibile è vissuto, viceversa, come un’inquietante e inaccettabile trasgressione della regola:

Mais si vous êtes curieux d’histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d’art qu’on ne l’imagine ordinairement; et d’abord, il y a plusieurs espèces d’histoires fantastiques. Il y a l’*histoire fantastique fausse*, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l’auditoire, comme les *Contes de fées* de Perrault, le chef-d’œuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d’œuvre. [...] Il y a l’*histoire fantastique vraie*, qui est la première de toutes, parce qu’elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison; et j’entends par l’histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d’être expliquée, la relation d’un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est cependant accompli à la connaissance de tout le monde<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Charles Nodier, «Histoire d’Hélène Gillet», in *Contes*, Garnier, Paris 1961, pp. 330-331. («Ma se vi piacciono le storie fantastiche, vi prevengo che questo genere esige più buonsenso e più arte di quanto non si immagini comunemente. In primo luogo, ci sono molte specie di storie fantastiche. C’è la storia fantastica falsa, il cui fascino risulta dalla doppia credulità del narratore e dell’uditorio, come ad esempio le Favole

A questi primi, per molti versi ingenui, tentativi di circoscrivere il fantastico in relazione alle limitrofe modalità dell'immaginario che ne segnano i confini, guarda Pierre-Georges Castex, vero e proprio pioniere degli studi sul tema, nel momento di definire le specificità di tale narrativa, ben distinta dalle storie fiabesche e mitologiche che compongono l'ampia categoria del meraviglioso per via del carico di inquietudini e frizioni di cui si fa portatrice, riferibili per il critico francese al legame che il genere presenterebbe con le condizioni più alterate della coscienza:

Le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs.

«Il était une fois», écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière<sup>55</sup>.

Bastano queste poche righe per rendere evidente quanto l'influenza del pensiero freudiano abbia pesato sulla costruzione teorica di Castex, sul suo impegno a ricondurre il campo del fantastico, privato di tutta una serie di connotazioni fatte confluire nei ranghi del meraviglioso, alla sola dimensione del *perturbante*<sup>56</sup>, concetto che proprio il padre

---

di Perrault, un capolavoro troppo misconosciuto nel secolo dei capolavori. [...] C'è la storia fantastica vera, che è di tutte la prima, perché tocca profondamente il cuore senza chiedere sacrifici alla ragione; e, per storia fantastica vera, dato che vale la pena di spiegare una tale associazione di parole, intendo il racconto di un fatto considerato materialmente impossibile che tuttavia è accaduto davanti agli occhi di tutti». Trad. it. di Tony Cavalca, «Storia di Hélène Gillet», in Charles Nodier, *I demoni della notte e altri racconti*, Garzanti, Milano 2002, p. 103). Un'ulteriore definizione del fantastico è inserita dall'autore francese all'inizio della novella «Jean-François les Bas-bleus», in *Contes*, cit., p. 362.

<sup>55</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris 1951, p. 8.

<sup>56</sup> Si è qui scelto di rendere in italiano “*unheimlich*” con “*perturbante*”, traduzione che negli anni ha saputo imporsi su altre soluzioni meno efficaci come “*lugubre*”, “*pauroso*”, “*inquietante*” o ancora “*sinistro*”, alternativa, quest'ultima, proposta con valide argomentazioni da Francesco Orlando, che non ha incontrato grande consenso. Cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987, pp. 198-203. L'intraducibilità del termine tedesco, la difficoltà, cioè, di restituire in un'altra lingua la sua complessità semantica, è del resto già sottolineata dallo stesso Freud: il termine risulta difatti composto

della psicanalisi aveva delineato in occasione di quella che può essere certamente considerata la più riuscita delle sue numerose incursioni letterarie, vale a dire l'analisi del celebre racconto «Der Sandmann» di Hoffmann, contenuta nel breve saggio del 1919 *Das Unheimliche*<sup>57</sup>. La ricapitolazione, nelle pagine iniziali, della complessa trama dell'opera ispira in Freud l'importante intuizione (su cui poggerà significativamente, mezzo secolo più tardi, anche la definizione elaborata da Todorov) che il perturbante andasse riconosciuto nell'effetto di «incertezza intellettuale» che il testo suscita nel lettore, nell'ambiguità irresolubile che pervade la narrazione fino a costituirne il centro focale<sup>58</sup>. Il carattere terrifico e angosciante del fantastico, qui considerato alla stregua di una categoria psicologica, tuttavia non scaturirebbe in questa prospettiva dall'ignoto, dall'irrompere dell'inspiegabile nella sicura stabilità del quotidiano, ma dal riemergere inaspettato del rimosso, di quegli aspetti del vissuto, cioè, talmente intollerabili da essere allontanati dalla memoria, il cui ripresentarsi produce in chi legge una sensazione di assoluto smarrimento riconducibile al farsi largo di disposizioni psichiche legate all'infanzia e a sistemi di pensiero primitivi (trattati nel 1913 in *Totem und Tabu*), che non permetterebbero di interpretare l'ambito, realistico o fantastico, scelto dall'autore per

---

da *heimlich*, nell'originario significato di “appartenente alla casa” (*heim*), con una valenza di familiarità, ma questo senso di intimità ha in tempi più recenti assunto il significato di “tenuto segreto agli altri”, “occultato”. Con il suo prefisso negativo, quindi, l'aggettivo *unheimlich* ha in sé, semanticamente, sia il senso di non-familiare, di estraneo, sia quello del palesare ciò che è tenuto segreto. Per approfondire l'aspetto terminologico cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 42 (nota 3).

<sup>57</sup> Così per Ceserani «è merito dell'analisi di Freud aver messo in luce alcuni dei temi e dei procedimenti narrativi più interessanti e misteriosi del racconto di Hoffmann: per esempio i temi dell'occhio e della prospettiva visiva (con o senza strumenti meccanici), della scissione dell'io e della formazione del doppio o del sosia, delle presenze e coincidenze soprannaturali, ecc.; e il procedimento narrativo che si propone di mantenere il più a lungo possibile il lettore sul filo dell'incertezza se quanto è raccontato è frutto di invenzione e di 'meraviglioso' o è frutto di coincidenza reali, o 'strane'. Egli considera questi temi e questi procedimenti narrativi come tipici del 'perturbante'; noi oggi diremmo del 'fantastico'.» Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 19.

<sup>58</sup> «Il narratore inizialmente desta in noi una sorta di incertezza impedendoci in un primo tempo, e certamente non senza intenzione, di indovinare se ci introdurrà nel mondo reale o in un mondo fantastico di sua invenzione. Egli ha il diritto incontestabile di fare o l'una o l'altra cosa, e se ha deciso per esempio di inscenare l'azione in un mondo popolato di spiriti, dèmoni e spettri, come ha fatto Shakespeare nell'*Amleto*, nel *Macbeth* e, in un altro senso, nella *Tempesta* e nel *Sogno d'una notte d'estate*, dobbiamo arrenderci alle sue intenzioni e considerare reale il mondo da lui ideato per tutto il tempo in cui gli dedicheremo la nostra attenzione. Ma, nel corso del racconto hoffmanniano, questo dubbio scompare; ci accorgiamo che il narratore vuole far sì che noi stessi guardiamo attraverso gli occhiali o il cannocchiale dell'ottico demoniaco, e che anzi, forse, il narratore stesso in prima persona ha guardato attraverso tale strumento.» Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Leipzig, Wien 1919. Trad. it. di Silvano Daniele, *Il perturbante*, in Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 91-92.

la sua narrazione.

Prescindendo dalla lezione freudiana e dalle implicazioni psicologiche che la sfera dell'inconscio introduce nella teoria del perturbante, non sono pochi gli autori e i critici che indicano nel carattere spaventoso e inquietante del racconto fantastico, segnalato sia da Freud che da Castex, la cifra distintiva dell'intero genere, restringendone di fatto il campo d'azione alla sola letteratura dell'orrore<sup>59</sup>. Se per Peter Penzoldt, allora, «with the exception of the fairy tale, all supernatural stories are stories of fear which make us wonder if what is supposed to be mere imagination is not reality after all»<sup>60</sup>, la sensazione di assoluto terrore vissuta dal lettore reale (da non confondersi con quello implicito) arriva ad assumere, nella visione di Howard Phillips Lovecraft, indiscusso maestro del racconto orrorifico, il ruolo di vera e propria chiave di volta dell'intera costruzione narrativa:

Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. [...] Therefore we must judge a weird tale not by the author's intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. [...] The one test of the really weird is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers<sup>61</sup>.

L'attenzione è dunque spostata all'esterno dell'opera, a quella “intensità emozionale” che lo scrittore di Providence identifica con la paura e che davvero poco ha a che vedere con le intenzioni dell'autore o le strategie formali del testo, lasciando alla sola reazione istintiva suscitata nel singolo lettore, a una ricezione ingenua e totalmente rivolta all'orizzonte emotivo, il compito di decretarne o meno l'ascrivibilità al dominio del fantastico. Eppure, sebbene non si possa negare che il senso di inquietudine legato all'intrusione dell'inesplicabile nel tranquillo mondo del conosciuto rappresenti uno degli

---

<sup>59</sup> Vero e proprio «*jeu avec la peur*» secondo Caillois (*Images, images...*, cit., p. 26), il fantastico arriverebbe a concretizzarsi per Vax solo nel momento di «introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel». Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, PUF (coll. *Que sais-je?*), Paris 1960, p. 6.

<sup>60</sup> Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Humanities Press, New York 1965, p. 9.

<sup>61</sup> Howard P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York 1945, p. 23. Scritto nel 1926 e pubblicato l'anno seguente su rivista, il saggio testimonia l'attenzione teorica che sostiene l'importante produzione di narrativa dell'orrore dello scrittore di Providence.



aspetti più ricorrenti di tale narrativa<sup>62</sup>, un'interpretazione basata sul grado di sangue freddo dimostrato dal lettore, per quanto certamente congeniale a un autore come Lovecraft, che del terrore ha fatto il marchio di fabbrica di tutta la sua produzione, nel momento di formulare un'efficace teoria generale appare tanto arbitraria quanto poco convincente.

Così come poco convincenti, anche solo dal punto di vista ermeneutico, si dimostrano nella maggior parte dei casi i tanti tentativi di espugnare l'oscurità della materia attraverso la compilazione di lunghi cataloghi tematici, una tentazione a cui si sottraggono ben pochi studiosi di questa prima fase, convinti di poter isolare le specificità del genere attraverso una minuziosa ricognizione delle sue componenti semantiche, ricognizione il più delle volte talmente ripiegata su sé stessa da risultare del tutto miope, nella sua furia tassonomica, rispetto al più ampio orizzonte su cui le diverse ricorrenze tematiche hanno effettiva collocazione, alle strutture generali che regolano il discorso fantastico. Un approccio metodologico, questo, chiuso nel suo particolarismo sordo ad ogni ambizione di analiticità e completezza, che, oltre a rivelarsi del tutto inadatto al raggiungimento di una conoscenza esaustiva del fenomeno, all'elaborazione di una costruzione teorica universalmente valida, collassa nel momento di affrontare l'eterogenea complessità di soluzioni presentata dagli sviluppi novecenteschi del genere, l'enorme varietà di forme con cui il perturbante si manifesta nelle produzioni più recenti. Si prenda in esame il catalogo elaborato, non senza una certa approssimazione, da Jean Molino:

«1) les motifs tournant autour du diable et de la sorcellerie; 2) la mort, les fantômes, les doubles et les vampires; 3) la femme et l'amour, souvent associés aux motifs précédents; 4) le monstre, qui comprend comme cas particuliers aussi bien l'animation de l'inanimé (motif du Golem) que la 'chose' indéfinissable; 5) le monde du rêve et ses relations avec le monde réel; 6) les modifications de l'espace et du temps»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> David Roas definisce la paura generata dalla violazione fantastica «miedo metafísico», emozione che si produce «cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro. Un miedo que trasciende contextos culturales determinados, puesto que es común a todas las obras fantásticas desde el origen de esta categoría en el Romanticismo». David Roas, «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, LXXXI, 161 (gennaio-giugno 2019), p. 33.

<sup>63</sup> Jean Molino, «Trois modèles d'analyse du fantastique», *Europe*, 58 (1980), pp. 12-26.

A quale di queste sei categorie tematiche, ad esempio, si potrebbero ascrivere gli sconosciuti invasori che, stanza dopo stanza, estromettono dalla loro abitazione i protagonisti di uno dei racconti fantastici più conosciuti e antologizzati di sempre, «Casa tomada» di Julio Cortázar? Nulla, infatti, è detto nel testo sui misteriosi assalitori che permetta di identificarli come fantasmi, per quanto condividano con questi una certa propensione all'indefinitezza e alla chiassosità, così come incerta rimane la loro stessa natura soprannaturale. Altrettante perplessità, del resto, comporterebbe il tentativo di collocare nel medesimo schema l'enigmatico scambio di vite al centro di «Like Mother Used to Make», della statunitense Shirley Jackson, o l'illogica ascesa di una stilla d'acqua lungo le scale di un condominio descritta nel breve racconto di Dino Buzzati «Una goccia», e la situazione non migliora neppure quando ad essere prese in considerazione sono classificazioni più comprensive ed astratte, come quella stilata dal francese Louis Vax, che annovera «le loup-garou; le vampire; les parties séparées du corps humain; les troubles de la personnalité; les jeux du visible et de l'invisible; les altérations de la causalité, de l'espace et du temps; la régression»<sup>64</sup>, oppure il ben più ampio e analitico inventario di temi proposto da Caillois, persuaso che «les variantes sont infinies dans chaque catégorie, mais les catégories elles-mêmes demeurent relativement peu nombreuses»<sup>65</sup>:

Le pacte avec le démon (ex.: *Faust*); l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie; le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle (ex.: *Melmoth*); la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants (ex.: *le Spectre de la Mort rouge*, d'Edgar Poe); la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente (ex.: *le Horla*); les vampires, c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants (nombreux exemples); la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance (ex.: *la Vénus d'Ille*); la malédiction d'un sorcier qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle (ex.: *la Marque de la bête*, de Kipling); la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle (ex.: *le Diable amoureux*); l'interversion des domaines du rêve et de la réalité; la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue

---

<sup>64</sup> Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, cit., pp. 106-7.

<sup>65</sup> Roger Caillois, *Images, images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, cit., p. 36.

effacés de l'espace; l'arrêt ou la répétition du temps (ex.: *le Manuscrit trouvé à Saragosse*)<sup>66</sup>.

Anche qui è facile constatare come simili cataloghi si attaglino tutt'al più ai testi della grande tradizione romantica del genere, come sembra provare, del resto, la natura sette-ottocentesca degli esempi con cui Caillois correda la sua lista, per risultare sostanzialmente inadatti, come si è dimostrato, a fotografare la ricchezza di soluzioni della produzione fantastica del secolo successivo. Per quanto sia «difícil (por no decir imposible) que el demonio clasificador deje de ejercer su seducción»<sup>67</sup>, si eviterà dunque, in questa sede, di tentare nuove e altrettanto parziali tassonomie, puntando piuttosto a isolare alcuni dei blocchi semantici più consolidati e ricorrenti all'interno del genere – la presenza mostruosa, la reiterazione della realtà, l'*enclosure* senza via di fuga... ma si sta già cedendo all'insidioso vizio di stilare liste – per indagarne le specificità e l'evoluzione nel tempo.

Dall'estesa ricognizione fatta fin qui delle diverse traiettorie critiche e degli apporti riferibili a questa prima stagione di forte interesse accademico verso la letteratura fantastica, che prese avvio, approssimativamente, intorno ai primi anni della seconda metà del Novecento, sebbene sia possibile individuarne i prodromi già negli studi di inizio secolo di Joseph Retinger, Hubert Matthey e Dorothy Scarborough,<sup>68</sup> oltre che nel ben più rilevante saggio sul perturbante scritto da Freud, risalta con chiarezza l'assenza di un momento di raccordo tra le numerose proposte che, nell'arco di pochi decenni, si sono succedute senza mai giungere a costituire una teoria più sistematica e attenta all'aspetto testuale, in grado di contemplare l'intero genere. Per incontrare una simile prospettiva in uno studio critico sul fantastico occorre aspettare il 1970 e la pubblicazione di quello che è tutt'ora riconosciuto come il più importante contributo teorico sull'argomento, vale a dire il celeberrimo saggio di Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique*,

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 25-28.

<sup>67</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., p. 33.

<sup>68</sup> Si fa riferimento, rispettivamente, a Joseph Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Grasset, Paris 1908; Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800 (Contribution à l'étude des genres)*, Payot, Lausanne 1915; Dorothy Scarborough, *The Supernatural in Modern English Fiction*, Putnam's Sons, New York-London 1917.

punto di svolta tale da determinare un prima e un dopo nella ricerca letteraria del genere<sup>69</sup>.

Il profondo debito che la definizione todoroviana, molto discussa «ma mai effettivamente superata»<sup>70</sup>, dimostra verso le proposte di chi aveva in precedenza provato a dare dei lineamenti più netti al fantastico è, ad ogni modo, ampiamente desumibile dal fitto dialogo che il teorico bulgaro intreccia con i lavori pionieristici di Castex, Penzoldt, Caillois e Vax, così come del filosofo e mistico russo Vladimir Sergeevič Solov'ëv e dello storico inglese Montague Rhodes James (autore, tra le altre cose, di suggestive *ghost stories*). In tal senso, come si è accennato, la monografia di Todorov rappresenta, prima di tutto, una solida sistemazione degli eterogenei risultati conseguiti dalla critica che l'ha preceduta – e già questo basterebbe a spiegarne la portata e la grande considerazione che tutt'ora conserva –, dalla quale si distacca, oltre che per il rigore metodologico osservato, una sorta di «strutturalismo ben temperato», per riprendere le parole di Amigoni<sup>71</sup>, che permette di affrontare la materia senza il rischio di incorrere in derive misticheggianti (come accade, ad esempio, in Caillois) o insensatamente inclusiviste, per gli obiettivi del tutto inediti in essa racchiusi, da Remo Ceserani così condensati in tre punti focali:

a) ridurre i diversi livelli di discorso (filosofico, psicologico, letterario) a un unico e comune livello: quello del discorso letterario (e retorico), cercando di tradurre sistematicamente in termini retorici tutti i concetti e le esperienze che avevano un'origine diversa (filosofica, psicologica); b) dare delle definizioni chiare e delle descrizioni precise dei differenti tipi di discorso narrativo e linguistico appartenenti all'area studiata, escludendo drasticamente da tale area tutti gli altri tipi; c) costruire un sistema di tre termini ben delimitati e chiaramente correlati che possa servire per descrivere e classificare l'intera produzione testuale, basando tale sistema sui diversi tipi di enunciazione linguistica e di ricezione del lettore, riciclando così in termini retorici e linguistici i concetti che erano già vagamente presenti nelle dichiarazioni degli scrittori

---

<sup>69</sup> Così, per Marcello Carlino «la sua *Introduction à la littérature fantastique* scrive sul calendario l'anno zero, da cui di fatto comincia la storia del fantastico come idea regolativa della letteratura e può essere sensatamente ricucito e misurato il filo diacronico tra un prima e un dopo». Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Lithos, Roma 1998, p. 10. Il libro, e già questo è un dato eloquente dell'impatto culturale che ebbe, superò a breve distanza dalla pubblicazione le 100.000 copie vendute, rivelandosi inaspettatamente un successo editoriale.

<sup>70</sup> Leonardo Lattarulo, «Landolfi e l'impossibilità del fantastico», *Ermeneutica Letteraria*, I (2005), p. 103.

<sup>71</sup> Ferdinando Amigoni, *op. cit.*, p. 18.

praticanti il genere<sup>72</sup>.

### 1.3.1 La classificazione todoroviana

La principale innovazione introdotta dalla costruzione teorica todoroviana è rappresentata, in tal senso, proprio dall'impianto triadico che la sorregge: nella volontà di superare il sistema dualistico perpetuato, senza sostanziali variazioni, fino ad allora dalle diverse classificazioni dell'immaginario, che vedevano il fantastico contrapporsi unicamente alla categoria del reale, o, tutt'al più, a quella del fiabesco<sup>73</sup>, Todorov elabora, affiancando al "*fantastique*" le ampie modalità del "*étrange*" e del "*merveilleux*", un modello a tre termini di notevole utilità ermeneutica, attraverso il quale organizzare, sulla base di criteri esclusivamente letterari, tutta la caleidoscopica produzione testuale che non può essere fatta rientrare nella sfera del "realistico", in modo da individuare con precisione il territorio, piuttosto esiguo a questo punto, della letteratura fantastica.

Affinché un testo possa essere considerato fantastico, secondo Todorov, devono essere soddisfatte alcune specifiche condizioni, il cui mancato rispetto precipita inevitabilmente la narrazione in una delle due categorie adiacenti. In primo luogo, il mondo in cui la vicenda è ambientata deve essere riconoscibile come il nostro, in modo tale che in esso possa irrompere un evento inesplicabile che venga subito rilevato come tale, in quanto violazione di quelle leggi familiari, scientifiche e razionali, che governano la realtà:

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 53-54.

<sup>73</sup> Anche dopo l'opera di Todorov, del resto, tale posizione viene mantenuta da un vasto stuolo di studiosi, come Andrzej Zgorzelski («La fantascienza è un genere della letteratura fantastica?», in Luigi Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica, Testi del convegno internazionale di Palermo*, Feltrinelli, Milano 1980), Terri E. Apter (*Fantasy Literature. An approach to Reality*, Macmillan, Londra 1982), Kathryn Hume (*Fantasy and Mimesis. Responses to reality in Western Literature*, cit.), Kathleen Spencer («Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature», in George Edgar Slusser e Eric S. Rabkin (a cura di), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987) o come Harold Bloom, appassionato quanto insospettabile estimatore del genere *fantasy* (*Classic Fantasy Writers*, Chelsea House, New York 1994 e *Modern Fantasy Writers*, Chelsea House, New York 1995).

<sup>74</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.

È ben ravvisabile, già in queste poche righe, la lezione di Caillois, che proprio nella «rupture de la cohérence universelle», nell'irruzione deflagrante dell'irrazionale nella rassicurante realtà di tutti i giorni, «monde sans miracle» spiegato dalla scienza e sottomesso dalla tecnologia, vedeva la cifra distintiva dell'intero genere. Appare chiara la necessità, allora, affinché lo scandalo si dimostri davvero radicale e lacerante, che l'avvenimento narrato, e siamo qui alla seconda condizione, sia sempre inteso letteralmente, che la sua interpretazione, cioè, precluda l'adito a qualsiasi lettura di tipo poetico o allegorico. La ragione è presto detta: le immagini poetiche non sono descrittive ed esistono solo sul piano verbale, come combinazioni di parole, non di cose. Se si considerasse in questi termini l'elemento soprannaturale all'interno del testo, come "pura combinazione semantica", l'effetto fantastico finirebbe per perdere qualsiasi modo di concretizzarsi, la capacità di generare quell'imprescindibile reazione di scarto con il reale che definisce il genere. Lo stesso vale per l'allegoria, che implica che il testo abbia sempre almeno due "sensi", con la conseguente impossibilità per chi legge di giungere a un'interpretazione letterale di vicende caricate di significati "altri", protesi verso finalità estranee al fantastico. Ecco che, ad esempio, i nomi degli improbabili invitati del banchetto descritto nel racconto di Edgar Allan Poe «King Pest the First» (lo scheletrico re Peste con la sua idropica consorte, l'arciduca Pest-Iferous nel suo sgargiante completo e la nasuta arciduchessa Ana-Pest, il duca Pest-Ilential, con il capo bendato e le orecchie sporgenti e il suo pari Tem-Pest) tradiscono sin da subito il "parlare per metafore" dell'autore (segnalato, del resto, già dal sottotitolo *A Tale Containing An Allegory*), il suo sardonico alludere ai diversi modi di manifestarsi del morbo che decimò gli abitanti della Londra medievale di Edoardo III, impedendo di fatto il prodursi nella narrazione di qualsiasi effetto perturbante, soppiantato significativamente dal tono umoristico della storia. La favola è, non a caso, la forma che più si avvicina a questo tipo di allegorizzazione esplicita, nella quale i fatti narrati perdono del tutto il loro primo significato per veicolare un concetto o una morale prestabiliti<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Ciò non comporta che il senso allegorico indicato dall'autore debba necessariamente essere l'unico possibile per il lettore reale, il quale può anzi benissimo individuare nel testo significati del tutto diversi, finanche contrari a quelli voluti in origine dallo scrittore. È una prova di ciò l'attenzione da parte dei lettori contemporanei per la simbolica sessuale all'interno delle fiabe dei fratelli Grimm e di Perrault, retaggio

Che l'allegoria indebolisca l'efficacia del discorso fantastico sembra, del resto, trovare conferma nel particolare impegno con cui un buon numero di autori insiste sulla sostanzialità dell'elemento soprannaturale presente nel racconto, sul suo significare solo sé stesso nella sua impossibilità, come fa Buzzati alla fine del già citato «Una goccia»:

Ma che cosa sarebbe poi questa goccia: – domandano con esasperante buona fede – un topo forse? Un rospetto uscito dalle cantine? No davvero.

E allora – insistono – sarebbe per caso una allegoria? Si vorrebbe, così per dire, simboleggiare la morte? o qualche pericolo? o gli anni che passano? Niente affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale.

O più sottilmente si intende raffigurare i sogni e le chimere? Le terre vagheggiate e lontane dove si presume la felicità? Qualcosa di poetico insomma? No, assolutamente.

Oppure i posti più lontani ancora, al confine del mondo, ai quali mai giungeremo? Ma no, vi dico, non è uno scherzo, non ci sono doppi sensi, trattasi ahimè proprio di una goccia d'acqua, a quanto è dato presumere, che di notte viene su per le scale. Tic, tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E perciò si ha paura<sup>76</sup>.

L'evento inesplicabile, insomma, indosserebbe le livide vesti del perturbante solo qualora non permetta ulteriori chiavi di lettura, come invece accade nel primo dei racconti di Buzzati finora esaminati, «L'uccisione del drago», dove la battuta di caccia al mostro, rimandando chiaramente, come si è osservato, al processo di estromissione dal paradigma culturale post-illuminista della dimensione del soprannaturale e dell'immaginario da parte del pensiero razionalista, non riesce a instillare nel lettore alcun senso di inquietudine, nessun angoscioso timore per la saldezza della propria episteme.

Nonostante non manchino esempi rilevanti di una produzione fantastica in versi, come le poesie *El Golem* di Borges e *Il bacio del morto* di Pascoli<sup>77</sup>, e l'orrida trasformazione

---

degli antichi miti e della cultura popolare da cui hanno origine, aspetto oggi molto più interessante della manifesta morale in esse propugnata.

<sup>76</sup> Dino Buzzati, «Una goccia», in *Sessanta racconti*, cit., p. 144.

<sup>77</sup> Sono diversi, del resto, gli scrittori fantastici che provarono a tradurre in poesia tematiche e strategie formali proprie del genere narrativo, basti pensare a Lovecraft, autore di un nutrito (per quanto negli esiti altalenante) corpus poetico. Cfr. S. T. Joshi, *I Am Providence. The Life and Times of H. P. Lovecraft*, vol. I, Hippocampus Press, New York 2013, pp. 121-150. Per una panoramica critica sulla "poesia fantastica" cfr. Henri Parisot, *Les poètes hallucinés. Anthologie de la poésie fantastique*, Flammarion, Paris 1966; Alain Vircondelet, *La poésie fantastique française*, Seghers, Paris 1973; Louis Vax, *Les chefs d'oeuvre de*

del dottor Jekyll in mister Hyde, nel suo simboleggiare la bestialità racchiusa in ogni essere umano, avvalorati insieme a tanti altri casi le posizioni di studiosi come Ana María Barrenechea e Francesco Muzzioli, persuasi della possibile coesistenza tra allegoria e perturbante<sup>78</sup>, il veto posto da Todorov conserva in via generale la sua validità proprio in ragione dello spostamento di senso che tali letture attuano nel testo, un ricondurre l'immagine fantastica su piani di significato conosciuti dove tutto è teso all'illustrazione di un'idea ben precisa, che inevitabilmente ne immiserisce la portata sovversiva e il mistero, quell'impenetrabilità che porta il lettore a indugiare sulle due sole interpretazioni possibili dell'evento inammissibile:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>79</sup>.

La cifra distintiva dell'intero genere, tanto da poter essere fatta coincidere con il fantastico stesso, è dunque rappresentata, per il teorico strutturalista, dall'*esitazione* – il più delle volte della durata di un attimo appena – tra una spiegazione razionale, che mantiene la vicenda nei confini sicuri del conosciuto, e una irrazionale che li infrange<sup>80</sup>. Un vacillare

---

*la littérature fantastique*, P.U.F., Paris 1979; rivista *Europe* «les fantastiques», 611 (marzo 1980); Jacques Charpentreau, *Le Fantastique en poésie*, Gallimard, Paris 1983.

<sup>78</sup> Che nell'allegoria si raccolgano le condizioni ideali al concretizzarsi dell'effetto fantastico è, ad esempio, ferma convinzione di Muzzioli: «L'allegoria è un testo incompleto. Il significato non le è destinato fin dall'inizio a fini di semplificazione o di controllo, ma è l'oggetto di una ricerca, richiesto dal testo stesso nella sua "insufficienza", lacuna interna, ferita, lacerazione, incoerenza, discordanza, incongruità, disfunzione o illogicità che sia. Se le cose stanno così, niente è meglio del fantastico (e del suo "intersecarsi di mondi") per avviare il motore dell'allegoria. [...] L'allegoria non serve a ricondurre l'apertura del fantastico nella chiusura della realtà, bensì a prolungare nella realtà l'apertura del fantastico. [...] Mentre il materiale "meraviglioso" tende a volgersi nostalgicamente al passato e a configurarsi nel meccanismo esorcistico del crinale pericolo/salvezza, come catarsi a buon mercato (escluse, forse, le distopie, che stanno in un *côté* "nero" del fantastico, con una immaginazione spinta sui lati peggiori della realtà), la chiave allegorica riapre esattamente il conflitto nella realtà. [...] L'allegoria, invece, attribuisce semmai una esistenza dialettica, per cui nello stesso tempo *si è e non si è* (quel personaggio, quell'essere, ecc.). Non è affatto detto che ciò faccia diminuire l'effetto perturbante». Francesco Muzzioli, «Fantastico e allegoria», in *Il fantastico e l'allegoria*, Editori Riuniti, Roma 2005, pp. 19-20.

<sup>79</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.* p.29.

<sup>80</sup> Il concetto todoroviano di *hésitation* sembrerebbe trarre ispirazione da un breve scritto saggistico di Maupassant apparso il 7 ottobre 1883 su «Le Gauloism» (influenza che non trova, ad ogni modo, esplicitazione nel lavoro del critico bulgaro): «Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains



di fronte a due opposte soluzioni il più delle volte, come si avrà modo di osservare, tematizzato all'interno del testo stesso attraverso il racconto incredulo del narratore, che deve necessariamente interessare il lettore implicito, previsto dal patto narrativo<sup>81</sup>. Il fantastico dura, in questa prospettiva, fino a quando si conserva il dubbio, una perplessa sospensione di giudizio: nel momento stesso in cui si propende per una delle due spiegazioni, naturale o soprannaturale, si entra rispettivamente nell'ambito delle due categorie attigue dello "strano" e del "meraviglioso", elaborate da Todorov sulla scorta delle classificazioni proposte da Hoffmann nei suoi racconti:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>82</sup>.

Una simile organizzazione della sfera dell'immaginario permette di sostituire al concetto di "rottura", avanzato da Caillois e Vax quale principio costituente dell'intero genere, quello di "ambiguità", centrale nelle successive ricognizioni teoriche e nei più recenti sforzi definitivi. Per dare meglio l'idea del rapporto che intercorre tra il fantastico e le due vaste regioni che, da un lato e dall'altro, ne segnano i confini, lo studioso delinea, allora, un'efficace analogia con la tripartizione del tempo: come il presente non corrisponderebbe ad altro che al limite puro che separa ciò che è stato e ciò che sarà, l'istante vissuto e strappato di volta in volta al futuro prima che divenga passato, così:

---

fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraînent, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante. Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar». Guy de Maupassant, *Œuvres complètes*, Arvensa Éditions, Paris 2013, p. 540.

<sup>81</sup> Contrariamente a quanto visto in Lovecraft, la cui definizione prevede la ricezione emotiva della paura da parte del solo lettore reale. Scrive Carlino: «Perché si dia il fantastico, è necessario che cada in esitazione il lettore implicito, e cioè il lettore contrattualmente previsto e ingaggiato dal patto narrativo. L'esitazione concerne in primo luogo la funzione "lettore" iscritta nel racconto; le esitazioni altrui interverranno, semmai, *ad adjuvandum*». Marcello Carlino, *op. cit.*, p. 15.

<sup>82</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.* p.29.

Le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur ; dans l'étrange, en revanche, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable, et par-là au passé. Quant au fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut de toute évidence, se situer au présent<sup>83</sup>.

Emerge già a questa altezza, in tutta la sua evidenza, la principale debolezza del sistema triadico messo a punto da Todorov, vale a dire l'eccessiva restrittività dei criteri adottati nel circoscrivere il genere, comprovata dalla scarsità di testi in grado di conservare fino in fondo l'esitazione e di rientrare, pertanto, nell'esigua categoria del «fantastico puro». Nel sacrificare la specificità delle singole opere sull'altare dell'esaustività e della simmetria<sup>84</sup>, lo studioso sembrerebbe in più di un'occasione mancare l'oggetto della sua indagine, giungendo a conclusioni discutibili (e, nell'effettivo, lungamente discusse, come si vedrà nel prossimo paragrafo) e, in alcuni casi, paradossali, come l'estromissione dal genere di buona parte della produzione di Poe, ricollocata nell'ambito del verosimile<sup>85</sup>.

Presente compiutamente all'interno delle opere solo in brevi passaggi, il fantastico così delineato si riduce, per stessa ammissione di Todorov, a un genere pressoché virtuale, a

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 47.

<sup>84</sup> Lo scrittore polacco Stanisław Lem (1921-2006), tra i più importanti autori europei di fantascienza, attacca aspramente il metodo strutturalista di Todorov, soprattutto per quanto riguarda il suo sorvolare su un gran numero di autori e opere al solo scopo di generalizzare le sue categorie: "Among its twenty-seven titles we find no Borges, no Verne, no Wells, nothing from modern fantasy, and all of SF is represented by two short stories; we get, instead, E.T.A. Hoffmann, Potocki, Balzac, Poe, Gogol, Kafka—and that is about all. In addition, there are two crime-story authors. [...] In nature, he says, the occurrence of a mutation does not modify the species: knowing the species tiger, we can deduce from it the properties of each individual tiger. The feedback effect of mutations upon the species is so slow that it can be ignored. In art it is different: here every new work alters the species as it existed heretofore, and is a work of art just insofar as it departs from a specific model. Works which do not satisfy this condition belong to popular or mass literature, such as detective stories, slushy love stories, SF, etc. Agreeing thus far with Todorov, I see what is in store for his method as a result of this state of affairs: the more inferior and paradigmatically petrified the texts which it undertakes to anatomize, the more readily it will reveal structures. Todorov not surprisingly, omits to draw this conclusion". Stanisław Lem, *Microworlds: writings on science fiction and fantasy*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1984, p. 212.

<sup>85</sup> «Ainsi donc le fantastique se trouve en définitive exclu de *la Maison Usher*. D'une manière générale, on ne trouve pas dans l'œuvre de Poe de contes fantastiques, au sens strict, à l'exception peut-être des *Souvenirs de M. Bedloe* et du *Chat noir*. Ses nouvelles relèvent presque toutes de l'étrange, et quelques-unes, du merveilleux. Cependant, et par les thèmes, et par les techniques qu'il a élaborées, Poe reste très proche des auteurs du fantastique.» Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 54.

una sottile linea di demarcazione tra meraviglioso e strano, un crinale facilmente valicabile nell'una e nell'altra direzione. Proprio per puntellare una categoria tanto precaria, lo studioso abbandona allora «l'economica eleganza della tripartizione»<sup>86</sup> per aggiungere al suo modello altri due “sottogeneri” in grado di sfumare i confini troppo netti e angusti tracciati dalla sua classificazione. Qualora il testo muovesse in direzione di una parziale riammissione del perturbante nel campo d'azione del reale si enterebbe, così, nell'ambito del “fantastico-strano”, in cui l'esitazione è destinata a infrangersi, a un certo punto, contro il muro di una spiegazione plausibile e il mistero è, il più delle volte, associato a stati alterati della coscienza quali il sogno, il delirio, l'allucinazione indotta dal consumo di droghe, o più semplicemente a bizzarri disegni del caso<sup>87</sup>, mentre una maggiore propensione ad escludere una soluzione razionale, a favore del mantenimento di un certo grado di inesplicabilità dei fatti narrati, traghetterebbe il racconto nella regione del “fantastico-meraviglioso”, che, proprio per la sua implicita accettazione del soprannaturale, si presenta come la categoria intermedia più vicina al fantastico puro.

### 1.3.2 «Thèmes du je» e «thèmes du tu»

Dopo aver consolidato il suo schema a cinque termini e aver abbondantemente argomentato la sua definizione, Todorov passa a esaminare le ricorrenze tematiche del genere, che vede, ancora più che in Castex, per effetto dell'erosione subita sui due fronti dello strano e del meraviglioso, drasticamente ridimensionata la sua area di influenza semantica, ormai del tutto sovrapponibile a quella del perturbante delineato da Freud nel suo saggio del 1919<sup>88</sup>. Proprio alle teorie psicanalitiche di quest'ultimo, d'altronde, lo studioso fa di continuo riferimento nella sua opera di rigorosa riorganizzazione delle molteplici e spesso tra loro incoerenti suddivisioni tematiche avanzate dai suoi predecessori, uno scansare una pratica sterilmente elencatoria a beneficio di una

---

<sup>86</sup> Ferdinando Amigoni, *op. cit.*, p. 17.

<sup>87</sup> A rappresentare una delle caratteristiche principali del meraviglioso sarebbe, secondo Todorov, l'assenza di casualità, un determinismo generalizzato che indica con il termine di «*pandéterminisme*»: ogni cosa, nel testo meraviglioso, comprese le catene di eventi che si direbbero casuali, deve avere una causa ben riconoscibile, essere mossa da un disegno che non può che possedere una natura soprannaturale. Quando, invece, ci si appella al caso, alla coincidenza improbabile ma pur sempre possibile, per trovare una spiegazione razionale all'elemento inesplicabile, ci si allontana inevitabilmente dal fantastico per entrare nella categoria dello strano. Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 116.

<sup>88</sup> Ivi, pp. 49-50.

classificazione in più ampie categorie astratte che lo porta a individuare le due grandi aree semantiche – è qui chiara l'impronta freudiana – dei «temi dell'io» («thèmes du *je*») e dei «temi del tu» («thèmes du *tu*»).

Il primo gruppo si compone dei motivi che rimandano alla strutturazione del rapporto tra l'uomo e l'esterno – ciò che in psicanalisi viene definito “sistema percezione-coscienza” –, al modo, cioè, in cui il soggetto “guarda” il mondo. Tematiche come la metamorfosi, il doppio, l'alterazione della personalità, che Todorov definisce non a caso “dello sguardo” («thèmes du regard»), trovano un comune denominatore nel loro mettere in discussione il confine tra materia e spirito, una dissoluzione di contorni e demarcazioni che conduce inevitabilmente all'indeterminatezza, a una percezione del mondo incapace di distinguere il soggetto dall'oggetto, le parole dalle cose, nella quale spazialità e temporalità si confondono in una dimensione in cui nulla avviene per caso («pandeterminismo») e, di conseguenza, tutto ha un significato («pansignificazione») <sup>89</sup>. Fisico e mentale si fondono in un tutt'uno e l'inerme protagonista del racconto fantastico, privato delle coordinate conoscitive su cui poggiano i suoi modelli interpretativi, non è più in grado di distinguere neppure sé stesso da ciò che lo circonda, una rimozione dei limiti assimilabile all'alterata percezione della realtà del consumatore di droghe o alla condizione del neonato, incapace, secondo le teorie di Piaget, di distinguere nei primi anni di vita il mondo psichico dal mondo fisico <sup>90</sup>. Eppure per Todorov:

Cette manière de décrire le monde de l'enfance demeure évidemment prisonnière d'une vision adulte, où précisément les deux mondes sont distingués; ce qu'on manie est un simulacre adulte de l'enfance. Mais c'est justement ce qui se passe dans la littérature fantastique: la limite entre matière et esprit n'y est pas ignorée, comme dans la pensée mythique par exemple; elle reste présente, pour fournir le prétexte à des transgressions incessantes <sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> «Nous pouvons parler ici d'un déterminisme généralisé, d'un pan-déterminisme: tout, jusqu'à la rencontre de diverses séries causales (ou «hasard»), doit avoir sa cause, au plein sens du mot, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel. [...] Le pan-déterminisme a comme conséquence naturelle ce qu'on pourrait appeler la «pan-signification»: puisque des relations existent à tous les niveaux, entre tous les événements du monde, ce monde devient hautement significatif». Ivi, pp. 116-118.

<sup>90</sup> Cfr. Jean Piaget, *Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel 1948.

<sup>91</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.122.

Laddove, in uno schema conoscitivo razionale, il singolo individuo è rappresentato mentre interagisce con un circostante a lui sempre esterno, mantenendo, cioè, una netta distinzione tra soggetto e oggetto, nel contesto del perturbante, ad un certo punto, questo *limes* finisce inevitabilmente per perdere la sua invalicabilità, pur senza mai dissolversi del tutto, di modo che la sua violazione possa essere subito avvertita come un'allarmante anomalia nella trama dell'ordinario, impedendo alla narrazione di scivolare, con il venir meno di ogni separatezza delle parti, nell'acritico "panismo" che caratterizza il meraviglioso.

Nelle fila della seconda area semantica individuata da Todorov, quella dei «temi del tu», confluiscono invece tutti quei motivi che rimandano al rapporto tra il sé e l'altro, al suo concretizzarsi, in primo luogo, nel vincolo che lega l'uomo ai suoi desideri più inconsci. Il nucleo centrale di questi temi "del discorso" («*thèmes du discours*»), come li chiama ancora lo studioso nel sottolineare il ruolo essenziale del linguaggio quale «forme par excellence, et l'agent structurant, de la relation de l'homme avec autrui»<sup>92</sup>, non può che fare riferimento, allora, alla sessualità, nel suo costituire la più intensa forma di interazione con l'altro che l'esistenza contempra.

Le intuizioni di Freud fungono, ancora una volta, da impalcatura alla costruzione todoroviana: in quanto esperienza dei limiti, tentazione sensuale del proibito, il desiderio carnale, specialmente nelle forme più estreme dell'incesto, della frenesia incontrollata, del sadismo e della necrofilia, trova un'indiretta rappresentazione del suo carico conturbante nelle figure più ricorrenti del soprannaturale, prima fra tutte quella del diavolo, «*autre mot pour désigner la libido*»<sup>93</sup>. L'apparizione diabolica celerebbe, in tal senso, dietro il velo dell'invenzione fantastica, pulsioni altrimenti indicibili, così come le maschere del vampiro, del *revenant*, del fantasma, nasconderebbero tutta una serie di espressioni del desiderio che, se trattate scopertamente, finirebbero inevitabilmente per andare incontro a una ferma condanna da parte della morale comune. Nel suo rielaborare perversioni e peccati considerati inaccettabili, nel suo farsi carico di quegli argomenti che non troverebbero diversamente espressione all'interno di un contesto culturale che li ha messi al bando, il fantastico agirebbe dunque – si è qui nell'ultimo capitolo del saggio di

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 147.

<sup>93</sup> Ivi, p. 134.

Todorov – da «valvola di sfogo sociale»<sup>94</sup>, fornendo alla cultura borghese ottocentesca un mezzo tollerato per trasgredire, attraverso l'introduzione del soprannaturale nella dimensione del quotidiano, tabù e censure tanto collettive quanto intime e inconscie:

le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui. [...] A côté de la censure institutionnalisée, il en est une autre, plus subtile et plus générale: celle qui règne dans la psyché même des auteurs. La pénalisation de certains actes par la société provoque une pénalisation qui s'exerce chez l'individu même, lui faisant défense d'aborder certains thèmes tabous. Plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure: les déchaînements sexuels seront mieux acceptés par toute espèce de censure si on les a inscrits au compte du diable<sup>95</sup>.

Ciò è più chiaramente riscontrabile nell'ambito dei «temi del tu», ma è altrettanto valido per i «temi dell'io», che rimandano alla follia e all'uso della droga, argomenti che subiscono da parte della società una condanna del tutto simile a quella che colpisce la sfera della sessualità:

Si le réseau des thèmes du *tu* relève directement des tabous et donc de la censure, il en va de même pour celui des thèmes du *je* bien que d'une manière moins directe. Ce n'est pas par hasard que cet autre groupe renvoie à la folie. La pensée du psychotique est condamnée par la société non moins sévèrement que le criminel qui transgresse les tabous: le fou est, de même que ce dernier, enfermé; sa prison s'appelle maison de santé. Ce n'est pas un hasard non plus si la société réprime l'emploi des drogues et enferme, une fois de plus, ceux qui en usent: les drogues suscitent un mode du penser jugé coupable<sup>96</sup>.

In entrambi i casi, quindi, «la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser»<sup>97</sup>; è in queste ultime pagine che, rifacendosi a tale funzione sociale e dando una svolta eclatante a tutto il suo lavoro, Todorov decreta

---

<sup>94</sup> Leonardo Cecchini, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 25

<sup>95</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>96</sup> Ivi, p. 167.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

senza mezze misure la morte del genere fantastico alle soglie del Novecento. Rispetto al meraviglioso, tutt'ora fiorente e praticato:

Le fantastique a eu une vie relativement brève. Il est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIIIe siècle, avec Cazotte; un siècle plus tard, on trouve dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre. On peut rencontrer des exemples d'hésitation fantastique à d'autres époques, mais il sera exceptionnel que cette hésitation soit thématifiée par le texte même<sup>98</sup>.

Cancellata con un colpo di spugna l'intera produzione fantastica novecentesca, colpevole di non possedere i requisiti necessari per essere accolta nella rigida categorizzazione todoroviana o di essere, qualora invece vi rientrasse, esteticamente insoddisfacente, il genere delineato fino a quel momento dallo studioso non appare più solo vincolato da caratteristiche talmente peculiari e restrittive da essere riscontrabili in un numero davvero esiguo di testi, ma anche circoscritto in un lasso di tempo estremamente breve – un secolo appena – al di fuori del quale è dichiarato irrimediabilmente estinto.

Giustificata da diversi ordini di fattori, quasi mai, a dire il vero, di carattere letterario, tale precoce dipartita è ricondotta, in primo luogo, all'esaurirsi della funzione sociale del fantastico a seguito dell'avvento e dell'affermazione della pratica psicanalitica, la quale, mettendo al centro del suo interesse il linguaggio dell'inconscio e dei sogni, porta alla definitiva soppressione della censura sociale che costringeva a trattare determinati argomenti indirettamente. Caduta la maschera e venuta meno la necessità di parlare di diavoli e vampiri per riferirsi a certe pulsioni sessuali, il fantastico vedrebbe dunque sottrarsi il compito di aggirare censure e tabù per dare voce all'inespresso, in un passaggio di consegne che troverebbe conferma nella graduale appropriazione delle tematiche del perturbante da parte della ricerca psicanalitica.

Altrettanto determinanti, nell'ambito di un simile processo di dismissione, sarebbero stati, poi, i profondi cambiamenti del sistema culturale avvenuti nel passaggio tra Ottocento e Novecento: l'irriducibile contrapposizione ontologica tra la dimensione del reale e quella dell'immaginario, fortemente radicata nella cultura del XIX secolo, in

---

<sup>98</sup> Ivi, pp. 174-75.

quello successivo cede terreno a una nozione di realtà ben distante dal carattere di univocità e immutabilità comunemente accordatole, la cui inconsistenza, ormai irricepibile, priverebbe l'esitazione fantastica di uno dei suoi poli costitutivi:

Le XIXe siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste. Mais aujourd'hui, on ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité. Les mots ont gagné une autonomie que les choses ont perdue. La littérature qui a toujours affirmé cette autre vision est sans doute un des mobiles de l'évolution. La littérature fantastique elle-même, qui subvertit, tout au long de ses pages, les catégorisations linguistiques, en a reçu un coup fatal; mais de cette mort, de ce suicide est née une littérature nouvelle<sup>99</sup>.

La solida costruzione teorica meticolosamente eretta da Todorov attorno al genere fantastico assume così, sul finale, il profilo di un imponente mausoleo in cui riposa un corpo imbalsamato: alla luce dell'ultimo capitolo, il lavoro del grande strutturalista si converte in un'inflexibile opera di archeologia letteraria, un'analisi retrospettiva la cui sola aspirazione è quella di dare una precisa definizione e un ordinamento sistematico a un genere ormai morto e sepolto.

## **2. Nuove teorie per un nuovo fantastico**

Le conclusioni di Todorov, per cui la parabola del fantastico troverebbe il suo inizio intorno agli ultimi anni del XVIII secolo per interrompersi bruscamente alla fine di quello successivo, con i racconti di Maupassant quale postremo, straordinario esempio di una letteratura dismessa dalle nuove istanze culturali del Novecento, si scontrano con tutta una serie di evidenze che attestano lo stato di buona salute del genere lungo tutto il XX secolo<sup>100</sup>, già deducibile dalla significativa quantità di opere riconducibili al perturbante

---

<sup>99</sup> Ivi, pp. 176-7.

<sup>100</sup> Parte del lavoro descritto in questo e nel successivo paragrafo è stato preventivamente pubblicato in Davide Carnevale, «Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco», *Comparatismi*, 5 (2020), pp. 173-94.



edite in quegli anni (Figura 1)<sup>101</sup>. Allo stesso modo, l'accusa di inadeguatezza formale avanzata dal teorico bulgaro cade di fronte all'indubbia qualità di buona parte di tale produzione, che già all'altezza del 1970, data di pubblicazione dell'*Introduction*, annovera capolavori di indiscutibile valore letterario, come *La trama celeste* (1948) e *Bestiario* (1951), rispettivamente degli argentini Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, *Il Mar delle Blatte* (1939) di Tommaso Landolfi e *Sessanta racconti* (1958) di Dino Buzzati, o come ancora *The Lottery* (1948) di Shirley Jackson e *The October Country* (1955) di Ray Bradbury, per limitare gli esempi ad alcune delle raccolte di racconti che saranno trattate più approfonditamente nel corso dei prossimi capitoli.

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

Si nous abordons ce récit avec les catégories élaborées antérieurement, nous voyons qu'il se distingue fortement des histoires fantastiques traditionnelles. D'abord, l'événement étrange n'apparaît pas à la suite d'une série d'indications indirectes, comme le sommet d'une gradation: il est contenu dans la toute première phrase. Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel, *la Métamorphose* part

---

<sup>101</sup> Il solo proposito di questo inventario certamente parziale di opere novecentesche ascrivibili al fantastico, limitato all'arco di tempo che va dal 1930 al 1980 e alle aree linguistiche che in questo lavoro verranno prese in considerazione (anglofona, ispanofona, italiana), è quello di offrire una rappresentazione grafica della ricchezza ed eterogeneità della produzione del XX secolo.

de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit, un air de plus en plus naturel ; et la fin de l'histoire est la plus éloignée qui soit du surnaturel. Du coup, toute hésitation devient inutile: elle servait à préparer la perception de l'événement inouï, elle caractérisait le passage du naturel au surnaturel. Ici, c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit: celui de *l'adaptation*, qui suit l'événement inexplicable; et elle caractérise le passage du surnaturel au naturel. Hésitation et adaptation désignent deux processus symétriques et inverses. D'autre part, on ne peut pas dire que, du fait de l'absence d'hésitation, d'étonnement même, et de la présence d'éléments surnaturels, nous nous trouvons dans un autre genre connu: le merveilleux. Le merveilleux implique que nous soyons plongés dans un monde aux lois totalement différentes de ce qu'elles sont dans le nôtre; de ce fait, les événements surnaturels qui se produisent ne sont nullement inquiétants. En revanche, dans *la Métamorphose*, il s'agit bien d'un événement choquant, impossible; mais qui finit par devenir possible, paradoxalement. En ce sens, les récits de Kafka relèvent à la fois du merveilleux et de l'étrange, ils sont la coïncidence de deux genres apparemment incompatibles. Le surnaturel est donné, et cependant il ne cesse pas de nous paraître inadmissible<sup>102</sup>.

Uno dei temi più ricorrenti della grande tradizione ottocentesca – quello della metamorfosi, appunto – assume con tutta evidenza, nel racconto dello scrittore praghese (più vicino al referto psicanalitico, per Louis Vax, che all'invenzione fantastica)<sup>103</sup>, i contorni della metafora onirica, di un'immagine che, ostentando la sua diretta derivazione dalla dimensione dell'inconscio, sembrerebbe aver perso qualsiasi capacità di produrre inquietudine o sorpresa, ben adattandosi a quel processo di naturalizzazione del soprannaturale a cui, secondo Todorov, tenderebbe tutta la letteratura del Novecento. L'assenza di una "intenzione fantastica" nell'opera troverebbe conferma già nella sua organizzazione narrativa, con l'introduzione del fenomeno inesplicabile in posizione incipitale che impedisce, di fatto, la costruzione di quell'insostenibile atmosfera di aspettativa che induce a dubitare dei propri modelli interpretativi.

---

<sup>102</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 179.

<sup>103</sup> Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, cit., p. 84.



L'intera vicenda si sviluppa, in tal senso, in maniera specularmente contraria rispetto a quanto prevede l'assetto tradizionale del genere: se in quest'ultimo la situazione di partenza è sempre rappresentata da un contesto del tutto normale nel quale va a insinuarsi l'accadimento inesplicabile e inquietante, nel racconto di Kafka l'iniziale evento sconcertante assume, mano a mano che la storia prosegue, sempre più un carattere di normalità. Il fantastico, così rivoltato, assume le connotazioni dell'assurdo: «l'autonomia delle parole», rendendo la letteratura indipendente da qualsiasi legame con una realtà extratestuale ormai inattendibile, condannerebbe il genere a un'inevitabile deriva negli ampi domini del meraviglioso. Tuttavia, pur essendo incontestabile un ribaltamento dell'usuale struttura narrativa del fantastico, l'analisi portata avanti da Todorov sembra non tenere conto del fatto che non tutto il mondo descritto in *Die Verwandlung* appare bizzarro, come altrove in Kafka, né si può dire che l'irrazionale all'interno del racconto sia generalizzato: l'improvvisa metamorfosi vissuta da Samsa non viene presentata come una possibilità in agguato per tutti, ma mantiene i tratti di una situazione nuova e circoscritta, di un accadimento sotto ogni punto di vista *eccezionale*. L'indifferente accettazione del fatto da parte dei familiari mette solo apparentemente in dubbio la solidità del mondo circostante, la cui rappresentazione rimane sempre ben presente nel testo, con l'ovvia eccezione dell'inspiegabile trasformazione del protagonista. Appare poco convincente, a questo punto, la conclusione del critico: «Voici en un mot la différence entre le conte fantastique classique et les récits de Kafka: ce qui était une exception dans le premier monde, devient ici la règle»<sup>114</sup>. La mancanza di stupore di fronte all'inammissibile, più che naturalizzare la componente perturbante del racconto, infonde all'episodio narrato un carattere grottesco ed estraniante che non arriva mai a pregiudicare, in ogni caso, il carico di inquietudini che sottende. L'impossibile metamorfosi di un uomo comune in un insetto mantiene, anche per il lettore più avvezzo alle intemperanze della letteratura contemporanea, tutta la sua minacciosa inesplicabilità, accresciuta e rimarcata, semmai, proprio dal fatto di non essere rappresentata nel testo.

Il mondo in cui vive la blatta che un tempo rispondeva al nome di Gregor Samsa obbedisce, in ultima analisi, a una logica onirica che manda definitivamente in crisi l'organizzazione tripartita della sfera dell'immaginario proposta da Todorov. Nonostante

---

<sup>114</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 178.

la realtà presentata riproduca fedelmente l'ambiente quotidiano dell'autore, le cui leggi non possono tollerare alcuna incursione da parte dell'irrazionale, l'accadimento soprannaturale, nella chiara veste di proiezione psichica, appare sin dalle prime righe del racconto accettato come un'eventualità tutto sommato ammissibile, per quanto sconveniente. La narrazione risulta così sospesa tra i due poli opposti dell'*étrange* e del *merveilleux*, in un limbo che, a conti fatti, non è poi molto distante dalla condizione imposta dal teorico bulgaro al fantastico stesso.

Un ulteriore esempio, per molti aspetti ancora più estremo, del modo in cui una tematica classica del fantastico come quella della metamorfosi arriva ad essere rielaborata nel corso del Novecento è offerto dal relativamente meno noto racconto di Cortázar «Axolotl», nel quale la particolare condizione dell'anonimo protagonista è, ancora una volta, dichiarata senza troppi giri di parole nelle primissime battute del testo: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl»<sup>115</sup>.

Rispetto alla distaccata registrazione dell'accadimento proposta dal narratore eterodiegetico di Kafka, qui l'esposizione dei fatti presenta l'incisività della testimonianza in prima persona, che rende ancora più stridente la pacata compostezza con cui il protagonista ripercorre le fasi della sua trasformazione in uno dei piccoli anfibi a lungo ammirati nell'acquario parigino di Jardin de Plantes. Nulla nel racconto, del resto, sembrerebbe suggerire la natura soprannaturale dell'avvenimento, il cui improvviso concretizzarsi, «sin transición, sin sorpresa»<sup>116</sup>, è segnalato unicamente dallo slittamento del soggetto a cui i pronomi fanno riferimento:

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

---

<sup>115</sup> Julio Cortázar, «Axolotl», in *Cuentos completos*, vol. I (1945-1966), Alfaguara, Madrid 2010, p. 174. («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». Trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, «Axolotl», in Julio Cortázar, *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Einaudi, Torino 1994, p. 206).

<sup>116</sup> Ivi, p. 175.

pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo<sup>117</sup> (corsivo mio).

Dicendo *lui* il protagonista passa senza alcun preavviso dall'indicare l'axolotl a fare riferimento a sé stesso, segnalando al contempo il suo abbandonare il ruolo di osservatore per assumere quello di soggetto osservato, in un cortocircuito logico nel quale risiede tutta l'ambiguità della narrazione. Abbandonato il carico allegorico che grava sulla più canonica mutazione di Gregor Samsa e dismessi gli improbabili espedienti scenici in voga nel racconto fantastico del secolo precedente, il peculiare scambio di identità descritto da Cortázar, nel suo costruirsi esclusivamente a livello verbale, si dirama in una fitta e insidiosa rete di implicazioni narrative. Il riversarsi della coscienza dell'ignaro visitatore nella secolare fissità dell'anfibio, un'imprevedibile invasione dell'io innescata dall'ossessione per le enigmatiche creature che potrebbe ripetersi in qualsiasi istante, pone infatti il lettore davanti a una lunga serie di interrogativi: a chi appartiene in realtà la voce che riferisce la vicenda, all'uomo o all'axolotl? Di chi è la coscienza rinchiusa nella fragile carne rosata della salamandra? Chi occupa, viceversa, il corpo del protagonista? Sono tuttavia le considerazioni del narratore che chiudono il racconto, il suo chiedersi se l'uomo che un tempo era stato «creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl»<sup>118</sup>, a far sorgere il dubbio più destabilizzante: si è davanti alla diretta registrazione dei pensieri dell'essere rinchiuso in una teca dell'acquario o a un'invenzione letteraria che ancora non ha visto la luce?

Chiuso nella sua temporalità impossibile, il racconto costringe chi legge a barcamenarsi tra una spiegazione plausibile, per quanto deludente, che vede la vicenda assumere le tinte di un raffinato scherzo congegnato da uno scrittore con la passione per gli anfibii, e ben due soluzioni paradossali, permettendo così all'esitazione di conservarsi ben al di là dei confini del testo. Un simile ampliamento della portata di quello che Todorov indica come il principale costituente del discorso fantastico non nasconde,

---

<sup>117</sup> *Ibidem*. («Fuori, la mia faccia si avvicinava di nuovo al vetro, vedevo la mia bocca con le labbra strette nello sforzo di capire gli axolotl. Io ero un axolotl e sapevo adesso istantaneamente che nessuna comprensione era possibile. Lui era fuori dell'acquario. Comprendendolo, essendo lui stesso, io ero un axolotl e mi trovavo nel mio mondo». «Axolotl», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 210).

<sup>118</sup> Ivi, p. 176. («[...] credendo di immaginare un racconto scriverà tutto questo sugli axolotl». «Axolotl», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 211).

tuttavia, la vigorosa forzatura dei meccanismi del genere attuata dallo scrittore argentino, un rimettere in gioco, sotto una diversa luce, motivi e strategie troppo logori per giungere a esiti efficaci che contraddistinguono buona parte della produzione del secolo scorso. È lo stesso Cortázar, autore tra i più autocoscienti che il genere abbia mai conosciuto, a segnalare nel 1975, in occasione di una conferenza tenuta a Norton, Oklahoma, la novità di una narrativa, indicata come fantastica solo «por falta de mejor nombre»<sup>119</sup>, che, pur riconoscendo il suo debito verso i grandi modelli della tradizione gotico-romantica, se ne distacca considerevolmente per poetica e intenzioni:

Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin «Ligeia», sin «La caída de la casa de Usher», no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado «pathos», que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo... La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros<sup>120</sup>.

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

---

<sup>119</sup> Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas*, 15-16 (1962), p. 3, attualmente in Id., *Obra crítica*, Debolsillo, Barcelona 2017, p. 476.

<sup>120</sup> Julio Cortázar, «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», in Jaime Alazraki (a cura di), *Julio Cortázar: la isla final*, Ultramar, Madrid 1983, pp. 66-67.

lontana dalle affettate atmosfere notturne e dagli spaventevoli espedienti utilizzati ancora agli inizi del secolo, non senza un certo successo, da nostalgici continuatori della narrativa gotica come Lovecraft<sup>121</sup>, si presenta, per riprendere ancora una volta le parole di Cortázar, come «algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol»<sup>122</sup>. A un fantastico “alla luce del sole”, sempre per rimanere sul tema della metamorfosi, rimanda, ad esempio, l’improvviso e radicale scambio di vite, non privo di implicazioni sociali, tra David Turner e la sua giovane ed emancipata vicina Marcia, al centro del già citato «Like Mother Used to Make» di Shirley Jackson, così come la consapevole, desiderata, conversione del protagonista de *La invención de Morel* in una proiezione fotografica, con cui si chiude il breve romanzo di Bioy Casares.

## 2.1 Un neo-fantastico?

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

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois,

---

<sup>121</sup> Nonostante il grande amore di Cortázar per la letteratura gotica, più volte sottolineato nei suoi scritti o nel corso delle numerose interviste rilasciate e confermato dal meticoloso lavoro di traduzione dell’opera di Poe, il giudizio dello scrittore argentino sui racconti dell’orrore di Lovecraft si dimostra particolarmente duro: «Mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft – público que se sentirá horrorizado por lo que voy a decir –, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial... Lovecraft empieza por crear un decorado que ya es fantástico pero anacrónico, parece cosa del siglo XVIII o XIX. Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés». Ernesto Gonzales Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona 1981, p. 42.

<sup>122</sup> *Ibidem*.



contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores<sup>123</sup>.

È proprio il serrato confronto con i modelli ottocenteschi a permettere al critico argentino di delineare, nella monografia del 1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (elementos para una poética de lo neofantástico)* e ancora nel 1990 con l'importante articolo – quasi un manifesto – *¿Qué es lo neofantástico?*<sup>124</sup>, i caratteri di originalità del nuovo genere, relativi all'inedita visione e alle rinnovate intenzioni, così come al differente *modus operandi*, che lo contraddistinguono<sup>125</sup>, già contenuti, allo stadio embrionale, nelle illuminanti dichiarazioni di poetica cortazariane. Innanzitutto, a mutare è il rapporto che lega il fantastico a un concetto di realtà che nel tempo ha perso, come si è detto, gran parte della sua compattezza, mostrandosi sotto molti aspetti più vulnerabile agli attacchi dell'irrazionale. La dimensione del quotidiano, del conosciuto, assume allora il valore di «una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica»<sup>126</sup>; se il fantastico tradizionale, per riprendere ancora le efficaci immagini proposte da Alazraki, si pone l'inane obiettivo di scalfire la solida superficie della realtà che emerge dal pensiero positivista, il neofantastico si infila invece nelle pieghe del ben più malandato paradigma

---

<sup>123</sup> Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid 2001.

<sup>124</sup> Rispettivamente Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (elementos para una poética de lo neofantástico)*, Gredos, Madrid 1983; Id., «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, XIX, 2 (autunno 1990), pp. 21-33, successivamente in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, cit., pp. 265-82. Sono diversi, ad ogni modo, nei lavori che precedono i due saggi citati, i riferimenti di Alazraki alla nuova categoria che di lì a poco avrebbe elaborato. Cfr. Jaime Alazraki, «The Fantastic as Surrealist Metaphors in Cortázar's Short Fiction», *Dada/Surrealism*, 5 (1975), pp. 28-35; Id., *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid 1977; Id., «Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar», *INTI*, 10-11 (autunno 1979/primavera 1980), pp. 145-52.

<sup>125</sup> «Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*». Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, cit., p. 276.

<sup>126</sup> Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, cit., p. 276.

dell'uomo del Novecento, spogliato della fiducia e di tutte le certezze che animavano il secolo precedente.

Viene a cadere, in altre parole, quella distinzione di tipo gerarchico per cui la dimensione del reale rappresenterebbe il vasto basamento sul quale, di tanto in tanto, si riversano poche faville di irrealtà, flebili fulgori che illuminano per breve tempo, prima di estinguersi senza lasciar traccia, crepe e incrinature altrimenti invisibili; la stessa contrapposizione tra “realtà” e “finzione”, presupposto delle trasgressioni del fantastico garantito dalla presenza all'interno del genere di una preponderante mimesi testuale<sup>127</sup>, perde qualsiasi rilievo in un'epoca in cui la psicanalisi, le avanguardie, il surrealismo e l'esistenzialismo, oltre che lo stesso progresso scientifico, hanno ampiamente dimostrato come tali categorie ontologiche esprimano solo un'approssimazione basata sulla mediazione tra percezione individuale e convenzioni culturali e sociali, una struttura attraverso la quale decifrare il circostante, priva della solida stabilità contro cui il fantastico tradizionale andava a infrangersi. Lontana dall'immagine di monolitico blocco levigato, di positivistica memoria, la realtà appare, dunque, porosa, ricoperta nella sua interezza da quegli interstizi di cui Borges, con la sua consueta lucidità, parla in *Avatares de la tortuga*: «Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso»<sup>128</sup>.

È attraverso queste fessure che nel neofantastico avviene il passaggio, spesso inavvertibile e dissimulato, dalla dimensione familiare della quotidianità a una “realtà altra” ad essa soggiacente, che non si limita più a intaccare la superficie di un referente destinato, come nel fantastico del XIX secolo, a rimanere granitico nelle sue istanze, ma tenta di prenderne paradossalmente il posto, mettendone in discussione, attraverso un continuo processo di reiterazione e alterazione, la stessa consistenza ontologica. Una simile confutazione dell'intera episteme, della possibilità stessa di giungere a una

---

<sup>127</sup> Sul rapporto mimetico tra testo e realtà nella letteratura fantastica cfr. Roman Jakobson, «Du réalisme artistique», in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Paris 1965, pp. 98-108; Eckhard Höfner, *Literarität und Realität: Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Carl Winter, Heidelberg 1980.

<sup>128</sup> Jorge Luis Borges, *Avatares de la tortuga*, in *Obras completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires 2002, p. 258.

conoscenza effettiva del mondo, lontana dal proposito di incutere terrore a chi legge, sentimento sostituito semmai dalla perplessità e dall'inquietudine avvertite di fronte a una realtà che perde all'improvviso il suo volto familiare per rivelarsi estranea e sconosciuta, trova efficace espressione nella costruzione metaforica che sorregge l'invenzione fantastica, un parlare per immagini che si presenta come l'unica via percorribile per alludere a ciò che si nasconde dietro la scenografia posticcia del quotidiano, lontano dalle possibilità offerte dal linguaggio. "Metafore epistemologiche", come le chiama il critico, sulla scorta di Umberto Eco<sup>129</sup>, attraverso le quali riuscire a nominare l'innominabile, come la trasformazione in scarafaggio di Gregor Samsa o quella in axolotl descritta da Cortázar, o ancora come la presenza degli enigmatici rumori che tormentano i protagonisti del suo «Casa tomada» e l'impossibile ascesa lungo le scale di un palazzo di una semplice stilla d'acqua raccontata da Buzzati in «Una goccia», espressioni dell'irrazionale che non aspirerebbero a incunearsi negli schemi conoscitivi scientifici a cui siamo abituati, ma ne costituirebbero un'alternativa, un "linguaggio secondo" in grado di dare rappresentazione a una "realtà seconda": «Ese lenguaje segundo – la metáfora – es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad»<sup>130</sup>.

L'ambiguità veicolata da queste metafore, «que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación»<sup>131</sup>, porta inevitabilmente chi legge a dubitare del reale significato che queste hanno nel racconto, dando luogo a una molteplicità di interpretazioni che, pur non trovando il più delle volte rappresentazione nel testo, implicano lo smisurato ampliamento di un'esitazione che si può dire certamente fantastica. Paradossalmente sembrerebbe più facile, in tal senso, individuare un apprezzabile *corpus* di testi rispondenti alla restrittiva definizione todoroviana nel Novecento che non nel secolo precedente, preso in considerazione dallo studioso come unico momento storico in cui sarebbe possibile rintracciare un'autentica scrittura esitante.

---

<sup>129</sup> Sulla nozione di metafora epistemologica elaborata da Eco cfr. *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

<sup>130</sup> Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, cit., p. 278.

<sup>131</sup> Ivi, p. 277.

Ad ogni modo, è chiaro che sarebbe improprio intendere il neofantastico come un genere nuovo, ben distinto dal modello ottocentesco, come sembra fare Alazraki in alcuni punti della sua analisi: il secondo termine che compone l'efficace formula coniata dallo studioso, più che suggerire una vaga filiazione da un antecedente del tutto superato, andrebbe intesa semmai come un segnale dell'appartenenza delle diverse produzioni dei due secoli ad un unico dominio – quello del fantastico, appunto – che proprio nel corso del Novecento vive un periodo di straordinario rinnovamento (non dissimile da quello che negli stessi anni interessa il romanzo realista), avvertitamente indicato dal prefisso *neo*, che, oltre a non abbandonare né rifiutare le costanti tematiche e formali della tradizione, rivisitate nella forma e rafforzate nelle loro implicazioni, «ma non tanto da rendere impossibile l'identificazione di una continuità»<sup>132</sup>, gioca con i paradigmi classici del genere, ormai logori e il più delle volte inefficaci, per quanto ben consolidati all'interno degli schemi interpretativi del lettore, arrivando a instillare esitazione in quest'ultimo proprio attraverso la loro inosservanza e il loro sovvertimento. Si può essere allora d'accordo con Jacques Finné nel considerare il neofantastico come una particolare tendenza interna agli sviluppi novecenteschi del genere, «un fantastique qui s'éloigne de la gratuité, pour qui le surnaturel n'est plus un but en soi mais un tremplin destiné a diffuser certaines idées»<sup>133</sup>, nel quale le strutture narrative e i nuclei tematici della tradizione romantica sono piegati e ripensati in funzione di una nuova postulazione della realtà che vede i distinti piani del verosimile e dell'inverosimile convergere in un'unica, stratificata dimensione, lontana dalla gerarchizzazione che contraddistingueva ogni precedente impianto diadico.

## 2.2 Rielaborazioni della proposta todoroviana

Mettendo da parte il concetto di neofantastico, è interessante rilevare come, proprio nel prendere in considerazione la vasta ed eterogenea produzione del secolo scorso, tutte le proposte teoriche successive a Todorov si muovano in direzione di un allargamento della sua troppo restrittiva definizione, di cui lo stesso Finné, non senza una certa ironia,

---

<sup>132</sup> Stefano Lazzarin, «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, cit., p. 44.

<sup>133</sup> Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1980, p. 15.

denuncia l'inapplicabilità: «[s]i un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page, la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre»<sup>134</sup>.

Sebbene non manchino studiosi che, non perdendo l'occasione di scagliarsi contro l'impostazione todoroviana, proclamano l'indefinibilità del fantastico e la sua inconsistenza in quanto categoria letteraria, come Monica Farnetti, che nella premessa dell'interessante volume *Geografia storia e poetiche del fantastico*, da lei curato, insinua «il dubbio terribile [...] che il fantastico non esista»<sup>135</sup>, premessa che si è detta disperante per chiunque guardi al fenomeno animato da propositi conoscitivi, buona parte della critica più avveduta degli ultimi due decenni del secolo muove i suoi passi dalle acquisizioni della cosiddetta “scuola francese”, di cui la sistemazione del teorico bulgaro costituisce l'apice, per andare a rivederne gli aspetti meno convincenti, le incongruenze, i fraintendimenti (soprattutto per quanto riguarda la sopravvivenza novecentesca del genere), e proporre nuove definizioni più flessibili e comprensive, in grado di affrontare la materia, tanto nelle sue istanze gotico-romantiche che in quelle più recenti, da prospettive inedite o poco battute.

Il rigido schematismo introdotto da Todorov, «troppo astratto, troppo sistematico» secondo Ceserani<sup>136</sup>, rappresenta in tal senso, con la sua chirurgica suddivisione della letteratura dell'immaginario in generi e sottogeneri, il principale bersaglio dei protagonisti di questa nuova “fase” della riflessione teorica sul fantastico, concordi nel rilevare «un qualche squilibrio tra le categorie messe in campo, non tutte chiaramente definite, non tutte basate sugli stessi principi logici, non tutte probabilmente dotate della stessa concreta capacità di riassumere le caratteristiche strutturali di una serie di testi»<sup>137</sup>. La maggiore debolezza strutturale di una simile organizzazione è individuata da Lucio Lugnani nella mancanza di simmetria e omogeneità dei termini estremi dello schema, vale a dire le due categorie dell'*étrange* e del *merveilleux*, contraddistinte da un'incidenza concettuale e una portata storica tra loro imparagonabili: mentre lo strano, come il fantastico «relativamente ristretto e recente», nel suo essere caratterizzato «da una

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 31.

<sup>135</sup> Monica Farnetti, *Premessa a Geografia storia e poetiche*, Olschki, Firenze 1995, p. 8.

<sup>136</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 58.

<sup>137</sup> Ivi, p. 59.

semantica esclusivamente contrastiva» può trovare una definizione solo nel suo perenne contrapporsi a un non meglio precisato genere “normale”<sup>138</sup>, il meraviglioso, inteso come piena accettazione nel quadro narrativo dell’inspiegabile e del soprannaturale, nasce con la letteratura stessa e ne percorre tutta la storia nel ruolo di perfetto contraltare dell’altrettanto vasta modalità del realistico. Porre sui piatti della bilancia, allora, da un lato un genere estremamente esile e vago come quello dello strano, per molti aspetti sovrapponibile al fantastico (con il quale condivide, del resto, le ragioni storiche della sua genesi in seno alla modernità), e dall’altro un modo letterario «di enorme ampiezza e varietà e costituito da un patrimonio millenario» come il meraviglioso, individuabile nelle forme più eterogenee in una sterminata quantità di opere appartenenti a produzioni anche molto distanti tra loro, non può che dare luogo, nell’apparentemente salda costruzione todoroviana, a evidenti squilibri logici, accresciuti dalla propensione dello strutturalista a creare «dissimmetria ed eterogeneità fra le due categorie, caratterizzando l’una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l’altra attraverso la natura degli eventi che narra»<sup>139</sup>.

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

*Der Sandmann, The Oval Portrait, Las Vénus d’Ille* ecc. sono racconti fantastici perché raccontano l’inesplicabile partorito da un evento che rappresenta uno scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà, e perché lo narrano in modo da escludere sia una sua riconducibilità al realistico tramite lo strano spiegato, sia una sua riduzione (o sublimazione) al meraviglioso.

---

<sup>138</sup> Lucio Lugnani, «Per una delimitazione del genere», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., pp. 41-42. Anche Todorov definisce il genere dello strano come una categoria ampia e imprecisa, in quanto se da un lato confina proprio con il fantastico, dall’altro una delimitazione netta non esiste. La categoria del “normale” non può che essere, infatti, costituita da tutta la letteratura nel suo complesso, nella quale il genere dello strano sfuma, dissolvendosi. Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.* pp. 51-52. Non credo ci sia dello strano definizione migliore delle parole rivolte da Sherlock Holmes al suo collaboratore John Watson in *The Sign of the Four*, romanzo del 1890: «How often have I said to you that when you have eliminated the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth?». D’altronde molte delle opere che vedono come protagonista il geniale investigatore nato dalla penna di Arthur Conan Doyle possono essere assegnate al genere dello strano.

<sup>139</sup> Lucio Lugnani, «Per una delimitazione del genere», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., p. 59.

[...] Il racconto del reale, cioè il realistico, è il polo oppositivo fondamentale dello strano, del meraviglioso e del fantastico, ossia dei racconti dello scarto. [...] È proprio il rapporto con il realistico a consentire di stabilire e approfondire la differenza tra fantastico e strano e fra questi e il meraviglioso. [...] A fronte del realistico come racconto del reale nei limiti e nel rispetto del paradigma di realtà, lo strano è il racconto d'uno scarto apparente o riducibile del reale rispetto al paradigma, il fantastico è il racconto d'uno scarto non riducibile del reale e d'una lacerazione del paradigma, il meraviglioso potrebbe essere il racconto dello scarto paradigmatico natura/sovranatura<sup>140</sup>.

La conflittualità tra realistico e immaginario diviene qui, nel recupero del principio di *rupture* avanzato da Caillois e Vax, perno centrale di un intero sistema di scritture, quello dei «racconti dello scarto», in cui l'incertezza sostanziale tra due soluzioni allo stesso modo insoddisfacenti, l'una possibile ma improbabile, l'altra probabile ma impossibile<sup>141</sup>, cede il suo ruolo di condizione essenziale al concretizzarsi del fantastico alla paralizzante impossibilità di dare una spiegazione dell'evento che viola le norme del paradigma di realtà, un'assenza di sbocchi che costringe la narrazione nella morsa di un «dubbio gnoseologico assoluto», un'insanabile condizione di stallo conoscitivo in cui risiede tutta l'inquietante, problematica impenetrabilità del testo perturbante:

Il nodo vero del problema [...] consiste nel fatto che al livello della conclusione e degli esiti del racconto, là dove per forza tutti i nodi vengono al pettine, si scopre che la categoria oppositiva naturale-soprannaturale e lo scontro conseguente fra spiegazione razionale inverosimile e spiegazione soprannaturale verosimile non stanno al fondo dell'esito fantastico del racconto e sono invece superati, bruciati e consunti nella dinamica narrativa che li ha utilizzati. Il dubbio testamentario del fantastico non li riguarda più poiché la spiegazione razionale, coi dati (finalmente tutti) di cui si dispone, è ormai non inverosimile ma irreperibile, e quella soprannaturale, per quanto verosimile, è alla luce

---

<sup>140</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>141</sup> Lo stesso Todorov rileva come la conclusione razionale di molti racconti fantastici appaia più inverosimile della soluzione soprannaturale scartata dopo la fase cruciale dell'esitazione, spesso più coerente con l'andamento della vicenda narrata e quindi più facilmente accettabile. Un simile ribaltamento è riscontrabile, del resto, in molti dei capolavori del canone ottocentesco, come ad esempio i racconti *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805) di Jan Potocki e *Inés de Las Sierras* (1837) di Charles Nodier, o le due versioni del celebre *Le Horla* di Guy de Maupassant, pubblicate tra il 1886 e il 1887, con cui andrebbe simbolicamente a chiudersi, secondo il teorico bulgaro, la breve stagione del fantastico.

dell'intero contesto invalidata e interdetta; a contare è il dubbio gnoseologico assoluto connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta, ed è uno *stato* dubitativo che si pone interamente al di là della definizione todoroviana di *hésitation*<sup>142</sup>.

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

L'impasse fantastica [...] non è affatto una esitazione fra qualcosa e qualcosa d'altro, ma appunto uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma; insuperabile proprio perché non riconoscono se non le leggi della natura. All'origine dell'atto di narrazione fantastico e al fondo dell'atto di lettura fantastico c'è il blocco gnoseologico che deriva da questa *inesplicabilità*<sup>143</sup>.

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

### **2.2.1 Il fantastico come modo letterario**

Benché Lugnani, sulla scorta di Todorov, continui a intendere il fantastico come un genere di frontiera, determinato “al negativo” dal suo misurarsi con le due grandi «categorie modali del raccontare»<sup>144</sup> a cui si frappone, vale a dire il realistico e il

---

<sup>142</sup> Lucio Lugnani, «Per una delimitazione del genere», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., p. 72.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 58.



meraviglioso, sono in molti, sul finire del secolo, ad avanzare la proposta di considerarlo a sua volta come un *modo letterario*, «cioè come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata»<sup>145</sup>. Introdotto nel quadro della teoria letteraria del secondo Novecento da alcuni studiosi americani, come Northrop Frye e Frederic Jameson, per indicare il ricorrere di particolari dispositivi formali e logiche narrative a carattere performativo in grado di qualificare opere appartenenti a generi, periodi storici, codici linguistici e persino ambiti espressivi diversi<sup>146</sup>, il modo letterario si delinea, nell'efficace sintesi di Remo Ceserani, tra i primi in Italia a riconoscerne l'utilità ermeneutica nell'ambito dello studio del fantastico, come «un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici»<sup>147</sup>. Alla nozione di modo letterario sembrava, d'altra parte, già guardare, pur non facendovi mai direttamente riferimento, Neuro Bonifazi nel suo assegnare al fantastico le ragguardevoli dimensioni di un *supergenere*: «Lontani dal considerare il fantastico un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali [narrativa, dramma] e si estende a più di un'arte [letteratura, pittura, cinema]»<sup>148</sup>.

Superati una volta per tutte alcuni dei confini tracciati sulla cartina dell'immaginario dai vari tentativi definitivi che si sono susseguiti nel miraggio di individuare un territorio sfuggente, il fantastico, dato per morto alle soglie del XX secolo, dimostra nella sua riconversione a modalità letteraria di possedere un'inaspettata vitalità, accresciuta a dismisura dalla tendenza postmoderna all'ibridazione e al rimaneggiamento. Il suo incidere su generi e forme molto distanti tra loro e, in primo luogo, dall'originale modello ottocentesco, è reso quanto mai evidente dal continuo saccheggio di atmosfere, motivi e strategie narrative perpetrato a sue spese dall'industria culturale degli ultimi settant'anni,

---

<sup>145</sup> Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 22.

<sup>146</sup> Cfr. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton Univ. Press, Princeton 1957 e Frederic Jameson, «Magical narratives, romance as genre», *New Literary History*, vol. 7, 1 (autunno 1975), pp. 133-63.

<sup>147</sup> Remo Ceserani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Laterza, Roma 2003, p. 232.

<sup>148</sup> Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Longo, Ravenna 1982, pp. 56-57.

a cui non può essere negato, d'altronde, il merito di aver scoperto un calderone ribollente e di averne, senza troppa premura, riversato il contenuto su ampi settori della recente produzione artistica e intellettuale. La dimensione del perturbante, a lungo esiliata nel ghetto letterario del fantastico, entra in questo modo, prepotentemente, in contesti che le erano, salvo rare eccezioni,<sup>149</sup> da sempre stati estranei, depositandovi quel carattere di inquieta ambiguità, di incertezza ontologica come categoria estetica, che rappresenta il maggior lascito trasmesso dal genere romantico alla cultura del Novecento. Nel passaggio da categoria circoscritta e storicamente determinata ad ampia modalità del raccontare, il fantastico si configurerebbe insomma, secondo la cauta definizione di Ceserani, come un'inesauribile riserva di materiale tematico e codici formali disponibile, trasversalmente, per un eterogeneo ventaglio di forme narrative, il cui condensarsi permetterebbe la sopravvivenza di una specifica tradizione testuale:

Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnealesco, 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<sup>150</sup>.

Il fantastico, inteso «come “modo” storicamente osservabile e non come un assoluto imprevedibile» da Alessandro Scarsella, rappresenterebbe allora solo «uno dei mattoni di cui è costituito l'edificio del testo», valutabile unicamente nella misura del suo essere in relazione con «la forma degli altri singoli mattoni e la natura dei materiali di

---

<sup>149</sup> Si pensi, ad esempio, al tentativo del francese Hector Berlioz, con la sua *Symphonie fantastique*, composta nel 1830, di descrivere attraverso il solo linguaggio musicale l'orrore evocato da un sabba di streghe, oppure ai suggestivi e controversi quadri realizzati da Odilon Redon alla fine del XIX secolo, raffiguranti enigmatiche creature a metà strada tra il mostruoso e l'umano. Sulla presenza del perturbante in ambito pittorico cfr. Simon Watney, *Fantastic Painters*, Thames & Hudson, London 1977 e Jörg Krichbaum e Rein A. Zondergeld, *Dictionary of Fantastic Art*, Barron's, New York 1985.

<sup>150</sup> Id., *Il fantastico*, cit., p. 11.

costruzione»<sup>151</sup>.

Di «fantastic as a mode», per citare il titolo del capitolo che apre la prima parte dell'imprescindibile saggio *Fantasy: the Literature of Subversion*, parla a sua volta la statunitense Rosemary Jackson nel fare riferimento a una categoria letteraria largamente ramificata in generi e sottogeneri tra loro correlati, in grado di fornire «a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations»<sup>152</sup>. Il rapporto che lega i diversi esiti di queste combinazioni con la forma generica del fantastico in quanto *literary mode* sarebbe dunque, in una simile prospettiva, lo stesso che intercorre tra un sistema linguistico (nell'accezione saussuriana di *langue*) e il concretizzarsi dei singoli atti comunicativi che da esso hanno origine (*paroles*)<sup>153</sup>.

Forma di linguaggio, sì, ma dell'inconscio, come lo voleva Todorov, il fantastico rappresenta per la Jackson un fenomeno talmente esteso e capillare, connaturato negli strati più profondi del pensiero culturale, da riuscire a minare i paradigmi costitutivi della società di cui è espressione: attraverso l'analisi delle sue implicazioni politiche e sociali, aspetto verso il quale sia Todorov che i suoi successori avevano dimostrato scarsa o nessuna attenzione, la studiosa riconosce nella scrittura perturbante una forma letteraria "sovversiva", di ostinata opposizione rispetto ai modelli ideologici della cultura dominante, una «narrativa della trasgressione» – si scorge qui l'influenza di Bachtin – che nel corso dell'Ottocento si contrappone alla tendenza egemonica del realismo, alla vocazione verista e naturalista del secolo<sup>154</sup>, offrendo un'alternativa all'incondizionata fiducia borghese nella rappresentazione scientifica del mondo. Lo stesso recupero del sovrannaturale, che razionalismo e positivismo sembravano aver messo definitivamente alla porta, risponderebbe, in tal senso, a quella funzione di violazione delle norme, di

---

<sup>151</sup> Alessandro Scarsella, *Del mondo, fuori: ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*, Amos Edizioni, Venezia 2017, p. 14.

<sup>152</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, London-New York 1981, p. 7.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Che il fantastico rappresenti l'altra faccia, il volto nascosto del modo realistico pare confermato dall'inaspettata produzione perturbante di autori veristi come Grazia Deledda, Matilde Serao, Luigi Capuana, Salvatore di Giacomo e persino il primo Verga, autore della novella *Le storie del castello di Strezza*. Sull'argomento cfr. Vittorio Roda, «Alle origini del 'fantastico' italiano: il motivo del corpo diviso», in *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 1996 e Monica Farnetti, *Il gioco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988.

trasgressivo ribaltamento dei valori, in cui andrebbe cercata la logica costitutiva della narrazione fantastica. Rispetto al meraviglioso, il fantastico non dispiega davanti al lettore nuove dimensioni prodigiose, dal carattere nostalgico e consolatorio, ma permette a mondi angosciosi e “alieni” di irrompere nella realtà di tutti i giorni, liberandone il nichilistico valore distruttivo:

Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon absence, lack, the non-seen, the unseeable<sup>155</sup>.

Introducendo assenze e vuoti, il fantastico erode la stabilità culturale della società, anche quando, nel «mondo visibile» extratestuale, l'ordine costituito viene puntualmente ripristinato al termine della narrazione. È questa «isotopia della trasgressione», come la definisce Rosalba Campra, riprendendo la nozione avanzata in ambito linguistico da Greimas<sup>156</sup>, questa disposizione semantica al sovvertimento che attraversa tutti i livelli del testo, a traghettare il genere dall'Ottocento al secolo successivo e a determinarne, con il mutare dell'oggetto del suo trasgredire, la continua evoluzione:

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

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

---

<sup>155</sup> Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 45.

<sup>156</sup> Secondo la definizione del grande linguista lituano l'isotopia consisterebbe in «un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique». Algirdas Julien Greimas, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 8 (1966), p. 30.

momento en que la lectura pone entre paréntesis el entorno – la incoscibilidad del entorno y la del lector mismo<sup>157</sup>.

Messa da parte, in quanto secondaria e certamente non caratterizzante, la funzione sociale assegnata al genere da Todorov, quella di dare, cioè, rappresentazione agli impulsi inconfessabili che si agitano nelle oscure regioni dell'inconscio, in una visione che poggia sull'errore di «considerar como constitutivos [...] temas que son solo colaterales, de acompañamiento o exaltación»<sup>158</sup>, le due studiosse guardano dunque al fantastico come ad una forma di riflessione – forse la più profonda – sulla realtà e gli abissi di significato che la sottendono, come ad un modo letterario che, interrogandosi costantemente sull'oggetto della sua rappresentazione, apre un varco attraverso cui calare il lettore nella problematica inconoscibilità del reale, varco dal quale è impossibile dire cosa potrebbe a sua volta venir fuori.

### 3. Una letteratura dell'invasione

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

La prima rilevazione da fare, su cui sembra concordare pressoché ogni ricognizione teorica sull'argomento, è che la narrazione fantastica poggia sempre – o, per meglio dire, si costruisce attorno – alla conflittuale contrapposizione tra due o più dimensioni antitetice, il cui incontro determina tutti quegli aspetti che i vari tentativi definitivi hanno, nel loro susseguirsi, presentato come distintivi dell'intero genere: tanto la nozione todoroviana di *esitazione* quanto la rilettura che ne dà Lugnani nel segnalare *l'inesplicabilità* di un testo che non ammette interpretazioni, così come il concetto di *rottura* avanzato da Caillois e Vax o, ancora, quello di *trasgressività* della Jackson, che

---

<sup>157</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., pp. 192 e 194.

<sup>158</sup> Ivi, p. 30.

nella proposta di Rosalba Campra assurge al ruolo di isotopia dell'intera categoria letteraria, necessitano per sussistere che nella narrazione trovi sempre rappresentazione lo scontro tra piani di esistenza inconciliabili e tra loro incomunicanti, divisi da una cortina apparentemente impossibile da superare, che ne limita l'orizzonte.

Solo sulla linea che separa questi fronti in perenne collisione, «*cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo*»<sup>159</sup>, il perturbante trova modo di manifestarsi; premessa indispensabile del fantastico sarebbe, in altre parole, come avvertitamente indicato dalla Campra, il concetto di “frontiera” in quanto «límite insuperable para las fuerzas humanas», che sancisce «la existencia de dos estatutos de realidad»<sup>160</sup>, la cui sovversiva violazione non può che comportare l'improvviso e scandaloso confondersi delle parti, un venir meno dei rassicuranti confini del conosciuto che prefigura inevitabilmente la minaccia di un'invasione. Dalla lacerazione della trama che divide due diverse epistemi, o dai suoi «intersticios de sinrazón», per riprendere le parole di Borges, si riversano dall'uno all'altro versante pochi frammenti di significato in grado di inficiare i paradigmi ontologici ed epistemologici della dimensione in cui finiscono per incunarsi. Il testo dovrà allora dare, per dirsi nell'effettivo fantastico, necessariamente rappresentazione a tale passaggio di significato e, di conseguenza, svilupparsi su almeno due distinti piani narrativi, a cui si farà riferimento con i nomi di “piano della realtà” (*r*) e di “piano dell'alterità” (*a*).

Occorre tuttavia fare attenzione a non cedere alla facile tentazione di ricondurre i termini di tale modello a categorie di ordine extratestuale: nel parlare di “realtà” e “alterità” all'interno di un testo non si può andare oltre – come indicato da Pavel<sup>161</sup> – l'orizzonte narrativo, vale a dire la “verità” che il racconto prospetta. Prendere in considerazione queste dimensioni esclusivamente dal punto di vista narrativo, come livelli diversi del mondo rappresentato, comporta in primo luogo un profondo mutamento delle accezioni normalmente assegnategli in ambito teorico: la prima, svincolata da ogni

---

<sup>159</sup> Victor Bravo, *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Latinoamericana-CDCHT-Universidad de Los Andes, Caracas 1993, p. 36 (corsivo nell'originale).

<sup>160</sup> Ivi, p. 28. Si veda anche Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopia de la transgresión», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid 2001, p. 161.

<sup>161</sup> Cfr. Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard UP, 1986.

prerogativa mimetica, andrà a delimitare in questa prospettiva la sola realtà testuale (ciò che il testo, attraverso i suoi codici, designa come reale), rispetto alla quale si definirà la seconda, non più antagonistica negazione di un ordine naturale delle cose esterno al testo, limitata alla sola regione dell'irrazionale, ma polo alternativo ai modelli di riferimento dell'orizzonte narrativo. Il fantastico si configura in tal senso come l'espressione narrativa dell'incontro tra due verità antinomiche – reciprocamente invalidanti – di uguale consistenza ontologica, come «the simultaneous presence of two conflicting codes in the text»<sup>162</sup> mutualmente escludenti; per quanto generalmente ascritto alla sconfinata categoria della “letteratura del soprannaturale” – consuetudine riconfermata dal recente saggio di Francesco Orlando *Il soprannaturale letterario*<sup>163</sup> – il fantastico non prevede, insomma, nel suo essere inquieta espressione di una frattura conoscitiva, necessariamente l'intervento dell'irrazionale, ma solo che più “realtà” tra loro contraddittorie entrino in contatto, come dimostra il racconto «La noche boca arriba» di Cortázar con il continuo oscillare del suo protagonista da un'allucinata condizione di veglia al sogno, che lo costringe a vivere diviso tra la dimensione di una quotidiana attualità e quella di un passato precolombiano altrettanto concreto, nell'impossibilità disperante di determinare con sicurezza a quale delle due appartenga.

Allo stesso modo viene meno il principio, ribadito più volte da Todorov, che vede nella costruzione letteraria della verosimiglianza una delle condizioni indispensabili al prodursi di un'autentica tensione fantastica nella narrazione. La connaturazione dell'elemento soprannaturale in quello che viene presentato come piano della realtà non indica, per forza di cose, l'appartenenza del testo all'ambito accomodante del meraviglioso: pur iscrivendo una delle figure più emblematiche dell'immaginario popolare, vale a dire quella del

---

<sup>162</sup> Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and The Fantastic: Resolved versus unresolved antinomy*, Garland, New York – London 1985, p. 12.

<sup>163</sup> «Al di là di considerazioni e aggiustamenti cronologici, quel che più importa è che Caillois e Todorov abbiano dimostrato che è possibile definire in modo rigoroso e convincente *uno* statuto preciso del soprannaturale letterario, e che si può documentarlo in un periodo determinato e per un insieme definito di testi». Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. 4 (corsivo nell'originale). Tra i molti meriti del saggio di Orlando, al di là delle specifiche considerazioni sul contenuto soprannaturale del fantastico, c'è quello di aver posto finalmente rimedio al vuoto teorico denunciato da Siebers più di trent'anni prima: «No critic of fantastic literature writing today has developed a theory of supernaturalism. [...] Supernaturalism is a difficult issue to discuss, however, especially today when any mention of the word risks casting one's intentions and scholarship in doubt». Tobin Siebers, *The Romantic Fantastic*, Cornell University Press, Ithaca-London 1984, p. 11.

vampiro, nel quadro del mondo rappresentato, il breve romanzo *I Am Legend* di Richard Matheson si presenta, ad esempio, come un riuscito tentativo di portare alle estreme conseguenze quell'ininterrotto processo di intrusione dell'alterità nella realtà che si è detto essere il criterio distintivo di ogni scrittura perturbante. Nel suo ostinato cercare di adattarsi e sopravvivere in un mondo che ormai non lo contempla, l'ultimo rappresentante di un'umanità soppiantata da una nuova stirpe di dominatori non può che rivestire, infatti, i panni di minaccioso agente dell'irrazionale, in un paradossale capovolgimento di prospettive e ruoli che trova esplicitazione negli angosciosi pensieri del protagonista che chiudono la storia:

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

I am legend<sup>164</sup> (corsivo mio).

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

---

<sup>164</sup> Richard Matheson, *I Am Legend*, Fawcett Publications, New York 1954, p. 158 («Robert Neville posò lo sguardo sui nuovi abitanti della Terra. Sapeva di non essere uno di loro; sapeva di essere un anatema, un orrore nero da distruggere, come i vampiri. E quell'idea lo colpì come un fulmine, distogliendolo perfino dal dolore. [...] Il cerchio è completo. Un nuovo terrore prende forma dalla morte, una nuova superstizione penetra la fortezza inattaccabile dell'infinito. Io sono leggenda». Trad. it. di Simona Fefè, *Io sono leggenda*, Fanucci, Roma 2007, p. 202).



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

$$a \rightarrow r$$

dove / esprime l'insanabile antinomia che separa le due parti, accresciuta dal loro improvviso entrare in contatto<sup>165</sup>. A tale strutturazione della narrazione fantastica, che si potrebbe definire "tradizionale", risponde la quasi totalità della grande produzione ottocentesca, con il suo susseguirsi di mostri, apparizioni spettrali e oggetti impossibili che, nel penetrare nel contesto razionale della quotidianità, ne infrangono la stabilità e la coerenza, denunciando la tendenziosità dei suoi stessi assiomi costitutivi. È quanto accade, ad esempio, nel celebre racconto «Le Horla» di Maupassant – «iperbole fantastica», nelle parole di Lazzarin, «che segna [...] un limite oltre il quale sarà difficile andare»<sup>166</sup>, giudizio che ricalca quello, altrettanto ammirato e perentorio, dato da Todorov, che individua nella produzione del novelliere francese l'apice e l'epilogo della breve parabola del genere<sup>167</sup> –, nel quale il protagonista, tormentato da una presenza invisibile a cui non riesce a dare spiegazione, perde gradualmente fiducia nella sua capacità di comprendere ciò gli accade intorno e, infine, nella stessa fondatezza del concetto di realtà, oppure, in maniera ancor più eclatante, nell'opera di Lovecraft (primonovecentesca, ma ancora fortemente legata agli stilemi romantici del genere), con l'introduzione nella rassicurante dimensione del quotidiano di un'infinita teoria di orrori indicibili ed entità abissali.

Tanto il mostruoso pantheon alieno concepito dallo scrittore di Providence, quanto

---

<sup>165</sup> Si è presa qui a modello, in ragione della sua chiarezza esplicativa, la schematizzazione proposta da Rosalba Campra nell'introdurre il concetto di "frontiera" come presupposto della costruzione letteraria del fantastico, che ben si presta, opportunamente rivisitata, a dare immediata ed efficace rappresentazione visiva alle diverse dinamiche che il passaggio di significato tra due termini contraddittori può assumere nella narrazione. Cfr. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., pp. 28-30.

<sup>166</sup> Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 69.

<sup>167</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 169-72.

l'insidioso Horla, «successeur en ce monde»<sup>168</sup> dell'uomo, come era del resto il vampiro in *I Am Legend*<sup>169</sup>, esibiscono apertamente tutte le caratteristiche dell'invasore proveniente da mondi lontani, portatori di un'assoluta e inafferrabile alterità che non è poi molto distante, a ben vedere, da quella espressa dalla sfera della coscienza dell'axolotl di Cortázar o dalla dimensione femminile (quella che Freud chiama «l'enigma della femminilità») raccontata, ad esempio, da scrittrici come Shirley Jackson e Cristina Fernández Cubas. L'ampia produzione fantastica del secolo scorso, tuttavia, se si escludono i risultati di un certo manierismo epigonale che l'attraversa, contempla nella maggior parte dei casi forze di aggressione ben più modeste e insidiose, come i misteriosi usurpatori di «Casa tomada» o il gigantesco essere che, sul finale del racconto «Historia desafortada» di Bioy Casares, sembrerebbe irrompere, in cerca di vendetta, nel nascondiglio del suo creatore, entità di puro suono a cui, in entrambi i casi, il narratore-testimone non è in grado di dare corporeità e concretezza, né di dirsi sicuro persino della loro esistenza, oppure nasconde brandelli di irrazionalità nelle pieghe del quotidiano, come l'inaspettato messaggio in codice trovato casualmente negli annunci di un giornale dal protagonista di «Anywhere out of the world» di Antonio Tabucchi, con la conseguente telefonata dell'uomo al numero da tempo dismesso della vecchia amante a cui le enigmatiche parole avrebbero dovuto essere indirizzate come segnale del loro imminente ricongiungimento, che può dirsi davvero “fuori dal mondo” nel momento in cui dall'altra parte, inaspettatamente, la cornetta si solleva.

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

---

<sup>168</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla et autres histoires*, Seuil, Paris 1993, p. 364.

<sup>169</sup> «“Robert Neville,” she said, “the last of the old race.” His face tightened. “Last?” he muttered, feeling the heavy sinking of utter loneliness in him. “As far as we know,” she said casually. “You’re quite unique, you know. When you’re gone, there won’t be anyone else like you within our particular society.”». Richard Matheson, *I Am Legend*, cit., p. 167 (“Robert Neville. L'ultimo della vecchia razza.” L'espressione di Neville si indurì. “Ultimo?” mormorò, mentre dentro di sé sentiva aprirsi il baratro della solitudine assoluta. “Per quanto ne sappiamo” disse lei con noncuranza. “Sei unico, sai? Quando te ne sarai andato, non ci sarà più nessun altro come te nella nostra società.” *Io sono leggenda*, cit., p. 199).

speculare alla prima. È quanto accade nel racconto «The Lady of the House of Love» della scrittrice inglese Angela Carter, vera e propria riscrittura postmoderna della tradizionale fiaba europea *La bella addormentata nel bosco*, in cui l'arrivo di un giovane soldato nella spettrale desolazione di un non meglio specificato villaggio della Romania porta l'eccentrica signora del luogo, «beautiful queen of the vampires»<sup>170</sup>, a spezzare per amore l'incantesimo della sua supposta immortalità, o, ancora, nel *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi, con i labirintici ambienti ctoni del casolare in cui l'anonimo protagonista trova rifugio dalla guerra partigiana, un'oscura sacca di atemporalità incistata nella Storia che custodisce il segreto dei blasfemi rituali negromantici compiuti dal vecchio proprietario del posto nel tentativo, forse riuscito, di evocare dall'aldilà la moglie scomparsa.

Spesso, tuttavia, i piani narrativi presentati dal testo sono tra loro talmente simili da costringere i personaggi, e con loro chi legge, a imbarcarsi in una vera e propria indagine investigativa<sup>171</sup> in grado di stabilire la natura delle realtà in cui sono inavvertitamente entrati, o precipitati, come nel caso del capitano Ireneo Morris, protagonista del racconto di Bioy Casares «La trama celeste», che, in seguito a un incidente aereo, si risveglia in

---

<sup>170</sup> Angela Carter, «The Lady of the House of Love», in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Vintage, London 2006, p. 107.

<sup>171</sup> L'intima connessione tra il genere fantastico e quello poliziesco è segnata già dal debutto di quest'ultimo, rintracciabile in quei racconti di Poe che hanno come protagonista il proto-detective Auguste Dupin, antesignano di personaggi fuori dalla norma come lo Sherlock Holmes di Conan Doyle o l'Hercule Poirot di Agatha Christie, in cui una storia apparentemente impossibile, dall'impostazione fantastica, trova la sua spiegazione, seppure inverosimile e incredibile, attraverso la logica e la deduzione (come prevede la categoria todoroviana dello «strano»). L'esempio più celebre di tale modello narrativo è il racconto *The Murders in the Rue Morgue*, del 1841, nel quale compare per la prima volta l'affascinante figura di Dupin, che riesce a sciogliere il mistero di un duplice omicidio grazie al solo utilizzo del suo straordinario intelletto, individuando in un enorme orango del Borneo il colpevole del caso. Allo stesso modo i protagonisti di molte delle storie fantastiche di Lovecraft sono investigatori, o si ritrovano in ogni caso a indagare sugli strani avvenimenti in cui, loro malgrado, sono coinvolti. La sfida intellettuale rappresentata dal dare giusta collocazione ai confusi tasselli del caso o dal cercare una soluzione a fatti apparentemente inammissibili ben si attaglia, inoltre, al concetto di *imaginación razonada* avanzato da Borges e Bioy Casares per indicare la specificità della loro produzione letteraria. I due scrittori argentini furono, del resto, cultori del genere poliziesco *tout court*, firmando insieme la raccolta di racconti gialli *Seis problemas para don Isidro Parodi*, del 1942, e l'antologia del 1943 *Los mejores cuentos policiales*.

una Buenos Aires alternativa, indistinguibile per molti aspetti dall'originale, ma non per questo meno estranea e destabilizzante. Simili passaggi tra dimensioni attigue e sovrapponibili, di gran lunga più insidiosi rispetto alle chiassose incursioni dell'irrazionale a cui il modello ottocentesco ha abituato il lettore, tradiscono allora il confondersi della lucida superficie della realtà tra gli infiniti riflessi a cui dà vita, un disarmante gioco di specchi nel quale l'illimitato moltiplicarsi dell'immagine originale conduce alla sua stessa scomposizione e dissoluzione, a una perdita totale di significato che, da sola, determina il carattere perturbante della narrazione. L'infrangersi dei piani antinomici, su cui generalmente fa perno quest'ultima, in una miriade di frammenti tra loro in perenne contraddizione prospetta, nell'impossibilità di dare statuto alle mutevoli variazioni di una matrice irrintracciabile, quel reciproco sconfinare delle parti che contraddistingue l'ultima e più radicale espressione della violazione fantastica, un mutuo e annichilente riversarsi della realtà nell'alterità e dell'alterità nella realtà condensabile nella formula

$$r \Leftrightarrow a$$

Viene qui meno la consueta distinzione, implicitamente gerarchica, tra piano invasore e piano invaso (che trova il più delle volte rappresentazione, come si è detto, nel lacerante affondare dell'inammissibile nella trama dell'ordinario), entrambi parte attiva di un implacabile processo di erosione che investe ogni forma di certezza, ben ravvisabile, ad esempio, nello sconcertante scambio di identità che chiude il cortazariano «Axolotl», metamorfosi che non si limita a considerare il riversarsi della coscienza del protagonista nel «cuerpecito rosado y como translúcido»<sup>172</sup> del piccolo anfibio che dà titolo al racconto, ma contempla la possibilità, ancor più destabilizzante, che nel mondo di tutti i giorni si aggiri un uomo controllato dalla mente impenetrabile e aliena di una delle creature, oppure nell'inquieta allusività che attraversa il capolavoro di Shirley Jackson *The Haunting of Hill House*, che sembra suggerire, attraverso un fuorviante capovolgimento della logica di causa-effetto, che a infestare la lugubre casa di campagna al centro del romanzo sia inconsapevolmente proprio uno dei membri del singolare

---

<sup>172</sup> Julio Cortázar, «Axolotl», in *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, cit., p. 174.

drappello di volontari chiamati a verificare l'attendibilità delle dicerie che circondano il luogo, vale a dire la giovane e suggestionabile Eleanor Vance che, addentrandosi nei meandri di un mondo dichiaratamente "estraneo" alla realtà che lo circonda, chiuso nell'oscurità delle sue architetture disorientanti, nella fissità dei suoi rituali senza tempo, accoglie in sé, poco alla volta, l'«insana» alterità della casa<sup>173</sup>, facendosene portavoce.

Si può provare, giunti a questo punto, a tirare qualche somma, nel tentativo di delineare in maniera ancor più netta e inequivoca l'oggetto dell'analisi che si andrà ad affrontare nei prossimi capitoli. Al di là di una semantica dell'ambiguità e della contraddizione i cui codici continuano ad essere utilizzati in una sempre più estesa varietà di opere letterarie e non, che spinge non pochi studiosi, tra cui Rosemary Jackson e Remo Ceserani, a parlare di "modo fantastico" – vero e proprio deposito di materiale tematico e strategie formali accessibile ad ogni altra modalità narrativa –, la letteratura del Novecento vede l'innegabile sopravvivenza di quello che può essere considerato a tutti gli effetti un genere letterario ben specifico, la cui continuità con i grandi modelli ottocenteschi va ricercata, come si è cercato fin qui di dimostrare con abbondanza di esempi, proprio nel suo accanito dare rappresentazione allo scarto irriducibile prodotto dall'improvviso collidere di dimensioni narrative inconciliabili e antagoniste, dal sovversivo prorompere di particelle di significato in piani di realtà che non possono in alcun modo contemplarle, se non rinunciando all'integrità dei loro paradigmi costitutivi. Una *invasione*, concetto innalzato a criterio distintivo dell'intero genere in ragione, oltre che della sua capacità di dialogare con le più avvertite acquisizioni del recente panorama teorico, del suo rappresentare la costante strutturale su cui poggia la delicata costruzione testuale del perturbante, che se, a cavallo tra l'età premoderna e quella moderna, in reazione all'affermarsi del razionalismo illuminista e della sua lettura scientifica del mondo, vede coinvolti quasi esclusivamente gli opposti fronti del "naturale" e del "soprannaturale", con l'auspicata

---

<sup>173</sup> «No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within». Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House*, in Id., *Novels and Stories*, Library of America, New York 2010, p. 243. («Nessun organismo vivente può mantenersi a lungo sano di mente in condizioni di assoluta realtà; perfino le allodole e le cavallette sognano, a detta di alcuni. Hill House, che sana non era, si ergeva sola contro le sue colline, chiusa intorno al buio». Trad. it. di Monica Pareschi, *L'incubo di Hill House*, Adelphi, Milano 2016, p. 9).

capitolazione di quest'ultimo a favore del completo restauro dell'ordine costituito, nei più avanzati sviluppi del fantastico, in un contesto di graduale sfiducia verso l'univocità e la saldezza generalmente assegnate alla nozione di realtà – oltre che verso l'accezione normativa del genere letterario –, assume dinamiche e configurazioni di gran lunga più complesse e vertiginose, che in non pochi casi, come si è visto, finiscono per ribaltare la struttura tradizionale, altamente codificata, del modello romantico.

Anche quando, tuttavia, i piani narrativi che trovano rappresentazione nel testo dimostrano di discostarsi dai ruoli abituali di riproposizione mimetica della realtà extratestuale e di sua inconsistente negazione, rispondendo, in tal modo, solo all'orizzonte definito dal patto narrativo, l'irruzione dell'inammissibile nella trincerata regione del consentito conserva – e, anzi, amplifica – quella radicale trasgressività che studiosi come la Jackson segnalano quale funzione primaria del fantastico; un tendere alla sovversiva violazione delle norme che, per quanto abbia indirizzato il genere sin dai suoi esordi tardo-settecenteschi, non può in alcun modo essere preso in considerazione quale sua cifra caratterizzante, se non altro per l'evidente peso che riveste in altre modalità del raccontare (il comico, il grottesco, ecc.)<sup>174</sup>. Allo stesso modo appare ridimensionata la nozione todoroviana di *esitazione* (così come quella di *inesplicabilità* avanzata da Lugnani come sua diretta evoluzione), la quale, piuttosto che costituire il presupposto irrinunciabile all'emergere del perturbante, corrisponde più semplicemente alla prima ripercussione che l'irrompere dell'alterità ha sulla narrazione, con la paralizzante impossibilità per il lettore, sia implicito che reale, di rintracciare un modello interpretativo ormai in frantumi. Anche quando tematizzata all'interno del testo, in breve, l'esitazione è sempre conseguenza del fantastico, mai sua causa.

### 3.1 Nuove geografie del fantastico

Una simile riconsiderazione di quelle che continuano a essere specificità fondanti del genere permette di valutare il fenomeno, oltre che dal punto di vista della sua continuità tra XIX e XX secolo, troppo spesso messa in discussione, nella sua portata di ampio e

---

<sup>174</sup> Basti qui ricordare l'imprecindibile analisi sul ruolo del "carnevalesco" come sostanziale rovesciamento dell'ordine sociale nell'evoluzione del sistema letterario condotta da Michail Bachtin attraverso lo studio dell'opera di Rabelais e Dostoevskij. Cfr. Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Torino 1968 e Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Einaudi, Torino 1979.

articolato sistema letterario – differenziato al suo interno non solo da intenzioni e strategie fortemente eterogenee, ma anche da “diseguali storicità”<sup>175</sup> – che, proprio nell’ambito del deciso processo di rinnovamento che vive a partire dagli anni Trenta del Novecento e del conseguente riposizionamento dei suoi centri propulsori e delle sue periferie, assume sempre più carattere transnazionale.

Se in epoca romantica, infatti, il fenomeno dimostra una dimensione prettamente europea (come conferma, del resto, anche la rilevante eccezione rappresentata dall’opera di Poe, ben più apprezzata nel vecchio continente che in patria), concretizzandosi in una vera tradizione narrativa sostanzialmente solo in Francia, Inghilterra e Germania, già a partire dalla seconda metà del XIX secolo si assiste a un graduale processo di assimilazione e appropriazione dei modelli tradizionali del genere da parte dell’ambiente letterario americano, tanto sul versante statunitense, dove, fagocitato dall’industria culturale dei cosiddetti *pulp-magazine*, il fantastico conosce dai primi anni del Novecento una discreta fortuna come genere d’evasione, grazie soprattutto al gruppo di autori che ruota attorno alla figura fondamentale di Howard Phillips Lovecraft, che su quello sudamericano, specialmente nel contesto rioplatense, all’interno della cui produzione, sulla spinta innovatrice dell’opera borgesiana, la materia del canone ottocentesco trova alcune delle sue declinazioni più originali.

Nel quadro di un simile ampliamento dei confini geografici del genere si iscrive anche la reviviscenza di quest’ultimo in paesi storicamente poco inclini alle suggestioni del perturbante (per ragioni che Alessandro Scarsella riconduce al radicamento all’interno dei loro paradigmi estetici e culturali di una «norma classicista»<sup>176</sup>), come Italia e Spagna; un cambio di paradigma che trova indicativa testimonianza nella cospicua presenza di

---

<sup>175</sup> L’idea blochiana della “non contemporaneità nel tempo storico” (*Ungleichzeitigkeit*), secondo cui in un dato periodo storico possono esistere, contemporaneamente, “tempi diversi”, è qui estesa all’ambito della letteratura; così, ad esempio, nel fantastico convivono testi assolutamente innovativi e avanguardistici accanto a moduli tradizionali, riproposizioni tardive – per quanto in molti casi lodevoli – di forme letterarie i cui presupposti sociali e culturali sono venuti da tempo a mancare.

<sup>176</sup> «Laddove vige alle spalle una norma classicista assai radicata, come nella letteratura italiana e in quella francese, o intervengono altre ragioni di ritardo (come avviene nelle letterature iberiche) di fatto il fantastico è una conquista tardiva, trascinata dalla prima marea romantica, e comunque inizialmente aliena dall’apporto del folclore e delle tradizioni popolari soggiacenti, che sarebbero state rilanciate nella seconda ondata del realismo ‘romantico’». Alessandro Scarsella, *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico: per la storia di un’idea letteraria*, Amos Edizioni, Venezia 2017, p. 19.

autori italiani (Papini, Curtioni, Calvino, Campanile, ecc.) offerta dalla fondamentale antologia curata da Giuseppe Lippi *Racconti fantastici del '900*<sup>177</sup>, rappresentanza ancor più rilevante se rapportata al giudizio di esclusione operato da Calvino nel suo *Racconti fantastici dell'Ottocento* (rispetto al quale la raccolta di Lippi si pone come ideale continuazione) per segnalare come «il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente *minore*»<sup>178</sup>.

Proprio l'esigenza di dare conto delle tendenze che nel corso del Novecento hanno caratterizzato in senso transnazionale il fenomeno ha determinato la necessità di allargare il perimetro dell'indagine testuale a quelle aree linguistiche che, nel cinquantennio che va dalla fine degli anni Trenta ai primi anni Novanta del secolo scorso, esibiscono una produzione fantastica particolarmente consistente o rilevante, vale a dire gli ambiti anglofono, ispanofono e italofono poco sopra evocati. Gli autori posti al centro dell'analisi, selezionati seguendo un criterio prevalentemente arbitrario (com'è inevitabile, del resto, in studi di questo tipo), saranno l'inglese Angela Carter, gli statunitensi Ray Bradbury, Richard Matheson e Shirley Jackson, gli argentini Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, la spagnola Cristina Fernández Cubas e gli italiani Anna Maria Ortese, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati e Antonio Tabucchi. Una rosa tanto ampia di nomi consentirà, nell'ambito di un sondaggio testuale condotto "per campioni", di rintracciare all'interno dell'ampia diversificazione tematica, strutturale e stilistica che caratterizza il fantastico contemporaneo, le traiettorie comuni alle diverse produzioni esaminate, così da determinarne la costitutività o meno rispetto al processo di rinnovamento del genere.

---

<sup>177</sup> Giuseppe Lippi (a cura di), *Racconti fantastici del '900*, Mondadori, Milano 1987.

<sup>178</sup> Italo Calvino, «Introduzione» a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, ora in *Saggi*, vol. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 1654-1665.



## CAPITOLO II

### FORME E FIGURE DEL DISCORSO FANTASTICO

Come la mano, trema tutta la vostra realtà. Vi si scopre fittizia e inconsistente. Artificiale come quella luce di candela. E tutti i vostri sensi vigilano tesi con ispasimo, nella paura che sotto questa realtà, di cui scoprite la vana inconsistenza, un'altra realtà non vi si riveli, oscura, orribile: la vera. Un alito... che cos'è? Che cos'è questo scricchiolio?

Luigi Pirandello, «La trappola»

Il y a dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède. [...] Le propre du mystère est de nous engager à tenir pour nul et importun tout ce qui n'en favorise pas l'accès. Oui, l'ombre a le pouvoir de nous faire lâcher toutes les proies, du seul fait qu'elle est ombre et qu'elle irrite en nous une attente sans nom.

Jean Starobinski, *L'Œil vivant*

#### 1. Riconoscere l'invasione

Non è semplice, in letteratura meno che altrove, determinare il momento esatto in cui si è varcato un confine, stabilire, una volta superato quel solco ideale che delimita la frontiera, se ci si stia davvero inoltrando in un territorio nuovo, differente per carattere e proprietà da quello appena lasciato alle spalle, o se non esista, in fondo, alcuna soluzione di continuità tra le parti. Come ogni altra convenzione definitoria, anche le demarcazioni tra generi letterari attigui, pur nella loro indubbia utilità ermeneutica, risultano nella maggior parte dei casi più facili da tracciare che da riconoscere. *Heart of Darkness* riserva, in tal senso, alcune interessanti occasioni di riflessione<sup>1</sup>: la ferma avversione

---

<sup>1</sup> Nel suo saggio del 2010, *The Conspiracy against the Human Race*, Thomas Ligotti dedica alcune interessanti pagine allo stretto rapporto che lega il capolavoro di Conrad alla letteratura di genere fantastico, così come alla sua capacità di evocare il soprannaturale senza mai fare direttamente riferimento ad esso nella narrazione, pagine dalle quali questa riflessione muove i passi. Cfr. Thomas Ligotti, «Autopsy on a

dimostrata da Conrad – straordinario narratore dell’angosciosa indicibilità della condizione umana – nei confronti di certe derive soprannaturaliste in letteratura<sup>2</sup> non fa che rendere, ad esempio, ancor più inaspettata e rilevante la presenza, nel racconto dell’oscura odissea del capitano Charles Marlow lungo un non ben specificato fiume dell’Africa nera, di tutta una serie di elementi che sembrerebbero rimandare al fantastico, qui e là condensati in alcuni passaggi particolarmente evocativi:

Going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sand-banks hippos and alligators sunned themselves side by side. The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps. There were moments when one’s past came back to one, as it will sometimes when you have not a moment to spare for yourself; but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence. And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect. I got used to it afterwards; I did not see it any more; I had no time. I had to keep guessing at the channel; I had to discern, mostly by inspiration, the signs of hidden banks; I watched for sunken stones; I was learning to clap my teeth smartly before my heart flew out, when I shaved by a fluke some infernal sly old snag that would have ripped the life out of the tin-pot steamboat and drowned all the pilgrims; I had to keep a lookout for the signs of dead wood we could cut up in the night for next day’s steaming. When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality – the reality, I tell you

---

Puppet: an Anatomy of the Supernatural», in Id., *The Conspiracy against the Human Race. A contrivance of Horror*, Penguin Books, New York 2018, pp. 173-222.

<sup>2</sup> Nell’affermare che «the belief in a supernatural source of evil is not necessary; men alone are quite capable of every wickedness», il narratore di *Under Western Eyes* riassume nel modo più efficace il principio che si direbbe sottendere il realismo esotico e metafisico dello scrittore polacco. Joseph Conrad, *Under Western Eyes*, Harper & Brothers, New York 1911, p. 149.

– fades<sup>3</sup>.

Sono diversi, d'altronde, i punti del romanzo in cui Conrad indugia su descrizioni che sembrano voler compendiare, come in questo breve passo, i principali stilemi della produzione fantastica del XIX secolo: il battello a vapore su cui Marlow e i suoi uomini risalgono, «like phantoms»<sup>4</sup>, presumibilmente il fiume Congo per raggiungere l'avamposto dell'enigmatico signor Kurtz – figura, a metà strada tra il tagliagole e il filosofo, che controlla l'importante traffico di avorio della zona – si addentra poco a poco in una dimensione imperscrutabile tagliata fuori dal tempo e dallo spazio, dove l'allucinata reiterazione di gesti e paesaggi scandisce, in un labirintico viaggio a ritroso nelle ere che ha tutti i caratteri del sogno, il progressivo sfaldarsi del paradigma di realtà dell'uomo europeo. Sospesa, come per sortilegio, la messinscena che va sotto il nome di civiltà, a quest'ultimo non resta che scrutare nel cuore oscuro e pulsante delle cose, perso in un mondo primordiale dove il fiume (ben lontano dalla descrizione delle acque addomesticate del Tamigi che dà inizio al racconto) si rivela essere un pericoloso dedalo di banchi di sabbia e isolotti su cui ippopotami e coccodrilli si crogiolano al sole come oziosi mostri preistorici, il fuoco attorno al quale gli indigeni (per lo più cacciatori di teste

---

<sup>3</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Penguin, London 2012, p. 38 («Risalire quel fiume fu come viaggiare a ritroso verso i più lontani inizi del mondo, quando la vegetazione impazzava sulla terra e i grandi alberi regnavano sovrani. Una corrente deserta, un grande silenzio, una foresta impenetrabile. L'aria era calda, densa, pesante, stagnante. Nessuna gioia nella magnificenza del sole. I lunghi tratti navigabili si perdevano innanzi, deserti, nell'oscurità di lontananze avvolte dall'ombra. Sugli argentei banchi di sabbia ippopotami e alligatori si crogiolavano al sole fianco a fianco. Le acque, allargandosi, correvano per un labirinto di isole boschive; smarrivi la strada su quel fiume, come in un deserto, e, cercando di trovare il canale, tutto il giorno si andava nelle secche, fino a credere di essere preda d'un sortilegio e tagliati fuori per sempre da tutto ciò che un tempo si era conosciuto, chissà dove, molto lontano, forse in un'altra esistenza. In certi momenti, il passato tornava alla memoria, come capita talvolta, quando non hai un attimo di respiro; ma tornava in forma di un sogno inquieto e tumultuoso, ricordato con stupore fra le sovrachianti realtà di quello strano mondo di piante, e acqua, e silenzio. E quella immobilità di vita non somigliava minimamente alla pace. Era l'immobilità d'una forza implacabile che covava imperscrutabili propositi. Ti guardava con un'aria di vendetta. Poi mi ci abituai; non la vedevo più; non ne avevo il tempo. Dovevo stare attento a seguire il canale; dovevo distinguere, per lo più per intuizione, gli indizi dei banchi nascosti; stare all'erta contro le rocce sommerse; imparavo a stringere i denti alla svelta perché il cuore non mi scappasse, quando schivavo per un pelo qualche infernale vecchio tronco sornione che avrebbe strappato l'anima a quel barattolo d'un vaporetto e annegato tutti i pellegrini; dovevo essere pronto a individuare la presenza di legna secca da tagliare di notte per la navigazione dell'indomani. Quando si deve badare a cose di questo genere, ai normali incidenti della superficie, la realtà, la realtà, vi dico, svanisce». Trad. it. di Giorgio Spina, *Cuore di tenebra*, Rizzoli, Milano 2016, pp. 95-96).

<sup>4</sup> Ivi, p. 40.

e cannibali dai denti aguzzi) officiano i loro sacrileghi rituali rimanda ombre demoniache e la vita stessa si presenta, in un'asfittica immobilità, come quell'«implacable force brooding over an inscrutable intention»<sup>5</sup> contro cui un agonizzante Kurtz scaglia il suo estremo grido di avvertimento. Più che esprimere, allora, un tardivo pentimento per le atrocità commesse sotto l'insegna di una pretesa civilizzazione, le ultime parole pronunciate da ciò che resta del feroce colonizzatore europeo – «The horror! The horror!» – rappresentano l'inoppugnabile giudizio di chi, superato l'inconsistente velo delle costruzioni culturali e dell'autoinganno con sguardo «wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness»<sup>6</sup>, si è calato, oltre il punto di non ritorno, negli abissi di una realtà di crudele insensatezza, riemergendone solo per mettere in guardia dall'orrore, esistenziale e cosmico, che ribolle sotto il tappeto del pensiero razionalista e del suo ingenuo antropocentrismo.

Nella terribile perentorietà di una sola parola, insomma, pare avverarsi, con quasi trent'anni di anticipo, la profezia che apre forse il più suggestivo dei racconti di Lovecraft, *The Call of Cthulhu*, per cui «some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein»<sup>7</sup> che non resterà altro scampo se non quello di cedere, come Kurtz, alla pazzia o di trovare riparo in una nuova epoca di oscurantismo.

A comprovare la vicinanza dell'opera conradiana con il genere fantastico basterebbe, del resto, il ricorrere, in ognuno dei tre capitoli che compongono il romanzo, dell'indicativa formula “fantastic invasion”, utilizzata – con modalità molto simili e una sostanziale coincidenza di significato<sup>8</sup> – per indicare tanto l'irragionevolezza

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 38 («una forza implacabile che covava imperscrutabili propositi»). *Cuore di tenebra*, cit., p. 96).

<sup>6</sup> Ivi, p. 87 («abbastanza ampio da abbracciare l'intero universo, abbastanza penetrante da violare tutti i cuori che pulsano nella tenebra»). *Cuore di tenebra*, cit., p. 161).

<sup>7</sup> Howard P. Lovecraft, «The Call of Cthulhu», in Id., *The Complete Fiction*, Quarto Publishing, New York 2014, p. 381 («la ricomposizione del quadro d'insieme ci aprirà, un giorno, visioni terrificanti della realtà e del posto che noi occupiamo in essa»). Trad. it. di Giuseppe Lippi, «Il richiamo di Cthulhu», in Howard P. Lovecraft, *I capolavori*, Mondadori, Milano 2008, pp. 79-80).

<sup>8</sup> Significative sono, in tal senso, le parole che precedono la prima occorrenza della formula nel romanzo, a comprova dell'assoluta consapevolezza con cui l'aggettivo “fantastic” è utilizzato: «I've never seen anything so unreal in my life. And outside, the silent wilderness surrounding this cleared speck on the earth struck me as something great and invincible, like evil or truth, waiting patiently for the passing away of this fantastic invasion». Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, cit., p. 26 («Non ho visto mai niente di più irrealista in vita mia. E fuori, la silente distesa desolata che circondava questo bruscolo disboscato sulla terra mi colpiva come qualcosa di grande e invincibile, come il male o la verità, pazientemente in attesa che

dell'intrusione dell'uomo europeo in una dimensione che non lo contempla, talmente estranea e indecifrabile da sembrare irreali, quanto la personale esperienza che Marlow e Kurtz fanno di quel mondo, il loro esserne segnati, seppur in maniera diversa, irrimediabilmente. Nel suo invariato riproporsi, d'altra parte, una simile associazione di vocaboli non può essere in nessun modo considerata, nella cornice teorica che si è proposto di adottare, casuale o irrilevante: per meglio rappresentare il giustapporsi di due realtà tra loro incomparabilmente distanti e antitetiche – da una parte la fulgida Inghilterra e Londra, «the biggest, and the greatest town on earth»<sup>9</sup>, dall'altra l'ostile mistero della giungla africana, «a place of darkness»<sup>10</sup> fuori dal tempo – Conrad si rivolge con tutta evidenza ai motivi e alle soluzioni formali della tradizione letteraria che più di tutte, come si è cercato di dimostrare alla fine del precedente capitolo, ha fatto della narrativizzazione dell'improvviso collidere di piani di esistenza inconciliabili la sua logica costitutiva, quel fantastico costantemente evocato nella costruzione dell'alterità, per essere poi lasciato, insieme alle sue suggestioni e alle atmosfere soprannaturali, alla soglia del testo, come una cattiva frequentazione.

In un'alterità paradossalmente ben più radicale e perturbante di quella africana descritta dal grande romanziere polacco si addentrano loro malgrado Anna e Antonio, la giovane coppia di turisti protagonista del racconto di Buzzati «Non aspettavano altro»<sup>11</sup>, ignari di stare rapidamente sprofondando nell'incomprensibile dimensione che si cela dietro l'ordinaria facciata della città di provincia in cui sono costretti a sostare. Che qualcosa di oscuro si annidi nella quotidianità di un simile contesto – la cui sola particolarità sembrerebbe essere rappresentata dall'aria piena dei malsani vapori delle

---

scomparisse questa fantastica invasione». *Cuore di tenebra*, cit., p. 76). Sempre ad un'inconciliabilità irrisolvibile tra l'immoto mistero africano e la prospettiva "razionale" del conquistatore fa riferimento il riproporsi del binomio nel secondo capitolo, in quello che si presenta, a tutti gli effetti, come un calco piuttosto fedele del passo precedente: «The high stillness confronted these two figures with its ominous patience, waiting for the passing away of a fantastic invasion.» Ivi, p. 37 («La quiete sovrana fronteggiava queste due figure con la sua minacciosa pazienza, attendendo il dileguarsi di una fantastica invasione». *Cuore di tenebra*, cit., p. 94). L'accostamento dei due termini si ripete, infine, nel terzo capitolo, a indicare le ragioni della «terribile vendetta» messa in atto dalla selvaggia inintelligibilità della foresta contro i suoi profanatori. Ivi, p. 67.

<sup>9</sup> Ivi, p. 3 («la più vasta e più grande città della terra». *Cuore di tenebra*, cit., p. 41).

<sup>10</sup> Ivi, p. 8.

<sup>11</sup> Apparso per la prima volta nella raccolta del 1954 *Il crollo della Baliverna*, il racconto confluirà quattro anni più tardi, senza sostanziali modifiche, in quell'imprescindibile "summa" della poetica fantastica buzzatiana rappresentata dall'antologia *Sessanta racconti*, da cui si cita.

risaie limitrofe – è, d'altra parte, lasciato subito intuire: portieri dal profilo «nero e altissimo» scrutano i nuovi arrivati «come si guadagnano i nemici»<sup>12</sup>, compiaciuti nel negar loro, senza apparente motivo, l'ospitalità nei tanti alberghi che circondano la stazione, in una scena che si ripete senza troppe varianti con gli inservienti dei bagni diurni, irragionevolmente sordi alle suppliche dei due, lasciate morire nel brusio con cui gli abitanti di quel limbo afoso sembrano dare sfogo a un malanimo del tutto ingiustificato.

Nel giro di poche pagine quella che di primo acchito si sarebbe potuta interpretare come semplice avversione nei confronti dei forestieri (ammissibile, per quanto inaspettata nel contesto di un grande centro urbano) deflagra in un improvviso e brutale episodio di frenesia collettiva che investe inspiegabilmente ogni aspetto del reale, trasformando i volti dell'ozioso popolo dei giardini pubblici dove i due sventurati viaggiatori cercano ristoro in spaventose maschere dai lineamenti bestiali; massaie assonnate e bambini vocianti in una torma di feroci aguzzini pronta a scagliarsi contro la vittima designata; il quadro cittadino moderno in cui si svolge l'azione nello scenario da Alto Medioevo a cui si direbbe appartenere il torvo castello che si erge, come sorto dal nulla, al limitare del parco. È tuttavia la parola – e con essa la capacità stessa di esprimersi e comunicare, di dare rappresentazione al mondo, finanche di dirsi umani – la prima a piegarsi di fronte ai prodromi dell'invasione e a subirne il contraccolpo maggiore, riducendosi a un «tenebroso mugolio»<sup>13</sup> che non possiede più nulla del linguaggio, definitiva attestazione dell'avvenuto passaggio a un diverso piano di realtà:

Qualche decina di metri più in là, con quel dolore al fianco che stentava a spegnersi, Antonio ansimava ancora. Intravide soltanto la scena e non capiva. Ma ecco si accorse che la gente non parlava più come prima. Fino allora aveva udito intorno parlare il solito dialetto della città, per lui facilmente comprensibile. Adesso, inspiegabilmente, le bocche sembravano gonfiarsi, incespicando, e ne uscivano parole diverse, di suono rozzo ed informe. Come se dai remoti pozzi della città fosse venuta su un'eco turpe e nera. La scellerata voce dei bassifondi antichi all'improvviso riviveva, carica di delitti? Egli fu tra stranieri, in una terra lontana e inspiegabile, a lui feroce<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Dino Buzzati, «Non aspettavano altro», in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, p. 299.

<sup>13</sup> Ivi, 308.

<sup>14</sup> Ivi, 307.

L'adombramento di una remota, minacciosa inintelligibilità delle cose, certamente non estranea alla «mournful and senseless delusion»<sup>15</sup> vissuta da Marlow, così come il comune profilarsi di un'incomunicabilità – non solo linguistica – tra le parti in gioco (da un lato tra gli indigeni e il colonizzatore europeo, tra una natura impietosa e l'uomo, dall'altro tra gli abitanti del luogo e lo straniero) non esauriscono tuttavia il lungo catalogo di concordanze che lega sorprendentemente *Heart of Darkness* al testo di Buzzati.

I luoghi della narrazione, in entrambi i casi privi della benché minima indicazione toponomastica e sempre più rarefatti con il procedere del racconto<sup>16</sup>, si configurano essenzialmente, più che come proiezione di una realtà fisica, di uno specifico referente extratestuale, come una dimensione metafisica e simbolica, «uno spazio» – per prendere in prestito le parole di Flaminia Nicora – «più esistenziale che geografico»<sup>17</sup>. Accanto alle direttrici spaziali vengono presto meno quelle temporali, in un precipitare a ritroso attraverso i secoli e le stagioni della storia assimilabile all'improvviso riavvolgersi di una pellicola spezzata che, se in Buzzati trova fine nell'anacronistico riemergere di un medioevo retrico e violento, nel romanzo di Conrad conduce fino ad un ancestrale passato preumano, «back to the earliest beginnings of the world». Infine, sempre restando nei limiti di un'analisi di carattere macroscopico, nell'uno e nell'altro testo non si fatica a riconoscere una certa labilità dei nessi causali e, in genere, della consequenzialità diegetica dei fatti presentati, che si traduce in quell'aura di ineffabile insensatezza che sembra pervadere la narrazione tanto nelle sue premesse (l'inconsistenza delle motivazioni che spingono Marlow a esplorare il grande fiume africano<sup>18</sup>, così come la

---

<sup>15</sup> Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, cit., p. 15.

<sup>16</sup> In maniera del tutto simile a quanto accade in tanta narrativa fantastica, nel capolavoro conradiano, «In momenti diversi della vita, Marlow identifica uno spazio la cui qualifica fondamentale è l'inconoscibilità: che sia “ablank”, “space of mystery” o “place of darkness”, il Congo è comunque un posto dove sarà difficile pervenire alla conoscenza». Nicoletta Vallorani, *Gli occhi e la voce. J. Conrad, Heart of Darkness: dal romanzo allo schermo*, UNICOPLI, Milano 2000, p. 54.

<sup>17</sup> Flaminia Nicora, «La tensione della forma: *Victory* di Conrad», *Lingua e letteratura*, vol. 6 (1988), p. 28.

<sup>18</sup> «But there was in it one river especially, a mighty big river [...]. And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird — a silly little bird. Then I remembered there was a big concern, a Company for trade on that river. Dash it all! I thought to myself, they can't trade without using some kind of craft on that lot of fresh water — steamboats! Why shouldn't I try to get charge of one? I went on along Fleet Street, but could not shake off the idea. The snake had charmed me». Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, cit., pp. 8-9 («Ma c'era un fiume, soprattutto, un fiume di enorme grandezza [...]. E mentre lo fissavo sulla carta nella vetrina di quel negozio, mi affascinò, come farebbe un serpente con un uccello, uno sciocco uccelletto. Allora mi ricordai che c'era una grossa società, una Compagnia per il

manca di una qualsivoglia giustificazione al crescendo di violenza che termina con il linciaggio di Anna e Antonio) che a livello delle singole sequenze (basti pensare, per fare due esempi fra i tanti, all'irragionevole cannoneggiamento di un tratto di costa deserto da parte di una nave da guerra francese – quasi un atto di aggressione contro un intero continente – che saluta l'arrivo di Marlow in Africa<sup>19</sup> o, sull'altro fronte, all'efficacia inverosimile dei pugni incassati da Antonio nel tentativo di salvare la compagna dalla furia della folla, del tutto sproporzionata rispetto alla forza con cui sono sferrati)<sup>20</sup>.

Eppure, malgrado le similarità strutturali appena indicate con un'opera di sicura fibra fantastica come il racconto di Buzzati, la discesa nell'incomprensibile che Conrad tratteggia con estro da impressionista nel suo capolavoro, una vera e propria catabasi non immune a quella «fascination of the abomination»<sup>21</sup> accarezzata da ogni scrittura perturbante, non appare mai, nella sua artificiosità, completa e sincera: per quanto presentata sotto la luce di un'assoluta estraneità, intensificata nei suoi effetti dalla lente di un soprannaturale puntualmente ritrattato, la dimensione africana non arriva in nessun caso, difatti, a costituire una pericolosa negazione dello statuto ontologico della realtà – quella del “civile” mondo occidentale – a cui si contrappone, quanto semmai un ampliamento dell'orizzonte con essa condiviso. Lo scenario selvaggio e alienante in cui

---

commercio su quel fiume. Che diamine!, pensai, mica possono commerciare senza un qualche tipo di naviglio su tutta quell'acqua dolce; battelli a vapore! Perché non dovrei tentare di farmi assumere per averne uno al comando? Continuai a camminare per Fleet Street, ma non riuscivo a liberarmi da questa idea. Il serpente mi aveva incantato». *Cuore di tenebra*, cit., p. 50).

<sup>19</sup> «Once, I remember, we came upon a man-of-war anchored off the coast. There wasn't even a shed there, and she was shelling the bush. [...] In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was, incomprehensible, firing into a continent». Ivi, p. 15 («Una volta, ricordo, c'imbattemmo in una nave da guerra ancorata al largo della costa. Non c'era laggiù neppure una tettoia, e quella bombardava la boscaglia. [...] Nell'immenso vuoto di terra, cielo e acqua, era là, incomprendibile, a cannoneggiare un continente». *Cuore di tenebra*, cit., p. 60).

<sup>20</sup> «Il suo braccio sinistro si allungò. Lentamente, si sarebbe detto, senza alcun impeto. Eppure Antonio, chissà perché, non riuscì a evitarlo. Un colpettino dalla parte del fegato, un pugno dato per scherzo, pareva. Ma subito, tirando il fiato, egli sentì un atroce dolore propagarsi nelle viscere: profondo, cupo, maligno. Gli mancò il respiro. [...] E allungò l'altro braccio. Il pugno toccò appena, sembrava. Tuttavia, dopo un attimo, Antonio si piegò in due, gemendo». Dino Buzzati, «Non aspettavano altro», in Id., *Sessanta racconti*, cit., p. 305.

<sup>21</sup> La stessa fascinazione che muove, per molti aspetti, tutta la letteratura fantastica: «He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has a fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination — you know, imagine the growing regrets, the longing to escape, the powerless disgust, the surrender, the hate». Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, cit., p. 6 («Gli tocca vivere in mezzo all'incomprensibile, che è anche odioso. Ha pure un suo fascino che si mette ad agire su di lui. Il fascino dell'abominio, sapete. Pensate ai rimpianti crescenti, alla voglia di fuggire, al disgusto impotente, alla resa, all'odio». *Cuore di tenebra*, cit., p. 47).



Kurtz smarrisce sé stesso non si colloca, rispetto al fulgido miraggio londinese, su di un piano distante e antitetico, quale sua ineluttabile confutazione, bensì al suo fianco, in rapporto di contiguità sia dal punto di vista narrativo che fattuale; tra le sue pieghe, in altre parole, non si profila mai, come accade invece nel racconto buzzatiano, un'istanza realmente contestataria nei confronti del paradigma aprioristicamente riconosciuto (in quanto rispondente a quello del lettore) dal patto finzionale, quell'alterità sostanziale in cui risiede l'*ubi consistam* del genere fantastico e alla cui non facile costruzione è tesa ogni parte del suo delicato meccanismo narrativo. Meccanismo, a dire il vero, non di rado forzato dagli scrittori del Novecento per testarne le possibilità, in cui ogni livello della narrazione – verbale, sintattico e semantico, per riprendere la funzionale terminologia todoroviana<sup>22</sup> – è teso alla delineazione di un altrove, di un'alterità impossibile che si contrapponga all'ordinario in qualità di agente invasore o di territorio invaso.

Di questi tre aspetti generali del racconto – appena rasentati dalla comparazione, consciamente asimmetrica, proposta tra uno dei grandi romanzi che segnano la fine dell'Ottocento romantico e uno dei testi meno noti di un autore a lungo sottostimato nello stesso ambiente letterario italiano<sup>23</sup> – nei prossimi paragrafi saranno presi in esame solo i primi due, vale a dire quello verbale, legato alle questioni relative alla concretezza degli enunciati che costituiscono il testo, e quello sintattico, inerente alle modalità con cui le diverse parti dell'opera stabiliscono relazioni (logiche, spaziali e temporali) reciproche, lasciando al capitolo successivo l'analisi del livello semantico (più banalmente i motivi e

---

<sup>22</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 23-24.

<sup>23</sup> A comprovare, se necessario, l'isolamento che lo scrittore bellunese ebbe ingiustamente a subire, tra le altre ragioni, per la sua assidua frequentazione del fantastico, bastino qui le sprezzanti parole di Moravia riportate da Alain Elkann: «Dal punto di vista della scrittura, che poi è quello che conta di più parlando di uno scrittore, Buzzati è fondamentalmente un giornalista e si sa che la prosa dei giornalisti ha ben poco a che fare con quella degli scrittori veri e propri. [...] Imitatore fin dagli inizi di Kafka, trasferì questo sentimento della morte sull'attesa della guerra che stava per scoppiare in Europa, nel *Deserto dei tartari*. Il libro ha avuto una diffusione dovuta proprio al fatto che il successo di Kafka, scrittore autentico, aveva preparato il terreno all'opera del suo imitatore». Alberto Moravia e Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Giunti editore, Milano 2018, p. 291. Ben altra fortuna ebbe l'opera di Buzzati al di fuori dei confini italiani, in un paese come la Francia (storicamente ben più condiscendente verso le suggestioni del perturbante) dove l'apprezzamento di scrittori quali Albert Camus, Marcel Brion, Hector Bianciotti, e di critici come André Brincourt e François Bott, affiancò di pari passo quello del grande pubblico, alimentato da iniziative come la fondazione nel 1977, a Parigi, dei «Cahiers Dino Buzzati», a cura dell'Association des Amis de Dino Buzzati (la cui eredità è stata raccolta nel 1996 dalla rivista «Studi buzzatiani» diretta da Nella Giannetto. Sulla ricezione della narrativa buzzatiana nel mondo francofono si veda Delphine Bahuet-Gachet, «1949-2016: Buzzati e la Francia, una storia che dura... Appunti sulla traduzione e la ricezione dell'opera di Buzzati in Francia», *Studi buzzatiani*, XXI (2016), pp. 73-94.

i temi che definiscono il fantastico), alla cui mappatura si è dedicata, almeno fino ai primi anni Novanta, una folta schiera di studiosi, nella convinzione che lì si esaurisse ogni specificità del genere, il suo stesso *quid* costitutivo.

Al di là della consapevolezza, propria della più cauta critica recente, che «the map had been the first form of misdirection, [...] a way of emphasizing some things and making other things invisible», come osserva Jeff VanderMeer nel raccontare la difficile esplorazione di uno dei territori fantastici – la cosiddetta “Area X” – più interessanti della produzione letteraria degli ultimi decenni<sup>24</sup>, la disamina che qui ci si appresta a tentare muove da una duplice consapevolezza: che non sarà possibile, nell’analisi dei singoli aspetti testuali, prescindere dalla complessa interrelazione che lega in maniera inestricabile i diversi livelli del racconto, e che proprio sull’elisione e sull’occultamento all’interno di questi di tutta una serie di *indicatori* codificati dalla grande tradizione romantica gioca il fantastico contemporaneo nel suo proporsi come “narrativa dell’assenza”. L’invasione, esclusa da ogni rappresentazione diretta, è lasciata così, nelle prove più avanguardistiche del genere, solo intuire, demandando a chi legge il compito di individuarne i segni. Da questo punto di vista si compie la promessa ottocentesca: al lettore complice<sup>25</sup>, indagatore improvvisato tra i tanti che popolano le pagine del fantastico, come questi consumato dal tarlo di un’incertezza gnoseologica assoluta, non restano altre possibilità che quella di scrutare il testo, “la realtà scritta”, fino a riconoscere un «orden más secreto y menos comunicable»<sup>26</sup> dietro le parole, anche le più chiare e apparentemente innocue, anche a costo di fare la terribile scoperta che oltre vi è il nulla.

---

<sup>24</sup> Jeff VanderMeer, *Annihilation*, Farrar Straus and Giroux, New York 2014, p. 66. Nell’apparentemente impossibile perlustrazione della misteriosa “Area X” al centro dei romanzi della *Southern Reach Trilogy* di VanderMeer (*Annihilation*, *Authority*, *Acceptance*, tutti pubblicati nel 2014), un’impenetrabile sacca di irrazionalità sorta dal nulla e in continua espansione, al cui interno la realtà viene continuamente rielaborata nelle sue fibre più intime e persino le leggi della natura appaiono sovvertite, è facile riconoscere una scoperta metafora dell’annosa esplorazione del territorio del fantastico, battuto in lungo e in largo, come si è ripetuto, nel tentativo di tracciare una cartografia accurata delle sue specificità.

<sup>25</sup> Si fa qui riferimento al concetto di “lector cómplice”, così come proposto da Cortázar nelle pagine di *Rayuela* (vd. in particolare il capitolo 79), in opposizione ad una figura di lettore abituato ad abbandonarsi passivamente alla corrente della narrazione in cerca di facili evasioni, un “lector-hembra” (“lettore-femmina”, definizione infelice che nel tempo ha attirato non poche critiche) che si accontenta di assistere in disparte, saggiando appena la superficie dell’opera. Proprio come il romanzo cortazariano, il testo fantastico obbliga viceversa chi legge, «al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos», a essere parte attiva nello svelamento di un mistero che si presenta il più delle volte come “iniziatico”. Julio Cortázar, *Rayuela*, Debolsillo, Barcelona 2016, p. 517.

<sup>26</sup> Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», in Id., *Obra crítica*, cit., p. 476

## 2. Un'ostinata aggressione alla prospettiva comune

La sbuffante corriera che nel racconto di Cortázar «Ómnibus» – uno degli otto testi che, insieme a «Casa tomada», compongono *Bestiario*, la prima raccolta pubblicata dall'autore argentino<sup>27</sup> – conduce la giovane ed emancipata Clara da Villa del Parque, il modesto quartiere dove vive, fino al capolinea Retiro, nel centro di una Buenos Aires assolutamente credibile, delineata dall'abbondante toponomastica che scandisce la corsa attraverso la città, sembrerebbe muoversi, sotto molti punti di vista, nello stesso universo narrativo che vede il treno descritto nel buzzattiano «Non aspettavano altro» entrare sferragliando nel desolato scenario urbano che si chiude, ostile, attorno ad Anna e Antonio; un universo narrativo in cui la capitale rioplatense e l'anonima provincia italiana si direbbero inverosimilmente adiacenti, a poche fermate di autobus di distanza, tanti e tanto rilevanti sono i punti di contatto tra le due opere. A cominciare dalla tematica centrale dell'improvviso e ingiustificato mutare della comune condotta sociale (vale a dire il rispetto per quel sistema di convenzioni e regole condivise talmente radicato nel agire comune da essere dato il più delle volte per scontato), dell'inaspettata violazione della norma che, nell'assumere le forme della follia collettiva, consente di scorgere l'esistenza innegabile di una dimensione sottesa alla lisa superficie del quotidiano:

---

<sup>27</sup> Dato alle stampe nel 1951, *Bestiario* si pone, nell'eccezionalmente precoce percorso scritturale di Cortázar («Era realmente un niño muy pequeño cuando mi madre empezó a coleccionar poemas y pequeños relatos y pequeños textos que yo iba escribiendo en cuadernos y en papeles sueltos. [...] Era un pequeño monstruo literario a una edad muy muy temprana» racconterà in un'intervista del febbraio del 1980), più che come un momento inaugurale, un primo traguardo nella ricerca dell'autore di una poetica personale, come il raggiungimento di una maturità stilistica che gli farà dire di essere stato solo allora «por primera vez realmente seguro de lo que quería decir». Indicativo della profonda autoconsapevolezza che costantemente assiste l'apprendistato del grande scrittore argentino è la scelta di firmare tanto la raccolta di poesie dal gusto mallarmeano *Presencia*, del 1938, che il poema drammatico *Los reyes*, del 1948, con lo pseudonimo letterario di Julio Denis, scelta che va ad aggiungersi alla mancata pubblicazione dei racconti scritti tra il 1937 e il 1945, riuniti nella raccolta *La otra orilla* e apparsi in volume solo nel 1994. Dell'assoluta importanza e originalità di *Bestiario* nell'ambito della letteratura ispanoamericana lo stesso Cortázar si dimostra, del resto, perfettamente consapevole, come traspare, ad esempio, dalle dichiarazioni dello scrittore riportate da Luis Harss: «a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa». Luis Harss, Barbara Dohmann, *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1978, p. 264.

interpretati in un primo momento come indiscreti, per quanto lusinghieri, segnali di apprezzamento o, in senso opposto, come espressione malcelata di scherno, gli sguardi dei passeggeri dell'omnibus 168, «esas miradas atentas y continuas»<sup>28</sup> che seguono Clara nel suo prendere posto, dimostrano ben presto, al pari del linciaggio raccontato da Buzzati, una natura sinistramente illogica, un'immotivatezza di gran lunga più minacciosa, nella sua opacità di significato, di qualsiasi ottocentesca apparizione spettrale.

Macchiata dalla supposta colpa di non portare con sé un mazzo di fiori, laddove sembrerebbe la regola tra i viaggiatori diretti al cimitero della Chacarita, la confusa protagonista del racconto si vede costretta suo malgrado ad affrontare un'estenuante guerra fredda di occhiate torve e sguardi accusatori («todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil»<sup>29</sup>) che trova conferma della sua effettività (dissipando qualsiasi sospetto, per quanto lecito, che ad essere proposti dal testo siano semplicemente gli effetti di un improvviso accesso delirante-persecutorio) con l'ingresso nel chiuso microcosmo della vettura di un giovane a sua volta sprovvisto di fiori, accolto dalla stessa acrimoniosa e ingiustificata riprovazione. Una tensione astiosa che assume, man mano che la corsa prosegue e la corriera si svuota, lasciando come unici passeggeri Clara e il suo inaspettato compagno di sventura, uniti (in un sodalizio che non nasconde una certa carica erotica) nella necessità di fronteggiare l'allarmante disfarsi di ogni convenzione, i contorni del pericolo tangibile e incombente, incarnato dall'improvviso scagliarsi del conducente sui due, indecifrabile nelle intenzioni.

Nel passare dall'improbabile ammissibilità delle premesse (la protagonista attira su di sé le attenzioni degli altri passeggeri per il semplice fatto di non possedere un mazzo di fiori su un autobus generalmente frequentato da persone dirette al cimitero) all'inconcepibile inverosimiglianza dei suoi sviluppi (i ripetuti tentativi di aggressione da parte del conducente, di cui non è data alcuna spiegazione), la vicenda dimostra per gradi

---

<sup>28</sup> Julio Cortázar, «Ómnibus», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, Debolsillo, Barcellona 2018, p. 141.

<sup>29</sup> Julio Cortázar, «Ómnibus», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., p. 140 («tutti i passeggeri guardarono verso Clara, sembravano criticare qualcosa di Clara, che sostenne i loro sguardi con uno sforzo crescente, sentendo che ogni volta diventava sempre più difficile» Trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, «Ómnibus», in Julio Cortázar, *I racconti*, Einaudi, Torino 2014, p. 30).

di essersi spostata su un diverso piano della narrazione, inconciliabile con quella dimensione del reale da cui il testo prende le sue mosse, minuziosamente evocata da tutta una serie di dettagli (“dati di realtà”, come li avrebbe chiamati Ceserani<sup>30</sup>, quali il riferimento alla popolare rivista femminile «El Hogar», in voga in quegli anni, il fitto succedersi dei nomi di strade, piazze, monumenti che tracciano la confusa geografia della città di Buenos Aires o, ancora, l’indicazione accurata del numero di linea della vettura, del costo del biglietto, di ognuna delle fermate del tragitto, ecc.) tesi esclusivamente ad affermare la referenzialità del testo, all’ottenimento di quell’illusione mimetica a cui Barthes dà il nome di “effet de réel”<sup>31</sup>. Dimensione del reale che si dispiega nella sua accuratezza topografica («Por Tinogasta y Zamudio bajó Clara taconeando distintamente [...]. En la esquina de avenida San Martín y Nogoyá, mientras esperaba el ómnibus 168 [...] la torre florentina de San Juan María Vianney le pareció más roja contra el cielo sin nubes»<sup>32</sup>) lungo tutto lo svolgersi del racconto, pur restando per gran parte di esso relegata al di fuori della spazialità chiusa dell’autobus, dominio circoscritto dell’irrazionale, ridotta ad una serie di veloci fotogrammi che scorrono dai finestrini, sconnessi frammenti di senso che i due spaventati protagonisti cercano di trattenere e di ricondurre – attraverso dialoghi, ad esempio, ridicolmente incongruenti nella loro ordinarietà rispetto alla situazione – all’interno dell’altrove inquietante nel quale sono inavvertitamente entrati:

- Si no estuviera usted... – murmuró Clara –. Yo creo que si no estuviera usted me habría animado a bajarme.
- Pero usted va a Retiro – dijo él, con alguna sorpresa.
- Sí, tengo que hacer una visita. No importa, me hubiera bajado igual.
- Yo saqué boleto de quince – dijo él, con alguna sorpresa.
- Yo también. Lo malo es que si una se baja, después hasta que viene otro coche...
- Claro, y además a lo mejor está completo.
- A lo mejor. Se viaja tan mal, ahora. ¿Usted ha visto los subtes?

---

<sup>30</sup> Cfr. Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 140.

<sup>31</sup> Cfr. Roland Barthes, «L’effet de réel», in Id., *Essais critiques*, 4 : *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris 1984.

<sup>32</sup> Julio Cortázar, «Ómnibus», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., p. 139 («Lungo via Tinogasta e via Zamudio Clara scese tacchettando distintamente [...]. All’angolo fra Avenida San Martín e Nogoyá, mentre aspettava l’omnibus 168 [...] il campanile fiorentino di San Juan María Vianney le sembrò più rosso contro il cielo senza nuvole». «Ómnibus», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 29).

– Algo increíble. Cansa más el viaje que el empleo.

Un aire verde y claro flotaba en el coche, vieron el rosa viejo del Museo, la nueva Facultad de Derecho, y el 168 aceleró todavía más en Leandro N. Alem, como rabioso por llegar. [...] Y hablaban todo el tiempo de los viajes, de las colas que hay que hacer en Plaza de Mayo, de la grosería de la gente, de la paciencia<sup>33</sup>.

Il passaggio dalla dimensione aperta della città, spazio del quotidiano e della confortante ratificazione del conosciuto, a quella chiusa dell'omnibus, «lugar del absurdo o de la exclusion»<sup>34</sup>, incistata tra le maglie di una realtà che non può contemplarla, se non al prezzo della sua stessa dissoluzione (movimento sostanzialmente inverso rispetto a quello proposto dal testo di Buzzati, che vede i protagonisti scendere dal treno per inoltrarsi nel vasto mistero dello scenario urbano), determina nel racconto quel contrapporsi di piani inconciliabili che la Bessière, tra gli altri, ascrive tra le costanti definitorie del genere<sup>35</sup>, quel *choque* – traducibile tanto come “scontro”, “improvvisa collisione tra due parti”, che più semplicemente come “shock”, in riferimento agli effetti di tale intollerabile convergere<sup>36</sup> – di cui parla Ana María Barrenechea nel suo densissimo «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» per rimarcare le dinamiche contrastive che nella scrittura perturbante reggono la messa in discussione dell'ordine logico-naturale riconosciuto. Una dialettica dualistica, come rileva Campra (sulla scorta di studiosi come Bremond, che riconoscono nel racconto «una macchina a due dimensioni, capace cioè di

---

<sup>33</sup> Julio Cortázar, «Omnibus», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., pp. 147-48 («– Se non ci fosse lei... – mormorò Clara. – Credo che se non ci fosse stato lei mi sarei decisa a scendere. – Ma lei va a Retiro, – disse lui, piuttosto sorpreso. – Sì, devo fare una visita. Non importa, sarei scesa lo stesso. – Io ho preso il biglietto da quindici, – disse lui. – Fino a Retiro. – Anch'io. Il guaio è che se scendi, prima che arrivi un'altra vettura... – Certo, e poi magari è piena. – Magari. Si viaggia così male, adesso. Ha visto la metropolitana? – Da non credersi. Stanca più il viaggio che il lavoro. Un'aria verde e chiara fluttuava nella vettura, vedo il rosa vecchio del Museo, la nuova Facoltà di Legge, e il 168 accelerò ancora di più in via Leandro N. Alem, quasi rabbioso d'arrivare. [...] E parlarono tutto il tempo dei viaggi, delle code che bisogna fare in Plaza de Mayo, della volgarità della gente, della pazienza». «Omnibus», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., pp. 36-7).

<sup>34</sup> Guadalupe Isabel Carrillo Torea, «Julio Cortázar: Cartografías cotidianas», *La Colmena*, 49 (2006), p. 34

<sup>35</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris 1973, p. 57.

<sup>36</sup> Pienamente cosciente del ruolo fondamentale rivestito nella narrazione fantastica dallo “shock”, in quanto momento centrale di destabilizzazione, si dimostra, più di altri, Richard Matheson, come testimonia del resto la precisa scelta di utilizzare tale parola come titolo dei quattro volumi antologici pubblicati tra il 1961 e il 1970 in cui è raccolta buona parte della sua produzione narrativa breve.

produrre un equilibrio logico e la conseguente o parallela rottura di questo equilibrio»<sup>37</sup>), che attraversa sottopelle ogni produzione narrativa, ma che solo nel fantastico raggiunge una “polarizzazione” delle parti tale per cui ogni traiettoria testuale è proiettata a definirne in maniera convincente la distanza, un peso specifico talmente rilevante da attrarre a sé ogni altro aspetto della narrazione. Tutto appare così animato da una forza allo stesso tempo centrifuga e centripeta, che trova nell’incontro contraddittorio tra due logiche inconciliabili il suo nucleo essenziale:

Probablemente cada texto narrativo encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que separa los órdenes es por definición franqueable (por ejemplo, social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico *el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables*; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa *una transgresión en sentido absoluto*, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición<sup>38</sup> (corsivo mio).

Sovrapposizione improvvisa e scandalosa di piani narrativi, come quella che porta inavvertitamente Clara e il suo compagno di viaggio ad entrare nell’alterità racchiusa all’interno dell’omnibus 168, che non necessita, come si è detto, del soprannaturale per risultare irriducibilmente antinomica, per esibire una contraddizione in termini tale da presupporre un’apparente invalicabilità delle rispettive frontiere, ancor più in una fase storica che vede uno dei due fronti perdere sempre più di consistenza, in cui la rappresentazione razionale e oggettiva della realtà non può più vantare uno statuto certo e incontrovertibile. Ecco che le circostanze presentate nei due racconti – pienamente partecipi di tale temperie – di Cortázar e Buzzati, per quanto non riconducibili alle leggi familiari del quotidiano, si direbbero collocarsi ben al di fuori della sfera del prodigioso, in un diverso ordine di realtà, parallelo al nostro e allo stesso modo coerente; a turbare

---

<sup>37</sup> Alessandro Scarsella, *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico*, Amos Edizioni, Mestre 2017, p. 32.

<sup>38</sup> Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopia de la transgresión», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid 2001, pp. 159-60.

della repentina ostilità tanto dei frequentatori del giardino pubblico in «Non aspettavano altro» che dei portatori di fiori in «Ómnibus», quanto mai distante dalle angosciose epifanie del soprannaturale, è con tutta evidenza il suo mancare di ragioni apparenti, un'inspiegabile immotivatezza che suggerisce l'avvenuto ingresso in una diversa dimensione di senso.

Le schematizzazioni dicotomiche che rilevano il fantastico nello iato tra le categorie extratestuali del razionale e dell'irrazionale, del naturale e del soprannaturale, come quella che fa da scheletro all'imponente costruzione teorica eretta da Todorov, risultano da questa prospettiva riduttive rispetto alla ricchezza semantica del genere, attagliate tutt'al più alla sola esperienza gotico-romantica. Più convincente, nella sua adattabilità, appare al contrario la diade *normale/a-normale* adoperata da Barrenechea nella sua proposta definitoria, non a caso elaborata guardando a quelle traiettorie novecentesche deliberatamente escluse appena due anni prima dall'ambiziosa impresa classificatoria del grande studioso bulgaro:

Contraste de LO A-NORMAL / LO NORMAL		Solo LO NO A-NORMAL
Como PROBLEMA	Sin PROBLEMA	
La fantástico	Lo maravilloso	Lo posible

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita<sup>39</sup>.

Come «interno al testo» non va inteso, tuttavia, solo il confronto tra le due dimensioni antagoniste della “normalità” e della “a-normalità” (per le quali si è in precedenza proposto il nome di “piano della realtà” e “piano dell’alterità”), ma il loro stesso definirsi, in quanto livelli distinti della rappresentazione, nella duplice architettura del fantastico, retta dalla paradossale necessità di «essere inverosimile ed essere vero o possibile allo

---

<sup>39</sup> Ana María Barrenechea, «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80 (luglio-settembre 1972), p. 393.



stesso tempo»<sup>40</sup>. Un'ambivalenza, costitutiva del genere, che se da un lato guarda a un referente extratestuale sempre meno accreditato, nel tentativo di ristabilirne paradossalmente quel minimo di univocità e saldezza necessarie a farne uno dei termini della contraddizione, dall'altro si rivolge sempre meno a quella riserva di materiale altamente codificato e decifrabile rappresentata dall'eterogeneo coacervo di miti e credenze della superstizione, a tal punto logoro da aver perso gran parte del suo valore contestatario.

Se nell'Ottocento appare impensabile aprire una breccia nelle spesse mura che separano il territorio del reale dalla sua negazione senza ricorrere al soprannaturale in funzione di ariete, agli inizi del secolo successivo – all'altezza, cioè, di quella che Lazzarin chiama «una piccola svolta del genere»<sup>41</sup> – di tale barriera non rimane, dopo tanti assalti, che una lunga trincea fatta di macerie, facilmente valicabile nell'una o nell'altra direzione. All'aumentare della permeabilità della frontiera, alla graduale erosione, cioè, di quel «confine tra possibile e impossibile, razionale e irrazionale, logico e assurdo» che proprio scienza e psicanalisi, per prime, dichiarano «regolato da una sola legge: quella della relatività. E quindi da nessuna legge e nessuna verità»<sup>42</sup>, il fantastico

---

<sup>40</sup> Neuro Bonifazi, *op. cit.*, p. 11.

<sup>41</sup> Al di là della grande svolta storica che, nell'opinione di alcuni dei teorici più accorti, definisce alla fine del Settecento il moderno assetto del sistema dei modi e dei generi letterari occidentali (si vedano, su questo tema, in particolare Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, pp. 69-71 e Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 19-22), cornice al cui interno si iscrive la stessa genesi della letteratura perturbante (si veda, in questo caso, Remo Ceserani, «Le radici storiche di un modo narrativo», in Id. (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., pp. 7-36), per Lazzarin «il fantastico sembrerebbe richiedere [...] una periodizzazione specifica», per cui una “piccola svolta”, identificabile in primo luogo proprio con l'ampliamento del catalogo delle immagini legate al genere, «avviene più tardi, e coincide approssimativamente con la fine del secolo d'oro, l'Ottocento». Stefano Lazzarin, «Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi», *Studi Novecenteschi*, vol. 34, 74 (luglio-dicembre 2007), p. 315.

<sup>42</sup> Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 12. Gli inizi del XX secolo vedono tanto il sistema einsteiniano, con la relativizzazione del rapporto che intercorre tra tempo e spazio, che le teorie psicoanalitiche, con l'apertura di quel ribollente vaso di Pandora che è l'inconscio, denunciare in via definitiva l'impossibilità di concepire la realtà come un modello oggettivo e unitario. Dalle posizioni più avanzate del pensiero positivista, insomma, sembra partire paradossalmente il corpo mortale alle certezze del suo stesso paradigma; le conquiste della fisica moderna si fanno, ad esempio, nelle parole del pittore Vasilij Kandinskij, responsabili della disgregazione del concetto stesso di realtà materiale: «La disintegrazione dell'atomo fu per me la disintegrazione del mondo. D'improvviso i muri più massicci crollarono. Tutto divenne incerto, malsicuro, mutevole. Non mi sarei stupito di vedere un sasso fondersi in aria e svanire. La scienza sembrava annichilita». Vasilij Kandinskij, *Sguardo al passato*, in *Tutti gli scritti*, vol. II, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1973-74, p. 158.

– dato a più riprese per estinto proprio in ragione dei grandi cambiamenti dell’assetto sociale e culturale che danno avvio al Novecento – oppone nei suoi sviluppi più avanzati un commisurato incremento dell’oscurità, tanto logica quanto semantica, delle sue infrazioni, l’assoluta inintelligibilità dei suoi assalti nei confronti di una categoria, quella del reale, non più contrapposta a quella simmetrica, altrettanto strutturata, del soprannaturale, ben consolidata all’interno dell’enciclopedia del lettore, ma alla negazione stessa delle sue possibilità di significazione<sup>43</sup>.

## 2.1 La trasgressione come cifra del fantastico novecentesco

«He came to London to invade a new land»<sup>44</sup> dichiara con risolutezza la giovane Mina Harker, invitata dai suoi compagni a dare un giudizio sull’implacabile entità che dall’estrema Europa orientale, dalle remote terre di una Romania ancora immersa nelle fitte tenebre della superstizione, si è abbattuta come una pestilenza sulle strade della civilissima capitale inglese, «amongst its teeming millions»<sup>45</sup>; non si fatica, del resto, a riconoscere nella conturbante figura di Dracula, così com’è descritta da Stoker nel romanzo che chiude idealmente la grande stagione del gotico ottocentesco, i tratti distintivi dello spietato invasore, ma di un tipo già incontrato prima, familiare al lettore almeno quanto alla sua nemesi letteraria, il dottor Van Helsing, in ragione dell’ampia rappresentanza che la sua genia ha all’interno della tradizione. Pochi dubbi sembrano esserci, d’altra parte, sull’essenziale rilievo di letture come *The Vampyre* (1819) di Polidori, *Melmoth the Wanderer* (1820) di Maturin, *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821) di Nodier, *Vampirismus* (1828) di Hoffmann, e ancora *La Morte amoureuse* (1836) di Gautier o *Carmilla* (1872) di Le Fanu, sulla formazione “scientifica” dell’esimio professore olandese, testi su cui poggia con tutta evidenza il suo minuzioso profilo della creatura:

---

<sup>43</sup> Nel suo denunciare «l’incompletezza, l’inaffidabilità del codice su cui si basano il sapere del lettore e la stessa narrazione», come opportunamente sottolinea Amigoni, «lo scrittore fantastico si guarda bene dal suggerire un’enciclopedia diversa da quella canonica, in cui magari 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». Ferdinando Amigoni, *op. cit.*, p. 23.

<sup>44</sup> Bram Stoker, *Dracula*, Oxford University Press, Oxford-New York 2011, p. 317

<sup>45</sup> Ivi, p. 51.

«There are such beings as vampires; some of us have evidence that they exist. Even had we not the proof of our own unhappy experience, the teachings and the records of the past give proof enough for sane peoples. [...] The *nosferatu* do not die like the bee when he sting once. He is only stronger; and being stronger, have yet more power to work evil. This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men; he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages; [...] he can, within limitations, appear at will when, and where, and in any of the forms that are to him; he can, within his range, direct the elements; the storm, the fog, the thunder; he can command all the meaner things: the rat, and the owl, and the bat— the moth, and the fox, and the wolf; he can grow and become small; and he can at times vanish and come unknown»<sup>46</sup>.

Immagini e *topoi*, nati dal folclore e confluiti, come mito, nella letteratura, di cui non si mostrano ignari neppure i ben più incolti uomini della *Demetra*, il bastimento su cui il conte si imbarca clandestinamente per raggiungere l'ambito suolo inglese, consapevoli almeno in parte della vera natura del "demonio" che notte dopo notte – in quello che negli anni si è imposto come uno degli episodi più emblematici della narrativa dell'orrore – li va decimando, come sembrerebbe attestare la disperata decisione del capitano di legarsi al timone stringendo tra le mani un crocifisso.

Dissipato senza troppa fatica il velo dello scetticismo («A year ago which of us would have received such a possibility, in the midst of our scientific, sceptical, matter-of-fact nineteenth century?»<sup>47</sup>), ultima censura a difesa di una prospettiva razionalista messa già a dura prova, ognuno dei personaggi del romanzo arriva ad accettare di buon grado l'inconcepibile esistenza del mostro, partecipando alla sostanziale ricollocazione di tale creatura dalla sfera dell'impossibile a quella del possibile, attuabile proprio sulla base

---

<sup>46</sup> Ivi, pp. 220-21 («Esistono esseri come vampiri; alcuni di noi hanno avuto prove che essi esistono. Ma anche se non abbiamo prove dovute a nostra dolorosa esperienza, gli insegnamenti e le documentazioni del passato offrono sufficiente prova per persone sane di testa. [...] Il *nosferatu* non muore come ape dopo che ha punto. Anzi, è solo più forte, ed essendo più forte, ha potere maggiore di fare il male. Questo vampiro che è tra noi ha in sua persona la forza di venti uomini; ha un'astuzia che supera quella di mortali, perché sua astuzia è cresciuta nei secoli; [...] può, con certe limitazioni, apparire come e dove che vuole, e in ognuna delle forme che lui possiede; può governare gli elementi che si trovano in suo raggio: il temporale, la nebbia, il tuono; può comandare tutti gli esseri inferiori: il ratto, il gufo e il pipistrello, e l'insetto, e la volpe e il lupo; può crescere e diventare piccolo; e qualche volta può sparire e diventare sconosciuto». Trad. it. di Rosanna Pelà, *Dracula*, RCS Rizzoli, Milano 2001, pp. 308-9).

<sup>47</sup> Ivi, p. 222 («Un anno fa, chi di noi era disposto ad accettare una simile possibilità, nel mezzo di nostro diciannovesimo secolo scientifico, scettico e pratico?» *Dracula*, cit., p. 311).

della sua riconoscibilità e della sua plurisecolare sedimentazione nell'immaginario culturale e letterario. Nessun procedimento analogo di assimilazione risulta applicabile, viceversa, all'impianto perturbante di buona parte delle prove ascrivibili al "nuovo fantastico" novecentesco: rispetto all'improvviso e ingiustificato mutare delle logiche sottese al comune agire quotidiano, osservato ad esempio nei due racconti di Buzzati e Cortázar presi in considerazione, estraneo a qualsiasi codificazione o modello interpretativo condiviso, ed espressione di un'intelligibilità assoluta che non rimanda ad altro se non alla sua stessa mancanza di senso, il vampiro si rivela, al pari dell'intero repertorio romantico del soprannaturale, una minaccia per l'ordine costituito inevitabilmente prevedibile e arginabile.

La parabola della solitaria offensiva del conte appare, da questo punto di vista, paradigmatica: non passa molto tempo, infatti, dal suo teatrale ingresso nel piano della realtà – rappresentato, come nel coevo *Heart of Darkness*, dall'Inghilterra e dalla sua fulgida capitale – che l'affamato invasore, «braccato da una muta di positivisti zelanti»<sup>48</sup>, si ritrova costretto ad abbandonare le sue mire di conquista e a ritirarsi nel suo dominio in Romania, lì dove è destinato a incontrare la sua fine, nella definitiva vittoria delle forze del *logos*. L'inattesa sortita dell'irrazionale è così, nel rispetto di uno schema che attraversa pressoché invariato larga parte della produzione ottocentesca, prontamente rilevata e messa in condizione di non nuocere, disarmata della sua carica destabilizzante proprio in ragione del suo afferire a quella riserva ammessa e tutelata di codici obsoleti che, nei limiti dell'invenzione narrativa, agisce da proverbiale eccezione a riconferma della regola. Ridotta ad una dimensione essenzialmente ludico-apotropaica, l'infrazione soprannaturale rinsalda il fronte contro cui muove: come segnala giustamente Bessièrè «De Cazotte à Lovecraft, le récit fantastique est celui de l'ordre, qui ne décrit point l'illégal pour récuser la norme, mais pour la confirmer. [...] Narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure»<sup>49</sup>.

Le traiettorie novecentesche del genere, viceversa, si affrancano sempre più dal logoro repertorio tematico del soprannaturale (quando ciò non accade, quest'ultimo è decostruito e rielaborato in chiave ironica e postmoderna, come si avrà modo di osservare) per

---

<sup>48</sup> Michele Mari, «Stoker», in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 378.

<sup>49</sup> Irène Bessièrè, *op. cit.*, p. 28.

rivolgersi alla formazione *ex novo* di immagini che non rimandano ad alcun modello ermeneutico preesistente, veri e propri “vuoti di significato” rappresi attorno alla loro indecifrabilità:

Se l’oggetto fantastico tradizionale, estraneo all’enciclopedia dei suoi lettori, si richiamava comunque a un sapere enciclopedico assimilato da generazioni, i *monstra* 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<sup>50</sup>.

## **2.2 Mantenere il silenzio sul mistero: una narrativa dell’oscurità**

Lo iato incolmabile che intercorre tra l’accurata dissertazione del dottor Van Helsing sull’odiosa genia vampiresca e l’impenetrabile identità, ad esempio, dei misteriosi usurpatori di «Casa tomada» (così come tra la prima e l’insensata gratuità degli eventi descritti in «Ómnibus» e «Non aspettavano altro»), cioè tra un impianto narrativo imperniato sulla contrapposizione regolamentata di due modelli “forti”, gerarchicamente ed epistemologicamente ben definiti, e uno teso a destituire la prospettiva comune e la sua rappresentazione letteraria di ogni legittimità attraverso, come si è evidenziato, l’insinuazione al loro interno di ineffabili particelle di nonsense, esprime in tutta la sua portata quella «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 dall’altra»<sup>51</sup> in cui Monica Farnetti individua il gradiente costitutivo del grande rinnovamento novecentesco del genere, rinnovamento che si traduce innanzitutto, in questi termini, in una dirompente «moltiplicazione di immagini»<sup>52</sup>.

«Varios de los cuentos de *Bestiario* fueron, sin que yo lo supiera (de eso me di cuenta

---

<sup>50</sup> Giuliana Zeppugno, *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*, Tesi di dottorato (ciclo XXI), Università degli studi di Trento, p. 23.

<sup>51</sup> Monica Farnetti, *Il giuoco del Maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988, p. 27.

<sup>52</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, cit., p. 351.

después) autoterapias de tipo psicoanalítico. Yo escribí esos cuentos sintiendo síntomas neuróticos que me molestaban.»<sup>53</sup> riferisce, a conforto di ciò, Cortázar, dimostrando piena consapevolezza del carattere eminentemente soggettivo del suo immaginario fantastico, elaborazione personale di materiale inconscio, riemerso per essere esorcizzato dalla scrittura («Creo que [Circe] es uno de los cuentos más horribles que he escrito. Pero ese cuento fue un exorcismo, porque me curó del temor de encontrar una cucaracha en mi comida»<sup>54</sup>), che in non pochi casi coincide con l'invenzione onirica:

Ese cuento fue resultado de una pesadilla. Yo soñé ese cuento. Sólo que no estaban los hermanos. Había una sola persona que era yo. Algo que no se podía identificar me desplazaba poco a poco a lo largo de las habitaciones de una casa, hasta la calle.

Me dominaba esa sensación que tienes en las pesadillas: el espanto es total sin que nada se defina, miedo en estado puro. Había una cosa espantosa que avanzaba, una sensación de amenaza que avanzaba y se traducía en ruidos. Yo me iba creando barricadas, cerrando puertas, hasta la última puerta que era la puerta de la calle. En ese momento me desperté antes de llegar a la calle. Me fui inmediatamente a la máquina de escribir y escribí el cuento de una sentada<sup>55</sup>.

Ai vampiri e ai fantasmi di un «fantástico fabricado y artificial»<sup>56</sup> di ascendenza ottocentesca, scansato dallo scrittore argentino in quanto avvertito come irrimediabilmente insufficiente, al complesso, cioè, chiuso e cristallizzato delle figure regressive del soprannaturale, incapaci di produrre alcuna autentica trasgressione e, anzi, rivolte al rinsaldamento dell'ordine prestabilito, succede una pluralità di immagini a tal punto eterogenea da non strutturarsi in sistema, la cui oscurità costitutiva risulta strettamente legata alla sua diretta filiazione dalle profondità introspettive del vissuto personale e alla risultante estraneità a qualsivoglia codice di sapere condiviso. Abisso in attesa di essere colmato, l'immagine fantastica si rileva allora, sì “vuota”, ma «di un vuoto

---

<sup>53</sup> Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Muchnik Editores, Barcelona 1985, p. 182.

<sup>54</sup> Ivi, p. 257.

<sup>55</sup> La singolare genesi del racconto è rievocata da Cortázar nel corso della lunga intervista rilasciata il 20 marzo del 1977 a Joaquín Soler Serrano per il programma «A fondo» di TVE. L'intervista è integralmente visionabile in rete all'indirizzo <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>>.

<sup>56</sup> Ernesto Gonzales Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, cit., p. 42.

pieno di senso, densa di significazioni plurime che non si elidono a vicenda»<sup>57</sup>, alle quali lo stesso autore può non avere completo accesso. Nulla sembrerebbe contraddire, ad esempio, la suggestiva eventualità che dietro i misteriosi invasori di «Casa tomada» si nasconda una manciata di polverosi discendenti del mostro di Stoker, così come inoppugnabili si presentano allo stesso tempo le interpretazioni che vedono nel sovvertimento della raccolta esistenza dei due protagonisti del racconto, a seconda dei casi, la traduzione onirica di psicosi e paure inespresse, una metafora del traumatico abbandono del ventre materno<sup>58</sup>, o persino la puntuale riscrittura (nell'idea di Alazraki) del mito biblico della cacciata dal paradiso terrestre, ipotesi esegetiche che, convivendo nella loro distanza dall'*intentio auctoris*, si dimostrano in egual misura legittime e recepibili. Come recepibile appare, del resto, nell'opinione dello stesso Cortázar<sup>59</sup>, anche la lettura antiperonista che della vicenda dà, tra i primi, Juan José Sebel, per cui «'Casa tomada' expresa fantásticamente esta angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media»<sup>60</sup>.

Al di là della consapevolezza che «Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité

---

<sup>57</sup> Giuliana Zeppegno, op. cit., p. 25.

<sup>58</sup> La rilevanza che nel genere ha una simile lettura di taglio psicanalitico sarà affrontata nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

<sup>59</sup> Nonostante le rivendicazioni del carattere preminentemente disimpegnato di *Bestiario*, «libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura» (Luis Harss e Barbara Dohmann, *Los nuestros*, cit., p. 273), in più di un'occasione Cortázar si dimostra convinto della validità di una simile lettura politica di «Casa tomada»: «Esa interpretación de que, quizás, yo estaba traduciendo mi reacción como argentino frente a lo que sucedía en la política no se puede excluir. Es perfectamente posible que haya tenido esa sensación que en la pesadilla se tradujo de una manera fantástica, de una manera simbólica. Me parece válido como posible explicación, pero no es la mía. Bien podría representar todos mis miedos, o quizá, todas mis aversiones; en ese caso, la interpretación antiperonista me parece bastante posible, emergiendo incluso inconscientemente». La dichiarazione, tratta dall'intervista di Soler Serrano del 1977, è citata in Miguel Herráez, *Julio Cortázar: Una biografía revisada*, Alreves, Barcelona 2011, p. 156.

<sup>60</sup> Juan José Sebel, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Siglo XX, Buenos Aires 1966, p. 102 (corsivo mio). La stessa prospettiva interpretativa è stata applicata anche ad altri racconti dello stesso periodo, come «Ómnibus», disillusa denuncia, da questa prospettiva, del processo di omologazione culturale avviato dal peronismo. Cfr. Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, cit., p. 157. La questione portò Cortázar, secondo le parole dello stesso, a prendere coscienza delle plurivoche possibilità di interpretazione che insorgono, a dispetto dell'intenzione dell'autore, dalla lettura di un testo: «Fue para mí una sorpresa enterarme de que existía esa versión. Fue quizás la primera vez en que yo descubrí una cosa, que es muy bella en el fondo, y es la posibilidad de la múltiple lectura de un texto. Descubrir que hay lectores que te siguen como escritor, que se interesan en lo que tú hacés y que, al mismo tiempo, están leyendo tus cuentos o tus novelas desde una perspectiva totalmente diferente de la mía en el momento de escribirlas; y que tienen una segunda o tercera interpretación».

de l'auteur»<sup>61</sup>, tale vertiginoso moltiplicarsi delle possibilità di significazione, addebitabile all'aspirazione di porre un argine a quella diserzione del senso che caratterizza l'universo del fantastico contemporaneo<sup>62</sup>, non approda in nessun caso alla dissipazione dell'assoluta incertezza gnoseologica di cui la violazione perturbante è portatrice, sottolineandone piuttosto la portata sovversiva, il potenziale disgregante. L'impossibile, in tal senso, come opportunamente rilevato da Alazraki, «accepta todas las soluciones posibles, lo cual es una manera de decir que no acepta ninguna, porque el texto escoge la ambigüedad»<sup>63</sup>; nel suo insinuarsi tra le maglie del quotidiano – o, per meglio dire, della sua circoscritta riproposizione letteraria – l'insolubile alterità dell'irrazionale conflagra, così, nelle due opposte direzioni di una *non-significazione* e di una *sovra-significazione* allo stesso modo disarmanti, comportando quell'irreparabile laceramento della “sintassi”, della struttura stessa su cui l'ordine è costruito, che si propone come la cifra più autentica dell'evoluzione novecentesca del genere.

### 3. La “parola fantastica”: logopoiesi, retoriche dell'indicibile e mostri verbali

Per comprendere appieno le specificità di tale dinamica occorre tuttavia esaminare i suoi presupposti a livello verbale<sup>64</sup>, prendere in considerazione, cioè, la materia prima – come sottolinea Rosalba Campra – con cui il racconto fantastico (e con esso tutta la letteratura) è “costruito”, vale a dire la parola, e la parola di una lingua determinata<sup>65</sup>, «[qui] permet de concevoir ce qui est toujours absent»<sup>66</sup>. A segnalare la necessità di un'analisi attenta

---

<sup>61</sup> Paul Valéry, «Au sujet du Cimetière marin», in Id., *Œuvres*, I, «Bibl. de La Pléiade», Gallimard, Paris 1957, p. 1507.

<sup>62</sup> «La Surnature n'y était qu'allusive au point de n'être pas nommée car dans le fantastique moderne l'aliénation, qui ne peut emprunter la figure de la surnature - impuissante à donner un sens - n'a aucun moyen d'être figurée. Elle n'est là que sous la forme impensable d'une absence terrible qui cependant travaille la représentation et la fait apparaître à la fois monstrueuse, glaciale, et coupée de toute signification. L'univers fantastique moderne est déconnecté du sens. [...] Le sens semble avoir déserté le monde». Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence 1992, pp. 216-217.

<sup>63</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, cit., p. 146.

<sup>64</sup> Parte del lavoro descritto in questo paragrafo è stato preventivamente pubblicato in Davide Carnevale, «La “parola fantastica”: logopoiesi, retoriche dell'indicibile e mostri verbali», in Benedetta Aldinucci, Valentina Carbonara et al. (a cura di), *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Università per stranieri di Siena, Siena 2019, pp. 65-73.

<sup>65</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., p. 175.

<sup>66</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 87.



al linguaggio e all'uso che ne fa il genere per giungere a quella destabilizzazione delle certezze che lo caratterizza è, d'altronde, uno dei più rappresentativi autori fantastici del panorama italiano del Novecento, vale a dire Giorgio Manganelli, che nella sua particolarissima raccolta di saggi *La letteratura come menzogna*, e nello specifico nel breve testo del 1966 intitolato, per l'appunto, «Letteratura Fantastica», scrive:

Il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina, ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti. Occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni; così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo farci talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole<sup>67</sup>.

«Sollevare le botole delle parole per scoprire altre botole» e discendere nell'abisso del testo fantastico. La parola si fa, cioè, punto di accesso, botola, ma si potrebbe anche dire soglia, attraverso la quale il testo fantastico conduce a nuovi piani di significato. Se la parola "realista", tuttavia, nella sua accezione più ampia, in quanto segno teso in direzione di un referente che non riesce mai nell'effettivo a toccare, aspira per sua stessa natura alla mimesi, alla rappresentazione convenzionale del mondo, la parola fantastica si muove in due direzioni antitetiche: la prima tesa a nascondere, a rendere oscuro e indefinito ciò che il linguaggio non è in grado di abbracciare, ovvero l'irrazionale, l'«impossible à décrire»<sup>68</sup> poiché ontologicamente inaccettabile; la seconda tesa a mostrare, nella volontà di sondare i limiti del linguaggio e della dicibilità del reale, che sono poi i limiti stessi della conoscenza. Come recita una delle più celebri massime di Wittgenstein «i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo».

Attraverso l'irrompere dell'inspiegabile il fantastico viola sistematicamente, in altri termini, tanto i limiti del conosciuto quanto quelli del linguaggio, disarmato di fronte a qualcosa che non può essere colto dalla ragione, determinando quella «desesperación del escritor» di cui parla Borges nel racconto «El Aleph» per indicare la sconcertante

---

<sup>67</sup> Giorgio Manganelli, «Letteratura Fantastica», in Id., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 49.

<sup>68</sup> Jean Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, 2 (1971), p. 113.

consapevolezza di non possedere altro mezzo per evocare l'impossibile e introdurlo nella realtà<sup>69</sup>. Un'ammissione di impotenza in buona misura affettata, studiata con cura e senso dell'effetto, ma proprio per questo ancor più rilevante.

### 3.1 Nominare l'innominabile

Non reale equivale, si è detto, a “non-linguaggio”: l'indescrivibilità e l'inenarrabilità sono, non a caso, motivi ricorrenti nella narrativa fantastica, basti pensare, per fare un altro esempio illustre, agli incubi indicibili che popolano l'opera di H. P. Lovecraft, a cominciare da quello che dà il titolo ad uno dei suoi primi racconti, «Dagon» (1919):

Of their faces and forms I dare not speak in detail; for the mere remembrance makes me grow faint. Grotesque beyond the imagination of a Poe or a Bulwer [...]. Then suddenly I saw it. With only a slight churning to mark its rise to the surface, the thing slid into view above the dark waters. Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith<sup>70</sup>.

Una resa del linguaggio, nello scoprire insufficienti le sue possibilità, che trova un'esplicitazione se possibile ancora più netta in quello che probabilmente è il lavoro più conosciuto dello scrittore di Providence, vale a dire il racconto del 1928 «The Call of Cthulhu»:

The Thing cannot be described – there is no language for such abysses of shrieking and

---

<sup>69</sup> «Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?». Jorge Luis Borges, «El Aleph», in Id., *Cuentos completos*, Debolsillo, Barcelona 2016, p. 340 («Arrivo, ora, all'ineffabile centro del mio racconto; comincia, qui, la mia disperazione di scrittore. Ogni linguaggio è un alfabeto di simboli il cui uso presuppone un passato che gl'interlocutori condividono; come trasmettere agli altri l'infinito Aleph, che la mia timorosa memoria a stento abbraccia?». Trad. it. di Francesco Tentori Montalto, «El Aleph», in Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 164).

<sup>70</sup> Howard Phillips Lovecraft, «Dagon», in Id., *The Complete Fiction*, Quarto Publishing, New York 2014, p. 28 («Non oso descrivere nei particolari i loro corpi, i loro volti, perché il semplice ricordo mi fa star male. Grotteschi oltre l'immaginazione di un Poe o di un Bulwer-Lytton [...]. Poi, all'improvviso, lo vidi. L'essere affiorò dall'acqua nera con un solo risucchio: vasto, ciclopico e disgustoso sfrecciò verso l'obelisco come un meraviglioso mostro d'incubo, poi abbracciò la stele con le enormi braccia scagliose». Trad. it. di Giuseppe Lippi, «Dagon», in Howard Phillips Lovecraft, *I capolavori*, Mondadori, Milano 2009, p. 10).

immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order<sup>71</sup>.

La rinuncia a descrivere il mostro, persino a nominarlo, se non con un generico e iterato «the thing», a indicare qualcosa che non può essere meglio specificato, si iscrive in quella ricercata costruzione della vaghezza e dell'allusione che nel fantastico esclude ogni possibilità di una lettura passiva: il lettore è calato in abissi di significato che la parola non riesce a illuminare, e a lui è demandato il non facile compito di immaginare l'inimmaginabile, ciò a cui non può essere data alcuna rappresentazione.

La parola fantastica proclama l'incolmabile distanza tra il linguaggio e la violazione della norma di cui è espressione, rispecchiata esattamente nella narrazione dalla distanza che i personaggi (e con questi il lettore) avvertono tra il paradigma vigente, sul quale poggia ogni loro pretesa interpretativa, e ciò che inspiegabilmente si mostra ai loro occhi. Nell'ottica della critica a un concetto univoco, monolitico e positivista, di realtà, centrale nel discorso fantastico, il linguaggio passa così dall'essere strumento celebrativo del *logos*, del fiducioso razionalismo borghese (di cui il grande romanzo ottocentesco è stato il prodotto più rappresentativo), ad essere un sovversivo mezzo di denuncia delle sue ipocrisie e presunzioni, nonché della sua sostanziale inconsistenza. La scrittura si carica, a tal scopo, di tutta una serie di procedimenti linguistico-formali volti a intorbidire le acque, a lasciar intuire, attraverso l'allusione, senza mai "mostrare" direttamente; una retorica dell'indeterminatezza – «de l'indicible», secondo l'efficace definizione di Bellemin-Noël<sup>72</sup> –, densissima, a cui rimanda il continuo ricorso all'ellissi e alla preterizione, l'incalzare di un'aggettivazione sovrabbondante («vast, Polyphemus-like, and loathsome») che nasconde dietro l'accumulo il suo lavorare per la vaghezza, il fitto intrecciarsi di metafore, sinestesie, ossimori<sup>73</sup> («stupendous monster of nightmares») con cui il narratore-testimone insegue disperatamente, venute meno le possibilità della

---

<sup>71</sup> Howard Phillips Lovecraft, «The Call of Cthulhu», in Id., *The Complete Fiction*, cit., p. 405 («L'essere è indescrivibile, non esiste lingua adatta a simili abissi d'immemore e agghiacciante follia, a tali mostruose contraddizioni di tutto ciò che sappiamo di materia, energia e ordine cosmico»). Trad. it. di Giuseppe Lippi, «Il richiamo di Cthulhu», in Howard Phillips Lovecraft, *I capolavori*, cit., p. 119).

<sup>72</sup> Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 112.

<sup>73</sup> «Figura retorica che congiunge separando e separa congiungendo, che salda in un'unità impossibile le contraddizioni», nelle parole di Leonardo Cecchini (*Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 29), l'ossimoro occupa un posto privilegiato nella poetica del genere. Si pensi, ad esempio, ai tanti ossimori che costellano le pagine fantastiche di Anna Maria Ortese, a cominciare da quello straordinario che dà il titolo alla sua raccolta di esordio, *Angelici dolori* (1937).

denotazione, una connotazione di ripiego in grado di adombrare il collidere di due dimensioni di significato inconciliabili.

Sempre rimanendo nell'ambito marinaresco e dei mostri che abitano le profondità oceaniche caro a Lovecraft, è interessante osservare come ad una simile poetica dell'indicibilità risponda anche uno dei racconti più rappresentativi e conosciuti di Dino Buzzati, vale a dire «Il colombre» (si tornerà in seguito su questo strano vocabolo), pubblicato nel 1966:

Come fu giunto a poppa, il ragazzo si fermò, incuriosito, a osservare una cosa che spuntava a intermittenza in superficie, a distanza di due-trecento metri, in corrispondenza della scia della nave. Benché il bastimento già volasse, portato da un magnifico vento al giardinetto, quella cosa manteneva sempre la distanza. E, sebbene egli non ne comprendesse la natura, aveva qualcosa di indefinibile, che lo attraeva intensamente<sup>74</sup>.

Ancora una volta all'elemento perturbante – in questo caso la strana sagoma che solo il giovanissimo protagonista della storia, Stefano Roi, è in grado di scorgere nella scia della nave – è negata ogni possibilità di rappresentazione, se non quella del tutto insufficiente che assegna a un simile *vulnus* nella trama dell'ammissibile gli incerti contorni della “cosa” indefinibile, di cui non è dato conoscere la natura (proprio perché soprannaturale, “al di là della natura”), nel pieno rispetto di un lessico, si è visto, ampiamente codificato.

Le stesse strategie formali tese a creare indeterminatezza sorreggono, in una prova di virtuosismo parossistico e volutamente di maniera, le pagine centrali del breve romanzo di Tommaso Landolfi *Racconto d'autunno*<sup>75</sup>, in cui il protagonista-narratore, fuggito

---

<sup>74</sup> Dino Buzzati, «Il colombre», in Id., *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano 1974, p. 7.

<sup>75</sup> Scritto nel 1946 in meno di due mesi, in occasione della permanenza dello scrittore nel palazzo familiare di Pico, semidistrutto dalla guerra, per essere pubblicato l'anno successivo da Vallecchi, *Racconto d'autunno* sembrerebbe già dal titolo prendere le distanze dalla misura del romanzo, iscrivendosi piuttosto, con le altre prove più estese di Landolfi, scrittore per sua stessa ammissione dal “fiato corto” (cfr. LA BIÈRE DU PECHEUR, cit., p. 100), nel solco delle cosiddette *long short stories*. Così, se per Marcello Carlino il testo «ha all'incirca le misure del romanzo» (*Landolfi e il fantastico*, Lithos editore, Roma 1998, p. 64), studiosi come Leonardo Cecchini e Étienne Boillet preferiscono parlare di «lungo racconto» (rispettivamente in *Parlare per le notti*, cit., p. 95 e «Un mito tragico nel cuore della storia: *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi», *Amaltea: rivista de mitocrítica*, 2 (2010), pp. 185-95). Proprio il collocarsi del testo landolfiano sull'incerta linea che separa la forma del racconto lungo da quella del romanzo giustifica, qui come altrove, l'utilizzo indifferenziato di entrambe le designazioni.

presumibilmente dalla guerra partigiana trovando rifugio in un cadente maniero nascosto tra le montagne, assiste alla terribile messa nera celebrata dal vecchio proprietario del luogo per rievocare dall'oltretomba la moglie morta:

Questo fumo fluttuante componeva, e ne tremavo, ai miei poveri occhi le più bizzarre forme e mi pareva talvolta concentrarsi, addensarsi, per poi fluttuare di nuovo e di nuovo addensarsi, quasi una creatura sconosciuta volesse, e non riuscisse a farlo, prendere in esso corpo. Vedevo, ecco... Ma che cosa, chi vedevo? Certo non era che un'illusione dei miei sensi. E di nuovo ella (chi altri? Perché ho detto or ora creatura sconosciuta?), ella con disperata violenza, con cieca disperazione, con oscura protervia, voleva in quel fumo incarnarsi, e di nuovo qualcosa o qualcuno glielo impediva, la respingeva. Ma ella era ormai qui. No, che ahimè non v'era, non v'era più da gran tempo, e mai più vi sarebbe stata! Eppure io sentivo... Che cosa potevo io sentire, nel mio stato? Erano i miei nervi scossi e nulla più<sup>76</sup>.

L'insorgere dell'irrazionale, continuamente evocato dalla parola fantastica (condensata nella forma del rituale negromantico, atto essenzialmente verbale) e nella stessa misura immancabilmente procrastinato, non arriva in nessuna occasione a concretizzarsi, rimanendo ai margini di un fitto gioco ipertestuale che sembra "fare il verso" ai modelli della grande tradizione romantica<sup>77</sup>. Così svuotato, il fantastico sopravvive negli effetti di un'atmosfera ricercatamente suggestiva, alimentando un'aspettativa destinata ad essere sempre disattesa; eppure proprio il mancato manifestarsi del soprannaturale, di un accadimento inesplicabile che il testo sembra sempre sul punto di annunciare e che, in fondo, il lettore si aspetta, essendo ormai ben consapevole dei codici del genere, sprofonda la narrazione in un'immobilità carica di attesa che si rivela essere di gran lunga più angosciata e perturbante dell'improvviso sovvertimento dell'ordine proposto dai logori moduli ottocenteschi.

Da questo punto di vista il romanzo di Landolfi si iscrive perfettamente in quel processo di rinnovamento del genere individuato da Rosalba Campra nel passaggio da un fantastico come «fenómeno de percepción» (quello gotico-romantico, dominato da una

---

<sup>76</sup> Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, Adelphi, Milano 2013, pp. 93-4.

<sup>77</sup> Italo Calvino, «L'esattezza è il caso», in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano, Rizzoli 1982, p. 532.

forte componente semantica) ad un fantastico come «fenómeno de escritura, de lenguaje»<sup>78</sup>, posizionandosi di diritto accanto agli esiti più avanzati di tale traiettoria, come i racconti di Shirley Jackson raccolti in *The Lottery* (1948), dove situazioni che sembrerebbero presupporre l'imminente affiorare del perturbante restano puntualmente sospese nell'ambiguità.

### 3.2 Un'inesprimibile lingua «assiuolesca»

Prima ancora che nella sua ambivalenza di agente della rappresentazione mimetica e di sua ostinata sabotatrice, la parola fantastica va ad ogni modo considerata nella sua funzione eminentemente demiurgica, nella sua capacità, cioè, di dare vita all'inesistente, andandosi a sostituire poco alla volta a una realtà per cui si nutre solo sfiducia e avversione, sentimenti che Landolfi, oltre a ribadire in molte delle sue pagine diaristiche<sup>79</sup>, sottende all'accorata dichiarazione «di attaccamento e amore disperato» per le parole contenute in uno dei suoi scritti più scoperti dal punto di vista autobiografico, «Prefigurazioni: Prato»:

perché io allora avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva di scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà<sup>80</sup>.

La parola a cui lo scrittore di Pico fa riferimento non è, però, quella di uso quotidiano, talmente logora da essere già avvizzita nel momento stesso della sua articolazione, ma una parola nuova, irripetibile, capace di dare vita a una lingua originaria e incorrotta, “assiuolesca”<sup>81</sup>, come quella che fa parlare ai tanti personaggi femminili delle sue opere,

---

<sup>78</sup> Rosalba Campra, «Fantástico y sintaxis narrativa», *Río de la Plata*, 1 (1985), p. 97.

<sup>79</sup> Tra gli innumerevoli esempi che si sarebbe potuto riportare, il seguente passaggio, tratto da *LA BIÈRE DU PECHEUR*, condensa segnatamente il punto di vista di Landolfi sulla realtà: «Ad ogni modo, come preoccupante, faticosa, minacciosa è la realtà; come è meglio ciò che non lo è! Somma è veramente la mia ripugnanza della, e alla, realtà; non solo, intendo, delle piccole e meschine cose che in prevalenza la costituiscono, ma della realtà in quanto dimensione». Tommaso Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, Adelphi, Milano 1999, p. 57.

<sup>80</sup> Tommaso Landolfi, «Prefigurazioni: Prato», in Id., *Ombre*, Adelphi, Milano 1994, p. 103.

<sup>81</sup> Cfr. Andrea Cortellessa, «Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani», in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, La Nuova Italia, Firenze 1996,

tutti in vario modo legati al mondo ctonio del soprannaturale.

Esattamente su questa traiettoria si muove la vertiginosa logopoiesi che caratterizza – in particolar modo nei suoi sviluppi novecenteschi – il genere, nella prospettiva di un ampliamento delle possibilità rappresentative del linguaggio a cui rimandano tanto il ripiegarsi della parola su sé stessa, il suo contorcersi fino a ridursi a suono inarticolato nello sforzo di colmare il baratro che separa segno e significato, come nel caso dei nomi delle empie divinità immaginate da Lovecraft (*Azathoth*, *Yog-Sothoth*, *Nyarlathept*, ecc.<sup>82</sup>), che l'impulso di segno opposto, "costruttivo", a cui si abbandona il narratore del racconto landolfiano «La morte del re di Francia» (1935) nel concepire un nuovo vocabolo in grado di segnalare l'impossibile commistione tra regno vegetale e regno animale a cui gli inquieti sogni di Rosalba, giovinetta in pieno subbuglio adolescenziale, hanno dato vita:

Le patate, si capisce, sono animali. Alzano una strana testa con un lungo collo dal loro corpo bitorzolato. Il collo e la testa verdi, il corpo color terra. Strani animali. Una testa troppo fresca per quel corpo decrepito. Come... come cosa? Ma che si va a pensare, evvia... ma insomma, anche dal corpo dei cani sboccia qualche volta una tenue carne rosata, retrattile e sensitiva come le corna delle lumache. Anzi... Strani animali anche i cani. Che sgomento però! Comunque le patate le chiameremo... mettiamo canie. Ecco una bella parola: «Sbuccia le canie e tagliale sottili!». Certo c'è qualche cosa di misterioso in queste teste tenere delle patate, cioè delle canie<sup>83</sup>.

Parole che nullificano i piani lessicali e sintattici consueti, i soli dotati di senso, anelando allo stesso tempo ad una pienezza di significato che il linguaggio quotidiano non riesce a raggiungere.

---

pp. 77-106 e Leonardo Cecchini, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., pp. 50-3.

<sup>82</sup> Per una disamina esaustiva dell'articolato pantheon lovecraftiano e sull'origine degli indicibili nomi delle divinità che lo compongono si vedano Lin Carter e Gervasio Gallardo, *Lovecraft: a look behind the "Cthulhu mythos"*, Ballantine Books, New York 1972 e Sunand Tryambak Joshi, *The rise and fall of the Cthulhu mythos*, Mythos Books, United States 2008.

<sup>83</sup> Tommaso Landolfi, «La morte del re di Francia», in Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, Adelphi, Milano 2007, p. 49.

### 3.3 Serragli linguistici: «parole-vitici» e altre creature verbali

Nel fantastico novecentesco accade spesso, poi, che le parole, invece di evocare semplicemente una realtà alternativa, arrivino ad un grado tale di densità di significazione da concretizzarsi e prendere vita in creature dalla natura essenzialmente linguistica, entità verbali come il *porrovio*, nato dalle farneticazioni deliranti del protagonista del breve romanzo landolfiano *Cancroregina*<sup>84</sup>, nome dell'astronave vivente nel cui ventre l'uomo è costretto a un'eterna deriva nello spazio:

Il porrovio! Che bestia è il porrovio? 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 porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola<sup>85</sup>.

Risultato dell'alterazione di una parola di uso comune come *porro* (nel senso di "verruca", di intollerabile "escrescenza" sul tessuto del reale) con l'aggiunta del dittongo finale "-io", derivato forse dalla matrice "delirio"<sup>86</sup>, e sospeso tra una realtà del tutto linguistica e una concreta, fenomenica, il porrovio risponde alla tendenza, come si è visto, della scrittura fantastica a spezzare i labili legami tra la parola e un qualsiasi referente reale, inclinazione che si intreccia all'altrettanto tenace aspirazione a nominare l'innominabile, nella prospettiva di un'esplorazione della dicibilità stessa del reale. L'estremo esito di un simile percorso, dunque, è rappresentato dal paradossale capovolgimento degli stessi procedimenti linguistici: una volta spezzato qualsiasi filo che ricollegli la parola a un referente ormai svilito e comprovata, anzi, l'impossibilità di instaurare legami sicuri e univoci tra il segno e il suo significato, al linguaggio non resta

---

<sup>84</sup> Pubblicato inizialmente nel 1949 sulle pagine di «Botteghe Oscure», il breve testo landolfiano è stato in seguito edito come romanzo da Vallecchi nel 1950, salvo poi confluire nell'antologia del 1961 *Racconti*.

<sup>85</sup> Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, Adelphi, Milano 2011, p. 91.

<sup>86</sup> Cfr. Stefano Lazzarin, «Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi», *Studi Novecenteschi*, 2 (2007), pp. 316-317.



che crearsi una propria realtà, una dimensione immaginifica fatta di parole che prendono vita in creature sfuggenti e inquietanti, che possono ambire a un'esistenza effettiva soltanto in ragione della loro natura verbale. Parafrasando Goya "il sonno del linguaggio genera mostri"; le parole assumono la consistenza dell'apparizione spettrale, veri e propri "fantasmi linguistici", secondo l'ispirata definizione di Amigoni<sup>87</sup>, in grado di restituire un'inquietudine di gran lunga più angosciata e destabilizzante nei confronti della realtà di quella generata da tutti i mostri o i vampiri della tradizione fantastica ottocentesca.

È facile intuire come queste «parole-vitici», come le chiama lo stesso Landolfi in *Des mois* per la loro caratteristica di avvilupparsi su sé stesse, perdendo ogni legame con la realtà<sup>88</sup>, provengano dai recessi più oscuri della mente, siano veri e propri affioramenti dell'inconscio «che emergono dal profondo quando la censura si rilassa o cede»<sup>89</sup>. Questi "vampiri linguistici", primi sintomi del delirio, il cui manifestarsi ossessiona il pensiero portando l'Io a disgregarsi<sup>90</sup>, sono in tal senso indubbiamente *post-freudiani*, fatto che spiega perché la tradizione classica del genere non contempra in alcun modo canie o porrovi. Ecco che i *vipistrelli* – qui il legame con un possibile referente è spezzato irrimediabilmente dalla sostituzione di una sola lettera – che tormentano sempre lo sfortunato narratore di *Cancroregina*, non svolazzano all'interno dell'astronave, ma letteralmente tra le pareti del suo cranio:

Un vipistrello, non un pipistrello ma precisamente un grosso vipistrello, non so davvero capire di dove, è entrato e s'è messo a svolazzare. Entrato forse qui dentro, e svolazzare

---

<sup>87</sup> Ferdinando Amigoni, «La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi», *Strumenti critici*, 83 (1997), p. 20.

<sup>88</sup> «Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svolarla del tutto di significato; essa cioè sembra allora staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualmente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, convolversi nella mente, simile dapprima a quelle punte di frasche che il fuoco del camino torce avanti di bruciare, e da ultimo soltanto a se medesima. Parole-vitici, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica. Ora: che cosa sono esse? Sono oggetti irrecognoscibili o veramente parole autonome? E, nel secondo caso, donde vengono o cosa simboleggiano? E noi stessi che dobbiamo farne, in quale spazio, in quale abisso dell'anima lasciarle sciamare? Ancora una volta ci sentiamo superati da alcunché o da alcuno; né, sgomenti, troviamo nulla di meglio che frettolosamente ritrarci da quel mondo di ombre minacciose e riportare le parole al loro valore trito, provvisorio» Tommaso Landolfi, *Des mois*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 236.

<sup>89</sup> Stefano Lazzarin, «Vipistrello, colombe, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano», *Italies, Revue d'études italiennes*, 10 (2006), p. 278.

<sup>90</sup> Ferdinando Amigoni, *Fantasmi del Novecento*, cit., p. 83.

per la cella? Nossignori, proprio tra le pareti della mia scatola cranica. E prima è rimasto invescato tra i robusti ragnateli, poi, avendoli lacerati a forza di dibattersi, giù ostinatamente contro la mia fronte come i mosconi contro i vetri: c'era entrato, da qualche parte, e ora non sapeva più uscire<sup>91</sup>.

Quello delle parole-vitici, d'altra parte, non va certo inteso come un fenomeno limitato alla sola scrittura landolfiana; l'intera produzione fantastica del secolo scorso si presenta, a ben guardare, come un ricco serraglio di queste creature verbali, allarmanti tumefazioni del tessuto linguistico e psichico quali l'*odradek* kafkiano, l'*animale-giglio* di Manganelli, l'*adbekunkus* di Cortázar e le sue *mancuspia*, bestie irsute con becco e mani il cui nome deriva con buone probabilità dallo spagnolo *mangosta*, capaci con la loro sola presenza di assediare ancora una volta la mente, provocando lancinanti cefalee:

Entonces, de repente, sobre el pozo negro del sueño donde ya caíamos deliciosamente, somos ese poste duro y ácido al que trepan jugando las mancupias. Y es peor cerrando los ojos. Así se va el sueño, nadie duerme con ojos abiertos, nos morimos de cansancio pero basta un leve abandono para sentir el vértigo que reptá, un vaivén en el cráneo, como si la cabeza estuviera llena de cosas vivas que giran a su alrededor. Como mancupias<sup>92</sup>.

Resta da dare, in conclusione di questa serrata ricognizione zoo-linguistica, una collocazione al già citato *colombre* buzzatiano: se da un lato l'affinità del nome con lo spagnolo *culebrón*, "serpentone"<sup>93</sup>, porterebbe ad ascrivere sbrigativamente l'implacabile essere che perseguita il giovane Stefano Roi nello sterminato catalogo di mostri del *merveilleux*, tra i grandi draghi marini dei bestiari medievali, dall'altro proprio l'inesorabilità della sua presenza, percepita per di più unicamente dalla "vittima"

---

<sup>91</sup> Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 86.

<sup>92</sup> Julio Cortázar, «Cefalea», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., pp. 154-5 («Allora, all'improvviso, sul pozzo nero del sonno in cui eravamo già deliciosamente caduti, siamo quel palo duro e acido sul quale si arrampicano giocando le mancupie. Ed è peggio se chiudiamo gli occhi. Così il sonno se ne va, nessuno dorme con gli occhi aperti, moriamo di stanchezza ma è sufficiente un lieve abbandono per sentire la vertigine che striscia, un viavai nel cranio come se la testa fosse piena di cose vive che vi girino attorno. Come mancupie». Trad. it. di Flaviana Nicoletti Rossini, «Cefalea», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 42).

<sup>93</sup> Cfr. Marco Perale, «Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del 'Colombre'», *Studi Buzzatiani*, IX (2004), pp. 37-46.

designata, autorizza a sospettare che ci si trovi di fronte a null'altro che alla proiezione di una fantasia scalpitante, alla manifestazione visiva di un'ossessione personale, di sapore melvilliano, per l'avventura in mare.

È lo stesso Buzzati, per nostra fortuna, a sciogliere il mistero e a rivelare, in un'intervista del 1971, la natura tutta verbale della sua creatura, ricondotta alla deformazione dell'inglese *kilometers* in *colomers*, talmente suggestiva da germinare nel mostro-parola attorno a cui è costruito il racconto<sup>94</sup>. Una fascinazione che si moltiplica nelle numerose varianti del nome – «kolomber, kahloubra, kalonga, kalu-balu, chalunggra»<sup>95</sup> – suggerite sul finale della storia, attraverso cui sembra quasi di intravedere il lungo processo di rimestamento, di elaborazione e “digestione”, subito dalla parola all'interno della testa dello scrittore prima di evadere e prendere vita sulla pagina. La parola fantastica acquista così le ragguardevoli misure del leviatano, al termine di un percorso circolare (si è tentati di dire “evoluzionistico”) che dall'indifferenziato, verso cui resta protesa una retorica vaga e allusiva, passando per una caleidoscopica successione di aggregazioni e frazionamenti logopoietici, arriva alla formazione di organismi “viventi” dalla pura essenza linguistica, semplici agglomerati di morfemi senza significato che, nel palesarsi, attentano alla solidità delle nostre certezze, per guizzare subito via e ricongiungersi nuovamente con l'informe.

#### 4. Testimoni inattendibili dell'invasione

L'oscurità generata a livello verbale da una logopoiesi incalzante e da procedimenti retorici volti all'intorbidimento del senso – come reticenze, ellissi, preterizioni, ecc. – si riflette nella produzione novecentesca in un rafforzamento di quell'ambiguità dell'enunciazione che da sempre contraddistingue il racconto fantastico, rafforzamento che passa con indicativa frequenza attraverso il recupero dell'espedito classico dell'inattendibilità del narratore autodiegetico, del testimone che è convenzionalmente

---

<sup>94</sup> «'Il colombre' [...] è nato da un nome: 'Colombre'. [...] [U]na mia amica [...] mi raccontava che un suo amico americano, invece di dire 'How many kilometers?' diceva 'How many colomers?'... Diceva lei che gli americani deformavano la parola. Questo 'colomers' mi è piaciuto. Allora ho immaginato una bestia, un mostro, e così è venuta fuori questa storia [...]» Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Mondadori, Milano 1973, pp. 153-4.

<sup>95</sup> Dino Buzzati, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, cit., p. 15.

chiamato a raccontare in prima persona l'accadimento perturbante<sup>96</sup>. L'assunzione nel testo di un punto di vista interno alla storia segue, tuttavia, sul fronte più avanzato dell'evoluzione del genere, dinamiche molto distanti da quelle riscontrabili nell'ambito del canone romantico, legate innanzitutto alla tendenza alla relativizzazione dell'istanza narrativa che caratterizza la letteratura postmoderna: se nell'Ottocento, infatti, il ricorso ad una simile ottica risponde primariamente al bisogno di dare attestazione all'impossibile, medesima consistenza ai piani confliggenti del racconto attraverso la diretta esperienza del loro momentaneo sovrapporsi, nel secolo scorso lo sguardo sugli eventi del narratore in prima persona – venuta meno la necessità di adeguare la dimensione dell'alterità a un fronte, quello del reale, già privato di gran parte della sua coesione – pone sempre più in rilievo la sua natura problematica di prospettiva parziale e soggettiva, incapace di dare garanzie al lettore sull'affidabilità della ricostruzione presentata.

Ciò appare più evidente lì dove «la duda surge debido a la multiplicidad de voces narrantes que superponen su testimonio»<sup>97</sup>, in quei casi, cioè, in cui a dire «Io» nel racconto non è un unico soggetto, ma una moltitudine di istanze – spesso tra loro contraddittorie – che si avvicinano nella narrazione, come accade ne «La trama celeste» di Bioy Casares<sup>98</sup>, in cui si passa, in un perfetto gioco di scatole cinesi, dalla voce del narratore di primo grado, l'anonimo editore che nella cornice introduce e commenta il documento proposto (secondo il familiare modello del “manoscritto ritrovato”), a quella di secondo grado del redattore di tale scritto, il medico Carlos Alberto Servian, a cui è assegnata a sua volta (come si avrà modo di vedere più approfonditamente nel prossimo paragrafo) la funzione di riportare la testimonianza diretta del vero protagonista della

---

<sup>96</sup> Per Lugnani «il racconto fantastico difficilmente può fare a meno di un'ottica interna focalizzata e soggettiva» (Lucio Lugnani, «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., p. 226), evidenza che già Todorov aveva, del resto, sottolineato, spiegando la predilezione della narrativa fantastica per il narratore in prima persona con l'empatia che tale espediente favorirebbe a instaurare tra il protagonista che vive personalmente la vicenda e il lettore: “la première personne «racontante» est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom «je» appartient à tous. En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un «homme moyen», en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître. Ainsi pénètre-t-on de la manière la plus directe possible dans l'univers fantastique”. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>97</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., p. 93.

<sup>98</sup> Pubblicato inizialmente come testo singolo nel 1944 dall'Emecé di Buenos Aires, il racconto confluisce quattro anni più tardi nell'omonima antologia pubblicata dalla casa editrice Sur.

storia, il capitano Ireneo Morris, precipitato durante il collaudo di un aeroplano nelle campagne di una Buenos Aires alternativa.

Sull'inaffidabilità dell'enunciazione dei fatti poggiano emblematicamente ben due dei tre testi di Antonio Tabucchi che Lazzarin indica come «*fantastici in senso proprio*»<sup>99</sup>, vale a dire «I pomeriggi del sabato» e «Gli incanti»<sup>100</sup>, inaffidabilità che lo scrittore toscano rafforza, oltre che assegnando in entrambi i casi al narratore un'età estremamente acerba, preadolescenziale, disponendo la mancanza di un suo diretto coinvolgimento nell'evento perturbante, secondo «la particolare tecnica di rappresentare il soprannaturale e gli “strani incontri” con i fantasmi sotto forma di “seconda esibizione”, mediata possibilmente da un personaggio dotato di particolare sensibilità»<sup>101</sup>, mutuata da capisaldi del genere come *The Turn of the Screw*. A dimostrare singolare ricettività verso la dimensione del soprannaturale nel racconto «I pomeriggi del sabato» è la piccola Nena, la sorellina del protagonista dodicenne, alle cui parole è demandata l'esile attestazione della presenza dell'inammissibile nel quotidiano, parole che nella loro urgenza aprono indicativamente il testo ben prima di veder suggerita la loro natura di sommario resoconto dell'avvistamento di un fantasma:

Era in bicicletta, disse la Nena, aveva in testa un fazzoletto coi nodi, l'ho visto bene, anche lui mi ha visto, voleva qualcosa qui di casa, l'ho capito, ma è passato come se non potesse fermarsi, erano le due precise<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> «In una lista dei testi fantastici 'in senso forte' di Tabucchi (a «ventiquattro carati», come direbbe Lucio Lugnani), di necessità selettiva, potrebbero figurare: *I pomeriggi del sabato* (GR); *Gli incanti*, *Any Where Out of the World* e forse anche *I treni che vanno a Madras* (PE); *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, e forse *Nocte, mare e distanza* e *Capodanno* (AN)». Stefano Lazzarin, «Materiali su Tabucchi e il fantastico», *Chroniques italiennes*, 4/2 (2002), p. 15. Se si allarga il calcolo a quei titoli sulla cui totale ascrivibilità al genere fantastico anche lo stesso Lazzarin sembra nutrire dubbi, il numero dei testi incentrati sull'inaffidabilità del narratore sale per lo meno a tre, con l'aggiunta del racconto «Capodanno», rielaborazione di un romanzo mai pubblicato inclusa nel volume del 1991 *L'angelo nero*, che chiude quella che Pia Schwarz Lausten definisce «una sorta di trilogia di racconti d'infanzia», caratterizzata dal fatto «che sono dei bambini ad essere portatori del punto di vista». Pia Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Museum Tusulanum Press, Copenaghen 2006, pp. 60-61.

<sup>100</sup> I racconti fanno parte rispettivamente delle raccolte *Il gioco del rovescio*, del 1981, e *Piccoli equivoci senza importanza*, del 1985.

<sup>101</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 140.

<sup>102</sup> Antonio Tabucchi, «I pomeriggi del sabato», in Id., *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 57.

L'identità dello strano ciclista che torna a presentarsi ogni sabato nell'ora meno conforme alle apparizioni spettrali, le due del pomeriggio di un'estate caldissima, si direbbe essere quella del padre dei due piccoli protagonisti, morto in guerra diversi anni prima, ricavabile dai dettagli che, nell'emergere dall'immensa mole di dati di realtà esibiti dalla lunga analessi che segue la frase incipitaria, delineano i contorni di un'assenza che si riverbera dolorosamente – senza essere mai esplicitata – lungo tutto il racconto. L'esuberanza descrittiva che delimita un simile vuoto – il riversarsi sulla narrazione dell'irrelevante fiumana di informazioni relative alle innocenti angherie inflitte da Nena al gatto Belafonte, alle canzoncine cantate fino allo sfinimento dalla bambina, ai buffi comportamenti del giardiniere Tommaso, alle infinite ore passate a memorizzare le declinazioni latine, ecc. – rivela allora lo scopo di contenere e soffocare il continuo riaffacciarsi del trauma rimosso, strategia non troppo distante dall'abitudine del narratore di mordersi le mani per allontanare con il dolore fisico una sofferenza interiore di gran lunga più intollerabile<sup>103</sup>. Che l'improvvisa intromissione dell'irrazionale nel monotono succedersi delle giornate estive vada intesa, nel rispetto della tradizionale interpretazione freudiana dell'*unheimlich*, come l'espressione di una vecchia ferita dell'inconscio tornata a riaprirsi, non a caso, dopo l'allontanamento di un'altra figura familiare di riferimento (la stravagante zia Yvonne, trasferitasi in Svizzera con il marito), trova del resto conferma nella vera e propria crisi di panico che, a livello fisico, il protagonista vive nell'ascoltare le trafelate parole della sorella, pur accordando loro ben poco credito:

Io ero concentrato a studiare [...], e così da principio non feci caso alla frase, del resto la Nena veniva spesso per seccare me o per distrarre la mamma con frasi tipo correte presto Belafonte si è ferito, oppure, mamma quando sarò grande potrò farmi i capelli azzurri come la zia Yvonne?, e se le prestavi ascolto addio, lei attaccava a petulare e non la fermavi più, la cosa migliore era scoraggiarla fin dall'inizio facendo finta di non sentire. Così quella volta mi ci volle forse un minuto per rendermi conto di quello che aveva detto. Avevo la testa fra le mani e ripetevo disperatamente l'ablativo, la frase della Nena mi

---

<sup>103</sup> «E allora non riesco a trattenere i singhiozzi e dovevo tapparmi la bocca con le mani per non farmi sentire dalla mamma, la mia voce repressa era un ciangottio sommesso che somigliava al verso di Belafonte quando si rifiutava di essere trascinato al guinzaglio; e la saliva, mischiata alle lacrime, mi inzuppava il fazzoletto che mi infilavo disperatamente in bocca, e allora mi veniva di morderle, le mie mani, ma piano piano, a piccoli morsi». Ivi, p. 64.

parve una delle sue solite scempiaggini. Ma all'improvviso sentii una vampata di calore che mi saliva alla fronte, poi cominciai a tremare e mi accorsi che le mani mi tremavano sulla Minerva della mia grammatica latina che si era chiusa da sola<sup>104</sup>.

Allo stesso modo manifestazione fisica del riemergere di memorie sepolte (legate proustianamente ai sensi dell'olfatto e del gusto) si dimostra essere il «sapore acutissimo di mirtilli» che il bambino avverte nei momenti in cui il passato invade più pericolosamente il presente, come nel caso della rievocazione del ricordo delle gite familiari ai bagni di Forte dei Marmi, o in quello, ben più sgomentevole, del presunto incontro tra la mamma e il misterioso individuo che chiude il racconto:

Poi la porta del retrocucina si aprì lentamente e la mamma uscì fuori. Da principio non mi parve neppure lei, che strano, era la mamma di quella fotografia del comò dove lei era sottobraccio a papà, dietro di loro c'era la basilica di San Marco e sotto c'era scritto Venezia 14 aprile 1942. Aveva lo stesso vestito bianco con dei grandi pois neri, le scarpe con un buffo cinturino allacciato sulla caviglia e una veletta bianca che le copriva il viso. Sul bavero della giacca aveva una camelia blu di seta e infilata al braccio portava una borsetta di cocodrillo. In una mano, con delicatezza, come se portasse un oggetto prezioso, teneva un cappello da uomo che io riconobbi<sup>105</sup>.

Diversamente dalla sorella e dalla madre, che non tentano in alcun modo di sottrarsi all'esperienza perturbante, il narratore si difende dai fantasmi di una felicità irrimediabilmente persa limitandosi a scrutare dalla sua stanza la porzione di cortile visibile dalle fessure della persiana abbassata, un nascondersi da «qualcosa di assurdo e di atroce, come un peccato»<sup>106</sup> che ha come inevitabile effetto quello di costringere anche il lettore ad assistere agli eventi da una posizione defilata, nell'impossibilità di poter raggiungere, per mancanza di elementi, una conoscenza soddisfacente della vicenda profilata e del mistero di cui è portatrice. Lo scacco gnoseologico si rivela, in tal senso, assoluto: se da un lato, infatti, l'inaffidabilità delle dichiarazioni della piccola Nena – che

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 67.

<sup>105</sup> Ivi, p. 75.

<sup>106</sup> Ivi, p. 73.

vede ancora nelle bambole «le sue “amichette”»<sup>107</sup> e in una vecchia sedia a sdraio appartenuta al padre un lussuoso *pied-à-terre* – è ribadita più volte dal fratello, dall’altro neppure il punto di vista di quest’ultimo, segnato dalla mancata elaborazione del lutto e così volutamente parziale, sembra fornire particolari garanzie, ancor più se si considera l’inclinazione propria di una certa età a trovare rifugio nei sogni ad occhi aperti, come quelli in cui il giovane immagina di fuggire in treno verso qualche meta lontana<sup>108</sup>, aspetto che porta Pia Schwarz Lausten a interpretare le visite settimanali dell’enigmatico ciclista come «un misto di sogno e memoria, visto che il ricordo preferito del figlio è proprio di una gita in bicicletta con il padre»<sup>109</sup>.

A infermare, tuttavia, una lettura meramente psicanalitica del mistero è, come spesso accade nel genere, una traccia concreta dell’improvviso passaggio dell’inammissibile sul piano del reale, rappresentata in questo caso dalla scomparsa del cappello da uomo che la mamma porta con sé in occasione dell’ultimo incontro con il fantasma, oggetto mediatore «non tanto per la sua inspiegabile presenza quanto invece per la sua altrettanto inspiegabile assenza»<sup>110</sup>, la cui inoppugnabilità, ad ogni modo, appare ancora una volta compromessa dalla visione indiretta e limitata dell’io narrante, incapace di riferire le modalità, soprannaturali o meno, della sparizione. I vuoti di cui il tessuto narrativo è disseminato – come quelli che impediscono, ad esempio, di capire le ragioni che spingono la madre, dopo l’iniziale scetticismo («ora vieni in casa, amore, [...] non puoi startene lì in codesta afa che fa male ai bambini») <sup>111</sup>, a credere alle parole della figlia, o che lasciano ignoto il contenuto del biglietto che quest’ultima è incaricata di portare all’inquietante visitatore – agiscono, nel determinare l’indiscernibilità delle dinamiche dell’invasione, da catalizzatore dell’effetto fantastico, secondo una strategia, metaforicamente adombrata

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 57.

<sup>108</sup> «Spesso immaginavo di partire. Mi vedevo salire su uno di quei treni nella notte, di soppiatto, quando il convoglio rallentava per i lavori in corso sulla massicciata. Con me avevo un minuscolo bagaglio, il mio orologio con le lancette fosforescenti e il mio libro di geografia. I corridoi avevano un tappeto soffice, gli scompartimenti erano foderati di velluto rosso con un poggiatesta di tela bianca, c’era un odore di tabacco e di tappezzeria, i rari viaggiatori dormivano, le luci erano basse e azzurrine. Mi sistemavo in uno scompartimento deserto, aprivo il mio libro di geografia e decidevo che sarei andato in una di quelle fotografie, a volte *La ville lumière vista dall’alto di Nôtre-Dame*, a volte *Il Partenone di Atene visto al tramonto*; ma la fotografia che più mi attirava era il porto di Singapore brulicante di biciclette e di gente col cappello a cono sullo sfondo di case dalle fattezze bizzarre». Ivi, p. 66.

<sup>109</sup> Pia Schwarz Lausten, *op. cit.*, p. 61.

<sup>110</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 142.

<sup>111</sup> Antonio Tabucchi, «I pomeriggi del sabato», in Id., *Il gioco del rovescio*, cit., p. 68.



dall'abitudine dello stesso narratore di scrivere brevi frasi in latino per poi cancellarle immediatamente dietro una fitta ragnatela di crocette, che eleva l'omissione e la reticenza a perni dell'intera macchina testuale. Il fantastico, attentamente espunto dal testo, si profila allora (come la figura del padre e il cappello scomparso) *in absentia*, attraverso i silenzi della narrazione che il lettore, sollecitato dall'atmosfera rarefatta del racconto e dall'inconsistenza degli indizi proposti, è portato a colmare sciogliendo l'ambiguità nella pienezza di senso offerta dall'irrazionale.

All'ambiguità quale «principal mecanismo de extrañamiento»<sup>112</sup> guardano anche molti dei racconti perturbanti della spagnola Cristina Fernández Cubas, nei quali, come in Tabucchi, «nada está dicho o afirmado, sino que todo está ligeramente esbozado y es el lector el que debe tomar decisiones o permanecer ignorante ante los motivos de los personajes y las complejas relaciones que se establecen entre ellos»<sup>113</sup>. Proprio alle strategie coinvolte nell'intorbidamento dell'enunciazione e nello screditamento dell'istanza narrativa rimandano, d'altronde, le numerose analogie che è possibile rintracciare tra le produzioni dei due autori, come quella che vede anche nell'opera della scrittrice spagnola «la insólita otredad habita[r] frecuentemente el mundo de los niños»<sup>114</sup>, dimensione a cui appartengono, ad esempio, i piccoli narratori dei testi «El reloj de Bagdad», «El legado del abuelo» e «El ángulo del horror»<sup>115</sup>.

Nelle profondità dell'infanzia si immerge, invece, senza più appartenervi, la protagonista del racconto «Mi hermana Elba»<sup>116</sup>, spinta a tornare con la memoria agli anni della sua prima giovinezza dal ritrovamento di un vecchio diario del periodo e dal piccolo mistero custodito nelle sue pagine, tradito dalla foto deturpata di una bambina:

Aún ahora, a pesar del tiempo transcurrido, no me cuesta trabajo alguno descifrar aquella letra infantil plagada de errores, ni reconstruir los frecuentes espacios en blanco o las

---

<sup>112</sup> Carolina Suárez Hernán, «Ambigüedad y fantasía en los relatos de Cristina Fernández Cubas», *RANLE*, IV, 8 (2015), p. 501.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Katarzyna Olga Beilin, «Entrevista con Cristina Fernández Cubas», in Id., *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Tamesis, Woodbridge 2004, p. 128.

<sup>115</sup> Il primo racconto apre la raccolta del 1983 *Los atillos de Brumal*, mentre gli ultimi due sono contenuti nel volume *El ángulo del horror*, del 1991.

<sup>116</sup> Il racconto dà il titolo alla raccolta che inaugura la fulgida parabola autoriale di Cristina Fernández Cubas, pubblicata nel 1980 dalla casa editrice Tusquets di Barcellona.

hojas burdamente arrancadas por alguna mano inhábil. Tampoco me representa ningún esfuerzo iluminar con la memoria el deterioro del papel, el desgaste de la escritura o la ligera pátina amarillenta de las fotografías. El diario es de piel, dispone de un cierre, que no recuerdo haber utilizado nunca, y se inicia el 24 de julio de 1954. [...] El diario finaliza dos años después. Ignoro si más tarde proseguí el relato de mis confesiones infantiles en otro cuaderno, pero me inclino a pensar que no lo hice. Ignoro también el destino ulterior de varias fotografías, que en algún momento debí de arrancar – y de cuya existencia hablan aún ciertos restos de cola casera petrificados por el tiempo –, y el instante o los motivos precisos que me impulsaron a desfigurar, posiblemente con un cortaplumas, una reproducción del rostro de mi hermana Elba<sup>117</sup>.

L'attendibilità dell'enunciazione si dimostra, già nella breve cornice che apre il testo, minata dalle contraddizioni in cui incorre la narratrice, che, se da un lato sembra voler rassicurare il lettore sull'incorrotta integrità dei ricordi a cui attinge (non andando, tuttavia, oltre la semplice registrazione delle impressioni suscitate dalla "materialità" del diario), dall'altro dichiara inaspettatamente di non rammentare molto della sola questione rilevante prospettata dalla nota introduttiva, vale a dire le ragioni della *damnatio memoriae* di cui porta traccia il ritratto di sua sorella, la piccola Elba, confessione che sembrerebbe indicare nelle «dificultades para reconstruir el pasado a través de los recuerdos»<sup>118</sup> il cardine principale attorno a cui verte l'oscurità della narrazione. A una più generale tendenza alla reticenza sembra, ad ogni modo, rimandare l'indeterminatezza dell'unico frammento del diario di cui viene data diretta trascrizione, «*Hoy, por la mañana, han vuelto a hablar de "aquello"*»<sup>119</sup>, che trasporta, con lo scioglimento del

---

<sup>117</sup> Cristina Fernández Cubas, «Mi hermana Elba», in Id., *Todos los cuentos*, Tusquets Editores, Barcelona 2018, p. 55. («Ancora adesso, nonostante il tempo trascorso, non trovo alcuna fatica nel decifrare quella calligrafia infantile disseminata di errori, nel ricostruire i frequenti spazi lasciati in bianco o le pagine crudelmente strappate da una qualche mano maldestra. Né rappresenta alcuno sforzo illuminare con la memoria il deterioramento della carta, lo sbiadire della scrittura o la leggera patina giallastra delle fotografie. Il diario è di pelle, ha una chiusura che non ricordo di aver mai usato, e inizia il 24 luglio del 1954. [...] Il diario termina due anni dopo. Non so se in seguito continuai a registrare le mie confessioni infantili in un altro quaderno, ma sono incline a pensare che non lo feci. Ignoro anche la sorte di varie fotografie, che a un certo punto devo aver staccato – e della cui presenza danno ancora prova i resti pietrificati di colla fatta in casa –, e l'istante o i motivi precisi che mi spinsero a sfigurare, probabilmente con un taglierino, una riproduzione del volto di mia sorella Elba». Trad. mia).

<sup>118</sup> Carolina Suárez Hernán, *op. cit.*, p. 502.

<sup>119</sup> Cristina Fernández Cubas, «Mi hermana Elba», in Id., *Todos los cuentos*, cit., p. 55, corsivi nell'originale. («*Oggi, in mattinata, sono tornati a parlare di "quello"*»). Trad. mia).

pronomi che chiude la frase, direttamente nella greve atmosfera, fatta di porte socchiuse e discussioni a mezza voce, che accompagna le ultime fasi della separazione dei genitori delle due bambine, spettatrici impotenti del piccolo dramma familiare che si consuma nella grande casa sul mare in cui sono solite trascorrere i mesi estivi.

Al senso di perdita legato a un trauma infantile – vissuto non meno intensamente del lutto affrontato dal giovane protagonista de «I pomeriggi del sabato»<sup>120</sup> – sembrerebbe nuovamente appartenere, insomma, il seme del «silenzio pertinaz»<sup>121</sup> che attraversa il racconto, silenzio che trova perfetta tematizzazione nella chiusa incomunicabilità che, in forme diverse, caratterizza ognuno dei personaggi: quasi del tutto incapace di parlare si rivela, ad esempio, la seienne Elba, afasica a causa di un non meglio specificato ritardo mentale, mentre trincerata in «una mudez fuera de toda lógica»<sup>122</sup> appare in un primo momento la sorella, ingenuamente convinta di poter in tal modo abbattere il muro di segreti e bisbigli eretto dagli adulti, di esercitare, attraverso l'ostinatezza propria dei suoi dodici anni, un controllo diretto sulla realtà che la circonda. Ugualmente chiusa in un «obstinado silencio» si presenta la «adolescente obesa de piel grasienta»<sup>123</sup> assegnata alla protagonista come compagna di stanza nel collegio gestito dalle suore in cui, come primo effetto del divorzio, le due bambine vengono confinate, così come riservata e taciturna è descritta Fátima, la quattordicenne ribelle, idolatrata dalle educande più giovani, che introduce nella storia l'elemento irrazionale, vale a dire i misteriosi *escondites* in cui, durante un'incursione notturna nelle stanze private delle novizie, lei e l'incredula narratrice sono costrette a nascondersi per non essere scoperte, sorta di interstizi scavati nello spazio al cui interno, totalmente invisibili, è possibile sottrarsi alla vista di chi ne ignora l'esistenza.

Nonostante la conoscenza piuttosto approfondita dimostrata riguardo l'ubicazione dei

---

<sup>120</sup> Che agli occhi della giovane protagonista il trauma emotivo legato al divorzio e alla conseguente disgregazione della famiglia corrisponda, sotto molti aspetti, a quello determinato dalla morte di un genitore è suggerito dalle parole della stessa bambina: «en mi misma clase, había dos huérfanas, condición que en un principio envidié, pero a la que terminé por no conceder, como la mayoría, ninguna importancia». Ivi, p. 59. («nella mia stessa classe c'erano due orfane, condizione che in un primo momento invidiai, ma alla quale finii per non concedere, come la maggior parte, alcuna importanza». Trad. mia).

<sup>121</sup> Ivi, p. 56.

<sup>122</sup> *Ibidem.* («una mutezza priva di alcuna logica». Trad. mia).

<sup>123</sup> Ivi, p. 58.

diversi nascondigli<sup>124</sup>, Fátima (e poi la stessa protagonista) si rivela tuttavia essere, rispetto ad « aquellos mundos sin límites », poco più di una semplice fruitrice, lì dove a mostrare, invece, una reale connessione con i prodigiosi anfratti è la piccola Elba, non solo inspiegabilmente capace di aprire nuovi passaggi all'interno dei varchi, ma anche di utilizzarli per spostarsi a piacimento nell'istituto senza essere vista:

Pero la facilidad con que Elba se movía en aquellos mundos sin límites superaba, en mucho, a la de la propia Fátima. [...] Se diría que mi hermana había logrado descubrir algunos escondites más dentro de los ya conocidos o que, por misteriosos conductos cuya comprensión se nos escapaba, sabía cómo desplazarse sin ser vista por la mayoría de las dependencias del internado. Un día Elba nos habló de « caminos chiquitos », pero ni Fátima ni yo pudimos sacar gran cosa en claro de sus voluntariosas explicaciones infantiles<sup>125</sup>.

Quello che si sarebbe detto, in un primo momento, essere l'asse fantastico dell'intera narrazione, perde tuttavia ogni incidenza sulla storia quando, ritornate all'istituto dopo le vacanze estive (senza Elba, costretta a frequentare « un colegio especial junto a niñas

---

<sup>124</sup> « De la mano de Fátima aprendí a conocer los cuatro escondites del colegio. Tres, contando el de la habitación de las novicias, estaban situados en el interior del edificio y dos de ellos eran de parecida estructura. El tercero, en cambio, no ocupaba uno de los ángulos de la habitación como los otros, sino que se hallaba en la capilla, exactamente a la altura de la baldosa número diecisiete contando a partir del púlpito. Como la búsqueda resultaba un poco complicada, Fátima había marcado desde hacía tiempo la baldosa en cuestión con una cruz, pero, así y todo, el escondite era muy poco utilizado por la angostura de sus dimensiones. El cuarto se encontraba en el jardín. Era amplio y agradable y, durante un tiempo, acudíamos allí regularmente para conversar de nuestras cosas y observar sin ser vistas ». Ivi, p. 66-7. (« Da Fátima imparai a riconoscere i quattro nascondigli del collegio. Tre, contando quello delle stanze delle novizie, erano situati all'interno dell'edificio e due di questi presentavano la stessa struttura. Il terzo, invece, non occupava uno degli angoli delle stanze come gli altri, ma era situato nella cappella, esattamente all'altezza della diciassettesima mattonella iniziando a contare dal pulpito. Siccome la sua ricerca risultava un po' complessa, Fátima aveva segnato già da tempo la mattonella in questione con una croce, eppure, ad ogni modo, il nascondiglio veniva usato davvero di rado a causa della ristrettezza delle sue dimensioni. Il quarto si trovava nel giardino. Era ampio e confortevole e, per un po', vi andavamo regolarmente per conversare delle nostre cose e osservare senza essere viste ». Trad. mia).

<sup>125</sup> Ivi, p. 67. (« Eppure la facilità con la quale Elba si muoveva in quei mondi senza limiti superava di gran lungo quella della stessa Fátima. Sembrava che mia sorella fosse riuscita a scoprire alcuni nuovi nascondigli oltre a quelli che già conoscevamo o che, attraverso misteriosi condotti la cui comprensione ci sfuggiva, sapesse muoversi senza essere vista attraverso la gran parte dei locali del collegio. Un giorno Elba ci parlò di "piccoli sentieri", ma né Fatima né io siamo state in grado di ricavare molto dalle sue volenterose spiegazioni infantili ». Trad. mia).

como ella»)<sup>126</sup>, prima Fátima e poi la protagonista, scoprendosi cresciute negli atteggiamenti e negli interessi, si lasciano poco a poco alle spalle i vecchi passatempi segreti («dejé paulatinamente de frecuentar aquellos refugios que ahora se me revelaban desprovistos de interés y de cuya existencia, por alguna oscura razón, me avergonzaba»)<sup>127</sup>, un'espunzione dell'elemento perturbante dal racconto che, nel coincidere con l'ingresso delle due amiche nell'età dell'adolescenza, suggerisce l'ascrivibilità dei misteriosi *escondites* – «metáfora del aislamiento frente a la inseguridad del mundo adulto», secondo l'interpretazione proposta da Roas<sup>128</sup> – alla dimensione immaginifica dei giochi infantili, a quella fantasia fanciullesca di cui, in più occasioni, la narratrice dà apprezzabile prova («me entretuve en imaginar que yo no era yo, y que todo lo que me rodeaba no era más que el fantasma de un largo y tedioso sueño»)<sup>129</sup> e che la stessa Fernández Cubas indica, in fondo, come originale terreno di ispirazione dell'invenzione letteraria: «He creído en la existencia de estos espacios. En los juegos de niña, donde todo es posible, yo creía en los caminos chiquitos de 'Mi hermana Elba', en la posibilidad de burlar el tiempo y el espacio. No lo conseguí, pero lo creía, y ahora es un tema en que me muevo muy a gusto»<sup>130</sup>.

Che il passaggio dal mondo dell'infanzia a quello degli adulti – segnato dal ristabilimento di quel principio di realtà inizialmente rifiutato e messo in discussione dalle due compagne di giochi – definisca i termini della contrapposizione fantastica non trova, tuttavia, alcun tipo di conferma da parte dell'istanza narrativa. Come rileva Carolina Suárez Hernán «el elemento sobrenatural puede ser interpretado como un mero juego infantil, pero las palabras de la protagonista no aportan ninguna reflexión sobre ello»<sup>131</sup>, un silenzio che poggia in primo luogo sulla studiata tangenzialità assegnata alla

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 68. («una scuola speciale insieme a bambine come lei». Trad. mia).

<sup>127</sup> Cristina Fernández Cubas, «Mi hermana Elba», in Id., *Todos los cuentos*, cit., p. 70 («lasciai gradualmente di frequentare quei rifugi che ora mi sembravano privi di interesse e della cui esistenza, per qualche oscura ragione, mi vergognavo». Trad. mia).

<sup>128</sup> David Roas, «El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico», in Irene Andres-Suárez e Ana Casas, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Arco/Libros, Madrid 2007, p. 58.

<sup>129</sup> Cristina Fernández Cubas, «Mi hermana Elba», in Id., *Todos los cuentos*, cit., p. 59. («mi divertii ad immaginare che io non fossi io, e che tutto ciò che mi circondava fosse solo il fantasma di un lungo e tedioso sogno». Trad. mia).

<sup>130</sup> Katarzyna Olga Beilin, *op. cit.*, p. 132.

<sup>131</sup> Carolina Suárez Hernán, *op. cit.*, p. 502.

componente perturbante dal racconto. Il mistero degli *escondites*, lasciato alla sua insolubile ambiguità, cede spazio nell'ultima parte del testo al ricordo prima dei felici giorni estivi trascorsi dalla protagonista in spiaggia con gli amici, nel dolce turbamento dei primi innamoramenti adolescenziali, e poi dell'avvenimento che di quel periodo segna la brusca interruzione, ovvero la tragica morte di Elba, caduta in circostanze poco chiare dalla terrazza della grande casa sul mare. Tale spostamento del baricentro della narrazione dalla sorprendente scoperta dell'esistenza nel mondo di "spazi al di fuori dello spazio" al terribile destino a cui va incontro la bambina, ultimo detestato legame che la sorella sente con il mondo ripudiato dell'infanzia, pone il lettore, privato delle coordinate definite normalmente dalle convenzioni del genere, nella stessa disperante condizione di *impasse* ermeneutica osservata in Tabucchi, nell'impossibilità di colmare soddisfacentemente i vuoti disseminati nel testo e persino di riconoscere al suo interno il prodursi di quelle dinamiche indispensabili all'insorgere della violazione fantastica. La direzione seguita si rivela, tuttavia, per molti versi speculare a quella evidenziata ne «I pomeriggi del sabato»: se nel racconto dello scrittore toscano, infatti, la centralità del *topos* dell'apparizione spettrale è usata per adombrare il vero motore della narrazione, rappresentato, come si è detto, dal doloroso riemergere del rimosso, nel testo di Cristina Fernández Cubas è proprio il silenzio imposto dalla narratrice sull'esperienza perturbante a velare di incertezza l'intera ricostruzione prospettata, leggibile come il tentativo «to exorcise a woman of troubling memories of an abnormal sister»<sup>132</sup>.

Le inquietanti abilità attribuite ad Elba alluderebbero, in tal senso, alla "diversità" della bambina, sospesa (come gli orologi su cui concentra il suo sguardo) nell'immutabilità di un'eterna fanciullezza, condizione – suggellata dalla prematura dipartita della piccola – che proprio le trasformazioni comportate dalla crescita sembrano rendere più intollerabile alla protagonista. Il senso di colpa di quest'ultima per aver escluso dalla propria vita la sorella minore, fonte di vergogna al pari del ricordo dei nascondigli segreti di Fátima («Faltaban aún algunos minutos para que las bicicletas de mis amigos hicieran su aparición en el jardín. [...] "Ojalá no la vean", pensé. [...] Elba, desde su mundo, parecía

---

<sup>132</sup> Jessica A. Folkart, *Angles of Otherness in Post-Franco Spain. The Fiction of Cristina Fernández Cubas*, Bucknell University Press, London 2002, p. 60.

intuir que su presencia me resultava incómoda»<sup>133</sup>, trova così, nel suo bisogno di emergere indirettamente per superare le censure dell'inconscio, secondo il principio psicanalitico dello *spostamento* (*Verschiebung*), traduzione nell'oscurità dell'immagine fantastica, nella metaforica capacità degli *escondites* di rendere invisibile ciò che viene nascosto al loro interno. Le parole di Freud illuminano, da questo punto di vista, le dinamiche appena rilevate:

La seconda opera del lavoro onirico è lo spostamento. [...] Le sue due manifestazioni sono: primo, il fatto che un elemento latente non viene sostituito da una sua propria componente, ma da qualcosa di più lontano, da un'allusione; e secondo, che l'accento psichico passa da un elemento importante a un altro irrilevante, sicché il sogno appare strano e centrato su un punto diverso<sup>134</sup>.

La narratrice, nel rielaborare ricordi molto lontani nel tempo, impiega inconsciamente le stesse strategie attive nel processo onirico, in modo da riuscire, di pari passo, ad esprimere ed esorcizzare il doloroso rimorso per l'egoismo manifestato in quell'età di transizione e di formazione della propria individualità che è l'adolescenza (egoismo che tocca il suo apice con la frase «Damián me ha besado por primera vez. [...] HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA»<sup>135</sup>, riportata nel diario sotto la data del funerale della povera Elba) e a difendersi da esso, tenendolo ben celato dietro lo schermo dell'immagine fantastica.

#### 4.1 Voci al di là dello specchio

Le parole con cui Borges delinea in «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» l'impianto generale dell'opera che l'amico Bioy Casares progetta di scrivere, «una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una

---

<sup>133</sup> Cristina Fernández Cubas, «Mi hermana Elba», in Id., *Todos los cuentos*, cit., p. 71. («Mancavano ancora alcuni minuti prima che le biciclette dei miei amici facessero la loro apparizione nel giardino. [...] “Speriamo che non la vedano”, pensai. [...] Elba, dal suo mondo, sembrava intuire che la sua presenza mi metteva a disagio». Trad. mia).

<sup>134</sup> Sigmund Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, a cura di Roberto Finelli e Paolo Vinci, trad. it. di Irene Castiglia, Newton Compton, Roma 2010, p. 138.

<sup>135</sup> Cristina Fernández Cubas, «Mi hermana Elba», in Id., *Todos los cuentos*, cit., p. 73 («Damián mi ha baciata per la prima volta. [...] OGGI È IL GIORNO PIÙ FELICE DELLA MIA VITA»). Trad. mia).

realidad atroz o banal»<sup>136</sup>, si direbbero attagliarsi perfettamente a entrambi i racconti di cui si è appena affrontata l'analisi (sia per quanto riguarda l'inaffidabilità della ricostruzione offerta dai due protagonisti, che dal punto di vista dell'esigenza del lettore di farsi carico della ricerca degli indizi indispensabili all'interpretazione degli accadimenti presentati, realmente qualificabili, a conti fatti, come atroci e banali), a riprova della ricorsività all'interno del genere di tale configurazione narrativa. Il romanzo a cui il grande scrittore argentino allude è, d'altra parte, con buona probabilità (considerando come *terminus post quem* il 1940, data della prima pubblicazione del testo borgesiano), *Plan de evasión* (1945), che pone al centro della narrazione proprio il tema della relatività e della provvisorietà del punto di vista del singolo individuo, dell'ingannevole parzialità delle possibilità sensoriali dell'uomo, così come esplicitato dal principale antagonista della storia, il folle scienziato Castel, intento a condurre sugli ospiti della sua isola-prigione mostruosi esperimenti volti a modificare la loro percezione del mondo:

Admitimos el mundo como lo revelan nuestros sentidos. Si fuéramos daltonianos ignoraríamos los colores. [...] Si miramos a través del microscopio la realidad varía: desaparece el mundo conocido y este fragmento de materia, que para nuestro ojo es uno y está quieto es plural, se mueve. No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra; ambas son interpretaciones de máquinas parecidas, diversamente graduadas. Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos [...]. Si cambiaran los sentidos cambiaría la imagen<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», in Id., *Cuentos completos*, Debolsillo, Barcelona 2016, p. 91 («[...] un romanzo in prima persona, in cui il narratore, omettendo o deformando alcuni fatti, sarebbe incorso in varie contraddizioni, che avrebbero permesso ad alcuni lettori – a pochissimi lettori – di indovinare una realtà atroce o banale». Trad. it. di Franco Lucentini, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», in Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, Einaudi, Torino 1955, p. 79).

<sup>137</sup> Adolfo Bioy Casares, *Plan de evasión*, Edhasa/Sudamericana, Barcelona 1977, pp. 150-51. («Ammettiamo il mondo come lo rivelano i nostri sensi. Se fossimo daltonici, ignoreremmo qualche colore. Se fossimo nati ciechi ignoreremmo tutti i colori. [...] Se guardiamo attraverso il microscopio, la realtà cambia: scompare il mondo conosciuto, e questo frammento di materia, che per il nostro occhio è uno e immobile, è plurale e si muove. Non si può affermare che un'immagine sia più vera dell'altra; entrambe sono interpretazioni di macchine simili, diversamente graduate. Il nostro mondo è una sintesi che ci è data dai sensi [...]. Se cambiassero i sensi cambierebbe l'immagine». Trad. it. di Romana Petri, *Piano d'evasione*, Cavallo di ferro, Roma 2009, p. 156).



Le cose si fanno più complicate nel momento in cui ci si allontana – come spesso accade nella produzione del secolo scorso – dalla dinamica classica che prevede che l’invasione fantastica muova dal piano dell’alterità verso quello della realtà, quando a risultare di difficile determinazione, in altre parole, è l’assetto stesso dei diversi livelli su cui si sviluppa la narrazione e a quale di questi appartenga veramente la voce narrante. Un esempio concreto dell’alto grado di tortuosità che certe architetture narrative proposte dal fantastico novecentesco sono in grado di raggiungere è offerto, restando nell’ambito dell’opera casaresiana, dal già citato racconto «La trama celeste», la cui complessa struttura a scatole cinesi racchiude il resoconto delle incredibili vicissitudini che vedono il capitano Ireneo Morris precipitare – dopo aver inavvertitamente riprodotto con il suo aeroplano alcuni dei movimenti «que se emplean para que aparezcan o desaparezcan los espíritus»<sup>138</sup> – in una dimensione per molti aspetti simile all’ordinaria realtà di tutti i giorni, eppure nei dettagli talmente distante da questa da essere infine riconosciuta come una sua versione *alternativa*. A scorgere nella Buenos Aires in cui il protagonista si risveglia un mondo “altro” (nell’accezione di differente soluzione combinatoria prospettata da Luis-Auguste Blanqui nel suo libro *L'Eternité par les astres*, direttamente citato nel testo come chiave di lettura della straordinaria vicenda)<sup>139</sup> è tuttavia il ben più

---

<sup>138</sup> Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, p. 67 («[...] impiegati per far comparire o scomparire gli spiriti». Trad. it. di Glauco Felici, «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 27). I *pases* evocati dal redattore delle avventure del capitano Morris rimandano alle pratiche spiritiste che tanto fascino esercitarono sui primi tentativi argentini di scrittura fantastica, a quelle complesse sequenze di movimenti e gesti attraverso le quali si credeva di poter entrare in contatto con la dimensione oltremondana. Le acrobazie aeree eseguite da Morris durante il collaudo di un veicolo militare sarebbero così responsabili, secondo lo stesso principio esoterico, dell’apertura del passaggio che porta alla Buenos Aires alternativa, segnalata dalla visione «effimera y feliz» di «una vasta mole oscura» (Ivi, p. 73), evidente riferimento a un altro «folle volo» e alla figura archetipica di tutti i viaggiatori “dimensionali”, quell’Ulisse dantesco che, inseguendo la sua sete di conoscenza, arriva a raggiungere i confini del mondo e ad avvistare il regno dei morti – la «montagna bruna» del Purgatorio – prima di sprofondare nell’abisso.

<sup>139</sup> Servian trova in un paragrafo del libro di Blanqui la spiegazione all’incredibile racconto di Morris, così come aveva già fatto il suo doppio della Buenos Aires alternativa, inviando il testo al capitano affinché comprendesse la natura delle sue disavventure: «Habrà infinitos mundos idénticos, infinitos mundos ligeramente variados, infinitos mundos diferentes. Lo que ahora escribo en este calabozo del fuerte del Toro, lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, en una mesa, en un papel, en un calabozo, enteramente parecidos. En infinitos mundos mi situación será la misma, pero tal vez la causa de mi encierro gradualmente pierda su nobleza, hasta ser sórdida, y quizá mis líneas tengan, en otros mundos, la innegable superioridad de un adjetivo feliz». Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», in Id., *La trama celeste*, cit., p. 92. («Vi saranno infiniti mondi identici, infiniti mondi lievemente distinti, infiniti mondi differenti. Ciò che adesso scrivo in questa cella del forte del Toro, l’ho scritto e lo scriverò per l’eternità, su un tavolo, su un pezzo di carta, in una cella, del tutto simili. In infiniti mondi la mia situazione sarà la stessa, ma forse la

colto e perspicace redattore delle memorie di Morris, il dottor Carlos Alberto Servian, contattato dal capitano dopo il ritorno di questi dal suo involontario “viaggio dimensionale”, reso possibile dal riproporsi delle stesse condizioni che avevano determinato il primo “passaggio”. L’interpretazione che il medico dà del confusionario racconto dell’amico, per cui quest’ultimo avrebbe compiuto un viaggio di andata e ritorno dalla sua dimensione originaria a una realtà che porta le impercettibili tracce della sopravvivenza di Cartagine nel ruolo di impero millenario<sup>140</sup> (come lo strano nome dell’infermiera conosciuta “dall’altra parte” dal capitano, Idibal, o l’anello con l’effigie di una divinità punica che la donna consegna a Morris, unica prova tangibile della sua storia)<sup>141</sup>, trova ad ogni modo immediata confutazione nella nota che l’editore del

---

causa della mia prigionia gradualmente perderà la sua nobiltà, fino a diventare sordida, e forse queste mie righe avranno, in un altro mondo, l’innegabile superiorità di un aggettivo felice». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell’ombra e altre storie fantastiche*, cit., pp. 48-49).

<sup>140</sup> Al concetto di “realtà alternativa” è strettamente collegato quello di “storia alternativa”, che ne costituisce una sorta di corollario, tematica condensatasi nel sottogenere fantastico dell’ucronia, basato, appunto, sulla premessa che un determinato evento storico abbia seguito un corso diverso da quello conosciuto e comunemente accettato. L’esempio forse più rilevante di tale filone narrativo è rappresentato dal romanzo del 1962 *The Man in the High Castle*, di Philip K. Dick, nel quale viene descritta una realtà dove la Seconda guerra mondiale è stata vinta dall’Asse, con il conseguente smembramento dell’America sconfitta in due stati, uno sotto il controllo dei tedeschi e l’altro dei giapponesi. Cfr. John Clute, David Langford e Peter Nicholls (a cura di), *Alternate History*, in *The Encyclopedia of Science Fiction*, III edizione online, 2011-2015, [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/alternate\\_history](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/alternate_history) (ultima consultazione 13/02/2016). Il conflitto fantastico si consuma, in questo caso, tra due configurazioni temporali inconciliabili e reciprocamente escludenti, in cui quella rispondente alla realtà storica conosciuta è o sottointesa, quale modello di paragone iscritto nell’enciclopedia di chi legge, o relegata al ruolo di sediziosa “alternativa”, come avviene nel romanzo di Dick con la circolazione sotterranea del libro fittizio *The Grasshopper Lies Heavy*, proibito dai nazisti a causa del suo propagandare la vittoria della guerra da parte degli Alleati.

<sup>141</sup> «El anillo es una doble prueba que tengo en mi poder. Es una prueba de que Morris estuvo en otro mundo: ningún experto, de los muchos que he consultado, reconoció la piedra. Es una prueba de la existencia (en ese otro mundo) de Cartago: el caballo es un símbolo cartaginés». Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», in Id., *La trama celeste*, cit., p. 93. («L’anello è una doppia prova a mia disposizione. È una prova del fatto che Morris sia stato in quell’altro mondo: nessuno dei molti esperti che ho consultato ha saputo identificare la pietra. È la prova dell’esistenza (in quell’altro mondo) di Cartagine: il cavallo è un simbolo cartaginese». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell’ombra e altre storie fantastiche*, cit., pp. 49-50). L’anello testimonia, in maniera concreta, sia l’esistenza di una Buenos Aires parallela, di un mondo diverso dal nostro, sia la sopravvivenza, in tale configurazione spazio-temporale, della città di Cartagine. Tutto il racconto finisce così per ruotare attorno al gioiello e ai diversi significati che il suo simbolismo sembra irradiare nel testo; sorta di “oggetto magico”, dalla straordinaria capacità di passare indenne da una dimensione all’altra, senza in alcun modo subire alterazioni e conservando tutta la sua “estraneità”, l’anello determina i rapporti tra i vari personaggi, come quello amoroso tra l’infermiera e Morris e tra quest’ultimo e il narratore, Carlos Alberto Servian, che proprio grazie alle caratteristiche uniche del gioiello (la misteriosa pietra preziosa e l’effigie della divinità cartaginese intagliata al suo interno) inizia a credere nella pluralità di universi teorizzata da Blanqui e a dare credito all’inverosimile racconto

dattiloscritto di Servian, il narratore di primo grado, fa seguire al racconto, riferendo di aver incontrato Morris sul confine tra l'Uruguay e il Brasile nel periodo della supposta permanenza di questi nella Buenos Aires alternativa. «El relato de Carlos Alberto Servian me pareció inverosímil»<sup>142</sup>, afferma il curatore del testo all'inizio della sua chiosa conclusiva; ad essere messo in discussione, tuttavia, non è l'elemento fantastico, l'esistenza di universi paralleli o il viaggiare di Morris tra essi, ma la possibilità del tutto remota di riuscire a tornare, tra infinite dimensioni, esattamente in quella da cui si è partiti. Il problema riguarda, allora, solo il calcolo delle probabilità: «Admitamos que, por casualidad, el capitán Ireneo Morris haya caído en otro mundo; que vuelva a caer en éste sería un exceso de casualidad»<sup>143</sup>. La spiegazione dei fatti avanzata sul finale dal narratore di primo grado apre il racconto ad una prospettiva vertiginosa:

La explicación es evidente:

En varios mundos casi iguales, varios capitanes Morris salieron un día (aquí el 23 de junio) a probar aeroplanos. Nuestro Morris se fugó al Uruguay o al Brasil. Otro, que salió de otro Buenos Aires, hizo unos "pases" con su aeroplano y se encontró en el Buenos Aires de otro mundo (donde no existía Gales y donde existía Cartago; donde espera Idibal). Ese Ireneo Morris subió después en el Dewotine, volvió a hacer los "pases", y cayó en este Buenos Aires. Como era idéntico al otro Morris, hasta sus compañeros lo confundieron. Pero no era el mismo. El nuestro (el que está en el Brasil) remontó vuelo, el 23 de junio, con el Breguet 304; el otro sabía perfectamente que había probado el Breguet 309. Después, con el doctor Servian de acompañante, intenta los pases de nuevo y desaparece. Quizá lleguen a otro mundo; es menos probable que encuentren a la sobrina

---

dell'amico. L'anello si direbbe, da questo punto di vista, esemplificare alla perfezione la definizione di "oggetto mediatore" avanzata da Remo Ceserani: «un oggetto che, con la sua concreta inserzione nel testo, diventa la testimonianza inequivoca del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto con sé». Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 81. Per un'analisi più approfondita del dispositivo dell'oggetto mediatore e della sua evoluzione nell'ambito del fantastico novecentesco, si veda il paragrafo 3 del prossimo capitolo.

<sup>142</sup> Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», in Id., *La trama celeste*, cit., p. 96. («Il racconto di Carlos Alberto Servian mi è sembrato inverosimile». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 52).

<sup>143</sup> *Ibidem*. («Ammettiamo che, per una casualità, il capitano Ireneo Morris sia caduto nell'altro mondo; il fatto che torni a cadere in questo mondo sarebbe un eccesso di casualità». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 52).

de Servian y a la cartaginesa<sup>144</sup>.

La pluralità delle istanze narrative coinvolte (a cui occorrerebbe aggiungere le voci legate all'intertestualità dell'opera, come il già citato Blanqui o il Cicerone dell'*Accademia*)<sup>145</sup> e il conseguente moltiplicarsi delle verità prospettate dal racconto portano inesorabilmente quest'ultimo a deflagrare in una infinita teoria di "mondi possibili" – denominata non a caso dal filosofo David Albert «interpretazione dei molti punti di vista»<sup>146</sup> – di «haces de espacios y tiempos paralelos»<sup>147</sup> nelle cui possibilità combinatorie trova soluzione il disarmante relativismo che muove l'intera macchina testuale. L'intersecarsi delle discordanti testimonianze di Morris, Servian e del loro anonimo commentatore (presumibile alter ego dello stesso Bioy Casares) si rifrange, in un confuso gioco di conferme e reciproche confutazioni, non più semplicemente su due piani narrativi ben distinti e ontologicamente antinomici, tra i quali si oscilla nel cercare di dare

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 97. («La spiegazione è evidente: In diversi mondi quasi uguali, vari capitani Morris uscirono un giorno (qui il 23 giugno) per provare aerei. Il nostro Morris fuggì in Uruguay o in Brasile. Un altro, che partì dall'altra Buenos Aires, fece alcuni «passaggi» col suo aereo e si trovò nella Buenos Aires dell'altro mondo (dove non esisteva il Galles e dove esisteva Cartagine; dove attende Idibal). Quell'Ireneo Morris salì poi sul Dewotine, fece di nuovo i «passaggi» e cadde in questa Buenos Aires. Poiché era identico all'altro Morris, persino i suoi compagni lo confusero. Ma non era lo stesso. Il nostro (quello che è in Brasile) prese il volo, il 23 giugno, col Breguet 304; l'altro sapeva perfettamente di aver provato il Breguet 309. In seguito, con il dottor Servian come accompagnatore, fa di nuovo i «passaggi» e sparisce. Forse arriveranno a quell'altro mondo; è meno probabile che riescano a trovare la nipote di Servian e la cartaginese». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., pp. 52-53).

<sup>145</sup> La breve ricapitolazione di miti letterari legati al tema del viaggio tra dimensioni con cui la testimonianza di Servian ha inizio dà la misura dell'apertura testuale che caratterizza il racconto: «Este relato podría empezar con alguna leyenda celta que nos hablara del viaje de un héroe a un país que está del otro lado de una fuente, o de una infranqueable prisión hecha de ramas tiernas, o de un anillo que torna invisible a quien lo lleva, o de una nube mágica, o de una joven llorando en el remoto fondo de un espejo que está en la mano del caballero destinado a salvarla, o de la busca, interminable y sin esperanza, de la tumba del rey Arturo». Ivi, pp. 66-7. («Questo racconto potrebbe cominciare con qualche leggenda celtica che ci parli del viaggio di un eroe in un paese che si trova dall'altra parte di una fonte, o di un'inespugnabile prigione fatta di teneri rami, o di un anello che fa diventare invisibile chi lo porta, o di una nuvola magica, o di una ragazza che piange nel fondo lontano di uno specchio tenuto in mano dal cavaliere destinato a salvarla, o della ricerca, interminabile e senza speranza, della tomba del re Artù». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 26).

<sup>146</sup> Cfr. David Albert, «How to Take a Photograph of Another Everett World», in Daniel Greenberger (a cura di), *New Techniques and Ideas in Quantum Measurement Theory*, Annals of the New York Academy of Sciences, New York 1986, pp. 498-502.

<sup>147</sup> Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», in Id., *La trama celeste*, cit., p. 98. («[...] fasci di spazi e di tempi paralleli». «La trama celeste», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 53).

interpretazione alla vicenda, ma su un eterogeneo e potenzialmente infinito susseguirsi di alternative destabilizzanti, erosive nei confronti dell'univocità del paradigma vigente proprio a causa della contraddittorietà della loro coesistenza.

Come affermato da José Manuel Cuesta Abad in riferimento all'opera di Borges «El cambio de las relaciones entre narrador y narración constituye *per se* un procedimiento laberíntico de tipo formal que confunde los niveles de realidad del conjunto del relato»<sup>148</sup>. L'illimitato reiterarsi di realtà solo apparentemente sempre uguali comporta l'inevitabile dissoluzione di una matrice da queste indistinguibile, di un'immagine primaria che finisce per confondersi e svanire tra i riflessi a cui ha dato origine. Nella prospettiva fantastica casaresiana, per riprendere le suggestive parole di Rosalba Campra, «l'universo rivela la sua natura illusoria: tutto non è che duplicazione di un'immagine allo specchio, scoperta per caso»<sup>149</sup>, aleatorietà che dissolve nella ripetizione la distanza tra l'ordinario e lo straordinario. La tematica postmoderna degli universi paralleli (legata all'ipotesi dell'esistenza di infinite dimensioni contigue e sovrapposte avanzata dalla fisica quantistica nella *many worlds theory* e nella *string field theory*)<sup>150</sup>, trasgredisce in tal senso «il limite cruciale del fantastico, la stabile e sicura dicotomia tra reale e immaginario»<sup>151</sup>, o per meglio dire tra un piano di realtà e un piano di alterità sufficientemente distinguibili da rendere riconoscibile il loro reciproco invadersi.

---

<sup>148</sup> José Manuel Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid 1995, p. 169.

<sup>149</sup> Rosalba Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, Edizioni Arcoiris, Salerno 2013, p. 98.

<sup>150</sup> Per una visione complessiva della portata di tali teorie nella fisica recente Cfr. Bryce Seligman De Witt, Neill Graham, *The Many-worlds Interpretation of Quantum Mechanics*, New York University Press, Princeton 1973. Michio Kaku, il primo a dare una formulazione in termini di teoria di campo della teoria delle stringhe, nel suo libro *Hyperspace* ricollega tali prospettive scientifiche alla letteratura fantastica argentina: "If Everett is correct, there are an infinite number of universes. Each universe is linked to every other through the network of forks in the road. Or as the Argentinian writer Jorge Luis Borges wrote in *The Garden of Forking Paths*, «time forks perpetually toward innumerable futures». Michio Kaku, *Hyperspace. A Scientific Odyssey through the 10th Dimension*, Oxford University Press, Oxford 1994, p. 262.

<sup>151</sup> Emanuele Leonardi, *Il postmoderno nella letteratura argentina. Fernández, Borges, Bioy Casares*, Carocci editore, Roma 2014, p. 93.

## CAPITOLO III

### SEMANTICA DEL PERTURBANTE

Quem quizesse fazer um catalogo de monstros, não teria mais que photographar em palavras aquellas coisas que a noite traz ás almas somnolentas que não conseguem dormir. Essas coisas teem toda a incoherencia do sonho sem a desculpa incognita de se estar dormindo. Pairam como morcegos sobre a passividade da alma, ou vampiros que suguem o sangue da submissão. São larvas do declive e do desperdicio, sombras que enchem o valle, vestigios que ficam do destino. Umas vezes são vermes, nauseantes à propria alma que os afaga e cria; outras vezes são espectros, e rondam sinistramente coisa nenhuma; outras vezes ainda, emergem, cobras, dos reconcavos absurdos das emoções perdidas. Lastro do falso, não servem senão para que não sirvamos. São duvidas do abysmo, deitadas na alma, arrastando dobras somnolentas e frias. Duram fumos, passam rastros, e não ha mais que o haverem sido na substancia esteril de ter tido consciencia d'elles. Um ou outro é como uma peça intima de fogo de artificio: faisca-se um tempo entre sonhos, e o resto é a inconsciencia da consciencia com que o vimos.

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*

We love and need the concept of monstrosity because it is a reaffirmation of the order we all crave as human beings... and let me further suggest that it is not the physical or mental aberration in itself which horrifies us, but rather the lack of order which these aberrations seem to imply.

Stephen King, *Danse Macabre*

#### **1. Tassonomie (im)possibili**

Oltre ad avere, come si è accennato nel primo capitolo, il suo più evidente portato nel numero significativamente alto di tassonomie tematiche che vedono la luce negli appena sessant'anni di storia dell'indagine critica sul fantastico, la particolare attenzione dedicata dagli studiosi alla circoscrizione di una sfera semantica qualificabile come specifica del genere tradisce la propensione, comune a non pochi teorici, a identificare il perturbante con i suoi temi e motivi, secondo una prospettiva che intende, per usare le parole di Finné,

«comme fantastique tout récit où intervient, où semble intervenir, un thème fantastique»<sup>1</sup>, vale a dire «tout être humain ou tout entité dont la rencontre se situe en marge de l'expérience humaine courante», nella definizione classica di tema fantastico proposta da Louise Sanguinet-Matabos<sup>2</sup>. Un'assimilazione del genere con il suo argomento la cui inconsistenza risulta subito evidente se si osserva come gran parte dei motivi inventariati dai principali cataloghi tematici del secolo scorso ricorra in varia misura in un ampio ventaglio di categorie narrative molto distanti dal perturbante. Si pensi, ad esempio, alla presenza in letteratura della figura del mostro: attori fondamentali di miti e fiabe, manifestazioni incarnate dell'inesprimibile e di una realtà trascendente, come sembra suggerire l'etimo della parola stessa (da *mōnēo*, “avvisare”, “ammonire”, in quanto ‘segno divino’), i mostri hanno abitato nei secoli tanto le pagine dei poemi cavallereschi quanto quelle dei più disincantati romanzi modernisti, per agitarsi, ben più numerosi che nel fantastico, nell'eterogenea produzione che compone l'ampia categoria del ‘meraviglioso moderno’ (realismo magico, *fantasy*, fantascienza, ecc.). Neppure una figura come quella del fantasma, del *revenant* inteso, *stricto sensu*, come un essere proveniente da un altrove oltremondano, archetipo immediatamente associato alle atmosfere gotiche delle *ghost stories* e del fantastico ottocentesco, si dimostra, a conti fatti, prerogativa assoluta del genere. Senza andare troppo indietro negli anni, il romanzo dell'inglese J. R. R. Tolkien *The Lord of the Rings*, tra i caposaldi della letteratura d'immaginazione del Novecento, offre ad esempio, sin dai primi capitoli, un vasto campionario di esseri inquieti tornati dalla morte, dagli antichi *barrow-wight*, i fantasmi dei tumuli che si frappongono ai protagonisti all'inizio del loro viaggio, ai «dead men of Dunharrow», l'esercito maledetto che attende sotto le montagne la chiamata del re, fino ai più pericolosi *Nazgûl*, gli «Spettri dell'Anello» costretti a servire in eterno l'oscuro tiranno Sauron<sup>3</sup>, che, pur esibendo una forte connotazione orrorifica<sup>4</sup>, non possono in alcun modo essere fatti rientrare

---

<sup>1</sup> Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1980, p. 13.

<sup>2</sup> Louise Sanguinet-Matabos, «Les personnages fantastique», *Extrait de Fiction*, 147 (1966), p. 151.

<sup>3</sup> Cfr. John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Rings*, 3 vol., George Allen and Unwin, London 1954-55.

<sup>4</sup> Lo stesso Tolkien si trovò a dover rispondere alle accuse di alcuni recensori di aver dato al romanzo, nato come continuazione di un libro per bambini, un tono troppo cupo e spaventoso: «Evidently I have managed to make the horror really horrible, and that is a great comfort; for every romance that takes things seriously must have a warp of fear and horror, if however remotely or representatively it is to resemble reality, and

nell'ambito del perturbante, in quanto «todos ellos tiene el mismo estatus de posibilidad, todos son, estrictamente hablando, “naturales” (en función del orden de realidad creado en el texto). Su “monstruosidad” depende exclusivamente de su maldad, del peligro físico que implican para los seres que habitan ese mundo»<sup>5</sup>. Come puntualmente affermato da Ceserani «non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria. Questo vale per il fantastico ma anche per tutti gli altri possibili modi della produzione letteraria»<sup>6</sup>.

È lo stesso Finné, d'altra parte, subito dopo aver suggerito la coincidenza tra i confini del genere e quelli del suo patrimonio semantico, a confessare la mancanza di accuratezza di una simile circoscrizione, riconoscendo l'impossibilità di attribuire un tema al fantastico sulla base della sua semplice collocazione al di fuori della sfera dell'ordinario:

D'autre part, un enchanteur ou une fée se situent, eux aussi, «en marge de l'expérience humaine». Pourtant, ils n'appartiennent pas au fantastique. C'est que leur existence se base sur une convention entre auteur et lecteur. Elle se place, d'emblée, dans l'imaginaire, s'additionne au réel sans tenter de se substituer à lui<sup>7</sup>.

Più che una convenzione tra autore e lettore, tuttavia, a distinguere il mostro fantastico dalla torma di esseri bizzarri in cui così di frequente ci si imbatte addentrandosi in più ampi territori letterari – a fare, cioè, di un motivo un motivo fantastico – si direbbe essere la sua funzione narrativa, vale a dire il ruolo che è chiamato ad assumere nel testo: mentre nel *merveilleux*, nella definizione che ne dà Todorov, l'irrazionale (incarnato che sia da una creatura prodigiosa, un oggetto impossibile o qualcosa di più astratto) è accolto all'interno del paradigma prospettato in quanto parte costitutiva dello stesso universo narrativo, mostrando piena cittadinanza nel *Secondary World* – per riprendere l'efficace espressione coniata da Tolkien –<sup>8</sup> delineato dall'autore, nella scrittura perturbante questo

---

not be the merest escapism». John Ronald Reuel Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston/New York 2013, p. 162.

<sup>5</sup> David Roas, «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, LXXXI, 161 (gennaio-giugno 2019), p. 51.

<sup>6</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 75.

<sup>7</sup> Jacques Finné, *op. cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> «What really happens is that the story-maker proves a successful 'sub-creator'. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is 'true': it accords with the laws of that world.



è sempre presentato come un “elemento di disturbo”, come una minacciosa particella di significato estranea ai modelli a cui rimanda il mondo del racconto. Ne è una prova la diversa valenza che l’apparizione di un mostro assume in relazione al suo figurare in una fiaba piuttosto che in una storia dell’orrore, la distanza che separa il gigante del racconto popolare inglese *Jack and the Beanstalk* dalle ciclopiche creature immaginate da Lovecraft.

Non ci si allontanerebbe troppo dalla verità, viceversa, se si prendesse in considerazione quale unico “tema” specificatamente fantastico quello della trasgressione generata proprio dall’incontro di due registri semantici incompatibili, dinamica che ci riporta all’organizzazione strutturale e alla configurazione narrativa del testo fantastico, alla necessità, cioè, di valutare temi e motivi sulla base del loro iscriversi in una specifica dimensione testuale, come sottolineato da Louis Vax:

Motif et thème cessent d’être choses pour devenir moments d’une dialectique vivante. Le seul être concret, dans un récit fantastique, c’est le conte lui-même, qui fait vivre son motif d’une vie propre dans une perspective originale, qui capte la conscience affective du spectateur afin de se donner une profondeur temporelle. C’est le conte qui donne au motif la saveur originale qu’il paraît recevoir de lui. Supposons que le motif perde son dynamisme organisateur: il s’isole, se referme sur lui-même, ne se thématise pas. Incapable de se créer une *Umwelt*, le monstre n’est plus que l’un des objets qui peuplent le monde. C’est ce qui arrive dans les histoires terrifiantes manquées<sup>9</sup>.

Qualsiasi occorrenza semantica può convertirsi, allora, in motivo fantastico, a patto che risulti iscritta nei meccanismi costitutivi del racconto, vale a dire nella contrapposizione diegetica tra fronti di significato irriducibili su cui si erige, e che di questa contrapposizione rappresenti uno dei due termini antinomici. Le liste stilate con solerzia dagli studiosi del secolo scorso si direbbero conservare, in tal senso, come sola utilità quella di costituire da agili cataloghi dei motivi statisticamente più ricorrenti all’interno del genere, funzione a sua volta da ridimensionare se si guarda, come in questo caso, al

---

You therefore believe it, while you are, as it were, inside». John Ronald Reuel Tolkien, «On Fairy-Stories», in Id., *The Monsters and the Critics, and Other Essays*, HarperCollins, London 1997, p. 132.

<sup>9</sup> Louis Vax, *La séduction de l’étrange. Étude sur la littérature fantastique*, PUF, Paris 1965, p. 79.

graduale affrancamento dalle categorie del folclore e del soprannaturale che il fantastico vive nell'ambito della sua evoluzione novecentesca e allo straordinario ampliamento dell'orizzonte semantico che ne consegue. Come anticipato nel primo capitolo, accennando al problema, neppure una classificazione disomogenea e inclusiva come quella proposta da Vax, articolata in «le loup-garou; le vampire; les parties séparées du corps humain; les troubles de la personnalité; les jeux du visible et de l'invisible; les altérations de la causalité, de l'espace et du temps; la régression»<sup>10</sup>, può dare ragione della ricchezza di scelte tematiche e soluzioni narrative apprezzabile in seno alla produzione più avanguardista del secolo scorso.

«Une position prudente», sull'argomento, è quella assunta da Todorov, che alla catalogazione di immagini concrete proposta dai suoi predecessori, in grado unicamente «de dresser des listes d'éléments surnaturels sans réussir à en indiquer l'organisation»<sup>11</sup> e colpevole di abbandonare «toute prétention analytique et, plus encore, explicative»<sup>12</sup>, contrappone una sistematizzazione a livello astratto delle ricorrenze semantiche del genere basata essenzialmente sui criteri distribuzionali della *compresenza* e della *compatibilità*, attraverso cui trovano definizione le due grandi categorie dei «thèmes du je» e dei «thèmes du tu», i primi legati alla dinamica della percezione soggettiva del mondo (quello che Freud chiama «sistema *percezione-coscienza*»)<sup>13</sup>, i secondi ai processi che regolano il rapporto tra l'uomo e i suoi desideri più inconsci, al fascino esercitato dalla misteriosa dimensione dell'*altro* sull'affettività dell'Io<sup>14</sup>. Sono proprio i principi ordinativi di questi macro-contenitori, tuttavia, a tradire quella che rappresenta la maggiore debolezza dell'impianto elaborato dallo studioso bulgaro, vale a dire il suo eccessivo affidarsi a categorie di ascendenza extraletteraria, direttamente mutate dalla teoria psicanalitica, nel convincimento, riduttivo e fuorviante, di una certa sovrapposibilità tra letterario e patologico che trova particolare evidenza nell'accostamento delle diverse situazioni proposte dal fantastico ai turbamenti prodotti da psicosi (nel senso freudiano di rottura del rapporto dell'Io con la realtà esterna) e

---

<sup>10</sup> Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastique*, cit., pp. 106-7.

<sup>11</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 109.

<sup>12</sup> Ivi, p. 105.

<sup>13</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, OSF vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 210-1 e Id., *L'Io e l'Es*, OSF vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, pp. 483-8.

<sup>14</sup> Per una disamina più approfondita delle due categorie si veda il Capitolo I, paragrafo 2.

nevrosi (risultato di un conflitto irrisolto tra l'Io e le pulsioni dell'inconscio).

Più utile al progetto di esaminare le traiettorie percorse dalla narrativa perturbante nel corso del Novecento si rivela essere l'impostazione adottata da Ceserani, focalizzata sulla delineazione di sistemi tematici di ordine sufficientemente generale e astratto (così come indicato da Todorov) da racchiudere al loro interno il più ampio spettro possibile di figure e motivi praticati dal genere<sup>15</sup>, in una prospettiva che, oltre a tener conto delle strategie narrative e retoriche da cui questi dipendono, mostra come nel fantastico siano proprio i procedimenti formali a trovare spesso tematizzazione. L'articolazione in ampi blocchi semantici dei principali motivi consolidatisi all'interno del genere, lontana dal proposito di aggiungere un ulteriore catalogo al già lungo elenco di inventari proposti negli ultimi cinquant'anni, così come dall'aspirazione di delineare una nuova organizzazione teorica dello sconfinato repertorio tematico del perturbante, consente di porre l'attenzione sull'evoluzione che quest'ultimo ha avuto nell'ambito del più ampio processo di rinnovamento vissuto dal fantastico nel corso del secolo passato, processo che si esprime in primo luogo e in maniera più lampante proprio nel ripensamento della materia fantastica, nella profonda rielaborazione messa in atto dagli autori del Novecento di un palinsesto avvertito come irrimediabilmente logoro, schiacciato dal peso di un modello – quello gotico-romantico – che, abbarbicato nella sua inattualità, ha smesso di far presa sul lettore. Che la transizione dal paradigma romantico alle più avanzate proposte novecentesche passi in via preliminare dal rinnovamento delle tematiche convenzionalmente legate al genere appare evidente, del resto, se si guarda all'opera rinnovatrice di Lovecraft, al suo sostituire le figure usuali della tradizione folclorica con le entità di un campionario mostruoso che si rivela estraneo persino a quell'enciclopedia di saperi alternativa rappresentata dal soprannaturale, impenetrabilità attorno a cui si condensa una trasgressione perturbante mai prima di allora tanto radicale, per la quale lo stesso autore coniò la fortunata definizione di «cosmic horror»<sup>16</sup>.

L'indagine sincronica condotta sui nuclei tematici più ricorrenti e rappresentativi del

---

<sup>15</sup> La semplice elencazione dei nuclei tematici individuati da Ceserani è sufficiente a dimostrare l'assenza di qualsiasi rapporto di esclusività con il fantastico: «1) La notte, il buio, il mondo oscuro e infero; 2) La vita dei morti; 3) L'individuo, soggetto forte della modernità; 4) La follia; 5) Il doppio; 6) L'apparizione dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile; 7) L'eros e le frustrazioni dell'amore romantico; 8) Il nulla». Remo Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 85-95.

<sup>16</sup> Cfr. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York 1945.

genere suggerisce al più, per ragioni di praticità analitica, la suddivisibilità di questi, in base alla loro incidenza sulla costruzione del conflitto nella narrazione, in due grandi categorie ordinarie, a cui si potrebbe dare il nome, per restare fedeli alla terminologia fin qui adottata, di “temi dell’invasore” e “temi dell’invasione”. Nel primo gruppo, legato alle dinamiche classiche che vedono la trasgressione fantastica scaturire dall’inaspettata intrusione nel contesto unitario del mondo rappresentato di un singolo “corpo estraneo” discordante, di un elemento apportatore di disordine in grado di mettere in discussione l’attendibilità dell’intero paradigma di riferimento, si faranno quindi rientrare, com’è facile intuire dalla nomenclatura scelta, le innumerevoli declinazioni che gli *adunata* del genere possono assumere, tutti quei casi, cioè, in cui il sovvertimento della realtà delineata dal racconto è ricondotto a un’infrazione ben circoscritta e riconoscibile – e quindi più facilmente arginabile –, sia essa costituita dall’incursione del mostruoso sul piano del conosciuto, dal fortuito rinvenimento di un oggetto impossibile, oppure, come si è visto, dall’intercettazione di una parola inaudita che, priva di alcun referente, rimanda ad un diverso ordine di esistenza<sup>17</sup>. Il secondo insieme, viceversa, andrà a riunire quelle tematiche che, lungi dall’accentrare su di una sola concrezione di senso estranea al codice stabilito la responsabilità della violazione fantastica, definiscono a livello cronotopico le dinamiche contrastive del racconto facendo leva sull’intera organizzazione narrativa del testo. L’attenzione è spostata, in altre parole, dall’agente invasore alle modalità stesse dell’invasione, al suo costituirsi attorno agli assi spaziali e temporali della narrazione, piegati a definire due ordini di realtà contrapposti.

---

<sup>17</sup> Emblematico di come la violazione fantastica possa scaturire dalla semplice immissione nel quadro dell’ordinario di un vocabolo estraneo ad ogni lessico conosciuto è, ad esempio, il racconto dello spagnolo Félix J. Palma «Venco a la molinera», contenuto nella raccolta del 1998 *El vigilante de la salamandra*, in cui al sovvertimento del linguaggio comune, rappresentato dalla sostituzione della parola *pollo* con il misterioso *venco* del titolo, corrisponde l’infirmità della nozione stessa di realtà. Proprio l’anomalia lessicale presentata dall’enigmatica ricetta del “venco alla mugnaia” consente, infatti, al protagonista, tornato a casa dopo un turbolento viaggio in aereo (come nel casaresiano «La trama celeste» l’aeroplano ha la funzione di mettere in contatto i due piani narrativi della realtà e dell’alterità, facendo da vero e proprio “ponte” tra i diversi mondi), di capire di non essere più nella sua dimensione di appartenenza, ma in una quasi indistinguibile da questa, riconoscibile nella sua diversità solo grazie alla presenza di piccoli dettagli incongruenti. La parola fantastica, da questo punto di vista, non si comporta molto diversamente dalla presenza mostruosa o dall’oggetto impossibile, fungendo da perfetto indicatore dell’invasione.

## 2. Evoluzioni e involuzioni mostruose

Figura immediatamente associata al fantastico, nonostante la sua ampia rintracciabilità all'interno dei vari domini del meraviglioso, del fiabesco e del mitologico, il mostro dimostra di compendiare in sé gran parte dei tratti che si sono detti costitutivi del genere, a cominciare dalla trasgressività veicolata dalla sua stessa, impossibile esistenza, dal suo essere «un-natural relative to a culture's conceptual scheme of nature». Alle parole di Noël Carroll, per cui «monsters are not only physically threatening; they are cognitively threatening. They are threats to common knowledge»<sup>18</sup>, sembrerebbe del resto riferirsi anche David Roas nel sottolineare la natura essenzialmente conoscitiva della violazione rappresentata dall'apparizione del mostruoso nel racconto:

Como sabemos, lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: no sólo sirve, como decía, para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Porque más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topan con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos)<sup>19</sup>.

Rispetto al regno del puro meraviglioso, dove entità fatate e creature prodigiose di ogni sorta sono considerate parte integrante del mondo secondario pattuito, nel fantastico il mostro dà corpo (e spesso corna, zanne, artigli...) al concetto stesso, più volte evocato, di *invasore*, inteso come portatore di un significato a tal punto estraneo alla dimensione in cui irrompe da destabilizzarne le fondamenta, da metterne in discussione la stessa

---

<sup>18</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York-London 2004, p. 34.

<sup>19</sup> David Roas, introduzione a *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Editorial Aluvi3n, Madrid 2016, p. 8.

esistenza.

Non sorprende, in tal senso, che il mostro fantastico riassume in sé, incarnandola, quella dialettica contrastiva che si è visto essere la logica costitutiva dell'intero genere, presentandosi il più delle volte come vera e propria "concrezione ossimorica", paradossale frutto dell'unione di categorie dicotomiche ('vita/morte', 'umano/bestiale', 'animato/inanimato', ecc.)<sup>20</sup> che rimandano all'impossibile contrapposizione di piani posta in essere dal racconto. Emblematico esempio di questa duplice condizione di esistenza è il vampiro immaginato da Stoker, allo stesso tempo freddo cadavere e vitale cacciatore, nobile compassato e bestiale predatore assetato di sangue.

Da questo punto di vista il mostro non smette – come nell'emblematico racconto di Stevenson «Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde» – di dare corpo all'ambiguità e alle contraddizioni della natura umana, all'estenuante contrapporsi della coscienza alla nostra parte più oscura e feroce, rendendo esplicita, ancora una volta ossimoricamente, la sovrapposibilità di vittima e carnefice:

Le monstre incarne nos tendances perverses et homicides aspirant à vivre d'une vie propre. Dans les récits fantastiques, monstre et victime incarnent ces deux parts de nous-mêmes: nos désirs invouables et l'horreur qu'ils nous inspirent. L'au-delà du fantastique est un au-delà tout proche. Et quand se révèle dans les êtres policés que nous prétendons être une tendance que la raison ne saurait accepter, nous sommes horrifiés comme devant quelque chose de si différent de nous que nous le croyons venu d'ailleurs. Et nous traduisons ce scandale «morale» en des termes qui expriment un scandale «physique». La raison qui distinguait les choses et compartimentait l'espace fait place à la mentalité magique. Le monstre traverse les murs et nous atteint où que nous soyons. Rien de plus naturel, puisque le monstre, c'est nous. Il s'était déjà glissé dans notre cœur au moment où nous affectons de le croire hors de notre demeure<sup>21</sup>.

Proprio l'azione di oggettivare a livello narrativo paure e impulsi di per sé atavici (per

---

<sup>20</sup> Interessante, da questo punto di vista, è osservare come nella narrazione mitica il più delle volte il mostro esibisca allo stesso tempo, in unione ossimorica, tratti umani e animali, o ancora umani e divini. L'illiceità di un simile connubio trova espressione, similmente a quanto accade nel fantastico, proprio nell'abnormità del corpo della creatura mostruosa, stigma della sua contemporanea appartenenza a due dimensioni inconciliabili.

<sup>21</sup> Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Paris 1960, p. 12.

quanto certamente vincolati al contesto storico-culturale dal quale emergono) determina nel motivo mostruoso quella che si presenta sotto molti aspetti come una vera e propria cristallizzazione delle sue figure, molte delle quali rintracciabili già in età classica in una forma pressoché identica a quella codificata dalla letteratura soprannaturale del XIX secolo<sup>22</sup>. Il superamento della fissità di tale repertorio, talmente abusato e prevedibile da perdere qualsiasi capacità di veicolare lo spiazzante turbamento generato dalla violazione perturbante, rappresenta non a caso, per lo meno in un primo momento, il principale motore del rinnovamento novecentesco del genere, in una corsa alla sostituzione delle figure ben riconoscibili della tradizione romantica con entità più ambigue e inaccessibili, estranee a ogni possibilità di conoscenza, che vede come risultato più estremo quell'elisione del mostro dal racconto osservabile in testi come «Casa tomada» di Cortázar o «Historia desafortada» di Bioy Casares, nei quali situazioni ricorrenti e formalizzate come l'infestazione spettrale di un'abitazione o l'incombente minaccia di una creatura spaventosa trovano rielaborazione alla luce dell'inatteso sottrarsi dell'agente invasore<sup>23</sup>. Come rileva Roas «lo que no cambia es el seguir potenciando – por medios diversos – la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad, y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor. El monstruo fantástico es siempre una anomalía»<sup>24</sup>. Libero da qualsiasi rapporto di dipendenza con il consolidato serbatoio

---

<sup>22</sup> Si pensi, per citare appena due dei numerosi esempi possibili, al mito greco delle lamie, esseri dalle sembianze femminili dediti ad adescare giovani uomini per nutrirsi del loro sangue, dirette antecedenti della moderna figura del vampiro, o ancora al lupo mannaro descritto nella più conosciuta delle *fabulae Milesiae* del *Satyricon* di Petronio (Petr. *Satyr.* 61-62), figura del folclore che trova il suo archetipo mitico nella storia di Licaone narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (Ov. *Met.* I, 163-241).

<sup>23</sup> Pubblicato originariamente il 14 giugno 1986 sulle pagine del quotidiano «ABC», per confluire di lì a poco nella raccolta *Historias desafortadas*, il racconto di Bioy Casares ripropone la tematica del mostro in forme che sembrano discostarsi poco dalla tradizione. Nella figura del geniale professor Haeckel, inventore della fantomatica formula dell'eterna giovinezza, con la quale riesce a sconfiggere il tempo solo per ritrovarsi ironicamente beffato dallo spazio, rappresentato dall'insorgere nel suo paziente di un'iperbolica forma di gigantismo, inaspettata controindicazione del trattamento, risuona l'eco dei tanti esempi di scienziati incuranti delle leggi naturali che affollano il genere fantastico e, in particolar modo, quello della fantascienza. La continua fuga che Haeckel intraprende per tutta l'Europa, sempre braccato dalla vittima dei suoi esperimenti, richiama con forza, rovesciandone i ruoli, l'inseguimento mortale tra un altro incauto dottore della letteratura, Victor Frankenstein, e il suo mostro; ipotesto, quello del romanzo di Mary Shelley, dal quale sembra provenire anche l'agghiacciante conclusione della vicenda. Come nel più conosciuto racconto di Cortázar, tuttavia, il finale preclude alla creatura mostruosa qualsiasi possibilità di raggiungere una reale concretezza, fornendo come unico indizio della sua presenza una serie di suoni indistinti, riferiti dal narratore in quella che è presentata come la registrazione su nastro della sua intervista a Haeckel.

<sup>24</sup> David Roas, «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», cit., p. 36.

di immagini del folclore e del soprannaturale, spoglio cioè di un'iconografia e di valenze ben definite e identificabili, il mostro novecentesco si staglia sulla realtà sancita dalla narrazione come un *vulnus* insanabile, un enigma teso unicamente a dimostrare la sua assoluta vuotezza di significato, centro di un'oscurità semantica di gran lunga più destabilizzante e minacciosa di qualsiasi connotazione grottesca o epifania fantasmale. Il mostro si fa simbolo di sé stesso, in una *mise en abyme* che priva il lettore di qualsiasi strumento di difesa:

La estética del contraste predominante en el siglo pasado ofrecía, de todos modos, un margen de seguridad. El nivel semántico podía proponer contradicciones insolubles, pero proponía también un significado reconocible. Al vampiro, si es que existe, se lo puede combatir. Coronas de flores de ajo, picas, balas de plata: una larga tradición nos ha enseñado las armas para ahuyentar el terror que se instala en lo cotidiano. El lobisón, el doble, el fantasma, están a fin de cuentas sometidos a la debilidad de lo visible. En el cuento fantástico contemporáneo, esa mínima seguridad ha sido, o tiende a ser, suplantada por el silencio. No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que, a menudo, ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no. En un mundo enteramente natural, inscrito en un sistema de realidad identificable, se abre el abismo de la no significación<sup>25</sup>.

Lì dove riproposti, come nei casi appena citati, gli archetipi del secolo precedente appaiono il più delle volte ribaltati nelle loro funzioni e nei loro significati, trattati con una condiscendenza e un'ironia volte a segnalarne la natura irrimediabilmente postuma, a decostruirne i tratti sclerotizzati. Nel Novecento, in altre parole, allargando all'intera fenomenologia del nuovo fantastico quanto scritto da Gabriele Bizzarri in riferimento alla recente produzione ispanoamericana, «i mostri della tradizione (sempre spettacolarizzati) ostenteranno la propria natura pasticciata e giocheranno ambiguamente con le loro credenziali di autenticità»<sup>26</sup>; aspetti, questi, perfettamente osservabili nei tanti racconti

---

<sup>25</sup> Rosalba Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enriqueta Morillas Ventura (a cura di), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid 1991, p. 57.

<sup>26</sup> Gabriele Bizzarri, «Idoli di plastica e altre chincaglierie: la rifusione della tradizione nel fantastico ispanoamericano della globalizzazione», in Marco Malvestio e Valentina Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis, Milano 2019, p. 108.



che, pur volgendosi al passato romantico del genere, rifiutano qualsiasi retrivo atteggiamento epigonale.

Certamente distante dal proposito di imitare passivamente i modelli ottocenteschi attraverso un mero recupero di forme e contenuti è, ad esempio, il racconto di Cortázar «El hijo del vampiro», scritto alla fine degli anni Trenta, ma rimasto inedito fino al 1994, con la pubblicazione della raccolta postuma *La otra orilla*, per quanto già la collocazione del testo nella sezione «Plagios y traducciones» sembri dichiararne la provata natura derivativa. Pochi dubbi sulla matrice del racconto lascia, del resto, l'*incipit*, vero e proprio compendio di *topoi* e atmosfere della letteratura vampiresca:

Probablemente todos los fantasmas sabían que Duggu Van era un vampiro. No le tenían miedo pero le dejaban paso cuando él salía de su tumba a la hora precisa de medianoche y entraba al antiguo castillo en procura de su alimento favorito. El rostro de Duggu Van no era agradable. La mucha sangre bebida desde su muerte aparente [...] había infiltrado en su opaca piel la coloración blanda de las maderas que han estado mucho tiempo debajo del agua. Lo único vivo, en esa cara, eran los ojos. [...]

Duggu Van caminaba sin hacer ruido. La mezcla de vida y muerte que informaba su corazón se resolvía en cualidades inhumanas. Vestido de azul oscuro, acompañado siempre por un silencioso séquito de perfumes rancios, el vampiro paseaba por las galerías del castillo buscando vivos depósitos de sangre. La industria frigorífica lo hubiera indignado»<sup>27</sup>.

La minuziosità della descrizione del castello e dei suoi inquilini, nella sua perfetta aderenza ai codici del modello gotico, denuncia scopertamente l'artificiosità dell'operazione allestita da Cortázar, la sua natura intrinsecamente farsesca, rimarcata,

---

<sup>27</sup> Julio Cortázar, «El hijo del vampiro», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, p. 13. («Probabilmente tutti i fantasmi sapevano che Duggu Van era un vampiro. Non avevano paura di lui, ma gli cedevano il passo quando lasciava la sua tomba allo scoccare della mezzanotte ed entrava nel vecchio castello alla ricerca del suo cibo preferito. La faccia di Duggu Van non era piacevole. Il tanto sangue bevuto dal momento della sua apparente morte [...] aveva infuso nella sua pelle opaca la scialba colorazione del legno che è stato per lungo tempo nell'acqua. L'unica cosa viva, in quel volto, erano gli occhi. [...] Duggu Van camminava senza far rumore. La miscela di vita e morte che suo cuore fu risolta in qualità disumane. Vestito di blu scuro, sempre accompagnato da un silenzioso strascico di profumi stantii, il vampiro passeggiava per i corridoi del castello in cerca di vivi contenitori di sangue. La conservazione frigorifera l'avrebbe indignato». Trad. mia).

nella nota finale sulle sofisticate abitudini alimentari del protagonista, dalla divertita allusione a uno dei simboli più prosaici della modernità, vale a dire il frigorifero, che apre un breve squarcio nel velo di affettata inattualità del quadro presentato.

Duggu Van – nome che suggerisce già un certo piglio caricaturale – appare, d'altra parte, molto distante dall'algida figura del mostro stokeriano, preda di sentimenti e passioni umanissime che mal si confanno al ruolo di impassibile cacciatore assegnato al vampiro dalla tradizione («Que los vampiros se enamoren es cosa que en la leyenda permanece oculta»<sup>28</sup>), come l'irreprimibile attrazione carnale provata per la giovane Lady Vanda, di una voracità tale da essere soddisfatta soltanto nell'atto crudele e soggiogante della violenza carnale. Nel testo cortazariano trova, in altre parole, esplicita rappresentazione ciò che i languidi morsi, le trasformazioni ferali e il sangue della letteratura vampiresca del XIX secolo si limitava ad adombrare, vale a dire – come puntualmente rilevato da Todorov – la trattazione di temi tabù legati alla sfera sessuale, quali la necrofilia e lo stupro<sup>29</sup>. Appena riemersa dal confuso dominio del simbolico, la profanazione del corpo della donna torna tuttavia a essere immediatamente metaforizzata dalle circonvoluzioni della macchina fantastica, in un'ultima violazione che di nuovo non conosce precedenti nei limitati repertori della tradizione. Rimasta incinta a seguito dello stupro, Lady Vanda si abbandona a una graduale consunzione che trova fine solo al momento del parto, con la trasformazione della donna nella progenie vampirica portata in grembo:

[Los médicos] Empezaban a admitir cambios en el cuerpo de Lady Vanda. Su piel se había puesto repentinamente oscura, sus piernas se llenaban de relieves musculares, el vientre se aplanaba suavemente y, con una naturalidad que parecía casi familiar, su sexo se transformaba en el contrario. El rostro no era ya el de Lady Vanda. Las manos no eran ya las de Lady Vanda. [...] Entonces, cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y era ahora su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los

---

<sup>28</sup> *Ibidem*. («Che i vampiri si innamorino è una cosa che la leggenda tiene nascosta». Trad. mia).

<sup>29</sup> «Cet amour pour la morte [...] porte le nom de nécrophilie. Dans la littérature fantastique, la nécrophilie revêt habituellement la forme d'un amour avec des vampires ou avec des morts revenus parmi les vivants. [...] Résumons notre parcours. Le point de départ de ce second réseau reste le désir sexuel. La littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement ses formes excessives ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut, perversions. Une place à part doit être faite à la cruauté et la violence, même si leur relation avec le désir est de soi hors de doute». Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 140 e 142.

brazos hacia la puerta abierta<sup>30</sup>.

Alla trasgressione costituita dalla presenza stessa nel mondo reale del vampiro, sufficiente quale solo elemento di perturbazione in larga parte della letteratura precedente, Cortázar affianca una seconda forma di sovversione fantastica, rappresentata dalla sconcertante metamorfosi di Lady Vanda nel figlio del suo violentatore; un raddoppiarsi dell'invasione dell'impossibile sul piano primario del racconto – legata da un lato all'osservanza delle dinamiche più riconoscibili del genere e, dall'altro, proprio alla volontà di discostarsi da esse – a cui corrisponde simmetricamente il duplice annullamento, come donna e come madre, della castellana.

Preda delle passioni umane (caratteristica, questa, che segna il nuovo *habitus* del vampiro moderno) si rivela sin da subito anche la conturbante protagonista del racconto di Angela Carter «The Lady of the House of Love», fragile creatura diafana che il testo non tarda a identificare, arrivando a evocare illustri ascendenze per sottolinearne il lignaggio:

The white hands of the tenebrous belle deal the hand of destiny. Her fingernails are longer than those of the mandarins of ancient China and each is pared to a fine point. These and teeth as fine and white as spikes of spun sugar are the visible signs of the destiny she wistfully attempts to evade via the arcana; her claws and teeth have been sharpened on centuries of corpses, she is the last bud of the poison tree that sprang from the loins of Vlad the Impaler who picnicked on corpses in the forests of Transylvania<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Julio Cortázar, «El hijo del vampiro», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., p. 16. («[I medici] Cominciarono a riconoscere cambiamenti nel corpo di Lady Vanda. La sua pelle era diventata improvvisamente scura, le sue gambe piene di rilievi muscolari, la pancia si abbassava dolcemente e, con una naturalezza che sembrava quasi familiare, il sesso si convertì nel suo opposto. Il volto non era più quello di Lady Vanda. Le mani non erano più di Lady Vanda. [...] Quindi, allo scoccare della mezzanotte, il corpo di chi era stata Lady Vanda ed era ora suo figlio si raddrizzò dolcemente nel letto e tese le braccia verso la porta aperta». Trad. mia).

<sup>31</sup> Angela Carter, «The Lady of the House of Love», in Id., *Burning Your Boats*, Vintage, London 1996, p. 233. («Le mani bianche della bella tenebrosa giocano una partita con il destino. Le unghie delle sue dita sono più lunghe di quelle dei mandarini dell'antica Cina, e ogni unghia termina con una punta sottile. Quest'ultime, insieme ai denti, acuminati e bianchi come aculei di zucchero filato, sono i segni visibili del destino cui languidamente lei cerca di sottrarsi attraverso l'Arcano; i suoi artigli e i suoi denti si sono acuminati, attraverso i secoli, su cadaveri, lei è l'ultimo bocciolo dell'albero velenoso nato dai lombi di Vlad l'Impalatore che nelle foreste della Transilvania banchettò con cadaveri». Trad. it. di Barbara Lanati,

Riscrittura postmoderna della celebre fiaba di Perrault *La Belle au bois dormant*, il racconto (pubblicato inizialmente nel 1975 sulla rivista «The Iowa Review» e confluito quattro anni più tardi nella raccolta *The Bloody Chamber*) presenta uno scenario che è ancora una volta quello d'elezione di tanta letteratura gotica, un castello – come quello di Duggu Van – «mostly given over to ghostly occupants»<sup>32</sup>, all'interno della cui dimensione simulacrale, posticcio fondale di cartapesta, la bella Contessa sconta in solitudine «the ghastliness of her condition»<sup>33</sup>, l'identico succedersi dei giorni che definisce la sua esistenza immortale, un sistema chiuso di ripetizioni che rivela tutta la sua inautenticità nell'entrare in contatto con la precaria esperienza del tempo umano.

Messi da parte i suoi feroci appetiti (sulla cui natura il testo resta volutamente vago)<sup>34</sup> per amore della sua preda, un giovane ufficiale inglese intento a esplorare i monti della Carpazia, versato il sangue verginale del suo primo rapporto in simbolica riparazione dei tanti banchetti a cui ha preso parte, l'ultima erede di Nosferatu sceglie di dismettere il ruolo assegnatole dai suoi terribili antenati, di spezzare l'illusione che le è stata tessuta attorno come un sudario, incantesimo che, una volta dissolto, restituisce per prima cosa, significativamente, l'ambiente della casa paterna alla sua reale misura di sciatto allestimento teatrale:

---

«La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 142).

<sup>32</sup> *Ibidem.* («In buona parte occupato da inquilini spettrali». Trad. it. di Barbara Lanati, «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 141).

<sup>33</sup> Ivi, p. 235. («l'orrore della condizione in cui vive». «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 144).

<sup>34</sup> Già il titolo, facendo riferimento al lugubre castello del vampiro come a una “casa dell'amore”, una casa di appuntamenti, sembra voler mettere in guardia il lettore sull'ambiguità del testo. L'accostamento tra vampirismo e prostituzione (non nuovo alla letteratura sul tema) risulta d'altronde esplicitato anche all'interno del testo: «His colonel, an old goat with jaded appetites, had given him the visiting card of a brothel in Paris where, the satyr assured him, ten louis would buy just such a lugubrious bedroom, with a naked girl upon a coffin; offstage, the brothel pianist played the *Dies Irae* on a harmonium and, amidst all the perfumes of the embalming parlour, the customer took his necrophiliac pleasure of a pretend corpse». Ivi, p. 246. («Il suo colonnello, un vecchio porco il cui appetito si è spento da tempo, gli ha dato l'indirizzo di un bordello a Parigi in cui, il satiro glielo aveva assicurato, per il prezzo di dieci luigi, gli sarebbe stata data una stanza altrettanto lugubre, con una ragazza nuda distesa su una bara; dietro le quinte il pianista del bordello suonava il *Dies Irae* all'armonium e, avvolto dai profumi di un salone da imbalsamatore, il cliente dava libero sfogo ai suoi istinti necrofili su un falso cadavere». «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 158). Cfr. Lorna Sage, «Angela Carter: The Fairy Tale», *Marvels & Tales*, XII, 1 (1998), pp. 52-69.

«The shutters, the curtains, even the long-sealed windows of the horrid bedroom were all opened up and light and air streamed in; now you could see how tawdry it all was, how thin and cheap the satin, the catafalque not ebony at all but black-painted paper stretched on struts of wood, as in the theatre<sup>35</sup>.

Al pari dei luoghi del suo esilio, tuttavia, la bella addormentata non-morta si riscopre, nel momento della sua autodeterminazione, abbandonato l'eterno abito nuziale impostogli dai padri, «ultimate sign of atavistic fatality»<sup>36</sup>, e respinto il proposito del suo giovane amante di ricondurla a una “normalità” non meno artefatta e coercitiva<sup>37</sup> della menzogna che abitava, semplice «invention of darkness»<sup>38</sup>, postrema emanazione di un immaginario irricevibile. «The end of exile is the end of being»<sup>39</sup>: svanito il sogno, la fine della maledizione finisce per coincidere, in un sostanziale ribaltamento della fiaba che fa da ipotesto al racconto, con il lungo sonno della morte.

## 2.1. Dalla parte del mostro

Tralasciando la tematica femminista, evidente chiave di lettura tanto del testo della Carter quanto di quello di Cortázar, a unire strettamente i due racconti esaminati è l'insolita interpretazione che entrambi danno della figura del vampiro, ovvero quella di una fragile creatura dominata dalle debolezze umane, soggetta a sentimenti e pulsioni del tutto

---

<sup>35</sup> Angela Carter, «The Lady of the House of Love», in Id., *Burning Your Boats*, cit., p. 247. («Gli scuri, le tende, persino le finestre di quell'orribile stanza così a lungo bloccate, tutto era stato aperto, la luce e l'aria l'inondavano; ora era possibile vedere quanto illusoria fosse la ricercatezza del tutto: il raso sottile e da pochi soldi, il catafalco certo non di ebano, una carta dipinta di nero stesa su puntoni di legno, come a teatro». «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 160).

<sup>36</sup> Andrew Milne, *Angela Carter's "The Bloody Chamber" – A Reader's Guide*, Éditions Le Manuscrit, Paris 2007, p. 119.

<sup>37</sup> «We shall take her to Zurich, to a clinic; she will be treated for nervous hysteria. Then to an eye specialist, for her photophobia, and to a dentist, to put her teeth into better shape. Any competent manicurist will deal with her claws. We shall turn her into the lovely girl she is; I shall cure her of all these nightmares». Angela Carter, «The Lady of the House of Love», in Id., *Burning Your Boats*, cit., p. 248. («La porteremo in una clinica, a Zurigo; la cureranno dell'isteria nervosa. Poi da uno specialista degli occhi che le curerà la fotofobia e da un dentista che le rimetterà a posto i denti. Quanto agli artigli qualsiasi abile manicure se ne saprà occupare. La trasformeranno in quella graziosa ragazza che è nella realtà; io la curerò da tutti i suoi incubi». «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 161).

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Ivi, p. 247. («La fine di un esilio coincide con la fine di una vita». «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 161).

incompatibili con il ruolo di inarrestabile forza destabilizzatrice recitato dai suoi progenitori ottocenteschi. Sia Duggu Van, «a punto de morir la muerte de los vampiros»<sup>40</sup> per struggimento amoroso, che la solitaria Contessa, nel suo «bear the pain of becoming human»<sup>41</sup>, appaiono in tal senso come ombre sbiadite dell'implacabile predatore stokeriano, una “degradazione” che, se da un lato può essere ricondotta alla tendenza che attraversa il Novecento a naturalizzare il soprannaturale, dall'altro risponde al preciso proponimento di decostruire attraverso il rovesciamento parodico il motivo dell'invasore mostruoso, avvertito – non senza ragione – come uno dei dispositivi più irriducibilmente legati alla frusta impostazione romantica. Lì dove ancora rimandano a qualcosa di diverso dalla loro semplice vuotezza di significato, ecco che i *monstrua* del fantastico contemporaneo si presentano con indicativa frequenza come la pallida caricatura dei loro modelli passati, emissari inermi dell'altrove destinati a soccombere, varcata la soglia del reale, sotto i feroci colpi del fronte della ragione, come i fiacchi esseri – a metà strada tra il fiabesco e il preistorico – descritti nei testi buzzatiani «L'uccisione del drago» e «La fine del Babau»<sup>42</sup>.

Una delle traduzioni più riuscite e originali di tale tendenza ad assegnare al mostro il ruolo di “parte debole”, di vittima del violento confliggere di piani posto in essere dalla narrazione, è rappresentata – per restare sulla figura del vampiro – dal racconto di Ray Bradbury «The Man Upstairs» (pubblicato per la prima volta nel 1947 sulla rivista «Harper's Magazine» e incluso nella raccolta dello stesso anno *Dark Carnival*), nel quale l'oscuro signore dei non-morti è ridotto a vestire i panni dimessi di un grigio impiegato e a confondersi tra i residenti di una piccola pensione per continuare in clandestinità le sue battute di caccia:

Cold gray eyes in a long, smooth, walnut-colored face gazed upon Douglas. The man was

---

<sup>40</sup> Julio Cortázar, «El hijo del vampiro», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., p. 15. («Sul punto di morire la morte dei vampiri» Trad. mia).

<sup>41</sup> Angela Carter, «The Lady of the House of Love», in Id., *Burning Your Boats*, cit., p. 247. («sopportare il dolore di diventare un essere umano». «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 160).

<sup>42</sup> Dopo un primo passaggio sulle pagine di «Oggi» del 3 giugno 1939, il racconto «L'uccisione del drago» venne pubblicato nel 1942 nella raccolta *I sette messaggeri*, per essere riproposto con una certa regolarità nelle successive antologie. Il racconto «La fine del Babau», apparso inizialmente sul «Corriere della Sera» del 16 febbraio 1967, venne invece posto in apertura del volume del 1971 *Le notti difficili*, con il titolo modificato in «Il Babau».

tall, thin, and carried a suitcase, a brief case, an umbrella under one bent arm, gloves rich and thick and gray on his thin fingers, and wore a horribly new straw hat.

[...]

Mr. Koberman worked nights. Each morning at eight he arrived mysteriously home, devoured a very small breakfast, and then slept soundlessly in his room all through the dreaming hot daytime, until the huge supper with all the other boarders at night<sup>43</sup>.

Obbligato ad adeguarsi per sopravvivere in un mondo che ha esiliato prodigi e superstizione, il vecchio Nosferatu non ha tuttavia modo di affrancarsi fino in fondo dalla sua funzione di allarmante smagliatura del tessuto del reale, di soffocare in maniera definitiva la sua natura di intollerabile anomalia, essenza che non sfugge agli occhi ancora capaci di provare stupore del giovane protagonista, nipote della proprietaria della pensione:

Once, at midnight, Douglas had wakened to hear a storm rumbling outside — the cold hard wind shaking the house, the rain driving against the window. And then a lightning bolt had landed outside the window with a silent, terrific concussion. He remembered that fear of looking about at his room, seeing it strange and awful in the instantaneous light.

So it was, now, in this room. He stood looking up at the stranger. This room was no longer the same, but changed indefinably because this man, quick as a lightning bolt, had shed his light about it. Douglas backed up slowly as the stranger advanced<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Ray Bradbury, «The Man Upstairs», in Id., *The October Country*, Ballantine Books, New York 1996, p. 234 e 238. (Degli occhi freddi e grigi in un viso lungo, sbarbato, color noce, guardavano Douglas da sopra in giù. L'uomo era alto e magro; aveva con sé una valigia, una cartella, un ombrello tenuto sotto il braccio piegato, guanti morbidi, spessi e grigi sulle dita sottili, e portava in testa un cappello di paglia, orribilmente nuovo. [...] Il signor Koberman lavorava di notte. Rientrava misteriosamente a casa la mattina alle otto, ingollava una piccolissima colazione, poi per tutte le calde e sognanti ore diurne dormiva silenziosamente nella sua camera, fino all'ora della gran cena con tutti gli altri pensionanti, la sera». Trad. it. di Renato Prinzhofer. «L'uomo del primo piano», in Ray Bradbury, *Paese d'ottobre*, Mondadori, Milano 2012, p. 237 e 240).

<sup>44</sup> Ivi, pp. 236-7. («Una volta, Douglas s'era svegliato, nel cuore della notte, udendo fuori il brontolio del temporale, il vento freddo e violento che scuoteva la casa, la pioggia battente sulla finestra. Poi, davanti a questa, era caduto un fulmine, con un'esplosione silenziosa e terribile. Egli ricordava quello spavento, di guardare la propria camera e di vederla sconosciuta e spaventosa nella luce improvvisa. Così era adesso, in quest'altra camera. Egli stava lì con lo sguardo alzato verso lo sconosciuto, e questa camera non era più la stessa, era invece mutata in modo indefinibile, perché costui, rapido come un fulmine, vi aveva proiettato la propria luce. Man mano che lo sconosciuto avanzava, Douglas arretrò lentamente». «L'uomo del primo piano», in Ray Bradbury, *Paese d'ottobre*, cit., p. 239).

La presenza del vampiro – degradata e vilipesa («“In the year 1927?” said Grandma. “A vampire? Oh, go on, now.”»<sup>45</sup>), ma ancora avvertita come «something-not human»<sup>46</sup> – continua a proiettare sulla compatta facciata del mondo quotidiano le stesse ombre e incertezze di cui era portatrice in passato. A una simile sovversività fa, però, da contraltare l'estrema vulnerabilità della fonte della minaccia, a tal punto inerme da trovare in un bambino il suo oppositore mortale. Armato di un semplice coltello da cucina e dell'incoscienza propria dell'infanzia, il protagonista apre nel finale la pancia del misterioso ospite della pensione, riuscendo da solo nell'impresa che, nel romanzo archetipale di Stoker, aveva richiesto l'azione risoluta di un intero drappello di uomini.

Oltre che a dipendere dalla necessità narrativa di ripensare una delle tematiche fantastiche più logore, tale ribaltamento delle collaudate dinamiche del genere – in cui sempre più spesso è l'agente perturbante a dover temere l'incontro con il reale e il lettore si direbbe invitato a mettersi nei panni del mostro – sembrerebbe rispondere a quella volontà di dare voce alle ragioni dell'altro fatta propria dal nuovo clima culturale impostosi dalla seconda metà del secolo scorso, dialogare cioè con quello stesso processo di delegittimazione delle posizioni etnocentriche che ha visto nascere nuove prospettive concentrate su ambiti da sempre considerati minoritari, come quelle, ad esempio, dei *feminist* e dei *postcolonial studies*<sup>47</sup>.

Se nel fantastico tradizionale – analogamente a ciò che è possibile osservare per altre categorie marginalizzate – «seul Dracula se tait», in quanto è «autour de son silence que se constitue le discours des autres, qui est essentiellement discours sur lui»<sup>48</sup>, nel

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 243. («Nell'anno 1927?» disse la nonna. «Un vampiro? Oh, suvvial!». «L'uomo del primo piano», in Ray Bradbury, *Paese d'ottobre*, cit., p. 245).

<sup>46</sup> Ivi, p. 247.

<sup>47</sup> «Hemos asistido, sobre todo a partir de los años setenta, a una revisión de las posiciones etnocéntricas que impedían aceptar – y hasta simplemente tomar en consideración – los valores y los sistemas del otro. Hoy, en cambio, la única actitud concebible parecería ser la opuesta: escuchar las razones del otro, comprenderlas y dado el caso, enarbolar su bandera. Dado que la criatura fantástica ha sido definida tradicionalmente por su condición de otredad, no es difícil imaginar la inversión de perspectiva que se ha ido produciendo en los últimos años, por lo menos como tendencia. Y así, en el catálogo de la literatura contemporánea encontramos, junto a testimonios de los marginales de la sociedad, la palabra de estos marginales de la realidad». Rosalba Campa, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enriqueta Morillas Ventura (a cura di), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid 1991, p. 60.

<sup>48</sup> Gérard Stein, «Dracula ou la circulation du “sans”», *Littérature*, 8 (1972), p. 85.



rinnovato quadro di attenzione verso le istanze del diverso il mostro acquista il diritto di raccontare la sua storia, di passare, cioè, dall'essere oggetto del discorso fantastico a esserne soggetto enunciativo. La voce a cui è affidata l'esposizione dei fatti, per convenzione «la del protagonista – víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado – o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector»<sup>49</sup>, inizia così, con significativa frequenza, a trovare emissione fuori dal piano di realtà, a farsi cioè, nell'efficace definizione di David Roas, «voz del Otro lado»<sup>50</sup>, riconducibile a personaggi chiaramente collocati al di là del confine del possibile. Da questo punto di vista il racconto di Lovecraft «The Outsider», scritto all'inizio degli anni Venti<sup>51</sup>, si dimostra essere, nel suo lasciare a un orrido *ghoul* la possibilità di descrivere senza mediazione i suoi vagabondaggi *post mortem*, un testo anticipatore del cambio di paradigma impostosi un trentennio più tardi.

Dalla parte del mostro si colloca, quasi programmaticamente, il breve «Born from Man and Woman», vero e proprio rifacimento del racconto dello scrittore di Providence<sup>52</sup> che inaugura nel 1950 la prolifica carriera di scrittore di Richard Matheson<sup>53</sup>: presentato come un insieme di annotazioni personali redatte in un inglese stentato, il testo ricostruisce per frammenti la triste esistenza di un bambino costretto dai genitori a vivere in cantina, nascosto al resto del mondo, una segregazione le cui ragioni sono via via deducibili dalla lunga serie di indizi disseminati nel diario sulle peculiari caratteristiche di quella che, nel

---

<sup>49</sup> Rosalba Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enriqueta Morillas Ventura (a cura di), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, cit., p. 57.

<sup>50</sup> Cfr. David Roas, *Tras los límites de lo real*, cit., pp. 168-71.

<sup>51</sup> Scritto presumibilmente nell'estate del 1921, il breve racconto – tra le opere più studiate e antologizzate dello scrittore del Rhode Island – venne pubblicato cinque anni più tardi sul numero di aprile di «Weird Tales». Il testo è stato interpretato da più studiosi in senso autobiografico, vedendo nella sfortunata creatura della storia una proiezione dello stesso Lovecraft, in una sostanziale sovrapposizione di mostro e autore. Appare tuttavia da preferire la lettura più cauta che del racconto dà S. T. Joshi, tra i maggiori esperti di Lovecraft, attenta alle influenze letterarie e al carattere sperimentale dell'opera: «I think it is more profitable not to read too much autobiographical significance in “The Outsider”: its large number of apparent literary influences seem to make it more an experiment in pastiche than some deeply felt expression of psychological wounds». Sunand Tryambak Joshi, *H. P. Lovecraft: A Life*, Necronomicon Press, West Warwick 1996, p. 254.

<sup>52</sup> Cfr. Valerio Evangelisti, «La leggenda Matheson», postfazione a Richard Matheson, *Io sono leggenda*, Fanucci, Roma 2007, p. 206.

<sup>53</sup> Apparso per la prima volta sulle pagine della rivista «The Magazine of Fantasy & Science Fiction», il racconto venne in seguito posto in apertura della raccolta omonima pubblicata dallo scrittore nel 1954, per figurare quindi in gran parte delle antologie successive.

finale, si rivela essere indubitabilmente una creatura proveniente da un'altra dimensione:

I am not so glad. All day it is cold in here. The chain comes slow out of the wall. And I have a bad anger with mother and father. I will show them. I will do what I did that once. I will screech and laugh loud. I will run on the walls. Last I will hang head down by all my legs and laugh and drip green all over until they are sorry they didn't be nice to me. If they try to beat me again Ill hurt them. I will<sup>54</sup>.

Rispetto al contesto inconfondibilmente gotico nel quale Lovecraft cala la sua storia («the castle was infinitely old and infinitely horrible; full of dark passages and having high ceilings where the eye could find only cobwebs and shadows»<sup>55</sup>), l'ambientazione quotidiana scelta da Matheson si contrappone alla chiara estraneità del protagonista-narratore da tutto ciò che rientra nella rassicurante categoria del conosciuto, estraneità che a sua volta cozza con la particolare angolazione adottata dal racconto, costantemente tesa a spingere chi legge a simpatizzare per il mostro, a solidarizzare con il suo legittimo desiderio di ribellarsi ai suoi aguzzini umani; un capovolgimento del rigido sistema di ruoli imposto dalle convenzioni del genere che produce, nel porre il lettore «dall'altro lato», a fianco dell'essere soprannaturale, un moltiplicarsi nel testo dei livelli di azione della trasgressione fantastica, il cui insorgere appare determinato, come sottolinea Roas, dall'emissione stessa della storia, oltre che dall'atto, altrettanto impossibile, della sua ricezione:

Esa voz que viene del otro lado – y el hecho de que nosotros podamos escucharla – subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De ese modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que,

---

<sup>54</sup> Richard Matheson, «Born of Man and Woman», in Id., *Collected Stories*, vol. I, cit., p. 18. («Non sono tanto contento. Qui è freddo tutto il giorno. La catena esce poco dal muro. E ho una brutta rabbia contro mamma e papà. Glielo farò vedere. Farò quello che ho fatto già una volta. Strillerò e riderò forte. Correrò sui muri. E alla fine mi metterò testa in giù con tutte le gambe e riderò e schizzerò di verde per tutta la cantina fino a che non saranno dispiaciuti che non mi hanno trattato bene. Se cercano di picchiarmi di nuovo gli farò male. Lo prometto». Trad. it. di Maurizio Nati, «Nato di uomo e di donna», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. I, Fanucci editore, Roma 2013, p. 12).

<sup>55</sup> Howard Phillips Lovecraft, «The Outsider», in Id., *The new annotated H.P. Lovecraft - Beyond Arkham*, a cura di Leslie S. Klinger, Liveright Publishing Corporation, New York 2019, p. 97 («il castello era infinitamente vecchio e orribile. Gremito di corridoi neri, culminava in soffitti così alti che l'occhio doveva fermarsi alle ombre e alle ragnatele». Trad. it. di Giuseppe Lippi, «L'estraneo», in Howard Phillips Lovecraft, *I capolavori*, Mondadori, Milano 2009, p. 23).

al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico»<sup>56</sup>.

L'effetto è doppio: se da un lato il dare voce al mostro, umanizzandolo, comporta una certa attenuazione della tensione perturbante che regge il racconto, dall'altro l'assunzione del ruolo di narratore da parte dell'agente fantastico apre all'inquietante prospettiva che vede nella realtà abitata dal lettore – il nostro mondo – la vera dimensione dell'altrove, ci ricorda che, invertite le parti, «lo fantástico somos nosotros»<sup>57</sup>.

## 2.2 Nuovi bestiari fantastici del Novecento

«Destituiti della possibilità di occupare uno spazio convincentemente altro, non più riferibili a un sistema di valori (e a un repertorio di gesti) incontrovertibilmente riconoscibile»<sup>58</sup>, i mostri della tradizione fantastica assistono, nel corso dell'evoluzione novecentesca del genere, al graduale ridimensionamento della loro capacità di sovvertire le certezze della logica dominante, funzione prontamente assegnata a forze di aggressione meno indiscrete e prevedibili, reclutate tra le stesse fila del reale. Sugli animali, privati «del valore di *exemplum* morale e della veste sacra e fantastico-simbolica, propri alla tradizione allegorica»<sup>59</sup>, per essere presentati sotto una livida luce metaforizzante, ricade così, in un rilevante numero di casi, il compito di svelare ciò che si agita sotto la superficie del comune paradigma razionale, di farsi, cioè, emissari dell'invasione, come dimostra il levarsi, in seno alla recente produzione, di serragli fantastici sempre più ampi e vari.

Che un volume significativamente intitolato *Bestiari del Novecento*, come quello pubblicato nel 2001 da Enza Biagini e Anna Nozzoli, presenti tra i nomi del corpus preso in considerazione molti degli autori qui indicati come inequivocabilmente fantastici sembrerebbe confermare questo passaggio di consegne: le «bestie folgorose» di Tommaso Landolfi<sup>60</sup>, la fantasmatica cernia che appare al volante di una macchina nel

---

<sup>56</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real*, cit., p. 171.

<sup>57</sup> Juan Jacinto Muñoz Rengel, «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Insula*, 765 «Lo fantástico en España (1980-2010)» (settembre 2010), p. 10.

<sup>58</sup> Gabriele Bizzarri, «Idoli di plastica e altre chincaglierie: la rifusione della tradizione nel fantastico ispanoamericano della globalizzazione», in Marco Malvestio e Valentina Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, cit., p. 109.

<sup>59</sup> Enza Biagini, «La critica tematica, il tematismo e il "bestiario"», in Enza Biagini e Anna Nottoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 2001, p. 15.

<sup>60</sup> «Un tempo la chiamai Porrovia e la definii una parola. | mentivo. È la mia bestia... BESTIA FOLGOROSA... [...] Bestia folgorosa: benché senza significato, sembrerebbe invero espressione tanto o

racconto di Tabucchi «Notte, mare o distanza»<sup>61</sup>, i lupi mannari e le altre ibridazioni fiabesche di Angela Carter<sup>62</sup>, l'iguana Estrellita, il puma Alonso e tutti gli animali umanissimi di Anna Maria Ortese<sup>63</sup> (e poi i bestiari di Borges, Buzzati, Calvino, Cortázar, Manganelli, per restare sulla casistica offerta dai saggi raccolti da Biagini e Nozzoli) dimostrano l'assoluta centralità che il motivo "creaturale" ricopre all'interno della produzione fantastica del secolo scorso in qualità di tramite della violazione perturbante, «messa in opera attraverso l'impiego di animali caratterizzati da una duplicità ontologica e soggetti a processi metamorfici biunivoci, tali da renderli unici possibili mediatori fra le due realtà che potremmo definire [...] razionale e irrazionale»<sup>64</sup>.

Ad assumere questo «ruolo di oggetto mediatore del repentino e annichilente manifestarsi dell'insostenibile»<sup>65</sup> sono il più delle volte le piccole creature che abitualmente si insinuano negli spazi della nostra quotidianità, topi, insetti e altri esseri striscianti che suscitano in noi un doppio sentimento di morbosa fascinazione, come quella che ogni giorno costringe il protagonista del cortazariano «Axolotl» a contemplare per ore gli enigmatici rettili dell'acquario parigino di Jardin des Plantes<sup>66</sup>, e di istintiva

---

quanto definitiva, da dover durare, con quello che ciascuno vorrà prestargli. Ma in primo luogo non ha alcun appiglio logico, né in alcuna maniera è premeditata. Vano sarebbe per es. volerla apparentare colla parola Folgore, come verrebbe naturale: l'opinato senso logico si oppone in me, se m'ascolto, al valore o al suono di «Bestia folgorosa». Così Porrovia, sebbene il relativo pezzetto sia stato da me inserito in quello sgraziato luogo di *Cancroregina*; così anche Verania della Pietra, che non ha nulla a che vedere colla primavera". T. Landolfi, *Rien va*, in Id., *Opere*, vol. II (1960-1971), cit., pp. 307-308.

<sup>61</sup> «E fu a quel punto che arrivò la cernia. Era una cernia pingue, lustra, oleosa, che guizzava su dei fondali oscuri come l'oscurità dell'automobile che minacciava le vittime di quella notte: dal finestrino, assieme a una mano gonfia dalle dita tozze si affacciò il volto di una cernia che boccheggiava. Che cosa incongrua, una mano e un muso di cernia dal finestrino di un'automobile nera nella Rua Dom Pedro Quinto in una notte di novembre del millenovecentosessantanove». Antonio Tabucchi, «Notte, mare o distanza», in Id., *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 39.

<sup>62</sup> Simili commistioni metaforiche di umano e bestiale, attraverso cui l'autrice fa «riacquistare al soggetto femminile il possesso degli aspetti più istintivi che la cultura aveva esorcizzato nelle mostruose creature del mito» (Ornella De Zordo, «Bestiari postmoderni. Le ibridazioni di Carter e Winterson», in Enza Biagini e Anna Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, cit., p. 338), ricorrono – com'è ovvio – con maggior frequenza nelle riscritture fiabesche che compongono la raccolta *The Bloody Chamber*, pur essendo rintracciabili in tutto il corpus narrativo carteriano, basti pensare alla donna-uccello protagonista del romanzo *Night at the Circus* (1984).

<sup>63</sup> Il riferimento è, qui, ai romanzi *L'iguana* e *Alonso e i visionari*, rispettivamente del 1965 e del 1996.

<sup>64</sup> Mattia Di Taranto, «Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A. Hoffmann», *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LXIX, 2 (aprile-giugno 2017), p. 183.

<sup>65</sup> Filippo Secchieri, «L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola», in Enza Biagini e Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, cit., p. 267.

<sup>66</sup> «[...] volví al día siguiente al Jardin des Plantes. Empecé a ir a todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete. Me apoyaba en la barra de hierro

repulsione, come quella provata, a livello patologico, dallo sventurato narratore del racconto di Landolfi «Le labrene»<sup>67</sup> per le lucertole evocate dall'oscuro vocabolo del titolo, normalmente scorgibili sui muri delle vecchie case di campagna:

Labrene: così talvolta le chiamo perché così le chiamava un mio compagno d'infanzia venezolano. Si tratta in sostanza d'un comune gecko, e precisamente di quello denominato (salvo errore) dagli zoologi platidattilo muraiolo: sorta di coccodrillo in miniatura che frequenta e percorre serpeggiando le vecchie muraglie, penetrando al caso fin nelle stanze d'abitazione, ove, come dappertutto, guata e sorprende insetti vari e segnatamente farfalle.

Per questo animaletto fra tutti innocuo ho sempre provato un disgusto profondo, una nausea e repulsione d'ogni mia sostanza vitale, un tremore delle fibre più riposte<sup>68</sup>.

Un'avversione esasperata che, se in un primo momento sembra al più denotare una certa mancanza d'animo (tratto comune a non pochi personaggi landolfiani), superate le prime pagine dimostra la sua fondatezza, con le serafiche bestioline che, palesata la loro natura "lunare", costringono inspiegabilmente il protagonista in uno stato di morte cosciente dalla quale, per quanto si sforzi, non ha modo di scuotersi<sup>69</sup>.

I piccoli animali che comunemente vivono all'ombra dell'uomo, senza costituire di norma alcuna minaccia per il suo sistema di certezze, nel dimostrarsi «dotati di uno spirito metaforico più profondo e incisivo di tanti altri esseri viventi»<sup>70</sup>, si fanno inaspettati

---

que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos. No hay nada de extraño en esto, porque desde el primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos». Julio Cortázar, «Axolotl», in Id., *Cuentos completos*, vol. I (1945-1966), cit., p. 174. («[...] il giorno seguente tornai al Jardin des Plantes. Cominciai ad andarvi tutte le mattine, qualche volta mattino e pomeriggio. Il guardiano degli acquari sorrideva perplesso nel ritirare il mio biglietto. Io mi appoggiavo alla sbarra di ferro che corre lungo le vasche e stavo là a guardarli. Non c'è nulla di strano in questo, perché fin dal primo momento compresi che eravamo legati, che qualcosa d'infinitamente perduto e distante continuava nonostante tutto a tenerci uniti». «Axolotl», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 207).

<sup>67</sup> Il lungo racconto, diviso in quattro capitoli, apre la raccolta omonima del 1974.

<sup>68</sup> Tommaso Landolfi, *Le labrene*, in Id., *Le labrene*, Adelphi, Milano 1994, p. 11.

<sup>69</sup> «Del resto, un attimo dopo e con inesprimibile orrore, presi interamente coscienza della mia situazione: nonché girar gli occhi, non potevo muovere alcun membro; né emettere alcuna voce né fornire alcun segnale; e finalmente, non respiravo. Provai ad ascoltarmi il cuore, se battesse: non batteva. Questa dunque l'orrenda verità: io giacevo lì supino, da tutti creduto morto (con piena ragione); e la mia vita o sopravvita restava unicamente, e d'altronde vanamente, concentrata nei miei superstiti sensi». Ivi, p. 15.

<sup>70</sup> Orietta Simona Di Bucci Felicetti, «Landolfi ovvero "il cadavere squisito" della tradizione letteraria», in Silvana Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi*, Bulzoni, Roma 2010, p. 80.

depositari del carico perturbante della narrazione, suo imprevisto epicentro. Ad accumulare tali creature è la capacità di assediare la sicurezza della sfera antropica, di penetrare attraverso passaggi misteriosi nelle stanze più intime e protette delle nostre abitazioni, elementi estranei di un contesto che non può in nessun modo contemplarli né accettarli, in quella che si propone come evidente metafora dell'intollerabile intrusione dell'alterità fantastica nell'ambito del reale. Come le labrene «penetrano a volte nelle stanze d'abitazione: e fuggono [...] precipitosamente verso le finestre o i balconi al sopravvenire dei loro legittimi proprietari»<sup>71</sup>, anche il topo a cui il protagonista del racconto «Mani»<sup>72</sup> dà la caccia appare imprevedibile e capace di infilarsi in ogni dove. Allo stesso modo i brulicanti scarafaggi che invadono la nave dell'Alto Variago nella surreale avventura marinaresca riportata ne «Il Mar delle Blatte»<sup>73</sup>, scalandone agilmente lo scafo e ricoprendone in breve tempo il ponte, «entravano dovunque, si arrampicavano dovunque, colmavano ogni cavo, pendevano dai cordami e dalle tende, annerivano le vele»<sup>74</sup>, finendo per conquistare, in una chiara allusione sessuale, anche le cavità del corpo della donna che il narratore dichiara di amare: «Le blatte arrivavano ora ai fianchi, le scalavano senza posa il petto, le spalle, s'erano installate fra i suoi capelli, le passavano sulla fronte. Le sentiva fra le cosce, le riempivano il cavo delle ascelle, forzavano le labbra, fra poco le avrebbe avute in bocca...»<sup>75</sup>. Imprendibili e insidianti si dimostrano,

---

<sup>71</sup> Tommaso Landolfi, «Le labrene», in Id., *Le labrene*, cit., p. 12.

<sup>72</sup> Ultimato il 18 giugno 1935, come riporta la data dell'autografo, il racconto confluì due anni dopo nella raccolta d'esordio dello scrittore di Pico, *Dialogo dei massimi sistemi*.

<sup>73</sup> Pubblicato per la prima volta nel gennaio del 1938 sulle pagine della rivista fiorentina «Letteratura», il racconto apre la raccolta omonima dell'anno successivo.

<sup>74</sup> Tommaso Landolfi, «Il Mar delle Blatte», in Id., *Il Mar delle Blatte e altre storie*, Adelphi, Milano 2012, p. 46.

<sup>75</sup> Ivi, p. 47. La stessa abilità nell'insinuarsi ovunque nel corpo della giovane l'aveva già dimostrata del resto, poco prima, un vermiciattolo fuoriuscito da un taglio sul braccio del protagonista, in quella che si presenta come una vera e propria prestazione erotica: «“Il verme [...] sali per il solco fra l'alluce e l'altro dito e s'avvio su per il piede, indugiò verso la caviglia, girò attorno alla noce del malleolo, proseguì lungo la gamba verso il ginocchio. [...] L'animale evitò di proposito l'ombelico, passò fra i seni diremo senza guardarli neppure, attaccò la gola, procedé un momento arrovesciato contro il tetto del mento, uscì infine sulle guance e si diresse agli occhi. [...] Lucrezia gemeva e mugolava, corrugando leggermente le sopracciglia. Infine il verme, arrestandosi, parve farle dolce violenza alle palpebre; Lucrezia le schiuse appena, e il verme prese a strisciare sull'attaccatura delle ciglia, sul taglio delle palpebre, forzandone il rovescio, premendo quasi volesse penetrare fra la palpebra e l'occhio. L'estasi della fanciulla durava e cresceva; il verme abbandonò gli occhi e raggiunse la bocca semiaperta. Vi sparì dentro, ma si vedeva ogni tanto il sommo del suo dorso, sicché fu chiaro che strisciava sulla parte interna delle labbra, che bacia le gengive». Ivi, pp. 41-2.

oltre a tutte le creature verbali che infestano in lungo e in largo la produzione landolfiana, anche la stirpe ragnesca che terrorizza il protagonista de «La morte del re di Francia»<sup>76</sup> e il ragno dal volto umano descritto nel racconto «Il babbo di Kafka», espressioni del rimosso (nel senso freudiano di *Unheimlich*) che occorre necessariamente schiacciare per tornare ad abitare la propria coscienza:

Kafka dopo un istante si precipitò dietro a suo padre nel grande salone buio. Inutile dire che né quella notte né i giorni seguenti gli riuscì di ritrovarlo, sebbene lo cercasse per tutte le stanze a tutte le ore. «Ma guarda,» si diceva «c'era a casa un simile animale e chi l'aveva mai visto! Chissà poi quanti altri ce ne sono dello stesso genere. Se non lo acchiappo non potrò più vivere qui»<sup>77</sup>.

Una chiara derivazione psichica dimostrano già dal nome le formiche mentali di Buzzati, veri e propri pensieri ossessivi concretizzatesi in piccoli corpi di insetto, protagonisti di una delle tavole più suggestive de *I miracoli di Val Morel*<sup>78</sup> (Figura 1), origine condivisa da molte delle incursioni animali che compongono l'ampissimo bestiario fantastico dello scrittore bellunese. Più spesso, tuttavia, a trovare rappresentazione nei racconti buzzatiani attraverso il motivo creaturale è la tradizionale opposizione tra “natura” e “cultura”, dicotomia che nella raffigurazione polarizzante del fantastico assume le forme consuete del reciproco confliggere di realtà contrastanti: quella, da un lato, incorrotta e ancestrale della *physis* e quella, dall'altro, imitativa e corruttrice della *téchne* umana.

---

<sup>76</sup> «Di ragni veri ce ne sono di molte specie: ci sono i ragni enormi e vecchi, neri come la pece, colla testa schiacciata e il corpo a cuore; stanno nelle vecchie stanze e sul corpo hanno una grossa croce, grandi zampe tozze e pelose, saltano spaventosamente. Ragni tozzi e sugherosi che a prenderli ritraggono le zampe attorno alle dita che li stringono; stanno negli orti e non sono di carattere troppo furtivo e convulsamente rapido e sgusciante. Ragnetti a quadretti bianchi e grigi brillanti, dalla pelle di salamandra. Ragni che si scorgono sempre come attraverso un velo di nebbia, installati nei buchi in fondo a un imbuto di spessa tela. Grilli del focolare, che hanno tutta la natura dei ragni (quelli che Tale da bambino chiamava ragni-grilli). Ragni medi, gialletti e senza un particolare significato, stranamente sproporzionati, né tozzi né snelli, tra corpo e zampe...». Tommaso Landolfi, «La morte del re di Francia», in Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 64.

<sup>77</sup> Tommaso Landolfi, «Il babbo di Kafka», in Id., *La spada*, Adelphi, Milano 2001, p. 26. Pubblicato inizialmente nel gennaio del 1940 sulla rivista «Corrente», il breve racconto confluì due anni più tardi nella raccolta *La spada*.

<sup>78</sup> Rielaborazione del catalogo della mostra *Miracoli inediti di una santa*, commissionata a Buzzati nel 1970 da Renato Cardazzo per l'inaugurazione della galleria Naviglio-Venezia, la raccolta, pubblicata l'anno successivo, a poca distanza dalla morte dell'autore, è composta da trentanove tavole illustrate, rappresentanti altrettanti fantomatici *ex voto* dedicati a Santa Rita da Cascia, accompagnate da brevissime narrazioni.

In quest'ottica "ecologista" va letta, ad esempio, l'apparizione spettrale di centinaia di uccelli ne «Lo stormo», presagio di una vendetta ultraterrena indirizzato a coloro che per puro divertimento «hanno ucciso con schioppi, o reti, o vischio, o trappole»<sup>79</sup>, così come la vorace predilezione per l'acciaio di palazzi e grattacieli dimostrata dai minuscoli organismi "siderofagi" del racconto «Le formiche», destinati a divorare lentamente ogni opera dell'uomo, o ancora il «rombo misterioso» che ne «Le mosche»<sup>80</sup>, «riempiendo la

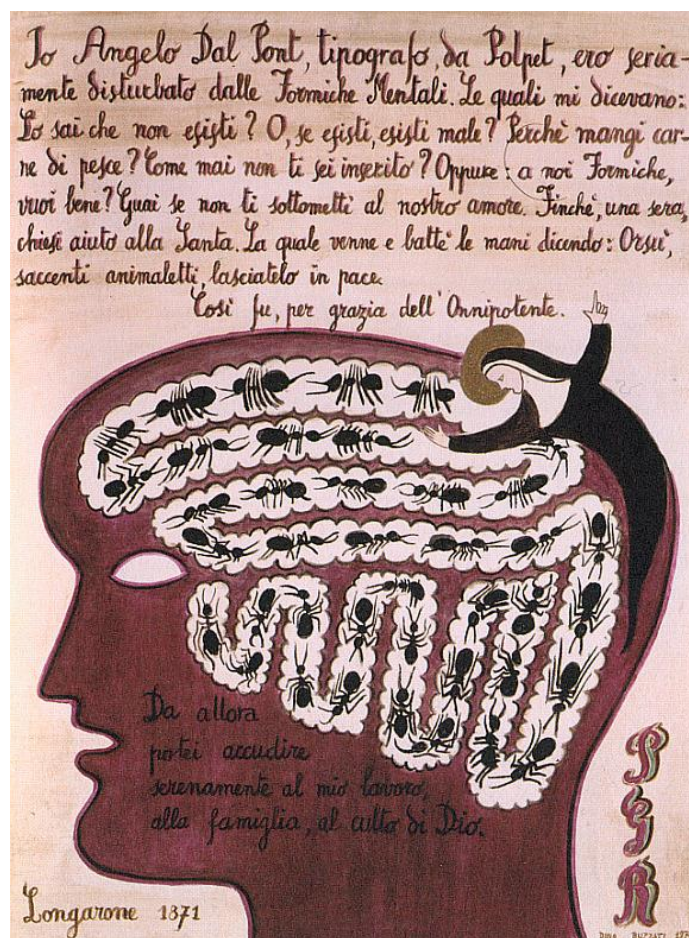


Figura 1: Dino Buzzati, «Le formiche mentali», in Id., *I miracoli di Val Morel*, Mondadori, Milano 2013, p. 51.

<sup>79</sup> Dino Buzzati, «Lo stormo», in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, Mondadori, Milano 2015, p. 379.

<sup>80</sup> I tre brevi testi citati – «Lo stormo», «Le formiche» e «Le mosche» – furono pubblicati per la prima volta sulle pagine del «Corriere della Sera», rispettivamente l'8 settembre 1971, il 9 febbraio 1971 e il 30 novembre 1950, per essere riuniti poi nel secondo volume della raccolta postuma *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, curata da Lorenzo Viganò.



vastità del mondo»<sup>81</sup>, annuncia l'ora della giustizia per tutti i tafani sconsideratamente uccisi dalle emanazioni venefiche degli insetticidi<sup>82</sup>, un regolamento di conti che arriva a trovare, sul finale, legittimazione divina:

«Ma l'Onnipotente indicherà una di voi e quella sopravviverà alla mietitura e per volontà dell'Eterno genererà mille figli e ciascuno di costoro ne genererà altri mille e le generazioni si moltiplicheranno senza numero sopra la terra. [...] E allora sarà udita una gran voce dal cielo che dirà: ecco tornato in perpetuo il vostro regno, o mosche»<sup>83</sup>.

Nel rimandare, attraverso la loro fragile alterità, a «una dimensione nuova, diversa, indecifrabile, ma per questo non meno vera e reale», gli insetti di Buzzati compongono «un sottobosco formicolante, “un formicolio metafisico e quotidiano”»<sup>84</sup> di presenze inquietanti che predispongono il racconto alla dimensione trasgressiva del fantastico:

Spesso la presenza entomologica nei racconti buzzatiani conduce, passo dopo passo, a inserire una frattura nell'ordine precostituito attraverso piccoli cambiamenti dapprima quasi impercettibili, ma capaci di apportare importanti trasformazioni: il narratore costruisce un'atmosfera sospesa, di attesa e timore, che è spesso preludio di un evento negativo. Infatti, gli insetti buzzatiani rappresentano per lo più un *memento mori*, annunciato o da una voce interiore che perseguita i protagonisti dei racconti, oppure attraverso la loro permanenza, anche dopo morti, sotto forma di ombre di cui non ci si

---

<sup>81</sup> Dino Buzzati, «Le mosche», in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, cit., p. 150.

<sup>82</sup> L'imperdonabile sterminio delle mosche da parte dell'uomo, nel quale sembra riecheggiare il ricordo di ben altro genocidio compiuto col gas, è descritto nella sua cinica scientificità in apertura del racconto: «Un assistente consegnò al dottor Schulte un barattolino. Il dottor Schulte premette una specie di bottone, dal barattolo uscì un lungo spruzzo. «E adesso?» chiese il Liguori. L'altro mostrò l'orologio: «Tre minuti». Poi fece il segno di tacere. Ed ecco il ronzio si spense, poi si udì un fitto ticchettio, come di minuscoli granelli. Era la pioggia delle mosche morte». Ivi, p. 147.

<sup>83</sup> Ivi, p. 150. Questo calcolo esponenziale, dal tono biblico, così come il tema della rivalsa contro lo sterminatore umano, torna nel racconto del 1952 «La mosca resistente»: «Le nove mosche divennero novanta. Novanta, novecento. Novecento, novemila. Novemila, novecentomila. La razza trionfava. E quelli dell'insetticida non sapevano più dove sbattere la testa». Dino Buzzati, «La mosca resistente», in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, cit., p. 153.

<sup>84</sup> Mario Mignone, *Anormalità e angoscia della narrazione di Dino Buzzati*, Longo Editore, Ravenna 1981, p. 83. La citazione di Mignone è da Geno Pampaloni, *Lo scrittore, in Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista*, Atti del convegno (Cortina d'Ampezzo 18-24 agosto 1975), a cura del Circolo Stampa Cortina, Mondadori, Milano 1977, pp. 60-1.

può liberare<sup>85</sup>.

Così, nel breve racconto «Lo scarafaggio»<sup>86</sup>, l'agonia notturna del più repellente degli animali<sup>87</sup>, schiacciato inavvertitamente dal narratore, si riverbera nei corridoi e nelle stanze delle case, nei sogni agitati dei suoi abitanti, lungo le strade del quartiere e nei rumori della città («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»)<sup>88</sup>, per diventare agonia di tutto il creato. Ogni cosa sembra rispondere all'estremo messaggio che la misera blatta trasmette in un misterioso codice Morse con l'unica zampetta illesa, «la natura tutta fa eco alla sofferenza di una sua creatura morente»<sup>89</sup>, in una dolorosa comunione che vede partecipi, nell'esperienza comune della morte, coscienze e realtà distanti.

### 3. Oggetti mediatori e disgregatori di realtà

La necessità del perturbante di lasciare traccia del suo passaggio trova tradizionalmente soluzione nell'immissione all'interno del tranquillo quadro dell'ordinario di uno o più oggetti che, pur non presentando in un primo momento particolarità di sorta, rivelano gradualmente la loro origine fantastica, la loro estraneità dal contesto materico che li ospita, semplici “cose” – prove concrete dell'invasione – la cui sola esistenza mette in discussione la stabilità e l'integrità del mondo narrato, consentendo il passaggio tra le due realtà antinomiche che il testo prospetta. Come ponti in grado di collegare la rassicurante dimensione del quotidiano con quella angosciosa dell'inesplicabile e di testimoniare nel contempo la concretezza dell'episodio perturbante, «vias por las cuales se accede a una

---

<sup>85</sup> Elisabetta Convento, «Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati», *Filoloski Pregled*, XLVI (2019), p. 169.

<sup>86</sup> Pubblicato inizialmente nell'eterogenea raccolta del 1950 *In quel preciso momento*, il racconto venne poi incluso nel 1968 nel volume antologico *La boutique del mistero*.

<sup>87</sup> Percepiti comunemente come insetti immondi, legati alla morte e alla decomposizione, gli scarafaggi suscitano un orrore che sembrerebbe atavico, legato ai più remoti ricordi del genere umano: «L'effetto che provocano sugli umani è di ribrezzo [...], perché mentre corre lo scarafaggio produce un particolare fruscio che genera ripugnanza in molte persone. Probabilmente attiva ricordi ancestrali, memorie d'epoche remote, quando abbiamo cominciato a conoscere questo repellente insetto e a temerlo». Marco Belpoliti, *La strategia della farfalla*, Guanda, Milano 2016, pp. 70-71.

<sup>88</sup> Dino Buzzati, «Lo scarafaggio», in Id., *Il «Bestiario di Dino Buzzati»*, vol. II, cit., p. 295.

<sup>89</sup> Elisabetta Convento, *op. cit.*, p. 172.

casualidad otra o alterna, a un mundo o sistema de leyes que, por más que esté codificado – reducido de alguna forma a convención – en los textos literarios, se aparta de la lógica real»<sup>90</sup>, si presentano, in tal senso, l’anello di fidanzamento sottratto dalla statua animata al centro de «La Vénus d’Ille» di Prosper Mérimée, ritrovato accanto al corpo senza vita di uno dei protagonisti, oppure i denti della sventurata Berenice nell’omonimo racconto di Poe, o ancora la chiave della tomba che in «Véra» di Villiers de L’Isle-Adam dà prova dell’effettiva presenza del fantasma della contessa; veri e propri “oggetti mediatori”, secondo la fortunata definizione proposta da Lucio Lugnani in quella che rimane la più ampia e organica trattazione sull’argomento, capaci di transitare da un piano all’altro conservando la propria incontrovertibile “alterità”, la cui funzione è quella di attestare, nell’irriducibilità dell’impianto diadico messo in piedi dalla narrazione, l’eccezionalità dello sconfinamento rappresentato:

Bisogna dunque pensare che l’oggetto mediatore svolga la sua funzione specifica nel racconto fantastico per il fatto che si tratta d’un racconto in cui *c’è un dislivellamento di piani di realtà* il passaggio fra i quali *non è previsto dal codice e viene perciò marcato da un forte effetto soglia*, e in cui *l’oggetto mediatore attesta una verità equivoca perché inspiegabile e incredibile quia inepta*<sup>91</sup>.

L’ampia riscontrabilità del dispositivo nella produzione del secolo scorso – un periodo che vede il rapido imporsi della cosiddetta “società dei consumi” e della sua sempre più ampia disponibilità di beni – appare caratterizzata, nell’evoluzione del motivo, dalla maggiore rilevanza narrativa assegnata all’oggetto fantastico, non più semplice traccia materiale delle incursioni dell’irrazionale ma costituente essenziale della trasgressione perturbante, rilevanza indicata in molti casi già a livello del titolo (basti pensare ai racconti borgesiani «El libro de arena» e «El disco», al buzzatiano «La giacca stregata» o al folgorante testo di Bradbury «The Jar»).

Emblematicamente circondato da oggetti di ogni sorta si presenta, ad esempio, il

---

<sup>90</sup> José Miguel Sardiñas, *Los objetos fantásticos*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla 2004, p. 8.

<sup>91</sup> Lucio Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore*, in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri Lischi, Pisa 1983, p. 225 (i corsivi sono nell’originale).

mercante d'arte e antiquariato protagonista del racconto di Bioy Casares «El ídolo»<sup>92</sup>, immerso nell'ossessiva ricerca di mobili, quadri, statue e libri antichi con cui arredare le case dei suoi raffinati clienti, una devozione verso la materialità stessa delle cose che l'uomo contrappone alla pericolosa illusorietà del sogno nel quale sente di stare sprofondando:

He bevido una taza de café. Siento una engañosa claridad mental y algún malestar físico. Prefiero esto al peligro de hundirme en el sueño, a través de figuras que surgen, unas de otras, como de una fuente invisible. Absorto contemplo la infinita blancura de la porcelana de Meissen. El pequeño Horus, dios de las bibliotecas [...] proyecta sobre la pared una sombra definida y severa. Por momentos oigo el antiguo reloj de bronce y pienso que a las tres de la mañana aparecerán las tres ninfas y resonará, solemne, triple y alegre, la melodía. Miro la madera de la mesa, el cuero del sillón, el tejido de mi ropa, las uñas de mi mano. La presencia de los objetos nunca me pareció tan intensa como esta noche<sup>93</sup>.

Origine delle terribili immagini che insidiano la mente del protagonista si rivela essere, paradossalmente, proprio uno degli oggetti della sua amata collezione, una statuetta di legno raffigurante una misteriosa divinità celtica dalla testa di cane, significativa rielaborazione nordica del dio egizio Anubi<sup>94</sup>, traghettatore delle anime nel regno dei morti, funzione psicopompa che trova prosecuzione nell'idolo maledetto, vero e proprio portale per una dimensione onirica talmente concreta da risultare indistinguibile dal

---

<sup>92</sup> Il racconto fa parte della raccolta del 1948 *La trama celeste*.

<sup>93</sup> Adolfo Bioy Casares, *El ídolo*, in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, p. 37. («Ho bevuto una tazza di caffè. Avverto un'ingannevole chiarezza mentale e del malessere fisico. Preferisco tutto questo al pericolo di affondare nel sogno, attraverso le figure che sorgono, una dietro l'altra, da una fonte invisibile. Assorto contemplo l'infinito candore della porcellana di Meissen. Il piccolo Horus, dio delle biblioteche [...] proietta sulle pareti la sua ombra definita e severa. A tratti sento l'antico orologio di bronzo e penso che alle tre del mattino appariranno le tre ninfe e risuonerà, solenne, tripla e allegra, la melodia. Osservo il legno del tavolo, il cuoio della poltrona, il tessuto dei miei vestiti, le unghie della mia mano. La presenza degli oggetti non mi è mai parsa tanto intensa come questa notte». Trad. mia).

<sup>94</sup> «También compré un antiguo ídolo celta: una estatua de madera, de menos de cincuenta centímetros de altura, que representa un dios con cabeza de perro, sentado en un trono. Trátase, lo sospecho, de una forma bretona de Anubis. A la testa del dios egipcio – fina, de chacal las veces – la reemplaza aquí la de un tosco perro de guardia». Adolfo Bioy Casares, «El ídolo», Ivi, pp. 42-43. («Comprai anche un antico idolo celtico: una statua di legno, alta meno di cinquanta centimetri, che rappresenta un dio con la testa di cane, seduto su un trono. Trattasi, come sospetto, di una forma bretone di Anubis. La testa del dio egizio – sottile, da sciacallo si direbbe – è qui rimpiazzata da quella di un rozzo cane da guardia». Trad. mia).

contesto reale. Il rassicurante mondo fatto di oggetti nel quale il protagonista si nasconde inseguendo il miraggio di un diretto controllo sulla realtà mostra così la sua inconsistenza, rivelandosi una prefigurazione dell'insano sogno ad occhi aperti nel quale il feticcio costringe i suoi proprietari.

Soglia per una diversa e più angosciosa realtà si rivela anche l'imponente orologio a pendolo del XVI secolo al centro del racconto di Cristina Fernández Cubas «El reloj de Bagdad»<sup>95</sup>, la cui minacciosa alterità deriva, come per l'idolo celtico, dalla sua appartenenza a un tempo e a uno spazio talmente remoti da apparire inaccessibili. L'ingresso dell'inquietante oggetto, «amarrado con cordeles y sogas como un prisionero»<sup>96</sup>, nella dimensione chiusa, felicemente atemporale, dell'infanzia della narratrice segna, nel ricordo inattendibile della stessa (espediente, come si è detto, ricorrente nell'opera della scrittrice catalana), l'improvviso concludersi dei giorni dell'ingenuità e della spensieratezza nella casa paterna, «tiempos de entregas sin fisuras»<sup>97</sup>, l'estromissione crudele e insensata da un mondo creduto eterno, in cui il battere cadenzato del pendolo introduce la «nube siniestra»<sup>98</sup> della fugacità:

La calamidad había decidido ensañarse con nosotros, sin darnos respiro, negándonos un reposo que iba revelándose urgente. Los objetos se nos caían de las manos, las sillas se quebraban, los alimentos se descomponían. Nos sabíamos nerviosos, agitados, inquietos. Debíamos esforzarnos, prestar mayor atención a todo cuanto haciéramos, poner el máximo cuidado en cualquier actividad por nimia y cotidiana que pudiera parecernos. Pero, aun así, a pesar de que lucháramos por combatir aquel creciente desasosiego, yo intuía que el proceso de deterioro al que se había entregado la casa no podía detenerse con simples propósitos y buenas voluntades<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> Il racconto apre la seconda silloge della scrittrice, *Los atillos de Brumal*, del 1983.

<sup>96</sup> Cristina Fernández Cubas, «El reloj de Bagdad», in Id., *Todos los cuentos*, Tusquets, Barcelona 2008, p. 97. («Legato con spaghi e corde come un prigioniero». Trad. mia).

<sup>97</sup> Ivi, p. 96.

<sup>98</sup> Ivi, p. 100.

<sup>99</sup> Ivi, p. 102. («La sventura aveva deciso di accanirsi su di noi, senza darci respiro, negandoci un riposo che andava rivelandosi urgente. Gli oggetti ci cadevano dalle mani, le sedie si rompevano, il cibo si decomponeva. Ci scoprivamo nervosi, agitati, inquieti. Dovevamo sforzarci, prestare maggiore attenzione a tutto ciò che facevamo, porre massima cura in qualsiasi attività per piccola o quotidiana che potesse sembrarci. Tuttavia, anche così, per quanto lottassimo per contrastare quella crescente sensazione di irrequietezza, intuivo che il processo di deterioramento a cui la casa si era arresa non poteva essere fermato con la semplice volontà o con buoni propositi», Trad. mia).

L' indefinita stagione dell'infanzia – la cui vaghezza di contorni è evocata dal nome della vecchia governante Olvido (letteralmente “oblio”, “dimenticanza”) – trascolora, emblematicamente, nell'affannosa presa di coscienza «que unas cosas empiezan y otras acaban»<sup>100</sup>. «Metáfora del paso de mundo infantil al adulto»<sup>101</sup>, l'intrusione dell'orologio riconduce allora la realtà sognante della protagonista nella dimensione del tempo storico, un cambiamento che proprio nell'essere addebitato al detestabile oggetto trova la sua misura perturbante.

Un ruolo più attivo nella narrazione sembra, viceversa, essere assolto dall'incredibile lama rinvenuta dal protagonista del racconto di Landolfi «La spada»<sup>102</sup>, un'arma fatata, «fiammeggiante e vivente», capace di tagliare con assoluta precisione ogni cosa semplicemente sfiorandola, potere annichilente che l'improvvisato schermitore non tarda nel mettere alla prova su qualsiasi oggetto o creatura vivente si trovi a portata del suo braccio:

Abbandonando il camino e l'alare decapitato, Renato si levò e prese ad aggirarsi per l'antica sala roteando la spada e vibrandola contro qualunque oggetto gli venisse a tiro [...]. E, contro qualunque oggetto vibrata, quella lama di sole non sembrava conoscere ostacoli e s'apriva la sua via; essa ogni cosa trapassava, quasi spettro di lama<sup>103</sup>.

Lì dove l'idolo di legno descritto da Bioy Casares e il misterioso pendolo di Cristina Fernández Cubas rivelano una funzione simbolica, quella di ricongiungere – nel senso suggerito dalla stessa etimologia della parola “simbolo” – due parti divise, di “mediare” tra le dimensioni contrapposte della veglia e del sogno, della fanciullezza e della maturità, facendo risaltare nella giustapposizione la loro incomunicabilità, la spada vorpale del

---

<sup>100</sup> *Ibidem*. («che alcune cose iniziano e altre finiscono». Trad. mia).

<sup>101</sup> David Roas, «El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico», in Irene Andres-Suárez, Ana Casas (a cura di), *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Arco/Libros, Madrid 2007, p. 56.

<sup>102</sup> Il racconto, rivisitazione al negativo del genere cavalleresco nella quale l'autore dà prova di un virtuosistico uso della citazione e del *déjà lu*, ricreando uno stile “in falsetto” che sembra rifare il verso alla letteratura gotica ottocentesca, come puntualmente segnalato da Marcello Carlino (*Landolfi e il fantastico*, Lithos editore, Roma 1998, p. 119), venne originariamente pubblicato sulle pagine della rivista «Prospettive» nel marzo del 1940, per poi confluire nella raccolta omonima edita da Vallecchi nel 1942.

<sup>103</sup> Tommaso Landolfi, «La spada», in Id., *La spada*, Adelphi, Milano 2001, p. 18.

testo landolfiano si dimostra animata dall'opposto proposito di disgregare tutto ciò con cui viene a contatto, una volontà annientatrice, si potrebbe dire "decostruttrice", che sembra rivolgersi contro la trama stessa del reale.

Nel suo improvviso scomporsi, la materia recisa rivela dietro la sua superficie un aspetto sconosciuto e sinistro, una versione "altra" di sé, soggiacente all'immagine familiare restituita dai nostri paradigmi interpretativi; lo stesso accade al volto della «fanciulla bianca», la giovane «d'inclita bellezza» che ama, senza motivo apparente e senza essere corrisposta, il degenerate protagonista<sup>104</sup>, il quale, in un folle eccesso di misoginia, dopo aver dichiarato a piena voce il suo paradossale desiderio di non essere amato da colei che pur rappresenta «quello che aveva di più caro sulla terra»<sup>105</sup>, abbatte la sua infallibile lama sulla ragazza «flessuosa come un giunco e schietta come un argenteo pioppo»<sup>106</sup>, partendola esattamente a metà e trasformandone i gentili tratti del viso in una raccapricciante e irriconoscibile maschera di morte:

Il suo volto accennò a fendersi e lentamente prese a scomporsi. Una tenue, dapprima quasi invisibile riga rossa apparve, su dai capelli d'oro fino al collo, e giù giù per il seno e per la bianca seta; e questa fenditura ad allargarsi e il sangue a pullularne, gorgogliando appena specie fra i capelli. Il sorriso era ormai un'orribile smorfia, un ghigno ambiguo e spaventoso; la crepa del fragile corpo rapidamente s'apriva; la fanciulla crollava, partita dall'implacabile spada<sup>107</sup>.

### **3.1 Alterità di plastica e orrori a benzina**

Per quanto le anticaglie eponime dei racconti appena affrontati non si discostino molto dal dispositivo fiabesco dell'oggetto magico, da quegli strumenti straordinari – come gli stivali delle sette leghe o lo specchio delle brame – che nella letteratura meravigliosa «por más increíbles que puedan ser [...] representan la negación del absurdo: dan a todas las cosas [...] una explicación que reintroduce un orden en la incomprendibilidad del

---

<sup>104</sup> Ultimo rampollo di una nobile famiglia, il protagonista appartiene alla lunga serie di personaggi inetti nei quali Landolfi sembra volersi autoritrarre: «Questi, in poche parole, non era mai riuscito a combinare alcunché di buono, era fantastico capriccioso estremamente sensibile, e soprattutto pigro oltremisura: un malinconico scialacquatore». Ivi, p. 14.

<sup>105</sup> Ivi, p. 23.

<sup>106</sup> Ivi, p. 21.

<sup>107</sup> Ivi, p. 23.

mundo»<sup>108</sup>, ad essere avvolti, nel fantastico novecentesco, da una livida aura perturbante è più spesso l'eterogenea galassia di cianfrusaglie senza valore che pervade la vita dell'*homo consumens*<sup>109</sup>, paccottiglia di uso comune prodotta in serie, priva di qualsiasi interesse, che inaspettatamente rivela una dimensione oscura e minacciosa, tanto più destabilizzante quanto più banale si dimostra essere il suo referente. Elementi a cui appena si fa caso, come giocattoli («The Dummy» di Shirley Jackson, «L'uovo» di Buzzati), capi di vestiario («La giacca stregata» di Buzzati, «Clothes Make the Man» di Matheson), elettrodomestici («The Mangler» e «The Lawnmower Man» di Stephen King) e ogni altra sorta di suppellettile, assumono allora la funzione di fulcro fantastico della narrazione, traiettoria del motivo oggettuale che trova particolare condensazione nella lotta all'ultimo sangue che il protagonista del racconto di Matheson «Mad House»<sup>110</sup> – un frustrato professore di letteratura inglese con velleità da scrittore – ingaggia contro ogni singola componente della sua casa, «inanimate dead matter»<sup>111</sup> che improvvisamente si ribella al suo possessore, in un'animistica dissoluzione dei confini tra umano e materico che trova perfetta esplicitazione nel testo: «Where do you think that temper of yours goes? Do you think it disappears? No, It doesn't. It goes into your rooms and into your furniture and into the air. [...] It makes everything sick; including you. It crowds you out. It welds a link between animate and inanimate. *Psychobolie*»<sup>112</sup>.

L'invasione risulta, da questo punto di vista, a doppio senso. La rabbiosa aggressività che il protagonista riversa – in un'involontaria attribuzione di capacità sensibili all'inanimato – su tutto ciò che lo circonda per sfogare la delusione di veder naufragate tutte le sue ambizioni letterarie è restituita dagli oggetti della sua quotidianità in forme di sovversione via via più inquietanti, semplici atti di sabotaggio («He picks up a long, yellow pencil and starts to write on a pad. The lead point breaks. [...] He is shaving. The

---

<sup>108</sup> Rosalba Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enriqueta Morillas Ventura (a cura di), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, cit., p. 53.

<sup>109</sup> La definizione è presa da Zygmunt Bauman, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Erickson, Trento 2017.

<sup>110</sup> Il racconto fu inizialmente diviso in due parti e pubblicato nel 1953 sui numeri di gennaio e febbraio della rivista «Fantastic».

<sup>111</sup> Richard Matheson, «Mad House», in Richard Matheson, *Collected Stories*, vol. I, cit., p. 191.

<sup>112</sup> Ivi, p. 193. («Dove pensi che vada a finire tutto questo tuo caratteraccio? Credi che svanisca? No. Non svanisce. Va a finire nelle stanze di casa tua, nei tuoi mobili, nell'aria. [...] Fa ammalare ogni cosa, compreso te. Ti invade. Consolida il legame fra cose animate e cose inanimate. Psicobolia». Trad. it. di Maurizio Nati, «La casa impazzita», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. I (1950-1953), cit., p. 450).



razor will not cut. Or the razor is too sharp and cuts too much»<sup>113</sup>) che lasciano spazio, nelle ultime pagine, a una vera e propria rappresaglia alla quale partecipa l'intera casa:

He lost his balance. The chair fell back with a rush. His head banged sharply against the floorboards. His outclutched hand grabbed at the window sill. Tiny splinters flashed into his skin like invisible needles. [...] The chair snapped up again on its springs. The heavy wheels rolled over his raw, bloody hands. [...] The curtains fell on him like a python. The rods snapped. They flew down and struck him across the scalp. The curtains seemed to writhe around him like serpents. [...] At his first step the rug slid from under him, the rug he had kicked aside<sup>114</sup>.

L'inclinazione feticistica all'accumulo di beni materiali, al riempimento di ogni spazio con il superfluo, nella quale l'uomo si rifugia nel tentativo di fuggire dall'*horror vacui* che assilla la moderna cultura consumistica, assume sotto la luce del fantastico connotazioni sinistramente insidiose, una trasfigurazione che non risparmia, com'era ovvio aspettarsi, quello che rappresenta a tutti gli effetti l'oggetto simbolo del XX secolo e delle sue logiche bulimiche, vale a dire l'automobile, complesso sistema meccanico che, nel farsi entità perturbante, palesa nella maggior parte dei casi tratti quasi ferali, da creatura vivente, come quelli riconoscibili nella mostruosa autocisterna al centro di un altro celebre racconto di Matheson, «Duel»<sup>115</sup>, «ponderous beast»<sup>116</sup> che incalza con inesorabile accanimento il protagonista lungo la strada per San Francisco. Del tutto

---

<sup>113</sup> Ivi, pp. 175-6. («Afferra una lunga matita gialla e comincia a scrivere su un blocco. La punta di grafite si spezza. [...] Si sta facendo la barba. Il rasoio non taglia. Oppure è troppo affilato e taglia troppo». «La casa impazzita», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. I (1950-1953), cit., pp. 427-8).

<sup>114</sup> Ivi, pp. 202-3. («Chris perse l'equilibrio. La poltrona ricadde all'indietro con violenza. La sua testa picchiò forte sul pavimento di legno. La mano sporta all'infuori si aggrappò al davanzale. Schegge minuscole penetrarono nella pelle come aghi invisibili. [...] La poltrona tornò a raddrizzarsi sulle molle. Le pesanti rotelle gli passarono sulle mani insanguinate, con la carne viva messa a nudo. [...] Le tende gli crollarono addosso come un pitone. I bastoni si staccarono dal muro, caddero giù e lo colpirono in piena testa. [...] Le tende sembravano avvolgerlo come serpenti. [...] Al primo passo il tappeto gli scivolò sotto i piedi, proprio quel tappeto che aveva allontanato prima con un calcio». «La casa impazzita», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. I (1950-1953), cit., p. 462).

<sup>115</sup> Pubblicato per la prima volta nell'aprile del 1971 sulla rivista «Playboy», il racconto, tra i più antologizzati dell'autore statunitense, venne pochi mesi più tardi – su sceneggiatura dello stesso Matheson – adattato per la televisione da Steven Spielberg, alla sua prima prova con un lungometraggio. Il film ebbe subito un largo successo, segnando profondamente l'immaginario del periodo.

<sup>116</sup> Richard Matheson, «Duel», in Id., *Collected Stories*, vol. III, Edge Books, Colorado Springs 2005, p. 344.

accessoria si dimostra, in tal senso, la presenza del conducente del veicolo, lasciata ambiguamente incerta lungo tutto il procedere della narrazione, ambiguità (sciolta da Stephen King nel suo «Trucks», vero e proprio seguito dell'opera di Matheson in cui tutti i camion del mondo prendono improvvisamente vita per ridurre in schiavitù i loro vecchi padroni) che pone l'imponente autotreno, apparentemente governato da una volontà propria, nella posizione di unico antagonista della storia. A contendersi la strada, in un conflitto già fantastico nella sua insensatezza e inesplicabilità (come in «Ómnibus» e «Non aspettavano altro» l'accadimento perturbante risulta, per quanto ammissibile, impossibile da spiegare)<sup>117</sup> restano solo l'uomo e la macchina, allegorici rappresentanti delle rispettive categorie, come suggerito dal nome del protagonista, Mann, e da quello riportato sull'automezzo, Keller, scoperta variazione della parola "killer" («He glanced at the cab and saw the name KELLER printed on its door. For a shocking instant, he thought it read KILLER and started to slow down»<sup>118</sup>), riferibile più al minaccioso leviatano che al suo ipotetico timoniere; una lotta ancestrale per la sopravvivenza e il predominio che vede la vittoria finale del campione dell'umanità e la definitiva distruzione dell'implacabile veicolo, con le due parti ricondotte sul piano bestiale di preda e predatore: «Then, unexpectedly, emotion came. Not dread, at first, and not regret; not the nausea that followed soon. It was a primeval tumult in his mind: the cry of some ancestral beast above the body of its vanquished foe»<sup>119</sup>.

A una "biologizzazione" della macchina ancora più esplicita e marcata si assiste nel

---

<sup>117</sup> «Mann could not allow himself to accept what apparently had taken place. It had to be a coincidence. The truck driver couldn't have blocked his way on purpose. He waited for more than a minute, he flicked down the turn-indicator lever to make his intentions perfectly clear and, depressing the accelerator pedal, steered again into the eastbound lane. Immediately, the truck shifted, barring his way. "Jesus Christ!" Mann was astounded. This was unbelievable. He'd never seen such a thing in twenty-six years of driving». Ivi, pp. 324-5. («Mann non riusciva ad accettare ciò che apparentemente era successo. Doveva trattarsi di una coincidenza. L'autista non poteva avergli bloccato la strada di proposito. Aspettò per più di un minuto, poi mise la freccia in modo che le sue intenzioni fossero perfettamente chiare e, schiacciando il pedale del gas, si spostò di nuovo sulla sinistra. Immediatamente l'autotreno sterzò, bloccandogli il passaggio. Cristo d'un dio! Mann era sbalordito. Era incredibile. In ventisei anni di guida non aveva mai visto una cosa del genere». «Duel», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. III (1960-1993), cit., p. 317).

<sup>118</sup> Ivi, pp. 336-7 («Diede un'occhiata alla cabina e vide il nome KELLER stampato sulla portiera. Per un momento sconvolgente gli sembrò di leggere killer e cominciò a rallentare». Trad. it. di Maurizio Nati, «Duel», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. III (1960-1993), Fanucci editore, Roma 2013, p. 332).

<sup>119</sup> Ivi, p. 344. («Poi, inattesa, giunse l'emozione. Non la paura, all'inizio, e non lo scoramento. Nemmeno la nausea, che seguì poco dopo. Più che altro, un tumulto primigenio: l'urlo di una belva ancestrale sul cadavere del nemico sconfitto». «Duel», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. III (1960-1993), cit., p. 343).

breve testo di Buzzati «La peste motoria», parodica riscrittura del capitolo XXXIII de *I promessi sposi*<sup>120</sup> che proietta inverosimilmente gli effetti del terribile morbo sul corpo inorganico delle automobili:

Sui prodromi e manifestazioni del misterioso male se ne sentì di ogni colore. Dicevano che l'infezione si rivelasse con una cavernosa risonanza del motore, come per un intoppo di catarro. Poi i giunti si gonfiavano in gibbosità mostruose, le superfici si ricoprivano di incrostazioni gialle e fetide, infine il blocco motore si disfaceva in un intrico sconvolto di assi, bielle ed ingranaggi infranti<sup>121</sup>.

Poco alla volta i telai e le carrozzerie si convertono nella malattia in pelle e carne piagate, i motori in cuori e polmoni gorgoglianti, i gas di scarico in respiro pestilenziale; insieme alla possibilità di ammalarsi e morire i veicoli contagiati acquistano tutta una serie di caratteristiche proprie degli esseri viventi, una trasfigurazione che testimonia la dissoluzione dei confini tra animato e inanimato causata dal convergere fantastico dei due piani. I camion assumono – come nel racconto di Matheson – le fattezze di enormi mostri preistorici, bestie agonizzanti scosse da «lugubri tonfi e scrosci»<sup>122</sup>, mentre le automobili «bruciate ancora vive» lungo i bordi delle strade lanciano «urla atroci»<sup>123</sup>. Organico e artificiale si confondono nella comune dimensione della sofferenza, scoprendosi da ultimo segretamente simili.

### 3.1.1 Telefonate dall'altrove

L'assunzione da parte delle macchine di tratti riconoscibilmente zoomorfi o, in ogni caso, riconducibili al mondo organico, evento attorno a cui ruotano i racconti appena esaminati, sembrerebbe in ultima analisi trovare la sua radice nella complessità tecnologica che ne

---

<sup>120</sup> Sul valore del racconto (pubblicato per la prima volta sulle pagine del «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1956 e confluito due anni più tardi nella raccolta *Sessanta racconti*) di riscrittura parodica dell'opera manzoniana si vedano Diego Dalla Gasperina, «Buzzati e Manzoni», *Italianistica*, V, 3 (1976), pp. 486-91 e Angelo Colombo, «Buzzati fra parodia e critica: sul manzonismo di “Peste motoria”», *Studi e problemi di critica testuale*, XLII (1991), pp. 175-89, ora in Nella Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati, Atti del Convegno (Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989)*, Mondadori, Milano 1992, con il titolo «Tecniche buzzatiane. Sui traguardi della parodia ne “La peste motoria”», pp. 495-506.

<sup>121</sup> Dino Buzzati, «La peste motoria», in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, p. 441.

<sup>122</sup> Ivi, 442.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

determina il funzionamento, quell'intricata sincronia di pistoni e bielle (e ora di circuiti elettrici e schede di memoria) che, sfuggendo alla comprensione dei più, fa sì che l'automobile di per sé si muova, vada alimentata ed espella scarti pur conservando il suo statuto di oggetto inanimato. Proprio il divario tra l'accessibilità di dispositivi via via più avanzati e la conoscenza tecnica necessaria a comprenderne i meccanismi, conformemente alla legge postulata da Arthur C. Clarke per cui «any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic»<sup>124</sup>, si traduce con indicativa frequenza, nel fantastico contemporaneo, nell'ammantamento di molti dei sofisticati strumenti di cui l'uomo si è circondato nel corso dell'ultimo secolo in un'aura sinistramente deformante. Tra questi assoluta preminenza riveste il telefono, nella declinazione che lo vede assumere la funzione di perfetta soglia dell'altrove fantastico, ruolo che gli deriva dal suo effettivo rappresentare, insieme alla radio, la prima forma di accesso nella storia dell'uomo a una dimensione propriamente virtuale, in grado di accogliere e di mettere in contatto, nella sua immaterialità, tempi e spazi altrimenti incomunicanti. A tale prerogativa – che sembra già di per sé adombrare le dinamiche costitutive del genere – rimanda, ad esempio, l'episodio perturbante al centro del breve racconto giovanile di Cortázar «Llama el teléfono, Delia»<sup>125</sup>, ovvero la tesa conversazione telefonica tra la protagonista del titolo e Sonny, l'uomo che l'ha crudelmente abbandonata anni prima, di cui solo sul finale è rivelata, per bocca di un amico comune, la natura impossibile:

- ¿Cuándo la llamó él, Delia?
- Hace un rato, a las siete... a las siete y veinte, ahora me acuerdo bien. Hablamos hasta las siete y media. [...]
- Delia... – Steve tenía ahora un rostro blanco e impersonal y sus dedos se crispaban en el ala del sombrero manoseado. – Por Dios, Delia...
- ¿Qué, Steve...?
- Delia... no puede ser, ¡no puede ser...! ¡Sonny no puede haber llamado hace media

---

<sup>124</sup> Arthur C. Clarke, «Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination», in Id., *Profiles of the Future: An Enquiry into the Limits of the Possible*, Harper & Row, New York 1973, p. 36.

<sup>125</sup> Scritto nel 1938 e pubblicato per la prima volta nell'ottobre del 1941 sulle pagine del quotidiano «El Despertar», il racconto confluisce infine nella sessione «Plagios y traducciones» che apre la raccolta di testi giovanili *La otra orilla*, pubblicata postuma in Francia nel 1993 da Gallimard nell'edizione integrale delle *Nouvelles 1945-1982*.

hora!

– ¿Por qué no? – dijo ella, poniéndose de pie en un solo impulso de horror.

– Porque Sonny murió a las cinco, Delia. Lo mataron de un balazo, en la calle<sup>126</sup>.

L'inconciliabilità dei tempi e degli spazi messi in contatto dalla telefonata prende le forme dell'inammissibile giustapposizione tra il mondo dei vivi e la dimensione "altra" per definizione, l'aldilà, giustapposizione che poggia – nel fare del telefono il ponte tra il piano della realtà e quello dell'alterità – sull'inaccessibile complessità che accompagna l'evoluzione tecnologica, oscuro *juggernaut* a cui rimanda emblematicamente la frase che chiude il racconto: «Ya no tocaba el pianista de la radio; la voz del locutor, ceremoniosa, alababa con elocuencia un nuevo modelo de automóvil: moderno, económico, sumamente veloz»<sup>127</sup>.

Sull'incerta conoscenza del funzionamento "interno" dell'oggetto tecnologico da parte del lettore fa esplicitamente affidamento il racconto di Matheson «Long Distance Call»<sup>128</sup>, proponendo come spiegazione delle inquietanti chiamate che l'anziana protagonista riceve da una dimensione ancora una volta oltremondana la caduta di un cavo del telefono nei pressi del cimitero della città<sup>129</sup>, o ancora il racconto buzzatiano

---

<sup>126</sup> Julio Cortázar, «Llama el teléfono, Delia», in Id., *Cuentos completo I* (1945-1966), cit., p. 36. («– Quando ti ha chiamata, Delia? – Poco tempo fa, alle sette... Alle sette e venti, ora ricordo bene. Abbiamo parlato fino alle sette e mezza. [...] – Delia... – Steve aveva ora la faccia bianca e priva di espressione, e le sue dita torturavano la falda del cappello. – Per l'amor di Dio, Delia... – Cosa, Steve...? – Delia, non può essere, non può essere...! Sonny non avrebbe potuto chiamare mezz'ora fa! – Perché no? – disse lei, alzandosi in un unico impulso di orrore. – Perché Sonny è morto alle cinque, Delia. È stato ucciso in strada, con un colpo di pistola». Trad. mia).

<sup>127</sup> *Ibidem*. («Il pianista alla radio non suonava più. La voce dell'annunciatore, cerimoniosa, magnificava con eloquenza un nuovo modello di automobile: moderno, economico, estremamente veloce». Trad. mia).

<sup>128</sup> Il racconto, con il titolo di «Sorry, Right Number», venne pubblicato per la prima volta nel novembre del 1953 sulle pagine della rivista «Beyond Fantasy Fiction». Dalla sua trama, adattata alle esigenze del caso, Matheson ricavò la sceneggiatura di uno degli episodi della celebre serie televisiva *The Twilight Zone*, trasmesso il 7 febbraio 1964 con il titolo di «Night Call».

<sup>129</sup> «“We sent a man out to trace them,” continued Miss Finch. “I have his report here.” Miss Keene caught her breath. “Yes?” “He couldn't find anything.” [...] “He said he traced the – the difficulty to a fallen wire on the edge of town.” “Fallen-wire?” “Yes, Miss Elva.” Miss Finch did not sound happy. “You're telling me I didn't hear anything?” Miss Finch's voice was firm. “There's no way anyone could have phoned you from that location,” she said. “I tell you a man called me!” [...] “There must be a phone there,” she insisted.. “There must be some way that man was able to call me!” “Miss Elva, there's no one out there.” “Out where, where?” The operator said, “Miss Elva, it's the cemetery.”». Richard Matheson, «Long Distance Call», in Id., *Collected Stories Vol. I*, Edge Books, Colorado Springs 2003, p. 398. («“Abbiamo mandato qualcuno a controllare” proseguì la signorina Finch. “Ho qui con me il rapporto.” La signorina Keene trattenne il fiato. “Sì?” “Non abbiamo trovato niente.” [...] “Il rapporto dice che hanno localizzato il... il problema in

«Sciopero dei telefoni»<sup>130</sup> nell'attribuire inverosimilmente a semplici disservizi della rete la confluenza di tutte le telefonate in un'unica conversazione comune, ambiguo altrove immateriale che si direbbe sorprendentemente prefigurare, con quasi cinquanta anni di anticipo, quegli «spazi virtuali della socialità» che l'era di Internet ha reso familiari:

Fu una curiosa festa, di gente col microfono all'orecchio, sparsa in case lontanissime dei più opposti quartieri, chi in piedi in anticamera, chi seduto, chi sdraiato sul letto, legati l'uno all'altro da esilissimi chilometri di filo. [...] una quindicina di persone che non si erano viste mai e probabilmente non si sarebbero nemmeno mai vedute per l'eternità dei secoli, si sentivano fratelli. E ciascuno credette di parlare con donne giovani e bellissime, ciascuna si illudeva che dall'altra parte dei fili ci fossero uomini di magnifico aspetto, ricchi, interessanti, dal passato avventuroso<sup>131</sup>.

A un'alterità più tradizionale, come quella a conti fatti evocata dagli spettrali interlocutori telefonici dei racconti di Cortázar e Matheson, rimanda tuttavia la «presenza misteriosa»<sup>132</sup> che improvvisamente prende il controllo della conversazione, voce senza corpo e identità di cui è più volte suggerita l'essenza soprannaturale («Chi era? Un mago? Un essere soprannaturale che manovrava i centralini al posto degli scioperanti? Un diavolo? Una specie di folletto?»)<sup>133</sup>, che incarna, al pari degli altri fantasmi che abitano l'inconsistente dimensione della telefonata, «il progresso scientifico-tecnologico, e l'aspetto inquietante, anzi propriamente perturbante, che esso porta con sé»<sup>134</sup>.

---

un cavo caduto alla periferia della città.» “Cavo... caduto?” “Sì, signorina Elva.” La signorina Finch non aveva una voce allegra. “Mi sta dicendo che nessuno mi ha chiamato?” Il suo tono era deciso. “Nessuno può averla chiamata da quel posto.” “Le dico che un *uomo* mi ha chiamata!” [...] “Deve pur esserci un telefono da quelle parti” insisté. “In qualche modo quell'uomo deve avermi chiamata.” “Signorina Elva, laggiù non c'è nessuno.” “Laggiù *dove?*” “Al cimitero, signorina Elva” disse la centralinista». Trad. it. di Maurizio Nati, «Una chiamata da lontano», in Richard Matheson, *Tutti i racconti*, vol. 1 (1950-1953), Fanucci, Roma 2018, p. 425).

<sup>130</sup> Pubblicato per la prima volta il 14 aprile 1955 su «Il Nuovo Corriere della Sera», il testo venne poi incluso nel 1958 nell'antologia *Sessanta racconti*.

<sup>131</sup> Dino Buzzati, «Sciopero dei telefoni», in Id., *Sessanta racconti*, cit., p. 349.

<sup>132</sup> Ivi, p. 348.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> Stefano Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008, pp. 66-7.

#### 4. (A)spazialità e (a)temporalità della narrazione fantastica

Quali che siano le dinamiche assunte dall'invasione fantastica – che spetti ai personaggi, cioè, di addentrarsi gradualmente nella dimensione ctonia dell'alterità, o che sia quest'ultima a irrompere nel tessuto del quotidiano, nella duplice traiettoria che si è evidenziata –, a rimanere costante nella narrazione è lo sconcertante sovvertimento di quelle coordinate orientative su cui poggia ogni intenzione conoscitiva sul mondo, la destabilizzazione in primo luogo dei due assi portanti su cui lo stesso racconto necessariamente si dispiega, vale a dire i concetti fondamentali di spazio e tempo (che Kant, non a caso, indicava come universali e irrinunciabili); infirmazione che, in una prospettiva razionalista spogliata di ogni residuo di validità, comporta quella tendenza all'*aspazialità* e all'*atemporalità* riscontrabile già in molte delle prove ottocentesche del genere, pur trovando un'effettiva esplicitazione semantica solo nel secolo successivo.

La ferma convinzione di uno studioso del calibro di Francesco Orlando che «il soprannaturale coincid[a] sempre e comunque con un momento di disordine e rottura rispetto alla consuetudine spazio-temporale in cui tendiamo a essere immersi»<sup>135</sup> trova, del resto, immediata conferma in uno dei *topoi* più rappresentativi della tradizione classica, quello dell'apparizione spettrale (a tal punto inflazionato, in epoca romantica, da aver dato origine al sottogenere specifico delle cosiddette *ghost stories*)<sup>136</sup>: vera e propria scheggia vagante di un passato inaccessibile e lontano, la figura del fantasma adempie, nel suo insinuarsi in un tempo e in uno spazio a cui non appartiene, al ruolo di implicita negazione della lineare consequenzialità attraverso la quale leggiamo, attimo

---

<sup>135</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. XXI.

<sup>136</sup> Per quanto attestata sin dai primi testi dell'antichità, è solo dalla seconda metà del XVIII secolo che, alimentata dall'emergere di certa fascinazione per le pratiche spiritiste ed esoteriche (in aperta reazione ai nuovi veti del razionalismo illuminista), la presenza della figura del fantasma nella produzione letteraria assume, nel solco scavato dal fantastico, un rilievo talmente consistente da condensarsi in una categoria narrativa ben definita nelle sue specificità tematico-formali, specificità rintracciabili già in romanzi come *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole e *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe. L'opera successiva di autori come Hoffmann, Poe, Le Fanu, M. R. James segna con tutta evidenza il momento di maggior sviluppo e diffusione del genere, tanto da poter parlare, come fa Jack Sullivan, dell'Ottocento come di una vera e propria "età dell'oro" della *ghost story*. Cfr. Jack Sullivan, «Golden Age of the Ghost Story» in Id., *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, Viking Press, New York 1986, pp. 174–6; Id., *Elegant Nightmares: The English Ghost Story From Le Fanu To Blackwood*, Ohio University Press, Athens 1978.

dopo attimo, il compiersi di ogni esperienza esistenziale, una tacita violazione delle più basilari strutture ordinatrici del reale sulle cui implicazioni – diversamente limitate dalla circostanzialità dell’evento perturbante – gioca un racconto come «Wet Straw» di Richard Matheson<sup>137</sup>, dove a spostarsi dal suo piano originario per raggiungere un altrove sospeso nel tempo della memoria è, però, il protagonista della storia, costretto ogni notte, una volta tirate le coperte sulla testa, a riunirsi con la moglie morta in un vecchio granaio visitato durante la loro luna di miele.

Al di là delle prime sensazioni olfattive («he could smell something like wet straw. It was not to be mistaken»)<sup>138</sup>, del riscontro di vista («The rain was beating violently on the window. He opened his eyes and watched it and made out sheets of rain in the flashes»)<sup>139</sup> e udito («He listened. He heard a squeak and then a horse whinnying. He listened a while longer»)<sup>140</sup>, dei tanti particolari che, con dedizione, l’uomo mette insieme poco alla volta nel tentativo di comprendere la vera natura della sua difficile condizione di “identità divisa tra due mondi”<sup>141</sup>, a comprovare l’effettività della transizione dalla confortevole camera da letto al malsano silo – con la conseguente esclusione di ogni spiegazione che rimandi allo stato di sogno o di alterazione psichica – è in primo luogo la scoperta accidentale che le azioni compiute in una dimensione conservano i loro effetti anche in quella attigua, che le ferite subite nel piano dell’alterità continuano a sanguinare in quello

---

<sup>137</sup> Tra i primi racconti scritti dal prolifico autore statunitense («The story was around for a long time – I may have written it in college. [...] Only a young guy would get the bizarre idea that if you put your head under the blankets... and suddenly you’re in a barn where it’s raining!» Richard Matheson, *Collected Stories vol. 2*, Edge Books, Colorado Springs 2005, p. 106) «Wet Straw» venne pubblicato per la prima volta nel gennaio del 1953 sulle pagine della rivista pulp *Weird Tales*, per confluire quasi vent’anni più tardi nella raccolta antologica *Shock Wave* (1970).

<sup>138</sup> Richard Matheson, «Wet Straw», in Id., *Collected Stories vol. 2*, cit., p. 99 («sentiva l’odore di qualcosa che sembrava paglia umida. Non poteva sbagliarsi». Trad it. di Maurizio Nati, «Paglia umida», in Richard Matheson, *Tutti i racconti, vol. 1 1950-1953*, Fanucci, Roma 2018, p. 595).

<sup>139</sup> Ivi, p. 101 («La pioggia picchiava con violenza sulla finestra. Aprì gli occhi e guardò, e alla luce dei lampi vide l’acqua che veniva giù a scrosci». «Paglia umida», in Richard Matheson, *Tutti i racconti, vol. 1 1950-1953*, cit., p. 597).

<sup>140</sup> *Ibidem* («Si mise all’ascolto. Sentì uno squittio e poi il nitrito di un cavallo. Ascoltò ancora». «Paglia umida», in Richard Matheson, *Tutti i racconti, vol. 1 1950-1953*, cit., p. 597).

<sup>141</sup> Il protagonista del racconto di Matheson costituisce, da questo punto di vista, un esempio paradigmatico di “transworld identity”, definizione con cui Brian McHale indica, sulla scorta di Umberto Eco (cfr. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrative*, Bompiani, Milano 1991, p. 145 e segg.), «the transmigration of characters from one fictional universe to another», la simultanea appartenenza, cioè, di un personaggio a due differenti piani narrativi ed esistenziali e la sua capacità di spostarsi tra di essi. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londra 2003, p. 57.



della realtà, prova inoppugnabile dell'equipollenza dei due diversi statuti ontologici:

He was not afraid she was coming back. His outlook on life was realistic. She was dead and buried.

It was some aberration of the mind. Some mental climax that had put itself off until now.

Then he looked at his wrist and saw the bandage<sup>142</sup>.

Una compenetrabilità delle parti, resa temporaneamente possibile grazie alla breccia aperta dalla violazione fantastica, che il finale del racconto porta alle sue estreme conseguenze, con il ritrovamento del corpo del protagonista letteralmente “scisso” tra le due realtà<sup>143</sup>.

La rovinosa contrapposizione tra due piani antinomici, che si è detto costituire l'impianto distintivo ed essenziale del discorso fantastico, si traduce d'altra parte, in non poche occasioni, nella convergenza di due configurazioni spazio-temporali tra loro inconciliabili e contraddittorie, nel reciproco negarsi di due differenti ordini logico-sintattici in perenne competizione. Una dialettica annichilente la cui centralità nel racconto di Antonio Tabucchi «Any where out of the world», pubblicato nel 1985 tra le pagine della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*, si direbbe già tradita dal suggestivo rimando ad un altrove assoluto – letteralmente “fuori dal mondo” – contenuto tanto nel titolo quanto nel breve *poème en prose* baudelairiano da cui questo è mutuato, evidente ipotesto, con la sua evocazione di una Lisbona marmorea, «paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide»<sup>144</sup>, del lavoro dello scrittore pisano.

---

<sup>142</sup> Richard Matheson, «Wet Straw», in Id., *Collected Stories vol. 2*, cit., p. 104 («Non aveva paura che tornasse. Aveva un approccio realistico alla vita. Lei era morta e sepolta. Doveva trattarsi di qualche aberrazione della sua mente, di un problema psichico che fino a quel momento non si era mai manifestato. Poi si guardò il polso e vide la fasciatura». «Paglia umida», in Richard Matheson, *Tutti i racconti, vol. 1 1950-1953*, cit., p. 601).

<sup>143</sup> «When the landlady came in two days later to clean, he was in the same position. His arms were sprawled in the dried puddle of blood and his body was taut and cold. His head was not be found». Ivi, p. 106 («Quando venne l'affittacamere per pulire, due giorni dopo, era nella stessa posizione. Le braccia erano spalancate sulla pozza di sangue ormai secco, e il corpo era freddo e rigido. La testa non fu più trovata». «Paglia umida», in Richard Matheson, *Tutti i racconti, vol. 1 1950-1953*, cit., p. 602).

<sup>144</sup> Antonio Tabucchi, «Any where out of the world», in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 76. Narrativizzazione, sotto molti aspetti, dell'omonimo frammento poetico de *Le Spleen de Paris*, il racconto di Tabucchi presenta tutte le caratteristiche della riscrittura postmoderna, a cominciare proprio da una spiccata propensione al gioco intertestuale e alla commistione di materiali e motivi appartenenti a modi letterari eterogenei.

Languidamente assorta nella sua *saudade*, «no-lugar que metaforizza un tempo de la conciencia»<sup>145</sup>, la capitale portoghese descritta da Tabucchi partecipa dell'indefinitezza dello spazio mitico, appena scalfita dalla densità di dettagli con cui il testo fa emergere – dal «fitto gioco di allusioni e intertestualità»<sup>146</sup> intessuto con le parole del *poète maudit* – minimi frammenti di materialità urbana («piccoli caffè sporchi» a ridosso del lungomare, «vecchie cabine telefoniche ancora di legno», «panchine di pietra» e appena «tre palme centenarie»<sup>147</sup> risparmiate in una piazzetta da un popolo che ha «telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres»)<sup>148</sup> tra i quali si muove senza meta il protagonista, «volto anonimo in questa moltitudine di volti anonimi»<sup>149</sup>, nella flebile convinzione di essere sfuggito agli effetti di una non meglio precisata colpa. Dapprincipio catalizzatore dell'*effet de réel*, il giornale che l'uomo si ferma a sfogliare «per pura apatia»<sup>150</sup>, seduto al tavolino di un bar, rivela la sua effettiva natura di “cavallo di Troia” delle forze del perturbante solo quando dalla banale confusione di annunci economici e cronaca sportiva affiora all'improvviso, vera e propria apparizione spettrale in forma di parole, l'immotivata dicitura *Any where out of the world*, messaggio in codice legato a un periodo e a un luogo irrevocabilmente sbiaditi nel ricordo, alle licenziose fantasie di evasione accarezzate con una donna già impegnata, disperse da vicissitudini che il testo lascia appena intuire.

Un impossibile ritorno del passato – corroborato dal frequente ricorso all'analessi – che ha come primo effetto, ancora una volta, l'esiziale scardinamento delle direttrici fondamentali che reggono le possibilità interpretative della ragione, la momentanea dismissione di quell'assetto spazio-temporale che costituisce lo scheletro dell'intero edificio del reale, per cui « il mondo perde i suoi contorni, tutto entra in un'opacità sorda, si spegne tutto, luci, rumori, brusio, come se un silenzio innaturale e immenso avesse paralizzato l'universo»<sup>151</sup>. Alla vaga realtà urbana di Lisbona, evocata dall'allestimento

---

<sup>145</sup> Aurora Conde Muñoz, «Any where out of the world: Lisboa», *Revista de Filología Románica*, anejo III (2002), p. 312.

<sup>146</sup> Remo Ceserani, «Il fantastico e l'immaginario postmoderno», in Roberto Colonna (a cura di), *Il fantastico. Tradizioni a confronto*, Edizioni Arcoiris, Salerno 2014, p. 36.

<sup>147</sup> Antonio Tabucchi, «Any where out of the world», in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., pp. 71-2.

<sup>148</sup> Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, Éditions de la Nouvelle revue française, Paris 1934, p. 423.

<sup>149</sup> Antonio Tabucchi, «Any where out of the world», in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 72.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Ivi, p. 74.

mimetico – studiatamente frammentario – messo in campo dal testo sin dalle prime battute, si sovrappone allora la dimensione tutta interiore di un vissuto privato che:

nos sumerge brutalmente en un espacio y tiempo subconscientes, irreales y autorreferenciales que no pertenecen ya a la ciudad, ni a ninguna ciudad que no sea el lugar de la propia ensoñación del yo, construido en equilibrio entre la vivencia biográfica y la resonancia de formación intelectual<sup>152</sup>.

Nel riportare le parole esatte concordate quattro anni prima come segnale per un incontro tra amanti mai avvenuto, nella sua inaspettata valenza, cioè, di collegamento<sup>153</sup> tra la prosaicità di un presente misurato sul tedioso riproporsi di gesti e situazioni e un passato insondabile, situato “fuori dal mondo”, lungo le coordinate introspettive della memoria e del sogno, il quotidiano che il protagonista sfoglia per puro caso nell’apatia di una giornata come tante si pone, una volta accertata la sua incontrovertibilità («È il giornale di oggi, di quest’oggi che stai vivendo, e di quest’anno del calendario gregoriano: è il giornale di oggi che tu oggi stai leggendo»)<sup>154</sup>, come riscontro sufficientemente concreto da infirmare ogni tentativo di ricondurre all’ordine la minacciosa insorgenza dell’irrazionale. La sua presenza dissipa la tentazione di considerare il tutto come un’esasperata successione di orribili coincidenze («Pensi ancora: è una coincidenza. Ma una coincidenza con che cosa? È una coincidenza impossibile, perché è una seconda coincidenza, la frase e la data, stessa frase, stessa data»)<sup>155</sup>, dispositivo tra i più logori della tradizione fantastica, così come impedisce la formulazione di improbabili ipotesi

---

<sup>152</sup> Aurora Conde Muñoz, *op. cit.*, p. 312.

<sup>153</sup> Da questo punto di vista il quotidiano che nel racconto veicola, sotto forma di annuncio personale, gli impossibili echi di un passato irrecuperabile, andrebbe considerato nella sua veste di vero e proprio "oggetto mediatore", di dispositivo narrativo, cioè, la cui funzione, ben delineata da Lucio Lugnani, è quella di porre in collegamento e legittimare due piani di realtà in aperta contraddizione, permettendo quella permeabilità tra le parti che si è detto necessaria al prodursi dell’effetto fantastico: «Bisogna dunque pensare che l’oggetto mediatore svolga la sua funzione specifica nel racconto fantastico per il fatto che si tratta d’un racconto in cui c’è un *dislivellamento di piani di realtà* il passaggio fra i quali *non è previsto* dal codice e viene perciò *marcato* da un forte effetto soglia, e in cui *l’oggetto mediatore attesta una verità equivoca* perché *inspiegabile e incredibile* quia *inepta*». Lucio Lugnani, «Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri Lischi, Pisa 1983, p. 225 (i corsivi sono dell’autore).

<sup>154</sup> Antonio Tabucchi, «Any where out of the world», in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 75.

<sup>155</sup> Ivi, p. 76.

sull'esistenza di «un altro lettore di Baudelaire che comunica in questo modo segreto un segreto a qualcun altro»<sup>156</sup>, eventualità non meno destabilizzante nel suo presupporre un incontrollato moltiplicarsi della realtà (e dunque di tempo e spazio) dal sapore borghesiano:

E per un momento inseguì questa strana idea di una ripetizione, di un doppione della vita, come se fosse plausibile che la ruota del destino possedesse degli stereotipi e li andasse imprimendo a caso nel mondo, nell'esistenza di altre persone con occhi differenti e mani differenti e differenti modi di essere persone; in strade differenti, in camere differenti: un altro uomo che ora sta dicendo a un'altra donna in un'altra camera: «Une chambre qui ressemble à une rêverie»<sup>157</sup>.

Tanto l'illogica telefonata, nel rispetto del segnale in codice, a un numero dismesso, «cifre che lanciano un messaggio acustico verso nessuno»<sup>158</sup>, quanto la presenza (“spettrale”, a dar credito alla lettura suggerita dallo stesso Tabucchi nella sua nota introduttiva)<sup>159</sup> che *dall'altro lato* solleva il ricevitore senza rispondere, celandosi nel silenzio, non fanno che ratificare, allora, accettata l'impossibilità di dare una spiegazione agli *adunata* del fantastico («non avrai alcuna conferma, per il semplice motivo che una cosa come questa non può avere nessuna conferma perché non ha spiegazione»)<sup>160</sup>, l'impenetrabilità del mistero, l'assolutezza dello scacco gnoseologico che emerge di fronte alla forzata compresenza di due configurazioni cronotopiche tra loro inconciliabili, adombrata dall'immagine del torbido rimestio delle acque che si incontrano alla foce del fiume Tago, con cui il racconto si chiude:

Arrivi di nuovo al fiume, ora gli imbarcaderi sono deserti, i battelli hanno cessato il servizio, non c'è più nessuno. Ti siedi sulla spalletta del lungofiume, l'acqua è limacciosa e inquieta, forse c'è l'alta marea e il fiume sfocia con difficoltà, sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio, intorno a te l'ora è vasta, solenne, grande come lo spazio: un'ora

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 77.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Ivi, 81.

<sup>159</sup> «Non avrei niente da obiettare se *Gli incanti* e *Any where out of the world* fossero considerati due racconti di fantasmi, nel senso più vasto del termine; il che non impedisce, naturalmente, che possano essere letti anche in un altro modo». Antonio Tabucchi, «Nota», in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 8.

<sup>160</sup> Antonio Tabucchi, «Any where out of the world», in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 80.

immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio<sup>161</sup>.

Un confuso convergere di tempo e spazio, e di tempi e spazi differenti, che diviene, sul fronte più avanzato del fantastico contemporaneo, di per sé tematica centrale e criterio ordinativo della narrazione, dialettica strutturante di racconti come il già citato «La noche boca arriba» di Cortázar, dove al moderno scenario della grande città e dell'ospedale si sostituisce, poco alla volta, nell'allucinato torpore farmacologico in cui il protagonista è costretto, la selvaggia brutalità della realtà precolombiana, o come il successivo «Todos los fuegos el fuego»<sup>162</sup>, tra i più rappresentativi della poetica dello scrittore argentino, che porta una simile dinamica contrastiva alle sue estreme e più annichilenti conseguenze.

Il consumarsi della tacita vendetta del proconsole di una remota provincia romana nei confronti di Marco, gladiatore colpevole di aver attirato le attenzioni di sua moglie Irene, si intreccia lungo le diciotto sequenze che compongono il testo cortazariano alla lunga telefonata che, a distanza di secoli, Jeanne fa, prima di togliersi la vita, a Roland, l'uomo che l'ha abbandonata per amore della più intraprendente Sonia, storie di passione e di morte che, pur esibendo – come già accadeva ne «La noche boca arriba» – una certa vaghezza di contorni (tanto la realtà dell'oscura provincia ai margini dell'impero che la Francia della seconda metà del secolo scorso sono appena riconoscibili sullo sfondo), si dimostrano perfettamente verosimili nella loro estraneità ad ogni suggestione dell'irrazionale; affrancato dai facili dispositivi di quest'ultimo, il fantastico affiora così, in mancanza dei fantasmi e delle presenze enigmatiche ancora rintracciabili nei testi appena analizzati, dall'impossibile continuità affermata da due realtà discontinue, lontane duemila anni l'una dall'altra, conseguita in primo luogo «gracias a la linearidad del discurso, a su continuidad temporal – que corresponde a su continuidad en el espacio de la página»<sup>163</sup>, a partire, cioè, dal livello sintattico e verbale del racconto. Ecco che a stabilire le prime corrispondenze tra i due opposti versanti della narrazione è, in tal senso,

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 81.

<sup>162</sup> Pubblicato per la prima volta nel 1966 tra le pagine della raccolta a cui dà il titolo, «Todos los fuegos el fuego» si iscrive nel nutrito novero di racconti cortazariani incentrati sul motivo della sovrapposibilità del tempo e sulle sue possibilità combinatorie, gruppo che include, oltre al già citato «La noche boca arriba», alcuni tra i testi più conosciuti e antologizzati dello scrittore argentino, come «El otro cielo» (sempre nella raccolta del 1966) e «Las armas secretas» (pubblicato nel 1959 nel volume omonimo).

<sup>163</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción*, cit., p. 179.

l'ambiguità referenziale di parole che, nel rimettere indistintamente a diverse realtà di significato, agiscono come veri e propri “punti di soglia”, *umbrales lingüísticos* – secondo l'efficace definizione di Patricia García – che consentono «el paso del contexto realista a la nueva realidad fantástica»<sup>164</sup>, o di spostarsi senza cesure, come nel caso del racconto di Cortázar, da una dimensione cronotopica all'altra:

Irene ve moverse *el brazo de Marco*, un lento movimiento inútil como si quisiera arrancarse el tridente hundido en los riñones. [...] *el brazo* ha dejado de moverse, lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia. Al gato no parece gustarle la inmovilidad de Jeanne, sigue tumbado de espaldas esperando una caricia<sup>165</sup> (corsivo mio).

Cessati gli ultimi spasmi che scuotono il corpo agonizzante di Marco, il braccio su cui lo sguardo di Irene indugia passa ad essere, senza che il testo segnali in alcun modo lo slittamento di referente (in quello che Clayton Koelb segnala come un uso particolare della sillessi)<sup>166</sup>, quello freddo e senza vita di Jeanne, legando obliquamente, in un'unica sequenza narrativa, le due immagini; un rovesciamento dell'orizzonte consequenziale a cui concorrono la reiterata omissione di soggetti e pronomi («Roland bebe un trago de coñac. [...] Respirando con fuerza [Marco] se endereza después de una finta y un avance lateral»)<sup>167</sup>, l'uso equivoco di avverbi e congiunzioni correlative («Irene se vuelve al oír su grito [...]. *Entonces* Sonia grita, queriendo desatarse del abrazo ardiente que la envuelve»)<sup>168</sup>, l'irradiarsi dell'azione su periodi disgiunti («'Ah', dice Roland, frotando

---

<sup>164</sup> Patricia García, «La “frase umbral”, desliz al espacio fantástico», in David Roas e Patricia García (a cura di), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, E.d.a. Libros, Málaga 2013, p. 30.

<sup>165</sup> Julio Cortázar, «Todos los fuegos el fuego», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., p. 823 («Irene vede muoversi il braccio di Marco, un lento movimento inutile come se volesse strapparsi il tridente affondato nelle reni. [...] il braccio ha cessato di muoversi, l'unica cosa che resta da fare è sorridere, rifugiarsi nell'intelligenza. Al gatto non sembra piacere l'immobilità di Jeanne, continua a stare rovesciato sul dorso aspettando una carezza». Trad. it. di Ernesto Franco, «Tutti i fuochi il fuoco», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., pp. 562-3).

<sup>166</sup> Cfr. Clayton Koelb, «Incredible Joinings: Syllepsis in Lewis Carroll, Oscar Wilde, and Robert Nye», in Id., *The Incredulous Reader. Literature and the Function of Disbelief*, Cornell University Press, London 1984, pp. 81-110.

<sup>167</sup> Julio Cortázar, «Todos los fuegos el fuego», in Id., *Cuentos completos I (1945-1966)*, cit., p. 820 («Roland beve un sorso di cognac. [...] Respirando con fuerza [Marco] si raddrizza dopo una finta e un'avanzata laterale». «Tutti i fuochi il fuoco», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 560).

<sup>168</sup> Ivi, p. 825 («Irene si volta sentendo il suo grido [...]. Allora Sonia grida, cercando di sciogliersi dall'abbraccio ardente che la avvolge». «Tutti i fuochi il fuoco», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 564).

un fósforo. [...] Un río de escamas brillantes parece saltar de las manos del gigante negro»<sup>169</sup>, così come la scansione via via più incerta dei diversi paragrafi e, in generale, lo stesso strutturarsi del racconto in una complessa architettura di correlazioni e simmetrie inverse tesa a una omogeneizzazione delle parti che si ripercuote *in primis* sul piano temporale:

La pirámide que construye aquí Cortázar es una pirámide de tiempo [...]. Historiados ambos relatos cada uno a un lado de la mediana del triángulo frontal de la pirámide, muestran y escamotean a la vez un juego verbal que es un exorcismo y un cautiverio: el relato quiere llevar al lector en el tracto de la lectura a una experiencia de abolición del tiempo; el vaivén, la simetría, la alternancia de lecturas intentan producir el balanceo rítmico por efecto del cual ambos relatos se confunden, se funden, sean un solo relato, una sola historia relatada, y, en el límite, el lector mismo quede borrado, tachado en un universo en el que, al no existir el tiempo – ni, por tanto, la diversidad y la sucesión – pierda su identidad: se inmole<sup>170</sup>.

Allo scenario abbacinante dell'arena («avanza hacia el centro de la arena; su corta espada brilla al sol, allí donde el viejo velario deja pasar un rayo oblicuo»<sup>171</sup>), dove si consuma lo scontro mortale tra Marco e il suo avversario, si giustappone quello chiuso e notturno degli appartamenti in cui Jeanne e Roland disputano telefonicamente un duello tutto verbale, alla strenua combattività di un uomo condannato a morte l'arrendevole sconsolatezza di una donna decisa a togliersi la vita, riflessi di un disorientante gioco di specchi che, nel rimandare immagini al tempo stesso complementari e contraddittorie, predispone al definitivo cedimento di ogni argine diegetico sancito, sul finale del racconto, dall'azione distruttiva del fuoco (a cui rimanda, con tutta evidenza, l'insistente allusione del testo a *chispas*, *rayos*, *escamas brillantes*, *fósforos* e, in generale, a una

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 817 («'Ah', dice Roland, sfregando un fiammifero. [...] È come se un fiume di squame scintillanti balzasse dalle mani del gigante nero». «Tutti i fuochi il fuoco», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p.557).

<sup>170</sup> Manuel Benavides Lucas, «La abolición del tiempo. Análisis de “Todos los fuegos el fuego”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (ottobre-dicembre 1980), pp. 484-5.

<sup>171</sup> Julio Cortázar, «Todos los fuegos el fuego», in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, cit., p. 813-4 («avanza verso il centro dell'arena; la sua corta spada brilla al sole, lì dove il vecchio velario lascia passare un raggio obliquo». «Tutti i fuochi il fuoco», in Julio Cortázar, *I racconti*, cit., p. 554).

“semantica della combustione” già insita alla materia passionale)<sup>172</sup>, dall’improvviso divampare delle medesime fiamme su entrambe le linee narrative. Sospeso nell’equivocità della sua polisemia, ambigua metafora di vita e morte, annientamento e rinascita, bene e male, «le feu suggère – come osserva Bachelard – le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà»<sup>173</sup>, il ritorno ad un’originaria indifferenziazione le cui ceneri rappresentano tutto ciò che dietro di sé lascia il rito igneo celebrato congiuntamente dai protagonisti delle due diverse vicende, olocausto di tempo e identità in cui tutto torna ad essere uno – una sola storia, una sola passione, un solo fuoco – appena qualche secondo prima di ridursi al nulla:

Quedarse sin tiempo, confundirse, es acceder de algún modo al rito del fuego en el que está escrito: todos somos uno y el mismo, lo uno es lo otro, lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres [...]. Lección del fuego, del humo y de la ceniza: somos nadie, nuestro nombre es ninguno; nombres y rostros son máscaras de la nada; todo es nada; somos polvo y ceniza. [...] En nuestra periferia temporal y espacial otras civilizaciones cumplen los ritos del fuego, ritos de la vida y de la muerte, de purificación y transformación...<sup>174</sup>.

#### **4.1 «It’s all so motherly»: l’*enclosure* fantastica come dimensione femminile**

L’assoluta preminenza rivestita nel genere fantastico, tra le diverse configurazioni che può assumere la spazialità del racconto, dall’attestata categoria dell’*enclosure*, del luogo chiuso e labirintico dove più volentieri – e con maggior esito – si direbbero concentrarsi certe suggestioni soprannaturali e terrifiche, eco delle oscure frequentazioni dei tanti castelli diroccati della letteratura gotica, sembra trovare un primo riscontro nell’etimo dell’aggettivo tedesco *unheimlich* (sostantivato in *das unheimliche*), la cui fortuna in

---

<sup>172</sup> Non si fatica, del resto, a individuare nel motivo amoroso, nel susseguirsi di sguardi ardenti, gelosie brucianti, tensioni represses, l’innescò principale del grande incendio che chiude il testo. Lo stesso Bachelard non manca, nel suo fondamentale studio tematico sul fuoco, di rilevare la connessione tra quest’ultimo e l’esperienza passionale: «l’essai objectif de produire le feu par le frottement est suggéré par des expériences tout à fait intimes. [...] L’amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu. Prométhée est un amant vigoureux plutôt qu’un philosophe intelligent et la vengeance des dieux est une vengeance de jaloux». Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1983, pp. 43-44.

<sup>173</sup> Ivi, p. 37.

<sup>174</sup> Manuel Benavides Lucas, *op. cit.*, p. 485.



ambito critico è legata all'imprescindibile saggio freudiano del 1919 e all'uso che il grande psicanalista austriaco ne fa, sulla base di un'attenta disamina del capolavoro di Hoffmann «Der Sandmann», per indicare tanto quel particolare senso di angoscioso spaesamento, di paura irrazionale che affiora nel momento in cui ciò che si credeva familiare rivela un volto ostile e incomprensibile, quanto le modalità della sua rappresentazione letteraria<sup>175</sup>.

È lo stesso Freud, in apertura del suo lavoro, a ripercorrere l'evoluzione del vocabolo e ad analizzarne le diverse valenze semantiche: oltre che alla sfera rassicurante del "familiare", del "conosciuto", nella sua accezione più comune *heimlich* rimanda a ciò che è "segreto", "recondito", "tenuto nascosto agli altri", in una sostanziale ambiguità di significati riconoscibile *in nuce* già nel sostantivo *das Heim* ("casa", "dimora") da cui deriva, espressione di un'intimità quotidiana, protettiva, che per sussistere deve necessariamente mantenersi "chiusa", celata ad un mondo esterno che costantemente la asserraglia. La questione si fa più complessa con l'aggiunta del prefisso negativo *un-*, responsabile di una vera e propria inversione di polarità di queste due aree semantiche che assegna all'aggettivo il significato letterale di "ciò che non concerne più la casa", sia in quanto "non più familiare", "avvertito come estraneo/sconosciuto", che in quanto "non più segreto", "rivelato al di fuori". *Unheimlich* è, in tal senso, tutto ciò che, un tempo nascosto, si manifesta all'improvviso invadendo il nostro circostante, la realtà che abitiamo, modificando radicalmente – e dunque spaventosamente – la nostra percezione delle cose. «Casa tomada» di Cortázar si dimostra, anche solo da questo punto di vista, un racconto paradigmatico.

Al di là di un quadro interpretativo che immerge il letterario nello psicopatologico, associando – non senza validi argomenti – tali fenomeni ai procedimenti inconsci di rimozione e di ritorno del rimosso, così come di un'indagine linguistica capillare qui appena abbozzata, risulta interessante osservare come tanto nell'inglese *uncanny* (il prefisso *un-* è, in questo caso, legato al verbo Middle English *kennen*, "far conoscere", "conoscere") che nella locuzione francese *inquiétante étrangeté*, nello spagnolo *ominoso*

---

<sup>175</sup> Dopo una prima resistenza, il termine è entrato, almeno dai primi anni Settanta del Novecento, prepotentemente nel vocabolario della critica, tanto da diventare, per riprendere l'efficace definizione di Martin Jay, un vero e proprio *master trope*. Cfr. Martin Jay, «The Uncanny Nineties», in *Salmagundi*, 108 (1995), p. 20.

(dal latino *omen*, “presagio”) o, ancora, nei corrispettivi italiani *perturbante* e *sinistro*<sup>176</sup>, per limitarci ai principali tentativi europei di tradurre un termine che Freud per primo dichiara intraducibile, a venir meno sia proprio ogni riferimento a quella semantica della casa – già centrale nella topica psicanalitica tanto freudiana che junghiana, per cui *Io*, *Es* e *Super-io* si dispongono come piani diversi di uno stesso edificio – che con rilevante frequenza definisce la spazialità chiusa del fantastico.

Forma più riconoscibile di una quotidianità circoscritta e rassicurante che fornisce all'incomprensibile il bersaglio ideale per i suoi assalti, lo sfondo migliore su cui proiettare gli effetti destabilizzanti del suo carico di incertezze, la casa dà concretezza ad uno spazio esistenziale che si vorrebbe diversamente “inviolabile”, oggettivazione al bisogno dell'uomo di controllare la realtà che lo circonda prendendone possesso, strappando poco alla volta al dominio dell'ignoto terreno su cui imporre i propri confini e le proprie mura; un “addomesticamento del mistero” (addomesticare, come *unheimlich*, rimanda alla nozione di “casa”) o, più banalmente, una connaturata disposizione a soggiogare e rinchiudere in gabbie (fisiche e mentali) ciò che non è possibile ricondurre a modelli di conoscenza condivisi, che coinvolge tradizionalmente anche la sfera del femminile, prima espressione, nell'egemonica prospettiva maschile, di un'alterità distante e incomprensibile. Alterità che proprio nel fantastico – in quanto categoria narrativa per sua natura “antagonista” rispetto al paradigma dominante – trova un'ideale cassa di risonanza delle sue istanze e rivendicazioni. L'identificazione plurisecolare, da un lato, del femminile con la sfera ambigua del magico, del prescientifico e del soprannaturale e, dall'altro, del maschile con le forze luminose della ragione trova, del resto, una perfetta traduzione nella dialettica contrastiva che sostiene l'intero genere; la donna si fa così, nelle pagine di tanti autori fantastici, intermediaria, motore e ricettacolo del perturbante, lì dove l'uomo, spesso negli scomodi panni del protagonista, non può far altro che assistere impotente allo sgretolarsi della realtà in cui crede. Realtà che passa, in primo luogo, per quell'intimità domestica che la donna, “angelo del focolare”, è convenzionalmente chiamata a proteggere, dimensione avita di sopraffazione e quotidiane meschinità che, nel popolarsi degli inspiegabili prodigi dell'irrazionale, offre

---

<sup>176</sup> Sulle diverse proposte di traduzione del termine tedesco avanzate dagli studiosi italiani si veda il capitolo 1, nota 56.

nuove possibilità di riconoscersi e ripensarsi:

Il perturbante sembra presentarsi dunque, per una donna, come occasione insperata per tentare forme inaudite di rappresentazione di sé e del proprio desiderio: quasi che la “casa”, spazio femminile per eccellenza, proprio laddove la si scopra “infestata di spettri” possa essere veramente abitabile, convertendosi in spazio dell’utopia, della libertà e del divenire<sup>177</sup>.

Proprio in quanto spazio simbolico del femminile – punto che la psicanalisi non ha mancato di sottolineare sin dai primi studi sul simbolismo onirico –, la casa occupa nella ricchissima produzione delle scrittrici del fantastico novecentesco un’assoluta centralità narrativa, passando dall’essere luogo di imposizione, *in primis* di norme e sistemi di valori eminentemente maschili, ad essere luogo di liberazione, di emancipazione personale, dove ritrovare la propria voce e riappropriarsi della propria identità. Per far ciò la donna è costretta a «disabitare l’abituale»<sup>178</sup>, abbandonando le immutabili ritualità del recinto familiare, le confortanti consuetudini che ne garantiscono la sopravvivenza, e a spingersi lontano, oltre il confuso fremere delle città e di ogni altra forma strutturata del vivere sociale, in cerca di una dimora che possa finalmente dire sua, un eremo segreto e inviolabile, innaturale nella sua imperturbabilità come i palazzi gonfi di presenze di tanti racconti di Anna Maria Ortese, a cominciare dalla «strana casa» attorno a cui ruota il breve testo che, non a caso, apre nel 1937 la sua raccolta d’esordio, *Angelici dolori*, il cui titolo «Isola» prefigura la perfetta solitudine dove chi narra, circondata come in un sogno da «aspetti soavi e deserti di cose amate. [...] Amabili spettri»<sup>179</sup>, trova rifugio:

Io non uscii più da quella casa, quale gioia! Io non potevo più lamentarmi di nulla, io ero felice. Non avevo mai freddo, mai fame, mai stanchezza: ma un bel letto candido e caldo, ma una tavola che si preparava da sé, con pochi cibi meravigliosamente soavi e nutrienti. Nessuna occupazione mi era prescritta, se non il volger degli occhi intorno, il fantasticare,

---

<sup>177</sup> Monica Farnetti, *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga edizioni, Milano 2008, p. 264.

<sup>178</sup> Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi, «Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico», in Eleonora Chiti, Monica Farnetti e Uta Treder (a cura di), *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi editore, Perugia 2003, p. 149.

<sup>179</sup> Anna Maria Ortese, «Isola», in Id., *Angelici dolori e altri racconti*, Adelphi, Milano 2006, p. 16.

il sospirare. Qui non era più voce del mondo, tristezza, squallore, pena delle soavi vie; non tormento di uomini, non esigenze sociali, non rimproveri di religione<sup>180</sup>.

Proprio alla vaga fugacità dell'immagine onirica sembra rimandare, d'altronde, il finale del racconto, con il prodigioso palazzo e le fantasmatiche presenze custodite al suo interno che, dissolvendosi improvvisamente, lasciano spazio all'ordinario paesaggio cittadino, crudele nell'indaffarata concretezza delle sue strade brulicanti e delle sue case, dalle quali è lasciata intravedere una vita alla quale la protagonista-narratrice sente di non poter più appartenere:

Ormai vedevo città, sotto l'imminente chiaro della luna ivi fuggita. Veicoli frecciare. Strade simili ad aggruppamenti stellari, incrociarsi, frammentarsi, fuggire abbaglianti. Mari, monti. Nelle case, le donne piacevoli, gli uomini pensosi, i fanciulli contenti e ignari. Ma tutto ciò non mi apparteneva più<sup>181</sup>.

Eppure, se di sogno si tratta, quello dell'Ortese ha tutte le caratteristiche del sogno ricorrente, che nel riproporsi racconto dopo racconto, senza sostanziali variazioni, conferisce allo spazio chiuso del ricordo, degli affetti passati, del distacco da una realtà intollerabile, ora le forme raccolte della «più bella stanza della casa» che fa da sfondo all'episodio di vita infantile tratteggiato in «Pellerossa», ora quelle della «vera casa» a lungo vagheggiata dalla protagonista de «La collana dei tappi sacri», o ancora i contorni allegorici dell'«innominabile casa» descritta in «Jane, il mare» e della «casa nel bosco» del testo omonimo, tra i cui ambienti si aggira il «modestissimo, anzi nulla-esistenziale-io» della voce narrante<sup>182</sup>.

L'ingresso in queste vere e proprie *eterotopie*, “spazi altri” incuneati tra le maglie del reale, ben distinti dal circostante che li racchiude<sup>183</sup>, spesso coincide metaforicamente,

---

<sup>180</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>181</sup> Ivi, p. 20.

<sup>182</sup> Rispettivamente in Anna Maria Ortese, «Pellerossa», in *Angelici dolori e altri racconti*, cit., p. 21; Id., «La collana dei tappi sacri», in *L'Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000, p. 107; Id., «Jane, il mare», in *L'Infanta sepolta*, cit., p. 81 e Id., «La casa del bosco», in *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 2017, p. 31.

<sup>183</sup> Diffusi in tutte le culture e in ogni forma di organizzazione antropica, gli *spazi eterotopici* (o *eterotopie*), nel senso proposto da Foucault, vanno intesi come spazi fortemente circoscritti, inseriti tra gli interstizi di una dimensione riconosciuta e legittimata da cui si distinguono per via della specificità dei simboli e dei

per le eroine del racconto, con il passaggio cruciale dall'infanzia all'età adulta, segnato tradizionalmente, in una logica di pensiero ancora una volta tutta maschile, dal matrimonio e dal conseguente allontanamento dal tetto genitoriale; un rapimento concordato e socialmente riconosciuto che, sottraendo la giovane agli affetti familiari, alle fantasie e ai giochi fanciulleschi, alle sue aspirazioni future, la prepara ad adempiere al nuovo ruolo domestico di sposa e madre.

«Into marriage, into exile; I sensed it, I knew it – that, henceforth, I would always be lonely»<sup>184</sup>, è l'amara riflessione che la protagonista del racconto di Angela Carter «The Bloody Chamber» fa nel prendere poco a poco coscienza di un percorso vissuto fino a quel momento passivamente, un destino di cui scorge la conturbante e brutale ineluttabilità ben prima di intraprendere il lungo viaggio che la strapperà al suo mondo:

I remember how, that night, I lay awake in the wagon-lit in a tender, delicious ecstasy of excitement, my burning cheek pressed against the impeccable linen of the pillow and the pounding of my heart mimicking that of the great pistons ceaselessly thrusting the train that bore me through the night, away from Paris, away from girlhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage.

And I remember I tenderly imagined how, at this very moment, my mother would be moving slowly about the narrow bedroom I had left behind for ever, folding up and putting away all my little relics, the tumbled garments I would not need any more, the scores for which there had been no room in my trunks, the concert programmes I'd abandoned [...]. And, in the midst of my bridal triumph, I felt a pang of loss as if, when he put the gold band on my finger, I had, in some way, ceased to be her child in becoming

---

significati da cui sono connotati. Luoghi dell'alterità «qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis», la cui esistenza è, dunque, strettamente correlata a quella della realtà più vasta che li contiene, ai cambiamenti del contesto culturale di cui sono emanazione. Cfr. Michel Foucault, «Des Espace Autres», *Architecture /Mouvement/Continuité*, 5 (ottobre 1984), pp. 46-49; Edward W. Soja, «Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces, the Citadel-LA», in Katherine Gibson, Sophie Watson (a cura di), *Postmodern Cities and Spaces*, Blackwell, Oxford 1995, pp. 13-34.

<sup>184</sup> Angela Carter, «The Bloody Chamber», in Id., *Burning Your Boats*, Vintage, London 1996, p. 136 («Il matrimonio, ovvero sia l'esilio; lo sentii, lo sapevo – da quel momento in avanti sarei stata sola per sempre». Trad. it. di Barbara Lanati, «La camera di sangue», in Angela Carter, *La camera di sangue*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 14).

his wife<sup>185</sup>.

La dimora dello sposo, meta finale del viaggio «at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves»<sup>186</sup>, conserva nel suo aspetto di castello fiabesco tutte le caratteristiche dell'*enclosure* fantastica. Come riscrittura di una fiaba (*La Barbe bleue* di Perrault) si presenta, del resto, l'intero racconto, in una prospettiva tesa tuttavia a ribaltare il messaggio tradizionalmente veicolato dal genere, quell'«alarming prophecy», rivolta alle giovani donne, secondo la quale «marriage is an enchantment which will shield her against harsh realities outside the domestic realm and guarantee everlasting happiness»<sup>187</sup>.

Mura domestiche di cui proprio il fantastico, meglio di qualunque altra letteratura, ha mostrato l'inquietante ambiguità di scrigno dal contenuto incerto, l'insospettabile natura di ricettacolo di orrori nascosti, come quelli che l'eroina di «The Bloody Chamber» scopre nella stanza delle torture a cui il titolo allude, l'atroce scannatoio nel quale tutte le precedenti mogli del misterioso signore del castello hanno trovato la morte.

Ecco che la casa, simbolo stesso della realizzazione della donna, «espressione di un desiderio cocente, portato nel sangue da anni, conservato intatto nella mente tra le bufere di polvere che l'accompagnarono dall'infanzia alla giovinezza»<sup>188</sup>, per riprendere le parole usate dalla Ortese ne «La collana dei tappi sacri», spesso si rivela, nelle logiche

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 131 («Ricordo come passai quella notte nel vagone letto sveglia, incantata nel piacere tenero che l'eccitazione mi dava, la guancia in fiamme contro il lino immacolato del cuscino, il cuore che mi batteva forte, all'unisono con i massicci pistoni che con violenza spingevano senza sosta il treno: nella notte quel treno mi portava lontano da Parigi, lontano dall'infanzia, lontano dalla quiete bianca e raccolta dell'appartamento di mia madre, verso i territori imperscrutabili del matrimonio. E ricordo la tenerezza con cui, nell'immaginazione, vedevo mia madre aggirarsi lenta, in quello stesso momento, nella stessa camera da letto che mi ero lasciata alle spalle per sempre, la vedevo ripiegare e ritirare le mie piccole reliquie, gli abiti che avevo lasciato cadere a terra e di cui non avrei più avuto bisogno, gli spartiti musicali per i quali non avevo più trovato spazio nei bauli, i programmi dei concerti che avevo lasciato dietro di me [...]. Così, nel bel mezzo del trionfo del mio matrimonio, sentii una stretta al cuore per la perdita, come se nel momento in cui lui mi infilava la fede d'oro al dito, perché diventassi sua moglie, io avessi cessato di essere figlia», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., pp. 7-8).

<sup>186</sup> Ivi, p. 138 («quel castello, a casa, né sulla terra, né sull'acqua, un luogo misterioso, anfibio, incoerente rispetto alla materialità e della terra e delle onde», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 17).

<sup>187</sup> Karen E. Rowe, «Feminism and Fairy Tales», in Jack Zipes (a cura di), *Don't Beat on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*, Scholar Press, Aldershot 1993.

<sup>188</sup> Anna Maria Ortese, «La collana dei tappi sacri», in Id., *L'Infanta sepolta*, cit., p. 108.

narrative del fantastico, «una prigioniera tetra e disperata»<sup>189</sup> che si richiude senza scampo sulle incaute protagoniste del racconto, un incubo angoscioso, estrema riproposizione di una dimensione di soprusi e oppressione che si credeva lasciata alle spalle, da cui il più delle volte è possibile fuggire solo grazie all'intervento esterno di un'altra figura femminile, coincidente in primo luogo con quella della madre, punto di riferimento imprescindibile nel percorso di autorappresentazione che conduce ogni futura donna alle consapevolezze dell'età adulta. In questi termini va dunque letto il finale del racconto della Carter, lì dove, al contrario del testo originale di Perrault, in cui a salvare la protagonista un attimo prima della sua esecuzione è l'arrivo provvidenziale dei suoi coraggiosi fratelli, «il ruolo dell'eroe liberatore è riservato a una donna che, nella figura della madre, testimonia l'ininterrotta linea di solidarietà e il legame femminile»<sup>190</sup>. Una variazione nella struttura classica della fiaba (nella quale il conclusivo ristabilimento dell'ordine è strettamente legato all'intervento risolutore dell'eroe maschile) che non nasconde il suo intento parodico e dissacrante:

You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice<sup>191</sup>.

Ancora alla figura archetipica della madre rimanda il misterioso personaggio che dà il titolo al racconto della Ortese «Jane, il mare», perfetta incarnazione di un eterno femminile portatore di salvezza, benevolo e pervadente come il rumore del mare che l'anonima narratrice ascolta attraverso le alte mura senza finestre della sua prigionia, chiusa nell'assoluta solitudine dell'«inumano Edificio» in cui è chiamata a scontare una

---

<sup>189</sup> Ivi, pp. 112-13.

<sup>190</sup> Mirella Billi, *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993, p. 219.

<sup>191</sup> Angela Carter, «The Bloody Chamber», in Id., *Burning Your Boats*, cit., p. 169 («Mai avevo visto nulla di tanto sfrenato quanto mia madre, il cappello impigliato nel vento era volato via nel mare così che i capelli erano la sua bianca criniera, le gambe nere inguainate in filo di Scozia scoperte fino alle cosce, la gonna rimboccata a vita, con una mano teneva le redini del cavallo impennato, con l'altra stringeva il revolver d'ordinanza di mio padre e alle spalle aveva i frangenti di un mare selvaggio, indifferente, testimone di un atto furioso di giustizia». «La camera di sangue», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 57).

colpa sconosciuta (resta il sospetto che il crimine sia semplicemente quello di esser donna). L'inaspettata visita della straniera in una simile realtà di desolante annullamento della persona porta con sé la promessa di un'imminente liberazione, liberazione da quel «sistema delle Catene» a cui il testo allude che deve necessariamente passare dal sollevarsi del singolo contro la propria condizione:

E ora, avanti e indietro, per le stanze, i corridoi, le scale, il cortile della innominabile Casa; su e giù, entro le mura formidabili del Carcere, strappati i libri, gettato il quaderno, dimenticate le vili sentenze, penso a Jane, rivedo Jane, invoco Jane, Jane pietosa – mare vento natura fiori notti di luna –, Jane, invito, ribellione<sup>192</sup>.

Un binomio, quello “casa-donna” riproposto con rilevante frequenza dal fantastico, talmente stretto e indissolubile da comportare in non pochi casi una perfetta sovrapposizione dei suoi termini, come accade nel racconto della Carter «The Lady of the House of Love», dove l'immagine della conturbante regina dei vampiri attorno a cui ruota la vicenda arriva in più punti a confondersi con quella del fatiscante castello che fa da scenario – posticcio, da “romanzetto” gotico – all'eterno ripetersi della sua esistenza, ennesima variazione sul tema della prigionia domestica:

She herself is a haunted house. She does not possess herself; her ancestors sometimes come and peer out of the windows of her eyes and that is very frightening. She has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man's land between life and death, sleeping and waking, behind the hedge of spiked flowers, Nosferatu's sanguinary rosebud<sup>193</sup>.

A fare chiarezza sulle associazioni inconsce che stanno dietro la rappresentazione simbolica e metonimica del corpo della donna attraverso la spazialità chiusa della casa,

---

<sup>192</sup> Anna Maria Ortese, «Jane, il mare», in Id., *L'Infanta sepolta*, cit., p. 81.

<sup>193</sup> Angela Carter, «The Lady of the House of Love», in Id., *Burning Your Boats*, cit., p. 244 («Lei stessa è una casa abitata da spettri. Non è padrona di sé; di tanto in tanto i suoi antenati ritornano e scrutano dalle finestre dei suoi occhi e quella è un'esperienza terrorizzante. Lei abita le lande deserte e misteriose delle situazioni equivoche; è sospesa in una terra di nessuno, tra la vita e la morte, tra il sogno e la veglia, nascosta dalla siepe di fiori irti di spine, il bocciolo sanguinario di Nosferatu». Trad. it. di Barbara Lanati, «La signora della casa dell'amore», in Angela Carter, *La camera di sangue*, cit., p. 155).



del luogo familiare, è ancora una volta il saggio sul perturbante di Freud, stringente nel ricondurre il tutto alla dimensione psichica delle dinamiche di rimozione dell'esperienza traumatica della nascita, intesa come violenta e insanabile separazione da quella prima "dimora" che è il grembo materno, di cui non si smette mai di sentire inconsapevolmente il richiamo:

Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta ai loro occhi un che di perturbante. Questo perturbante (*Unheimliche*) però è l'accesso all'antica patria (*Heimat*) dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora. "Amore è nostalgia", dice un'espressione scherzosa, e quando colui che sogna una località o un paesaggio pensa: "Questo luogo mi è noto, qui sono già stato" è lecita l'interpretazione che sostituisce al paesaggio l'organo genitale o il corpo della madre. Anche in questo caso quindi *unheimlich* è ciò che un giorno fu *heimisch* [patrio], familiare. Il prefisso negativo "un" è il segno della rimozione<sup>194</sup>.

Associazioni inconsce di pensiero. L'adagio che Freud menziona, «amore è nostalgia», sembra riecheggiare quarant'anni dopo nel verso shakespeariano «journeys end in lovers meeting» che Shirley Jackson fa ossessivamente ripetere, quasi fosse il presagio di un destino incombente, alla protagonista del suo romanzo *The Haunting of Hill House*, la giovane e introversa Eleanor Vance, sin dall'istante in cui questa poggia piede nella casa maledetta che si direbbe averla, in maniera inspiegabile, attirata a sé:

It was an act of moral strength to lift her foot and set it on the bottom step, and she thought that her deep unwillingness to touch Hill House for the first time came directly from the vivid feeling that it was waiting for her, evil, but patient. Journeys end in lovers meeting, she thought, remembering her song at last, and laughed, standing on the steps of Hill House, journeys end in lovers meeting, and she put her feet down firmly and went up to the veranda and the door. Hill House came around her in a rush<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 298.

<sup>195</sup> Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House*, in Id., *Novels and Stories*, Library of America, New York 2010, p. 266 («Fu un atto di forza morale sollevare il piede e posarlo sul primo gradino; pensò che la sua profonda riluttanza a toccare Hill House nasceva direttamente dalla sensazione vivida che quella casa la

Ossessionata dal ricordo di una giovinezza spesa ad accudire una madre oppressiva e irriconoscente, e ancor più dal senso di colpa per non essere riuscita a soccorrerla la notte della sua morte, Eleanor, l'ingenua Nell, vede nell'offerta del professor Montague di trascorrere un'intera estate a Hill House per contribuire alle sue ricerche sui fenomeni paranormali del luogo l'occasione tanto attesa di riprendere in mano la propria vita, di trovare «a little contained world all her own»<sup>196</sup>, lontano dal giogo familiare, in cui riuscire finalmente a realizzare sé stessa. Proprio su tali angosce, viceversa, sembra far leva la lugubre casa nel consumare poco a poco la fragile volontà della ragazza, in una sorta di gestazione «al contrario» che aspira idealmente all'indifferenziazione; una riconciliazione con il corpo materno, mediata dall'orrore, che può compiersi solo in quella perfetta e totale assimilazione delle parti, nell'indistinguibilità del sé dall'altro, del soggetto dall'oggetto, che definisce allo stesso modo la vita prenatale e il disfacimento della morte.

«It's all so motherly» non può fare a meno di rilevare Luke Sanderson, unico componente maschile dell'improbabile squadra messa in piedi dal professor Montague, nonché ben poco entusiasta erede della magione, «Everything so soft. Everything so padded»<sup>197</sup>, in una denuncia della vaga natura uterina di quest'ultima che trova poco più sotto esplicitazione nel suo definirla «a mother house [...] a housemother»<sup>198</sup>. Come un feto, al suo interno, Eleanor acquista una consapevolezza che non le appartiene, si scopre a riconoscere tutto ciò che la circonda, ad avvertire ogni movimento dei suoi coinquilini, ogni oggetto spostato, ogni singolo passo lungo il dedalo di corridoi e stanze, in un lento sprofondare nella coscienza della casa che coincide con l'annientamento dell'individuo e il ritorno, nella perfetta circolarità del romanzo, alla rassicurante, confortevole indeterminatezza del grembo materno:

And here I am, she thought. Here I am inside. It was not cold at all, but deliciously, fondly

---

stesse aspettando, malvagia, ma paziente. I viaggi finiscono in incontri di amanti, le venne da canticchiare, e rise, ferma sui gradini di Hill House, i viaggi finiscono in incontri di amanti, e posando il piede con decisione salì fino alla veranda e al portone. Hill House le fu addosso in un attimo». Trad. it. di Monica Pareschi, *L'incubo di Hill House*, Adelphi, Milano 2016, pp. 38-9).

<sup>196</sup> Ivi, p. 251 («un piccolo mondo chiuso tutto suo» *L'incubo di Hill House*, cit., p. 20).

<sup>197</sup> Ivi, p. 390 («È tutto così materno. [...] Così molle. Così ovattato». *L'incubo di Hill House*, cit., p. 198).

<sup>198</sup> Ivi, p. 392 («Una casa madre, [...] la madre di tutte le case». *L'incubo di Hill House*, cit., p. 200).

warm. [...] No stone lions for me, she thought, no oleanders; I have broken the spell of Hill House and somehow come inside. I am home, she thought, and stopped in wonder at the thought. I am home, I am home<sup>199</sup>.

Come un «labyrintho di stanze e di passaggi e ripostigli e corridoi e scale»<sup>200</sup> si presenta, ancora, la «stregata dimora» al cui interno il protagonista del breve romanzo di Tommaso Landolfi *Racconto d'autunno* trova rifugio dalle incertezze di uno scenario bellico nel quale non si fatica a riconoscere i contorni dell'esperienza resistenziale, cornice d'elezione negli stessi anni di tanta letteratura neorealista – qui ridotta a una serie di «pallidi indizi di atmosfera»<sup>201</sup> e riutilizzata «in funzione antifrastica, calando la storia nella dimensione nebulosa di un fantastico esibito che cancella nomi, date e luoghi ripristinando l'unica opposizione possibile, quella psicologica tra il *dentro* e il *fuori*»<sup>202</sup>. Sottratta sin dalle prime pagine alla sua stessa dimensione storica, all'aperta complessità del *fuori*, la narrazione si barrica a sua volta, quasi in difesa di uno sdegnoso *désengagement*, nel *dentro* rappresentato dalle aggrovigliate viscere della misteriosa magione nascosta tra i boschi, perfetto calco di tante case maledette della tradizione romantica, prima fra tutte quella oltremodo decadente descritta in *The Fall of the House of Usher*, principale ipotesto di non poca narrativa landolfiana<sup>203</sup>.

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 407 («Ed eccomi qui, pensò. Eccomi dentro. Non faceva affatto freddo, ma c'era un bel calduccio, una delizia. [...] Niente leoni di pietra per lei, niente oleandri; ho spezzato l'incantesimo di Hill House e in un modo o nell'altro sono entrata. Sono a casa, pensò, e a quel pensiero si fermò sbalordita. Sono a casa, sono a casa». *L'incubo di Hill House*, p. 219).

<sup>200</sup> Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, Adelphi, Milano 2013, p. 79.

<sup>201</sup> Marcello Carlino, «Tommaso Landolfi», in Nino Borsellino e Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XIII, Federico Motta Editore, Milano 1999, p. 239.

<sup>202</sup> Silvia Contarini, «Al modo degli iceberg»: *parodia del fantastico nel Racconto d'autunno di Tommaso Landolfi*, in Patrizia Farinelli (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Edizioni ETS, Pisa 2012, p. 124.

<sup>203</sup> Per Silvia Contarini «se Landolfi sceglie di raccontare attraverso la voce di un altro una storia profondamente intrisa di figurazioni simboliche, forse impossibile da narrare altrimenti, non è irrilevante che tra i tanti travestimenti possibili – indossati via via nel testo – la maschera dominante sia proprio quella di Poe, a cui lo uniscono sottili e inquietanti coincidenze biografiche», prima fra tutte la perdita della madre all'età di appena due anni. Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 132. Tra le opere di Landolfi certamente influenzate dal racconto dello scrittore di Boston vanno per lo meno ricordati, oltre a *Racconto d'autunno*, «La morte del re di Francia» (pubblicato originariamente a puntate tra il maggio e il luglio del 1935 sul mensile «Caratteri» di Mario Pannunzio, per confluire due anni più tardi nella raccolta di esordio *Dialogo dei massimi sistemi*), «Ombre» (uscito anche questo a puntate, col titolo «Il ladro e le ombre», sul quotidiano «Il Mondo» il 1 e l'8 dicembre 1951 per approdare poi, nel 1954, nel volume *Ombre*, titolo che riprende quello definitivo del racconto) e «Le labrene» (pubblicato nella raccolta omonima).

L'esplorazione apparentemente infinita di un universo in verità rassicurante proprio in quanto limitato – a cui si riduce, a conti fatti, una larga parte del racconto – adombra, tuttavia, un terzo grado di “fuga dalla realtà”, rappresentato dal totale distacco dal mondo esterno ricercato periodicamente da Landolfi stesso nelle solitarie stanze del palazzo di famiglia a Pico Farnese, dove sentiva il bisogno di tornare per godere della tranquillità e del raccoglimento necessari alla creazione letteraria. Legame, quello dello scrittore con la casa avita («cerchio chiuso entropico e insulare» nelle efficaci parole dell'amico Oreste Macrì<sup>204</sup>), che investe il motivo fantastico dell'*enclosure* del carattere di «archetipo biograficamente motivato»<sup>205</sup>, ampiamente rintracciabile, oltre che nelle opere di narrativa, anche in molte pagine della successiva produzione diaristica, sempre nei termini di una sostanziale sovrapposizione tra la dimora e il suo signore scindibile, come nel racconto di Poe, solo con la concomitante fine di entrambi, vagheggiata nell'ultima pagina de LA BIERE DU PECHEUR proprio attraverso la rievocazione della figura di Roderick Usher:

Oggi pioveva forte e insistente, non solo fuori, ma dentro da molte parti. Pioveva per la scala a chiocciola, dalla volta sotto la scala esterna, in alcune stanze; sulle pareti si espandevano grandi macchie, altre sulle tele delle soffitte, acqua grondava lungo il filo delle pareti, s'infiltrava di sotto e tra le imposte. E penetrava fino a mezzo sguazzante il grande scroscio, il rombo delle piene. Questa pioggia non era purificante, era corrompente; non scioglieva i pensieri, li inzuppava e appesantiva. Essa macerava fin nel midollo, sconnetteva pietra per pietra quanto resta di questa vecchia casa. La quale un giorno non lontano si fenderà nel mezzo e lentamente rovinerà seppellendo il suo solitario abitatore; e di tra la fenditura si sarà mostrata una lingua rossa; insomma, come la casa di Roderigo Usher. Ebbene? Non è bello che io muoia con lei, o lei, con me?<sup>206</sup>

Il rischio di una rovina di gran lunga meno letteraria il palazzo dei Landolfi l'aveva, del

---

<sup>204</sup> Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico e artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze 1990, p. 8. Nella stessa pagina del suo interessante saggio lo studioso riporta di aver individuato all'interno dell'opera landolfiana l'uso ricorrente di più di trenta denominazioni differenti con cui lo scrittore si riferisce al palazzo natale di Pico (tra i quali non manca anche il dantesco “lustra”), testimonianza diretta del rilievo imprescindibile che tale luogo aveva nell'immaginario dell'autore.

<sup>205</sup> Leonardo Cecchini, *op. cit.*, p. 101.

<sup>206</sup> Tommaso Landolfi, LA BIERE DU PECHEUR, *cit.*, p. 137.

resto, già vissuto durante gli ultimi anni della guerra, quando il piccolo centro ciociaro, poco distante da Cassino, divenne teatro di violenti scontri, subendo numerosi bombardamenti che finirono per danneggiare gravemente, tra gli altri edifici, anche il «cupo castello» amato dallo scrittore<sup>207</sup>, il quale servì in un primo momento da rifugio agli sfollati, per essere in seguito adibito a centro di comando prima dell'esercito tedesco e poi di quello alleato, che lo depredarono dei preziosi arredi e dei volumi più rari dell'importante biblioteca; la genesi di *Racconto d'autunno*, scritto freneticamente durante un doloroso soggiorno nella casa deturpata<sup>208</sup>, può essere interpretata, in tal senso, come una sorta di rielaborazione del trauma vissuto dall'autore nel sapere il suo "nido vitale" profanato, esperienza che riecheggia con straziante potenza nella descrizione che il protagonista del romanzo fa in occasione del suo primo ritorno all'antico maniero:

Quel luogo aveva dovuto divenire per un tempo posizione difensiva e la casa fortilizio, che i colpi avversi non avevano risparmiato. Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere, sorpresa dalla luce nei suoi più intimi segreti, nei suoi cunicoli, nei suoi passaggi un tempo nascosti entro lo spessore delle vecchie muraglie, in quanto rimaneva delle sue suppellettili, gelosamente sacre un tempo alcune, delle sue tappezzerie che ora pendevano come lembi di carne disseccata: lamentevolmente vuota del suo mistero, che era come il suo sangue, trapassata dal cielo<sup>209</sup>.

Irrevocabilmente sottratte alla dimensione di un fantastico rarefatto e quasi senza nucleo, alle penombre fin troppo affettate di un *unheimlich* dissolto dalle prime luci di un sole impietoso, le rovine del vecchio casolare mostrano – in maniera non troppo dissimile da

---

<sup>207</sup> Nei dettagli del conferimento al piccolo borgo ciociaro della Medaglia d'argento al merito civile si legge: «Piccolo Comune sulla linea Gustav, occupato dall'esercito tedesco, sopportava con coraggio e fierezza le violenze e i rastrellamenti delle truppe naziste. Oggetto di numerosi bombardamenti e azioni di guerra subiva ottantuno vittime civili ed ingentissimi danni all'abitato e al patrimonio agrario. La popolazione, seppure provata dagli stenti e dalle sofferenze, seppe reagire e intraprendere la difficile opera di ricostruzione». La motivazione è consultabile sul sito della Presidenza della Repubblica all'indirizzo: <https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/107827> (ultima consultazione 05/09/2019).

<sup>208</sup> Per quanto riguarda il difficile contesto in cui il romanzo fu scritto si veda Idolina Landolfi, «Mio padre, tra il casinò e la solitudine della campagna», *La Stampa*, 9 maggio 1987, e Giovanna Ghetti Abruzzi, *L'enigma Landolfi*, Bulzoni, Roma 1979, p. 24.

<sup>209</sup> Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, cit., pp. 129-130.

quelle del palazzo picano – la loro misera realtà di corpo martoriato dalla guerra<sup>210</sup>, le cui cavità, oscenamente esposte dalla distruzione, rimandano con tutta evidenza all'idea di una femminilità violata che ha il suo germe già nelle furtive ricognizioni del protagonista, un addentrarsi nei misteri della casa che, per Étienne Boillet, «si presenta come una penetrazione iniziatica, regressiva e trasgressiva all'interno di un corpo immaginario in cui si fondono le immagini del ventre e della vagina»<sup>211</sup>, ben ravvisabili nelle numerose fessure e negli umidi anfratti che l'uomo attraversa per raggiungere le sale più interne del mondo ipogeo scavato nella viva roccia della montagna:

Procedendo per una *specie di galleria*, e superatane una girata, finii collo scorgere in fondo, a una distanza che pareva incolmabile, un minuscolo tratto di cielo occhieggiante, sembrava, da una *stretta crepa fra due rocce*. Raggiunsi da ultimo questa, inerpicandomi su una rovina di tronchi, pietrisco e terriccio. Un uomo non vi sarebbe passato in nessun modo. [...] Mi trovavo dunque, nonché nelle *viscere della casa*, in quelle della montagna. La crepa soffiava un filo gelido di vento; ridiscesi ed esaminai il luogo. La or ora percorsa era una vasta galleria dalle *pareti di roccia trasudanti umidità*. [...] Era forse in questa orrida lustra che gli antenati del mio ospite rinchiudevano i nemici irriducibili. Ma, dentro, l'oscurità era fitta e non valeva a dissiparla la tenue luce della crepa nella galleria<sup>212</sup> (corsivo mio).

La discesa del narratore lungo i tortuosi sotterranei della magione si profila, in tal senso, come una vera e propria regressione simbolica *in utero*, una riconciliazione con il corpo materno che, come nel caso di Eleanor e di Hill House, «is only possible through an

---

<sup>210</sup> Così, come puntualmente rilevato da Paola Roccella, «If, in Freud's reading, the house (*Heim*) is etymologically the site par excellence of the uncanny (*das Unheimliche*), *Racconto d'autunno* obliquely shows that even the uncanny cannot survive war's destructive power. In a sense, Landolfi's novella is a homage paid to the nineteenth-century literature of the supernatural, whose conventions, clichés and excesses are definitely more familiar and homely (*heimlich*) than the genuinely uncanny, and therefore unspeakable, experience of the war». Paola Roccella, «The house and its nuances: space and liminality in Landolfi's *Racconto d'autunno*», *Reading Italy Italian Studies Postgraduate Forum (University of Reading)*, 2016, <https://readingitaly.wordpress.com/2016/01/25/places-of-the-fantastic-voices/>, (ultima consultazione 05/09/2019).

<sup>211</sup> Étienne Boillet, «Un mito tragico nel cuore della Storia: *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2 (2010), p. 189.

<sup>212</sup> Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, cit., pp. 74-5.

encounter with horror, the abject of our culture»<sup>213</sup>, qui rappresentato dall'empia cerimonia negromantica in cui si è detto risolversi ogni carica perturbante del racconto. L'estremo tentativo dell'anziano proprietario del luogo di riportare in vita la donna amata si configura, del resto, come l'ennesima espressione di una maternità corrotta e rovesciata nei suoi significati, nella quale nascita e morte – come in un ideale uroboro – finiscono per coincidere, sovrapposizione emblematicamente incarnata dalla figura di Lucia, la giovane che, apparsa dal nulla proprio in seguito al macabro rito, si presenta all'incredulo protagonista come la figlia del suo ospite, pur ricordandone perfettamente nell'aspetto la defunta moglie. Frutto segreto di una doppia gestazione, quella naturale nel grembo della donna di cui porta il nome e quella soprannaturale all'interno del ventre protetto della casa, Lucia riunisce in sé, nel tragico destino che la vede morire cercando di resistere al tentativo di stupro da parte di un gruppo di soldati allo sbando, il trauma insanabile della perdita della madre, che Landolfi vive all'età di appena due anni<sup>214</sup>, e il dolore già ricordato per la “profanazione” del palazzo familiare, nel quale il primo sembrerebbe riverberarsi. Una violenta e inappellabile sottrazione della “dimora originale” e del luogo che ne costituisce il diretto surrogato nei cui confronti il romanzo si direbbe agire a sua volta da sofisticato esercizio di negromanzia letteraria, mediante il quale si compie l'enigmatica promessa di ricongiungimento pronunciata in punto di morte dalla giovane: «È la mamma!... Ma non temere, ci ritroveremo ancora. Torna, torna!»<sup>215</sup>. Un'esortazione a tornare, prima che allo spazio chiuso della casa<sup>216</sup>, alla finitezza del testo, alla sua

---

<sup>213</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 1993, p. 41.

<sup>214</sup> Suggestiva, sotto questo aspetto, appare la lettura di Étienne Boillet, secondo la quale nella doppia figura di Lucia sarebbe riconoscibile, oltre alla madre dello scrittore, anche una delle due cugine che ne fecero le veci dopo la sua scomparsa, vale a dire Rosina (detta Ida), la cui morte a soli ventisei anni dovette confondersi nella mente dell'appena undicenne Landolfi al primo lutto genitoriale: «Infine delle volte sembrerebbe che qualcuno si prendesse cura di noi. Per molto tempo ho pensato e in certo modo penso ancora che potrebbe essere per intercessione dei nostri morti, o per qualche minimo loro potere indipendente. (Dissi: Ma perché la mamma ha permesso che X morisse? – la amatissima cugina X. Rispose chinandosi ad accarezzarmi: Ma lei non può questo)» Tommaso Landolfi, *Rien va*, in Id., *Opere II*, Rizzoli, Milano 1992, p. 362. Allo stesso modo l'abitudine di Landolfi di mandare una cartolina alla sorella di Rosina per commemorare il giorno della sua dipartita (raccontata dallo stesso nell'elzeviro *Ultime donne in casa nostra*, pubblicato il 3 giugno 1978 sul «Corriere della sera») troverebbe una precisa traduzione finzionale nella visita annua del protagonista del romanzo alla tomba di Lucia, dove significativamente cresce un «cespo di roselline». Cfr. Étienne Boillet, *op. cit.*, pp. 193-4.

<sup>215</sup> Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, cit., p. 128.

<sup>216</sup> Alla pace raccolta dell'eremo boschivo, nel quale Lucia e il narratore vivono una «breve felicità», tornerà, del resto, quest'ultimo ad ogni volgere dell'autunno, pur nella consapevolezza che a tutt'altro

ripercorribilità, provvisoria risposta a quell'«ansia di risalire il tempo, di tornare, se non al nulla primordiale, all'assorta vita prenatale»<sup>217</sup> che attraversa l'intera esistenza dello scrittore e, conseguentemente, tutta la sua opera.

#### 4.2 Nonluoghi, iperluoghi e altre “prigioni” postmoderne

Dalla stessa, imperativa aspirazione a «rientrare nell'utero materno»<sup>218</sup> si direbbe mossa anche la – questa volta letterale – fuga dal mondo dell'infelice protagonista di *Cancroregina*, costretto, una volta naufragato il mirabolante progetto di raggiungere la superficie lunare (il modello preso di mira, qui, è chiaramente quello seicentesco scientifico-letterario del *Somnium* kepleriano, recuperato un secolo prima, con tutt'altri intenti, da Verne nel suo *De la Terre à la Lune*<sup>219</sup>), ad un'eterna deriva nello spazio, chiuso nel ventre della più riuscita delle invenzioni fantascientifiche di Landolfi, l'astronave senziente, a metà strada tra l'oggetto animato e la creatura organica, che dà il titolo al breve romanzo. Unico ambiente in cui si sviluppa la vicenda (per quanto sarebbe meglio dire “non si sviluppa”, data la quasi totale assenza di avvenimenti che facciano in qualche modo avanzare un intreccio segnato esclusivamente dai deliri della voce narrante), assoluto e ingombrante motore della storia, sottratta all'impotente passeggero imprigionato al suo interno qualsiasi capacità decisionale sulla sua vita e sull'incredibile viaggio in cui si è incautamente imbarcato, nella piena realizzazione del desiderio di annullamento che questi aveva espresso all'inizio del suo racconto<sup>220</sup>, la «chimerica

---

ritorno si riferiscono le ultime parole della giovane: «Torna, torna!»: che cosa volle, che cosa ha voluto, dire con quelle sue supreme parole? Certo che sarei tornato: l'autunno seguente, almeno, e tutti gli altri autunni della mia vita. Ma non è questo che ha voluto dire; lo sento; lo odo, com'ella diceva». Ivi, p. 129.

<sup>217</sup> Tommaso Landolfi, *Rien va*, in Id., *Opere II*, cit., pp. 256-7.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Sul riuso che Landolfi fa in *Cancroregina* del motivo del viaggio lunare si vedano gli interessanti articoli di Emanuele Zinato «Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario», *Chroniques italiennes*, 81-82 (2-3/2008), pp. 209-218 e «Il riuso del viaggio lunare seicentesco: Solmi e Landolfi», in Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Sapienza Università di Roma, Roma 2009, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zinato%20Emanuele.pdf>> (ultima consultazione 26/09/2019).

<sup>220</sup> «Io ero solo e sconsolato. [...] Non avevo speranze: quelli non erano episodi eccezionali della mia vita, ma sue naturali figurazioni; una, la mia, impotenza profonda mi impediva ogni genere di lavoro; accarezzavo un folle disegno, mi attardavo a considerarne la possibile, la prossima, la ogni giorno più ineluttabile attuazione. Il mondo mi appariva senza senso e, per me almeno, senza avvenire: mi preparavo, o almeno avrei voluto prepararmi, a lasciarlo...». Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., pp. 12-13. Le parole con cui prende avvio la lunga analessi che costituisce il corpo centrale del testo ritornano infine,



macchina volante» creata dal folle Filano<sup>221</sup>, dotata di bizzarra personalità e temperamento vagamente femminile<sup>222</sup>, si presenta sotto molti aspetti come l'esito più compiuto della tendenza appena esplorata alla metaforizzazione del corpo materno nella serrata spazialità dell'*enclosure*, perfetta sintesi tra cavo uterino e vano sepolcrale («si nasce e si muore dalla stessa matrice»)<sup>223</sup> nella cui doppia natura di cellula di “miele” e di “fiele”<sup>224</sup> trova eternazione il lento processo gestionale (o digestivo) dello sventurato astronauta landolfiano, condizione che sembra trascendere anche la morte:

Non ho detto che me lo sentivo? Son morto da due giorni. Però niente è cambiato, aveva ragione lei. Eh, se l'avessi saputo che era così facile e che niente doveva cambiare sarei morto prima. Ma per far che, se niente doveva cambiare? Beh, non so, ma mi pare che sia, in tutte le maniere, meglio esser morti che vivi<sup>225</sup>.

---

nella variante «solo e senza speranza», a chiusura del romanzo, seguite da una serie di puntini di sospensione che ne evidenziano la natura aperta e circolare, oltre a rimarcare la totale immobilità della vicenda e la mancanza di una qualsiasi evoluzione del protagonista che, pur avendo realizzato alla lettera il suo desiderio di “lasciare il mondo”, non riesce a sfuggire alla sua disperazione iniziale, condizione incipitaria che l'autore riprende, con minimi aggiustamenti, dal racconto «The Unparalleled Adventure of one Hans Pfaal» di Poe, fondamentale ipotesto dell'opera landolfiana, nel quale il protagonista, in un momento di profondo scoramento, decide di raggiungere la Luna a bordo di un dirigibile.

<sup>221</sup> Esponente esemplare della nutrita schiera di scienziati pazzi che affollano la letteratura fantastica e fantascientifica, Filano esibisce un nome – inattuale, posticcio, scelto «per comodità» dal narratore – che, oltre a rappresentare una vera e propria autocitazione (allo stesso modo è chiamato, infatti, un oscuro antenato del protagonista de *La pietra lunare*), sembrerebbe rimandare tanto al Filoteo dell'*Infinito universo e mondi* di Giordano Bruno, testo in cui per la prima volta è avanzata l'ipotesi di un universo senza fine, quanto al cognome anagrammato dello stesso autore, suggerendo così uno sdoppiamento nel testo della voce di quest'ultimo. Cfr. Emanuele Zinato «Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario», cit., p. 212.

<sup>222</sup> «Era questa una macchina di umor bizzarro, tale almeno sembrava a me dai suoni che emetteva mentre Filano attorno ad essa lavorava, dai suoi sbuffi e dalle sue varie reazioni; a me, dico, che poco o punto conoscevo le sue multiformi e complicate viscere». Ivi, p. 39.

<sup>223</sup> Ivi, p. 65.

<sup>224</sup> «Ti scrivo dalla cellula di miele – d'una sfera lanciata nello spazio...! Eh sì: proprio così. Solo che, io non so che cosa il poeta intendesse con cellula di miele, ma è certo che io dovrei perlomeno cambiare quell'emme in effe». Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 61. Il poeta a cui si fa riferimento è chiaramente Eugenio Montale, a cui Landolfi è, sin dal suo soggiorno giovanile a Firenze, legato da sincera amicizia, mentre bersaglio del sardonico ribaltamento di significato ottenuto con la sostituzione di una sola lettera sono i versi della poesia «Notizie dall'Amiata», che conclude emblematicamente *Le occasioni*, raccolta che ospita anche l'«Elegia di Pico Farnese», composta verosimilmente proprio in occasione della lunga permanenza di Montale nella città natale dello scrittore del '39, testimoniata da una cartolina del 4 marzo spedita dal poeta e da Landolfi a Roberto Bazlen, oltre che dalla missiva montaliana allo stesso Bazlen del 29 aprile. Cfr. Luciano Rebay, «I diàspori di Montale», *Italica*, 46-1 (1969), pp. 33-53.

<sup>225</sup> Ivi, p. 93.

Il concretizzarsi nelle claustrofobiche forme del “recinto fantastico” di una temporalità sospesa tra le volute asfittiche della ripetizione («Due mesi: un’eternità? Piuttosto un attimo. O le due cose in una: *qui il tempo non ha tempo*»<sup>226</sup>), di un’immobilità precipitata nell’indifferenziato («Eppure ancora: questo è in fondo lo stesso che quello»<sup>227</sup>), non esaurisce, tuttavia, la complessità della simbolica spaziale esibita dall’astronave vivente, pienamente interpretabile solo sulla scorta di concetti legati al più recente quadro epistemologico moderno e postmoderno, come quello foucaultiano, già accennato, di *eterotopia* o quelli affini di *nonluogo* e *iperluogo*, a cui più spesso rimandano i nuovi modelli cronotopici del genere.

Macchina imbizzarrita (il termine va qui preso alla lettera) impegnata in un’eterna giostra attorno alla Terra, mirabile reperto di tecnologia industriale confuso a organi e lacerti di corpo umano, quasi una reincarnazione del *Nautilus* di Verne con fegato, milza, stomaco e trombe di Falloppio, Cancroregina compendia in sé, con ghigno «di demone che sogna», tanto i caratteri del *non-lieux* teorizzato da Marc Augé<sup>228</sup>, di un luogo, cioè, germinato dall’eccesso di tempo e di spazio che contraddistingue la surmodernità, privo di una dimensione storica e identitaria, quanto quelli dell’iperspazialità postmoderna, nella sua valenza di punto di accesso a una moltitudine di complessi simbolici aperti su realtà “altre”, dalla natura simulacrale<sup>229</sup>. Plurivocità che l’ordigno spaziale sembra estendere a tutto il testo landolfiano, oggetto letterario “ambiguo”, sospeso tra le forme del romanzo d’appendice e quelle del memoriale (e ancora della *pièce* teatrale e della prosa d’arte), al cui interno trovano indifferentemente spazio «il fantastico, lo strano, la follia, il meraviglioso utopico o (pseudo)fantascientifico, la confessione autobiografica, il gioco metalinguistico, l’effetto d’apocrifo»<sup>230</sup>, in una serrata struttura ipertestuale tesa

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 89.

<sup>227</sup> Dall’informe continuità tra il corpo di Cancroregina e quello del protagonista sembra, del resto, emergere la rilevante varietà di mostri che popola l’ultima parte del romanzo. Sulla natura verbale di molte di queste concrezioni mostruose si faccia riferimento al terzo paragrafo del precedente capitolo.

<sup>228</sup> Cfr. Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992.

<sup>229</sup> Ci si rifà qui al concetto di simulacro nella ridefinizione che ne dà il sociologo e filosofo francese Jean Baudrillard nel suo saggio del 1981 *Simulacres et simulation*, per cui «Le simulacre n’est jamais ce qui cache la vérité – c’est la vérité qui cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai». Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981, p. 9.

<sup>230</sup> Leonardo Cecchini, *op. cit.*, p. 112. Non si deve, d’altra parte, cadere nella facile tentazione di iscrivere il romanzo nell’eterogenea categoria di quello che Todorov chiama “meraviglioso scientifico”: la fantascienza in Landolfi è sempre pretesto per parlare d’altro, un’amara riflessione volta all’indietro sull’incessante e inevitabile ritorno dell’identico, nella quale il futuro, svuotato di ogni accezione

a denunciare (come già accadeva in *Racconto d'autunno*) l'insufficienza di una letteratura incapace di comunicare altro che la propria autoreferenzialità, ridotta a "simulacro di un simulacro".

Una singolare concentrazione di nonluoghi, a conferma della ricorsività di tale configurazione spaziale nelle pagine del fantastico contemporaneo, è rintracciabile nell'opera di Dino Buzzati e nella vertiginosa eterogeneità di scenari in essa dispiegati, legati ora ai concetti di viaggio e movimento, come nei racconti «Qualcosa era successo» e «Direttissimo»<sup>231</sup>, storie di treni lanciati in una corsa inarrestabile che ben raffigura quella disarmante «surabondance spatiale» (imputabile in buona parte proprio allo sviluppo di mezzi di trasporto sempre più veloci e alla conseguente compressione delle distanze) indicata da Augé come costitutiva dell'ultima modernità<sup>232</sup>, ora al motivo, centrale nella poetica dello scrittore bellunese, dell'attesa<sup>233</sup>, racchiuso nella smisurata

---

meravigliosa, sembra appiattirsi su un interminabile presente, una "cattiva infinità" che, non possedendo né un passato né un avvenire, si ripropone sempre uguale a sé stessa. Al di là di una conoscenza certamente approssimativa della moderna fantascienza novecentesca (risulta difficile credere, con Macrì, che questa fosse del tutto inesistente, cfr. *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico e artefice della lingua*, cit., p. 122) Landolfi dimostra, nella pagina di *Rien va* datata 10 novembre 1959 (data non casuale, se si considera che lo stesso mese viene pubblicata da Einaudi la fondamentale antologia *Le meraviglie del possibile*, curata da Carlo Fruttero e Franco Lucentini, vero e proprio grimaldello della *science fiction* anglosassone nell'ambiente letterario italiano) di avere ben chiare le possibilità del genere, nel cui «letterale rivolgersi al di fuori» scorge un ideale superamento dell'asfittica introversione sofferta dalla letteratura, «una delle poche vie possibili per il romanzo a venire» (Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, cit., p. 119): «Mi par chiaro che sola la letteratura fantascientifica è sulla strada giusta, e se ho detto altra volta il contrario tanto peggio, o l'avrò fatto per ignoranza dei testi migliori. Ossia la fantascienza sarà magari, oggi come oggi, priva di vere dimensioni e niente in sé, ma quel letterale rivolgersi al di fuori parrebbe nondimeno il solo atteggiamento ormai possibile. Non sarei alieno insomma dal pensare che la fantascienza stia ponendo o potrebbe porre le basi della prossima letteratura: i suoi problemi lontanamente impliciti son poi i nostri appunto e sono ormai ciò che più importa [...]. Sta di fatto che qualsivoglia fiore di spiritualità perde alquanto forza di fronte a queste nuove aperture. Si ha un bel dire, come io stesso faccio: Va bene, andremo su Marte, e poi?, o ribadire che la vera realtà è quella di dentro: l'allargamento materiale di un orizzonte è sempre un fatto dello spirito. Se dopo Copernico gli uomini si sentivano tremare la terra sotto i piedi, oggi se la sentono sfuggire e dileguare. [...] – Non sto per nulla predicando un'estroversione, al contrario; penso invece a cosa potrebbe diventare la fantascienza [...] quando cioè divenisse una vera letteratura (ma intendiamoci, alcuni autori di fantascienza son gente di prim'ordine, che non ha nulla da invidiare ai rompiscatole sociologici o alienisti). O, più esattamente, penso che una mente libera non saprebbe ignorare questo nuovo o non nuovo dato, cioè l'allargamento del nostro orizzonte fisico a non dir altro, per infecondo che sia in sé». Tommaso Landolfi, *Rien va*, in Id, *Opere*, vol. II (1960-1971), cit., p. 355.

<sup>231</sup> Entrambi i racconti furono pubblicati la prima volta sulle pagine del *Corriere della Sera*, rispettivamente l'8 luglio del 1949 e il 10 dicembre del '54, per confluire poi il primo nella raccolta *Il crollo della Baliverna* (1954) e il secondo in *Sessanta racconti* (1958).

<sup>232</sup> Cfr. Marc Augé, *op. cit.*, pp. 37 e segg.

<sup>233</sup> Dell'ampia produzione critica dedicata alla tematica dell'attesa in Buzzati si vedano almeno il volume a cura di Mauro Germani, *L'attesa e l'ignoto: l'opera multiforme di Dino Buzzati*, L'Arcoiaio, Forlì 2012

dilatazione del tempo “esistenziale” – immobile, non più legato a un “prima” e un “dopo” – che regola, ad esempio, la degenza nel grande sanatorio di «Sette piani»<sup>234</sup> o la vita militare nella fortezza Bastiani de *Il deserto dei Tartari*<sup>235</sup>.

Al moderno ampliarsi della realtà (e delle realtà) e agli effetti che ne conseguono sul piano temporale fa direttamente riferimento l’incipit del racconto di Adolfo Bioy Casares «El perjurio de la nieve»<sup>236</sup>, vero e proprio testo fantastico travestito – come spesso accade nella produzione dello scrittore argentino – da *cuento policial*, il cui titolo offre già la chiave dell’enigma attorno a cui ruota la vicenda: uno dei due protagonisti dell’opera, il poeta Carlos Oribe e Juan Luis Villafañe, redattore della memoria che l’amico editore (il narratore di primo grado che si firma A. B. C., lasciando davvero pochi dubbi sulla sua identità, malgrado il giocoso tentativo di sviare il lettore con l’allusione a un Alfonso Berger Cárdenas) presenta per la prima volta pubblicamente, ha mentito riguardo la sua passeggiata notturna nel bel mezzo di una tempesta di neve, ignorando il cupo monito del gestore dell’albergo in cui entrambi alloggiano di non avvicinarsi alla misteriosa proprietà di Luis Vermehren, un tipico *chalet* danese costruito, però, nel bel mezzo della Patagonia. La totale e impenetrabile estraneità a quei paesaggi rende il singolare edificio, al cui interno il vecchio proprietario e le sue quattro figlie «vivían en 1933 como hace veinte

---

e il denso saggio di Giulio Savelli «Il mito dell’assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati», *Cahiers Buzzati*, 8(1991), pp. 247-93.

<sup>234</sup> Pubblicato originariamente il 1 marzo 1937 sulla rivista «La Lettura» (n. 3 anno XXXVII) con il titolo «I sette piani», il racconto è stato poi incluso dall’autore, subendo di volta in volta nuove revisioni, nelle antologie *I sette messaggeri* (1942), *Sessanta racconti* (1958) e *La boutique del mistero* (1968).

<sup>235</sup> Per quanto sia «imposible identificar en en sus contenidos algo más allá del orden natural», si concorda qui con Rosalba Campra nel considerare (come si avrà modo di vedere nel prossimo capitolo) *Il deserto dei Tartari* come uno dei grandi capolavori novecenteschi della letteratura fantastica. Cfr. Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, cit., pp. 130-131. Attraverso un intreccio a tal punto scarno da risultare evanescente, nel romanzo Buzzati dà rappresentazione, del resto, in maniera piuttosto letterale, alla dinamica classica dell’invasione dell’alterità, incarnata dalla supposta minaccia dei Tartari, nei domini di una realtà sempre più infiacchita, della quale la sguarnita fortezza Bastiani costituisce l’ultimo baluardo. Il mancato concretizzarsi dell’invasione, ben distante dal compromettere la fibra genuinamente perturbante del testo, ascrive semmai quest’ultimo a quel “fantastico dell’assenza” che si è detto definire le traiettorie più avanzate del genere, amplificandone l’indefinitezza ontologica.

<sup>236</sup> «La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido y se ha ramificado en los últimos años. Esto ha influido en el Tiempo: el pasado se aleja con inexorable rapidez». Adolfo Bioy Casares, «El perjurio de la nieve», in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, p. 140 («La realtà (come le grandi città) si è negli ultimi anni estesa e ramificata. Ciò ha influito sul Tempo: il passato si allontana con inesorabile rapidità»). Trad. it. di Dario Puccini, «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell’ombra e altre storie fantastiche*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 54). Pubblicato per la prima volta separatamente nel 1944 dall’Emecé di Buenos Aires, il racconto confluisce in seguito nelle antologie *La trama celeste* (1948) e *Historias fantásticas* (1972).

años»<sup>237</sup>, un luogo carico di fascinazioni e di irresistibile attrattiva («Alguna vez, en fotografías de Dinamarca, habré visto casas parecidas a la de Vermehren; en la Patagonia resultaba asombrosa»<sup>238</sup>), riconducibile, come già il cupo maniero al centro di *Racconto d'autunno*, al concetto foucaultiano di spazio eterotopico, un’“isola” nella quale il tempo sembra seguire corsi differenti e inspiegabili, in cui la disposizione degli oggetti, i loro colori e in generale l’atmosfera che vi si respira rimandano a sistemi simbolici avvertiti immediatamente come lontani e sconosciuti:

entramos en un vasto corredor muy iluminado (extraordinariamente, para una casa de campo), con las puertas y las ventanas pintadas de azul oscuro, con estanterías repletas de objetos de porcelana o de madera, con alfombras de colores brillantes. Oribe dijo que al penetrar en la casa tuvo la impresión de penetrar en un mundo incomunicado, más incomunicado que una isla o que un buque. Realmente, los objetos, las cortinas y las alfombras, el rojo, el verde o el azul de las paredes y los marcos, determinaban un ambiente de interior *casi palpable*<sup>239</sup>.

Nell’eterotopia della casa, che assume dunque le connotazioni di un universo a sé stante, completamente chiuso al mondo esterno, Vermehren tenta con disperata ostinazione, per prolungare la vita della figlia Lucía, affetta da una malattia non meglio precisata, di sopprimere lo scorrere del tempo attraverso l’infinita e perfetta ripetizione della stessa giornata<sup>240</sup>, di quelle azioni e consuetudini quotidiane che finiscono per rivestire, nella

---

<sup>237</sup> Adolfo Bioy Casares, *El perjurio de la nieve*, cit., p. 148 («vivevano nel 1933 come vent’anni prima». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell’ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 61).

<sup>238</sup> Ivi, 153 («Qualche volta, in alcune fotografie della Danimarca, avrò visto case simili a quella di Vermehren; in Patagonia la sua presenza risultava sorprendente». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell’ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 65).

<sup>239</sup> Ivi, pp. 153-154 («entrammo in un vasto andito molto illuminato (in modo insolito, per una casa di campagna), con le porte e le finestre dipinte d’azzurro scuro, con scaffalature piene di oggetti di porcellana o di legno, con tappeti dai colori brillanti. Oribe disse che penetrando nella casa aveva l’impressione di penetrare in un mondo segregato, più segregato d’un’isola o di una nave. In realtà, gli oggetti, le tende e i tappeti, il rosso, il verde o l’azzurro delle pareti e degli architravi, contrassegnavano un ambiente d’interno *quasi palpabile*». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell’ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 66).

<sup>240</sup> «[Vermehren] Confirmó la historia del médico; agregó que una noche, cuando Lucía subió a acostarse, alguna de las muchachas dijo que parecía increíble que en una vida tan cotidianamente igual como era la de ellos, pudiera introducirse un cambio – el cambio definitivo de la muerte –. Después recordó la frase, y, en horas de insomnio, cuando las credulidades y los propósitos son más apremiantes, decidió imponer a

loro eterna reiterazione, il ruolo di gesti precisi di un rituale magico e scaramantico che sembra infrangersi con l'intrusione di un agente estraneo – nella fattispecie Oribe o lo stesso Villafañe, come dice di sospettare il narratore di primo grado – che, volendo riscattare con il suo amore la giovane da tale rito patologico, la riconduce inconsapevolmente nella finitezza del tempo umano: «Tal vez Lucía Vermehren haya recibido a Villafañe como al ángel de la muerte que la salvaría, por fin, de esa laboriosa inmortalidad impuesta por su padre»<sup>241</sup>.

Come il vecchio proprietario della magione in *Racconto d'autunno*, immerso insieme alla figlia in un passato cristallizzato e artificiale per perpetrare la presenza della moglie morta, anche Vermehren, nel suo tentativo di trattenere il tempo attraverso la costante ripetizione del presente, non riesce a ottenere altro che un'iperrealtà imperfetta, un simulacro della vita, in cui costringe sé stesso e le figlie, che prevede, al pari dei rituali negromantici che ossessionano il personaggio landolfiano, l'annullamento dell'esistenza come iniziale prerequisito della sua definitiva perpetuazione. «Esta casa parece levantada en el centro de la tierra. Aquí ninguna mañana tendrá cantos de pájaros»<sup>242</sup> afferma Oribe con la sua eccentrica affettazione, dimostrando di aver compreso attraverso l'intuizione poetica la vera natura del segreto che si cela nella casa senza tempo dei Vermehren, in quel lembo di Danimarca impiantato nell'immensità della solitudine patagonica.

---

todos una vida scrupolosamente repetida, para que *en su casa no pasara el tiempo*». Ivi, p. 166 (il corsivo è nel testo). («Confermò la faccenda del medico; aggiunse che una notte, quando Lucia salì per andare a letto, qualcuna delle ragazze disse che sembrava incredibile che, in una vita così quotidianamente uguale come era quella che esse conducevano, si potesse introdurre un mutamento: il mutamento definitivo della morte. Poi ricordò la frase, e, nelle ore d'insonnia, quando le credulità e le intenzioni sono più pressanti, decise di imporre a tutti una vita scrupolosamente ripetuta, *perché nella sua casa non trascorresse il tempo*». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., pp. 77-78).

<sup>241</sup> Ivi, p. 172 («Può darsi che Lucia Vermehren abbia accolto Villafañe come l'angelo della morte che l'avrebbe salvata, finalmente, da quella laboriosa immortalità che le era stata imposta da suo padre». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 83). Il racconto si configura, dunque, come un ironico ribaltamento della tradizionale situazione fiabesca che vede nell'arrivo del principe l'evento risolutore dell'intreccio e nel suo bacio l'unico antidoto al sonno magico in cui è costretta la fanciulla di cui è innamorato. Nel racconto di Bioy Casares, al contrario, l'intrusione di Oribe o Villafañe nella perfetta *enclosure* della casa di Vermehren, colpita da un incantesimo che sembra trattenere il normale scorrere del tempo, e il conseguente incontro notturno di uno dei due con Lucía (sulle cui implicazioni sessuali non manca di alludere il testo) fa cadere inspiegabilmente la giovane nel sonno definitivo della morte.

<sup>242</sup> Ivi, p. 154 («Questa casa sembra eretta al centro della terra. Qui nessuna mattina deve avere canti d'uccelli». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., pp. 66-67).

Il personaggio dell'irriducibile patriarca danese, al pari del vecchio del romanzo di Landolfi, non può che portare avanti il suo ostinato sforzo di trascendere il tempo – ancora una volta per amore di una donna di nome Lucia, benché nel suo caso si tratti di un sentimento puramente genitoriale – in uno spazio ristretto e ben delimitato, un microcosmo controllabile in cui nulla è lasciato alla casualità e dove ogni minima interferenza dell'esterno è vissuta come un'insanabile offesa a un ordine faticosamente raggiunto, all'equilibrio fragilissimo su cui poggia la nuova dimensione simulacrale venutasi a creare<sup>243</sup>, dimensione fantastica che rimanda, nella sua chiara valenza simbolica, all'atavica contrapposizione tra un rassicurante ordine chiuso e la caotica agitazione del mondo esteriore, «símbolo evidente del corte que se produce en la vaga coherencia del mundo cuando se entabla un nuevo tipo de relaciones entre las formas de la realidad»<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> «Todos los días parecían el mismo. Era como si el tiempo se detuviera todas las noches; era como si viviesen en una tragedia que se interrumpiera siempre al fin del primer acto. Transcurrió así un año y medio. Él se creyó en la eternidad. Después, inesperadamente, murió Lucía. El plazo del médico había sido postergado por quince meses». Ivi, p. 166 («Tutti i giorni sembravano lo stesso. Era come se il tempo si fermasse tutte le sere; era come se vivessero in una tragedia che s'interrompeva sempre alla fine del primo atto. Passò così un anno e mezzo. Egli si credette nell'eternità. Poi, inaspettatamente, morì Lucia. Il termine che aveva dato il medico si era prolungato per quindici mesi». «Lo spergiuro della neve», in Adolfo Bioy Casares, *Il lato dell'ombra e altre storie fantastiche*, cit., p. 78).

<sup>244</sup> Enrique Pezzoni, *Adversos milagros*, Monte Ávila, Caracas 1969, p. 13.

## CAPITOLO IV

### TRANSMEDIALITÀ DEL GENERE FANTASTICO

Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. [...] Therefore we must judge a weird tale not by the author's intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. If the proper sensations are excited, such a "high spot" must be admitted on its own merits as weird literature, no matter how prosaically it is later dragged down. The one test of the really weird is simply this—whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe's utmost rim. And of course, the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere, the better it is as a work of art in the given medium.

Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*

I disposed of any opportunity I had to get the job by telling him, "Well, Mr. Hitchcock, I really don't think you should show too much of the birds," and that was it. He said, "Oh, no, no," and from then on it was downhill all the way. I think I was right to this day, because the best scene in the whole picture is when the people are trapped in the house, and you hear those crazy sounds outside, and the birds are pecking at the door. It's really frightening.

Richard Matheson intervistato da Paul Riordan

#### **1. Una prospettiva *across media***

Appare evidente, in un contesto narratologico sempre più attento alle diverse configurazioni medialità nelle quali il racconto finzionale – a partire dal XX secolo e dall'enorme ampliamento delle possibilità espressive che lo ha caratterizzato – può tradursi, che per affrontare in maniera esaustiva una materia complessa e articolata come quella del fantastico contemporaneo non è possibile in alcun modo prescindere da una attenta riflessione sulla transmedialità del fenomeno, riflessione che a sua volta non può che muovere dall'essenziale scioglimento di due nodi pregiudiziali: definire cosa si



intende con il termine 'transmediale' e precisare a quale accezione formale di fantastico si fa riferimento. Al di là del cambiamento di paradigma messo in atto negli ultimi anni da una parte consistente della critica, che ha visto (in maniera non troppo dissimile da quanto già accaduto nel passaggio da 'inter-' a 'transculturalità')<sup>1</sup> il graduale subentrare al concetto di 'intermedialità' quello di 'transmedialità', in un'impropria coincidenza di significato, la scelta qui per la seconda di queste categorie, strettamente imparentate tra loro sul piano teorico, è dettata dalla precisa volontà di adottare, nell'analisi dell'intricata ragnatela di relazioni medialità che si dipana dal fantastico, un punto di vista che potremmo definire con Irina Rajewsky *across media*, attento cioè al manifestarsi di un determinato fenomeno attraverso sistemi semiotici differenti, diverso e complementare rispetto a quello *between media* che contraddistingue la prospettiva intermediale, volta invece all'esame più circoscritto di specifiche interazioni tra codici (trasposizioni, riscritture, ricombinazioni, ecc.)<sup>2</sup>. Un approccio, comparatistico e trasversale, che iscrive la presente disamina delle diverse declinazioni medialità assunte nel corso del Novecento dal fantastico nel solco di quella *transmedial narratology*<sup>3</sup> che negli ultimi anni sta rapidamente

---

<sup>1</sup> Sull'argomento si vedano, tra gli altri, Ulf Hannerz, *Transnational Connections*, Routledge, London 1996; Wolfgang Welsch, «Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today», in Mike Featherstone and Scott Lash (a cura di), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, SAGE publications, London 1999, pp. 194-213; Ivana Padoan, «Cultura, intercultura, transcultura», in Massimiliano Fiorucci, Franca Pinto Minerva e Agostino Portera (a cura di), *Gli alfabeti dell'intercultura*, ETS, Pisa 2017, pp. 173-198.

<sup>2</sup> «In sintesi [...] laddove l'intermedialità mira a interazioni o interferenze medialità e quindi a relazioni *between media*, la transmedialità si concentra su fenomeni che si manifestano o sono osservabili *across media*. In altre parole, nell'ambito della transmedialità sono rilevanti fenomeni che (sincronicamente o diacronicamente) sono riscontrabili in modo simile in vari media o, per meglio dire, che l'osservatore percepisce o costruisce per astrazione come simili e paragonabili». Irina Rajewsky, «Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate», *Between*, VIII, 16 (2018), p. 9.

<sup>3</sup> Nata nei primi anni del secolo in seno alla cosiddetta *postclassical narratology*, sulla spinta di studi pionieristici quali, ad esempio, quelli di David Herman («Toward a Transmedial Narratology», in Marie-Laure Ryan [a cura di], *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln/London 2004, pp. 47-75) e di Marie-Laure Ryan («On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology», in Jan Christoph Meister [a cura di], *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, De Gruyter, Berlin/New York 2005, pp. 1-23), la 'narratologia transmediale' muove innanzitutto nella direzione di un ampliamento dell'orizzonte di ricerca della teoria narrativa, tradizionalmente limitato al solo ambito letterario (e, più specificatamente, alla sola letteratura finzionale), intendendo come 'testo narrativo' ogni effettiva manifestazione del narrare, qualsiasi sia il suo canale mediale. In quest'ottica la disciplina si configurerebbe, insomma, come la naturale evoluzione della prospettiva critica di fronte a quella "svolta narrativa" per cui ogni aspetto dell'esperienza umana può essere inteso solo in quanto "realtà raccontata", come ben si evince dalla definizione proposta da Pier: «Overall, the narrative turn stems from two factors. First is the ubiquity of narrative, the fact that narrative informs all aspect of human experience and knowledge and is thus present in all disciplines, calling for a

affermandosi in area statunitense grazie alla sua capacità di adattare efficacemente concetti e strumenti propri della narratologia classica all'indagine su testi non letterari e non verbali<sup>4</sup>.

Riaffiora così il secondo nodo da sciogliere: quale accezione dare alla categoria del fantastico nel momento in cui si ragiona in termini transmediali. Ritornare sulla definizione dei contorni del nostro oggetto di studio si direbbe a questa altezza questione oziosa, per non dire pleonastica, se non fosse che proprio nella disposizione del perturbante verso l'inedito ampliamento delle possibilità espressive che ha caratterizzato il secolo scorso (moderna fotografia, cinema, fumetto, *videogame*, ecc.), intercettata – come si è accennato nel primo capitolo – da un'industria culturale che da almeno settant'anni porta avanti un sistematico saccheggio di atmosfere, motivi e strategie narrative a spese del genere (con il merito, se non altro, di aver rovesciato su ogni ambito della recente produzione artistico-intellettuale quello che abbiamo definito un "calderone ribollente", quel carattere di inquieta ambiguità, di incertezza ontologica, che rappresenta il maggior lascito della tradizione romantica alla cultura del Novecento), sembrano trovare conferma quelle proposte teoriche che vedono nel fantastico, piuttosto che un genere ben preciso, un ampio *modo* a carattere performativo (come il comico, il tragico, il fiabesco, ecc.) in grado di qualificare, con il suo repertorio tematico-formale, ogni altra modalità narrativa, letteraria o meno. Che il copioso riutilizzo di strategie e dispositivi propri del fantastico si traduca di rado, in ambiti extraletterari come quello cinematografico o fumettistico, in produzioni pienamente conformi alle specificità del genere così come finora delineato è, del resto, facilmente riscontrabile. Si prenda il caso emblematico del film di Ridley Scott *Alien* (1979), capostipite di un vero e proprio universo narrativo crossmediale: per quanto sia possibile isolare, nel capolavoro del regista inglese come nel resto delle opere (romanzi, fumetti, videogiochi, ecc.) da esso

---

transdisciplinary approach to narrative theory [...]. Second is the 'export' of narratological concepts and methods to other literary genres (transgeneric narratology) as well as non-literary and non-linguistic narratives (transmedial narratology). John Pier, «Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics», *Narrative*, 18.1 (2010), pp. 10-11.

<sup>4</sup> Proprio un'applicazione non limitata al solo ambito letterario è quanto auspica, ad esempio, Umberto Eco – tra i primi promotori, nell'ambiente accademico italiano, dell'ampliamento del discorso critico a realtà fino ad allora poco o per nulla considerate, come il fumetto e la televisione – per le proposte narratologiche presentate nel suo *Lector in fabula*, ricordando come il concetto semiotico di testo sia «più vasto di quello meramente linguistico». Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 10.

derivate<sup>5</sup>, molti di quegli elementi di cui nei capitoli precedenti si è riconosciuto una chiara afferenza al fantastico, tanto l'intricato dedalo di corridoi e condutture sature di vapori che costituisce il ventre dell'astronave Nostromo, principale scenario della vicenda e dimensione – al pari di Cancroregina e Hill House – dalla chiara accezione uterina<sup>6</sup>, quanto la mostruosa creatura partorita dal contorto immaginario dell'artista svizzero Hans Ruedi Giger<sup>7</sup>, ambigua commistione di organico e sintetico, a sua volta incarnazione del «monstrous-feminine as archaic mother»<sup>8</sup>, non delineano infatti un piano del racconto distinto e inconciliabile rispetto al mondo diegetico rappresentato, bensì una realtà da quest'ultimo perfettamente contemplata, in quanto parte integrante – pur nella sua insolita minacciosità – del patto narrativo proposto. In un contesto futuristico ai limiti del

---

<sup>5</sup> L'universo espanso a cui il film di Ridley Scott ha dato vita appare secondo, per quantità di opere derivate e ramificazione, al solo *franchise* nato attorno alla celebre saga cinematografica di George Lucas, *Star Wars*. Con 'universo espanso' si fa qui riferimento, com'è ormai prassi, al fenomeno del *transmedia storytelling*, attorno a cui ruota ormai gran parte dell'attuale produzione culturale, interessata a proporre «stories that unfold across multiple media platforms, which each medium making distinctive contributions to our understanding of the [story-] world», nella direzione della cosiddetta *media convergence*. Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York/London 2008, p. 334. Ottimi esempi di questa “narrazione espansa”, nel caso di *Alien*, sono il fumetto *Alien: Salvation* (1993), scritto e disegnato rispettivamente da Dave Gibbons e Mike Mignola, e il videogioco horror *Alien: Isolation* (2014), sviluppato dallo studio britannico *The Creative Assembly*.

<sup>6</sup> L'interpretazione che vede nell'*enclosure* dell'astronave su cui si svolge gran parte dell'azione una riproposizione simbolica dell'utero materno sembra trovare conferma, del resto, nel nome dell'intelligenza artificiale che governa la struttura, MOTHER. Continui rimandi al corpo materno e alla sessualità femminile caratterizzano, del resto, l'intera iconografia del film (si pensi al peculiare aspetto dato alle uova e allo stadio larvale della creatura aliena, che rimanda chiaramente all'immagine dei genitali femminili) modellata sull'opera di Giger, già di per sé fortemente connotata in tal senso.

<sup>7</sup> L'aspetto del cosiddetto “xenomorfo” ricalca, pur con alcuni aggiustamenti (voluti principalmente dalla casa produttrice, preoccupata del possibile rigetto da parte del pubblico generalista di un mostro dalle sembianze troppo disturbanti) quello dell'essere ritratto da Giger nella litografia *Necronom IV*. L'opera dell'artista svizzero impressionò tanto Scott, che volò fino a Zurigo per convincerlo a partecipare in prima persona alla realizzazione del film, quanto lo sceneggiatore Dan O'Bannon, che già aveva avuto modo di apprezzarne i lavori nel corso della fase preparatoria dell'adattamento cinematografico (mai realizzato) di Jodorowsky del romanzo *Dune*, al punto di voler realizzare un copione incentrato sulle sue creature visionarie: «His paintings had a profound effect on me. I had never seen anything that was quite as horrible and at the same time as beautiful as his work. And so I ended up writing a script about a Giger monster». Paul Scanlon, Michael Cross, *The Book of Alien*, Titan Books, London 1979.

<sup>8</sup> Cfr. Barbara Creed, «Alien and The Monstrous-Feminine», in Annette Kuhn (a cura di), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London 1990, pp. 128-141 e Id., «Horror and the Archaic Mother: Alien», in *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, cit., pp. 16-30. L'intera vicenda si potrebbe ridurre, in termini psicanalitici, nello scontro mortale tra le incarnazioni di due modelli antitetici di maternità, quella arcaica e “castrante”, rappresentata dalla figura allo stesso tempo mostruosa e conturbante dell'alieno (mosso, non a caso, unicamente dai bisogni primordiali di riprodursi e uccidere), e quella benevola e protettrice rappresentata da Ellen Ripley, unico membro dell'equipaggio ad opporsi, emblematicamente, all'ingresso della creatura a bordo dell'astronave.

prodigioso, come quello generalmente delineato dal meraviglioso scientifico, nel quale non si fatica a trovare una valida giustificazione a viaggi interplanetari, immensi veicoli spaziali e brutali alieni assetati di sangue, l'improvvisa irruzione del mostro xenomorfo nella tranquilla vita di bordo sulla *Nostromo*, pur esibendo un certo potenziale sovversivo, si configura sin da subito, proprio per il suo collocarsi sullo stesso piano di realtà statuito dalla narrazione, come un'invasione di gran lunga meno radicale rispetto a quelle attraverso cui si è detto esprimersi il perturbante.

In dinamiche molto simili ci si imbatte, non spostandoci troppo negli anni e restando nell'ambito del cinema di fantascienza, nel grande classico del 1982 *The Thing*, diretto da John Carpenter, riscrittura del racconto *Who Goes There?* (1938) di John W. Campbell che, pur attingendo copiosamente dal repertorio semantico del fantastico, a cui appartengono con tutta evidenza sia l'indefinibile figura del mostro mutaforma che il configurarsi come una perfetta *enclosure* della base di ricerca antartica dove i fatti si svolgono, dimostra assoluta attenzione nel disinnescare, attraverso l'improbabile razionalismo fantascientifico, ogni eccessiva incidenza del perturbante sulla storia. Elementi come l'inaspettato ritrovamento di un disco volante tra i ghiacci polari e le diverse conclusioni a cui gli scienziati della spedizione giungono sulla vera natura dell'antagonista alieno (una sorta di aberrazione vegetale in grado di riprodurre l'aspetto e il comportamento di ogni essere vivente che assimila) hanno, in tal senso, la sola funzione di ricondurre l'ignoto a livello del conosciuto, dissolvendo ad esempio il velo di indeterminatezza che in un primo momento avvolge la creatura e le sue origini, indeterminatezza che pure Carpenter aveva recuperato, più che dal lavoro di Campbell, se possibile ancor più prodigo di dettagli e inverosimili spiegazioni, da quello che può essere considerato a tutti gli effetti il reale ipotesto tanto del racconto quanto della sua trasposizione, ovvero il romanzo di Howard Phillips Lovecraft *At the Mountains of Madness*, pubblicato dopo non poche difficoltà nel 1936 (vale a dire appena due anni prima di *Who Goes There*<sup>9</sup>), nel quale le stesse premesse (l'esplorazione dell'Antartide,

---

<sup>9</sup> I due racconti possiedono una storia editoriale per molti versi speculare. Scritto tra il febbraio e il marzo del 1931 come ideale continuazione del *Gordon Pym* di Poe, *At the Mountains of Madness* venne inizialmente respinto dalla rivista "Weird Tales", per essere pubblicato solo nel 1936 sulle pagine della rivale "Astounding Stories" diretta da Frederick Orlin Tremaine, che impose al testo un profondo rimaneggiamento tanto nei contenuti quanto nella forma (il testo nella sua versione originale non troverà un editore fino al 1985), umiliazione che certamente alimentò in Lovecraft quella cupa sfiducia nelle sue

il ritrovamento di misteriosi esseri congelati da milioni di anni, la morte improvvisa di alcuni membri della spedizione, ecc.) conducono a tutt'altro scioglimento, con la potente visione finale di un mondo ctonio e terrificante, estraneo a ogni possibilità della ragione.

All'opera dello scrittore di Providence e, almeno nel titolo, all'unico romanzo da questi realizzato si ispira anche il film che chiude – dopo l'appena citato *The Thing* e il meno riuscito *Prince of Darkness* (1987)<sup>10</sup> – la cosiddetta “Trilogia dell'Apocalisse” carpenteriana, ossia *In the Mouth of Madness*, pellicola del 1994 che rappresenta, oltre a uno degli esempi più compiuti di riproposizione cinematografica del fantastico, un'interessante riflessione metanarrativa sui meccanismi e le funzioni del genere (oltre che meta-filmica, sulle possibilità mistificanti della mimesi cinematografica). Suo cardine centrale è, come ci si aspetterebbe, l'inconciliabile conflittualità tra i diversi ordini ontologici presentati dal racconto, tra le due dimensioni contraddittorie della realtà, su cui si dispiega la rassicurante prevedibilità del quotidiano, e dell'irrealtà, incarnata dalle immaginifiche invenzioni letterarie dello scrittore di bestseller horror Sutter Cane, così come esplicitato in uno dei dialoghi tra il protagonista, l'investigatore assicurativo John Trent (Sam Neill), e Linda Styles (Julie Carmen), curatrice dell'opera del romanziere:

---

capacità che lo portò gradualmente, negli ultimi anni della sua vita, a rifugiarsi nell'occupazione di *ghost writer*. Ben altro corso ebbe la pubblicazione, sempre su “Astounding”, del lavoro di Campbell, all'epoca direttore della rivista. Il racconto, scopertamente debitore verso Lovecraft per quanto riguarda tematiche e ambientazione, ebbe un immediato successo presso i lettori di fantascienza e *pulp magazine*, rinnovato nel tempo dall'adattamento cinematografico prima di Christian Nyby del 1951, *The Thing from Another World*, e poi di Carpenter (un ulteriore rifacimento diretto da Matthijs van Heijningen Jr. è stato realizzato nel 2011). L'ampia fortuna editoriale dell'opera è stata recentemente alimentata dal ritrovamento, tra i manoscritti inviati da Campbell all'università di Harvard, di una versione più estesa del testo, pubblicata nel 2019 con il titolo *Frozen Hell*.

<sup>10</sup> Anche *Prince of Darkness*, al pari degli altri due film che compongono la cosiddetta “Apocalypse Trilogy”, si direbbe una diretta germinazione dell'immaginario lovecraftiano, dal cui materialismo certamente è presa l'idea del misterioso liquido attorno a cui ruota la vicenda, vera e propria manifestazione corporea di un anti-Dio fatto di antimateria: «The film gathers varied components of Lovecraft's universe. First the presence of a rationalist inquiry led by a scientist about irrational phenomena and the idea of a secret occult power, sleeping or imprisoned since the depths of time, but surging up in order to take possession of the world again like the Old Ones as described in the *Necronomicon*. Secondly the presence of a sect that serves this entity as in «The Call of Cthulhu». Carpenter exploits the motif of psychic projection through the dreams of sensitive protagonists (often artists or scientists) as in «The Shadow out of Time» and that of metamorphosis or monstrous mutation. The film also adopts a critical distance towards religion, which denies the true nature of evil and in particular its material character. This is close to Lovecraft's materialist and relativist stance». Gilles Menegaldo, «H. P. Lovecraft on Screen, a Challenge for Filmmakers (Allusions, Transpositions, Rewritings)», *Brumal, revista de investigación sobre lo fantástico*, VII, 1 (primavera 2019), p. 75.

STYLES: I like being scared... Cane's work scares me.

TRENT: Why? It's not real.

STYLES: It's not real from your point of view, and right now reality shares your point of view. What scares me about Cane's work is what might happen if reality shared his point of view.

TRENT: How can reality share a fictional point of view?

STYLES: Reality is nothing more than what we tell it to be. Sane and insane could easily switch positions if the insane were to become the majority. You'd find yourself locked in a padded cell wondering what happened to the world.

TRENT: That would never happen to me.

[...]

STYLES: It would if you realized everything you ever knew was gone<sup>11</sup>.

Ad essere messo in scena è il lento disfarsi del confine che separa il reale dal finzionale, il venir meno della possibilità stessa di distinguere tra ciò che può dirsi vero e ciò che il paradigma razionalista vigente stabilisce che non lo è (distinzione su cui, significativamente, si fonda il lavoro del protagonista), in un percorso che conduce all'inevitabile convergere delle parti rappresentato dal perturbante riversarsi delle granguignolesche fantasie di Cane sul piano dell'immanenza, un'invasione fantastica in piena regola che vede il suo punto di origine nella città inventata di Hobb's End, luogo al di fuori di ogni giurisdizione di tempo e spazio, come dimostrano gli strani fenomeni (paesaggi che si ripetono, improvvisi passaggi dal giorno alla notte, la sostituzione del sopra con il sotto, del cielo con la terra, ecc.) vissuti dai due protagonisti nei suoi dintorni. Campione della ragione, Trent resta strenuamente aggrappato ai suoi modelli interpretativi, arrivando a negare anche ciò di cui si ritrova ad essere diretto testimone («special effects, hidden speakers, you people are pros, I'll give you that... [...] We are not living in a Sutter Cane story! You people are either phonies, psychos or both! This is *not* reality!»<sup>12</sup>), atteggiamento che conserva fino alla decisiva presa di coscienza della

---

<sup>11</sup> Michael De Luca, sceneggiatura del film *In the Mouth of Madness* (John Carpenter, 1994), revisione del 21 febbraio 1992, pp. 35-6.

<sup>12</sup> Ivi, p. 68.

natura finzionale della sua stessa esistenza, alla sua scoperta di essere solo un personaggio di un romanzo non ancora pubblicato. «You are what I write, nothing more. [...] I think therefore you are»<sup>13</sup>, è la parafrasi che Sutter Cane fa del motto di Cartesio nel rivendicare sul finale il suo ruolo di demiurgo, di rifondatore della realtà intera, sentenza che a ben guardare si applica anche alla figura stessa dello scrittore, con la sua essenza ridotta alla sola dimensione letteraria, come lascia intendere la potente immagine dell'uomo che, strappandosi letteralmente la faccia di dosso come fosse una maschera, rivela dietro di essa nient'altro che una serie di lembi di pagine stampate, tra le quali, a sua volta, si apre «the illimitable gulf of the unknow»<sup>14</sup>, il varco abissale attraverso cui l'irrealtà si introduce nel reale.

È facile rilevare, arrivati a questo punto, come dei tre testi cinematografici appena presentati, per quanto tutti variamente connessi, come si è detto, all'immaginario orrorifico lovecraftiano (persino *Alien*, il film più dichiaratamente fantascientifico della triade, al netto dell'impronta di Giger, non può che essere inteso, come lo intende Stephen King, che come una sorta di «Lovecraft in outer space»<sup>15</sup>), solo l'ultimo, *In the Mouth of Madness*, in virtù del suo dare rappresentazione al destabilizzante convergere di dimensioni antinomiche, possa ambire ad essere iscritto nella ristretta categoria del genere fin qui delimitato, lì dove le due restanti opere rimandano invece, come più spesso accade, a una più rarefatta riutilizzazione modale del fantastico, concretata nel semplice recupero di dispositivi formali e materiale semantico. Determinata e messa da parte quest'ultima casistica, se non altro per l'impossibilità di trattare unitariamente un fenomeno tanto esteso ed eterogeneo nelle sue declinazioni, operazione che ci porterebbe in ogni caso ben lontani dal nostro oggetto di studio, l'attenzione sarà rivolta, qui di seguito, esclusivamente alle diverse espressioni medialità del genere, al riconoscere all'interno di sistemi semiotici differenti – nella fattispecie il linguaggio cinematografico e quello

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 79.

<sup>14</sup> La formula, come del resto l'intero passo del libro di Cane che Linda Style legge ad alta voce mentre nel mondo intradiegetico si verifica esattamente quanto descrive, è scopertamente lovecraftiana: «Trent stood at the edge of the rip, stared into the illimitable gulf of the unknown, the Stygian world yawning blackly beyond. Trent's eyes refused to close. He did not shriek, but the hideous unholy abominations shrieked for him, as in the same second he saw them, spill and tumble upward, out of an enormous carrion black pit choked with the gleaming white bones of countless unhallowed centuries. He began to back away from the rip, as the army of unspeakable figures, twilit by the glow from the bottomless pit came pouring at him toward our world». *Ibidem*.

<sup>15</sup> Stephen King, *Danse Macabre*, Gallery Books, New York 2010, p. 193.

fumettistico – il ricorrere di quei tratti definitivi già individuati in ambito letterario, cercando di rilevare le specificità riferibili al codice che li veicola.

## 2. Irrealtà e alterità di celluloide

Nel suo inappagato tendere a una mimeticità assoluta – direzione determinata dal meccanismo stesso dell'impressione, apparentemente oggettiva, della realtà sulla pellicola – per restituire quella che, per quanto verosimigliante possa mostrarsi, si configura sempre come un'alterità narrativamente strutturata, un riflesso allo stesso tempo uguale e distante dall'originale che riproduce, il cinema sembrerebbe possedere, più di altri linguaggi, le prerogative più adatte alla rappresentazione dell'inquietante ambiguità perturbante, che proprio ai margini della distinguibilità di verità e finzione si muove<sup>16</sup>; una predisposizione che trova di fatto conferma nella sostanziale coincidenza tra la nascita del nuovo medium, convenzionalmente fissata al 28 dicembre del 1895, con la proiezione del celebre *La sortie des usines a Lyon* dei fratelli Lumière, e la sua piena appropriazione dei codici costitutivi del fantastico, come attesta ad appena un anno di distanza da quella data inaugurale il cortometraggio *Le manoir du diable* del francese George Méliès, già propriamente ascrivibile al genere. Proprio nel suo costituirsi, lontano da ogni ingenuità e idea di trasparenza, come processo di appropriazione e restituzione del reale, il linguaggio cinematografico si profila, in altri termini, al pari della scrittura fantastica, come riflessione critica sulla nozione stessa di realismo, come sottolineato da Giorgio Tinazzi nel suo rilevare:

che la vocazione realista del cinema è solo una remora teorica di cui liberarsi definitivamente. Anzi, proprio perché l'ipotetica vocazione appare marcata, è la nozione generale di realismo che è stata ancora una volta rimessa in discussione dal cinema. Fin

---

<sup>16</sup> «Se l'universo fantastico nasce nella zona di penombra dove la realtà si deforma improvvisamente fino ad assumere un aspetto perturbante, il cinema, ancor più della letteratura e delle arti visive, è in grado di rappresentare questa dimensione. La paradossalità dell'immagine filmica, reale e allucinata al tempo stesso, diviene lo spazio privilegiato in cui il fantastico può trovare espressione: il cinema sembra così riconoscere la propria più autentica vocazione». Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani, Milano 2010, p. X. Si veda anche Silvia Albertazzi, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Laterza, Bari 1993, pp. 68 e segg.



dall'inizio, o quasi, della sua storia<sup>17</sup>.

Pur guardandoci dalla pretesa di intraprendere qui una ricognizione storica del fantastico cinematografico, operazione condannata, se non altro per l'ampiezza dell'argomento, a mancare inevitabilmente il bersaglio dell'esaustività<sup>18</sup>, resta indispensabile considerare preliminarmente il fenomeno nella sua dimensione diacronica, segnata da un'evoluzione che sembrerebbe condensare in sé le diverse fasi vissute nel suo percorso dal fantastico letterario, una parabola che va da un'iniziale subordinazione ai grandi modelli del canone gotico-romantico e alla loro codificazione del soprannaturale, stagione che si estende almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, al maggiore sperimentalismo a cui si assiste a partire dal decennio successivo, accostabile al rinnovamento novecentesco vissuto dal genere in letteratura.

Come precoci esplorazioni della semantica del fantastico ottocentesco si presentano, a conferma di ciò, tanto i lavori del già citato Méliès, quali *L'auberge ensorcelée*, del 1897 e *La Caverne maudite*, dell'anno successivo, o ancora, varcate le soglie del secolo, *Le revenant* e *Le auberge du bon repos*, entrambi realizzati nel 1903<sup>19</sup>, brevi cortometraggi incentrati, come il primo *Le manoir du diable*, sul tema classico del luogo stregato o infestato, quanto le avanguardistiche produzioni dell'inglese George Albert Smith, come il perduto *The Haunted Castle*, girato presumibilmente attorno al 1897<sup>20</sup>, o *The Haunted*

---

<sup>17</sup> Giorgio Tinazzi, «Il pensiero del cinema», *Belfagor*, LXVII, 2 (marzo 2012), p. 146.

<sup>18</sup> Consola il constatare che una simile prospettiva arrivi ad impensierire anche Stephen King al momento di trattare, nel suo *Danse macabre*, il cinema horror che va dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del secolo scorso (cfr. *Danse Macabre*, cit., p. 137). La maggiore ampiezza dell'arco temporale considerato (dal 1930 al 1990), così come del fenomeno stesso preso in esame (il cinema fantastico nel suo complesso e non le sue sole declinazioni orrorifiche), dissuade insomma, nei ristretti spazi di questo lavoro, dall'intraprendere imprese di questo tipo. L'analisi diacronica sarà piuttosto funzionale, qui, al rilevamento di traiettorie comuni tanto al genere letterario quanto a quello cinematografico, andando infine, per quest'ultimo, ad isolarne le specificità attraverso l'analisi di un ristretto corpus di testi filmici. Per un più esaustivo quadro storico del fenomeno si rimanda quindi a Teo Mora, *Storia del cinema dell'orrore*, 3 voll., Fanucci, Roma 1977; Carlos Clarens, *An Illustrated History of The Horror Film*, Putman, New York 1967; Rick Worland, *The Horror Film: An Introduction*. Blackwell Publishing, Oxford 2007; Peter Hutchings, *The horror film*, Pearson Longman, Harlow/New York 2004.

<sup>19</sup> Sul grande cineasta francese, vero e proprio ideatore di gran parte delle tecniche e dei codici propri del linguaggio cinematografico, si vedano, tra gli altri, Madeleine Malthête-Méliès e René Clair, *Georges Méliès l'Enchanteur*, Grandvilliers, La Tour verte 2011 ed Enrico Giacobelli, *La bottega delle illusioni. Georges Méliès e il cinema comico e fantastico francese (1896-1914)*, Bietti, Milano 2015.

<sup>20</sup> Sono diversi gli studiosi, tuttavia, che propendono per un'errata attribuzione del cortometraggio, identificandolo con la prima opera di Méliès, *Le manoir du diable*, proiettata in Gran Bretagna proprio con il titolo *The Haunted Castle*. Cfr. Jacques Malthête e Laurent Mannoni, *L'oeuvre de Georges Méliès*,

*Picture Gallery* del 1899, e dello spagnolo Segundo de Chomón, come il più tardo *La casa hechizada*, del 1908. L'assoluta centralità narrativa, in questi primi film, del dispositivo classico dell'*enclosure* fantastica – tradita, del resto, nella loro ripetitività, dai vari titoli – adombra ingegnosamente le limitazioni tecniche del periodo: l'inquadratura fissa, determinata dall'impossibilità di spostare durante la scena le prime rudimentali macchine da presa, delimita all'interno di castelli fatiscanti e lugubri grotte una spazialità doppiamente chiusa, nella quale riversare ogni concrezione dell'irrazionale. La perturbante intrusione dell'impossibile nell'immediato realismo dell'immagine proiettata, lì dove nel testo scritto l'invasione può essere solo evocata per allusioni, senza mai trovare diretta rappresentazione, senza mai essere direttamente *mostrata*, diverte e confonde un pubblico ancora ingenuamente persuaso dell'insita veridicità del medium; è in seno al fantastico, dalla necessità, cioè, di rendere visivamente l'insorgere del soprannaturale, che non a caso nascono la tecnica del montaggio (prassi strutturante e costitutiva, secondo teorici come Sergej Michajlovič Ejzenštejn, dell'espressione filmica<sup>21</sup>) e tutto un insieme di procedure e piccoli accorgimenti – molti dei quali ispirati ai trucchi adoperati nei loro spettacoli a teatro dagli illusionisti<sup>22</sup> – che costituiranno, per

---

Éditions de La Martinière, Paris 2008, p. 337. Che la pellicola del grande regista francese sia stata la principale fonte di ispirazione della prima produzione cinematografica di Smith, così come di molti altri autori, appare del resto indubbio. Cfr. John Barnes, *The Rise of the Cinema in Great Britain*, Bishopsgate Press, London 1983, p. 86.

<sup>21</sup> Fu il grande regista sovietico a indicare per primo nel montaggio lo specifico del linguaggio cinematografico: «Vorremmo trovare in questo duplice procedimento (il frammento e i suoi rapporti) un'indicazione circa lo specifico cinematografico, ma non possiamo negare che questo processo si trova anche in altri mezzi artistici, più o meno vicini al cinema (e quale arte non è vicina al cinema?). Possiamo tuttavia sostenere che queste caratteristiche sono specifiche del cinema perché lo specifico cinematografico non sta nel processo stesso ma nel grado d'intensità di queste caratteristiche». Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, trad. it. di Paolo Gobetti, Einaudi, Torino 1986, p. 4. Si veda anche Id., *Teoria generale del montaggio*, a cura di Piero Montani, Marsilio, Venezia 1985.

<sup>22</sup> Proprio la volontà di arricchire con brevi proiezioni i suoi spettacoli di magia al celebre teatro Robert-Houdin fu tra le principali ragioni che spinsero Méliès, illusionista e prestigiatore, ad avvicinarsi al nuovo medium cinematografico, intuendone, primo fra tutti, le potenzialità mistificatorie. Nell'attaccamento a una prassi e a un'estetica direttamente riconducibili alla pratica teatrale, tuttavia, Balázs rileva il principale limite dell'opera del regista francese, stigma di un cinema ancora immaturo, poco consapevole delle sue possibilità in quanto linguaggio autonomo: «George Melies, himself originally a professional illusionist and conjurer, soon discovered what miracles could be performed with the aid of film technique: men and objects could be made to disappear, to fly through the air, to change into each other. There is scarcely a technical trick of which the camera is capable, which Melies did not use in the very first years of cinematography. But what he did was nevertheless only photographed theatre. For if some cunning stage trick were to make it possible to make characters vanish, fly through the air or change into something else

almeno cinquant'anni, i soli, rudimentali “effetti speciali” attraverso i quali ai registi sarà concesso di giocare liberamente con la realtà catturata dalla cinepresa. Stratagemmi come il salto di fotogramma, che permette di far sparire improvvisamente oggetti e persone dalla scena, l'esposizione multipla, ottenuta impressionando più volte la stessa immagine sulla pellicola per aggiungervi figure spettrali o elementi in origine assenti, e la cosiddetta ripresa “a passo uno” (più conosciuta col nome inglese di *stop motion*), grazie alla quale è possibile animare l'inanimato, segnano il definitivo e irrevocabile affrancamento del linguaggio cinematografico dalla sua iniziale subordinazione verso quell'unica via praticabile rappresentata dall'aderenza mimetica, antepoendo all'imperativo di mostrare un'altrettanto necessaria istanza narrante.

## 2.1 La tradizione gotico-romantica e il cinema espressionista tedesco

Al cosiddetto “effetto fantasma” ottenuto con la tecnica della doppia esposizione si affida, a più di dieci anni di distanza dai primi esperimenti di Méliès, anche Paul Wegener per dare vita al suo *doppelgänger* in *Der Student von Prag*, film che dà avvio alla grande stagione dell'espressionismo tedesco, designando il cinema quale ideale tramite linguistico dell'angoscia romantica<sup>23</sup>. L'immaginario gotico ottocentesco rimane il principale referente: nella storia del giovane Balduin, disposto a tutto per amore della contessa Margit, lo sceneggiatore Hanns Heinz Ewers, apprezzabile autore di letteratura fantastica prima ancora che acuto teorico del genere<sup>24</sup>, convoglia il *topos* tradizionale del 'patto col diavolo', nella variante della vendita al demonio della propria immagine ricavata dal celebre racconto di Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*<sup>25</sup>, con

---

on the real stage, this would still not change the eternal forms and basic principles of the theatre». Béla Balázs, *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, Dennis Dobson, London 1952, p. 29.

<sup>23</sup> Cfr. Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, André Bonne, Paris 1952, p. 44.

<sup>24</sup> Della sua copiosa produzione saggistica va quanto meno ricordato l'interessante volume *Edgar Allan Poe*, Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig 1905. La profonda conoscenza che Ewers dimostra dello scrittore di Boston (così come degli altri grandi maestri del canone ottocentesco, come Hoffmann, Villiers de L'Isle-Adam, Nerval) è del resto riconoscibile, oltre che nella sceneggiatura del suo *Der Student von Prag*, in molte delle sue prove narrative più tradizionali.

<sup>25</sup> La storia del povero Peter Schlemihl e del suo patto con il diavolo per ottenere una borsa magica da cui è possibile estrarre infinite monete d'oro costituisce l'evidente ipotesto della prima metà del film. Lì dove nel racconto di Chamisso la merce di scambio è l'ombra del protagonista, nella sceneggiatura di Ewers ad essere ceduta è l'immagine riflessa di Balduin, disposto a tutto pur di trovare le ricchezze necessarie ad entrare nelle grazie della sua facoltosa amata. Al finale fiabesco e positivo del *Peter Schlemihl*, che vede il

l'altrettanto archetipico motivo del 'doppio malvagio', che tormenta, impietoso come un rimorso, il protagonista fino a quando questi, in un epilogo della vicenda mutuato direttamente dal *William Wilson* di Poe, ucciso finalmente il suo gemello, fa l'orrenda scoperta di aver assassinato sé stesso<sup>26</sup>.

Un reale connubio tra la semantica del fantastico ottocentesco e i modelli stilistici dell'espressionismo pittorico – veicolati in Germania da movimenti quali *Die Brücke* (“il ponte”) e *Der Blaue Reiter* (“il cavaliere blu”) – avrà luogo, tuttavia, solo diversi anni più tardi, con la proiezione nel febbraio del 1920 del capolavoro di Robert Wiene, il celeberrimo *Das Cabinet des Dr. Caligari*, la cui realizzazione godette, non a caso, dell'apporto di una larga schiera di artisti vicini alla sensibilità di tale corrente, come Walter Reimann, Walter Röhrig e Herman Warm. Proprio nelle loro elaborate scenografie, caratterizzate «da linee oblique e irregolari che imprimono alle architetture, alle strade, ai ponti, il segno distorcente di una "geometria del disordine"»<sup>27</sup>, va d'altronde cercata la principale cifra avanguardistica del film, quell'attenta costruzione di una spazialità tutta psicologica (Figura 1), vero e proprio «teatro della coscienza, abitato da pulsioni negative, incubi, paure, angosce»<sup>28</sup> che, sovrapponendosi allo scenario reale del piccolo borgo di Holstenwall, restituisce visivamente l'inattendibile soggettività del

---

protagonista fuggire dal diavolo e viaggiare per il mondo con gli stivali delle sette leghe, Ewers preferisce tuttavia la cupa sconsolatezza del *William Wilson* di Poe, con il protagonista che, uccidendo il suo doppio, vera e propria oggettivazione del senso di colpa per aver ceduto la sua immagine riflessa al mefistofelico Scapinelli, compie a conti fatti un suicidio.

<sup>26</sup> Le parole che chiudono il racconto di Poe trovano un perfetto corrispettivo nelle ultime scene del film, con Balduin che spara contro il suo crudele aguzzino facendolo alla lettera dissolvere nel nulla, solo per scoprire un attimo dopo di essere a sua volta inspiegabilmente ferito a morte: «It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said: “You have conquered and I yield. Yet, henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.» Edgar Allan Poe, «William Wilson», in John Henry Ingram (ed.), *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. I, A. & C. Black, London 1899, p. 354. Il profondo debito che *Der Student von Prag* ha nei confronti dell'opera dello scrittore di Boston è comprovato, del resto, dalla predilezione che Paul Wegener, produttore e attore principale della pellicola, dimostra verso autori fantastici come Poe e Hoffmann, suoi «Lieblingsautoren». Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspheantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 556-557. Sulla presenza del motivo del 'doppio' nel cinema espressionista tedesco si veda anche, oltre al saggio di Bär, Stefan Andropoulos, «The Terror of Reproduction: Early Cinema's Ghostly Doubles and the Right to One's Own Image», *New German Critique*, 99 (autunno 2006), pp. 151-170.

<sup>27</sup> Andrea Bettinelli, «Espressionismo tedesco oggi: *Il gabinetto del dr. Caligari/Nosferatu*», *Il Ragazzo Selvaggio*, 116 (marzo-aprile 2016), p. 49.

<sup>28</sup> Ivi, p. 50.

racconto del protagonista, attraverso il quale – come accade in tanta letteratura fantastica – la vicenda si dipana in una lunga analepsi.

Nella direzione di una soggettivazione dell'universo diegetico mostrato, non più interpretabile come "orizzonte fenomenico" comune a tutti i personaggi della storia, ma come proiezione contorta e allucinata di un'interiorità tormentata, si muove, del resto, il controverso epilogo imposto dal regista alla sceneggiatura originale di Hans Janowitz e Carl Mayer, che, recuperando il ben rodato espediente ottocentesco (già segnalato, tra gli altri, da Todorov nella sua irrinunciabile esplorazione teorica)<sup>29</sup> di ricondurre la sovversione fantastica ad uno stato alterato della ragione, rilegge sotto una diversa luce l'intera vicenda del sonnambulo Cesare e del suo inquietante padrone Caligari, nonché la natura dei misteriosi delitti che scuotono il piccolo borgo tedesco dal loro arrivo alla fiera locale. Ogni aspetto del racconto è dichiarato in chiusura inattendibile, insussistente, frutto dell'alienazione mentale del protagonista, mostrato nella ripresa della cornice narrativa iniziale mentre viene trascinato a forza dentro un ospedale psichiatrico, sotto lo sguardo attento e bonario dello stesso Caligari, nelle vesti inaspettate di direttore dell'istituto; scena accusata da uno studioso come Siegfried Kracauer di depotenziare il messaggio «rivoluzionario» dell'opera, ribaltandone il valore di ferma denuncia della follia insita all'autorità, monito e premonizione (come in tanti film dell'epoca) del minaccioso incombere dell'ideologia nazista<sup>30</sup>.

Al di là di una simile lettura sociologica, sostanzialmente abbandonata dalla critica più recente, l'operazione attuata da Wiene, affidando il senso ultimo del racconto allo sguardo indecifrabile del direttore del manicomio, su cui la camera chiude in dissolvenza lasciando il sospetto sulla veracità dell'explicit della vicenda, va in realtà intesa come un rafforzamento esponenziale di quella retorica della reticenza e dell'ambiguità propria del

---

<sup>29</sup> «Il y a là évidemment deux groupes d'«excuses», qui correspondent aux oppositions réel-imaginaire et réel-illusoire. Dans le premier groupe, rien de surnaturel ne s'est produit, car il ne s'est rien produit du tout: ce que l'on croyait voir n'était que le fruit d'une imagination déréglée (rêve, folie, drogues)». Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 48.

<sup>30</sup> «Während die Originalhandlung den der Autoritätssucht innewohnenden Wahnsinn aufdeckte, verherrlichte Wiens Caligari die Autorität als solche und bezichtigte ihre Widersacher des Wahnsinns. Ein revolutionärer Film wurde so in einen konformistischen Film umgewandelt [...]». Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979, p. 73.



Figura 1: Fotogramma da *Das Cabinet des Dr. Caligari*, regia di Robert Wiene, 1920.

discorso fantastico, attraverso cui il *Caligari* si fa, come rileva puntualmente Paolo Bertetto, riflessione sull'illusorietà del reale, denuncia della precarietà degli strumenti conoscitivi dell'individuo:

È come se l'immagine non accreditasse pienamente quello che lo sviluppo narrativo ha affermato. L'immagine non smentisce il narrato, lo rende soltanto incerto. Non lo rovescia, ma ne sospende il contenuto di verità. Non afferma il contrario di quanto dice il concatenamento narrativo: lo mette in dubbio. Non propone un'altra verità: sottolinea la problematicità, l'ambiguità della verità<sup>31</sup>.

Invece che svuotato, come vorrebbe l'interpretazione unilaterale kracaueriana, il testo riemerge dall'insondabilità del finale rafforzato da un'ambiguità che ne amplifica a

---

<sup>31</sup> Paolo Bertetto e Cristina Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, Lindau, Torino 2007, p. 22.

dismisura le possibilità di significazione, armato «contre la décalcomanie bourgeoise du naturalisme et contre le but mesquin que poursuit celui-ci de photographier la nature ou la vie quotidienne»<sup>32</sup>. A essere ristabilita nel cinema muto tedesco del primo Novecento è così, attraverso la proposizione visiva di «un mondo privo di verità e di fondamento (*Grund*), un universo umbratile che registra la scomparsa del soggetto sostanziale e l'impossibilità di trovare una qualche certezza, un qualche punto di riferimento»<sup>33</sup>, quella rivalità di piani inconciliabili che si è detto definire più di ogni altro aspetto il discorso fantastico (ben ravvisabile nel capolavoro di Wiene nel contrasto tra lo scenario mimetico della cornice e la contorta dimensione evocata dai fondali pittorici nella lunga analessi), nella quale può trovare infine compimento, lungo il solco tracciato da Méliès, l'originale processo di superamento della stagione del realismo.

A un'esasperata esibizione della finzione in ambito scenico e recitativo (certo non limitata alla sola natura posticcia degli scenari, basti pensare ai volti pesantemente truccati degli attori o alla loro gestualità inverosimile e caricaturale) si affida il *Caligari* nella sua costruzione di tale dicotomia essenziale, un'estetica forzatamente antinaturalista, conseguita attraverso soluzioni più vicine al mondo del teatro che non a quello del cinema, nella quale Béla Balázs individua – pur parlando di «complete and pure expressionism»<sup>34</sup> – la principale debolezza del film:

In this film the camera showed photographic reproductions of finished expressionist paintings - it was not the camera that gave the slants and distorted the outlines. The houses were built crookedly in the studio, the lampstandards were set up at crazy angles and the trees were the work of the scenery-painters. The camera did nothing but photograph and did not demonstrate how individual moods can deform the normal aspect of things. The Cabinet of Dr Caligari was a film-painting, the picture of a picture, not primary but second-hand<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Lotte H. Eisner, *op. cit.*, p. 14. Sul rapporto tra realismo ed espressionismo si vedano anche Émile Vuillermoz, «Réalisme et expressionnisme», *Les Cahiers du mois*, 16-17 (1925), pp. 72-80, e il denso saggio di Alessandro Alfieri, «Soggettività e oggettività nel cinema "caligarista" tedesco. L'ambiguità costitutiva dell'estetica espressionista», in Luigi Russo (a cura di), *Premio nuova estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2013, pp. 7-30.

<sup>33</sup> Pier Giorgio Tone, *Espressionismo tedesco*, Audino, Roma 2009, p. 12.

<sup>34</sup> Béla Balázs, *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, Denis Dobson, London 1952, p. 105.

<sup>35</sup> Ivi, p. 106.

Lontano dalle posizioni del teorico ungherese, per cui l'opera di Weine e la produzione espressionista in genere consisterebbero in una sorta di "teatro cinematografato", portato di un medium ancora incapace di riconoscersi come linguaggio autonomo, si dimostra Pier Giorgio Tone nell'indicare nelle originali soluzioni estetiche adottate dai registi tedeschi il segno di un definitivo affrancamento da quella logica riproduttiva e fotografica a cui il cinema era stato fino ad allora vincolato:

Un'attenta analisi rivela che il cinema espressionista, "lungi dall'essere teatro filmato", riflette una progettualità registica rigorosa e consapevole, che si traduce nella scelta di soluzioni linguistiche efficaci e in una organizzazione originale del visibile. È quindi un cinema che sfrutta produttivamente le risorse specifiche del linguaggio cinematografico. [...] Oltrepassa il livello della riproduzione meccanica della scena teatrale (e del mondo) e diviene un sistema semiotico a sé stante, che ubbidisce a leggi specificatamente filmiche e conferisce una particolare dinamica al visibile<sup>36</sup>.

La rappresentazione dello spazio scenico come "dimensione dell'anima", psicologica ed emotiva prima che fisica, vede nel *Nosferatu* di Friedrich Wilhelm Murnau, del 1922, l'abbandono dell'uso dei fondali pittorici (nonostante permangano molti degli espedienti teatrali che avevano caratterizzato il cinema precedente) a favore di una ripresa diretta della realtà, restituita dall'occhio della cinepresa – e dunque del regista – non in maniera ingenuamente riproduttiva, ma nei suoi aspetti più sinistri e insondabili, carica di ombre e presagi; una prospettiva, per riprendere le parole con cui Balázs salutava sul «Der Tag» l'uscita del film, tesa a mostrare come «il più forte presentimento del soprannaturale sia ricavabile dalla natura»<sup>37</sup>. La prima e forse più iconica riscrittura cinematografica del *Dracula* di Stoker si configura, in quest'ottica, come «una perfetta sintesi tra il Naturalismo del cinema svedese e (soprattutto) danese, le suggestioni tardo-romantiche e le fantasie della cultura popolare germanica»<sup>38</sup>, nella quale la stilizzazione espressionista codificata dal *Caligari*, contraddistinta dalla disgregazione della forma, è ricondotta entro

---

<sup>36</sup> Pier Giorgio Tone, *op. cit.*, p. 52.

<sup>37</sup> Béla Balázs, in «Der Tag», 3 marzo 1922, citato in Leonardo Quaresima, *Introduzione*, in Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des films* (1924), tr. it. *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008, p. 20.

<sup>38</sup> Andrea Minuz, *Friedrich Wilhelm Murnau. L'arte di evocare fantasmi*, Le Torri, Roma 2010, p. 46.





Figura 2: Fotogramma da *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, regia di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

i confini del processo cinematografico di registrazione del visibile.

L'orizzonte fantasmatico e perturbante della storia è proiettato dall'abilità registica di Murnau sugli oggetti reali che concretamente compongono la scena (le linee oblique e le geometrie impossibili del *décor* caligariano sopravvivono, ad esempio, nell'intrigo di funi, pulegge e sartie su cui si staglia la sinistra figura del vampiro nell'iconica sequenza della nave [Figura 2]), un quadro naturale carico di suggestioni al cui interno si iscrive, con una fisicità quasi "biologica", l'intera simbologia visionaria del film. Simbologia che rimanda in vario modo allo stesso meccanismo filmico di appropriazione dell'immagine e di sua restituzione "al negativo" (reso esplicito nel segmento che mostra la carrozza del protagonista mentre attraversa una foresta spettrale), portando uno studioso come Jean Douchet a parlare, in una lettura metalinguistica dell'opera, di *realtà vampirizzata*:

Murnau fu certamente il maestro del vampirismo. E questo non è forse al cuore stesso del

meccanismo cinematografico? La ripresa raccoglie e cattura la luce del giorno, che la proiezione rimanda in luce notturna. Il reale vampirizzato dalla pellicola non è più che un fantasma sullo schermo. Questa riflessione sull'arte, che si manifesta in Murnau a partire dai primi film, trova compimento nell'adattamento di *Dracula. Nosferatu* rivela e libera le fonti d'ispirazione del cineasta: il romanticismo tedesco sempre vivo, la paura interiore e occulta di una forza estranea, parassitaria, che si sente prendere possesso dell'essere e nutrirsi (specificatamente, per Murnau, il profondo senso di colpa per la sua omosessualità); infine l'esteriorizzazione di questa paura<sup>39</sup>.

Il passaggio dall'idilliaco ambiente cittadino dell'immaginario Wisborg alla natura selvaggia e conturbante dei Carpazi, che segna la fine del primo atto<sup>40</sup>, oggettiva il movimento fantastico che il protagonista, l'agente immobiliare Thomas Hutter, compie in direzione del territorio dell'alterità, uno sconfinamento nei domini notturni della superstizione che comporta, al contrario di quanto accade nel film di Wiene, un movimento di segno opposto, dall'irreale al reale, rappresentato dal viaggio del vampiro Orlok alla volta del tranquillo borgo tedesco<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Jean Douchet, «La ville tentaculaire», in AA.VV., *Cités-Cines*, Ramsay, Paris 1987, tr. it. in Orio Caldiron, Sebastiano Lucci e Lucia Marzo (a cura di), *Cineamerica 1919-1929. Alle fonti del mito*, La Meridiana, Roma 1991, p. 101.

<sup>40</sup> Con la sua suddivisione in cinque atti, il film di Murnau presenta – come segnala, del resto, il sottotitolo *Eine Symphonie des Grauens* – un'impostazione lirico-musicale, sorretta mirabilmente dalla colonna sonora composta da Hans Erdmann, che innesta su un ampio ventaglio di reminiscenze wagneriane un eterogeneo sistema di temi originali in grado di sottolineare musicalmente l'azione dei personaggi e l'atmosfera orrificica della storia. Indicativo delle intenzioni del compositore è il fatto che l'opera fosse originariamente indicata dallo stesso come “suite fantastico-romantica”: «From reports by Erdmann and Giuseppe Becce we learn that Murnau discussed the score before completion of his film in detail with the composer. [...] The title of the original score for *Nosferatu* reveals a common misunderstanding. The production company Prana promoted it with the music title “Symphonie des Grauens” (Symphony of Horror), while Erdmann uses the term “Fantastisch-romantische Suite” (Fantastic Romantic Suite). While one connects the vampire plot ostensibly with horror, shiver, shock and thrill, Murnau interpreted it subtly as an artificial entanglement of the demonic possession with legend, fairy tale and nature» Berndt Heller, citato in Fritz Göttler, *F.W. Murnau: Nosferatu, Kulturreferates der Landeshauptstadt*, München 1987, p. 30.

<sup>41</sup> Secondo Werner Herzog, regista dell'interessante *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979), rifacimento dell'opera di Murnau, il viaggio del conte Orlok verso la tranquilla Wisborg prefigurerebbe l'avvento in Germania dell'ideologia nazista, portatrice di una corruzione morale che trova un perfetto corrispettivo nella pestilenza che nel film si abbatte sulla città all'arrivo del vampiro. Un'interpretazione simile è data, in quegli stessi anni, dal filosofo Siegfried Kracauer: «Gli orrori descritti da *Nosferatu* sono provocati da un vampiro che si identifica con la pestilenza [...]. Come Attila, *Nosferatu* è un “flagello di Dio” e soltanto in quanto tale identificabile con la pestilenza. È una figura di tiranno assetato di sangue e succhia sangue, vagante in quelle sfere dove miti e fiabe si incontrano. È facile comprendere come da tali parole possa

Il tema classico dell'irruzione del mostruoso nella sfera del quotidiano, metafora del sovversivo collidere di due modelli interpretativi contrapposti, perde tuttavia, nella visione di Murnau, gran parte della sua dimensione soprannaturale: come l'orizzonte fantasmatico del film, anche la figura del vampiro è ricondotta all'evidenza materiale della natura, quale essere non troppo dissimile dalle piante carnivore e dagli eterei microorganismi che il professor Bulwer mostra ai suoi studenti negli intermezzi che significativamente scandiscono le fasi centrali della vicenda, un flagello contemplato dalle leggi della biologia al pari dell'epidemia pestilenziale che si abbatte sulla città al suo arrivo, unico elemento della sceneggiatura estraneo, non a caso, al testo stokeriano<sup>42</sup>. Al tradizionale confliggere di ragione e irrazionale il *Nosferatu* sovrappone così, con l'assegnazione del rassicurante contesto antropizzato di Wisborg e dell'inhospitale paesaggio transilvano rispettivamente ai piani antagonisti 'di realtà' e 'di alterità', l'altrettanto radicale dicotomia natura/cultura, costitutiva – nella sua complessità – del pensiero romantico.

## 2.2 Mostri hollywoodiani

Il generale successo dell'opera di Murnau aprì la strada a un recupero sistematico da parte del cinema delle principali figure mostruose che avevano abitato la letteratura ottocentesca, operazione che impegnò forsennatamente autori e case di produzione almeno fino agli inizi degli anni Settanta. Tra queste ultime, in gran parte afferenti all'industria cinematografica statunitense, a raccogliere l'eredità dell'espressionismo

---

scaturire una teoria: *Nosferatu*, il ribelle alle regole, che preconizza l'ascesa al potere di un uomo, Adolf Hitler». Siegfried Kracauer, *Il cinema tedesco*, Mondadori, Milano 1977, pp.79-81. Dello stesso autore, sul tema, si veda anche il già citato *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*.

<sup>42</sup> Per quanto il personaggio di Bulwer trovi il suo modello letterario in Van Helsing, sono proprio le differenze che separano le due figure a fare luce sulla personale lettura che Murnau dà al romanzo stokeriano: rispetto al personaggio di quest'ultimo, filosofo metafisico e studioso dell'occulto, Bulwer si posiziona, da un punto di vista ideologico, in quanto uomo di scienza impegnato nello studio della biologia, agli antipodi. La visione di Murnau rifiuta la materia soprannaturale attorno a cui ruota il romanzo di Stoker, per riposizionare la figura del vampiro sul piano della realtà naturale; la scienza dimostra tuttavia – ed è qui la contraddittorietà che attraversa l'opera murnauniana – di non avere le capacità di contrapporsi a ciò che non conosce, come fa invece Van Helsing, armato unicamente della sua superstizione e delle sue strampalate teorie esoteriche. Bulwer non ha, infatti, alcun ruolo nella distruzione del vampiro, ottenuta unicamente attraverso l'amore di Ellen (la Mina del romanzo), disposta a sacrificarsi per la salvezza di Hutter. Da questo punto di vista *Nosferatu* si configurerebbe, in breve, come un film sulle possibilità della scienza e i suoi limiti.

tedesco e a portarne avanti (pur con meno consapevolezza estetica e aspirazioni artistiche) l'esplorazione del perturbante romantico fu in primo luogo la Universal Pictures, che proprio con una trasposizione del romanzo di Stoker (autorizzata, diversamente dalla riduzione murnauiana, dagli eredi dello scrittore<sup>43</sup>) diede avvio nel 1931 a quello che in poco tempo si configurò come il più vasto e articolato corpus filmico della prima metà del secolo, una fitta rete di lavori organizzati in veri e propri *franchise* sulla base della figura del repertorio gotico (il mostro di Frankenstein, l'uomo lupo, la mummia, ecc.) presa in considerazione, connessi tra loro attraverso episodi di raccordo incentrati sull'improbabile incontro di personaggi di cicli narrativi differenti (come prosaicamente gridato, ad esempio, dal titolo della pellicola diretta nel 1943 da Roy William Neill, *Frankenstein Meets the Wolf Man*).

L'affermarsi di una produzione cinematografica "in serie" (su cui risulterebbe disperante ragionare in termini di singolo titolo o autore), legata a precise regole di mercato e all'associazione della figura del mostro a un *brand* riconoscibile, da riproporre invariabilmente al pubblico fino al suo inaridimento, vede, tra gli esiti più rilevanti, il sedimentarsi nell'immaginario comune di quella che si presenta a tutti gli effetti come un'estetica "apocrifa", del tutto estranea all'opera letteraria di partenza, alla quale si sovrappone riempiendone i "vuoti" – il non detto del testo scritto, mai tanto importante, si è osservato, quanto nel fantastico – attraverso una rappresentazione visiva di facile decodificazione, retta per lo più dalla continua reiterazione di volti e situazioni. L'immagine dell'aristocratico e compassato vampiro portato sugli schermi da Bela Lugosi nel *Dracula* di Tod Browning, così distante, col suo mantello nero e il forte accento mitteleuropeo, dall'interpretazione feroce e straniante del nosferatu di Max Schreck, o dell'imponente creatura dalla fronte innaturalmente ampia ideata dal truccatore Jack Pierce per il film *Frankenstein* di James Whale, incarnata da Boris Karloff, per citare appena due figure dell'ampio ventaglio di mostri dispiegato dall'Universal, pur non conservando che un esile legame con il modello originale, ne definisce in breve tempo

---

<sup>43</sup> La diversità dei nomi dei personaggi e di alcuni elementi minori della trama del film di Murnau rispetto al romanzo di Stoker non impedì alla vedova dello scrittore, Florence Balcombe, di avviare un contenzioso legale sui diritti d'autore dell'opera, ottenendo nel 1925 – oltre al pagamento di cinquemila sterline – che fossero distrutte tutte le copie del film esistenti, ordinanza che, chiaramente, non impedì la conservazione dell'opera. Cfr. Rolf Giesen, *The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy*, McFarland et Company, Inc. Publishers, Jefferson 2019, pp. 88-90.

una sorta di iconografia "ufficiale" che trova conferma ad ogni successiva riproposizione della vicenda (alla sola creatura nata dalla penna di Mary Shelley furono dedicati, tra il 1931 e il 1948, ben otto film), irradiandosi su fumetti, cartoni animati, pubblicità e ogni altra forma di rivisitazione mediale. Un processo di vera e propria riscrittura estetica la cui portata appare chiara se si pensa alla precisa caratterizzazione che quasi un secolo di cinematografia ha dato all'episodio, appena accennato nel romanzo, del folle esperimento con cui Victor Frankenstein conferisce la vita al mostro.

Baule magico da cui estrarre trucchi e mostruosità varie al bisogno, il canone gotico diviene, nella sua ricodificazione, perduta qualsiasi valenza estranea a una dimensione commerciale, poco più di un marchio di fabbrica dell'infinito gioco di ricombinazione e riscrittura allestito dall'industria cinematografica, un rimestio di tessere privo di regole che, esauritasi a metà del secolo la parabola dell'Universal (segnata sul finale dal ripiegare di molti cicli verso le forme più spendibili del *nonsense* e della parodia, con la produzione di film come *House of Dracula* o *Abbott and Costello Meet Frankenstein*), può essere ripreso senza sostanziali variazioni dall'inglese Hammer Productions, rifattrice di buona parte delle serie hollywoodiane dedicate al repertorio mostruoso del fantastico romantico. Il passaggio dalla monocromia alla pellicola a colori (che garantiva maggior realismo e immedesimazione da parte dello spettatore) e il subentro di nuovi attori nei ruoli principali non scalfiscono l'estetica impostasi nel trentennio precedente, come dimostra il vampiro byroniano - più simile alla creatura di Polidori che a quella di Stoker - interpretato a più riprese da Christopher Lee, volto dietro a molte delle creature portate sul grande schermo dalla casa produttrice londinese<sup>44</sup>, oppure, in misura ancora maggiore, il tentativo fallito di quest'ultima di acquisire dall'Universal i diritti dell'iconico *design* del mostro di Frankenstein ideato da Pierce<sup>45</sup>, diritti che non impedirono ad ogni modo a Terence Fisher di riproporre nel suo *The Curse of Frankenstein* – film che segnò, nel 1957, l'ingresso della Hammer nel mondo del cinema fantastico dell'orrore – l'immagine sgraziata

---

<sup>44</sup> Solo per la Hammer Productions, l'attore inglese assunse, dal 1958 (anno del *Dracula* di Terence Fisher) al 1973, il ruolo del vampiro stokeriano ben sette volte, divenendone per molti versi il volto "ufficiale". Sempre nei panni del mostro, Lee fu protagonista anche dei capostipiti delle fortunate serie Hammer dedicate a Frankenstein (*The Curse of Frankenstein*, 1957) e alla Mummia (*The Mummy*, 1959), diretti dal solito Fisher.

<sup>45</sup> Cfr. Stephen Carven, «The House of Horror: A History of Hammer Films», in William Hughes, David Punter e Andrew Smith (a cura di), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of the Gothic*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, p. 314.

dell'essere claudicante e privo di parola consacrata da Karloff quasi trent'anni prima, impostasi saldamente su quella del tormentato personaggio filosofo del romanzo.

### 2.3 Nuove traiettorie del cinema fantastico

L'interesse dell'industria cinematografica per l'immaginario gotico ottocentesco, che aveva saturato il mercato degli anni Quaranta e Cinquanta, prende nel decennio successivo direzioni diverse e più critiche, traiettorie che, accertata l'incapacità di tale materia di produrre più alcuna inquietudine destabilizzante, spostano la loro attenzione al disvelamento dei logori modelli che la sottendono, come dimostra il tentativo di decostruire in chiave ironica l'architettura fortemente codificata di *monster movies* come quelli dell'Universal e della Hammer rappresentato dal film del 1963 *The Raven*, diretto da Roger Corman su sceneggiatura di Richard Matheson, vero e proprio *pastiche* (a sua volta iscritto in una serie di lungometraggi horror realizzati dal regista per l'American International Pictures tra il 1960 e il 1964)<sup>46</sup> che, muovendo dalla celebre poesia di Poe, mette insieme suggestioni e materiale eterogenei per evidenziare la logica essenzialmente combinatoria che sorregge la prolificità di simili produzioni "in serie". Lo stesso spirito autoriflessivo sottende il film di Roman Polański *Dance of the Vampires*, del 1967, e il suo proposito di compendiare parodisticamente i moduli più rappresentativi del cinema vampiresco (scenari e situazioni tipizzanti trovano puntuale ribaltamento lungo lo svolgersi della vicenda, come nell'episodio dello smascheramento dei protagonisti attraverso uno specchio in grado di riflettere solo l'immagine dei morti), così come il più celebre *Young Frankenstein*, capolavoro di Mel Brooks del 1974 che fa il verso (già a livello estetico-formale, con l'adozione di modalità di ripresa e tecniche di montaggio proprie degli anni Trenta) all'esteso corpus cinematografico nato attorno alla figura del mostro ideato da Mary Shelley e, in particolare, alla pellicola del 1931 di James Whale, capostipite di tale *franchise*.

Al di là dell'approccio parodico, ad ogni modo, lo sfruttamento del vasto repertorio

---

<sup>46</sup> Il cosiddetto "Corman-Poe cycle" è composto dai film *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963), *The Masque of the Red Death* (1964), *The Tomb of Ligeia* (1964), ai quali vanno aggiunte le pellicole del 1963 *The Terror*, nel quale le atmosfere e le tematiche care allo scrittore di Boston trovano rielaborazione in un soggetto originale, e *The Haunted Palace*, liberamente ispirato (nonostante il titolo sia una diretta citazione a una poesia di Poe) al romanzo di Lovecraft *The Case of Charles Dexter Ward*.

tematico del fantastico classico appare interessato, dalla seconda metà del Novecento, più in generale da un'evoluzione semantica del tutto paragonabile a quella vissuta dal genere in letteratura a inizio secolo, espressa in primo luogo dall'adeguamento di motivi e figure alle nuove istanze socioculturali del periodo, come dimostrano emblematicamente, in un anno di rivolta contro i processi di massificazione come il 1968, le orde di cadaveri senza intelletto con cui il regista George Romero dà rielaborazione, nel suo *Night of the Living Dead*, all'archetipo del *revenant*, oppure la presunta possessione diabolica che dà inizio all'incubo domestico nel quale si ritrova in breve tempo intrappolata la protagonista del film di Polański *Rosemary's Baby*, metafora della soffocante morale sessuale che regge la famiglia borghese in quanto istituzione repressiva.

Sempre attorno agli inizi degli anni Sessanta si attestano i primi casi di reale superamento dei logori modelli del canone letterario ottocentesco e di ricezione da parte del mondo del cinema di quelli che costituiscono gli esiti più avanzati della produzione fantastica successiva, sia nell'ambito fecondo della trasposizione, con l'uscita di film quali *The Innocents*, del 1961, diretto da Jack Clayton (la sceneggiatura porta la firma, tra gli altri, di Truman Capote) e *The Haunting*, del 1963, diretto da Robert Wise, che, pur banalizzando i testi che vanno a tradurre (rispettivamente i romanzi *The Turn of Screw* di Henry James e *The Haunting of Hill House* di Shirley Jackson), ne conservano i principali caratteri innovatori, che in quello di opere meno legate a una precisa matrice letteraria, come il capolavoro – sempre del 1963 – di Alfred Hitchcock *The Birds*, primo esempio originale di quello che, prendendo in prestito la terminologia introdotta da Alazraki, non esiteremmo a definire “cinema neofantastico”.

### **2.3.1 Alfred Hitchcock, *The Birds***

Rispetto all'omonimo racconto di Daphne du Maurier (da cui il grande regista inglese trae l'idea degli improvvisi attacchi degli uccelli ai danni dell'uomo)<sup>47</sup>, incentrato sulle vicissitudini di una famiglia della Cornovaglia impegnata a sopravvivere in un mondo già sprofondato nel caos, il film ritarda con studiata calibrazione il momento del manifestarsi del perturbante nella storia per immergere lo spettatore nel contesto di rilassato realismo

---

<sup>47</sup> Il racconto, pubblicato nel 1953, è il terzo lavoro della scrittrice britannica ad essere adattato per il cinema da Hitchcock, preceduto dai romanzi *Jamaica Inn* (1936) e *Rebecca* (1938), alla base degli omonimi film usciti rispettivamente nel 1939 e nel 1940.

di una tipica *screwball comedy*, una dilazione – funzionale, oltre che alla costruzione della suspense, a definire i piani confliggenti della narrazione – che poco o nulla lascia presagire del rapido profilarsi della catastrofe. Per quanto indicativi dell'incombere del sovvertimento irrazionale, infatti, tanto il primo assalto di un gabbiano subito dalla protagonista, la ricca e capricciosa ereditiera Melanie Daniels (Tippi Hedren), mentre tenta di raggiungere in barca Mitch Brenner (Rod Taylor), rampante avvocato di cui si è invaghita, quanto lo schiantarsi di uno degli uccelli marini sulla porta della casa dove la giovane alloggia, si presentano, nella loro facile spiegabilità, come incidenti del tutto tangenziali rispetto al quadro di assoluta frivolezza attentamente delineato.

Il passaggio dalla brillante commedia romantica all'orrore fantastico<sup>48</sup>, segnato diegeticamente dallo spostamento dell'azione dai raffinati ambienti cittadini di San Francisco all'isolata realtà rivierasca di Bodega Bay (così come dal marcato cambio di tonalità dei colori usati, caldi e vivaci all'inizio, sempre più cupi man mano che la vicenda va avanti), si realizza in maniera repentina e inaspettata quando, a breve distanza di tempo, un piccolo gruppo di gabbiani si scaglia sugli invitati della festa di compleanno della sorellina di Mitch, Cathy (Veronica Cartwright), e uno stormo di passeri irrompe attraverso il camino nella casa dei Brenner, distruggendo ogni cosa sul suo percorso, con il manifestarsi, cioè, di un'ostilità parossistica che, analogamente a quanto visto nei racconti «Non aspettavano altro» e «Ómnibus», appare sin da subito immotivata, priva (ancor più nel suo riguardare semplici animali) di qualsivoglia giustificazione.

«In *The Birds*, a good portion of the chain of cause and effect that typically governs narration in the Hollywood cinema disintegrates after the first thirty minutes»<sup>49</sup>: a venire meno nell'improvviso cambio di registro, come sottolineato da John McCombe, è in primo luogo la lineare consequenzialità che nelle fasi iniziali la narrazione prospetta. L'incalzante e frammentario susseguirsi di episodi incomprensibili che scandisce la seconda metà del film (la scoperta del cadavere di uno dei vicini della famiglia Brenner, l'attacco coordinato di corvi e gabbiani alla scuola del paese, l'assalto degli uccelli a una pompa di benzina, ecc.) pone chi guarda di fronte alla disarmante impossibilità di dare

---

<sup>48</sup> Il doppio registro su cui si muove *The Birds* è indicato dallo sceneggiatore Evan Hunter nella sintetica definizione che dà del film, «a screwball comedy that gradually turns into stark terror». Evan Hunter, *Me and Hitch*, Faber and Faber, London 1997, p. 17.

<sup>49</sup> John P. McCombe, «“Oh, I See...”: *The Birds* and the Culmination of Hitchcock's Hyper-Romantic Vision», *Cinema Journal*, XLIV, 3 (primavera 2005), p. 67.



senso agli eventi, alla capitolazione dei propri sistemi interpretativi, alla disgregazione, in altre parole, di quella fiducia nelle possibilità della ragione che trova perfetta sintesi nella risoluta asserzione «There's an answer for everything», che proprio Hitchcock appena cinque anni prima aveva messo in bocca al protagonista del film *Vertigo*.

Perfetto contraltare di tale persuasione, l'innaturale comportamento degli uccelli si presenta sin da subito come un enigma privo di risposta, insolubilità che apre il film al vertiginoso moltiplicarsi delle possibilità di significazione che si è detto caratterizzare gli esiti più avanzati del fantastico letterario, al proliferare di interpretazioni sempre parziali e insoddisfacenti, che nell'illuminare singoli aspetti del mistero pagano il prezzo di un generale accrescimento dell'oscurità circostante. Legittimato nel testo filmico dalla ripetuta assunzione – attraverso l'impiego di campi lunghi e riprese dall'alto – del punto di vista degli aggressori (Figura 3), nell'idea «that the birds are their own agents»<sup>50</sup>, la lettura “ecologista” che spesso è stata data alla componente perturbante della narrazione, metafora di una vera e propria «war against humanity»<sup>51</sup>, del consapevole ribellarsi della natura contro i soprusi dell'uomo (ironicamente condensati nell'ordinazione di «three Southern fried chicken»<sup>52</sup> che prelude all'assalto della tavola calda), nulla dice, ad esempio, dei meccanismi che portano gli uccelli a concentrare le proprie offensive in specifici intervalli di tempo, né del perché il fenomeno si limiti alla sola famiglia dei volatili, questioni che hanno portato, viceversa, studiosi come Tony Lee Moral a scorgere nella vicenda un'allegoria politica del clima di incertezza legato alla paura diffusa di possibili attacchi aerei che caratterizzò gli anni della guerra fredda<sup>53</sup>.

Più interessanti, se non altro per il loro rimandare al concetto freudiano di *Unheimlich*, sono le diverse interpretazioni psicanalitiche (per lo più di stampo lacaniano)<sup>54</sup> che

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 69.

<sup>51</sup> Evan Hunter, sceneggiatura del film *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), revisione del 2 marzo 1962, p. 104.

<sup>52</sup> Ivi, p. 100.

<sup>53</sup> Cfr. Tony Lee Moral, *The Making of Hitchcock's The Birds*, Oldcastle Books, Harpenden 2013. Continui riferimenti alla stagione della guerra fredda sono rintracciabili, più che nel film, all'interno del racconto di Daphne du Maurier, dall'«east wind» a cui il testo allude, nelle sue poche pagine, ben tredici volte, all'esplicita accusa rivolta ai “rossi” da uno dei personaggi: «They're saying in town the Russians have done it. The Russians have poisoned the birds». Daphne du Maurier, «The Birds», in Id., *Daphne du Maurier's classics of the macabre*, Doubleday, New York 1987, p. 170.

<sup>54</sup> Tra i tanti studi che affrontano l'opera di Hitchcock da una prospettiva lacaniana vanno quanto meno ricordati Robert Samuels, *Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminisms, and Queer Theory*, State



Figura 3: Fotogramma da *The Birds*, regia di Alfred Hitchcock, 1963.

vedono nel violento levarsi del mondo animale «a return of the repressed, a release of primitive forces of sex and appetite that have been subdued but never fully tamed»<sup>55</sup>, un'oggettivazione delle pulsioni dell'inconscio a cui è stata data, in relazione al triangolo composto da Melanie, Mitch e dalla scostante madre di quest'ultimo, Lydia (Jessica Tandy), il più delle volte una lettura edipica «that posits the bird attacks as symbols of a mother's desire to punish her son for his sexual desire for another woman»<sup>56</sup>. Riconoscendo nel feroce comportamento degli uccelli la proiezione delle istanze del superego materno, l'ingresso – in termini lacaniani – del Reale nel Simbolico, queste analisi si direbbero tuttavia deliberatamente ignorare la cecità di una furia che non si presenta rivolta esclusivamente contro l'elemento di disturbo frappostosi al rapporto edipico che lega Mitch e Lydia, vale a dire Melanie, ma contro l'intero genere umano (come conferma sul finale la sconcertante notizia trasmessa alla radio di altre città assediate), e che significativamente non risparmia neppure la figlia minore della signora

---

University of New York Press, Albany 1997 e Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge 1991.

<sup>55</sup> Camille Paglia, *Alfred Hitchcock's "The Birds"*, British Film Institute Publishing, London 1998, p. 7.

<sup>56</sup> John P. McCombe, *cit. op.*, p. 65. Ancora più chiara al riguardo è Margaret Horwitz, tra le maggiori sostenitrici di tale linea interpretativa, per la quale «The birds' aggressive behavior is a displacement for maternal possessiveness (exemplified by Lydia Brenner) to which Melanie poses a threat», cosicché «the bird attacks function primarily as extensions of Lydia's hysterical fear of losing her son, Mitch». Margaret Horwitz, «*The Birds: A Mother's Love*», in Marshall Deutelbaum e Leland Poague (a cura di), *A Hitchcock Reader*, Iowa State University Press, Ames 1986, p. 279.

Brenner, aspetto questo che mal collima anche con quelle interpretazioni di stampo femminista che indicano nell'insorgere del conflitto fantastico il riflesso della trasgressione rappresentata dall'ingresso dell'emancipata protagonista nella dimensione marcatamente patriarcale che ruota attorno alla figura di Mitch, per cui «the natural order rebels supernaturally until Melanie's transgression against the gender structure is corrected, and she reassumes her 'rightful place' in the patriarchal order»<sup>57</sup>.

Proprio «the disproportion between the relatively inconsequential behavior of the characters and the magnitude of the threat they face»<sup>58</sup>, che questo tipo di approcci cerca di superare stabilendo connessioni tra la sfera dell'interiorità e la contingenza del mondo esterno, evidenzia d'altra parte la disposizione dell'opera a sottrarsi ad ogni tentativo di inquadramento ermeneutico, un disertare dal senso – che porta Thomas Leitch a parlare degli uccelli come di «a gag and nothing more»<sup>59</sup> e Robin Wood di «a concrete embodiment of the arbitrary and unpredictable, of whatever makes human life and human relationships precarious»<sup>60</sup> – su cui poggia gran parte della tensione perturbante del film, tanto da trovare esplicita tematizzazione al suo interno, come nel caso della scena della tavola calda, in cui alcuni personaggi (semplici incarnazioni delle diverse istanze interpretative) discutono sulle possibili ragioni dell'innaturale precipitare degli eventi di cui sono testimoni, discussione emblematicamente chiusa dall'insolubilità della domanda «Why are they doing it?! Why are they doing it...?!»<sup>61</sup> posta da una madre preoccupata per i suoi bambini. Ogni speculazione si infrange contro l'evidenza dell'inintelligibilità

---

<sup>57</sup> Tony Magistrale, *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*, Peter Lang, New York 2005, p. 78. Ad avvalorare una simile interpretazione è, ad esempio la perfetta simmetria tra la scena iniziale, che vede Mitch catturare un canarino per rimetterlo in gabbia, e quella che chiude il film, in cui l'uomo solleva tra le braccia un'esanime Melanie per adagiarla in macchina insieme alle altre donne, Lydia e Cathy, che da lui dipendono. Significativo è, del resto, che l'auto guidata da Mitch sia proprio quella di Melanie, ricondotta dagli assalti degli uccelli a un atteggiamento più remissivo. Il film dà, in tal senso, rappresentazione al processo di rivendicazione da parte del figlio maggiore della famiglia Brenner del ruolo che un tempo era stato del padre («The portrait of Frank represents both the family order that once was and the man whom Mitch is supposed to become». Kyle William Bishop, «The Threat of the Gothic Patriarchy in Alfred Hitchcock's "The Birds"», *Rocky Mountain Review*, LXV, 2 (autunno 2011), p. 142), al restauro cioè di un ordine patriarcale e patrilineare messo in discussione dall'imporsi della figura di Lydia e dall'intrusione di Melanie.

<sup>58</sup> Thomas M. Leitch, *Find the Director and Other Hitchcock Games*, University of Georgia Press, Athens 1991, p. 229.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films*, Paperback Library, New York 1969, p. 126.

<sup>61</sup> Evan Hunter, sceneggiatura del film *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), revisione del 2 marzo 1962, p. 119.



Figura 4: Fotogramma da *The Birds*, regia di Alfred Hitchcock, 1963.

dell'invasione, contro l'inquietante ambiguità di un nemico dalle intenzioni imperscrutabili (ambiguità che Matheson, proposto in un primo momento come sceneggiatore, aveva suggerito di accrescere mostrando il meno possibile i responsabili del sovvertimento dell'ordine)<sup>62</sup>, fino a dissolversi irrimediabilmente nell'indecifrabile stridio degli uccelli che Hitchcock volle come unico accompagnamento sonoro della pellicola<sup>63</sup>, espressione concreta (come lo strano linguaggio e il duello di sguardi nei racconti di Buzzati e Cortázar poco sopra citati) dell'incomunicabilità delle parti messe in contatto dal confliggere fantastico<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> A riguardo si veda la citazione riportata in epigrafe del capitolo, tratta da Paul Riordan, *He is legend: Richard Matheson*, intervista a Richard Matheson, consultabile online all'indirizzo [https://www.scifistation.com/matheson/matheson\\_index.html](https://www.scifistation.com/matheson/matheson_index.html).

<sup>63</sup> Per il commento sonoro del film, privo di un accompagnamento musicale tradizionale, i due compositori di musica elettronica Remi Gassmann e Oskar Sala ricrearono artificialmente, attraverso nastri magnetici accelerati in lettura e un trautionium (sintetizzatore inventato attorno agli anni Trenta e perfezionato dallo stesso Sala), tanto i versi degli uccelli quanto il rumore assordante del battito delle ali, disponendoli su una vera e propria partitura realizzata sulla base delle indicazioni date dallo stesso Hitchcock: «Nous faisons vraiment quelque chose d'expérimental avec tous ces sons authentiques que nous stylisons ensuite de manière à en extraire plus de drame». François Truffaut, *HITCHCOCK-TRUFFAUT: Entretiens*, Ramsay, Paris 1984, pp. 252-254.

<sup>64</sup> Come segnale dell'incomunicabilità che spesso accompagna l'affiorare dell'impossibile tra le maglie del reale va letta anche l'incapacità dei personaggi chiusi nella tavola calda di avvertire le persone all'esterno del sopraggiungere del pericolo, così come il grido muto di Melanie nell'assistere impotente all'abbattersi della furia distruttiva degli uccelli sul mondo degli uomini. Emblematica, in tal senso, è poi l'afasia che

Espressioni dell'ingresso dell'alterità nel mondo, gli uccelli non significano nulla, semplicemente *sono*. Significanti senza significato, corvi e gabbiani si dimostrano allora agenti di una violazione che, spostandosi dal piano semantico a quello logico-sintattico, travalica i limiti della narrazione, come segnala – oltre all'omissione della rassicurante scritta "The End" richiesta dal regista (poi aggiunta nelle prime proiezioni su insistenza dell'Universal)<sup>65</sup> – il ribaltamento di prospettive attuato dall'inquadratura su cui il film si chiude, un campo lungo (Figura 4) che, nel mostrare la silenziosa fuga dei protagonisti dall'angolazione dei nuovi dominatori del creato, trasferisce l'azione destabilizzante dal quadro diegetico allo sguardo dello spettatore.

### 3. Commistioni perturbanti: traiettorie del fumetto fantastico

Pur condividendo con il cinema lo stesso anno di nascita, quel 1895 che, oltre alla proiezione del primo cortometraggio dei fratelli Lumière, vede per l'appunto la pubblicazione sul «New York World» delle prime vignette di Richard Felton Outcault dedicate al personaggio di Yellow Kid, il fumetto dovette, rispetto alla settima arte, attendere ben più a lungo prima di vedersi riconosciuto, superate le resistenze del mondo accademico, lo statuto di materia degna di studio, restando di fatto relegato fino all'inizio degli anni Settanta ai margini del discorso culturale<sup>66</sup>. Un ritardo dell'indagine critica sul medium – appena sottratto, e ancora non del tutto, al comune preconconcetto che lo addita ad "arte minore", indirizzata principalmente a un pubblico infantile, quale che sia l'accezione che si voglia dare al termine – con cui si deve fare i conti al momento di prendere in considerazione, come in questo caso, il testo fumettistico alla luce della sua specifica appartenenza generica, a partire, cioè, dall'analisi di quei caratteri formali e

---

sembra colpire la donna sul finale, sotto shock dopo aver subito l'ennesima aggressione da parte degli animali.

<sup>65</sup> Camille Paglia, *op. cit.*, p. 86.

<sup>66</sup> Lì dove il precoce interesse accademico per lo studio del cinema determina già nel 1919 l'istituzione di un centro come l'Università statale pan-russa di cinematografia (seguita, a distanza di un decennio, dalla fondazione negli Stati Uniti della USC School of Cinematic Arts), oltre al moltiplicarsi nello stesso periodo di contributi teorici pionieristici come quelli di Louis Delluc (*Photogénie*, 1920), Jean Epstein (*Bonjour, cinéma*, 1921; *Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926) e Ricciotto Canudo (*La nascita della settima arte*, 1921), lo studio analitico del fumetto quale forma di linguaggio autonoma non prende avvio prima degli anni Settanta, sulla spinta dell'ampia risonanza che, nel panorama della semiotica europea, ebbero le riflessioni contenute nei saggi *Rhétorique de l'image* di Roland Barthes e *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco, ambedue pubblicati nel 1964.

tematici che lo collocano all'interno di una determinata categoria narrativa, direzione ancora poco battuta nell'ambito dei cosiddetti *comics studies*, per lo più concentrati, in una prospettiva semiotica, nella disamina degli aspetti costitutivi dell'enunciazione verbale e dei meccanismi di significazione legati al disegno<sup>67</sup>.

L'assunzione a modello, in mancanza d'altro, del sistema triadico delineato, sulla scorta di Todorov, alla fine del primo capitolo, che affianca al genere fantastico le due ampie modalità dell'*étrange* e del *merveilleux* (verso cui il racconto muove sulla base dell'incidenza che la giustapposizione di piani narrativi diversi ha sulle logiche diegetiche del testo), consente d'altro canto di fare una prima constatazione: diversamente da quanto rilevato in ambito cinematografico, il fantastico risulta essere un genere poco frequentato dal fumetto, più a suo agio con la dimensione conciliante e conservativa del meraviglioso che con l'eversiva radicalità del perturbante. Sorvolando su un riutilizzo piuttosto disinvolto di moduli e tematiche dell'ampio catalogo ottocentesco (osservabile, ad esempio, in prodotti come *Superman vs Dracula and the Frankenstein Monster*, del 1978, o la trilogia composta da *Batman & Dracula: Red Rain*, *Batman: Bloodstorm* e *Batman: Crimson Mist*, pubblicata tra il 1991 e il 1998) dettato per lo più dalla necessità commerciale di mantenere sempre alto l'interesse del lettore, appare infatti del tutto evidente come, anche quando l'assiduo sfruttamento di strategie retorico-formali operato dall'industria del fumetto non risponde al solo proponimento di reperire materia prima da modellare in base all'occorrenza, bensì alla volontà di rifarsi a una tradizione e a un immaginario ben precisi, di rado questi elementi arrivino a condensarsi in un'atmosfera autenticamente perturbante o a generare quella condizione indispensabile di destabilizzante conflittualità che vede coinvolti piani narrativi attigui.

### 3.1 Caroselli postmoderni e antieroi romantici

Lì dove più riconoscibile, infatti, il fantastico si configura prevalentemente come uno dei

---

<sup>67</sup> Una certa disattenzione verso l'aspetto semantico-contenutistico traspare, ad esempio, dal rapido imporsi, anche in ambito non specialistico, di un sistema nomenclatorio (*comic strip*, *comic album*, *graphic novel*, ecc.) afferente al solo formato dell'opera. Tra i principali studi semiotici sul fumetto vanno quanto meno ricordati: Román Gubern, *El lenguaje de los comics*, Península, Barcelona 1972; Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Hachette, Paris 1972; Id., *Récit et discours par la bande*, Hachette, Paris 1977; Gino Frezza, *L'immagine innocente*, Napoleone, Roma 1978; Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1985 e Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991.

tanti ingredienti di *pastiches* che guardano al recupero del genere in funzione di una sua risignificazione all'interno di contesti narrativi eterogenei e originali indirizzati al grande pubblico, come dimostrano – in ambiti geografici e culturali molto distanti tra loro – serie di successo quali «Hellboy» e «Dylan Dog».

La prima di queste, avviata nel 1994 dallo statunitense Mike Mignola (alla sua prima prova come autore completo dopo una carriera decennale come disegnatore per le principali case editrici americane<sup>68</sup>) sotto l'etichetta Legend della Dark Horse<sup>69</sup>, combina gli stilemi del fumetto supereroistico degli anni Trenta e Quaranta (la cosiddetta *Golden Age*, durante la quale trovò codificazione, soprattutto grazie al lavoro di autori come Jack Kirby e Steve Ditko, buona parte delle costanti formali del genere) con un repertorio semantico di stampo gotico che attinge dalle più svariate fonti di ispirazione, dando luogo a un vero e proprio processo di riscrittura mitopoietica di cui è lo stesso autore a dichiarare i principi: «Everything I ever liked, everything I ever read, old movies, tons of pulp magazines [...], going back to *Dracula* in sixth grade, all that stuff I've been thinking about since then, I boiled it all down and made it into *Hellboy*»<sup>70</sup>. Ciò che ne risulta è un singolare amalgama tenuto insieme – sul modello della pratica postmoderna – da un'ironia dissacrante che cancella ogni sorta di distinzione gerarchica tra "cultura alta" e "cultura bassa", al cui interno convivono, a poche pagine di distanza come in *Seed of Destruction*, episodio che nel 1994 inaugura la serie<sup>71</sup>, le macabre atmosfere dei racconti di Poe

---

<sup>68</sup> Nel periodo che va dai primi anni Ottanta al decennio successivo Mignola si divide tra i progetti con la Marvel Comics (*Rocket Raccoon*, 1985; *Doctor Strange & Doctor Doom: Triumph and Torment*, 1989; *Wolverine: The Jungle Adventure*, 1990), e i lavori per la rivale DC Comics (*Phantom Stranger*, 1987-1988; *World of Krypton*, 1987-1988; *Cosmic Odyssey*, 1988; *Batman: Gotham by Gaslight*, 1989), collaborando nel frattempo in qualità di disegnatore con case minori come First Comics (*The Chronicles of Corum*, 1987) ed Epic Comics (*Fafhrd and the Gray Mouser*, 1990). Per Topps Comics realizza, nel 1992, l'adattamento del film di Francis Ford Coppola *Bram Stoker's Dracula*, esaudendo così il sogno adolescenziale di confrontarsi con il mostro stokeriano, per approdare infine, in pianta pressoché stabile (nonostante non si fermino le collaborazioni, soprattutto come copertinista, con le altre case editrici), alla Dark Horse Comics, sotto la cui etichetta pubblicherà i suoi lavori più importanti, a cominciare da «Hellboy».

<sup>69</sup> Voluta da Frank Miller, Arthur Adams e John Byrne come costola della Dark Horse dedicata ai progetti *creator-owned*, l'etichetta Legend cesserà le pubblicazioni già nel 1998, ad appena cinque anni dalla sua inaugurazione, a seguito di una serie di incomprensioni tra i suoi stessi fondatori.

<sup>70</sup> Intervista di Neda Ulaby a Mike Mignola, citata in *Encyclopedia of World Biographies*, 2010, accessibile in rete all'indirizzo <<https://www.notablebiographies.com/news/Li-Ou/Mignola-Mike.html>> (ultima consultazione 27/05/2020).

<sup>71</sup> La presentazione del prototipo della creatura di Mignola al Great Salt Lake Comicon del 1991 inaugura la lunga gestazione di *Seed of Destruction*, periodo che vede l'apparizione del personaggio in diverse

(l'antico palazzo dei Cavendish, nella quale trova ambientazione il primo ciclo narrativo, si presenta non a caso come un perfetto calco della celebre casa Usher, tanto da riproporne la rovinosa fine alla morte del suo ultimo abitante [Figura 5]) e i singolari personaggi immaginati dalle riviste *pulp* della prima metà del secolo<sup>72</sup>, frammenti di storie tratte dalla mitologia di popoli lontani e le tracce di una cornice storica distorta e inverosimile (alla quale appartengono, ad esempio, lo stregone russo Rasputin e il grottesco drappello di freak nazisti contro cui il "ragazzo dell'inferno" è chiamato almeno in un primo momento a confrontarsi, ironico ammiccamento all'abitudine di certo fumetto americano di contrapporre all'eroe di turno improbabili affiliati del Terzo Reich<sup>73</sup>), i richiami espliciti all'opera di poeti "colti" come Coleridge e Shakespeare e le continue allusioni al mostruoso immaginario lovecraftiano (Figura 6). La marcata stilizzazione del disegno di Mignola, perfetta sintesi tra il dinamismo del tratto kirbyano e la contorta fissità delle scenografie dell'espressionismo tedesco<sup>74</sup>, caratterizzato da linee nette, ampie campiture

---

immagini pubblicitarie e in alcune brevi storie pubblicate su riviste del settore, come l'italiana «Dime press», che dedica la copertina della sua quarta uscita (realizzata insieme a Nicola Mari dallo stesso Mignola) a un Hellboy dal design ancora incerto, raffigurato nell'atto di attaccare l'eroe bonelliano Nathan Never. Cfr. Valentino Sergi, *I demoni di Mike Mignola. L'inferno romantico, da Dracula a Hellboy*, Nicola Pesce Editore, Eboli 2014, pp. 72-73.

<sup>72</sup> Alla profonda influenza che i *pulp magazines* esercitarono sul primo fumetto americano (basti pensare alla Marvel Comics, nata nel 1939 come costola della rivista di racconti *sci-fi* «Marvel Science Stories» per cavalcare il successo del nuovo medium, o alla figura stessa del "supereroe", diretta evoluzione dei vari The Shadow, Doc Savage, The Phantom Detective e degli altri bislacchi protagonisti dei romanzi a puntate proposti da simili pubblicazioni) guarda, ad esempio, Alan Moore nell'inserire, all'interno del mondo diegetico del suo *Watchmen*, il fumetto fittizio *Tales of the Black Freighter*, una storia horror ad ambientazione piratesca che inframezza, nel ricreare l'illusione di una sua uscita periodica in edicola, il susseguirsi degli eventi principali, costituendone il perfetto contrappunto metanarrativo: «Objects of fear, loathing, and scorn, the main superheroes quickly fell out of popularity in comic books, as we suggest. Mainly, genres like horror, science fiction, and piracy, particularly piracy, became prominent [...]. The imagery of the whole pirate genre is so rich and dark that it provided a perfect counterpoint to the contemporary world of Watchmen». Bhub Stewart, «Alan Moore: Synchronicity and Symmetry», *The Comics Journal*, 116 (luglio 1987), pp. 89-96. Attraverso la proiezione della figura del supereroe sul piano del quotidiano e il conseguente rivolgersi del fumetto ai generi e alle tematiche propri delle riviste pulp della prima metà del secolo, Moore configura la sua ucronia come una complessa riflessione sulle origini e sugli sviluppi del *comic* americano. Cfr. Annalisa Di Liddo, *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*, University Press of Mississippi 2009, p. 61.

<sup>73</sup> Cfr. Valentino Sergi, *op. cit.*, p. 79.

<sup>74</sup> «Hellboy is a gem, one of considerable size and a surprising lustre. While it is obviously a gem that has been mined from that immeasurably rich seam first excavated by the late Jack Kirby [...]. Mignola, from the evidence contained herein, has accurately understood Jack Kirby as a living force that did not perish with the mortal body. German expressionism meets Jack Kirby». Alan Moore, Introduzione a Mike Mignola, *Hellboy: Wake the Devil*, Dark Horse Comics, 2004, p. 6. Il nome del grande disegnatore statunitense campeggia non a caso, ancor prima di quello di Lovecraft, nella dedica che apre il primo ciclo



geometrizzanti e un'estremizzazione dei contrasti volta ad amplificare i volumi, conferisce ad ognuna delle tessere di questo complesso mosaico narrativo una concretezza e un'uniformità tali da cancellare qualsiasi distinguibilità tra reale e immateriale, tra fantasia e segno mimetico, contribuendo di fatto alla delineazione di una dimensione prodigiosa in cui l'incessante affastellarsi su di un unico piano del racconto di elementi e moduli desunti dalle più diverse matrici preclude in maniera irrevocabile quella polarizzazione delle parti indispensabile all'insorgere del conflitto fantastico.

Un discorso simile può valere anche per quella che certamente rappresenta una delle serie più longeve e di successo del panorama fumettistico italiano, quel «Dylan Dog» ideato da Tiziano Sclavi nel 1986 in cui è possibile rintracciare, come segnala opportunamente Lazzarin, «un vastissimo repertorio di temi ed effetti del fantastico classico»<sup>75</sup>, patrimonio che, passato attraverso il filtro caleidoscopico della cultura pop contemporanea, torna in funzione di principale costituente di una commistione di motivi, archetipi, strutture sempre cangiante, che risponde a una dichiarazione di intenti non troppo dissimile da quella confessata da Mignola: «Il mio sogno è sempre stato quello di fondere i generi: perciò l'idea di mettere insieme Ernst Lubitsch, Neil Simon e il George Romero di *Zombie* mi diverte moltissimo. Far parlare i personaggi come fa Neil Simon, ma in contesto horror... Che meraviglia!»<sup>76</sup>. Lì dove, tuttavia, l'inanellamento di riferimenti e citazioni si rivela in «Hellboy» il più delle volte funzionale al solo allestimento di un carosello avventuroso volto a condurre l'azione verso l'ennesima scazzottata tra il protagonista e il nemico di turno, secondo una struttura circolare che si ripete senza troppe variazioni ad ogni episodio, in «Dylan Dog» il gioco intertestuale si iscrive tra i meccanismi costitutivi della narrazione, quale strumento indispensabile alla risignificazione dei modelli specifici – e pertanto facilmente identificabili – su cui il racconto si dispiega.

---

narrativo di «Hellboy», a testimonianza della grande influenza esercitata dall'opera di Kirby sullo stile di Mignola, a cominciare dall'enfatizzazione dei volumi a scapito delle linee.

<sup>75</sup> Stefano Lazzarin, «Fantastico: il caso italiano», in Roberto Colonna (a cura di), *Il fantastico. Tradizioni a confronto*, Ed. Arcoiris, Salerno 2015, p. 71.

<sup>76</sup> Umberto Eco, «Umberto Eco e Tiziano Sclavi. Un dialogo», in Alberto Ostini (a cura di), *Dylan Dog. Indocili sentimenti, arcane paure*, Eudisis Edizioni, Milano 1998, p. 19.

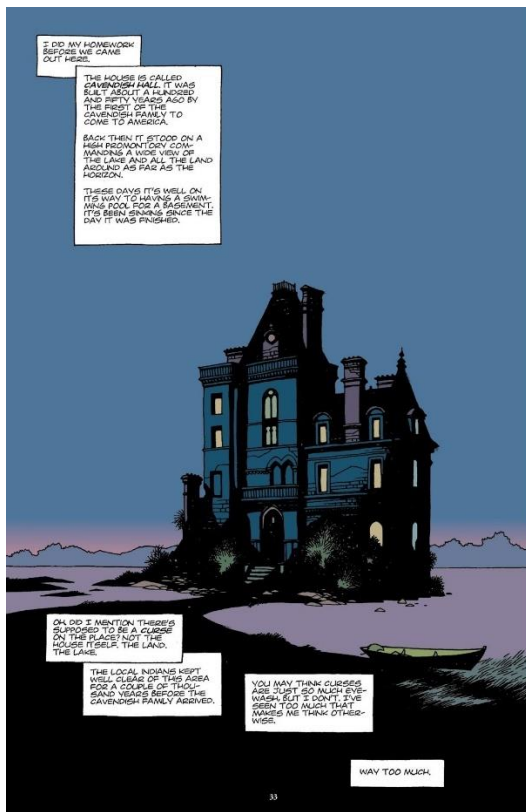


Figura 5: Tavole 25 e 93 di Hellboy #1: *Seed of Destruction*, sceneggiatura e disegni di Mike Mignola.



Figura 6: Tavole 45 e 71 di Hellboy #1: *Seed of Destruction*, sceneggiatura e disegni di Mike Mignola.

La rapida disamina di un episodio come *La zona del crepuscolo* (settimo albo della serie, pubblicato nell'aprile del 1987) può aiutare a comprendere le modalità attraverso cui riscrittura e contaminazione si fanno nel testo slaviano prassi scritturale: la vicenda della giovane Mabel e della sua fuga dalla cittadina scozzese di Inverary dopo aver dimenticato la sua condizione – comune a tutti gli abitanti del posto – di *revenant*, di corpo riportato in vita attraverso un non meglio precisato "esperimento", nucleo narrativo centrale del racconto, intreccia in una raffinata opera di commettitura (quello che Daniele Barbieri ha chiamato, con formula efficace, «miracoloso bricolage»)<sup>77</sup> da un lato il soggetto della trentaquattresima puntata dello storico telefilm horror-fantascientifico «The Twilight Zone» (allo show creato nel 1959 da Rod Serling fa, del resto, scopertamente riferimento il titolo dell'albo)<sup>78</sup>, nella quale una ragazza ricorda con sgomento di essere sempre stata il manichino di un grande centro commerciale, dall'altro la tematica classica del mesmerismo così come declinata da Poe in racconti quali «Mesmeric Revelation» o «The Fact in the Case of M. Valdemar», modello quest'ultimo, a tal punto determinante nella costruzione della storia da trovare integrale riproposizione, come "racconto nel racconto", all'interno del fumetto<sup>79</sup> (Figura 7). Su questi ipotesti essenziali, fusi insieme e rielaborati nelle loro strutture di superficie, si innesta a sua volta una serie infinita di citazioni e rimandi di secondo grado (tratti dai più svariati ambiti della produzione narrativa del tempo, da quello cinematografico, restando all'episodio analizzato, di film come *Invasion of the Body Snatchers* di Don Siegel e *The Fog* di John Carpenter, a quello della fantascienza letteraria di romanzi come *Last Earth Be Conquered* di Frank Belknap Long

---

<sup>77</sup> Daniele Barbieri, «Racconti di racconti», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Coniglio editore, Roma 2010, p. 177.

<sup>78</sup> Il titolo dell'albo gioca, in realtà, sulla scarsa riconoscibilità per il lettore italiano del riferimento alla serie televisiva ideata da Serling, arrivata in Italia come «Ai confini della realtà».

<sup>79</sup> La trasposizione del racconto di Poe, sviluppata su ben otto tavole, è segnalata a livello visivo, in quanto narrazione intradiegetica, attraverso l'uso di vignette dalle cornici arrotondate, generalmente adoperate per indicare flashback e digressioni. L'inserimento della riscrittura di un'intera opera letteraria all'interno della vicenda principale (caso unico nella nutrita produzione fumettistica slaviana), con la conseguente esplicitazione di una delle principali fonti di ispirazione della stessa, è giustificata narrativamente dalla necessità del dottor Hicks, responsabile degli esperimenti di mesmerismo che hanno condannato gli abitanti di Inverary ad un'eterna non-morte, di leggere l'opera di Poe per spiegare all'incredulo protagonista i principi del suo trattamento. La scorporatura dell'ultima vignetta che precede la trasposizione, il suo aprirsi sul bianco amorfo della pagina, prepara il lettore, insieme alle parole di Hicks («Aprite le orecchie, mio giovane amico, e ascoltate...») a fare ingresso in un'ulteriore dimensione diegetica, dando rappresentazione all'assorta estraniamento di chi si dispone ad ascoltare una storia.



Figura 7: Tavole 76 e 77 di Dylan Dog #7: *La zona del crepuscolo*, sceneggiatura di Tiziano Scavi, disegni di Giuseppe Montanari ed Ernesto Grassani.

e *Time Out of Join* di Philip Dick) che Scavi dissemina nell'alimentare uno straniante processo di riconfigurazione dell'immaginario comune<sup>80</sup>, circoscritto e disciplinato, numero dopo numero, dalle rigide convenzioni formali del fumetto "popolare", impostato «sulla riconoscibilità e la perpetuazione di formati forme figure, sulla consecuzione evidente della vicenda e sulla stabilità iterativa dei caratteri»<sup>81</sup>. Come un demiurgo, Scavi si muove rispetto agli ipotesti presi di volta in volta in considerazione con «la maestria di un autore che prende un meccanismo fatto di pezzi ormai sin troppo noti e lo rimonta all'interno del proprio mondo creativo»<sup>82</sup>, nell'ottica di una riscrittura che non si rivela

<sup>80</sup> Daniele Barbieri, «Racconti di racconti», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., p. 178.

<sup>81</sup> Giuliano Cenati, «Dylan Dog, orrori dal postmoderno», in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '08. L'immaginario a fumetti*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 21.

<sup>82</sup> Daniele Barbieri, «Racconti di racconti», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., p. 172.

mai fino in fondo tale<sup>83</sup>. Proprio il ricorso strutturante alla rimodulazione e alla contaminazione di modelli ben riconoscibili – che fa di «Dylan Dog», come opportunamente ricordato da Giuliano Cenati, «una delle manifestazioni salienti e più tempestive della narrativa postmoderna italiana, di efficacia estetica non inferiore rispetto ai suoi capisaldi letterari»<sup>84</sup> – impedisce d'altra parte, pur senza compromettere (diversamente da quanto osservato in «Hellboy») una certa polarizzazione dei piani diegetici, alle particelle perturbanti inoculate nella narrazione attraverso il recupero "modale" dei principali codici dell'architetto fantastico di condensarsi in una vera "forza di invasione" trasgressiva, in grado di sovvertire la separatezza dei paradigmi prospettati. A misurarsi restano l'impianto investigativo che sorregge ogni episodio e la disarmante apertura combinatoria che la compresenza, contemplata e aproblematica, di realtà e irrealtà autorizza:

In una cornice di indole giallistica, saldamente fondata e ribadita a rischio dello stereotipo, Sclavi innesta una serie di tratti desunti da una molteplicità di codici e generi tipizzati: sovente altrettanto ridondanti, ma non sempre compatibili tra loro né, soprattutto, coerenti con il profilo basilare del detective privato a cui Dylan Dog si rifà. Ecco allora le diverse gradazioni del terrore e dell'orrido, l'esitazione protratta del fantastico, le trovate del motto di spirito, l'eccitazione erotica, il *pathos* sentimentale, l'interrogazione esistenziale, il dramma psicologico, l'apologo sociale. Pur rispondente alle coordinate prioritarie della ricostruzione poliziesca e della fantasia orrorifica, anzi proprio a partire da questa duplicità di fondo, una simile miscela non può che approdare alle ambivalenze del grottesco e dell'assurdo<sup>85</sup>.

### 3.2 Dalla letteratura al fumetto: riscrivere il fantastico

Il caso del *pastiche* sclaviano sembrerebbe, in definitiva, confermare la difficoltà del fantastico di assumere in ambito fumettistico forme specifiche e ben riconoscibili. Per

---

<sup>83</sup> «Si badi, Tiziano Sclavi non è Pierre Menard, lo scrittore immaginato da Borges che riscrive il Don Chisciotte di Cervantes identico all'originale riga per riga – ma il semplice fatto di averlo scritto oggi anziché ai primi del Settecento fornisce all'opera significati completamente differenti. Di questa operazione squisitamente concettuale non vi è traccia nell'opera di Sclavi: Sclavi crea davvero racconti nuovi, e non riscrive un bel nulla! Il piacere del testo, nei suoi testi, è soprattutto un piacere narrativo». Ivi, p. 175.

<sup>84</sup> Giuliano Cenati, *op. cit.*, p. 20.

<sup>85</sup> Ivi, p. 23.



assistere ad un vero cambio di paradigma bisogna piuttosto guardare (come si direbbe suggerire lo stesso Sclavi inserendo nella sua storia la riscrittura del testo di Poe) a quei fumetti che si ricollegano in maniera esplicita agli autori della grande tradizione letteraria del fantastico, sia che si tratti di rimaneggiamenti (anche piuttosto audaci) dell'opera e della biografia dello scrittore di volta in volta preso in considerazione, come accade per Lovecraft nel omonimo romanzo grafico scritto da Keith Giffen e disegnato da Enrique Breccia o nella serie «Providence» di Alan Moore<sup>86</sup>, sia nel caso ancor più interessante di vere e proprie riscritture a fumetti di singoli testi fantastici.

Il panorama italiano della seconda metà del Novecento presenta, in tal senso, un cospicuo numero di artisti impegnati, oltre che nella creazione di storie e personaggi originali (che in non pochi casi hanno dato il via a lunghe e fortunate produzioni seriali), nella trasposizione a fumetti di importanti opere letterarie, con un'inaspettata attenzione a certe suggestioni del fantastico e del gotico ottocenteschi: si pensi, solo per citare alcuni nomi tra i più noti, a Guido Crepax, conosciuto a livello internazionale per il personaggio di Valentina, autore dell'adattamento del *Conte Dracula* (1983) di Stoker, del *Dr. Jekyll e Mr. Hide* (1986) di Stevenson, del *Giro di vite* (1989) di James, ecc., oppure a Sergio Toppi, rifacitore delle avventure de *Le mille e una notte* nel suo *Sharaz'de*, pubblicato a puntate su «Alter Alter» nel 1979, e a Dino Battaglia, assiduo frequentatore delle “brume del settentrione” tanto nelle vesti di traduttore d'eccezione dell'opera dei maestri della tradizione romantica e primonovecentesca, come Hoffmann, Poe, Stevenson e Lovecraft,

---

<sup>86</sup> Sia nel graphic novel *Lovecraft*, pubblicato nel 2003 da Vertigo Comics, che nella serie «Providence», uscita tra il 2015 e il 2017 per Avatar Press, la componente fantastica risiede nell'indissolubile intreccio che lega la vicenda biografica del grande scrittore americano al suo immaginario orrorifico, ovvero nell'indistinguibilità tra realtà storica e *fiction* che tale commistione produce. Mentre l'opera di Giffen e Breccia (a sua volta riscrittura di una sceneggiatura realizzata da Hans Rodionoff per un film mai girato) vira, però, ben presto nella direzione del *merveilleux*, del racconto avventuroso che vede un giovane Lovecraft intento a combattere con oscure arti magiche le entità mostruose del suo stesso pantheon, il lavoro di Moore affronta la materia lovecraftiana con meticolosità filologica, partendo dalla ricostruzione del contesto storico nel quale questa prende forma, raccontato attraverso gli occhi del giornalista Robert Black (nome che allude al Robert Blake del racconto «The Haunter of the Dark», a sua volta alter ego dello scrittore Roberto Bloch, a cui il testo è dedicato), in viaggio nel New England per trovare nei suoi misteri ispirazione per un romanzo. Gli inconcepibili orrori immaginati da Lovecraft si sovrappongono, nell'esperienza del protagonista, ebreo e omosessuale, alle storture e alle contraddizioni della realtà americana del primo Novecento, liberandosi così della loro dimensione letteraria per assumere una concretezza attestata dalla testimonianza diretta del giornalista, testimonianza che, nella paradossale circolarità del racconto, torna alla letteratura come principale fonte di ispirazione dell'opera del “solitario di Providence”.

quanto nel ruolo stesso di autore di “racconti disegnati” perfettamente rispondenti alle rigide disposizioni del fantastico, come *Totentanz*, pubblicato sulla rivista «Linus» nell’aprile del 1970, ispirato a una *danse macabre* del XIV secolo affrescata nella chiesa di san Virgilio a Pinzolo, o come *Il patto*, apparso sempre sulle pagine della rivista fondata da Gandini nel novembre del 1974, nel quale la leggenda della nobile lucchese Lucida Mansi ripropone il tema classico della vendita dell’anima al diavolo.

Simili trasposizioni – anche quando consistono in semplici riduzioni di classici indirizzate ai più giovani – mettono in primo piano la non facile questione della transcodificazione tra media diversi e dell’alterità grammaticale e sintattica del linguaggio fumettistico, composto da testo e disegni, rispetto a un linguaggio esclusivamente verbale; una distanza che il processo di “traduzione” tende per definizione a colmare in maniera manchevole e che rimane inevitabilmente a circoscrivere la specificità di una riscrittura nei confronti dell’originale da cui è tratta, costituendo in tal senso la breccia ideale per penetrare nei meccanismi rappresentativi del fumetto.

Lo scarto generato dal passaggio tra codici linguistici diversi – oltre che tra sensibilità autoriali differenti – può essere a tal punto sostanziale, ad esempio, da compromettere la conservazione, nella riscrittura, della componente perturbante che innerva il testo originale; l’inconsistenza del facile assunto per cui la trasposizione di un’opera fantastica rientra, per forza di cose, nella medesima categoria generica del suo modello emerge chiaramente, del resto, nel mettere a confronto due delle innumerevoli riduzioni fumettistiche che il celebre racconto di Poe «The Fall of the House of Usher» annovera, vale a dire quella realizzata da Dino Battaglia nel 1969 per la rivista «Linus» e quella disegnata – su sceneggiatura di Richard Margopoulos – dallo spagnolo Santiago Martin Salvador per il numero di «Creepy» del febbraio 1975. In entrambi i lavori, per una sorprendente simmetria, l’ottava tavola dà traduzione al momento culminante della vicenda:

For a moment she [lady Madeline of Usher] remained trembling and reeling to and fro upon the threshold—then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated.

From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in

all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened—there came a fierce breath of the whirlwind—the entire orb of the satellite burst at once upon my sight—my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder—there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters—and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “House of Usher.”<sup>87</sup>

La sostanziale omologia dell'architettura delle due pagine (Figura 8), tanto dal punto di vista compositivo quanto da quello della distribuzione del contenuto narrativo nelle singole vignette, indizio evidente dell'influenza esercitata dall'opera di Battaglia sul lavoro del collega più giovane<sup>88</sup>, consente di effettuare alcune interessanti rilevazioni. La compressione, nel lungo testo di Poe, dell'azione nelle poche righe appena riportate trova un perfetto corrispettivo nel denso succedersi delle sequenze narrative all'interno del ristretto spazio della tavola, nella vertiginosa rappresentazione che, nel giro di appena

---

<sup>87</sup> Edgar Allan Poe, «The Fall of the House of Usher», in John Henry Ingram (a cura di), *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. 1, A. & C. Black, London 1899, pp. 198-99 («Per un attimo essa rimase, tremando e vacillando, sulla soglia; poi, con un lamento profondo, cadde pesantemente in avanti addosso al fratello, e nella definitiva agonia si trascinò insieme il corpo di lui, che il terrore aveva fulminato. Fuggii inorridito dalla stanza, dalla casa. L'uragano sfogava ancora tutta la sua ira, quando mi trovai sul terrapieno. All'improvviso una luce livida riempì la strada, e mi voltai per veder da che luogo potesse provenire, col suo splendore così strano: giacché soltanto la vasta ombra del castello stava dietro di me. Ma la luna piena, color di sangue, splendeva ora attraverso la fessura (una volta visibile appena) che ho detto come percorresse la facciata a zig-zag dal tetto alle fondamenta. Mentre guardavo, la spaccatura s'ingrandì rapidamente; sopravvenne un furioso turbine di vento; subito l'intero disco della luna si presentò ai miei occhi e il cervello mi venne meno al vedere che le possenti muraglie crollavano; si produsse un fracasso immenso e tumultuoso come la voce di mille cateratte, poi la palude buia ai miei piedi si richiuse in tetro silenzio sulle macerie della casa degli Usher». Trad. it. di Elio Vittorini, «La rovina della casa degli Usher», in Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, Meridiani Mondadori, Milano 2006, p. 284.

<sup>88</sup> Che il lavoro di Battaglia rappresenti per il disegnatore spagnolo qualcosa di più di una semplice influenza trova conferma, del resto, in diversi punti delle due trasposizioni, tanto a livello della tavola, con architetture della pagina perfettamente sovrapponibili, quanto a quello del montaggio interno della vignetta, con scene che presentano identiche soluzioni grafiche e compositive. A coprire il carattere derivativo dell'adattamento di Martin Salvador resta così, paradossalmente, l'aspetto meno riuscito dell'opera, vale a dire l'apparato testuale allestito da Margopoulos, assolutamente distante, nel suo ridondante descrittivismo, dall'elegante allusività delle asciutte didascalie del fumettista veneziano.





Figura 8: A destra tavola 8 di *The Fall of the House of Usher*, sceneggiatura di Rich Margopoulos, disegni di Santiago Martin Salvador; a sinistra tavola 8 de *La caduta della casa degli Usher*, sceneggiatura e disegni di Dino Battaglia.

sette vignette, i due adattamenti danno dell'apparizione spettrale di Madeline Usher, del suo mortale abbraccio con il fratello, della fuga precipitosa del narratore e, infine, dell'improvviso crollo della casa; un'accelerazione del tempo del racconto che, se nella riscrittura battagliana appare studiamente rafforzata dalla riduzione al minimo dello spazio bianco del fondo pagina e della componente verbale, vale a dire dalla sublimazione dell'immagine quale principale canale della narrazione, nel fumetto di Martin Salvador si presenta nel complesso ridimensionata dalla sovrabbondanza testuale (didascalie, balloon di dialogo, scritte onomatopieche) a cui il disegno si affida per essere "descritto". Una riduzione dell'ambiguità del segno grafico che inevitabilmente si ripercuote sulla trasposizione della componente perturbante del racconto, che proprio nel rapido precipitare degli eventi che chiude la vicenda trova l'ideale allentamento delle maglie del reale da cui fare ingresso.

Mentre la fulgida banshee urlante rappresentata da Battaglia irrompe sul nero dello sfondo senza il bisogno di alcun corredo testuale, la Lady Madeline ritratta da Martin Salvador, pur dimostrando una corporeità ben più definita, corroborata dal dettaglio mimetico degli occhi cerchiati di nero o delle guance scavate, rimette alla parola il

compito di dissolvere il suo mistero, di rivelare prosaicamente in didascalia ciò che la penna di Poe si limita a suggerire, ovvero le ragioni della sua morte. Allo stesso modo, nell'ipertrofico proponimento di descrivere e spiegare il disegno, i testi di Margopoulos sottraggono da qualsiasi conturbante vaghezza anche l'improvvisa fine di Roderick, stroncato da un attacco di cuore nello scoprire di avere inconsapevolmente seppellito viva sua sorella, arrivando a disinnescare persino la carica perturbante comportata dall'inesplicabilità del rovinoso crollo della casa della famiglia Usher al venir meno dei suoi ultimi abitanti, dell'accadimento fantastico, cioè, attorno a cui si condensa l'intera invenzione narrativa del grande scrittore di Boston, ricondotto nel fumetto al violento abbattersi di un fulmine sull'edificio. Ogni aspetto del racconto ascrivibile al piano dell'alterità trova, nel processo di traduzione, una nuova collocazione sul piano del reale; un passaggio dalla dialettica contrastiva del fantastico alla rassicurante accidentalità dell'*étrange* che, oltre a smorzare l'atmosfera allucinata che pervade il testo nelle sue battute finali, arriva a compromettere la centralità narrativa dell'assimilazione metonimica della "casata" con la "casa", nella quale il perturbante ha originariamente incubazione.

La trasposizione di Battaglia, viceversa, gioca di sottrazione, recuperando nel fumetto quell'uso dell'ellissi e della preterizione che caratterizza il genere in letteratura, procedimenti attraverso i quali l'artista consegue, se possibile, un accrescimento della già densa ambiguità narrativa che attraversa il testo di partenza. Tale ricorso agli strumenti di quella retorica che, in precedenza, si è definita "dell'indeterminatezza", più evidente a livello verbale (con le didascalie significativamente disseminate di punti di sospensione), si concretizza nel disegno in una allusività dell'immagine che raggiunge il suo massimo grado con l'omissione, nella terza vignetta, della figura di Roderick Usher, un'assenza – sottolineata dallo stagliarsi di due mani fluttuanti sul nero dello sfondo – che si contrappone all'eccezionalità della presenza terribile e folgorante di Madeline, agendo nella doppia direzione di un rafforzamento dell'intensità plastica della scena e del differimento dell'azione oltre i limiti della vignetta. Fuori dallo spazio della rappresentazione, in maniera analoga, è lasciata ogni altra incursione del perturbante, come l'improvvisa morte dei due fratelli, evocata unicamente attraverso la raggelata espressione del volto del protagonista, o l'inspiegabile disfacimento della loro dimora, in una costruzione del fantastico che, come spesso accade sul fronte letterario, si realizza *in*

*absentia*, costringendo il lettore, per non vedere frustrate le proprie aspettative, a farsi parte attiva del processo di traduzione, a colmare autonomamente, cioè, grazie alla conoscenza dell'opera originale e dei codici costitutivi del genere, i “vuoti” dell'immagine.

Per comprovare le riflessioni che l'analisi della tavola battagliana ha fin qui suggerito ed esaminare più approfonditamente le diverse modalità attraverso cui l'indeterminatezza fantastica è riproposta nel linguaggio composito del fumetto, può risultare utile, ora, allargare l'indagine ad un'altra riscrittura fantastica del maestro veneziano, vale a dire *Omaggio a Lovecraft*, pubblicato per la prima volta su «Linus» nel 1970, confrontandone le strategie traduttive con quelle adottate tre anni più tardi dall'uruguayano Alberto Breccia nel realizzare a sua volta, per la rivista italiana «Il Mago», l'adattamento del racconto dello scrittore di Providence «The Shadow over Innsmouth». Il proposito sarà quello di spostare l'attenzione dal livello contenutistico alle specifiche soluzioni formali impiegate dai due autori, suddivisibili essenzialmente, sulla base del loro campo d'azione, in tecniche di ambito *figurativo*, intendendo in questo modo tutto ciò che riguarda il disegno, contraddistinto nei casi considerati da scelte stilistiche inusuali per il fumetto e da un tratto particolarmente elaborato e metaforico; tecniche di ambito *compositivo-sintattico*, in riferimento sia al montaggio della singola vignetta, tutto giocato sulle inquadrature e sul punto di vista, che alla distribuzione delle vignette sulla pagina, al modo, cioè, in cui la sequenza di immagini segna il «ritmo» della narrazione; tecniche di ambito *testuale*, il quale, oltre al *lettering* – spesso vera e propria «parola disegnata» tesa al superamento di un approccio meramente tipografico nella resa grafica delle lettere –, comprende le modalità con cui la parte scritta va a inserirsi all'interno della tavola, instaurando un'indissolubile complementarietà tra testo e immagini.

### **3.2.1 Dino Battaglia, *Omaggio a Lovecraft***

Che Dino Battaglia, uno degli artisti che meglio ha saputo restituire attraverso i mezzi del fumetto l'insolubile ambiguità che permea la scrittura fantastica, dedichi una delle sue trasposizioni (preoccupandosi di segnalarne significativamente già dal titolo la natura di “omaggio”) a Lovecraft, all'autore, cioè, che agli inizi del Novecento aveva ricollocato il motivo dell'indicibilità dell'irrazionale al centro del discorso perturbante, quale suo principio istitutivo, non sorprende; così come non sorprende che all'opera dello scrittore

del Rhode Island si torni con tanta frequenza nell'esaminare le ampie ramificazioni medialì del genere: nessun universo narrativo è arrivato a influenzare l'immaginario collettivo e la cultura di massa più di quello faticosamente modellato, racconto dopo racconto, dall'"ultimo demiurgo", così come Lovecraft è denominato in un'illustrazione realizzata proprio dal fumettista veneziano<sup>89</sup>.

La scelta di non rispettare la regola tacita che prevede che all'adattamento venga assegnato lo stesso titolo dell'opera adattata (a cui si attiene, ad esempio, Breccia) sembrerebbe riflettere una precisa prassi traduttiva: del racconto «The Shadow over Innsmouth» Battaglia conserva solo lo scheletro strutturale della vicenda (un uomo giunge in una misteriosa città abitata da mostruose creature marine), operando quella «sistematica scarnificazione del testo originale»<sup>90</sup>, opportunamente segnalata da Carlo Schiavo, da cui dipende l'ottenimento dell'essenzialità narrativa necessaria a focalizzare l'attenzione sul disegno e sulla sua capacità di «tradurre la ricca ma immateriale consistenza delle descrizioni»<sup>91</sup> che nel testo scritto definiscono l'atmosfera della narrazione, atmosfera che lo stesso Lovecraft indica, in un famoso passaggio del suo *Supernatural Horror in Literature* (qui riportato in epigrafe), quale fondamento costitutivo della rappresentazione artistica dell'orrore. Proprio alla funzione di immergere, attraverso la capacità evocativa dell'immagine, il lettore in una dimensione di «breathless and inexplicable dread of outer»<sup>92</sup>, di minacciosa e angosciante incertezza, sembra rispondere, non a caso, l'*incipit* del fumetto (Figura 9), quattro piccole vignette prive di testo (relegato, fuori da queste, nella breve didascalia che introduce la voce narrante) nelle quali è mostrato il protagonista nell'atto di affrontare con la sua automobile la «pioggia torrenziale» da cui è stato sorpreso durante la notte, situazione che rimanda, fin troppo scopertamente, a certo immaginario cinematografico.

---

<sup>89</sup> L'illustrazione, purtroppo, non riporta alcuna indicazione sulla data della sua realizzazione. È interessante, ad ogni modo, rilevare come il titolo di un fortunato saggio di Gianfranco de Turris pubblicato nel 1972, *H.P. Lovecraft, l'ultimo demiurgo*, riproponga la stessa definizione che campeggia sul ritratto.

<sup>90</sup> Carlo Schiavo, «Letteratura e fumetto — Dino Battaglia, o Philosophy of transposition», *Argo*, 2 (febbraio 2000), consultabile online all'indirizzo <<http://www.argonline.it/argo/argo-n-2/argo-n-2-carlo-schiavo-letteratura-fumetto-dino-battaglia-philosophy-of-transposition/>>.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Howard P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, cit., p. 23.



Figura 9: Tavola 1, vignette 1-4 di *Omaggio a Lovecraft*, sceneggiatura e disegni di Dino Battaglia.

La prima vignetta, in particolar modo, si direbbe compendiare, in questa delineazione dell'atmosfera, gran parte delle strategie formali e delle tecniche rappresentative che definiscono la "poetica visuale" dell'autore<sup>93</sup>, dall'uso della *spugnettatura* per restituire, attraverso i segni irregolari del tampone, l'indefinitezza del paesaggio avvolto dall'oscurità, a quello della *raschiatura* dell'inchiostro che riproduce la fitta cortina della pioggia, dalla *scorporatura* del margine inferiore dell'immagine, lasciata a digradare sullo sfondo neutro della pagina, all'inconsueta organizzazione grafica della sequenza, retta da una studiata irregolarità compositiva. A fare da comune denominatore ad ognuna di queste soluzioni espressive è il loro poggiare sulle possibilità modulative del bianco, «strumento semantico versatile ed efficace»<sup>94</sup> che Battaglia utilizza, prima ancora che per il raggiungimento di una certa aderenza mimetica dell'immagine, per regolare l'intensità emotiva della narrazione e per mantenere costante l'inquieta ambiguità che ne alimenta

<sup>93</sup> Il concetto di *poetica visuale* qui avanzato si rifà a quello di "ontologia visuale" recentemente proposto da Pascal Lefevre per indicare la personale visione dell'artista che, attraverso la sua stilizzazione, il disegno veicola: «An artist not only depicts something, but s/he expresses at the same time a philosophy, a vision – but one rather difficult to verbalize. Every drawing is by its style a visual interpretation of the world, in that it foregrounds the presence of an enunciator». Pascal Lefevre, «Incompatible visual ontologies? The problematic adaptation of visual images», in Ian Gordon, Mark Jancovich e Matthew McAllister (a cura di), *Film and Comic Books*, University Press of Mississippi, Jackson 2007, p. 8.

<sup>94</sup> Daniele Barbieri, «Segni bianchi», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., p. 119.

la carica perturbante.

Che tecniche come quella della spugnetatura o della raschiatura – a tal punto ricorrenti nel disegno battagliano da poter essere considerate vere e proprie costanti stilistiche – non vadano qui archiviate quali semplici espedienti grafici volti alla rappresentazione di elementi figurativi “concreti”, come la pioggia o la vegetazione, appare evidente, del resto, già dall’osservazione dell’ultima vignetta della tavola, con il profilo diafano e remoto della città di Asenath, doppio fumettistico della letteraria Innsmouth<sup>95</sup>, rischiarato nella notte da una fitta tessitura di segni bianchi. Raschiature e rischiarature, come quelle che, nella pagina successiva, si interpongono all’avvistamento della sagoma di uno dei grotteschi abitanti del posto (Figura 10), a tal punto velata da sembrare quasi emergere dal nulla dello sfondo bianco, da un’indeterminatezza a cui appartiene e alla quale, come

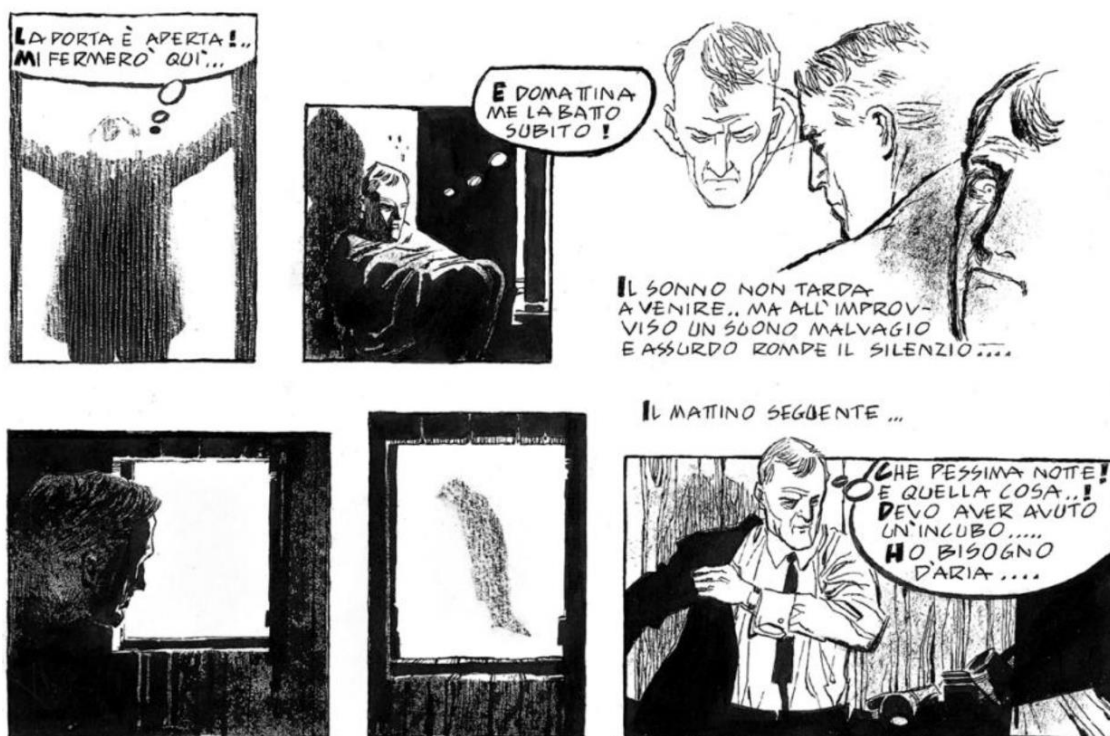


Figura 10: Tavola 2, vignette 4-9 di *Omaggio a Lovecraft*, sceneggiatura e disegni di Dino Battaglia.

<sup>95</sup> La scelta di sostituire il nome della città attorno a cui ruota il racconto con quello della protagonista di un altro testo lovecraftiano, «The Thing on the Doorstep», sembrerebbe comprovare la volontà di Battaglia di offrire con il suo fumetto, più che una fedele trasposizione di una singola opera, una sorta di compendio dei principali caratteri della poetica dello scrittore americano.

il fantasma di un disegno che si direbbe quasi del tutto cancellato, è destinata nuovamente a tornare, in una perfetta rappresentazione di quell'ottundimento dei sensi e di quell'incertezza gnoseologica strettamente legati nella narrativa fantastica all'incedere dell'alterità, come del resto pare confermare Barbieri in un imprescindibile studio dedicato proprio al ruolo particolare giocato dal bianco nei fumetti dell'artista veneziano, «metafora, al tempo stesso, dell'indeterminatezza (e quindi del mistero) delle figure da esso intessute, e della reticenza del narratore, in direzione della cui dimensione le figure sembrano svanire»<sup>96</sup>.

Indicativo, in tal senso, è il fatto che il ricorso a simili tecniche di distanziamento e velatura dell'immagine si faccia più frequente con l'incedere della storia; attraverso il segno bianco Battaglia traduce nel fumetto l'irrequietezza gnoseologica che accompagna progressivamente il sovvertimento fantastico, il vacillare della ragione al cospetto dell'*inconnu*, dell'inspiegabile, cancellando in un fulgore abbagliante ogni dettaglio della realtà racchiusa all'interno dei confini della vignetta che, per quanto ristretti, ambiscono a delimitare una porzione di quel paradigma a cui si rifà ogni rappresentazione mimetica. Laddove la logica del perturbante prevede, allora, un accrescimento delle tenebre, Battaglia fa risplendere una luminosità spettrale che rischiarà ogni cosa, pur rispondendo alla medesima funzione "accecante":

Che in Battaglia il bianco sia la tonalità dell'intensità emotiva si può valutare anche dal fatto che nelle sue storie la luminosità della pagina sale là dove una logica tradizionale del mistero e dell'ombroso la vorrebbe piuttosto veder scendere. Certo, in una figurazione del bianconero come la sua, sono i contrasti di luce e ombra gli strumenti dell'espressione, per cui è piuttosto ovvio che ad esprimere un'intensità emotiva forte sia chiamato un contrasto in cui lo scuro è molto scuro e il chiaro è molto chiaro. Tuttavia, la logica dell'accentuazione grafica e narrativa attraverso l'eliminazione dei bordi delle immagini, fa sì che sia proprio il bianco, spesso, a costituire il fondo di contrasto; e va tenuto conto che un'immagine misteriosa, ombrosa, può essere anche un'immagine che manca di definizione, una definizione che su quel bianco potrebbe invece acquistare se fosse scura;

---

<sup>96</sup> Daniele Barbieri, «Segni bianchi», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., p. 119.

ne consegue che molto spesso sono proprio tali immagini a risultare le più chiare, le più bianche<sup>97</sup>.

Il massimo grado di densità del segno bianco e, in generale, di luminosità del disegno coincide nel fumetto – a riprova della validità di tale linea interpretativa – al punto in cui nel racconto l'oscurità si fa più impenetrabile, al definitivo rivelarsi, cioè, dell'irrazionale, incarnato dall'immonda processione di uomini-pesce scorta dal protagonista al debole chiarore lunare<sup>98</sup>, chiarore che Battaglia trasforma, nella vignetta centrale della nona tavola (Figura 11), in quella che si direbbe una sinistra fosforescenza direttamente emanata dalle grottesche figure degli abitanti di Asenath, private dal luore di contorni e definitezza. Più che una certa traslucidità dell'immagine, tuttavia, la presenza della misera sagoma del protagonista tra le linee approssimate del disegno sembra suggerire l'insussistenza stessa della scena, la sua natura di delirio personale, talmente pervasivo da invadere lo spazio limitrofo del fondo pagina, dimensione neutra del raccontare nella quale anche l'uomo in fuga si direbbe cercare rifugio.

Sempre al bianco, questa volta inteso nella sua accezione più amorfa, vale a dire come sfondo neutro della tavola, il disegnatore sembra affidarsi nell'ostinato proposito di scardinare la tradizionale costruzione della pagina, in un rifiuto del consueto montaggio delle immagini che comporta la destabilizzazione della sequenzialità su cui normalmente

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 118.

<sup>98</sup> «And yet I saw them in a limitless stream—flopping, hopping, croaking, bleating—surging inhumanly through the spectral moonlight in a grotesque, malignant saraband of fantastic nightmare. And some of them had tall tiaras of that nameless whitish-gold metal... and some were strangely robed. [...] I think their predominant colour was a greyish-green, though they had white bellies. They were mostly shiny and slippery, but the ridges of their backs were scaly. Their forms vaguely suggested the anthropoid, while their heads were the heads of fish, with prodigious bulging eyes that never closed. At the sides of their necks were palpitating gills, and their long paws were webbed». Howard Phillips Lovecraft, «The Shadow over Innsmouth», in Id., *The Complete Fiction of H. P. Lovecraft*, cit., p. 917 («Eppure li vidi sfilare nell'orda interminabile: frementi, saltellanti, gracidanti, mugolanti, che incedevano ondeggiando nello spettrale chiar di luna e davano vita a una grottesca sarabanda d'incubo. Alcuni portavano alte tiare del metallo sconosciuto simile all'oro... altri una strana toga. [...] Credo che il colore dominante fosse grigio-verdastro, sebbene avessero il ventre bianco. Erano per la maggior parte viscosi e lucenti, ma le loro schiene erano coperte di squame. Il corpo, vagamente antropoide, terminava in una testa di pesce con stupefacenti occhi sporgenti che non si chiudevano mai. Sui lati del collo si aprivano branchie palpitanti, e avevano lunghe zampe palmate». Trad. it. di Claudio De Nardi, «La maschera di Innsmouth», in Howard Phillips Lovecraft, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 2017, p. 811).





Figura 11: Tavola 9, vignetta 4 di *Omaggio a Lovecraft*, sceneggiatura e disegni di Dino Battaglia.

poggia l'ordine spaziale e temporale interno al fumetto; un venir meno delle due direttrici indispensabili a qualsiasi interpretazione della realtà che trova un perfetto corrispettivo in letteratura proprio nel genere fantastico e nel suo minare ogni certezza acquisita, in quella continua erosione della prospettiva razionalista che ne costituisce il tratto essenziale. Le vignette perdono la loro chiusa determinatezza, espandendosi senza soluzione di continuità sullo sfondo, fino ad arrivare in non pochi casi ad invadersi reciprocamente, com'è possibile osservare nella sequenza che prelude all'orrida epifania delle creature d'incubo che popolano la città (Figura 12), tre diverse inquadrature (una mezza figura del protagonista, intento a spiare ciò che accade fuori dal suo nascondiglio, un primissimo

piano sul suo sguardo terrorizzato e un campo lungo sul profilo del corteo mostruoso) assemblate in un'unica immagine priva di cornici e demarcazioni interne, tenuta insieme dal bianco delle lettere del lungo grido che l'attraversa e della fitta tessitura da cui è velata.



Figura 12: Tavola 8, vignetta 5 di *Omaggio a Lovecraft*, sceneggiatura e disegni di Dino Battaglia.

La scorporatura delle vignette, ovvero l'omissione totale o parziale del bordo che le delimita, implica che a conservare una loro precisa autonomia e a distinguerle dall'assenza di significato dello sfondo non resti che il bianco appartenente proprio a quest'ultimo, riadoperato da Battaglia per spostare l'attenzione dalla singola scena alla pagina nella sua interezza, con il conseguente rafforzamento dell'atmosfera del racconto, «elemento indeterminato per definizione»<sup>99</sup>, e allo stesso tempo del suo ritmo interno che, modulato da forme compositive di volta in volta differenti a seconda delle necessità della narrazione, determina nel lettore, con la sua imprevedibile frammentarietà, una sensazione di angosciosa inquietudine.

### 3.2.2 Alberto Breccia, *La sombra sobre Innsmouth*

L'impegno nell'esplorazione delle possibilità espressive del linguaggio fumettistico, nella prospettiva di un superamento dei suoi limiti, si direbbe orientare anche l'ultima fase del percorso artistico di Alberto Breccia, segnato, a partire dai primi anni Settanta, oltre che da un interesse quasi esclusivo per la pratica traduttiva, dall'elezione del

<sup>99</sup> Carlo Schiavo, *op. cit.*, consultabile online all'indirizzo <<http://www.argonline.it/argo/argo-n-2/argo-n-2-carlo-schiavo-letteratura-fumetto-dino-battaglia-philosophy-of-transposition/>>.

fantastico quale banco di prova principale della sua ricerca estetica<sup>100</sup>. Più che la tematica soprannaturale e le suggestive invenzioni del genere, a interessare il grande fumettista uruguayano sono, come per Battaglia, le modalità attraverso cui la scrittura perturbante sopperisce all'esigenza che la sottende di rappresentare l'irrappresentabile, di dare forma all'informe, istanza a cui l'arte pittorica aveva già dato risposta, con l'espressionismo e le altre avanguardie storiche, agli inizi del secolo, ma che restava del tutto disattesa nell'ambito dell'arte sequenziale, ancora legata a una visione tradizionale che la voleva capace di esprimere unicamente una «significación terminada»<sup>101</sup>.

A spingere Breccia ad adattare i racconti di Lovecraft<sup>102</sup> – e nello specifico quel ristretto gruppo di testi che nel tempo ha preso il nome apocrifo di “Miti di Cthulhu” – è, in tal senso, proprio la sfida rappresentata dall'apparente impossibilità di tradurre figurativamente, con i “modesti” mezzi del fumetto, quelle specificità del fantastico che nell'opera dello scrittore di Providence trovano sublimazione, prima fra tutte l'indeterminatezza retorica che regge la delineazione dell'alterità perturbante, come lo stesso disegnatore chiarisce in occasione di un'intervista, alludendo brevemente alla soluzioni adottate:

Me di cuenta muy pronto de que el lenguaje tradicional del cómic no podía representar satisfactoriamente el universo de Lovecraft, de manera que empecé a experimentar con

---

<sup>100</sup> A comprovare tale predilezione per il fantastico, basti qui riportare un elenco sommario delle innumerevoli trasposizioni di opere ascrivibili al genere realizzate da Breccia: oltre agli adattamenti dei racconti di Lovecraft, pubblicati tra il 1973 e il 1975 sulla rivista “Il Mago”, vanno quantomeno ricordati i diversi lavori tratti dall'opera di Poe, come *El corazón delator* (1975) e *Mr Valdemar* (1982), le riscritture piuttosto libere dei romanzi *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* di Stevenson e *Dracula* di Stoker, vale a dire *L'uomo e la bestia* (1982) e *Drácula, Dacul, Vlad?, Bah...* (1984), *La pata de mono* (1977), dal racconto «The Monkey's Paw» di William Wymark Jacobs, e l'adattamento del testo di Giovanni Papini «L'ultima visita del gentiluomo malato» (1981).

<sup>101</sup> «En la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de «ilustrar», siempre en algún sentido, a la palabra escrita [...]. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada». Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Barcelona 1982, p. 10.

<sup>102</sup> L'incontro tra Breccia e l'opera dello scrittore del Rodhe Island, avvenuto per caso attraverso un'edizione economica dei suoi racconti acquistata in occasione di un lungo viaggio in treno da Madrid a Milano, è di quelli folgoranti, come lo stesso fumettista dichiara: «puedo asegurarle que durante dos o tres años – no recuerdo cuánto tiempo me llevó – viví completamente inmerso en el mundo de Lovecraft. Rechacé otros trabajos y lo único que leía era Lovecraft y estudios sobre su obra. Al mismo tiempo experimentaba con nuevas técnicas en un intento de devolver, con la mayor fidelidad posible, lo que el escritor imaginó en sus historias». Alberto Breccia, *Breccia Sketchbook, Vol. 1*, Ancara, Buenos Aires 2003, p. 10.

nuevas técnicas, como el monotipo o el *collage*. Estos monstruos informes, semejantes a los que había dibujado en *El Eternauta*, están hechos así porque no quería ofrecer al lector únicamente mi propia visión: también quería que cada lector añadiese algo suyo, que utilizara la base que yo le proporcionaba para vestirla de sus propios temores, de su propio miedo. Al principio fue casi como un reto: quería averiguar si sería capaz de dibujar lo que Lovecraft describía<sup>103</sup>.

Piegate alle necessità narrative del medium, le principali tecniche dell'astrattismo espressionista diventano nelle mani di Breccia, paradossalmente, strumenti essenziali per dare concretezza grafica agli incubi che Lovecraft dichiara inesprimibili, a una dimensione altrimenti comunicabile dal disegno solo per mezzo di un'iconografia convenzionale.

Se da un lato è certamente da accogliere la proposta di Luciana Martinez, che vede nel monotipo l'espressione plastica di un orrore permeato dal *sublime*, inteso in senso kantiano come esperienza estetica – allo stesso tempo attrattiva e repulsiva – dell'illimitato e dell'informe, e nel *collage* il principale strumento di immissione nell'immagine dell'*unheimlich*, del destabilizzante riproporsi del rimosso<sup>104</sup>, dall'altro è interessante osservare come la natura per molti versi antinomica delle due tecniche adoperate da Breccia (fondate rispettivamente sull'imprevedibilità del processo calcografico e sulla referenzialità sospesa del frammento) traduca perfettamente la logica contrastiva che sostiene il discorso fantastico. Attraverso l'impiego della monotipia, senza precedenti in ambito fumettistico, l'artista uruguayano racchiude nella casualità

---

<sup>103</sup> Alberto Breccia, *Los mitos de Cthulhu*, Doedytores/Deux Graphica Studio, Buenos Aires 2008, p. 3.

<sup>104</sup> «En el Lovecraft de Breccia [...] estas modulaciones del horror encontrarán expresión en una experimentación plástica sin precedente en la historia de la historieta. Con frecuencia lo sublime horroroso se verá representado mediante la técnica del monotipo [...], la cual permite construir imágenes de contornos difusos que se ajustan al carácter de irrepresentabilidad que la experiencia de lo sublime horroroso implica. Esta técnica será central a lo largo de las transposiciones de Breccia, ya que hará posible la presentación de una forma inacabada, desfigurada por el empleo de la técnica misma. Lo siniestro, por su parte, encuentra con frecuencia su perfecto correlato en el collage, técnica a la que las vanguardias – particularmente el expresionismo abstracto – han sido afectas, y que le permitirá a Breccia presentar imágenes realistas fragmentadas, cuadros familiares cuyos lindes conocidos se van desfigurando a medida que lo extraño se introduce en la escena doméstica y cotidiana». Luciana Martinez, «En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 4 (2009), p. 25, consultabile online all'indirizzo <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2255/12885>>.



Figura 13: Tavola 2, vignetta 9 di *La sombra sobre Innsmouth*, sceneggiatura di Norberto Buscaglia, disegni di Alberto Breccia.

della macchia di inchiostro l'assoluta e impenetrabile alterità dell'irrazionale, la sua minacciosa estraneità a ogni paradigma interpretativo, catturando con la tecnica del *collage* quei pochi frammenti di realtà che ancora emergono dall'informe.

Che la contrapposizione tra l'astratta afigurabilità e la mimeticità imperfetta delle due modalità pittoriche riproduca nel fumetto brecciano l'inconciliabile convergere del piano di realtà e del piano di alterità proposto dal genere fantastico è, del resto, facilmente desumibile dall'esame di un'opera come *La sombra sobre Innsmouth*, nella quale, più che in qualsiasi altra trasposizione lovecraftiana dell'autore, le tecniche espressioniste considerate giocano un ruolo centrale. Si prenda, ad esempio, l'ultima vignetta della seconda tavola (Figura 13): per la prima volta viene presentata al lettore la pittoresca e misteriosa cittadina attorno a cui si sviluppa la vicenda, un panorama suggestivamente composito che vede uniti senza soluzione di continuità *collage* e monotipia, tecnica, quest'ultima, a cui è lasciato significativamente il compito di dare rappresentazione ai

«three tall steeples [...] stark and unpainted against the seaward horizon»<sup>105</sup> – prefigurazione dei blasfemi culti celebrati in paese – su cui si sofferma l’attenzione del protagonista.



Figura 2: Tavola 14, vignetta 6 di *La sombra sobre Innsmouth*, sceneggiatura di Norberto Buscaglia, disegni di Alberto Breccia.

La visione dell’inquietante profilo di Innsmouth introduce a livello diegetico i primi segnali dell’allentamento delle maglie del reale, di una destabilizzazione, in primo luogo dell’immagine, che trova modulazione proprio nel grado di densità raggiunto dalla commistione di inchiostro e fotografia. Se la raffigurazione della città, infatti, consente ancora di distinguere, nella vignetta considerata come più avanti nel fumetto, le diverse tecniche utilizzate, il definitivo irrompere del perturbante, coincidente anche qui con l’apparizione dei mostruosi abitanti degli abissi (Figura 14), vede nel disegno, così come

---

<sup>105</sup> «From the tangle of chimney-pots scarcely a wisp of smoke came, and the three tall steeples loomed stark and unpainted against the seaward horizon. One of them was crumbling down at the top, and in that and another there were only black gaping holes where clock-dials should have been». Howard Phillips Lovecraft, «The Shadow over Innsmouth», in Id. *The Complete Fiction of H. P. Lovecraft*, cit., p. 877 («Dalla selva di camini saliva solo qualche filo di fumo, e tre alti campanili si profilavano cupi e scrostati contro il cielo dalla parte del mare; la cima di uno di essi era parzialmente crollata e in questo, ma anche in un altro, si aprivano nere occhiaie dove avrebbero dovuto esserci grandi quadranti d’orologio»). «La maschera di Innsmouth», in Howard Phillips Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 765).

nel mondo narrato, il cadere di ogni distintività, il venir meno di ogni confine e separatezza.

Come in Battaglia, il fantastico è un fatto essenzialmente linguistico. Se nell'opera del fumettista italiano a tradurre l'irriducibile confluire di codici che definisce il genere è il contrasto tra la densa figuratività dell'inchiostro e la "vuota" significanza dello spazio bianco, altrove grafico e concettuale da cui è lasciato emergere l'inammissibile, in Breccia a esprimere il convergere fantastico dei due piani della realtà e dell'alterità è la distanza tra «uno stile realista che sfiora spesso l'accademismo»<sup>106</sup> e un astrattismo esasperato che racchiude in sé tutta l'ambigua indeterminatezza dell'immagine perturbante.

---

<sup>106</sup> Latino Imparato, «Disegnare l'invisibile», in Alberto Breccia, *I miti di Cthulhu*, Comma 22, Bologna 2008.

## CONCLUSIONI

Probabilmente questa era una semplice conseguenza della notte: noi ne conosciamo in realtà una parte minima, il rimanente è immenso, inesplorato, e le rarissime volte che vi entriamo, tutto ci impaurisce.

Dino Buzzati, *Sessanta racconti*

Se vuole sapere qualcosa di più sull'uomo, ricordi che all'ultimo momento, quando sembra di vedere, capire *tutto*, le lampade più perfette si spengono.

Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*

In occasione del ciclo di lezioni organizzato dall'Università di Berkeley nell'autunno del 1980, incalzato dalle domande degli studenti, Julio Cortázar – ormai al termine della sua carriera di scrittore – si ritrovò ad affrontare la spinosa questione della difficile tracciabilità dei confini del territorio fantastico, offrendo quella che rappresenta, con tutta probabilità, la sua ultima riflessione documentata sull'argomento:

«A mí me ha parecido siempre (pero esto es una cosa personal), que lo que podemos calificar de fantástico es una irrupción. Ahora, ¿una irrupción de qué y en qué? Allí está el problema. Para mí, un elemento fantástico es siempre una irrupción, el ingreso, la presencia de algo que se inserta, que entra en un orden establecido, en una situación perfectamente controlable y controlada y que por un momento disloca y cambia esa situación»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cit. in Zheyly Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Pliegos, Madrid 1992, p. 16.



Rispetto alle prospettive teoriche da cui muove, che vedono banalmente nel fantastico l'espressione narrativa di un'irruzione inaspettata e destabilizzante, la definizione cortazariana sposta il discorso sulle caratteristiche che tale violazione deve avere per dirsi nell'effettivo perturbante, sulla natura, cioè, dei termini in essa implicati e sulle modalità del loro improvviso entrare in contatto. Poiché «allí está el problema», constatazione che l'ampia indagine testuale portata avanti nel corso della trattazione ha dato modo di verificare, mettendo in evidenza come a garantire il prodursi nel racconto di una tensione autenticamente fantastica non sia né l'angosciante semantica del soprannaturale (sempre meno necessaria al genere), né tantomeno la minaccia dell'emergere dell'inammissibile (di per sé insufficiente a compromettere la tenuta del paradigma vigente), bensì quella dialettica polarizzante che dispiega la narrazione su due dimensioni antinomiche e contraddittorie, la cui momentanea sovrapposizione comporta in primo luogo l'invalidamento dei modelli interpretativi dai quali dipendono.

Il concetto di *invasione* si è dimostrato, in tal senso, il più adatto a precisare le strategie contrastive sottese al prodursi del perturbante, a esprimere meglio la violenza delle dinamiche che determinano lo spostamento di codici inconciliabili a cui il grande scrittore argentino allude, aspetti che ne hanno fatto la chiave di volta della costruzione teorica attraverso la quale si è dato conto delle diverse traiettorie che definiscono il rinnovamento novecentesco del genere, processo che proprio nel diversificarsi delle configurazioni assumibili dalla violazione fantastica trova i suoi presupposti. L'applicazione del modello di descrizione proposto all'analisi di alcune delle prove più rappresentative della produzione del secolo scorso ha permesso, in breve, di dare risposta a quelle domande (sulla natura del fantastico novecentesco, sui suoi caratteri costitutivi, su cosa lo contraddistingue dai suoi antecedenti romantici, ecc.) da cui il lavoro ha preso le mosse, dimostrando innanzitutto come nelle recenti evoluzioni del fantastico a cambiare non siano mai i principi strutturanti del genere, i suoi meccanismi costitutivi, quanto piuttosto le dinamiche che questi assumono nel testo, la portata delle loro implicazioni. La natura, come sottolineava Cortázar, tanto dell'agente invasore quanto del territorio invaso. Se il modello ottocentesco prevede, infatti, almeno fino al maupassantiano «Le Horla», che l'aggressione alla tranquilla dimensione dell'ordinario muova solo ed esclusivamente dal fronte antagonista del soprannaturale, nelle forme del manifestarsi di una presenza mostruosa o, al più, del rinvenimento di un oggetto impossibile, nel fantastico più recente

l'infrazione appare spesso – in un contesto di generale ampliamento delle sue possibilità di modulazione – meno evidente e prevedibile, una contrapposizione di ordine logico e verbale immune alle suggestioni dell'irrazionale, eppure ugualmente radicale e destabilizzante. Tale tendenza a destituire il soprannaturale dal ruolo di unico motore della violazione fantastica, favorita dalla graduale perdita di consistenza del termine a cui tradizionalmente si contrappone, da quella sfiducia, cioè, nella saldezza della nozione di realtà che caratterizza l'intero secolo, determina l'inevitabile affrancamento da quell'organizzazione della narrazione, implicitamente gerarchica, che vincola in epoca romantica la dimensione del reale al ruolo convenzionale di placida superficie in balia degli assalti dell'impossibile, affrancamento che consente all'impianto dualistico del genere di assumere nuove e più interessanti strutturazioni.

La più ovvia e ricorrente è quella che vede – invertiti i termini del modello ottocentesco – il piano della realtà riversarsi su quello dell'alterità, scenario che si è detto concretizzarsi generalmente nell'involontario ingresso del protagonista in un altrove straniante, in una dimensione ostile e indecifrabile (ben distante dal mondo onirico visitato dall'Alice di Carroll), come quelle in cui scivolano inavvertitamente i personaggi dei racconti «Non aspettavano altro» e «Ómnibus», distinguibili dal piano dell'ordinario unicamente per via del comportamento inspiegabile dei suoi abitanti, o come la Buenos Aires alternativa in cui letteralmente precipita con il suo aeroplano Ireneo Morris ne «La trama celeste», riflesso distorto di un originale che un disarmante gioco di specchi ha reso irrintracciabile.

Proprio l'esame del racconto di Bioy Casares ha evidenziato come tale frammentazione del piano della realtà in infinite *iperrealtà* apparentemente identiche tra loro – simulacri di un referente ormai irriconoscibile come tale – costituisca, nel suo trasgredire l'imprescindibile dicotomia tra due ordini irriducibili su cui il perturbante si fonda, una delle traiettorie più avanzate del recente rinnovamento del genere, il punto di maggior contatto tra questo e la categoria attigua della fantascienza, in cui non pochi studiosi, come Roger Caillois e Andrzej Zgorzelski<sup>2</sup>, hanno visto la naturale evoluzione del fantastico, posizione che sembrerebbe trovare conferma in romanzi di frontiera come

---

<sup>2</sup> Cfr. rispettivamente Roger Caillois, «De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique», in Id., *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, Paris 1966 e Andrzej Zgorzelski, «Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?», *Science Fiction Studies*, VI, 3 (novembre 1979), pp. 296-303.

*La invención de Morel*, dello stesso Bioy Casares, e *Cancroregina* di Landolfi, costruiti attorno all'inevitabile riutilizzo di modelli e tematiche di quello che Todorov chiama "meraviglioso scientifico"<sup>3</sup>. Una contiguità che appare ancora più evidente se si fa riferimento a quelle traiettorie della *science fiction* che si pongono l'obiettivo di indagare, in maniera non troppo dissimile dal fantastico, la realtà nella sua ambigua essenza di costruzione soggettiva, esplorazione che raggiunge nell'opera dello statunitense Philip K. Dick il suo punto più alto. La dimensione simulacrale, fatta di pure immagini, che la macchina di Morel genera attraverso l'infinita riproduzione di tempi e spazi si direbbe anticipare di quasi vent'anni, d'altra parte, la realtà illusoria costruita (ancora una volta artificialmente) attorno al protagonista del romanzo dickiano *Time Out of Joint* (1959), così come gli innumerevoli mondi virtuali delineati nella produzione successiva. Per quanto, tuttavia, la necessità costitutiva della fantascienza (individuata da Darko Suvin in uno studio ormai classico sul genere) di introdurre «the narrative dominance or hegemony of a fictional 'novum' (novelty, innovation) validated by cognitive logic»<sup>4</sup> definisca in molti casi la strutturazione del racconto in senso diadico, i due piani descritti dalla sostanziale interpolazione dell'elemento di novità non arrivano mai, nell'effettivo, a proporre una polarizzazione dell'impianto narrativo a tal punto radicale da produrre quella «paradossale tensione dialettica»<sup>5</sup> tra codici incompatibili su cui poggia la trasgressione perturbante. Non viene a crearsi, in altre parole, quello scontro tra parti

---

<sup>3</sup> Pur dimostrando in più di un'occasione di mal tollerare l'idea di vedere la sua opera etichettata come *ciencia-ficción*, Bioy Casares si rivela perfettamente consapevole dell'indubbia ascrivibilità al genere di molti suoi lavori: «Yo creo que lo que entendemos nosotros por literatura fantástica corresponde a lo que es mi obra, o si no a algo que no me gusta nada, que es la ciencia-ficción. Cuando leo libros de ciencia-ficción generalmente me parecen malos o no me interesan. Y tengo la melancólica convicción de que se me ocurren historias de ciencia-ficción con bastante frecuencia». Tomás Barna, *Conversando con Bioy Casares: Una Invitación al Viaje*, consultabile al sito <<https://lamaquinadel tiempo.com/online/entrevbioy/>> (ultima consultazione 12/5/2021). Nella pagina di *Rien va* datata 10 novembre 1959 (data non casuale, in quanto lo stesso mese venne pubblicata presso l'Einaudi la fondamentale antologia *Le meraviglie del possibile*, curata da Carlo Fruttero e Franco Lucentini, vero e proprio grimaldello della *science fiction* anglosassone nell'ambiente letterario italiano) Landolfi esprime sul genere un giudizio entusiasta, opposto nei toni a quello esternato dal collega argentino: «Mi par chiaro che sola la letteratura fantascientifica è sulla strada giusta, e se ho detto altra volta il contrario tanto peggio, o l'avrò fatto per ignoranza dei testi migliori. Ossia la fantascienza sarà magari, oggi come oggi, priva di vere dimensioni e niente in sé, ma quel letterale rivolgersi al di fuori parrebbe nondimeno il solo atteggiamento ormai possibile. Non sarei alieno insomma dal pensare che la fantascienza stia ponendo o potrebbe porre le basi della prossima letteratura». Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 160.

<sup>4</sup> Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven – London 1979, p. 63.

<sup>5</sup> Ferdinando Amigoni, *Fantasma del Novecento*, cit., p. 96.

ontologicamente contraddittorie e mutualmente escludenti che definisce il confluire fantastico: ecco che l'invasione marziana narrata da Wells nel suo *The War of the Worlds* (1898) si presenta come un'aggressione al comune paradigma di realtà di gran lunga meno allarmante rispetto all'ingerenza dei misteriosi usurpatori di «Casa tomada». Lo stretto dialogo che, nel corso dell'ultimo secolo, il fantastico instaura con la fantascienza resta, ad ogni modo, un campo di indagine ancora da approfondire, così come tuttora sembra mancare uno studio coerente e unitario di quella produzione che si colloca al confine tra i due generi, di cui i testi di Bioy Casares, Landolfi e Dick sopra citati rappresentano appena la punta dell'iceberg.

L'ampiezza che, come complesso fenomeno transnazionale, il rinnovamento novecentesco del fantastico dimostra ha comportato, d'altro canto, l'inevitabile necessità di dover cernere, tra le numerosissime traiettorie in cui questo si concretizza, quelle più rappresentative della sua specificità, di dover scegliere, nell'impossibilità di affrontare l'argomento in ogni suo aspetto, quali direzioni seguire e, di conseguenza, quali prospettive lasciare inesplorate nella trattazione, questione che si è presentata in maniera più evidente nel momento di dar conto della straordinaria apertura semantica vissuta dal genere in coincidenza del graduale accantonamento dei superati repertori romantici.

Non si è riusciti ad approfondire, ad esempio, nell'ambito del tema "creaturale" esaminato, quei motivi legati alle evoluzioni e alle involuzioni di carattere – si potrebbe dire – vagamente biologico e darwiniano che la lente distorcente e metamorfizzante del fantastico spesso imprime agli animali posti dal racconto in funzione di agenti dell'altrove, su cui si instaura il capovolgimento della norma che prevede il dominio dell'uomo sulla natura delineato in racconti come «I topi»<sup>6</sup> di Buzzati (storia della lenta sottomissione di una famiglia alla torma di roditori sovrasviluppati che vive nella loro casa) e «De los reyes futuros»<sup>7</sup> di Bioy Casares (in cui alcuni scienziati subiscono gli effetti dei poteri telepatici acquisiti dalle cavie dei loro stessi esperimenti, divenendone i servitori).

Allo stesso modo non si è riusciti ad affrontare soddisfacentemente, per mancanza di

---

<sup>6</sup> Pubblicato inizialmente il 9 agosto 1953 sulle pagine del «Corriere della Sera», il racconto confluisce l'anno successivo nella raccolta *Il crollo della Baliverna*.

<sup>7</sup> Apparso per la prima volta in «Los Anales de Buenos Aires» nell'autunno del 1947, il testo venne raccolto nell'antologia del 1948 *La trama celeste*.

tempo, alcune delle questioni a cui pure si è fatto riferimento più volte nel corso dell'analisi in considerazione dell'importanza che rivestono nel quadro delle nuove direzioni esplorate dal fantastico contemporaneo, come quelle legate alla rintracciabilità nel genere di una dimensione ironica e umoristica o al costituirsi al suo interno di una prospettiva autenticamente femminista, ambiti di ricerca che proprio negli ultimi anni hanno iniziato a imporsi all'attenzione della critica, come dimostrano l'uscita, nel 2018, del numero monografico della rivista «Brumal» *El humor y lo fantástico*, curato da Anna Boccuti, e la recente pubblicazione del volume *Las creadoras ante lo fantástico*<sup>8</sup>, a cura di David Roas e Alessandra Massoni.

È interessante osservare come, in conformità al modello delineato, l'ironia esprima all'interno del genere, al pari della stessa trasgressione perturbante, «la crisis del sujeto, de las interpretaciones de la realidad y de la confianza en los signos que se inaugura en la modernidad y culmina en la posmodernidad»<sup>9</sup>, agendo, prima che come strumento atto a decostruire i logori moduli della tradizione romantica, da vero e proprio catalizzatore della conflittualità polarizzante che sostiene il fantastico. Nei termini conflittivi del dualismo fantastico si iscrive, del resto, anche la rappresentazione nel testo della dimensione femminile, tradizionalmente assimilata, nella prospettiva egemonica maschile, alla sfera del magico e dell'irrazionale, in veste di prima espressione dell'alterità. Se un "fantastico femminile" è, tuttavia, ben attestato anche nell'ambito della produzione dell'Ottocento, l'uso "femminista" del genere in quanto categoria che «explores the problems of being for women in a society which denies them not only visibility but also subjectivity», che «scrutinizes the categories of the patriarchal real, revealing them to be arbitrary, shifting constructs»<sup>10</sup>, si dimostra, come evidenziato da Roas<sup>11</sup>, un fenomeno strettamente novecentesco.

Dichiarato estinto ai margini del XX secolo, il fantastico ha superato indenne (ma non

---

<sup>8</sup> David Roas e Alessandra Massoni (a cura di), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Visor libros, Madrid 2020.

<sup>9</sup> Anna Boccuti, introduzione al numero monografico «El humor y lo fantástico», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, VI, 1 (primavera 2018), p. 9.

<sup>10</sup> Anne Cranny-Francis, «Feminist Fantasy», in Id., *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, St. Martin's Pr., New York 1990, p. 77.

<sup>11</sup> Cfr. David Roas, «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real», in David Roas e Alessandra Massoni (a cura di), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, cit., pp. 15-29.

immutato) le soglie di quello successivo. Proprio la copiosità e la rilevanza della produzione di questo primo quarto di secolo – che continua ad aprire nuove prospettive di indagine su un campo di studi già sterminato – segnalano l'esigenza di verificare la tenuta dell'impianto teorico proposto alla luce delle prove ipercontemporanee del genere. Se una simile verifica resta ancora da realizzare, una prima lettura dell'opera certamente fantastica di autori come Thomas Ligotti e Jeff Vandermeer (in area statunitense), Mariana Enríquez, Fernando Iwasaki, Félix J. Palma (in ambito ispanofono) e Michele Mari (nel contesto italiano) sembrerebbe essere già rivelatrice del perdurare di molte delle traiettorie individuate e, cosa ancora più importante, del loro disporsi dialetticamente su strutture di tipo contrastivo. Rincuora, d'altra parte, constatare come, tra queste nuove voci del fantastico, proprio uno dei più acuti teorici della materia, David Roas, abbia dato a una sua recente raccolta di racconti il titolo emblematico di *Invasión*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> David Roas, *Invasión*, Páginas de Espuma, Madrid 2018.

## BIBLIOGRAFIA

### OPERE LETTERARIE

#### a) Area italoфона

- BUZZATI, Dino, «Sette piani» [1937], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 24-40.
- , «L'uccisione del drago» [1939], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 67-81.
- , «Una goccia» [1945], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 142-144.
- , «Lo scarafaggio» [1950], in Id., *La boutique del mistero*, Mondadori, Milano 2016, pp. 140-142.
- , «I topi» [1953], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 221-226.
- , «Direttissimo» [1954], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 332-337.
- , «Non aspettavano altro» [1954], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 299-311.
- , «Sciopero dei telefoni» [1955], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 344-350.
- , «La peste motoria» [1956], in Id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 440-445.
- , «Il colombre» [1966], in Id., *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano 1974, pp. 7-16.
- , «Le formiche mentali» [1971], in Id., *I miracoli di Val Morel*, Mondadori, Milano 2013, p. 51.
- LANDOLFI, Tommaso, «La morte del re di Francia» [1935], in Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, Adelphi, Milano
- , «Il babbo di Kafka» [1940], in Id., *La spada*, Adelphi, Milano 2001, pp. 24-27.
- , «La spada» [1940], in Id., *La spada*, Adelphi, Milano 2001, pp. 14-23.
- 2007, pp. 29-72.
- , «La moglie di Gogol'» [1944], in Id., *Ombre*, Adelphi, Milano 1994, pp. 19-32.
- , *Racconto d'autunno* [1947], Adelphi, Milano 2013.
- , *Cancroregina* [1949], Adelphi, Milano 2011.

- , *LA BIÈRE DU PECHEUR* [1953], Adelphi, Milano 1999.
- , «Prefigurazioni: Prato» [1954], in Id., *Ombre*, Adelphi, Milano 1994, pp. 101-109.
- , *Rien va* [1963], in Id., *Opere II*, Rizzoli, Milano 1992.
- , *Des mois* [1967], Vallecchi, Firenze 1967.
- , «Le labrene» [1974], in Id., *Le labrene*, Adelphi, Milano 1994, pp. 9-48.
- ORTESE, Anna Maria, «Isola» [1937], in Id., *Angelici dolori e altri racconti*, Adelphi, Milano 2006, pp. 13-20.
- , «Jane, il mare» [1950], in Id., *L'Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000, pp. 70-81.
- , «La collana dei tappi sacri» [1950], in Id., *L'Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000, pp. 107-16.
- , «La casa del bosco» [1987], in Id., *In sonno e in veglia*, Adelphi, Milano 2017, pp. 11-56.
- TABUCCHI, Antonio, «I pomeriggi del sabato» [1981], in Id., *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 55-76.
- , «Any where out of the world» [1985], in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 71-82.
- , «Gli incanti» [1985], in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 47-62.
- , «Notte, mare o distanza» [1991], in Id., *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 29-50.

*b) Area ispanofona*

- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel* [1940], in Id., *La invención de Morel; El gran Serafín*, Catedra, Madrid 2015, pp. 81-176.
- , «El perjurio de la nieve» [1944], in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, pp. 140-172.
- , «La trama celeste» [1944], in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, pp. 66-98.
- , *Plan de evasión* [1945], Edhasa/Sudamericana, Barcelona 1977.
- , «De los reyes futuros» [1947], in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, pp. 24-36.
- , «El ídolo» [1948], in Id., *La trama celeste*, Alianza Editorial, Madrid 2008, pp. 37-65.
- , «Historia desafortada» [1986], in Id., *Historias desafortadas*, Alianza Editorial, Madrid 2005, pp. 39-51.
- BORGES, Jorge Luis, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» [1940], in Id., *Cuentos completos*, Debolsillo, Barcelona 2016, pp. 91-107.
- , «El Aleph» [1945], in Id., *Cuentos completos*, Debolsillo, Barcelona 2016, pp. 330-344.



- , *El libro de arena* [1975], Alianza Editorial, Barcelona 1998.
- CORTÁZAR, Julio, «Casa tomada» [1946], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 113-118.
- , «Bestiario» [1951], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 195-216.
- , «Cefalea» [1951], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 151-164.
- , «Ómnibus» [1951], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 139-149.
- , «Axolotl» [1956], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 343-348.
- , «La noche boca arriba» [1956], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 349-358.
- , *Rayuela* [1963], Debolsillo, Barcelona 2016.
- , «Todos los fuegos el fuego» [1966], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 813-25.
- , «El hijo del vampiro» [1994], in Id., *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Debolsillo, Barcelona 2018, pp. 13-18.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina, «Mi hermana Elba» [1980], in Id., *Todos los cuentos*, Tusquets editores, Barcelona 2008, pp. 55-74.
- , «El reloj de Bagdad» [1983], in Id., *Todos los cuentos*, Tusquets editores, Barcelona 2008, pp. 95-104.
- , «El ángulo del horror» [1990], in Id., *Todos los cuentos*, Tusquets editores, Barcelona 2008, pp. 213-222.
- , «El legado del abuelo» [1990], in Id., *Todos los cuentos*, Tusquets editores, Barcelona 2008, pp. 191-212.
- c) Area anglofona*
- BRADBURY, Ray, «The Man Upstairs» [1947], in Id., *The October Country*, Ballantine Books, New York 1996, pp. 233-248.
- CARTER, Angela, «The Lady of the House of Love» [1975], in Id., *Burning Your Boats*, Vintage, London 1996, pp. 232-49.
- , «The Bloody Chamber» [1979], in Id., *Burning Your Boats*, Vintage, London 1996, pp. 131-70.
- CONRAD, Joseph, *Under Western Eyes*, Harper & Brothers, New York 1911.
- , *Heart of Darkness* [1899], Penguin, London 2012.

- JACKSON, Shirley, «The Lottery» [1948], in Id., *Novels and Stories*, a cura di Joyce Carol Oates, The Library of America, New York 2010, pp. 227-238.
- , «Like Mother Used to Make» [1949], in Id., *Novels and Stories*, a cura di Joyce Carol Oates, The Library of America, New York 2010, pp. 26-34.
- , *The Haunting of Hill House* [1959], in Id., *Novels and Stories*, a cura di Joyce Carol Oates, The Library of America, New York 2010, pp. pp. 243-420.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, «Dagon» [1919], in Id., *The Complete Fiction*, Quarto Publishing, New York 2014, pp. 25-29.
- , «The Call of Cthulhu» [1928], in Id., *The Complete Fiction*, Quarto Publishing, New York 2014, pp. 381-407.
- MATHESON, Richard, «Born of Man and Woman» [1950], in Id., *Collected Stories vol. 1*, Edge Books, Colorado Springs 2003, pp. 15-18.
- , «Clothes Make the Man» [1951], in Id., *Collected Stories vol. 1*, Edge Books, Colorado Springs 2003, pp. 55-60.
- , «Long Distance Call» [1953], in Id., *Collected Stories vol. 1*, Edge Books, Colorado Springs 2003, pp. 387-399.
- , «Mad House» [1953], in Id., *Collected Stories vol. 1*, Edge Books, Colorado Springs 2003, pp. 175-206.
- , «Wet Straw» [1953], in Id., *Collected Stories vol. 2*, Edge Books, Colorado Springs 2005, pp. 99-106.
- , *I Am Legend*, Fawcett Publications, New York 1954.
- , «Lemmings» [1958], in Id., *Collected Stories vol. 2*, Edge Books, Colorado Springs 2005, pp. 411-414.
- , «Duel» [1971], in Id., *Collected Stories vol. 3*, Edge Books, Colorado Springs 2005, pp. 321-346.
- STOKER, Bram, *Dracula* [1897], Oxford University Press, Oxford-New York 2011.
- VANDERMEER, Jeff, *Annihilation*, Farrar Straus and Giroux, New York 2014.

#### **OPERE CINEMATOGRAFICHE**

- BARTON, Charles, *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, Universal Pictures, 1948.
- BROOKS, Mel, *Young Frankenstein*, Gruskoff/Venture Films, Crossbow Productions, Jouer Limited, 1974.
- BROWNING, Tod, *Dracula*, Universal Pictures, 1931.
- CARPENTER, John, *The Fog*, Debra Hill Productions, 1980.

- , *The Thing*, Universal Pictures, 1982.
- , *The Prince of Darkness*, Universal Pictures, 1987.
- , *In the Mouth of Madness*, New Line Cinema, 1994.
- CLAYTON, Jack, *The Innocents*, 20th Century Fox, 1961.
- CORMAN, Roger, *House of Usher*, Alta Vista Productions, 1960.
- , *The Pit and the Pendulum*, Alta Vista Productions, 1961.
- , *Tales of Terror*, Alta Vista Productions, 1962.
- , *The Premature Burial*, Alta Vista Productions, 1962.
- , *The Haunted Palace*, Alta Vista Productions, 1963.
- , *The Raven*, Alta Vista Productions, 1963.
- , *The Raven*, Alta Vista Productions, 1963.
- , *The Terror*, The Filmgroup, 1963.
- , *The Masque of the Red Death*, Alta Vista Productions, 1964.
- , *The Tomb of Ligeia*, Alta Vista Productions, 1964.
- DE CHOMÓN, Segundo, *La casa hechizada*, Pathé Frères, 1908.
- FISHER, Terence, *The Curse of Frankenstein*, Hammer Film Productions, 1957.
- , *Dracula*, Hammer Film Productions, 1958.
- HITCHCOCK, Alfred, *The Birds*, Universal Pictures, 1963.
- KENTON, Erle C., *House of Dracula*, Universal Pictures, 1945.
- MÉLIÈS, Georges, *Le manoir du diable*, Star Film, 1896.
- , *L'auberge ensorcelée*, Star Film, 1897.
- , *La Caverne maudite*, Star Film, 1898.
- , *Le auberge du bon repos*, Star Film, 1903.
- , *Le revenant*, Star Film, 1903.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Prana-Film G.m.b.H., 1922.
- NEILL, Roy William, *Frankenstein Meets the Wolf Man*, Universal Pictures, 1943.
- NYBY, Christian, *The Thing from Another World*, RKO Radio Pictures, 1951.
- POLAŃSKI, Roman, *Dance of the Vampires*, Filmways, 1967.
- , *Rosemary's Baby*, William Castle Enterprises, 1968.
- ROMERO, George, *Night of the Living Dead*, Image Ten, 1968.
- SCOTT, Ridley, *Alien*, 20th Century Fox, 1979.

- SIEGEL, Don, *Invasion of the Body Snatchers*, Allied Artists, 1956.
- SMITH, George Albert, *The Haunted Castle*, GAS Films, 1897.
- , *The Haunted Picture Gallery*, GAS Films, 1899.
- VAN HEIJNINGEN Jr., Matthijs, *The Thing*, Strike Entertainment / Morgan Creek Productions, 2011.
- WEGENER, Paul, *Der Student von Prag*, Deutsche Bioscop GmbH, 1913.
- WHALE, James, *Frankenstein*, Universal Pictures, 1931.
- WIENE, Robert, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Decla-Film-Gesellschaft, 1920.
- WISE, Robert, *The Haunting*, Argyle Enterprises, 1963.

#### FUMETTI E GRAPHIC NOVEL

- BATTAGLIA, Dino, «La caduta della casa degli Usher», *Linus*, 5 (maggio 1969).
- , «Omaggio a Lovecraft», *Linus*, II, 59 (febbraio 1970).
- , «Totentanz», *Linus*, 61 (aprile 1970).
- , «Il patto», *Linus*, 11 (novembre 1974).
- BRECCIA, Alberto, «La sombra sobre Innsmouth», *Il Mago*, 20 (novembre 1973).
- , «El corazón delator», *Alter linus*, 9 (settembre 1975).
- , «La pata de mono», *Alter Alter*, 9 (settembre 1977).
- , «Mr Valdemar», *Alter Alter*, 4 (aprile 1982).
- , «L'uomo e la bestia», *Alter Alter*, 8 (agosto 1982).
- , «Drácula, Dacul, Vlad?, Bah...», *Comix Internacional*, 49 (ottobre 1984).
- , «L'ultima visita del gentiluomo malato», in Id., *Quattro incubi*, Editiemme, Milano 1985.
- CREPAX, Guido, *Dr. Jekyll e Mr. Hide*, Olympia Press, Milano 1986.
- , *Conte Dracula*, Rizzoli, Milano 1987.
- , *Giro di vite*, Olympia Press, Milano 1989.
- GIFFEN, Keith (testi), BRECCIA, Enrique (disegni), *Lovecraft*, DC Comics, New York 2003.
- MARGOPOULOS, Richard (testi), MARTIN SALVADOR, Santiago (disegni), «The Fall of the House of Usher», *Creepy*, 69 (febbraio 1975).
- MIGNOLA, Mike (testi e disegni), John Birne (testi), *Seed of Destruction*, in «Hellboy» n. 1-4, Dark Horse Comics, marzo – giugno 1994.
- MOENCH, Doug (testi), JONES, Kelley (disegni), *Batman & Dracula: Red Rain*, DC Comics,

New York 1991.

—, *Batman: Bloodstorm*, DC Comics, New York 1994.

—, *Batman: Crimson Mist*, DC Comics, New York 1998.

MOORE, Alan (testi), BURROWS, Jacen (disegni), «Providence», 12 numeri, Avatar Press, maggio 2015 – aprile 2017.

MOORE, Alan (testi), GIBBONS, Dave (disegni), «Watchmen», 12 numeri, DC Comics, settembre 1986 – ottobre 1987.

SCLAVI, Tiziano (testi), MONTANARI Giuseppe e GRASSANI Ernesto (disegni), *La zona del crepuscolo*, in «Dylan Dog» n. 7, Sergio Bonelli Editore, aprile 1987.

TOPPI, Sergio, *Sharaz 'de*, Milano Libri Edizioni, Milano 1984.

WEIN, Len (testi), SWAN, Curt (disegni), *Superman vs Dracula and the Frankenstein Monster*, in «Superman» n. 344, DC Comics, febbraio 1978.

#### TESTI DI CARATTERE GENERALE E STUDI TEORICI SUL FANTASTICO

ALAZRAKI, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, vol. XIX, 2 (autunno 1990), pp. 21-35.

ALBERT, David, «How to Take a Photograph of Another Everett World», in Daniel Greenberger (a cura di), *New Techniques and Ideas in Quantum Measurement Theory*, Annals of the New York Academy of Sciences, New York 1986, pp. 498-502.

ALBERTAZZI, Silvia, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Laterza, Roma-Bari 1993.

ALFIERI, Alessandro, «Soggettività e oggettività nel cinema “caligarista” tedesco. L’ambiguità costitutiva dell’estetica espressionista», in Luigi Russo (a cura di), *Premio nuova estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2013, pp. 7-30.

AMIGONI, Ferdinando, *Fantasmî del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

ANDROPOULUS, Stefan, «The Terror of Reproduction: Early Cinema’s Ghostly Doubles and the Right to One’s Own Image», *New German Critique*, 99 (autunno 2006), pp. 151-170.

APTER, Terri E., *Fantasy Literature. An approach to Reality*, Macmillan, Londra 1982.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1983.

BALÁZS, Béla, *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, Dennis Dobson, London 1952.

BÄR, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Rodopi, Amsterdam 2005.

BARBARULLI, Clotilde e Luciana Brandi, «Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico», in Eleonora Chiti, Monica Farnetti e Uta Treder (a cura di), *La perturbante: das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi editore,

Perugia 2003, pp. 149-176.

BARBIERI, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991.

—, *Semiotica del fumetto*, Carocci editore, Roma 2017.

BARNA, Tomás, *Conversando con Bioy Casares: Una Invitación al Viaje*, consultabile al sito <<https://lamaquinadeltiempo.com/online/entrevbioy/>> (ultima consultazione 12/5/2021).

BARNES, John, *The Rise of the Cinema in Great Britain*, Bishopsgate Press, London 1983.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique*, L'âge d'homme, Lausanne 1977.

BARRENECHEA, Ana Maria e SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, Messico 1957.

BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80 (luglio-settembre 1972), pp. 391-403.

BARTHES, Roland, «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4 (1964), pp. 40-51.

—, «L'effet de réel», in Id., *Essais critiques, 4: Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris 1984.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Parigi 1981 (Trad. it. *Simulacri e simulazione*, Cappelli, Bologna 1985).

BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Blackwell, Malden 2000 (Trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2006).

BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona 1976.

BELLEMIN-NOËL, Jean, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, 2 (1971), pp. 103-118.

BELLOTTO, Silvia, *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Pendragon, Bologna 2003.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris 1973.

BIAGINI, Enza, «La critica tematica, il tematismo e il “bestiario”», in Enza Biagini e Anna Nottoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 2001, pp. 9-20.

BILLI, Mirella, *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993.

BIZZARRI, Gabriele, «Idoli di plastica e altre cincaglierie: la rifusione della tradizione nel fantastico ispanoamericano della globalizzazione», in Marco Malvestio e Valentina Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis, Milano 2019, pp. 103-24.

BLOOM, Harold, *Classic Fantasy Writers*, Chelsea House, New York 1994.

—, *Modern Fantasy Writers*, Chelsea House, New York 1995.

BOCCUTI, Anna (a cura di), *Rappresentazioni del limite. Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema*, Atti del convegno internazionale, Torino 19-20 novembre 2015, Collane@unito.it, Torino 2017.

- BORGES Jorge Luis, «Avatares de la tortuga», in *Obras completas*, vol. I, Emecé, Buenos Aires 2002.
- BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence 1992.
- BRAVO, Victor, *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Latinoamericana-CDCHE-Universidad de Los Andes, Caracas 1993.
- CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965 (Trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984).
- , «De la fèerie à la science-fiction», in *Anthologie du Fantastique*, tome I, Gallimard, Paris 1966.
- , *Images, images: essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, José Corti, Paris 1966.
- CALANCHI, Alessandra, «'Un poco più su della scimmia, parecchio più giù dell'uomo': due parole sulla paraletteratura», in Ornella De Zordo e Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *Altri canoni/canoni altri, pluralismo e studi letterari*, Firenze university press, Firenze 2011.
- CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2002.
- CAMPRA, Rosalba, «Fantástico y sintaxis narrativa», *Río de la Plata*, 1 (1985), pp. 95-111.
- , «Los silencios del texto en la literatura fantástica», in Enriqueta Morillas Ventura (a cura di), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid 1991, pp. 49-74.
- , «Lo fantástico: una isotopia de la transgresion», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid 2001, pp. 153-191.
- , *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008.
- , *America Latina: l'identità e la maschera*, Edizioni Arcoiris, Salerno 2013.
- CAROTENUTO, Aldo, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani, Milano 2010.
- CARTER, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Virago, London 1979.
- CARVER, Stephen, «The House of Horror: A History of Hammer Films», in William Hughes, David Punter e Andrew Smith (a cura di), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of the Gothic*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, pp. 313-316.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Parigi 1951.
- CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.
- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- , *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- , «Il fantastico e l'immaginario postmoderno», in Roberto Colonna (a cura di), *Il fantastico. Tradizioni a confronto*, Edizioni Arcoiris, Salerno 2014, pp. 27-44.

- CHARPENTREAU, Jacques, *Le Fantastique en poésie*, Gallimard, Paris 1983.
- CIRILLO, Silvana, «Fantastici, surrealisti e realisti magici», in Nino Borsellino e Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XIII, Federico Motta Editore, Milano 1999.
- , *Nei dintorni del surrealismo*, Editori Riuniti, Roma 2006.
- CLARENS, Carlos, *An Illustrated History of The Horror Film*, Putman, New York 1967.
- CLUTE, John, David Langford e Peter Nicholls (a cura di), *Alternate History*, in *The Encyclopedia of Science Fiction*, III edizione online, 2011-2015, [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/alternate\\_history](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/alternate_history) (ultima consultazione 15/05/2021).
- COLIN, Mariella, «La difficile naissance de la littérature fantastique en Italie», *Les langues néo-latines*, 272 (1990), pp. 73-96.
- CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento», in Id., *Obra crítica*, Debolsillo, Barcelona 2017, pp. 474-492.
- , «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», in Id., *Obra crítica*, Debolsillo, Barcelona 2017, pp. 579-600.
- , «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», in Id., *Obra crítica*, Debolsillo, Barcelona 2017, pp. 567-578.
- CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 1993.
- CROCE, Benedetto, *Nuovi saggi di estetica*, vol. 10, Bibliopolis, Napoli 1991.
- DE TORO, Alfonso, «Postmodernidad y Latinoamérica. Con un modelo para la novela latinoamericana», *Acta Literaria*, 15 (1990), pp. 71-100.
- , «Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea. Postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica», in *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 1997, pp. 11-50.
- DICK, Philip K., «The Android and the Human (1972)», in *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, Pantheon Books, New York 1995.
- DONNARUMMA, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004.
- DOUCHET, Jean, «La ville tentaculaire», in AA.VV., *Cités-Cines*, Ramsay, Paris 1987.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- , *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- , *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrative*, Bompiani, Milano 1991.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Piero Montani, Marsilio, Venezia 1985.



- , *La forma cinematografica*, trad. it. di Paolo Gobetti, Einaudi, Torino 1986.
- FARINELLI, Patrizia (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Edizioni ETS, Pisa 2012.
- FARNETTI, Monica, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988.
- , «L'irruzione del fantastico nella letteratura italiana», in Alessandro Scarsella (a cura di), *Fantastico e immaginario*, Solfanelli, Chieti 1988, pp. 79-90.
- , *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Olschki, Firenze 1995.
- , «Irruzioni del semiotico nel simbolico. Appunti sul fantastico femminile», in Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos, Roma 1996, pp. 223-236.
- , *L'irruzione del vedere nel pensare. Saggi sul fantastico*, Campanotto, Udine 1997.
- , «Scritture del fantastico», in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 382-409.
- , «Le amiche del Mostro», in Giorgio Raimondi (a cura di), *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell' "Unheimliche"*, Cuec, Cagliari 2006, pp. 69-78.
- , *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga edizioni, Milano 2008.
- FERRETTI, Roberto, «L'horror fra cinema e musica», *I quaderni della fondazione*, II (ottobre 2018), *Atti del convegno "Incubi di inizio inverno"*, Senigallia, 1 dicembre 2017, pp. 40-46.
- FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1980.
- FOUCAULT, Michel, «Des Espace Autres», *Architecture /Mouvement/Continuité*, 5 (ottobre 1984), pp. 46-49.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Hachette, Paris 1972.
- , *Récit et discours par la bande*, Hachette, Paris 1977.
- FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, Leipzig, Wien 1919 (Trad. it. *Il perturbante*, in Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977).
- FREZZA, Gino, *L'immagine innocente*, Napoleone, Roma 1978.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (Trad. it. *Anatomia della critica: quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969).
- GARCÍA, Patricia, «La "frase umbral", desliz al espacio fantástico», in David Roas e Patricia García (a cura di), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, E.d.a. Libros, Málaga 2013, pp. 27-38.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris 1969.
- GHIDETTI, Enrico, «Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia», in *Il*

- sogno della ragione. *Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma 1987.
- GIESEN, Rolf, *The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy*, McFarland et Company, Inc. Publishers, Jefferson 2019.
- GNISCI, Armando, «Reale Immaginario Fantastico», in Biancamaria Pisapia (a cura di), *I piaceri dell'immaginazione*, Roma, Bulzoni, 1984.
- (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien, «Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 8 (1966), pp. 28-59.
- GUBERN, Román, *El lenguaje de los comics*, Península, Barcelona 1972.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcellona 1985 (Trad. it. *L'uno e il molteplice: introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna 1992).
- HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections*, Routledge, London 1996.
- HARSS, Luis e Barbara Dohmann, *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1978.
- HELLENS, Franz, *Le fantastique réel*, Sodi, Bruxelles-Amiens 1967.
- HERMAN, David, «Toward a Transmedial Narratology», in Marie-Laure Ryan (a cura di), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln/London 2004, pp. 47-75.
- HÖFNER, Eckhard, *Literarität und Realität: Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Carl Winter, Heidelberg 1980.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, «Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI», *Zer*, XIV, 26 (2009), pp. 231-251.
- HUME, Kathryn, *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in Western Literature*, Methuen, New York 1984.
- HUTCHINGS, Peter, *The horror film*, Pearson Longman, Harlow/New York 2004.
- IHRING, Peter e WOLFZETTEL, Friedrich, *La tentazione del fantastico, narrativa italiana tra 1860 e 1920*, Guerra, Perugia 2003.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, Londra-New York 1981.
- JAKOBSON, Roman, «Du réalisme artistique», in Tzvetan Todorov (a cura di), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Paris 1965, pp. 98-108.
- JAMESON, Fredric, «Magical narratives, romance as genre», in *New Literary History*, vol. 7, 1 (autunno 1975), pp. 133-63.
- , *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (Trad. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007).
- JAY, Martin, «The Uncanny Nineties», in *Salmagundi*, 108 (1995), pp. 20-29.

- JENKINS, Henry, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York/London 2008.
- KANDINSKIJ, Vasilij, *Sguardo al passato*, in *Tutti gli scritti*, vol. II, trad. it. di L. Sosio, Feltrinelli, Milano 1973-74.
- KING, Stephen, *Danse Macabre*, Gallery Books, New York 2010.
- KRACAUER, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.
- KRICHBAUM Jörg e ZONDERGELD Rein A., *Dictionary of Fantastic Art*, Barron's, New York 1985.
- LAZZARIN, Stefano, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000.
- , «Des êtres inexistantes, le catalogue est le suivant», in *L'ombre et la forme: du fantastique italien au XXe siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004, pp. 173-207.
- , «Fantastico: il caso italiano», in Roberto Colonna (a cura di), *Il fantastico. Tradizioni a confronto*, Ed. Arcoiris, Salerno 2015, pp. 45-72.
- , *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier università, Firenze 2016.
- LEFEVRE, Pascal, «Incompatible visual ontologies? The problematic adaptation of visual images», in Ian Gordon, Mark Jancovich e Matthew McAllister (a cura di), *Film and Comic Books*, University Press of Mississippi, Jackson 2007, pp. 1-12.
- LEM, Stanisław, «T. Todorovs Theorie des Phantastischen», in *Essays*, Insel Verlag, Frankfurt 1984.
- , *Microworlds: writings on science fiction and fantasy*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1984.
- LEONARDI, Emanuele, *Il postmoderno nella letteratura argentina. Fernández, Borges, Bioy Casares*, Carocci editore, Roma 2014. 78
- LIGOTTI, Thomas, «Autopsy on a Puppet: an Anatomy of the Supernatural», in Id., *The Conspiracy against the Human Race. A contrivance of Horror*, Penguin Books, New York 2018, pp. 173-222.
- LO CASTRO, Giuseppe, «Sulle tracce di un fantastico italiano», in Antonio D'Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta e Giuseppe Lo Castro (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2007.
- LOVECRAFT, Howard P., *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York 1945 (Trad. it. «L'orrore soprannaturale nella letteratura», in *Opere complete*, Sugar, Milano 1978).
- LUGNANI, Lucio, «Per una delimitazione del genere», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri Lischi, Pisa 1983.
- , «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288.

- MAGISTRALE, Tony, *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*, Peter Lang, New York 2005.
- MANGANELLI, Giorgio, «Letteratura fantastica», in *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985.
- MARI, Michele, *I demoni e la pasta sfoglia*, il Saggiatore, Milano 2017.
- MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Barcelona 1982.
- MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1985.
- MATTHEY, Hubert, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800 (Contribution à l'étude des genres)*, Payot, Lausanne 1915.
- McHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London-New York 1992.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londra 2003.
- MERINO, Ana, *Diez ensayos para pensar el comic*, EOLAS, León 2017.
- MINER, Earl, «Etudes comparées interculturelles», in Marc Angenot e Edmond Cros (a cura di), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, PUF, Paris 1989.
- MOLINO, Jean, «Trois modèles d'analyse du fantastique», *Europe*, 58 (1980), pp. 12-26.
- MONDA, Andrea e SIMONELLI, Saverio, *Gli anelli della fantasia*, Frassinelli, Milano 2004.
- MORA, Teo, *Storia del cinema dell'orrore*, 3 voll., Fanucci, Roma 1977.
- MORTON, Timothy, *Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto, «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Insula*, 765 «Lo fantástico en España (1980-2010)» (settembre 2010), pp. 6-10.
- MUZZIOLI, Francesco, «Fantastico e allegoria», in *Il fantastico e l'allegoria*, Editori Riuniti, Roma 2005.
- ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.
- , *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.
- , *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017.
- PADOAN, Ivana, «Cultura, intercultura, transcultura», in Massimiliano Fiorucci, Franca Pinto Minerva e Agostino Portera (a cura di), *Gli alfabeti dell'intercultura*, ETS, Pisa 2017, pp. 173-198.
- PARISOT, Henri, *Les poètes hallucinés. Anthologie de la poésie fantastique*, Flammarion, Paris 1966.
- PELLICER, Rosa, «Notas sobre literatura fantástica rioplatense (De terror a lo extraño)», *Cuadernos de investigación filológica*, 11 (1985), pp. 31-58.
- PENZOLDT, Peter, *The Supernatural in Fiction*, Humanities Press, New York 1965.

- PEZZONI, Enrique, *Adversos milagros*, Monte Ávila, Caracas 1969.
- PIAGET, Jean, *Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel 1948.
- PIER, John, «Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics», *Narrative*, 18.1 (2010), pp. 8-18.
- PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Muchnik Editores, Barcelona 1985.
- PUJANTE, Pedro, «Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo», *Trasvases entre la literatura y el cine*, I (2019), pp. 167-180.
- RAJEWSKY, Irina, «Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate», *Between*, VIII, 16 (novembre 2018).
- RAMOND, Michèle, «Viaggio al centro della madre. La scrittura fantastica e il luogo materno», in Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos, Roma 1996, pp. 237-260
- RETINGER, Joseph, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Grasset, Paris 1908.
- REVOL, Enrique Luis, «La tradición fantástica en la literatura argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233 (maggio 1969), pp. 423-439.
- RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid 1987.
- ROAS, David e Ana Casas (a cura di), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, e.d.a., Málaga 2014.
- ROAS, David e Patricia García (a cura di), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a., Benalmádena-Málaga 2013.
- ROAS, David (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001.
- , «El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico», in Irene Andres-Suárez e Ana Casas, Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005, Arco/Libros, Madrid 2007, pp. 41-60.
- , *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011.
- (a cura di), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Aluvión editorial, Madrid 2016.
- (a cura di), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt 2017.
- , «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, LXXXI, 161 (gennaio-giugno 2019), pp. 29-56.
- , «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real», in David Roas e Alessandra Massoni (a cura di), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Visor libros, Madrid 2020, pp. 15-29.
- RODA, Vittorio, «Alle origini del «fantastico» italiano: il motivo del corpo diviso», in *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 1996.
- ROWE, Karen E., «Feminism and Fairy Tales», in Jack Zipes (a cura di), *Don't Beat on the*

- Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*, Scholar Press, Aldershot 1993.
- RUNCINI, Romolo, *Il fantastico in arte e letteratura dal Realismo al Simbolismo*, La Città del Sole, Napoli 2006.
- , *Enigmi del fantastico*, Solfanelli, Chieti 2007.
- , *Abissi del reale: per un'estetica dell'eccentrico*, Solfanelli, Chieti 2012.
- RYAN, Marie-Laure, «On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology», in Jan Christoph Meister (a cura di), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, De Gruyter, Berlin/New York 2005, pp. 1-23.
- SALVADOR, Ana Gonzáles, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, VII (1984), pp. 207-226.
- SARDIÑAS, José Miguel, *Los objetos fantásticos*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I. Essais critiques*, Gallimard, Parigi 1947. 80
- SCARBOROUGH, Dorothy, *The Supernatural in Modern English Fiction*, Putnam's Sons, New York-London 1917.
- SCARSELLA, Alessandro, «Profilo delle poetiche del fantastico», *La rassegna della letteratura italiana*, VIII, XC (1986), pp. 201-220.
- , «In margine a fantastico e teoria del romanzo in Spagna (1918-1939)», *Rassegna Iberistica*, 84 (2006), pp. 77-83.
- , «Dal realismo magico al fumetto», in Id. (a cura di), *Dal realismo magico al fumetto*, Granviale, Venezia 2013, pp. 9-24.
- , *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico*, Amos Edizioni, Mestre 2017.
- , *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*, Biblion, Milano 2018.
- , «Il fantastico: il rischio dell'obsolescenza», *Insolito & Fantastico*, 22 (2018), pp. 128-129.
- , «Paura e 'incertitude' in Tzvetan Todorov, tra realtà e metodo», *Symbolon*, XII-XIII (2019), pp. 253-267.
- , «Una svolta a "u". Il dopoguerra fantastico», *Insolito & Fantastico*, 12 (2020), pp. 71-79.
- SEBREL, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Siglo XX, Buenos Aires 1966.
- SEGRE, Cesare, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.
- SOBRERO, Alberto M., *Il cristallo e la fiamma*, Carocci, Roma 2009.
- SOJA, Edward W., «Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces, the Citadel-LA», in Katherine Gibson, Sophie Watson (a cura di), *Postmodern Cities and Spaces*, Blackwell, Oxford 1995, pp. 13-34.
- SPENCER Kathleen, «Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature», in

- George E. Slusser e Eric S. Rabkin (a cura di), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.
- SPIRITELLI, Franco, «Horror a fumetti: dal mostro “fuori” al mostro “dentro”», *I quaderni della fondazione*, II (ottobre 2018), *Atti del convegno “Incubi di inizio inverno”*, Senigallia, 1 dicembre 2017, pp. 15-26.
- STEFANELLI, Matteo, «Semiotica del fumetto», in Dario Edoardo Viganò (a cura di), *Dizionario della comunicazione*, Carocci, Roma 2009.
- STEIN, Gérard, «Dracula ou la circulation du “sans”», *Littérature*, 8 (1972), pp. 84-99.
- SULLIVAN, Jack, *Elegant Nightmares: The English Ghost Story From Le Fanu To Blackwood*, Ohio University Press, Athens 1978.
- , «Golden Age of the Ghost Story» in Id., *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*, Viking Press, New York 1986, pp. 174-6.
- SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven – London 1979.
- TINAZZI, Giorgio, «Il pensiero del cinema», *Belfagor*, LXVII, 2 (marzo 2012), pp. 141-150.
- TISO, Ciriaco, «L’altrotre: alchimie e spasimi dell’impossibile. Ovvero dall’estasi immaginaria all’“an-arché”; cinema, angeli e demoni», in Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos, Roma 1996, pp. 261-302.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Parigi 1970 (Trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2000).
- TONE, Pier Giorgio, *Espressionismo tedesco*, Audino, Roma 2009.
- VALÉRY, Paul, «Au sujet du Cimetière marin», in Id., *Œuvres*, I, «Bibl. de La Pléiade», Gallimard, Paris 1957.
- VANDERMEER, Jeff, «Hyperobjects: The Slow Apocalypse, Spooky Science at MIT, and Ex Machina», [in rete] <http://www.jeffvandermeer.com/2015/04/27/hyperobjects-the-slow-apocalypse-spooky-science-at-mit-and-ex-machina/>, aprile 1995 (ultima consultazione 02/07/2018).
- VAX, Louis, *L’Art et la Littérature fantastique*, P.U.F. (coll. Que seis-je?), Parigi 1960.
- , *Les chefs d’oeuvre de la littérature fantastique*, P.U.F., Paris 1979.
- VERDEVOYE Paul, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de literatura hispanoamericana*, VIII, 9 (1980), pp. 283-303.
- VIRCONDELET, Alain, *La poésie fantastique française*, Seghers, Paris 1973.
- VUILLERMOZ, Émile, «Réalisme et expressionnisme», *Les Cahiers du mois*, 16-17 (1925), pp. 72-80.
- WATNEY, Simon, *Fantastic Painters*, Thames & Hudson, London 1977.
- WELSCH, Wolfgang, «Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today», in Mike Featherstone and Scott Lash (a cura di), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, SAGE

publications, London 1999, pp. 194-213.

WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1973.

WORLAND, Rick, *The Horror Film: An Introduction*. Blackwell Publishing, Oxford 2007.

YATES, Donald A., *Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura iberoamericana*, Michigan State University Press, East Lansing 1973.

ZANGRANDI, Silvia, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Archetipolibri, Bologna 2016.

ZAPLANA BEBIA, Beatriz, «El espacio vacilante: el cine fantástico entre lo real, lo maravilloso y lo insólito», in Teresa López Pellisa e Fernando Ángel Moreno (a cura di), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica, atti del I Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (Madrid 6 - 9 maggio 2008)*, Asociación Cultural Xatafi - Universidad Carlos III de Madrid 2009, pp. 585-598.

ZEPPEGNO, Giuliana, *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*, Tesi di dottorato (ciclo XXI), Università degli studi di Trento.

ZGORZELSKI, Andrzej, «Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?», *Science Fiction Studies*, VI, 3 (novembre 1979), pp. 296-303.

ZIZEK, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge 1991.

#### MONOGRAFIE E OPERE CRITICHE SUGLI AUTORI

ALAZRAKI, Jaime, «The Fantastic as Surrealist Metaphors in Cortázar's Short Fiction», *Dada/Surrealism*, 5 (1975), pp. 28-35.

—, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid 1977.

—, «Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar», *INTI*, 10-11 (autunno 1979/primavera 1980), pp. 145-52.

—, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (elementos para una poética de lo neofantástico)*, Gredos, Madrid 1983.

—, «Borges entre la modernidad y la postmodernidad», *Revista Hispánica Moderna*, 41 (1988), pp. 175-9.

AMIGONI, Ferdinando, «La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi», *Strumenti critici*, 83 (gennaio 1997), pp. 1-31.



- AMPÈRE, Jean-Jacques, «“Allemagne. Hoffmann”», recensione di *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass*», herausgegeben von Hitzig, Berlin 1822, *Le Globe*, VI, 81 (2 agosto 1828), pp. 588-589.
- BAHUET-GACHET, Delphine, «1949-2016: Buzzati e la Francia, una storia che dura... Appunti sulla traduzione e la ricezione dell'opera di Buzzati in Francia», *Studi buzzatiani*, XXI (2016), pp. 73-94.
- BARBIERI, Daniele, «I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica», relazione presentata al convegno internazionale *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Belluno e Feltre, 13-14 settembre 2002.
- , «Racconti di racconti», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Coniglio editore, Roma 2010, pp. 171-180.
- , «Segni bianchi», in Id., *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Coniglio editore, Roma 2010, pp. 114-120.
- BARNA, Tomás, *Conversando con Bioy Casares: Una Invitación al Viaje*, consultabile al sito <<https://lamaquinadeltiempo.com/-online/entrevbioy/>> (ultima consultazione 12/5/2021).
- BARRERA, Trinidad, *De fantasias y galateos. Estudios sobre Adolfo Bioy Casares*, Bulzoni, Roma 2001.
- BEILIN, Katarzyna Olga, «Entrevista con Cristina Fernández Cubas», in Id., *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Tamesis, Woodbridge 2004, pp. 125-148.
- BENAVIDES LUCAS, Manuel, «La abolición del tiempo. Análisis de “Todos los fuegos el fuego”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (ottobre-dicembre 1980), pp. 484-494.
- BERTETTO, Paolo e Cristina Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, Lindau, Torino 2007.
- BETTINELLI, Andrea, «Espressionismo tedesco oggi: *Il gabinetto del dr. Caligari/Nosferatu*», *Il Ragazzo Selvaggio*, 116 (marzo-aprile 2016), pp. 48-52.
- BIONDI, Alvaro, «L'“Italie magique”, il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi», in Sergio Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi*, Vallecchi, Firenze 1981.
- BIONDI, Marino, «Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi», in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- BISHOP, Kyle William, «The Threat of the Gothic Patriarchy in Alfred Hitchcock's "The Birds"», *Rocky Mountain Review*, LXV, 2 (autunno 2011), pp. 135-147.
- BOILLET, Étienne, «Un mito tragico nel cuore della storia: *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi», *Amaltea: rivista de mitocrítica*, 2 (2010), pp. 185-95.
- BONIFAZI, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Longo, Ravenna 1982.
- CABONI, Paolo, «Declinazioni della memoria nei racconti di Cristina Fernández Cubas», *Artifara*, 14 (2014), pp. 79-87.
- CALVINO, Italo, «L'esattezza è il caso», in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano,

Rizzoli 1982, pp. 415-426.

- CANNAS, Andrea, «*Poema a fumetti* di Dino Buzzati: l'Inferno alle porte di Milano», *Between*, VIII, 15 (maggio 2018).
- CARLINO, Marcello, *Landolfi e il fantastico*, Lithos editore, Roma 1998.
- , «Tommaso Landolfi», in Nino Borsellino e Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XIII, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 222-255.
- CARRILLO TOREA, Guadalupe Isabel, «Julio Cortázar: Cartografías cotidianas», *La Colmena*, 49 (2006), pp. 29-39.
- CARTER, Lin e Gervasio Gallardo, *Lovecraft: a look behind the "Cthulhu mythos"*, Ballantine Books, New York 1972.
- CASTALDI, Simone, «Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi», *Forum Italicum*, 2 (2010), pp. 359-373.
- CECCHINI, Leonardo, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2001.
- CENATI, Giuliano, «Dylan Dog, orrori dal postmoderno», in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '08. L'immaginario a fumetti*, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 20-25.
- CIRILLO, Silvana, *Cento anni di Landolfi*, Bulzoni, Roma 2010.
- COGLITORE, Roberta, «Lo spazio dell'aldilà in *Poema a fumetti* di Dino Buzzati», *Between*, VIII, 15 (maggio 2018).
- COLOMBO, Angelo, «Buzzati fra parodia e critica: sul manzonismo di "Peste motoria"», *Studi e problemi di critica testuale*, XLII (1991), pp. 175-89.
- CONDE MUÑOZ, Aurora, «Any where out of the world: Lisboa», *Revista de Filología Románica*, anejo III (2002), pp. 307-336.
- CONTARINI, Silvia, «*Al modo degli iceberg*»: parodia del fantastico nel Racconto d'autunno di Tommaso Landolfi, in Patrizia Farinelli (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 119-132.
- CONVENTO, Elisabetta, «Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati», *Filoloski Pregled*, XLVI (2019), pp. 161-76.
- CORTELLESA, Andrea, «Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani», in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 77-106.
- COURTRIGHT, Jeffrey M., «The "Mystery Man" as Uncanny Monster in David Lynch's *Highway*», *Listening*, 52, 3 (2017), pp. 164-173.
- CREED, Barbara, «Alien and The Monstrous-Feminine», in Annette Kuhn (a cura di), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London 1990, pp. 128-141.

- , «Horror and the Archaic Mother: *Alien*», in *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 1993, pp. 16-30.
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Ficciones de una crisis: poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid 1995.
- DALLA GASPERINA, Diego, «Buzzati e Manzoni», *Italianistica*, V, 3 (1976), pp. 486-91.
- DANIELE, Antonio R., «Dino Buzzati: il segno nel disegno», *Bollettino '900*, 1-2 (2014).
- DE NAVASCUÉS, Jaime, *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Universidad de Navarra, Pamplona 1995.
- DE TORO, Alfonso e Susanna Regazzoni (a cura di), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 2002.
- DE TORO, Alfonso, «Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descentración-simulación del canon y estrategias postmodernas», *Taller de Letras*, 39 (2006), pp. 101-26.
- DE ZORDO, Ornella, «Bestiari postmoderni. Le ibridazioni di Carter e Winterson», in Enza Biagini e Anna Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 329-48.
- DI BUCCI FELICETTI Orietta Simona, «Landolfi ovvero “il cadavere squisito” della tradizione letteraria», in Silvana Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi*, Bulzoni, Roma 2010.
- DI IORIO, Eny e Franco Zangrilli, *Tre corone postmoderne: Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2015.
- DI LIDDO, Annalisa, *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*, University Press of Mississippi 2009.
- DI TARANTO, Mattia, «Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A. Hoffmann», *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LXIX, 2 (aprile-giugno 2017), pp. 167-86.
- ECO, Umberto, «Umberto Eco e Tiziano Scavi. Un dialogo», in Alberto Ostini (a cura di), *Dylan Dog. Indocili sentimenti, arcane paure*, Eudisis Edizioni, Milano 1998, pp. 13-32.
- EISNER, Lotte H., *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, André Bonne, Paris 1952.
- EWERS, Hanns Heinz, *Edgar Allan Poe*, Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig 1905.
- FARNETTI, Monica, *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- FOLKART, Jessica A., *Angles of Otherness in Post-Franco Spain. The Fiction of Cristina Fernández Cubas*, Bucknell University Press, London 2002.
- FONIY, Antonia, «Contes d'angoisse», in Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Flammarion, Parigi 1984.
- GARRY, Leonard, «Keeping Our Selves in Suspense: The Imagined Gaze and Fictional Constructions of the Self in Alfred Hitchcock and Edgar Allan Poe», in Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff e Mike Friedrichsen (a cura di), *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, Erlbaum, Mahwah 1996, pp. 19-35.

- GAUTIER, Théophile, «Contes d'Hoffmann», *Chronique de Paris. Journal politique et littéraire*, III (14 agosto 1836), pp. 133-135.
- GHETTI ABRUZZI, Giovanna, *L'enigma Landolfi*, Bulzoni, Roma 1979.
- GIACOVELLI, Enrico, *La bottega delle illusioni. Georges Méliès e il cinema comico e fantastico francese (1896-1914)*, Bietti, Milano 2015.
- GONZALES BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona 1981.
- GONZÁLES-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana e Francisco Saez de Adana, «The Imaginary Lives of Edgar Allan Poe and H. P. Lovecraft. Fiction and Biography in Comic Books», in Maciej Sulmicki, *Negotiating Culture Through Comics*, Inter-Disciplinary Press, Oxford 2014, pp. 155-170.
- GÖTTLER, Fritz, *F.W. Murnau: Nosferatu, Kulturreferates der Landeshauptstadt*, München 1987.
- GRUESSER, John, «Hitchcock and Poe», consultabile online sul sito <[https://www.academia.edu/34884655/Hitchcock\\_and\\_Poe](https://www.academia.edu/34884655/Hitchcock_and_Poe)>.
- GUTIÉRREZ GARCÍA-HUIDOBRO, Julio, «Las formas de lo indecible: algunas representaciones del horror lovecraftiano en la adaptaciones de Alberto Breccia», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VII, 1 (primavera 2019), pp. 107-133.
- HENRIKSEN, Zheyla, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*, Pliegos, Madrid 1992.
- HERRÁEZ, Miguel, *Julio Cortázar: Una biografía revisada*, Alreves, Barcelona 2011.
- HORWITZ, Margaret, «The Birds: A Mother's Love», in Marshall Deutelbaum e Leland Poague (a cura di), *A Hitchcock Reader*, Iowa State University Press, Ames 1986.
- HUNTER, Evan, *Me and Hitch*, Faber and Faber, London 1997.
- INDRUSIAK, Elaine, «Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock», *English Literature*, 5 (dicembre 2018), pp. 39-58.
- JOSHI, Sunand Tryambak, *H. P. Lovecraft: A Life*, Necronomicon Press, West Warwick 1996.
- , *The rise and fall of the Cthulhu mythos*, Mythos Books, United States 2008.
- KOELB, Clayton, «Incredible Joinings: Syllepsis in Lewis Carroll, Oscar Wilde, and Robert Nye», in Id., *The Incredible Reader. Literature and the Function of Disbelief*, Cornell University Press, London 1984, pp. 81-110.
- LANDOLFI, Idolina, «Mio padre, tra il casinò e la solitudine della campagna», *La Stampa*, 9 maggio 1987.
- LATTARULO, Leonardo, «Landolfi e l'impossibilità del fantastico», *Ermeneutica Letteraria*, I (2005), pp. 99-104.
- LAZZARIN, Stefano, «'Centuria'. Le sorti del fantastico nel Novecento», *Studi Novecenteschi*, XXIV, 53 (giugno 1997), pp. 99-145.
- , «Materiali su Tabucchi e il fantastico», *Chroniques italiannes*, 4/2 (2002), pp. 1-15.

- , «Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano», *Italies, Revue d'études italiennes*, 10 (2006), pp. 271-291.
- , «Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi», *Studi Novecenteschi*, vol. 34, 74 (luglio-dicembre 2007), pp. 307-337.
- , *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008.
- LEITCH, Thomas M., *Find the Director and Other Hitchcock Games*, University of Georgia Press, Athens 1991.
- MACRÌ, Oreste, *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico e artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze 1990.
- MALTHÊTE Jacques e Laurent Mannoni, *L'oeuvre de Georges Méliès*, Éditions de La Martinière, Paris 2008.
- MALTHÊTE-MÉLIÈS, Madeleine e René Clair, *Georges Méliès l'Enchanteur*, Grandvilliers, La Tour verte 2011.
- MARTINEZ, Luciana, «En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 4 (2009), pp. 18-32.
- MARTINO, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Ediciones de la Universidad-Quinto Centenario, Alcalá de Henares 1991.
- McCOMBE, John P., «“Oh, I See...”: *The Birds* and the Culmination of Hitchcock's Hyper-Romantic Vision», *Cinema Journal*, XLIV, 3 (primavera 2005), pp. 60-84.
- MEEHAN, Thomas C., «Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares», in AA. VV. *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 22-27 de agosto de 1983)*, Ediciones Istmo, Madrid 1986, pp. 275-286.
- MENEGALDO, Gilles, «H. P. Lovecraft on Screen, a Challenge for Filmmakers (Allusions, Transpositions, Rewritings)», *Brumal, revista de investigación sobre lo fantástico*, VII, 1 (primavera 2019), pp. 55-79.
- MIGNONE, Mario, *Anormalità e angoscia della narrazione di Dino Buzzati*, Longo Editore, Ravenna 1981.
- MILNE, Andrew, *Angela Carter's "The Bloody Chamber" – A Reader's Guide*, Éditions Le Manuscrit, Paris 2007.
- MINUZ, Andrea, *Friedrich Wilhelm Murnau. L'arte di evocare fantasmi*, Le Torri, Roma 2010.
- MOORE, Alan, Introduzione a Mike Mignola, *Hellboy: Wake the Devil*, Dark Horse Comics, 2004, p. 6.
- MORAL, Tony Lee, *The Making of Hitchcock's The Birds*, Oldcastle Books, Harpenden 2013.
- MORAVIA, Alberto e Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Giunti editore, Milano 2018.
- MURO, Miguel Ángel, «Lo fantástico en la interpretación actual del mito de Orfeo y Eurídice de Dino Buzzati *Poema a fumetti*», *Brumal, revista de Investigación sobre lo Fantástico*, V,

- 1 (primavera 2017), pp. 89-111.
- NICORA, Flaminia, «La tensione della forma: *Victory* di Conrad», *Lingua e letteratura*, vol. 6 (1988), pp. 15-32.
- PAGLIA, Camille, *Alfred Hitchcock's "The Birds"*, British Film Institute Publishing, London 1998.
- PANAFIEU, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Mondadori, Milano 1973.
- PAMPALONI, Geno, *Lo scrittore, in Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista*, Atti del convegno (Cortina d'Ampezzo 18-24 agosto 1975), a cura del Circolo Stampa Cortina, Mondadori, Milano 1977.
- PEGORARO, Silvia, *Il «fool» degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma 2000.
- PERALE, Marco, «Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del 'Colombre'», *Studi Buzzatiani*, IX (2004), pp. 37-46.
- POSENATO, Cinzia, *Il "bestiario" di Dino Buzzati*, Inchiostri associati, Bologna 2009.
- RECHE RUIZ, María, «El cómic como medio subversivo de lo fantástico: el caso de *I Hate Fairyland*», *CuCo. Cuadernos de cómic*, 12 (giugno 2019), pp. 7-26.
- RIORDAN, Paul, *He is legend: Richard Matheson*, [https://www.scifistation.com/matheson/matheson\\_index.html](https://www.scifistation.com/matheson/matheson_index.html) (ultima consultazione 30/03/2021).
- ROCCELLA, Paola, «The house and its nuances: space and liminality in Landolfi's *Racconto d'autunno*», *Reading Italy Italian Studies Postgraduate Forum (University of Reading)*, 2016, <<https://readingitaly.wordpress.com/2016/01/25/places-of-the-fantastic-voices/>>, (ultima consultazione 05/09/2019).
- ROYAL, Derek, «Sequential Poe-try: Recent Graphic Narrative Adaptations of Poe», *Poe Studies/Dark Romanticism*, 39-40 (2007-2008), pp. 55-67.
- SAGE, Lorna, «Angela Carter: The Fairy Tale», *Marvels & Tales*, XII, 1 (1998), pp. 52-69.
- SAMUELS, Robert, *Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminisms, and Queer Theory*, State University of New York Press, Albany 1997.
- SAVELLI, Giulio, «Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati», *Cahiers Dino Buzzati*, VIII (1991), pp. 247-93.
- SCANLON, Paul e Michael Cross, *The Book of Alien*, Titan Books, London 1979.
- SCARSELLA, Alessandro, «Il tassello mancante. Primi rilievi sopra una rara conferenza di Borges sul fantastico», in Pia Masiero (a cura di), *Jorge Luis Borges: Un'eredità letteraria*, Cafoscarina, Venezia 2008, pp. 229-241.
- , «Aspetti del 'caso' Buzzati: premesse storico-critiche e studio del fantastico in Italia (1988-2008)», in Patrizia Dalla Rosa e Bianca Maria Da Rif, *Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2010, pp. 127-137.

- SCHIAVO, Carlo, «Letteratura e fumetto — Dino Battaglia, o Philosophy of transposition», *Argo*, 2 (febbraio 2000), consultabile online all'indirizzo <<http://www.argonline.it/argo/argo-n-2/argo-n-2-carlo-schiavo-letteratura-fumetto-dino-battaglia-philosophy-of-transposition/>>.
- SCHWARZ LAUSTEN, Pia, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Museum Tusulanum Press, Copenaghen 2006.
- SECCHIERI, Filippo, «L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola», in Enza Biagini e Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 241-70.
- SERGI, Valentino, *I demoni di Mike Mignola. L'inferno romantico, da Dracula a Hellboy*, Nicola Pesce Editore, Eboli 2014.
- SIMPER, Deloy, «Poe, Hitchcock and the well-wrought effect», *Literature/Film Quarterly*, III, 3 (estate 1975), pp. 226-231.
- STEWART, Bhub, «Alan Moore: Synchronicity and Symmetry», *The Comics Journal*, 116 (luglio 1987), pp. 89-96.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina, «Ambigüedad y fantasía en los relatos de Cristina Fernández Cubas», *RANLE*, IV, 8 (2015), pp. 498-508.
- TRUFFAUT, François, *HITCHCOCK-TRUFFAUT: Entretiens*, Ramsay, Paris 1984.
- TURNES, Pablo, «La angustia y la palabra. H. P. Lovecraft según Alberto Breccia», *DeSignis*, 22 (2015), pp. 111-120.
- ULABY, Neda, Intervista a Mike Mignola, citata in *Encyclopedia of World Biographies*, 2010, accessibile in rete all'indirizzo <<https://www.notablebiographies.com/news/Li-Ou/Mignola-Mike.html>> (ultima consultazione 27/05/2020).
- VALLORANI, Nicoletta, *Gli occhi e la voce. J. Conrad, Heart of Darkness: dal romanzo allo schermo*, UNICOPLI, Milano 2000.
- WOOD, Robin, *Hitchcock's Films*, Paperback Library, New York 1969.
- ZINATO, Emanuele, «Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario», *Chroniques italiennes*, 81-82 (2-3/2008), pp. 209-218.
- , «Il riuso del viaggio lunare seicentesco: Solmi e Landolfi», in Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Sapienza Università di Roma, Roma 2009, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Zinato%20Emanuele.pdf>> (ultima consultazione 26/09/2019).

