



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Elementi del racconto fantastico.
Allegorie di realtà nella letteratura italiana
contemporanea*

Relatore
Prof. Guido Baldassarri

Laureanda
Eleonora Rati
n° matr. 1132711 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

*A tutte le persone che hanno creduto,
anche solo una volta,
che il mondo sia un mistero.*

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 – Delimitazione del fantastico.....	5
1.1 Difficile definizione del fantastico.....	5
1.2 Difficile definizione di letteratura fantastica.....	7
1.3 Definizione del genere fantastico per contrasto.....	9
1.3.1 Meraviglioso, strano, fantastico.....	10
1.4 Irreale nel reale.....	13
1.4.1 Tipologie di evento irreale.....	18
1.5 Irreale perturbante.....	22
1.5.1 Perdita della familiarità.....	23
1.5.2 Perdita dei punti di riferimento.....	26
1.5.3 Perdita della tranquillità.....	30
1.5.4 Familiarizzazione dello sconosciuto e defamiliarizzazione del conosciuto.....	34
1.6 Esitazione.....	39
1.6.1 Esitazione del personaggio.....	41
1.6.2 Esitazione del lettore.....	43
CAPITOLO 2 – Strategie letterarie nel fantastico.....	47
2.1 Realizzazione dell'inesplicabile.....	47
2.2 Prototipicità del fantastico.....	49
2.3 Atmosfera notturna.....	51
2.4 Narratore soggettivo.....	55
2.4.1 Narratore omodiegetico.....	56
2.4.2 Uomo di scienza.....	58
2.5 Racconto del racconto.....	59
2.6 Oggetto mediatore.....	61
2.6.1 Oggetto come soglia.....	62

2.6.2 Oggetto come dubbio.....	63
2.7 Indeterminatezza e modalizzazione.....	64
2.8 Razionalizzazione.....	67
CAPITOLO 3 – Funzioni del fantastico nella narrazione.....	69
3.1 Funzione stilistica	70
3.1.1 Brevità del racconto.....	72
3.1.2 Il crescendo.....	74
3.2 Funzione semantica.....	77
3.2.1 Due diverse modalità di fantastico.....	78
3.2.2 Un'altra realtà.....	87
3.2.3 Un'altra lurida realtà.....	91
3.2.4 Nel vivo del testo e della realtà.....	96
CONCLUSIONE	99
BIBLIOGRAFIA	103
SITOGRAFIA	105
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA AUSILIARIA	107
RACCONTI FANTASTICI CITATI	108

INTRODUZIONE

La domanda iniziale, che probabilmente molti si chiederebbero affrontando un lavoro critico sulla letteratura fantastica, è: cos'è il fantastico? Neanche la critica più attenta è riuscita a dare una risposta completa e totalmente esaustiva a questo quesito. Quello che propongo io, nel mio elaborato, è di spostare l'attenzione, lo sguardo e la domanda verso un altro orizzonte, chiedendoci: cosa può dare il fantastico al reale? E come ci riesce?

Nonostante il mondo fantastico e la letteratura fantastica abbiano una riconosciuta autocoscienza, ancora non è stata data, dalla critica, una definizione certa del genere. L'obiettivo di questo mio elaborato non è trovare un rimedio all'incertezza definitoria appena portata all'attenzione del lettore. Scopo ultimo e intimo è fornire, alla "matricola" che sta per oltrepassare i confini dell'universo fantastico, un paio di occhiali che permettano di osservare e studiare le stranezze che gli si presenteranno davanti agli occhi, con una nitida limpidezza.

Conoscere le componenti fondamentali di un fenomeno, comprendere il significato che si cela dietro le apparenze e analizzare gli elementi che creano più in generale

quell'ambiente sono le premesse essenziali per una qualsiasi valutazione critica, che sia di tipo letterario, artistico o gnoseologico.

Il corpo centrale dell'elaborato e le conclusioni alle quali tenterò di arrivare, verranno tripartiti. Nel primo capitolo affronterò le iniziali difficoltà definitorie del termine fantastico e della delimitazione di questo genere letterario. Non trovando nella critica una linea teorica e coerente da seguire, utilizzerò il modo letterario del meraviglioso e dello strano, contigui ma differenti, per definire preliminarmente, se non altro, quello che fantastico non è. Arriverò così a identificare quali possono essere considerati gli elementi, a mio avviso, imprescindibili perché il lettore si senta sulla soglia del mondo letterario fantastico. Passerò poi, nella seconda sezione, nel vivo del testo: prendendo in considerazione esempi tratti dalla letteratura italiana, riconoscerò quali sono considerati come connotati ricorrenti e peculiarità distinguibili del genere, tuttavia non essenziali affinché si realizzi il fantastico. Concluderò l'analisi sul racconto fantastico con la teorizzazione di quali siano le funzioni dell'evento fantastico, in altre parole quali effetti crea e quali significati apporta il verificarsi dell'evento soprannaturale nella narrazione.

Il mio immergermi nello studio del fantastico non voleva essere un presuntuoso tentativo di darne una definizione riconoscibile. Ho voluto soltanto trovare nei testi letti e nei riferimenti critici delle ricorrenze e delle peculiarità che possano far comprendere che ci si sta per addentare in un universo misterioso. Questa preliminare analisi fornisce all'interessato lettore delle chiavi di lettura per poter cogliere ogni tetra sfumatura, ogni dettaglio oscuro della storia. Siamo così pronti a guardare, con ammirazione e sgomento insieme, le violacee venature del diafano corpo fantastico

Se mi venisse chiesto di motivare le decisioni da me compiute per arrivare alla scelta di questo corso di laurea e, più in particolare, di questo oggetto di studio, non avrei dubbi riguardo alla risposta che darei. Ho scelto la letteratura perché fornisce, all'appassionato studioso, delle linee interpretative per la realtà in cui siamo immersi, oggi sempre più complessa e contraddittoria. Ho scelto il mondo fantastico perché all'interno di un universo, che è quello del consueto, utilizza il sovrumano per far riflettere proprio sull'umano. Il fantastico utilizza temi e procedimenti «non tanto per esplorare l'area del naturale e del soprannaturale, quanto per esplorare nuovi aspetti della vita»¹. Credo che la verità,

¹ Ceserani R., Lugnani L, Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 34.

l'opinione e la conoscenza tutta abbiano oggi un disperato bisogno di farsi saperi critici. Hanno bisogno che li si affronti con uno sguardo lucido e consapevole. Ho scelto la letteratura fantastica perché permette di guardare la realtà di cui parla con un distaccato coinvolgimento capace di far cogliere all'attento osservatore riflessivo il significato altro e profondo dei suoi fenomeni.

Abbiamo bisogno che le arti creino attenti e riflessivi osservatori del mondo, e se per farlo utilizzano elementi che non fanno parte della nostra realtà, allora non possiamo fare altro che abbassare leggermente il capo in segno di ammirazione e saluto.

Per quanto riguarda le metodologie di cui mi sono servita durante la progettazione e stesura dell'elaborato, mi soffermerei solo su due aspetti rilevanti ai fini dello studio sul racconto fantastico, tralasciando in questa sede l'esplicazione della tradizionale lettura, analisi e riflessione su testi letterari e critici del tema trattato che ho attuato.

Ho voluto inserire all'interno del mio elaborato una metodologia nata all'interno della linguistica, ma che, a mio avviso, potrebbe essere utilizzata per la definizione di qualsiasi concetto o termine: la prototipicità, proposta dalla psicologa Eleanor Rosch. Quella di Rosch è una teoria della categorizzazione e riguarda quindi i processi con cui vengono formate le classi in cui rientrano entità in parte diverse, ma che condividono caratteristiche tali da renderle simili tra loro, più di quanto non lo siano rispetto ad altre entità di altre classi.² Ho utilizzato questa prassi teorica per comprendere quale potrebbe essere il significato più completo di racconto fantastico. Ogni connotato che viene riconosciuto in un testo, e che fa parte di quelli peculiari del fantastico, lo avvicina sempre di più al suo prototipo ideale del genere. Non sono caratteristiche fondanti, ma arricchenti. Nel nostro caso, quindi, chiameremo prototipo quel testo che, oltre a riportare le caratteristiche che diremo essere ineliminabili, presenta anche tutti gli elementi formali specifici che andremo ad analizzare.

Nei lavori di ricerca troviamo imperante il bisogno di epurare i risultati finali dalla presenza del soggetto che conosce per rendere il lavoro più oggettivo possibile. Per un discorso più impersonale possibile le strategie retoriche predominanti sono l'utilizzo di un "noi" generico e di un "si" indefinito. Nell'esposizione della mia ricerca, su un tema e concetto così opaco come il fantastico soprannaturale, ho utilizzato la prima persona. Ho voluto con questo porre l'accento sull'idea che non si tratta di un'elaborazione anonima, neutrale e certa. Ogni scelta attuata nelle diverse fasi della ricerca provoca delle conseguenze

² Casadei F., *Lessico e semantica*, Roma, Carocci editore, 2011, p. 91.

sui risultati ottenuti o sulle nozioni asserite. L'esito dipende dal soggetto, dalle sue conoscenze preesistenti, dalle decisioni che compie, dalle intuizioni che ha e dalle parole che utilizza per esporlo. Nella ricerca, come nel vissuto individuale, culturale e sociale, la differenza delle prospettive, dei contenuti e dei soggetti che agiscono dà all'esperienza una componente essenziale di pluralità e qualità.

CAPITOLO 1

DELIMITAZIONE DEL FANTASTICO

1.1 DIFFICILE DEFINIZIONE DEL FANTASTICO

Mi piacerebbe iniziare, come è consuetudine nei saggi critici, con una definizione del termine che si andrà ad esplorare, ma per questa volta si dovrà abbandonare tale speranza. Ritengo che non si possa riportare o tentare di formulare una definizione precisa e finita di *fantastico* e di *racconto fantastico*.

I più riconosciuti critici di questo genere letterario ne hanno date definizioni assolutamente valide, ma a mio avviso non ancora definitive o pienamente esaustive. Non credo però nessuno si debba corruciare per questo. Una delle premesse fondamentali del fantastico è lasciare sia il personaggio, che il racconto, che il lettore in sospenso, con uno sguardo di dubbio e un sentimento di irrisolto. E ancora più effimere sono le definizioni degli elementi che vagano attorno e dentro il racconto fantastico: immaginazione, magia, fantasia, mistero non possono certo essere racchiuse o rinchiuse nella materia grigia dell'indiscutibile

ragione. Non vedo perché dunque la sua definizione sia necessariamente da delimitare in modo stabilito e stabile.

Dobbiamo tener conto inoltre che la parola stessa, «fantastico», è intrisa di ambiguità semantica e lessicale. Nella lingua italiana, francese e spagnola viene ricalcata la distinzione fra il termine tedesco *Phantasie*, ovvero la creazione di immagini mentali senza il necessario bisogno di un elemento che funga da corrispettivo esterno, e *Einbildungskraft* ovvero la capacità di ricombinare elementi del reale. In italiano, i due termini corrispondono a *fantasia* e *immaginazione*³. Già questa è una distinzione non nota ai più e soggetta a numerose generalizzazioni. I due vocaboli infatti vengono considerati spesso sinonimi o utilizzati con la medesima accezione generale di: visualizzazioni create dalla mente umana partendo da elementi del mondo reale o di altri piani immaginativi.

Una ulteriore problematicità è data dall'inversione del significato semantico dei due termini nella lingua inglese: Samuel Taylor Coleridge associa il concetto della parola *Phantasie* a *imagination* e quello di *Einbildungskraft* a *fancy*⁴. Non mi soffermerei molto dunque sulla definizione della parola *fantastico*, per i limiti semantici e lessicali che, come abbiamo appena visto, comunque avrebbe.

Riflettendoci poi, di cosa ci meravigliamo? nemmeno gli stessi protagonisti dell'esperienza fantastica si sentono in grado di spiegare o anche solo riportare quello che hanno visto o vissuto. Come vedremo una delle caratteristiche fondanti di questa letteratura e di questa avventura sta proprio nel non riuscire a sciogliere il mistero inenarrabile, che diventa così ancor più agghiacciante.

Ho tentato invano, ancora una volta, di esprimere a mia madre, a mio fratello, la cosa dolce e terribile. Ho parlato a lungo, scegliendo le frasi, poi, come sempre, mi sono accorto che le parole erano mute, grossolane, incapaci di esprimere il mistero, l'indefinito, il subcosciente, l'ineffabile della mia visione⁵.

³Gazzoldi E., *Il fantastico secondo Remo Ceserani e l'IKAPOMENIIIIIOΣ di Luciano*: https://www.academia.edu/1564568/Il_fantastico_secondo_Remo_Ceserani_e_l_IKAPOMENIIIIIOΣ_di_Luciano

⁴*Ibidem*

⁵ Gozzano G., *Un sogno in Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 585.

Per fantastico, ad ogni modo, si intende «ciò che è creato dalla fantasia, che è frutto di fantasia, o in cui ha parte prevalente la fantasia»⁶. Prendendo in considerazione il contrario della sua definizione ovvero quello che non è, fantastico viene inteso come qualcosa di non banale, niente che appartenga all'universo del comune e dell'ordinario, un elemento o un fenomeno non realistico.

Anche nella sua accezione aggettivale ha questo significato, infatti si dice fantastica una persona che sta al di fuori della visione comune della gente: un individuo o un fenomeno stravagante, eccezionale, stra-ordinario.

Nel nostro caso letterario specifico fantastico è tutto quello che l'autore può creare con la sua creatività e che non appartiene all'ordine comune delle cose: elementi di altri mondi già vivi nella tradizione popolare e nell'immaginario condiviso oppure nuove creature, malattie sconosciute e inspiegabili inquietanti fenomeni. Se, nel testo, questa irrealtà irrompe nella realtà conosciuta avremo la letteratura fantastica.

1.2 DIFFICILE DEFINIZIONE DI LETTERATURA FANTASTICA

Su postulati di incertezza si fonda pertanto la labile geometria del Fantastico, le cui fragili figure reclamano ogni delicatezza da chi le sottopone ad intenti storicistici o definitori. [...] Il disagio fondamentale di chi si accosta con atteggiamento critico al Fantastico, è dato appunto dalla sussistenza di tale senso di inafferrabilità, che resiste all'analisi senza tuttavia demotivarla o respingerla in partenza⁷.

Come abbiamo visto ogni definizione certa di fantastico conterrebbe un paradosso al suo interno. Posso ora quindi tentare di esplicitarne dei connotati ricorrenti, per poter fornire delle chiavi di comprensione, per poter proporre una lettura più profonda del testo e del genere.

Oltre alla difficile definizione del termine fantastico e all'altrettanto complicata delimitazione del genere letterario fantastico si aggiunge una complessa distinzione di quali siano i testi da poter ritenere veri elementi di questo soggetto. Ogni teoria del fantastico ne ha individuati alcuni, in base al tema da loro trattato, alle caratteristiche formali che

⁶ Fantastico, vocabolario online: <https://www.treccani.it/vocabolario/fantastico/>

⁷ Farnetti M., *Il giuoco del maligno*, Firenze, Vallecchi editore, 1988, p. 3.

presentava o alle creature che metteva in scena. Ogni critico ha proposto una sua possibile teoria su come definire un racconto fantastico. Non sto qui dicendo che non sia realizzabile una distinzione di questo genere, ma sto consigliando particolare prudenza a chi, come me, entra in questo mondo misterioso e inafferrabile.

Lugnani, uno dei critici a mio parere più brillanti del genere, scrive questo enunciato: «Le teorie sono reti: solo chi le butta pesca»⁸. La metafora da lui proposta fa capire come le teorie siano indispensabili per una lettura completa del genere, ma sempre tenendo presente che lo scopo è espressamente andare a pescare, in quel mare di testi, proprio quelli che servono al suo fine. Prosegue Lugnani affermando che, in ogni caso, «è comunque preferibile usare una rete che non debba, certo, ritirare vuota e che, però non mi riempia la stiva di prede da scartare»⁹. Né quindi proporre schematizzazioni e definizioni troppo ristrette ed esigenti né troppo inclusive e permissive.

Concludendo questa prima parte in cui ho tentato, solo preliminarmente, di creare non un limite ma una soglia tra quello che è il fantastico e quello che fa parte invece della sfera della normalità, riporterò una delle definizioni di mondo fantastico più riconosciute in letteratura.

Tra tutte le definizioni cito quella di Todorov, non tanto per la sua maggiore esattezza, ma per la sua importanza: ha stabilito il punto di partenza per studi e critiche che, anche se non sempre concordi, hanno comunque dato impulso all'analisi di questo misterioso universo. Sono voluta partire a citare Tzvetan Todorov proprio perché è stato lui il primo intellettuale, alla fine degli anni Sessanta, a cogliere la meraviglia della letteratura fantastica e a far entrare nella critica letteraria questo misterioso mondo, con una brillante ricerca bibliografica, critica e storiografica¹⁰. Lo studioso bulgaro ha così definito l'universo fantastico:

In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e

⁸ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 45.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 7.

in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote¹¹.

Nonostante le difficoltà riscontrate nel trovare una definizione iniziale dobbiamo comunque tentare di procedere. Citando le parole e le teorie definitorie dei più riconosciuti critici della letteratura fantastica cercheremo in questo primo capitolo di definire non cosa sia un racconto fantastico, ma quali siano gli elementi fondamentali che ci permettono di capire che ci stiamo per inoltrare in un testo fantastico. Individuati questi elementi, non rimane che metterci comodi e lasciarsi incantare dal mistero.

1.3 DEFINIZIONE DEL GENERE FANTASTICO PER CONTRASTO

Proverò ora a circoscrivere il genere fantastico prendendo in esame il mondo della letteratura italiana. Per riuscirci, visto che come ho detto una delle premesse iniziali di questo lavoro sta nell'impossibilità di definire con certezza cosa sia fantastico e cosa si intenda per letteratura fantastica, procederò per esclusione e contrasto. Mi soffermerò prima su cosa non si definisce testo fantastico, ma viene spesso scambiato per tale.

Partendo dal presupposto che «l'immaginazione investe e infesta la letteratura senza privilegio di genere, insinuandosi e diramandosi in ogni tipo di scrittura»¹², vediamo come si differenzia l'impiego di quest'ultima nei diversi utilizzi.

Nel riportare esempi e delimitazioni dei generi letterari che si avvicinano, ma si differenziano, dal fantastico non darò una mia valutazione su quale sia il più riuscito o il più coinvolgente e tanto meno riporterò pareri dei critici di tali generi, come ho visto fare in alcuni saggi sui nostri amati testi fantastici. Ritengo che un critico, un lettore, uno scrittore si appassioni a un determinato genere seguendo i suoi sogni, inclinazioni e umori. Non c'è un testo o un genere più riuscito di un altro, ma ci sono solo persone che si servono di lui per trovare un momento di sgomento (testo fantastico), sbigottimento (testo strano), incanto

¹¹ Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 28.

¹² Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, p. 7.

(testo meraviglioso). Semplicemente insomma mi servirò di ciò che non è fantastico per identificare le caratteristiche che il fantastico non ha.

1.3.1 MERAVIGLIOSO, STRANO E FANTASTICO

La distinzione più riconosciuta e analizzata dai critici letterari è la triade che distingue il fantastico dal meraviglioso e dallo strano, proposta da Todorov. Un prima differenziazione era stata apportata ancora prima da Hoffman, il quale, nel racconto *La casa disabitata*, utilizza i termini *das Wunderliche* che tradotto diventa in italiano l'inconsueto e *das Wunderbare* che è invece lo straordinario.¹³ Appare quindi chiaro come quello che differenzia, fin da subito, i tre generi sia l'effetto che si prefiggono di trasmettere al lettore.

Caillos definisce il meraviglioso come un mondo creato per strabiliare, nel quale nessuno dei suoi elementi potrebbe esistere nella realtà che conosciamo e viviamo; è un universo completamente immaginato dall'autore e da far immaginare al lettore.¹⁴ Per riportare un esempio riconoscibile a tutti direi che il cosmo meraviglioso è quello delle fiabe della buona notte, nel quale folletti, gnomi, orchi, streghe e draghi sono i più famosi e acclamati protagonisti.

Quando prendiamo in mano un libro di fiabe, dalla copertina all'ultima pagina, ci aspettiamo di vedere creature leggendarie, irreali. Quando dunque, nel corso del racconto, incontreremo uno di questi esseri la nostra emozione sarà di meraviglia. Nessuna paura o inquietudine sfiorerà il nostro corpo al caldo sotto le coperte, perché era proprio quello che la nostra fantasia si aspettava di incontrare.

Nel meraviglioso ci si immerge fin da subito in un mondo in cui l'incanto e la magia sono parte di esso: il soprannaturale ne è un dato basilare. Ci sono quindi elementi propri del sovrumano come liocorni, chimere, unicorni. È un universo naturalmente popolato da creature diverse da quelle della nostra realtà. Il lettore, lo scrittore e i personaggi lo accettano senza stupore o turbamento. I prodigi, i miracoli, le magie avvengono naturalmente, senza distruggere la coerenza di quel mondo. Passaggi dal mondo reale alla realtà soprannaturale sono consentiti e non cerano incredulità, l'andirivieni tra un piano e l'altro della verità sono

¹³ Lazzarin S., *Il modo fantastico*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 2000, p. 38.

¹⁴ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984.

possibili. Riprendendo la distinzione hoffmanniana possiamo quindi dire che il meraviglioso vuole essere qualcosa di straordinario in cui non è però contemplato l'effetto di turbamento.

Al contrario, nel fantastico non è nelle premesse intrinseche trovarci di fronte a un evento, fenomeno o creatura appartenente al mondo della sovrarealtà.

Il fantastico trova spazio in un mondo in cui non si può più credere ai miracoli e ai prodigi, perché abbiamo accettato in pieno che l'ordine delle cose sia naturale. Il fantastico è allora un momento di lacerazione, un evento che crea sgomento e paura¹⁵.

I due elementi che possiamo trovare nel testo fantastico e che invece non appartengono al meraviglioso sono: l'ambientazione del racconto in un mondo che è quello banale e consueto e l'effetto di turbamento della tranquillità prodotto dall'entrata in scena di un elemento appartenente a un altro universo.

Passiamo ora all'altro polo della distinzione che propone Hoffmann, in contrasto con lo straordinario: l'inconsueto. Altro termine o genere letterario con il quale il fantastico può essere messo a confronto per poi distanziarsi da esso è lo strano.

Grosso modo, vocabolario alla mano, *strano* significa «insolitamente difforme dal consueto o dal normale, sì da suscitare perplessità, sorpresa o anche singolare interesse e curiosità, [...] sottolinea spec. l'inspiegabilità e l'anormalità di un fatto». È più che abbastanza per capire che lo strano non sussiste (non significa nulla) senza il conforme, il consueto, il normale, il comprensibile, l'evidente, l'ovvio¹⁶.

In un testo definibile come appartenente al genere dello strano si verifica, all'interno di una realtà riconosciuta come normale, un evento ritenuto dal personaggio e dal lettore come inconsueto. Non si è completamente nel mondo del surreale e dell'immaginario, solo si verifica qualcosa di difficile comprensione e non spiegabile con il totale utilizzo della razionalità. Elemento in comune dunque con la letteratura fantastica è il punto di partenza della storia: per verificarsi qualcosa di strano è imprescindibile che ci sia una ambientazione

¹⁵ Melani C., *Nel regno di Dracula e Alice in Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 11.

¹⁶ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, pp. 45, 46.

che raffiguri e rappresenti la normalità condivisa da tutti gli esseri umani. Come nel fantastico il principio della narrazione è il mondo conosciuto, nel quale tutti viviamo.

La distinzione tra strano e fantastico si trova nel tipo di evento che cambia la situazione iniziale di stabilità. L'avvenimento, il luogo, l'oggetto o il personaggio che mutano l'equilibrio nel testo strano non provocano un turbamento completo, ma semplicemente una sensazione di stranezza e di inspiegabile. Molto spesso infatti il mistero è creato da elementi che non si palesano nella loro completezza durante il racconto. In altre parole se nel fantastico ci appare di fronte il fantasma della donna che hanno ucciso, nello strano il fatale miagolio di un gatto fa scoprire alla polizia il cadavere della moglie che hanno murato viva.

Arriviamo al nostro protagonista: il testo fantastico. Premesso che definire con esattezza un genere letterario è un'impresa pressappoco irrealizzabile, mi sono limitata a delimitare ciò che può essere considerato un testo meraviglioso o strano. Spesso questi due modi letterari e il fantastico vengono assimilati, scambiati, usati come sinonimi. Credo invece ognuno debba rivendicare la propria specificità, per poter mostrare le loro intime ricchezze.

Il seguente schema proposto da Lugnani mette a confronto questi tre modi letterari prendendo in considerazione una dimensione che accomuna tutti e tre: il complicato rapporto con la realtà, considerata come normalità.

STRANO: insolitamente difforme dal normale

MERAVIGLIOSO: che si stacca notevolmente dalla norma

FANTASTICO: che è fuori della norma¹⁷.

Per mettere a confronto invece le diverse sensazioni che suscitano le tre tipologie di testo, trovo particolarmente adatto un estratto preso da un racconto fantastico di Tarchetti. Il protagonista, il cui intelletto non si trova più in questo mondo ma in un altro tutto suo, paragona le cinque vocali: dai loro suoni ne deduce le proprietà e le qualità. A mio parere possono essere usate queste descrizioni per rappresentare i modi letterari che ho appena preso in considerazione.

¹⁷ Ceserani R., Lugnani L, Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 53.

[...] I – Che gioia! Che gioia viva e profonda!

O – Che sorpresa! che meraviglia! ma che sorpresa grata! Che schiettezza rozza, ma maschia in quella lettera.

Sentite ora l'U. Pronunciatelo. Traetelo fuori dai precordii più profondi, ma pronunciatela bene: U! uh!! uhh!!! uhhh!!!! Non rabbrividite?¹⁸

La lettera I, con la sua gaiezza e contentezza è rappresentativa del mondo meraviglioso e del suo immancabile lieto fine. La O è la sorpresa delle avventure strane, è uno stupore gradito che non muta mai in terrore. È proprio la lettera U, quella associata al fantastico, la vocale che crea angoscia e turbamento nel personaggio del racconto tarchettiano, che lo manda letteralmente fuori di senno.

1.4 IRREALE NEL REALE

Partendo dalla riflessione fatta sui saggi e testi letti e tenendo sempre presente la definizione data da Todorov sopra citata, ho riscontrato una prima peculiarità, a mio avviso inevitabile, che segna la soglia per poter entrare nel mondo fantastico: uno o più elementi dell'irreale fanno capolino o irrompono in quella che noi consideriamo la normalità. Detto con altre parole, sicuramente più eloquenti: «il fantastico è dunque una rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana»¹⁹. È questa la prerogativa indispensabile perché il mistero si realizzi. Tutti gli altri elementi criptici, collegamenti ipertestuali e strategie letterarie sono i dettagli che rendono il racconto fantastico ancora più interessante da leggere e da scoprire.

Perché si verifichi la premonizione, poi la percezione e infine l'irruzione di un evento inspiegabile a turbare la verità conosciuta, la situazione di partenza deve essere sempre questa nostra realtà. La parola che più riterrei opportuna per descrivere questo meccanismo è lacerazione: nel racconto fantastico tutto quello che conoscevamo viene lacerato dagli artigli dell'ignoto.

¹⁸ Tarchetti I. U., *La lettera u in Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 49.

¹⁹ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 92.

Per meglio comprendere questa immissione dell'irreale nel reale proporrei, su suggerimento di Caillois²⁰, uno dei dipinti che lui definisce appunto fantastici. Ritengo che il quadro *Ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane (1533) rappresenti in modo grafico questo turbamento della normalità dettato da elementi che appartengono a un altro universo, più inquietante e misterioso. L'immagine raffigurata può essere considerata come la visione iconografica dell'universo celeste e del mondo terrestre: sul piano superiore del tavolo si possono distinguere il globo con le costellazioni, un quadrante per determinare l'altezza del sole sull'orizzonte e il torquetum ovvero uno strumento astronomico medievale; nel piano inferiore del tavolo invece troviamo oggetti riguardanti il Regno terrestre come il mappamondo e il libro di aritmetica di Peter Pian usata come guida per i commercianti²¹. Ecco che, come nel racconto fantastico, a prima vista, ci troviamo di fronte a una situazione iniziale di normalità. Il mondo appare come quello da tutti conosciuto: una dimensione terrestre sottostante e la volta celeste soprastante. Tutto sembra rispettare le regole dell'universo conosciuto. Se però facciamo sostare l'attenzione e la curiosità un attimo in più sull'immagine noteremo una irregolarità, una stranezza.

Per quanto solenne, l'insieme non avrebbe niente di particolarmente sorprendente se, un po' sollevato rispetto al suolo, non fluttuasse, allungato, obliquo, estraneo alla gravità e certamente a ogni altra legge naturale, nonché generatore di un'ombra assurda, un corpo che non assomiglia ad alcunché di normale e la cui forma, materia e presenza sono parimenti inesplicabili²².

Pian piano il resto del dipinto, con i suoi dettagli e i significati che vogliono rappresentare, perde di interesse e l'attenzione si focalizza su quell'unico elemento indistinguibile. Ciò che non è spiegabile e razionalizzabile acquista così, grazie al potere dell'arte, più fascino di tutto ciò che possiamo delimitare. Perché il mistero venga approfondito e forse risolto, come diremo nel proseguo dell'analisi, c'è bisogno che l'osservatore o, nel nostro caso, il lettore si lasci coinvolgere dalla magia, che lo condurrà nel mondo oscuro dell'ignoto.

²⁰ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 38.

²¹ *Gli "Ambasciatori" di Hans Holbein il giovane e l'idea della conoscenza nel Rinascimento:*
<http://www.cultorweb.com/Holbein/H.html>.

²² Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, pp. 38, 39.

La figura in basso al centro, apparentemente informe, è l'immagine di un teschio tridimensionale che, per effetto della deformazione ottica, si può vedere correttamente solo se si è posizionati sul lato destro del dipinto, a qualche metro di distanza²³. Un elemento si introduce così nella scena iniziale pacifica: prima stona, poi incuriosisce e alla fine se, guardato da un'altra prospettiva, inquieta. È questo l'effetto che si verifica anche nel testo fantastico.

²³ *Gli "Ambasciatori" di Hans Holbein il giovane e l'idea della conoscenza nel Rinascimento:*
<http://www.cultorweb.com/Holbein/H.html>.



Figura 1. H. Holbein il Giovane, *Ambasciatori*, 1533, Londra, National Gallery.

Vorrei esplicitare questo tormentato rapporto tra realtà e fantastico attraverso un racconto di Dino Buzzati: *Inviti superflui*²⁴. Nella personale interpretazione del testo mi sono figurata due creature, una rappresentante tutto ciò che è il mondo fantastico: tetro, misterioso, curioso; l'altra invece è la personificazione della normalità: banale e ordinaria. Sono questi due personaggi i protagonisti del racconto buzzattiano: Fantastico scrive una lettera d'amore e di desiderio a Realtà.

²⁴ Buzzati D., *Inviti superflui* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 77 – 80.

Riporto qui estratti di questo testo per tentare di far risaltare la differenza tra un mondo e l'altro. La normalità ci appare nel brano con tutte le sue abitudini, immersa nella sua ovvietà, mentre il misterioso vive in un'atmosfera di sogni e immaginazione, sempre attirato verso l'ignoto. Quando si riuniscono formano una delle coppie più belle della letteratura, quando sono insieme creano il fantastico.

Vorrei pure – lasciami dire – vorrei con te sottobraccio attraversare le grandi vie della città in un tramonto di novembre, quando il cielo è di puro cristallo. Quando i fantasmi della vita corrono sopra le cupole e sfiorano la gente nera, in fondo alla fossa delle strade, già colme di inquietudini. [...] Ma tu – lo capisco bene – invece di guardare il cielo di cristallo e gli aerei colonnati battuti dall'estremo sole, vorrai fermarti a guardare le vetrine, gli ori, le ricchezze, le sete, quelle cose meschine²⁵.

Secondo la mia personale interpretazione, la realtà sarebbe banale, anche se non sempre semplice, con le sue piccolezze e inutilità. Questo se non ci fossero in essa il mistero e le inquietudini portati dall'enigmatico vento fantastico. Che poi, riflettendoci, lo stesso sarebbe per la vita quotidiana senza quel poco di incomprensibile che porta in essa la letteratura. La realtà ha bisogno del fantastico come la vita ha bisogno della letteratura, per animarsi di colori nuovi. I colori della letteratura fantastica non appaiono sempre chiari e luminosi, ma ci illuminano comunque vie diverse da quelle che percorriamo quotidianamente.

Nell'estratto che segue troviamo tutto quello che, secondo Buzzati e secondo Fantastico, perde chi non si lascia travolgere dalle meraviglie dei mondi dell'immaginazione:

Ma tu – ora mi ricordo – non conoscevi le favole antiche dei re senza nome, degli orchi e dei giardini stregati. Mai passasti, rapita, sotto gli alberi magici che parlano con voce umana, né battesti mai alla porta del castello deserto, né camminasti nella notte verso il lume lontano lontano, né ti addormentasti sotto le stelle di Orione, cullata da piroga sacra. [...] Tu sei diversa da me e se venissi quel giorno a passeggiare, ti lamenteresti di essere stanca; solo questo e nient'altro²⁶.

²⁵ Buzzati D., *Inviti superflui* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, p. 79.

²⁶ *Ivi*, p. 76.

Il povero Fantastico, ormai rassegnato dall'incompatibilità con la sua amata Realtà, sente che comunque non può vivere senza di lei. Decide così di rinnegare la propria natura, di scacciare ogni fantasia e conformarsi alla normalità. In un estremo atto d'amore si annulla, per poter compiacere ciò che non è, ma di cui tuttavia non può fare a meno:

Io non starò qui ad ascoltare – ti prometto – gli scricchiolii misteriosi del letto, né guarderò le nubi, né darò retta alle musiche o al vento. Rinuncerò a queste cose inutili, che pure io amo. [...] Non ci saranno la cosiddetta poesia, le comuni speranze, le mestizie così amiche dell'amore. Ma io ti avrò vicina. E riusciremo, vedrai, a essere abbastanza felici²⁷.

Al termine del racconto Fantastico cambia punto di vista e valuta le sue immaginazioni come un qualcosa di inutile, a cui poter rinunciare per essere «abbastanza felici». Noi lettori però, non possiamo comportarci come lui, dobbiamo resistere alle tentazioni della regolarità. Non possiamo accontentarci di un'esistenza senza qualcosa che ci porti al di là della normalità, senza qualcosa che sia davvero fantastico. E la letteratura ci aiuta in questo.

Tramite e attraverso i romanzi, le poesie, le fiabe, i libri di storia, i testi filosofici, il teatro, il cinema, la televisione e Internet, grazie alla conoscenza e all'immaginazione donatoci da questi, ciascuno può vivere altre vite, alimentare le possibili combinazioni di confronto con persone e situazioni reali e non.²⁸ È qui, o più in generale nella cultura in senso ampio, che prendono forma e trovano nutrimento le idee, idee sul futuro, che riguardano il passato o convinzioni sul presente. Il fruitore, immaginatore, lettore immerso nell'esperienza della cultura è costretto a pensare. Non possiamo togliere al nostro essere dentro la realtà questa esperienza immaginativa.

1.4.1 TIPOLOGIE DI EVENTO IRREALE

Abbiamo fin qui sottolineato che, prerogativa imprescindibile del racconto fantastico, è il verificarsi di un fenomeno inammissibile secondo le leggi che governano il

²⁷ Buzzati D., *Inviti superflui* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, p. 79.

²⁸ Bodei R., *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*, Milano, Feltrinelli, 2013.

nostro mondo. Il passaggio successivo, altrettanto indispensabile al fine di procurare un effetto e una sensazione di stupore, sta nel collocare questo elemento fantastico in una ambientazione di totale realtà. Se il fantastico appartenesse alla sola irrealtà allora perderebbe gran parte del suo potere destabilizzante, si saprebbe subito, in questo caso, che sono creature di pura invenzione e il mistero non avrebbe senso di esistere²⁹. Solo collocando gli eventi o gli esseri, anche i più banali, in una zona d'ombra si avrà la rottura della tranquillità della scena e del lettore, e di conseguenza lo stupore generale.

Nel corso di questo elaborato vedremo con quali strategie letterarie l'evento soprannaturale si insinua nel racconto, cercheremo di capire quali sono le reali motivazioni di questa apparizione ultraterrena. Per ora vorrei riportare alcuni esempi degli eventi, fenomeni, creature od oggetti che appartengono al mondo dell'irreale e che, durante la narrazione fantastica, fanno capolino nell'universo della normalità.

Potremmo suddividere, come ci consiglia Farnetti ne *Il giuoco del maligno*, le possibili manifestazioni del soprannaturale in tre categorie relative alla loro modalità di apparizione all'interno della scena del racconto.

Nella prima tipologia sono raggruppati gli elementi fantastici che ci appaiono come definiti e riconoscibili. Essi sono creature o fenomeni che ritroviamo nel nostro immaginario sovranaturale comune, come vampiri e fantasmi, o, se così non fosse, ci vengono descritti dai personaggi che ne hanno fatto l'incontro:

La più fantastica apparizione si affacciò ai miei occhi smarriti. Nell'angolo della camera, ove avevo udito lo strepito, una parte dell'impalcatura di legno erasi sollevata quanto bastava per lasciare passare la testa di un essere strano, mostro o fantasma, il quale mi fissava con occhi tremolanti. Era una testa orribilmente scapigliata, una faccia cadaverica, sparuta, colle gote incavate come quelle di un teschio³⁰.

Non è necessario che l'evento straordinario si palesi per rientrare in questa prima categoria di apparizione del fantastico. Non si vede il fenomeno incomprensibile, il misterioso essere non compare nella sua identità e fisicità, ma se ne percepisce solamente la presenza.

²⁹ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 62

³⁰ Saredo L. E., *La locanda dell'orso* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 461.

«E cosa hanno visto costoro?» «Nulla» «Nulla! Cosa hanno udito dunque?» «Hanno udito ogni sorta di cose, che Dio ce ne liberi! [...] Dacché è morta la povera donna Violante, la prima moglie di messere» «Qui?» «Proprio qui in questo lato del castello»³¹

Spesse volte l'elemento soprannaturale non compare, nessuno nel racconto è riuscito a scorgerlo o ad avere un incontro con lui. Al contrario uno o più personaggi sono riusciti a sentirlo muoversi, urlare, cantare. Questa sensazione di mistero permette di acuire l'inquietudine dei protagonisti, i quali non sanno esattamente con cosa hanno a che fare: crea maggiore turbamento l'ignoto rispetto a quello che possiamo definire, fa più paura ciò che ci insegue alle spalle rispetto a quello che possiamo affrontare a viso aperto.

Ad ogni modo, che si tratti della moglie morta, di te stesso da bambino, di un medico con la passione per i cadaveri femminili, di un vampiro cacciatore di anime, sono tutti fenomeni e creature che appartengono all'universo del soprannaturale, sono cose che non ci aspetteremmo di incontrare in una normale giornata della nostra quotidianità. Sono cose che non attenderemmo, ma che si manifestano ora davanti ai nostri occhi.

Il fenomeno straordinario nella sua completa apparizione, nel suo essere udito o nel suo pieno riconoscimento, non è l'unica modalità attraverso la quale si realizza l'evento soprannaturale. Altrettante volte, infatti, non si attua una vera e propria manifestazione fantastica, nonostante comunque vengano infrante le consuete regole di realtà. Fanno parte di questa seconda categoria tutte le trame fantastiche che hanno come protagonisti individui che vivono un'esperienza di allucinazione o deformazione nella percezione del reale o ancora una relazione patologica con il mondo circostante³².

Ne troviamo un esemplare caso nel celebre racconto di Tarchetti nel quale il protagonista è perseguitato e ossessionato dall'avversione che prova verso la lettera U³³. Il solo sentirla nominare o vederla scritta provoca in lui scatti d'ira, anche violenti. Qui l'effetto fantastico è vissuto interiormente dal soggetto, che ne viene turbato, traumatizzato e alla fine ne sconvolge la ragione. Perché questo inusuale rapporto tra individuo, immaginazione e realtà sia ben comunicato al lettore e susciti la massima inquietudine

³¹ Verga G., *Le storie del castello di Trezza in Fantastico italiano*, a cura di C. Melani, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 315.

³² Farnetti M., *Il giuoco del Maligno*, Firenze, Vallecchi Editore, 1988, p. 20.

³³ Tarchetti I.U., *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, pp. 47 - 54.

possibile, il protagonista racconta spesso questa propria esperienza fantastica in prima persona.

Non rabbrivite? Non tremate a questo suono? Non vi sentite il ruggito della fiera, il lamento che emette il dolore, tutte le voci della natura sofferente e agitata? Non comprendete che vi è qualche cosa d'infernale, di profondo, di tenebroso in quel suono? Dio! che lettera terribile! Che vocale spaventosa!³⁴

Spesso il racconto di questa esperienza allucinante viene esposto dall'autore attraverso la voce di un narratore omodiegetico, per tentare di farci immedesimare con la psicologia e la mente del personaggio. Proprio per questa dimensione di soggettività nel vivere il soprannaturale, i racconti di esperienze di questo tipo sono più personali rispetto a quelli precedenti, nei quali veniva più semplicemente descritta l'apparizione della creatura o del fenomeno soprannaturale manifestatosi.

I racconti raggruppabili sotto la terza categoria relativa al verificarsi dell'evento fantastico si distinguono attraverso una diversificazione ancora più sottile rispetto alle due precedenti. In questo caso si ha una vera e propria assenza dell'elemento straordinario, quello che lo rende un evento fantastico è l'alone di mistero creato dalle circostanze messe in scena. L'immagine che si realizza è del tutto riconducibile a un'esperienza plausibile nella nostra realtà, tuttavia la tensione e la sospensione emotiva che crea sono quelle tipiche del mondo fantastico³⁵.

Fino a poco tempo fa – narrò – quella capra, comperata per nove scudi, era l'invidia di tutti. Ora, mentre il ragazzo la badava al pascolo, tutt'a un tratto le si era «spaurita». Tutti e due, il ragazzo e la capra, le erano ritornati in casa una sera, così «spauriti» e da allora un deperimento continuo: il ragazzo... ah, bisognava vederlo di là, come si era ridotto, e la capra... la capra peggio del ragazzo!³⁶

Labile è qui il confine tra un tipo di racconto definibile 'strano' e uno veramente fantastico. Ciò che caratterizza quest'ultimo è, come vedremo nello svolgimento

³⁴ Tarchetti I.U., *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 49.

³⁵ Farnetti M., *Il giuoco del Maligno*, Firenze, Vallecchi Editore, 1988, p. 24.

³⁶ Pirandello L., *Benedizione* in *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 21.

dell'elaborato, la presenza di particolari indicatori ed elementi, i quali lo fanno appartenere senza dubbio al nostro genere letterario.

A mio parere queste strategie per far apparire il soprannaturale e l'inconsueto sono tutte e tre altrettanto valide. La selezione e l'utilizzo dell'una o dell'altra dipendono dalla motivazione con la quale vengono messe in atto. Riterrei la prima, il palesarsi del fenomeno extra-terreno, coronata da una descrizione il più possibile lugubre, utile a creare un immediato effetto di spavento e ribrezzo. Nel secondo caso l'accento viene invece posto sull'inquietudine: l'angoscia che si trova nell'animo e nelle percezioni del protagonista, con una riuscita narrazione soggettiva, viene trasmessa al lettore. Il terzo tipo di racconto si focalizza sul senso di dubbio e smarrimento: non viene data nessuna motivazione sul come sia avvenuto quello strano fenomeno, i personaggi sono in balia di forze misteriose e indefinite.

Sia che ci si aspetti di suscitare paura, angoscia o spaesamento, quello che accomuna queste tre modalità di apparizione dell'elemento fantastico è una costante tensione verso il turbamento dell'animo e della situazione stessa. Il fantastico è creato per turbare.

1.5 IRREALE PERTURBANTE

Tentando di introdurre una definizione di letteratura fantastica abbiamo fin qui detto, citando le parole di Lazzarin, che:

In tutti questi racconti il soprannaturale è un enigma che scuote le fondamenta del nostro universo, mette a confronto *cosmo* e *caos*, delegittima il 'paradigma di realtà' con cui interpretiamo le cose che ci circondano³⁷.

L'evento fantastico è quindi vissuto come un terremoto che crea un momento di turbamento in tutto il mondo della storia e della lettura. Quello che ci aspettavamo usuale non lo è più. Quello che era il mondo reale diventa fantastico. In seguito allo sconvolgimento di ciò che era considerato normalità si crea nel personaggio di quel mondo una sensazione di turbamento. Il verificarsi di un fenomeno soprannaturale, o semplicemente non ordinario,

³⁷ Lazzarin S., *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Gius Laterza & figli, 2000, p. 17.

nella realtà conosciuta provoca nella vita e nella psiche del protagonista, che vive questa esperienza, una o più sensazioni di inquietudine. È questa una prerogativa del racconto fantastico che così facendo si distanzia di molto, come vedremo meglio più avanti, dalla fiaba, dal genere fantasy e fantascientifico.

In questa sezione dello scritto prenderò in considerazione le modalità e le strategie letterarie attraverso le quali l'autore crea un effetto di turbamento nel soggetto che vive l'esperienza fantastica e nel lettore che ne esplora i pensieri. Lo spavento, o anche solo lo spaesamento, è suscitato da dei fenomeni che potremmo così categorizzare: perdita della familiarità, perdita dei punti di riferimento, perdita della tranquillità, de-familiarizzazione del conosciuto, familiarizzazione dello sconosciuto. Il loro manifestarsi può avvenire sia nell'ambiente contingente alla storia e al personaggio oppure nell'intimità della psiche e della fisicità del protagonista, o ancora possono coinvolgere la totalità della sua esistenza.

1.5.1 PERDITA DELLA FAMILIARITÀ

Nel racconto fantastico ben riuscito avviene una duplice trasformazione: quella dell'ambiente esterno e quella dell'interiorità individuale. Lo sconvolgimento delle realtà conosciute può essere momentaneo, se la normalità alla fine del racconto torna a regnare sulle tenebre, oppure può non venire pacificato e lasciare tutti con un sentimento di dubbio irrisolto su quello che si verificherà poi nel mondo o nel protagonista.

Come abbiamo visto, un ulteriore passaggio, dopo aver stabilito che, per creare l'effetto fantastico, deve esserci l'irreale nel reale, consiste nel definire che questo evento crea nel personaggio e nel lettore un senso di angoscia. L'apparizione dell'elemento soprannaturale nella letteratura fantastica non è mai pacifica.

Per indicare la sensazione di turbamento che vive l'individuo in una situazione di spaesamento riprenderò il termine che è stato individuato da Freud nel suo pluri-studiato saggio sul perturbante: *Unheimlich*.

La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da Heim, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se

qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. [...] Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza³⁸.

Nel racconto fantastico, che prevede come veicolo per l'inquietudine la perdita della familiarità, avviene proprio questo: il contrario della consuetudine iniziale, e quindi l'inammissibile, appare nella scena per sconvolgere la realtà abituale. È questo un meccanismo di mutamento di ciò che ci è più intimo e familiare in qualcosa di sconosciuto che non ci appartiene più.

Esempio emblematico della completa perdita di quello che ci era più intimo lo possiamo trovare nel racconto fantastico di Dino Buzzati *I topi*³⁹. La villa dei Corio, amici del protagonista, dai quali quest'ultimo si reca per passare ogni anno qualche settimana di vacanza, è il mondo familiare dei personaggi. Nella prima parte del racconto è presentata la situazione di stabilità e serenità iniziale, una classica condizione *Heilmich*, che precedeva la «curiosa lettera» inviata dai Corio, la quale gli comunica che quest'anno non avrebbe potuto far loro visita.

La gran parte dei racconti fantastici ha luogo all'interno delle mura casalinghe, ovvero l'ambientazione familiare e rassicurante per antonomasia. Nell'intimità della famiglia Corio, tuttavia, entrerà poi un elemento estraneo, a minacciarla e spesso a lacerarla, creando un effetto ancora più perturbante, visto il contrasto con la stabilità iniziale. Poche altre situazioni creano un senso di angoscia come quando un qualcosa di sconosciuto profana, invade e si impadronisce della nostra dimora.

Il corpo del racconto consiste poi in una serie di flashback che riferiscono al lettore quello che era successo nella casa degli amici Corio durante gli ultimi anni. Attraverso una struttura paratattica, con un susseguirsi di scene giustapposte, vengono aggiunti gradualmente elementi sempre più inquietanti.

Troviamo nel testo un iniziale rapporto di forza rispetto al topolino che compare una sera al secondo piano, l'iniziale supremazia umana è definita dalla sicurezza del personaggio che lo potrebbe «schiacciare». Trascorsi tre anni, durante i quali la presenza dei topi sembra farsi sempre più invadente, abbiamo il verificarsi della svolta soprannaturale: i gatti che i Corio avevano preso in casa per scacciare gli intrusi roditori sono cambiati, nonostante per

³⁸ Freud S., *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 271.

³⁹ Buzzati D., *I topi* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 117 - 122.

tutti gli altri siano «le solite vacanze»: i gatti hanno ora paura dei topi. Si apre così la porta della sovra-realtà e compare l'aspetto spaventoso delle creature. Andando avanti nel racconto si avrà la rivelazione della moltiplicazione dei topi, da dieci sono ora diventati cento. Il crescendo di inquietudine viene suscitato e supportato, oltre che dalla quantità delle presenze estranee, anche dall'uso del lessico che ne descrive il cambiamento qualitativo: i topi sono ora definiti con degli accrescitivi quali «bestiacce, tigri, pantegane». Da qui in poi il crescendo è inarrestabile. I topi diventano, dopo un lasso di tempo che non si lascia definire, «dei mostri», il tempo si dilata e con esso i topi si moltiplicano.

«Ma quanti sono?» chiesi con un brivido. «Chissà. Milioni forse... Adesso guarda, ma fa presto.» Accese un fiammifero e, sollevato il coperchio della botola, lo lasciò cadere giù nel buco. Per un attimo io vidi: in una specie di caverna, un frenetico brulichio di forme nere, accavallantisi in smaniosi vortici. [...] I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive. Ma Giorgio chiuse il coperchio con un tonfo⁴⁰.

L'evoluzione di questa metamorfosi termina con una descrizione orrenda dei topi, i quali si sono ora spostati in cantina. Buzzati li definisce come «un frenetico brulichio di forme nere». Da un singolo topolino si è arrivati a una massa incontrollata di ratti. I topi sono diventati come una materia, un tumulto, una forma collettiva in grado ora di prendere il controllo della casa. E risulta essere proprio questa la fine della vicenda: la gente del paese ha riferito al protagonista che i topi sembrano aver occupato l'abitazione dei Corio, i quali sono diventati i loro schiavi. Il racconto si conclude con l'immagine della signora Corio in cucina, vestita di stracci, intenta a cucinare per i suoi padroni roditori.

Ho preso in esame questo racconto fantastico per porre l'attenzione sui luoghi nei quali si verificano i fenomeni fantastici. Sempre all'interno di quello che abbiamo visto essere il mondo familiare e intimo della casa, durante lo svolgimento del racconto, i topi si sono spostati dalla soffitta alla cantina. Si entra così in una zona malefica e infernale, che sta nel sottosuolo. Lo scendere verso il basso richiama, nel nostro immaginario comune, tutte le risonanze legate all'universo dell'Inferno. Il luogo dove si trova quel «laido tumulto» viene definito come «una specie di caverna», la cui immagine raffigura una zona oscura,

⁴⁰ Buzzati D., *I topi* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, p. 121.

sotterranea, arcaica. Si insiste ancora sull'idea del basso, della forza che viene dal fondo della Terra: i topi sono paragonati così a vitalità demoniache. Un ultimo segnale di questo lo troviamo nella frase conclusiva del racconto: «non ci sono più speranze» possibile richiamo alla scritta posta sulla porta dell'Inferno dantesco «lasciate ogni speranza, o voi che entrate».

Vediamo come, alla fine, si arrivi a un totale rovesciamento della situazione di partenza. All'inizio grazie all'espressione «schiacciarlo», riferito alla possibilità di uccidere il topo, era messo ben in luce il rapporto di forze favorevole all'uomo contro l'animale. Alla fine invece sono i topi ad impadronirsi della casa. È questa la trasgressione totale della dimensione del familiare. I topacci, dopo essere passati dalla soffitta alla cantina, si ritrovano ora in cucina, che è il locale della casa *Heimlich* per eccellenza. La cucina è il luogo in cui si riunisce la famiglia per mangiare, parlare, interagire. Anche spazialmente si trova spesso al centro dell'abitazione. Il cuore della casa è stato così invaso da degli sconosciuti che se ne sono impadroniti. Ecco riuscito l'effetto *Unheimlich*.

Dicono che nella villa nessuno possa entrare; che enormi topi l'abbiano occupata: e che i Corio ne siano schiavi. Un contadino che si è avvicinato – ma non molto perché sulla soglia della villa stava una dozzina di bestiacce in atteggiamento minaccioso – dice di aver intravisto la signora Elena Corio, la moglie del mio amico, quella dolce e amabile creatura. Era in cucina, accanto al fuoco, vestita come una pezzente; e rimestava in un immenso calderone, mentre intorno grappoli fetidi di topi la incitavano, avidi di cibo⁴¹.

1.5.2 PERDITA DEI PUNTI DI RIFERIMENTO

Altra modalità utilizzata per suscitare una sensazione di turbamento la troviamo nei racconti in cui l'evento fantastico provoca, nel soggetto che ne vive l'esperienza, un senso di spaesamento. Le certezze che facevano parte della sua vita precedente e pacificata scompaiono o per lo meno si eclissano, portandolo in uno stato emotivo ed esistenziale di smarrimento e successivamente di angoscia. Il personaggio entra nella zona dell'*Unheimlich*.

⁴¹ Buzzati D., *I topi in La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 121, 122.

Il fenomeno dell'*Unheimlich* si può verificare solamente se la realtà di partenza è quella del mondo da tutti riconosciuto come reale. I personaggi del racconto fantastico non si aspettano nessun tipo di intrusione del soprannaturale nella loro esistenza, poiché tutto appare come sempre normale. Se avessimo, al contrario, come premessa iniziale che tutto ciò che è inspiegabile possa accadere in quel mondo, allora il senso di turbamento non si verificherebbe, né nel soggetto, né nel lettore. Nelle fiabe, ad esempio, è intrinseco nel loro mondo che qualcosa di sovrumano apparirà ad un tratto sulla scena. Nessuno, quando un drago tenterà di mangiare un impavido principe si stupirà più di tanto, anzi il bambino lettore sarà lieto dell'avvincente scontro. Quindi, riprendendo quanto già detto, servirà una lacerazione dell'ordinato e ordinario stato iniziale per creare il turbamento.

La paura che si verifica, a questo punto, nel personaggio non è una mancanza di coraggio, è piuttosto un sentimento strano e prepotente che scioglie le forze della vitalità di fronte all'incomprensibile. L'angoscia dell'individuo è proporzionata all'impossibilità di capirne la fonte e di definire cosa crei questo sentimento. Il forte senso di inquietudine, in alcuni racconti fantastici, è correlato a una totale perdita dei punti di riferimento e delle certezze che governavano la normalità del protagonista. Maggiore sarà il senso di spaesamento e più saranno le possibilità di riuscita dell'effetto *Unheimlich*.

Esempio esplicativo che può essere preso in considerazione, tratto dalla letteratura italiana, è quello di uno dei racconti fantastici di Remigio Zena: *Confessione postuma*⁴². Il testo si presenta come una lettera scritta a posteriori dal personaggio che ha vissuto l'evento surreale, destinata al suo superiore il padre reverendo. Il prete protagonista riporta nell'epistola i fatti sconcertanti che hanno turbato la consueta normalità nella casa sua e di suo fratello la notte precedente.

Punto di partenza del racconto è quindi una realtà assolutamente usuale: nella prima scena troviamo il tavolino, sul quale sta scrivendo, dove il giorno prima stava recitando le preghiere. Troviamo nell'incipit del racconto la figura del fratello Claudio, altro elemento appartenente al familiare e al quotidiano. Come sempre avviene in un'avventura fantastica questa situazione di normalità viene lacerata.

I due fratelli si erano ritirati nelle loro stanze e stavano concludendo la giornata con le abituali ritualità individuali, quando qualcuno bussò alla porta. Fu il prete ad andare ad

⁴² Zena R., *Confessione postuma* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 531 – 544.

aprire, ma non vi trovò nessuno ad attenderlo. Così per due volte. Un'ombra poi apparve: era suo fratello, ma aveva perso tutti i connotati dell'umano, era diventato inafferrabile, come uno spettro. Dagli aggettivi con cui descrive questa visione sembra la figura abbia qualcosa d'acciaio, di minerale, come se non fosse più di carne e ossa. È diventato un fratello *unheimlich*. Ciò che era stato uno dei punti di riferimento nella realtà della sua quotidianità ora diventava qualcosa di estraneo:

Non rispose. Eppure era lui, Claudio, Claudio mio fratello, nei medesimi panni che indossava un'ora prima in camera mia; e se anche avessi potuto sospettare la più strana delle rassomiglianze con un ignoto, il suo sguardo mi avrebbe tolto ogni dubbio. [...] D'un pallore algido, mi fissava immobilmente e le sue pupille, fatte d'acciaio, mi penetravano nel midollo delle ossa⁴³.

Una guida come è Claudio, medico, affidabile, razionale, serve per mostrare la strada giusta, per non perdersi tra le difficoltà e misteri della quotidianità. Qui invece serve piuttosto a smarrirsi, a perdersi, lo porta e ci porta verso l'inesplicabile. Il protagonista obbedisce comunque al mistero e si inoltra nelle tenebre. Un forza meccanica di cui non si sa spiegare né l'origine né la natura lo spingeva a seguirlo. Precedendolo di alcuni passi l'ombra del fratello lo condusse nei meandri della città, che appariva però ora non più quella che conosceva alla perfezione, non era più quella di sempre. Nell'esperienza fantastica il protagonista vive il luogo che prima era quello della familiarità urbana come un labirinto. Prima il fratello, poi la sua città acquisiscono una dimensione diversa, sconosciuta, ineffabile. Vive così la seconda esperienza *unheimlich*:

Un labirinto di vie strette e tortuose, tutte eguali, tutte dormenti, che non sapevo riconoscere da verun indizio e dove mi sembrava di non essere passato mai; [...] Ma come avevo perduto il criterio dei luoghi, così siffatte apparizioni fugaci e saltuarie, balzanti fuori scompigliate, in tutt'altro ordine topografico da quello che mi aspettavo, invece d'essermi guida non facevano che maggiormente sviarmi⁴⁴.

⁴³ Zena R., *Confessione postuma* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 535, 536.

⁴⁴ *Ivi*, p. 536.

Arriviamo poi al culmine del sentimento di angoscia del protagonista e del momento di inquietudine per il lettore. I due fratelli entrarono in un fabbricato con dei tratti indefiniti, caratterizzato da un buio impenetrabile al suo interno. L'incontro con la creatura fantastica sta per realizzarsi, ma prima il protagonista vivrà un'esperienza totalmente sconvolgente. In un primo momento non riconosce più nemmeno se stesso, tanto è immerso in questa oscurità e nella situazione d'angoscia: «In quel mare di tenebre dove mi aveva trascinato la mia voce rimbombò sonora come dentro una caverna ed ebbi paura della mia voce». Subito dopo vive lo sconvolgimento della nozione dello spazio e della percezione fisica e geometrica dell'ambiente. Perderà perfino la concezione della linea retta, simbolo per antonomasia della normalità e dell'ordine.

Per quanto fosse vasto l'ambiente, se non avevo smarrito altresì l'ultima sensazione di cui ero capace, e nel mio turbamento non mi ingannava la falsa sicurezza della linea retta, come mai, dopo tanto percorso ad uno spazio chiuso circoscritto, non riuscivo ad uno dei quattro angoli?⁴⁵

Ed arriviamo all'ultima perdita dei punti di riferimento, allo sconvolgimento più grande vissuto dal prete protagonista. L'angoscia del momento e il sovvertimento delle dimensioni della realtà provocano la perdita di tutte le certezze del personaggio, anche quella più radicata in lui: la fede verso Dio.

L'ansietà di raggiungere presto l'uscita, scompigliando i miei calcoli, spegnendo ogni altro pensiero, anche quello di Dio, mi faceva sembrare eterno il tragitto e aumentava man mano che la piatta superficie, sempre uguale, senza interruzioni, passava dalle tenebre alle tenebre⁴⁶.

Abbiamo visto come, durante tutto il racconto, il protagonista viva un crescendo dell'intensità e della rilevanza nella perdita delle proprie certezze. Tutto questo crea un senso di turbamento angosciante. Ecco quindi realizzata la seconda caratteristica fondamentale del

⁴⁵ Zena R., *Confessione postuma in Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 539.

⁴⁶ *Ivi*, p. 538.

racconto fantastico: l'evento soprannaturale non si realizza come una esperienza pacificata, ma al contrario genera un senso generale di tensione, ansietà e tormento.

1.5.3 PERDITA DELLA TRANQUILLITÀ

Per analizzare come si verifica lo stato di turbamento attraverso la perdita della tranquillità interiore o dell'ambiente circostante, ci serviremo dell'illuminante saggio di Freud precedentemente citato. Lo scienziato filosofo, grazie ai suoi pregressi studi psicanalitici, è stato in grado di fornire una sua personale spiegazione sul perché si verifichi questo effetto *Unheimlich*, questo stato di turbamento.

La condizione perché nasca in questi casi il senso del perturbante è chiarissima.

Noi - o i nostri primitivi antenati - abbiamo considerato un tempo come effettive queste possibilità, eravamo persuasi della realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di queste nuove convinzioni, le antiche persuasioni sopravvivono ancora in noi e sono all'agguato in attesa di conferma. Ora, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra confermare questi antichi convincimenti ormai deposti, abbiamo il senso del perturbante⁴⁷.

Secondo Freud quello che spaventa è il terrore inconscio e incondizionato che qualcosa, che un tempo abitava il nostro mondo ancora primitivo, possa tornare a rivivere sconvolgendo tutto quello che conosciamo e controlliamo. Nella stesura del suo saggio sul perturbante lo psicanalista sostiene come, allo stesso modo, questo meccanismo si verifichi non solo nella sfera che riguarda la realtà tutta, ma anche nel mondo che concerne esclusivamente l'individualità. Un evento che si pensava rimosso e dimenticato riaffiora nella mente e nella vita del soggetto riportando alla luce tutte le paure e le inquietudini ad esso connesse. Sia che si tratti del mondo esterno o di quello interiore, la paura che possa riaffiorare qualcosa di recondito e tenebroso ci tiene, inconsciamente, in un continuo stato

⁴⁷ Freud S., *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 301.

di allerta. Ogni presentimento o insinuazione di questa possibilità crea una ben riuscita sensazione *Unheimlich*.

Per tentare di esplicitare questo concetto del recondito che compare alla presenza di un richiamo dal mondo del soprannaturale, non riporterò il classico esempio, che cita lo stesso Freud, del racconto *Il mago sabbiolino*⁴⁸ di Hoffman, ma analizzerò un testo preso dalla tradizione letteraria del fantastico italiano.

In uno di quelli che può essere considerato, a mio parere, uno tra i racconti fantastici più toccanti viene narrata la storia di un padre, di una figlia, del loro amore familiare e del loro dolore sconfinato. *La canzone di Weber*⁴⁹ di Luigi Gualdo ha inizio in una tradizionale, antica e tetra casa. Nonostante la prima descrizione di questo luogo sia lugubre, segue subito dopo l'immagine della meravigliosa creatura che vive al suo interno:

E là viveva il vecchio gentiluomo solo con sua figlia, una fanciulla sui vent'anni, bella, alta, dal corpo elegante, dalla espressione delicata, dai lineamenti finissimi. Aveva un magnifico volume di capelli castagni chiari che alla gran luce prendevano dei riflessi impossibili da ritrarre, e due grandi occhi azzurri, pensosi e appassionati. [...] Ida, la cui gioventù era come un raggio di sole che attraversasse la vecchia casa⁵⁰.

Il conte alloggiava lì solo e solitario, non ricevevano quasi mai né visite né inviti. La ragazza viveva nella dimora avvolta dall'affetto e dalla compagnia del padre e dei domestici. Unico svago e passione che coltivava era quello per la musica: una volta alla settimana Paolo, il suo maestro fin da quando era giovanissima, svolgeva con lei una lezione di canto e pianoforte. Questa la situazione all'inizio del racconto, pacifica e serena.

⁴⁸ Il mago Sabbiolino è il protagonista di una leggenda raccontata ai bambini: si tratta di un orco cattivo che gettava manciate di sabbia negli occhi dei bimbi cattivi; gli occhi, dal dolore, uscivano dalle loro orbite e venivano presi dal mago, il quale li dava in pasto ai suoi figli per metà umani e per metà volatili. Nathaniel, il personaggio principale del racconto di Hoffman, durante l'infanzia viveva nell'angoscia che apparisse questo mago malefico. Nel racconto vedremo, infatti, che tutti i personaggi minacciosi sono legati al tema degli occhi. La novità recata da Freud è dunque questa: l'oggetto o la situazione o il personaggio perturbante sembrano nuovi e sconosciuti, ma se osservassimo con occhio più attento scopriremmo come negli arcani dell'inconscio esso sia familiare e conosciuto. Grazie alla rimozione, meccanismo di difesa dall'ansia, avevamo respinto nel nostro inconscio l'elemento perturbante. Ecco ciò che Freud, in quanto psicanalista, aggiunge alla teoria sul fantastico.

⁴⁹ Gualdo L., *La canzone di Weber* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 97 – 129.

⁵⁰ *Ivi*, p. 99.

Un giorno arrivò alla villa un lontano parente, il marchese di Sentis, recatosi lì per una visita di piacere o almeno così si era fatto credere alla ragazza. Ida rimase colpita dall'agitazione con cui il vecchio padre accolse l'affascinante giovane e dalle gentili maniere di quest'ultimo nei suoi confronti. Quella notte non dormì bene. L'indomani iniziò l'opera di convincimento del vecchio conte affinché i due giovani si congiungessero in matrimonio. Si recò da Ida, «la baciò ancor più affettuosamente del giorno prima e si assise al suo fianco» spiegandole quanto fosse facoltoso il marchese suo cugino e quanto fossero colme le sue tasche. Il padre leggendo il rossore e il turbamento della figlia come un segno di lusinga e approvazione uscì dalla camera soddisfatto.

Ida quel giorno iniziò la lezione di canto con la tristezza nell'animo. La ragazza, ancora troppo ingenua, non si accorse che la sua era la stessa malinconia che provava il suo maestro di piano al suo fianco. Paolo sentiva che «quell'annuncio di un matrimonio imminente gli aveva fatto l'effetto di una fredda lama di pugnale che gli venisse piantata in cuore». Nonostante il suo amore per la contessa non avesse mai nutrito alcuna speranza ora sapeva che maritandosi Ida sarebbe uscita dalla sua vita, dalla sua quotidianità e con lei se ne sarebbe partita la sua serenità. Alla conferma della ragazza che suo padre insisteva e sperava nelle sue nozze col cugino, Paolo non poté più trattenere la commozione. Il palesarsi così dei suoi sentimenti colpì Ida che scoprì così l'affetto profondo che sentiva per il suo maestro. Compresa a un tempo che egli l'amava e che il suo cuore lo ricambiava.

L'antipatia che Ida provava per il marchese e che comunicò la sera stessa al padre non fermò le intenzioni di quest'ultimo:

Disse tanto e così bene che ella finalmente si lasciò piegare e diede il suo consenso. Ah imprudente!...Non sapeva quel che faceva. Quel cuore che si lasciava persuadere di concedere ad un altro, non era già più suo⁵¹.

Il padre nei giorni successivi percepì la tenerezza che c'era negli sguardi del maestro e della sua allieva, ma mai un aristocratico come lui avrebbe permesso quell'unione. Dolce, ma inflessibile, parlò a Ida e da quel momento le nozze con il marchese da consiglio paterno divennero imposizione.

⁵¹Gualdo L., *La canzone di Weber in Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 109.

Ha così inizio la lenta malattia della povera Ida, combattuta tra l'affetto per il padre con le aspettative per l'unica figlia e l'amore finalmente scoperto per Paolo. Il cuore di Ida, sempre allegro sereno e spensierato si colmò di una tristezza che mai aveva provato prima. Nello stesso momento aveva trovato l'amore e le avevano portato via la speranza di poterlo vivere. La malinconia si mutò in tristezza dopo l'ultimo addio a Paolo e la giovane, col passare delle notti insonni, perse qualsiasi connotato umano: il giorno della cerimonia arrivò e Ida «non era più una donna, era una bella statua che camminava». Mai un ripensamento attraversò la mente del padre, nemmeno vedendola avanzare lungo la navata della chiesa, nemmeno quando si affaccia il sospetto dell'immenso errore:

Il conte comprese allora suo malgrado, che non era una sposa, ma una vittima che quell'altare doveva ricevere. Pure si volle illudere ancora, e pensò che le magnificenze del castello di Sentis ed i fragorosi divertimenti della vita di Parigi le avrebbero ben presto fatto tutto dimenticare⁵².

Tuttavia ciò non avvenne, Ida non si riprese mai dalla sua malattia che lentamente la consumò nell'animo e nelle carni. Durante le sue ultime nottate deliranti l'unico nome sulle sue giovani labbra era quello di Paolo. La morte dell'unica figlia dilaniò lo spirito del conte, il quale da quel giorno non trovò più pace.

Ma arriviamo al collegamento teorico che vorrei fare con questo racconto e con la teoria di Freud precedentemente citata. Secondo lo psicanalista, il verificarsi di un evento inspiegabile suscita nel personaggio uno stato di turbamento dettato da sentimenti già presenti nel suo inconscio, ma non sempre consapevoli e accettati. Allo stesso modo, in questo racconto fantastico, il soprannaturale fa emergere nell'animo del padre un senso di rimorso talmente profondo e denso da portarlo addirittura alla morte.

Nell'ultima parte del racconto troviamo un doppio climax: da una parte la paura del conte per il soprannaturale che aumenta sempre più fino a, da presentimento quale era, arrivare a essere percepito come terrore; dall'altra parte abbiamo il crescendo del rimorso che il padre provava per la morte della figlia, della quale si sentirà sempre più responsabile.

⁵² Gualdo L., *La canzone di Weber* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 115.

Momento culmine di questi due climax lo vivremo quando il conte, tornato nella vecchia dimora, udirà il fantasma della sua Ida suonare il pianoforte:

Era la canzone di Weber. La canzone favorita ch'ella aveva ripetuto tante volte con Paolo, quella che li aveva fatti cadere nelle braccia l'uno dell'altro, e scambiarsi quel lungo bacio d'amore, che fu il loro unico istante di felicità. [...] Il suo accento era quello d'un inconsolabile dolore, la sua voce non era già più di questo mondo⁵³.

Il conte tremò per tutta l'esecuzione, un'orribile paura si era impadronita di lui. Il vecchio padre al termine della melodia, a quel suono conclusivo, triste come il grido di chi muore per amore, pensò per l'ultima volta alla sua amata Ida. E dopo quella nota finale, quel saluto d'addio, cadde a terra morto.

1.5.4 FAMILIARIZZAZIONE DELLO SCONOSCIUTO E DE-FAMILIARIZZAZIONE DEL CONOSCIUTO

La perdita della familiarità, dei punti di riferimento e della tranquillità sono la conseguenza del verificarsi di un evento soprannaturale nella nostra realtà conosciuta e pacifica. Analizziamo ora quali sono le modalità attraverso le quale si verifica lo sconvolgimento di ciò che conoscevamo e il suo mutamento in qualcosa di estraneo.

Perché qualcosa davvero turbi il personaggio e inquieti il lettore deve rovesciare le logiche consuete, deve trasformare ciò che viene definito normale in qualcosa di estraneo. Le due modalità che aiutano lo scrittore a suscitare queste sensazioni di spaesamento e paura sono: la de-familiarizzazione di ciò che conosciamo e la familiarizzazione di ciò che ci era sconosciuto.

Nella prima modalità di straniamento, la più frequente, avviene la de-familiarizzazione del conosciuto e del familiare. Nei racconti fantastici i luoghi, gli oggetti, le persone o le situazioni che abitavano la nostra quotidianità sono loro, ma allo stesso tempo non sono più esattamente loro. Si insinua nell'essere un aspetto di difformità, anche

⁵³ Gualdo L., *La canzone di Weber* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 127.

sottilissimo, che crea una sensazione di inquietudine. Non li identifichiamo più nella totalità del loro essere e apparire. La casa in cui passiamo tranquillamente il tempo diurno, durante la notte diventa un luogo spaventoso e irriconoscibile, la città in cui abbiamo sempre vissuto a un tratto muta in un vero e proprio labirinto, la servitù che da sempre ha condiviso con noi le giornate allegre si trasforma in un gruppo di persone estranee, che più non riconosciamo.

Vedremo ora, attraverso un esempio, come un autore del fantastico sia in grado di creare un'atmosfera di stranezza che ci faccia presagire che qualcosa non rispecchia la normalità attesa. La situazione e il personaggio della storia fantastica riproducono quello che dovrebbero essere, ma in realtà, scopriremo poi, non sono più veramente loro. Il protagonista maschile del racconto *Il mantello*⁵⁴ di Dino Buzzati è partito per la guerra ormai da un paio d'anni. All'inizio della narrazione il giovane fa ritorno a casa e, ad accoglierlo, trova la madre in grande fermento e i due fratellini curiosi. Fin dalle prime righe l'autore fa presagire che qualcosa di insolito c'è: il ragazzo non condivide l'entusiasmo dei familiari, sembra che «qualche segreto peso» gravi sul suo animo.

«Lasciati vedere» diceva tra le lacrime la madre, tirandosi un po' indietro «lascia vedere quanto sei bello. Però sei pallido, sei». Era alquanto pallido infatti e come sfinito. Si tolse il berretto, avanzò in mezzo alla stanza, si sedette. Che stanco, che stanco, perfino a sorridere sembrava facesse fatica»⁵⁵.

La scena prosegue e viene notata dalla madre un'inquietante nera figura che passeggia avanti e indietro nel vialetto dinanzi casa. Il ragazzo, evasivo, spiega che è un suo compagno di viaggio. La donna, vedendo che è un argomento che infastidisce l'amato figlio cambia discorso e lo porta al piano superiore per mostrargli la camera nuova, pronta per il suo ritorno. Di nuovo una reazione inaspettata da parte del figlio, che dimostra poco entusiasmo, sfoggiando invece «uno sguardo di inesprimibile tristezza».

Ogni dettaglio, nel racconto fantastico, è utile all'autore per creare un effetto di defamiliarizzazione che porterà, inevitabilmente, alla ricercata sensazione *Unheimlich*. Nella scena iniziale ci viene detto che quella era «una giornata grigia di marzo e volavano cornacchie». Il mese di marzo nel nostro immaginario comune rappresenta l'inizio della

⁵⁴ Buzzati D., *Il mantello* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 52 – 56.

⁵⁵ *Ivi*, p. 52.

primavera, gli alberi in fiore, il primo caldo sole e l'aumento delle temperature. I due elementi, il grigiore e gli uccelli associati al cattivo auspicio, sono fin da subito in contrasto con la serenità che dovrebbe pervadere una giornata primaverile. Ecco che quindi Buzzati vuole subito creare una sensazione di inconsueto. Come abbiamo visto, anche nel proseguo della storia persiste questo contrasto: il giovane ragazzo appare più affranto che felice, più preoccupato che sereno, nonostante il ritorno a casa.

Il mistero si scioglie nel momento in cui il fratellino, incuriosito, solleva il mantello che il soldato si era visto bene dal togliere. Era una macchia di sangue quella che il ragazzo aveva voluto nascondere all'entusiasta donna. Era il saluto d'addio quello che il figlio era venuto a dare all'ignara madre. Uscì così di fretta dalla porta, salì in sella al cavallo e, insieme al cupo compagno di viaggio, partì al galoppo, verso un mondo che non sarebbe stato più il nostro.

L'ultima modalità che analizzeremo, utilizzata per creare nel lettore e nel protagonista turbamento, è, al contrario, la familiarizzazione dello sconosciuto. Qualcosa che prima non apparteneva alla nostra quotidianità ora vi entra a far parte, spesso in modo inaspettato e irruento. Si verifica come un'invasione dello spazio intimo e personale, e già questo basterebbe a creare un senso di spaesamento. In più vi è la caratteristica inquietante dell'elemento che occupa lo spazio della nostra intimità. Abbiamo visto un esempio di questo meccanismo nel racconto de *I topi*, nel quale creature mostruose accedono alla dimora dei Corio e invadono il loro spazio familiare.

Vedremo ora, con l'aiuto di un altro esempio tratto sempre dalla letteratura fantastica italiana, come l'effetto sia ancora più pregnante quando questa familiarizzazione avviene all'interno del personaggio stesso e non solo nell'ambiente in cui è collocato. Più l'elemento estraneo si insinuerà all'interno della nostra persona e più il senso di turbamento sarà profondo.

La storia de *La macchia grigia*⁵⁶ ha inizio ad ottobre, in un paesino tra le montagne bresciane. Un uomo, che si recava in queste località per passeggiare e respirare aria fresca, si trovava in questa modesta vallata per svago. Durante una delle sue consuete camminate incontrò una rustica montanara, venuta fin lì per pascolare le capre sue e del padre. La

⁵⁶ Boito C., *Macchia grigia* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 216 – 238.

giovane gli porse il cappello portatogli via dal vento poco prima. Iniziò così la relazione tra i due.

La Teresa, certo, non somigliava alle ragazze di città: la sua pelle era ruvida, la sua passione quasi ferina. Nei primi giorni amava tre cose: il suo padre, le sue capre e me; dopo una settimana non parlava più del padre, non badava più alle capre, mi aspettava sull'uscio del casolare a cominciare dell'alba, [...] mi violentava, mi buttava in terra come se volesse sbranarmi⁵⁷.

Il protagonista maschile è sempre più intimorito di fronte alle manifestazioni d'affetto di lei, le quali diventano violente e furiose, ed è sempre più nauseato dal fetore che spesso emanava il suo corpo. Così un giorno disse alla fanciulla che sarebbe dovuto andare a Brescia e le promise che sarebbe tornato presto. Non mantenne ovviamente la promessa. Il rimorso di aver lasciato la ragazza, e per di più senza spiegazioni, lo tormentava, ma confidava nel fatto che il tempo curasse qualsiasi male, di entrambi. Erano giovani, il rimorso di lui e la tristezza di lei si sarebbero presto consolati. Qualche tempo dopo l'uomo passò di nuovo per quel paesino, solo di passaggio verso mete lontane. Attraversando un ponte vide un uomo intento a fissare l'acqua del fiume. Vestiva con «una casacca e de' larghi calzoni d'un colore chiaro grigiastro». Del breve colloquio tra i due, durante il quale l'uomo cercò di capire come mai il vecchio se ne stava lì immobile, è rilevante lo scambio di battute finale:

«Gli uomini vi hanno ingannato forse, vi hanno fatto del male? Avete trovato al mondo molti nemici?» «De' nemici? Ne ho avuto uno solo.» Quest'ultima frase venne pronunciata dal vecchio con voce così cupa, il suo occhio era così bieco, ch'io mi sentii gelare. Gli dissi: «Vi lascio dunque, e Dio vi benedica»⁵⁸.

Il bizzarro incontro con quel vecchio infermo lo aveva però colpito e, preoccupato per la sorte di quest'ultimo, si decise a chiamare un paio di altri contadini perché insieme facessero la guardia, anche per tutta la notte se necessario, allo strano anziano. Non trovò nessuno disposto ad assecondare la sua richiesta e, calata ormai la notte, si diresse di nuovo,

⁵⁷ Boito C., *Macchia grigia in Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 222, 223.

⁵⁸ *Ivi*, p. 228.

da solo, al ponte. Sulle rive del fiume scorge un oggetto grigio, ma, ancora prima di riuscire a fare luce col lanternino, l'acqua lo fece cozzare contro una pietra che usciva dall'acqua. Il protagonista provò a inseguire quella macchia grigia, volenteroso di scoprire cosa fosse, ma l'acqua e le sterpi glielo impedirono. Al mattino una voce girava nel paese: un uomo era stato trovato morto nel fiume. L'uomo si recò subito al ponte e sentì il commento di un contadino che diceva: «Povero vecchio, le voleva tanto bene! Due giorni soli ha potuto vivere dopo morta la sua Teresa!». L'uomo cadde subito in uno stato di febbre delirante causata dal rimorso, dalle impressioni del mattino e dalle fatiche della sera.

D'allora in poi la febbre s'è mitigata. [...] Io la sopporto in pace; ma non posso tollerare in nessun modo questa maledetta macchia negli occhi. Appena uscito dai vaneggiamenti, me la son vista dinanzi, e continuo a vederla, come vi ho descritto, ostinata, abbominevole...»⁵⁹

In una sezione del racconto il protagonista tenta di far capire al lettore, presumibilmente il proprio medico, quale immenso fastidio sia per lui questa «macchia color cenere, mutabile, informe». Riprendendo il concetto teorico, per esemplificare il quale mi sono servita di questo brano, possiamo dire che la macchia è qualcosa di estraneo e indefinibile che turba la vista, da sempre immacolata, del personaggio. Ciò che crea un senso di fastidio così invadente è proprio il sapere che qualcosa di non riconoscibile ha invaso il suo campo visivo e la sua tranquillità. Ciò che crea il turbamento è la familiarizzazione, l'assimilazione, di ciò che è estraneo a noi stessi. Ponendo attenzione alle parole esatte con le quali il nostro protagonista ci descrive questo fastidio, possiamo notare che le radici di questo male vanno ben oltre il solo sintomo fisico. Come abbiamo visto nel racconto la macchia è, infatti, la rappresentazione visiva del rimorso per aver causato la morte dell'innocente Teresa e dell'afflitto padre.

Notate poi che, quando chiudo gli occhi per dormire io sento la mia macchia dentro di me. E allora è un supplizio diverso. La macchia non si aggira più intorno a se stessa, ma cammina, corre⁶⁰.

⁵⁹ Boito C., *Macchia grigia in Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 238.

⁶⁰ *Ivi*, p. 218.

Concludendo quest'ultima sezione sulle modalità attraverso le quali nasce il senso di turbamento, possiamo dire che l'*Unheimlich* è suscitato da ciò che è stranamente intimo e intimamente estraneo. È quindi prodotto da un paradosso. Sono i paradossi della nostra vita che creano davvero sovvertimento. Solo l'elemento pacifico o solo l'elemento inquietante non basterebbero a creare in noi una forte e incontrollata emozione. Serve il contrasto.

1.6 ESITAZIONE

Terza e ultima caratteristica che mi permetterei di definire come fondamentale perché ci si senta di fronte a un racconto fantastico è quella che Todorov definisce come «esitazione»⁶¹. È un passaggio ulteriore rispetto alla convivenza nel testo di soprannaturale e reale e alla realizzazione dell'effetto perturbante. Non è la presenza di un elemento o la modalità con la quale si manifesta quest'ultimo; è una sensazione che pervade la scena, il personaggio e il lettore. Dalla comparsa dell'elemento *Unheimlich* scaturisce un'esitazione interiore: dubbio tra realtà e follia.

Vi è un fenomeno strano che si può spiegare in due modi grazie a dei tipi di cause naturali e soprannaturali. La possibilità di esitare fra le prime e le seconde crea l'effetto fantastico⁶².

All'apparire di un fenomeno inspiegabile, se il lettore immedesimato nel personaggio rimane nell'incertezza tra una spiegazione razionale e una che appartiene al mondo dell'immaginazione si trova allora in presenza di una situazione fantastica. Il testimone dell'evento soprannaturale deve decidere: o si tratta di un'illusione e le leggi del mondo conosciuto rimangono invariate; o si è veramente verificato un avvenimento soprannaturale ed, entrando a far parte della realtà, questo fenomeno cambia le leggi di ciò che è considerato reale. Il fantastico è la fase di incertezza tra queste due soluzioni: realtà o sogno? Verità o illusione?

Durante lo svolgimento del racconto entrambe le possibilità rimangono plausibili, anche se spesso non con le stesse probabilità. Se prevalesse una delle due in modo assoluto

⁶¹ Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 34.

⁶² *Ivi*, p. 29.

il mistero non avrebbe più senso di esistere. Lo stato fantastico non può abbandonarsi alla totale credulità o alla completa resistenza. Se ciò si verificasse, se il personaggio decidesse di non opporsi più al mistero e smettesse di esitare, allora si definirebbe pazzo e si farebbe rinchiodere, fine del racconto. Oppure si convincerebbe che tutto il mondo sta impazzendo, fine del racconto fantastico e inizio di un'avventura fantasy. L'interrogazione non deve mai essere superata e risolta.

Terza caratteristica del racconto fantastico sta quindi in questa eliminazione di tutte le soluzioni possibili, razionali o soprannaturali che siano. Una delle peculiarità del fantastico, tra le più insolite e affascinanti della letteratura, sta nella sua composizione: perfettamente imperfetta. Non ci fornisce la soluzione al problema, la spiegazione dell'enigma o lo svelamento del mistero. Detto con le parole di Lugnani, il critico italiano del fantastico che a mio parere meglio ha colto questa particolarità, può essere così formulata:

Non c'è paradigma di realtà (né naturale e positivo, né meraviglioso e trascendente) legittimamente capace di comprendere e spiegare l'inesplicabile coprendo il salto logico che lo scarto comporta. Il principio di casualità è insufficiente⁶³.

Troviamo nel saggio di Lugnani ancora una volta il richiamo alla lacerazione della realtà, in questo caso conoscitiva. Un ulteriore passaggio che il critico compie è esplicitare come il vero scacco della conoscenza gnoseologica non si trovi nell'esitazione tra una realtà o l'altra, ma nell'assenza di una realtà spiegabile. Brillante distanziamento dalla definizione di Todorov è quello di Lugnani che propone così un'alternativa all'esitazione todoroviana: il senso di smarrimento. Riportando un'immagine figurata ci mostra questa sottilissima distinzione: «non è per nulla l'esitazione di chi è a un bivio, ma lo smarrimento di chi è finito in un vicolo cieco»⁶⁴. Detto con altre parole la paura non è suscitata dall'apparire dello spettro e nemmeno dal non sapere se è un sogno o realtà, il vero terrore sta nella totale assenza di orientamento e ordine.

Scopriamo così che ciò che crea nell'uomo maggior turbamento e spavento non è tanto il verificarsi di un evento sovraumano, non tanto il dubbio tra una spiegazione o l'altra,

⁶³ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 64.

⁶⁴ *Ivi*, p. 73.

ma il non saper affrontare e risolvere con la razionalità umana il fenomeno, il quale diventa così inspiegabile.

Il racconto fantastico è un grande gioco di guerra fra i codici, un gioco in cui la vittoria non consiste nello sbaragliare l'avversario e nel dare scacco matto agli increduli, ma piuttosto nel ridurli a una posizione di stallo, impossibilitati a muovere perché sulla strada della verità c'è il disordine e sulla strada della sicurezza c'è la negazione dell'evidenza⁶⁵.

1.6.1 ESITAZIONE DEL PERSONAGGIO

Il personaggio spesso si interroga o interroga direttamente il destinatario del racconto per tentare di trovare una spiegazione a quello a cui ha assistito o al fenomeno che ha vissuto:

Dormivo, sognavo io, o continuavo a *vedere*? [...] Tutto questo, miei ottimi amici, io vi giuro d'averlo *visto e udito*. La realtà ha tali formidabili argomenti di persuasione e di sensazione che non ci si può permettere d'offenderla con soliti argomenti fantastici, con le supposizioni di un sogno, d'una visione del solo spirito, della sola immaginazione esaltata⁶⁶.

Come enunciato in questo estratto preso dal racconto *La fine di Barth* di Di Giacomo, viene mantenuta sempre valida la possibilità di una spiegazione razionale, pur sapendo che quel fenomeno ha intrinseco in sé l'impossibilità di una ragionevolezza. Il racconto fantastico è dunque costruito su un paradosso: esiste una porta che rappresenta la via d'uscita logica al manifestarsi dell'inspiegabile, ma quella porta è troppo piccola per potervi passare.⁶⁷ È un ubriacone a immaginare la porta così piccola o è stata veramente costruita così piccola di modo che non ci si passasse? Il non poter dare una risposta a questa domanda crea il fantastico.

⁶⁵ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 288.

⁶⁶ Di Giacomo S., *La fine di Barth* in *Fantastico italiano*, a cura di C. Melani, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 383.

⁶⁷ James M. R., *Introduction* in V.H. Collins, *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, 1926 in D'Elia A., Guarnieri A., Lanzillotta M., Lo Castro G. (a cura di), *La tentazione del fantastico*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come Lugnani passi dal concetto todoroviano di esitazione all'immagine di un vero e proprio smarrimento davanti al verificarsi di un fenomeno inspiegabile. Ciò che crea il più grande dei turbamenti è la perdita di qualsiasi certezza riguardo le leggi che ci governano. Il personaggio, come il lettore, esita sì tra una possibilità razionale e una irrazionale, ma non è questo che davvero gli fa vivere il turbamento, l'*Unheimliche*. Queste sono le vere paure di un personaggio che fa esperienza del fantastico:

Ho paura della paura; paura degli spasmi del mio spirito che si smarrisce, paura di questa orribile sensazione del terrore incomprendibile. [...] Ho paura soprattutto dell'orribile turbamento della mia mente, della ragione che mi sfugge, confusa, dispersa da una misteriosa e invisibile angoscia⁶⁸.

Forte è il legame, nell'uomo, tra la paura profonda e l'incomprendibile, l'inspiegabile, l'inconoscibile, l'imperscrutabile. Tutto questo si traduce poi, in molti racconti fantastici, in indicibile. L'esitazione del personaggio fantastico si traduce con dubbi, interrogazioni e in ultima istanza con un'impossibilità nella verbalizzazione dell'esperienza vissuta od osservata. Il personaggio sente che l'eccezionalità dell'oggetto fantastico ha bisogno di essere tradotto in discorso, di essere comunicato e testimoniato, ma permane l'impossibilità di dire tutto ciò che invece è vivo e netto nella sua immaginazione interiore.⁶⁹ Questo paradosso, tra il voler assolutamente comunicare e il non riuscire assolutamente a comunicare, è uno dei tratti caratteristici di molti personaggi fantastici. È questa una delle strategie letterarie attraverso la quale viene trasmesso al lettore quell'incapacità di conoscere e scoprire appieno i misteri sottesi all'evento fantastico. Peculiare della narrazione fantastica è quindi «il conflitto tra ciò che si offre con forza al pensiero e ciò che può essere detto»⁷⁰.

Così esordisce il personaggio creato dalla fantasia di Tarchetti, protagonista di uno dei suoi racconti fantastici:

⁶⁸ Il brano francese originale e completo di G. de Maupassany recita così: «Oh ! tu ne me comprends pas encore. Je n'ai pas peur d'un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. Je n'ai pas peur des revenants; je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai pas peur des morts; je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît ! Alors !... Oui, alors !... Eh bien ! j'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible.»

Traduzione di Egidio Bianchetti, tratta da: G. de Maupassant, *Racconti fantastici* a cura di G. Lippi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, p. 51.

⁶⁹ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 308

⁷⁰ *Ivi*, p. 315.

«Non so se le memorie che io sto per scrivere possano avere interesse per altri che per me - le scrivo ad ogni modo per me. Esse si riferiscono pressochè tutte ad un avvenimento pieno di mistero e di terrore, nel quale non sarà possibile a molti rintracciare il filo di un fatto, o desumere una conseguenza, o trovare una ragione qualunque. Io solo potrò, io attore e vittima a un tempo»⁷¹.

1.6.2 ESITAZIONE DEL LETTORE

Il disorientamento profondo creato dall'effetto fantastico ben riuscito si verifica anche nel lettore. Chi legge il racconto rimane interdetto. Questo avviene per lo scacco matto dato dal fantastico al potere conoscitivo: la soluzione razionale è impraticabile perché insoddisfacente; la soluzione irrazionale è impraticabile perché inaccettabile.

Il racconto fantastico funziona in tanto in quanto il lettore implicito viene alla fine lasciato solo, nel silenzio e nell'irrisolutezza, a fissare una irrisolubilità che intacca i codici e le certezze paradigmatiche⁷².

Anche il lettore, e non solo il protagonista, è implicato in questo stato di esitazione. Per tutto il racconto il fruitore non può scegliere tra una o l'altra soluzione. È questo, per Todorov, il miglior esempio di racconto fantastico, ovvero una situazione nella quale viene mantenuto un giusto dosaggio tra elementi appartenenti alla realtà e altri facenti parte dell'immaginazione. Se la dose di soprannaturale è troppa siamo nel meraviglioso, se la dose di soprannaturale è troppo poca siamo nello strano.

Per riportare un riferimento ancora più antico ritornerei ad Aristotele il quale nel suo *De anima* ci parla della fantasia definendola una zona di mezzo tra pensiero e percezione,

⁷¹ Tarchetti I. U., *La leggenda del castello nero* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 33.

⁷² Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 71.

che sta a metà strada fra le due.⁷³ Anch'egli dunque parla di uno stato intermedio, né totalmente uno né completamente l'altro.

La credulità totale alla percezione e lo scetticismo totale del pensiero sono le due estremità che allontanano l'individuo dal vero mistero. L'esitazione dà vita al fantastico e allo stesso tempo lo protegge dagli scettici e dai creduloni. Il lettore non deve trovarsi nella situazione di poter assentire o negare una soluzione possibile, ma solo di poter dubitare. Approfitterei di quest'ultima considerazione per riassumere quanto fin qui detto e per attuare una breve analisi sul particolare rapporto che nasce tra il lettore e il racconto nell'insolito mondo del fantastico.

Le prime tre caratteristiche da individuare per capire se ci si trova di fronte a un testo fantastico sono quelle fin qui viste. Riassumendo, prima di procedere, mi sento di dire che siamo alla presenza di un racconto fantastico se: uno o più elementi del mondo dell'irreale compaiono nella realtà conosciuta; questa apparizione provoca uno sconvolgimento della situazione iniziale pacifica; tutto questo suscita un momento di dubbio nel personaggio e nel lettore, i quali non sanno più se aderire al reale o all'immaginario.

L'ordine che ho utilizzato per enunciarle segue una logica di tipo prioritario e consequenziale, ovvero non può esserci la seconda senza la prima e così via. Senza turbamento non ci può essere esitazione tra un mondo e l'altro, e ancora prima, senza irrealtà non ci può essere sconvolgimento. Ecco perché questi tre elementi non sono singolarmente sufficienti perché il vero mistero fantastico si realizzi. A parte il primo punto, ovvero inserire nel racconto un fenomeno appartenente alla sovra realtà, il quale concerne esclusivamente il rapporto tra autore e testo, in tutti gli altri passaggi che concorrono alla riuscita di un racconto fantastico il ruolo del lettore è di fondamentale importanza.

Quando si tratta di letteratura fantastica l'attenzione e lo spirito del lettore avranno maggior rilevanza che nella fruizione di altri generi letterari. Il lettore deve, in un certo senso prepararsi e predisporre all'incontro con questo mondo. Se la lettura avrà intrinsecamente in sé un elevato livello di scetticismo o ironia o incredulità allora il mistero non potrà riuscire. Un soggetto che sta per affrontare un'antologia di racconti fantastici deve sapere preliminarmente e tener presente che si sta addentrando in un mondo la cui regola d'oro è quella dell'infrazione delle regole e che i confini sono stabiliti dalla cancellazione stessa dei

⁷³ Lepschy G., *Fantasia e immaginazione*, *Lettere Italiane*, Jan 1, 1987; 39, 1; ProQuest pg. 20, in Pierleoni M., *Ricerca su Dio l'Anima di Aristotele e la sua illustre opinione*: <https://www.linkedin.com/pulse/ricerca-su-dio-lanima-di-aristotele-e-la-sua-illustre-pierleoni>.

confini conosciuti.⁷⁴ Se questo contratto conoscitivo tra fruitore e racconto non venisse stipulato il lettore non sarebbe in grado di lasciarsi coinvolgere dalla narrazione e non riuscirebbe a coglierne gli aspetti più profondi e inquietanti. Se il lettore non accettasse che, almeno nel mondo della letteratura, fenomeni pensati incredibili possano verificarsi allora farebbe meglio ad abbandonare la speranza di poter cogliere le misteriose e violacee venature del diafano corpo fantastico.

Durante la lettura di un racconto fantastico ben scritto, nel momento dell'apparizione dell'evento soprannaturale, a mio parere, le normali reazioni potrebbero essere tre: o chiudere il libro ridendo dell'insensatezza dell'accaduto; o chiudere il libro e aprire una rivista scientifica sullo scioglimento della calotta polare per leggere qualcosa di più inerente al mondo in cui viviamo; o sistemare il cuscino dietro la schiena e continuare, incuriosito dal fascino dell'oscurità.

Dall'altra parte l'autore, se vuole davvero comunicare il senso di inquietudine e mistero, deve tenere sempre presente che ha di fronte a sé una persona che deve *sentire*. Non basta produrre illimitate combinazioni di eventi od oggetti irreali al fine di creare un effetto il più orrido possibile, è necessaria una pensata e riconoscibile connessione.⁷⁵ La dimensione soprannaturale che più spaventa è quella che ha intrecci e collegamenti con il mondo naturale degli uomini. Queste connessioni però, per creare la sensazione desiderata di stupore e reale spavento, devono essere facilmente riconoscibili e, di conseguenza, né apparire troppo criptiche, né non figurare affatto.

L'autore fantastico ha un compito più arduo e allo stesso tempo più allettante rispetto a uno scrittore di romanzi di qualsiasi altro genere: non deve convincere chi è già persuaso, ma deve fare dubitare o turbare il lettore, deve «costringere chi legge a stare costantemente alle costole del personaggio che vede l'invisibile e vive l'inesplicabile»⁷⁶. Se il lettore è disposto a lasciarsi incuriosire e l'autore è abile a coinvolgere ecco che il mistero si manifesta. (Ma non è forse questo il segreto di tutta la letteratura?) Automaticamente si viene a creare così un forte legame tra chi esperisce l'avventura fantastica e chi ne leggere il verificarsi.

⁷⁴ Melani C. *Nel regno di Dracula e Alice* in Melani C., *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 6.

⁷⁵ De Maupassant G., *Le fantastique*, in *Chroniques*, 2 voll, Paris, 1980 in Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.

⁷⁶ Ceserani R., Lugnani L, Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 278.

Riprendendo le caratteristiche principali nominate prima, un racconto fantastico non solo si realizza se l'evento soprannaturale irrompe in modo turbolento nella quiete del personaggio creando un angoscioso senso di esitazione, ma ha la sua completa realizzazione se anche il lettore viene catturato da questo mondo e vive simultaneamente al protagonista il turbamento e l'esitazione.

CAPITOLO 2

STRATEGIE LETTERARIE NEL FANTASTICO

2.1 REALIZZAZIONE DELL'INESPLICABILE

Nel primo capitolo di questo elaborato ho definito quali sono, secondo ciò che ho letto, analizzato, interpretato, i tre indispensabili elementi del fantastico: un evento sovrumano appare nella quotidianità ritenuta normale; questo evento non è pacificante ma turbante; questo fenomeno, nella atmosfera generale, non provoca una risoluzione ma uno smarrimento.

Le domande che potrebbero sorgere ora sono: e se non si verificasse una delle tre premesse, non sarebbe allora un racconto fantastico? e se il loro verificarsi portasse a qualcosa di diverso dal turbamento? e se fossero ineliminabili altre caratteristiche? Il mondo

della letteratura e dell'immaginazione è così labile e indefinito che qualsiasi delimitazione pura sarebbe intrinsecamente irrealizzabile. Pensiamo solo al fatto che la parola stessa fantastico ha in sé infinite sfumature e variabili.

Per quanto mi riguarda, quindi, ho soltanto tentato di definire delle linee guida generali per capire quando siamo (probabilmente) di fronte a un racconto fantastico e quando invece ci troviamo in un altro universo letterario. Non ritengo questo mio tentativo di delimitazione né definitivo, né esaustivo, né tanto meno indiscutibile. È, possiamo dire, soltanto una mappa per intuire lungo quale sentiero ci stiamo dirigendo e poterne apprezzare i passaggi segreti.

Il medesimo esito incerto avrebbe definire i racconti fantastici valutando i temi che trattano. La narrazione fantastica può essere connotata più come un *modus operandi* del linguaggio piuttosto che un catalogo di temi divenuti ormai canonici.⁷⁷ I temi sono valutabili e interpretabili con una modalità a mio avviso troppo soggettiva. Definibile e constatabile sarebbe soltanto la loro presenza, ma non quale senso forniscono al testo o quale apporto danno alla narrazione. Proprio perché le principali tematiche si riferiscono al soggetto nella sua interiorità o relazionalità ancora più difficile sarebbe confinarli. Lo sdoppiamento, la percezione, la trasformazione, la sessualità, la crudeltà, l'omicidio sono argomenti tipici del racconto fantastico, ma ardui tanto da definire quanto da interpretare.

In questa sede dunque, per proseguire l'analisi su cosa possa essere ritenuto fantastico, abbandoneremo i temi, ma non il senso, inteso come il valore narrativo che gli aspetti formali danno al testo. Non avvaloreremo la tesi di una netta distinzione tra forma e senso, ma anzi nella nostra analisi risulteranno sempre compenetrati nonostante il loro differente essere. Possiamo dire in altri termini che partiremo da un elemento formale per arrivare alla sua funzione nel racconto, che spesso è una funzione di senso.

Il fantastico riesce a farci immaginare quello che non c'è, a farci credere l'impossibile e a mostrarci quello che prima non si vedeva. Sta proprio qui la sua affascinante potenza: la parola crea immagine, l'immagine crea pensiero, il pensiero l'emozione. Ma come riesce ad agire su tutti questi livelli? Parte tutto dalla formulazione: non è rilevante tanto cosa viene detto, ma come viene pronunciato.

⁷⁷ Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2009, p. 109.

Per realizzare una simile intenzione ed orientare (o, se si preferisce, disorientare) il lettore, chiaramente il fantastico deve mettere in opera e, ciò che è ben più importante, *combinare* procedure linguistiche e retoriche, artifici e procedimenti enunciativi e narrativi, dispositivi e macrosegnali specifici⁷⁸.

Ecco perché questa seconda parte del mio elaborato sarà dedicata nella sua totalità alle strategie letterarie formali utilizzate dall'autore del fantastico per sorprenderci, catturarci e farci arrendere al mistero.

2.2 PROTOTIPICITÀ DEL FANTASTICO

È possibile a questo punto enucleare alcuni elementi specifici e identificativi che hanno da sempre caratterizzato il racconto fantastico: un particolare impiego o una combinazione di strategie retorico-narrative.⁷⁹ Artifici formali ricorrenti in questa modalità possono essere individuati e riconosciuti come ricorrenti, anche se non imprescindibili. La loro assenza non determina l'esclusione del testo da un universo fantastico, la loro presenza ne definisce soltanto un arricchimento.

Prima di procedere riprenderò l'idea riportata dalla teoria dei prototipi di Rosch, adatta a mio parere, per comprendere al meglio come le strategie letterarie, di cui abbiamo appena parlato, non siano indispensabili per definire un racconto come fantastico, ma sono efficaci per far avvicinare il testo fantastico al suo prototipo. La teoria della prototipicità è stata proposta nel campo della linguistica semantica, di cui, uno dei compiti, è tentare di dare una definizione di significato in riferimento a un determinato elemento. Quella di Rosch è una teoria della categorizzazione, riguarda i processi con cui vengono formate le classi nelle quali rientrano entità in parte diverse, ma che condividono caratteristiche tali da renderle simili tra loro più di quanto non lo siano rispetto ad altre entità di altre classi.⁸⁰

Verrà qui usata per comprendere quale potrebbe essere il significato più completo di racconto fantastico. L'ipotesi di Rosch enuncia come le categorie siano organizzate intorno

⁷⁸ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 178.

⁷⁹ Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 75.

⁸⁰ Casadei F., *Lessico e semantica*, Roma, Carocci editore, 2011, p. 91.

a un «centro informativo» costituito dal loro esempio migliore, che viene per questo chiamato il prototipo della categoria.⁸¹ Nel nostro caso chiameremo prototipo quel testo che, oltre a riportare le tre peculiarità che abbiamo detto essere ineliminabili, presenta anche tutti e sei gli elementi formali che andremo ad analizzare. «Analogamente il prototipo è l'esemplare che condivide più proprietà con gli altri membri della sua categoria e meno proprietà con i membri di altre categorie».⁸² Secondo questa visione del significato, le caratteristiche non devono essere necessariamente presenti per far sì che il testo appartenga a quella determinata categoria, ma possono presentarsi. Più ci si avvicina al prototipo di fantastico, più strategie retoriche verranno utilizzate dall'autore. «Stabilire l'appartenenza categoriale significa stabilire *a quale grado* un'entità somiglia al prototipo, e tanto più assomiglia tanto più netta sarà la sua appartenenza a quella categoria.»⁸³

Quelle che andremo poi ad elencare e analizzare sono dunque delle strategie letterarie del fantastico possibili, ma non essenziali. A differenza delle tre caratteristiche iniziali di cui abbiamo già ampiamente parlato, questi espedienti formali sono facoltativi e semplicemente rendono il racconto fantastico più fantastico. Come nel modello prototipico di Rosch anche qui «le proprietà tipiche non sono intese come condizioni necessarie e sufficienti ma come tratti rispetto ai quali certe entità sono giudicate simili e che non sono necessariamente condivise da tutti i membri della categoria».⁸⁴

E questo è stato così messo in chiaro, ma sarebbe stato sufficiente in realtà dire che quelle caratteristiche sono semplicemente opzionali invece che vincolanti. Tuttavia la teoria dei prototipi ci aiuta a controbattere a tutte le critiche che ritengono il fantastico come un genere dai confini vaghi. Il fatto che le categorie abbiano una struttura per la quale alcuni elementi sono più rappresentativi di altri, non implica che i suoi confini siano sfumati. Riportiamo uno degli esempi più classici, quello della categoria degli uccelli.

Almeno due proprietà (avere le ali e avere un becco) sono comuni a tutti i membri, inclusi quelli meno rappresentativi. Di fatto quindi queste due priorità sono condizioni necessarie per l'appartenenza alla categoria. [...] Che i pinguini siano meno rappresentativi dei passerii

⁸¹ Casadei F., *Lessico e semantica*, Roma, Carocci editore, 2011, p. 95.

⁸² *Ivi*, p. 96.

⁸³ *Ivi*, p. 98.

⁸⁴ *Ivi*, p. 101.

non significa che siano meno uccelli dei passerini: tecnicamente sono uccelli al 100%, dunque in questo caso appartenenza e rappresentatività categoriale non coincidono⁸⁵.

Lo stesso si verifica col nostro racconto fantastico. L'evento soprannaturale all'interno di una situazione di normalità, il turbamento che genera e lo smarrimento nel protagonista-lettore sono le proprietà necessarie e sufficienti (come dover possedere ali e becco per essere considerato un uccello), ma tutte le strategie del linguaggio fantastico, che ne valorizzano la narrazione, sono elementi che acquiscono soltanto la sua maggior rappresentatività, ma non ne determinano l'appartenenza.

Vediamo ora quali sono questi accorgimenti formali utilizzati dal fantastico perché risulti "più fantastico". Dai racconti letti e dai saggi analizzati mi sento di definire sei strategie letterarie: l'atmosfera notturna, il narratore omodiegetico, il racconto del racconto, l'oggetto mediatore, l'indeterminatezza, e la razionalizzazione. «Far dubitare o turbare chi non crede è un obiettivo più ambizioso e allettante che non convincere chi è già persuaso»⁸⁶. Vediamo come ci riescono, attraverso una muta coalizione, autore e personaggi.

2.3 ATMOSFERA NOTTURNA

Come principio generale possiamo affermare che gli elementi letterari che incontriamo nel testo aiutano l'autore a creare quella che può essere chiamata l'atmosfera indeterminata, pronta ad accogliere il soprannaturale e i suoi effetti. Dobbiamo immaginare che sta per essere raccontato un evento che al lettore potrebbe apparire impossibile da credere, del quale potrebbe addirittura ridere. È necessario quindi far sì che tutto risulti credibile, per quanto possibile. Le strategie che andremo ad analizzare hanno proprio questa funzione specifica: rendere il fenomeno fantastico il più plausibile, verosimile, possibile.

Partiamo dal cuore dell'effetto indeterminato nel quale è immerso il fantastico: un'ambientazione notturna. L'oscurità descritta nei nostri racconti ha sempre un corrispettivo nell'intimità del personaggio stesso:

⁸⁵ Casadei F., *Lessico e semantica*, Roma, Carocci editore, 2011, p. 103.

⁸⁶ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 278.

Il buio improvviso della Ragione è anche buio fisico della Notte, il buio esterno delle tenebre, da cui fuoriescono fantasmi, occhi che spiano, mani che tentano di afferrarti, demoni che ti osservano per rubarti l'anima⁸⁷.

Tutto si spegne nel fantastico, tutto muta in oscurità: il lume della ragione, la luce della tranquillità, il chiarore del sole e spesso la fiamma della vita. Proprio per questo il momento privilegiato del fantastico è la notte. In questa atmosfera oscura si cancellano le frontiere, i confini sfumano e i contorni diventano sfocati. I personaggi stessi riportano nei loro dialoghi interiori questa indecisione. Nessuno è sicurissimo di ciò che ha visto, nessuno, immerso nelle tenebre, può avere la limpida certezza di aver assistito a un fenomeno soprannaturale.

Al lume della lampada coperta dal cappello, che ravvolgeva nell'ombra tutta la camera, meno il tondo di luce sul tavolino, scorsi la margherita ancor fresca nel vaso, i miei disegni come li avevo lasciati, due giornali pieni della terra estratta...ma il cranio e le ossa non vi erano più. [...] Corsi collo sguardo al canterano, allo scaffale, su per le sedie, aguzzando la vista in quelle tenebre visibili, nelle quali le forme apparivano velate e indecise⁸⁸.

È proprio questa indecisione di fondo che rende possibile parlare del fantastico. Se il narratore fosse assolutamente certo di ciò che ha visto o vissuto sarebbe all'istante dichiarato folle e il mistero non avrebbe senso di esistere. Fondamentale, perché il testo risulti riuscito è, dunque, suscitare una qualsiasi sorta di incertezza nel lettore. L'autore deve utilizzare il bagaglio di strategie a sua disposizione per realizzare questo effetto di dubbio generalizzato. Quale miglior metodo dell'oscurità, nella quale nessuno riesce a vedere con chiarezza.

Spesso segno premonitore dell'imminente verificarsi dell'evento soprannaturale è l'indicatore del tempo: viene esplicitato nella narrazione che è calata la notte, che il limpido giorno è giunto al termine. L'albeggiare dell'oscurità non è mai enunciata con espressioni pacificate, il termine notte viene sempre affiancato da aggettivi che ne acuiscono il senso di inquietudine. Quella dei racconti fantastici è una notte «brutta», «tempestosa», «d'inferno».

⁸⁷ Melani C., *Nel regno di Dracula e Alice* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 24.

⁸⁸ Calandra E., *Dame Isabeu* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 495.

L'autore di racconti fantastici privilegia la sera rispetto al chiaro giorno perché, da sempre nella storia della letteratura e del mondo, durante la notte tutto sembra possibile. I mostri nell'armadio o sotto il letto prendono forma solo quando cala la luce del sole. Il mattino, al nostro risveglio, torniamo a essere gli impavidi, razionali del giorno prima. Sotto l'accecante luce diurna tutte le tracce di qualcosa di inspiegabile svaniscono e quello che ci aveva così tanto atterrito di notte assume quasi sembianze di incredula ilarità. «Al mattino del resto chi prende più questa storia sul serio? Al sole del mattino l'uomo è forte, è un leone, anche se poche ore prima sbigottiva».⁸⁹

Le forze occulte, protagoniste del racconto di Capuana, si materializzano soltanto durante la notte, lasciando tutta la villa e i protagonisti in uno stato di insonne agitazione.

La giornata passò tranquilla. Elvia ed egli avevano quasi dimenticato le tristi impressioni della sera avanti, perché le stanze illuminate dal sole assumevano durante il giorno aspetto gaio. Ma la sera, dopo il tramonto, sembrava si trasfigurassero; e non valeva l'accendere molti lumi. Qualcosa d'indecifrabile, d'inesplicabile vibrava dalle pareti, dagli oggetti; si sarebbe detto anche dall'aria che vi circolava⁹⁰.

Nell'animo del lettore, quando nel racconto cala la notte, nasce il sospetto che qualcosa stia per accadere. La forza del mistero sta proprio nell'aver il sospetto di un'oscurità, ma non sapere quale fenomeno si realizzerà o quale creatura si materializzerà davanti ai nostri incerti occhi. Il mondo dell'oscurità permette lo sconvolgimento dei punti di riferimento, soprattutto del senso della vista. Nonostante questo però mai si realizza la totale perdita della visibilità. Quello che più inquieta è l'intravisto, è ciò che non si riesce a definire con certezza, anche se lo intravediamo. Come la mente del lettore si abitua al mistero tenebroso così la vista del personaggio si ambienta nell'oscurità e inizia a far parte di essa:

Non si vedeva un bel nulla. Nero il cielo, nera la terra: non una stella, non un lume. [...] Era un sepolcro di tenebre, ma un sepolcro pieno di frastuoni. [...] A un poco per volta si finiva ad assuefare gli occhi all'oscurità e a distinguere qualche cosa: i grossi rospi schifosi, per

⁸⁹ Buzzati D., *Una goccia in La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, p. 66.

⁹⁰ Capuana L., *Forze occulte* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 286.

esempio, che sbalzavano di traverso accanto a me, la spuma bianca, anche il verde cupo dell'acqua⁹¹.

La notte è l'ambiente prediletto dal fantastico, che la sceglie come tempo e luogo per le sue manifestazioni, ma non è l'unico. Altri scenari permettono la duplice funzione di premonizione e indeterminatezza: locande illuminate da lanterne, castelli diroccati e case logorate dal tempo. Sono queste ambientazioni ereditate dal gotico. Potremmo definire con questo termine tutta un'estetica che comprende stili letterari, architettonici, di vestiario, ecc. Le caratteristiche del gotico possono essere così sommariamente riassunte: gusto per il macabro, accumulo di prodigi e peripezie, castelli lugubri, gargoyles, torrioni, conventi tenebrosi, fantasmi nei cimiteri al chiaro di luna e scheletri che scricchiolano negli armadi. Molti di questi elementi o di questi testi vengono, a mio avviso erroneamente, attribuiti al mondo del fantastico. È, quello del gotico, un universo che manca di sottigliezza. Queste dimensioni ricorrono sì nei racconti fantastici, ma con finalità ponderate e significative.

Vediamo ora un esempio di ambientazione per così dire gotica, nella quale è possibile far evolvere una delle nostre trame fantastiche. I cunicoli impolverati, un passato cupo, gli spifferi che spengono i lumi permettono al soprannaturale di insinuarsi tra queste stanze senza creare uno stacco insopportabile tra la realtà e quello che sembra non appartenere.

Era una vecchia casa che certo poteva contare un paio di secoli: grande, bruna, uniforme, coperta qua e là del verde severo dell'edera. Stava su di una piccola altura e vi si arrivava per un lungo viale, tetro e aristocratico, fiancheggiato d'ambe le parti da piante secolari. In fondo vedevasi un gran cancello di ferro irruiginato dal tempo, che cigolava mestamente ogni volta che lo si facesse girare sui malconnessi cardini. [...] Sulle mura esterne tutta una vegetazione parassita si arrampicava in disordine con libertà veramente rivoluzionaria. Le grandi sale erano nude, fredde e severe⁹².

Non solo castelli, case, locande o altre costruzioni umane si oscurano per accogliere l'arrivo del soprannaturale, può capitare che perfino la natura si incupisca per l'imminente apparizione di qualcosa che non appartiene al suo mondo:

⁹¹ Boito C., *Macchia grigia* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 233, 234.

⁹² Gualdo L., *La canzone di Weber* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 97, 98.

E allora ella provò uno strano sgomento allo spettacolo della natura quasi tutta in fuga, nell'urlante veemenza del vento. Fuggivano squarciate pel cielo, con disperata furia, le nuvole, a schiera infinita, e pareva si trascinassero seco la luna; gli alberi si contorcevano cigolando, spasimando senza requie, come per sradicarsi e fuggire pur là, pur là, dove il vento portava le nuvole, a un tempestoso convegno⁹³.

Insomma quando nei personaggi nasce il presentimento che qualcosa di oscuro stia per accadere, quando a loro viene voglia di scappare da quella paura che sta per nascere, è proprio allora che noi ci avviciniamo ancora di più al mistero, è allora che dobbiamo rimanere e lasciarci catturare dal fantastico.

2.4 NARRATORE SOGGETTIVO

Il fantastico, come abbiamo più volte detto, si basa sull'incertezza. Stiamo qui analizzando quali espedienti formali e letterari l'autore metta in atto per creare un effetto di credibilità, anche se durante la lettura siamo costantemente immersi nell'universo dell'impossibile. Ricordiamoci che quello che viene raccontato è qualcosa di incomprensibile, inattuabile, irrealistico. Come riportare l'indicibile senza essere troppo o troppo poco credibili? Come fare dunque a convincere gli scettici a continuare la lettura?

Abbiamo visto come un'atmosfera immersa nell'oscurità crei un maggiore senso di dubbio dentro il quale ogni evento può essere confuso o interpretato. La medesima funzione ha il narratore del fantastico: deve convincere il lettore che, per quanto strano o inverosimile sia, quello che gli sta raccontando è accaduto davvero. Questo il compito del narratore immerso nel racconto; quello dell'autore è invece creare un effetto sotteso di incredulità. Il fantastico sta in questa zona di continua incertezza tra assoluta certezza e totale incredulità. Insomma lo scrittore e il narratore devono «mettere in campo attente strategie narrative e precisi espedienti retorici in grado di rafforzare la veridicità e la credibilità dello straordinario evento narrato»⁹⁴, ma non troppo aggiungerei io.

⁹³ Pirandello L., *Benedizione* in *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 23.

⁹⁴ Melani C., *Nel regno di Dracula e Alice* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 21.

Attraverso l'analisi dei testi letti ho individuato tre particolari espedienti letterari, uno per creare credibilità e due per diminuire la certezza della realizzazione. Così facendo nel racconto viene narrato un evento che può essere accaduto come no, sta al lettore credere all'impossibile o meno. Nel frattempo però l'effetto fantastico è riuscito nel suo intento: coinvolgere, turbare e far riflettere.

2.4.1 NARRATORE OMODIEGETICO

Prima strategia per togliere un pizzico di credibilità al racconto è utilizzare, per narrare il fenomeno soprannaturale, un punto di vista soggettivo. Nell'universo letterario la prova della verità è impossibile, ancora di più è trovare una verifica dell'accaduto quando chi lo narra è coinvolto in personalmente. In questo caso entrano in gioco i limiti della persona stessa, le sue veicolate intenzioni e le emozioni provate. Nel narratore fantastico, in particolare, l'evento soprannaturale, crea un effetto di turbamento e a volte di vero e proprio sconvolgimento, che va ad influire sulla sua percezione della realtà e di conseguenza su quello che riporterà.

Gli stessi personaggi ci dicono che la loro non è una verità indiscutibile a cui bisogna credere con totale fedeltà, loro stessi ci mettono in guardia sulle difficoltà enunciative e conoscitive di quello che ci sta per essere riferito: «Io non voglio dimostrarne né l'assurdo né la verità. Credo che nessuno possa farlo con argomenti autorevoli. Mi limito a raccontare fatti che hanno rapporto con questa superstizione».⁹⁵

Spesso il narratore-personaggio interno alla storia e unico vero testimone del fatto inspiegabile non riesce egli stesso a dare una spiegazione plausibile all'accaduto. Questo essere dubbiosi si ripercuote sul lettore che si immedesima nell'esitazione e si pone gli stessi quesiti. Al verificarsi dell'inesplicabile, nella conoscenza e nella veridicità, si crea una mancanza «riempibile soltanto con una testimonianza a sua volta lacunosa e resa da un testimone la cui attendibilità è molto dubbia».⁹⁶

⁹⁵ Tarchetti I. U., *I fatali in Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 3

⁹⁶ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 273.

Lugnani nel suo saggio *L'enunciazione fantastica* trova una definizione di questo meccanismo letterario a mio avviso molto riuscita: il critico ci parla di una «soggettività credibile» sulla quale si può fare affidamento, ma non troppo. È proprio quello che serve al racconto fantastico: un narratore che ci riporti i fatti a cui ha assistito o di cui ha sentito parlare, ma senza che la sua sia una attendibilità assoluta. Se così fosse tutte le realtà e le certezze conosciute dovrebbero essere ridefinite. Se così fosse il lettore prenderebbe ironicamente il racconto e non potrebbe fare altro che chiudere il libro in faccia a un narratore che sostiene di avere in tasca delle verità incredibili.

Delle parole di un narratore eterodiegetico non ci sarebbe motivo di dubitare poiché il suo discorso, introducendoci in un mondo di finzione, non è sottoponibile alla prova di verità; il narratore omodiegetico invece ci mette di fronte all'esitazione – credergli o non credergli? In quanto narratore non ha motivo di mentire, ma in quanto personaggio sì⁹⁷.

In quanto personaggi i narratori potrebbero avere altre motivazioni nascoste o solo accennate: possono essere assassini che vogliono dimostrare la loro innocenza o insani di mente che vogliono convincere della loro sanità. Una peculiarità, infatti, di molti dei nostri narratori, che rende loro e i racconti ancora meno attendibili, è intrinseca al loro essere: sono considerati folli o assassini. Vediamo alcuni esempi di come la natura del narratore venga esplicitamente rivelata al lettore nel testo, spesso all'inizio o alla fine del racconto.

L'infelice che vergò queste linee, morì nel manicomio di Milano l'11 settembre 1865⁹⁸.

Nella vita seguono momenti che lasciano ad uomini impressionabili come me ricordi che non più svaniscono, che scavano in un'anima tracce profonde, che ovunque esso mova, rincorrono il pensiero e lo trattengono e lo ricacciano in abissi di paurose induzioni, di dubbii, di perplessità, fino a tanto che esso non finisca per tremolar, come una fiamma che si spegne, tra le quattro bianche mura d'una cella di manicomio⁹⁹.

⁹⁷ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 335.

⁹⁸ Tarchetti I. U., *La lettera u in Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 54.

⁹⁹ Di Giacomo S., *La fine di Barth*, in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 380.

Tutto faceva supporre che egli avesse agito, *quel giorno*, sotto l'impulso di una pazzia improvvisa; ma, da quel momento, non una parola insensata era uscita dalle sue labbra, non un motto gli era sfuggito che potesse dimostrare uno squilibrio mentale. Mai! Questo mi aveva assicurato il direttore e i medici di quel manicomio criminale¹⁰⁰.

Il guardaboschi, tradotto in giudizio, ebbe condanna a dodici anni di lavori forzati. Nel 1865 io lo conobbi nello stabilimento carcerario di Cosenza che mi era recato a visitare. Mancavagli allora due anni a compiere la sua pena; e fu da lui stesso che intesi questo racconto meraviglioso¹⁰¹.

2.4.2 UOMO DI SCIENZA

Fino a qui abbiamo visto come la narrazione si serva di espedienti letterari per creare una particolare atmosfera di opacità. Niente è certo e limpido nel fantastico. Il racconto è narrato da un soggetto in prima persona, suscettibile ed emozionabile. Il testo è riportato da terzi o da memorie molto lontane. Siamo ben lungi dalla certezza che il fenomeno soprannaturale riferitoci si sia veramente verificato.

Se il racconto, però, fosse tutto un vacillare nel buio perderebbe di consistenza e credibilità. Ecco quindi una peculiarità di molti narratori fantastici che permette di creare, attorno a chi ci riporta la vicenda vissuta, una sorta di stabilità conoscitiva ed esperienziale: sono figure stimate e riconosciute affidabili dalla società, sono medici, preti e scienziati. Uno stesso personaggio si rivolge al suo medico all'inizio del racconto in questo modo: «Voi scienziati potete cavare la scintilla che rischiarerà poi le verità più riposte». ¹⁰²

Alla fine del Settecento nella società occidentale si verifica il passaggio dall'età in cui erano ancora diffuse le credenze riguardanti il soprannaturale all'età della ragione in cui «ciò che prima era considerato misterioso divenne soltanto ciò che non era ancora noto». ¹⁰³ Le personalità che hanno permesso questa fuga dalle tenebre dell'ignoranza, grazie al lume

¹⁰⁰ Tonsi G., *Il vampiro* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 545.

¹⁰¹ Tarchetti I. U., *Uno spirito in un lampone* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 73.

¹⁰² Boito C., *Macchia Grigia*, in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 219.

¹⁰³ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 10.

della ragione, sono quelle che al tempo si pensava avessero la verità in mano e che si riteneva potessero sconfiggere qualsiasi tipo di oscurità. È per questo che un racconto fantastico, riferito da uno di loro, acquisiva immediatamente una credibilità maggiore. Il narratore diventa così una figura e una voce attendibile.

Che vi sia nei dintorni del mistero una figura con una elevata autorità permette all'autore di far pensare al lettore: beh se perfino questo uomo di scienza viene sopraffatto dall'ignoto allora l'indicibile dev'essere successo per forza.

- Verso sera, ho udito... sissignori, ho udito mentr'ero là solo, nella macchia, presso il Conventino, una musica... una musica di paradiso, che partiva dalla chiesetta... organo e arpe... melodia divina! [...]

– Ma scusi, sono pazzie! Non s'è mai detto nulla di simile; nessuno ha mai udito nulla! Fortuna che c'è qui l'on. Senatore... un luminare della scienza...¹⁰⁴

Per quanto luminare fosse il senatore poco dopo fu trovato il suo cadavere, «piccolo, piccolo, disteso supino» ad una cinquantina di passi dal Conventino. Il mistero non risparmia nessuno, neppure chi non vi crede.

2.5 RACCONTO DEL RACCONTO

Ciò che irrompe nel discorso è qualcosa che, se vero, sconvolgerebbe le verità gnoseologiche, provocherebbe una lacerazione non più rimarginabile nella stabilità del soggetto e della realtà stessa.¹⁰⁵ Fondamentale dunque che il lettore si chieda: ma questo narratore è completamente affidabile? Abbiamo visto che una delle strategie che suscita questo quesito è la frequente presenza di un narratore soggettivo e omodiegetico, il quale riporta la vicenda in prima persona, senza la certezza dell'oggettivo e dell'onniscienza.

Altra domanda che l'autore deve veicolare è: ma questo racconto è affidabile? Oltre, quindi, al carattere soggettivo ed emozionale del narratore dobbiamo aggiungere che questo

¹⁰⁴ Pirandello L., *Dal naso al cielo* in *Racconti fantastici* a cura di Pedullà G., Torino, Einaudi, 2010, p. 146.

¹⁰⁵ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 316.

è pur sempre un racconto nel senso proprio della parola: è qualcosa che viene riportato da altri e quindi sempre papabile di cambiamenti, volontari o meno.

Il narratore di uno dei nostri racconti fantastici ci dice esplicitamente che le parole riportate sono state riferite a lui da un uomo chiamato Paw a cui, a sua volta, era stata raccontata la storia straordinaria di Levy.

Finalmente Paw interruppe il silenzio così: «Padrone mio; ecco la storia di Levy». Paw narrava la storia che segue con tanta esuberanza di particolari e con un dire così convinto e vivo che sembrava narrasse cose vedute, udite e toccate con mano. A volte trasaliva. Egli si compiaceva nel terrore del suo racconto, la sua parola, i suoi pensieri erano attratti dall'Orrido come da un abisso, un fuoco sinistro, gli brillava negli occhi. [...] Io non attenerò qui menomamente il carattere bieco del suo stile, trascriverò la storia di Levy come l'udii narrare io stesso da quel mendicante¹⁰⁶.

Questo racconto fantastico risulta essere il racconto di un racconto di un racconto, parole riguardanti la storia di un uomo narrate a un uomo e riferite a noi lettori da un altro uomo. In questo triplice passaggio (da chi conosceva la storia del protagonista Levy all'intermediario, dall'intermediario al narratore e dal narratore a noi lettori) molti possono essere i cambiamenti apportati dall'uno o dall'altro, con o senza motivazioni. Ecco che il fantastico raccontato perde un altro pezzetto di credibilità.

Non sempre, ad ogni modo, si presenta questa modalità estrema, spesso il testo appare soltanto come racconto di un racconto. Qualcuno riporta una storia al narratore che la mette per iscritto per i suoi lettori, impliciti o espliciti che siano. Alcuni esempi di tipologie di testo, utilizzate per creare questa atmosfera di incertezza dettata dal passaggio di voce in voce, possono essere i seguenti. Racconto di eventi riferiti da chi li ha vissuti: «Fra me, non poteva negare di essere venuto per sentire proprio da lui la cronaca del delitto».¹⁰⁷ Racconto di una storia udita da altri: «Orsù dimmi tutto quel che sai degli spiriti del castello» «Io non so altro che quel che ne ho udito raccontare dal Rosso e da Brigida».¹⁰⁸ Racconto di qualcosa che tutti sanno e che qualcuno, per qualche motivo, decide di mettere per iscritto: «Questa era la leggenda del Castello di Trezza, che tutti sapevano nei dintorni, che tutti raccontavano

¹⁰⁶ Boito A., Il pugno chiuso in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 79.

¹⁰⁷ Tonsi G., *Il vampiro* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 5

¹⁰⁸ Verga G., *Le storie del castello di Trezza* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 316.

in modo diverso, mescolandovi gli spiriti, le anime del Purgatorio, e la madonna dell'Ognina».¹⁰⁹ Oppure racconto di qualcosa vissuto personalmente ma molto tempo addietro: «Non so se le memorie che io sto per scrivere possano avere interesse per altri che per me – le scrivo ad ogni modo per me».¹¹⁰

Qualsiasi sia l'intima natura del narratore e qualsiasi sia la modalità del racconto, il fantastico mette in scena, per riportare l'evento al lettore, un io labile e precario, il quale instilla il dubbio in chi ascolta la storia, vista la sua percezione degli eventi incerta e soggettiva.¹¹¹

2.6 OGGETTO MEDIATORE

Un altro dei procedimenti formali ricorrenti, che avvicina un testo fantastico al suo prototipo e che serve l'autore per una miglior riuscita del mistero è la presenza nel racconto di un oggetto soglia. La soglia viene generalmente definita come il luogo che precede l'ingresso in un'altra dimensione. La presenza di un oggetto come questo indica che un limite è stato varcato. La sua apparizione segna quindi una rottura dell'ordine conosciuto, concretizza il passaggio da una zona all'altra. Nel nostro caso è il passaggio dal piano della nostra realtà banale e conosciuta a un'altra ignota, della quale non abbiamo nessuna informazione.

Per rendere più credibile questo transito da un mondo all'altro, spesso tra le mani del viaggiatore rimane quello che i critici chiamano l'oggetto mediatore, ovvero quell'oggetto che faceva parte della dimensione fantastica, ma attraversa ora il confine insieme al viaggiatore, in altre parole lo segue fino al mondo considerato da noi normale.¹¹² Di fronte alla totale incredulità del personaggio che ritorna nella realtà normalizzata e pacificata, l'oggetto soglia permette di instillare nel personaggio e nel lettore un dubbio che altrimenti, alla luce del sole, non nascerebbe: ma quindi è successo veramente? Se a quel punto l'oggetto

¹⁰⁹ Verga G., *Le storie del castello di Trezza* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 333.

¹¹⁰ Tarchetti I. U., *Le leggende del castello nero* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 34.

¹¹¹ D'Elia A., Guarnieri A., Lanzillotta M., Lo Castro G. (a cura di), *La tentazione del fantastico*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007, p. 10.

¹¹² Melani C., *Nel regno di Dracula e Alice* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 23.

mediatore non intervenisse e non riportasse a galla l'inesplicabile e l'impossibile, il narratore in quanto unico testimone e cronista potrebbe essere ritenuto, da se stesso e dai lettori, vittima di errori o allucinazioni.¹¹³ Risulta quindi essere una prova tangibile che ci conferma che qualcosa è davvero successa, che un enigma esiste.

Ora entriamo nel vivo del testo e vediamo due esempi di oggetto soglia: nel primo caso viene esplicitamente utilizzato per delimitare il confine tra un mondo normale e l'altro ignoto e misterioso; nel secondo caso la sua funzione è quella di instillare il dubbio nel personaggio e nel lettore, il dubbio che qualcosa di soprannaturale sia davvero accaduto.

2.6.1 OGGETTO COME SOGLIA

Nel racconto di Dino Buzzati, *Eppure battono alla porta*¹¹⁴, viene messa in scena quella che sembra essere una serata come le altre nella villa della signora Gron: consueti ospiti e usuali chiacchiere; solo la pioggia turba, di tanto in tanto, la tranquillità della casa con il suo scrosciare frenetico.

Il tendaggio rosso, nominato già all'inizio della narrazione, è l'elemento che funge da frontiera tra l'interno della casa e una zona misteriosa, sconosciuta, di cui non si parla ma di cui si sente la presenza. Questo tendone è il limite tra ciò che sta al di qua e al di là: è il segnale di soglia. Oltre questi limitare si entra in un luogo misterioso e proibito: «Un solenne tendaggio rosso chiudeva la larga apertura ad arco: a quell'ora, per la poca luce che vi giungeva, esso sembrava nero». Dalla sua prima descrizione capiamo che vi è in lui una dimensione ancestrale data dall'aggettivo solenne, e una profondità fatale data dal suo colore nero.

È proprio da dietro questo tendone che si sente, per la prima volta, il rumore, il suono che presagisce la catastrofe dell'inondazione: «Dall'esterno – si sarebbe detto quasi subito dietro il tendone – giunse, frammisto alla voce della pioggia, un rombo sordo e prolungato». Andando avanti nel racconto la minaccia prima solo accennata o sussurrata si concretizza e fuoriesce proprio dal tendaggio, valicando il confine tra il nostro mondo e quello delle

¹¹³ Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983, p. 226.

¹¹⁴ Buzzati D., *Eppure battono alla porta* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 39 – 51.

tenebre. «Dal bordo inferiore del cupo tendaggio videro avanzare lentamente, strisciando sul pavimento, un'informe cosa nera». L'acqua è giunta nella casa portando con sé l'oscurità e la catastrofe. Nessuno potrà sfuggirvi e sopravvivervi, nemmeno la padrona di casa, la signora Gron, che fino a quel momento minimizzava e trascurava il pericolo imminente. «La videro scostare i lembi sventolanti della tenda con gesto d'ira, sparire al di là nel buio». Nessuno può sapere cosa vi sia al di là di quel confine, di quella soglia, nessuno può dire cosa sia accaduto alla signora Gron. Si può supporre soltanto che non sia più in questo mondo.

2.6.2 OGGETTO COME DUBBIO

Il prete protagonista del racconto *Confessione postuma* di Remigio Zena, vive un'esperienza fantastica durante una notte come tutte le altre. Lo spettro di suo fratello lo accompagna attraverso una città che è la sua e non lo è più allo stesso tempo, fino ad arrivare in un luogo sconosciuto e misterioso. Al suo interno il protagonista fa un incontro soprannaturale: una creatura, dalle sembianze di una giovane donna morta apre gli occhi e dialoga con lui. Assistette a un miracolo di resurrezione? No, la defunta era tornata dall'aldilà per l'estrema confessione, per espiare i suoi peccati prima del riposo eterno in contemplazione di Dio. Compiuto il dovere di curato ritornò nella sua dimora, ripensò alla incredibile vicenda e tentò di persuadersi di aver sognato. Tuttavia non riuscì a convincersene del tutto, rimase in lui il dubbio. La mattina seguente accompagnò il fratello medico in ospedale per assistere alla visita di Sua Eminenza l'Arcivescovo ai malati e moribondi della clinica. Cinque cadaveri aspettavano di essere sepolti nella stanza dell'ospedale dove si era fermata la visita, era quattro uomini e una donna. Il prete riconobbe in quell'unica donna la creatura incontrata la notte seguente e sul suo gelido petto eccolo, proprio lì, il crocifisso del nostro protagonista.

Il crocifisso è in questo caso l'oggetto mediatore, un oggetto che passa da un mondo all'altro a indizio che un passaggio tra le due dimensioni potrebbe davvero essersi verificato. Alla fine del racconto dunque si riattiva l'interrogazione e il dubbio: è accaduto qualcosa di soprannaturale? Il mistero finale si realizza grazie all'apparizione dell'oggetto mediatore. Attraverso questa prova sia il protagonista che il lettore rimangono interdetti, grazie a questo

dubbio possiamo dire che l'esitazione del mistero è riuscita. È questa la vittoria del fantastico.

2.7 INDETERMINATEZZA E MODALIZZAZIONE

La particolarità del testo che andremo ora ad analizzare avvicina ancora un po' il racconto al suo prototipo e permette di creare un effetto di indeterminatezza all'interno dell'atmosfera misteriosa. Perché il turbamento si verifichi e perché l'incomprensibile appaia come tale dobbiamo sempre rimanere in uno stato emotivo e cognitivo di incertezza. Il fantastico non deve dare spiegazioni sicure e indiscutibili, altrimenti il personaggio verrebbe preso per pazzo e gli verrebbe chiuso il libro in faccia. Il fantastico riuscito non dà risposte certe, ma suscita domande. La più ricorrente è senz'altro quella che ci fa chiedere: è accaduto veramente?

Per realizzare questo effetto di dubbio l'autore si serve di espedienti letterari che riguardano l'ambientazione e lo scenario, come l'oscurità della notte; o caratteristiche della retorica del testo, come il narratore soggettivo parlante in prima persona e il discorso riportato da terzi personaggi che non hanno vissuto l'evento straordinario. Vedremo ora, in questo paragrafo e nel prossimo, due strategie letterarie concernenti le parole dei personaggi, ovvero le modalità attraverso le quali il protagonista racconta quanto ha vissuto. L'indeterminatezza, la modalizzazione e la razionalizzazione permettono al lettore di rimanere in uno stato di costante dubbio riguardo a quanto si è verificato e a quanto gli è stato riportato dal personaggio. L'autore lascia dunque uno spazio di inqualificabile e indefinito durante la narrazione del soprannaturale. Tutto questo per creare un effetto di indecisa credibilità.

Portiamo subito un caso esemplare tratto da uno dei racconti di Maupassant, *Le horla*¹¹⁵, ponendolo in contrapposizione con una creatura del mondo meraviglioso delle fiabe. Appartenente a quest'ultimo universo, dominato da una immaginazione pura, è la figura dell'orco. Questo massiccio e acre animale al momento della sua apparizione si configura come una creatura maleodorante, di colore verde marcio, con zanne che fuoriescono dalla mandibola e orecchie deformate. Durante il racconto meraviglioso l'orco

¹¹⁵ De Maupassant G., *Le horla* in *Racconti e novelle*, Milano, Garzanti Editore, 2004, pp. 411 – 435.

descritto rimarrà sempre un orco, spaventoso sì, ma riconoscibile. Sono creature che possono essere viste e possono essere sempre definite nel corso della storia. Portiamo ora a paragone di questo esempio una creatura emblematica dell'indeterminatezza fantastica, anzi che può essere definita immaterialità pura. L'horla del racconto di Maupassant è un essere invisibile che viene scoperto solo perché ha bevuto il bicchiere di latte del protagonista. Il personaggio ne sente la presenza inquietante in casa sua, non si dà pace nel cercarlo e dopo pochi giorni risulta sfinito dalla convivenza con questa creatura immateriale. Quella di *Le horla* è una presenza minacciosa e la sua grande inquietudine sta proprio nell'essere senza forma. È l'assenza di configurazione, questa indeterminatezza che la rendono così spaventosa. Se fosse una creatura ben definita, come un orco, sarebbe meno mostruosa, si potrebbe situarla e delimitarla. L'indeterminato oltre che rendere il fantastico possibile ne acuisce la forza perturbante.

Per mantenere vivo e credibile il mistero è dunque importante la mediazione con il fenomeno e l'oggetto fantastico, bisogna fare resistenza a qualsiasi forma o sistema esplicativo affinché rimanga l'indecisione. Nei testi fantastico troviamo una particolare modalità dell'indeterminato usata per creare questo effetto. La critica letteraria l'ha rinominata modalizzazione. Todorov la definisce in questo modo:

Consiste nell'uso di certe locuzioni introduttive che senza cambiare il senso della frase, modificano la relazione tra il soggetto dell'enunciazione e l'enunciato. Ad esempio le due frasi: «Fuori piove» e «Forse fuori piove», si riferiscono allo stesso fatto, ma la seconda indica inoltre l'incertezza in cui versa il soggetto che parla, circa la verità della frase che enuncia¹¹⁶.

Alcuni esempi di queste locuzioni che possiamo ritrovare nei testi fantastici sono: «mi sembra che», «ebbi l'impressione che», «dicono che», «come se». Lasciano tutte uno spazio per il dubbio, sia per quanto riguarda il narratore che per il lettore che non sa a cosa credere. Smussano, insomma, l'impatto con un fatto che sarebbe altrimenti troppo violento da accettare. L'esperienza fantastica non è mai data come un fatto obiettivo perché se il suo verificarsi fosse troppo sicuro sarebbe creduto come un delirio.

¹¹⁶ Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 41.

La modalizzazione è particolarmente frequente e pregnante durante l'apparizione di una figura soprannaturale e difficile da credere come fenomeno reale. Riporterò ora un esempio su tutti. Nel racconto *Il Conte Ornano* un marchese con cattivi vizi, ma di nobile aspetto fa innamorare di sé Emma, una candida fanciulla, unica figlia del fiero Ornano. Dopo averla fatta fuggire con lui e averla allontanata dalla famiglia di lei si stanca della sua compagna e della sua dedizione. Il marchese trova un'altra amante e abbandona Emma la quale, rimasta sola al mondo, si toglie la vita. Il Conte Ornano in preda a una disperata follia trova il marchese e lo sfida a duello. Non ha però la meglio la giustizia e Ornano si accascia al suolo trafitto al cuore da una pallottola del suo vile antagonista. Gli anni passano e il marchese continua la sua miserabile vita fino a che, una notte, ecco comparire davanti ai suoi increduli occhi il fantasma del Conte, tornato per la rivincita, per prendersi la sua anima depravata.

Apparve, *come in un quadro*, un'alta figura, tutta da capo a pie', vestita di nero...onnipotenza di Dio! egli, egli stesso; il medesimo conte Ornano! Ci guardò immobile, con due occhi grigi *che parevano di vetro*, [...] con un volto così pallido, così orrendo, così vivo e così morto a un tempo stesso, ch'io mi sentii ravvoltare le viscere. [...] Allora il conte lento lento si trasse innanzi, e fermatosi davanti a lui, alla distanza di due o tre passi, con *una voce che pareva uscir d'un sepolcro*: «Marchese» disse «io son quasi rimesso, come voi vedete; spiacerebbevi di ritentare con altr'armi la prova?». ¹¹⁷ (Corsivo mio)

È grazie alla modalizzazione, permeante nel testo, che questa apparizione può compiersi senza una totale incredulità da parte del lettore. Le espressioni che ho sottolineato col corsivo hanno la funzione di esplicitare la soggettività di chi racconta. Ci ricordano, inconsciamente, che il fantastico non è mai un fatto obiettivo e certo. È stato così mediato l'impatto col soprannaturale e con l'apparizione fantasmatica del Conte Ornano venuto a vendicare l'innocente Emma.

¹¹⁷ Graf A., *Il Conte Ornano* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 447.

2.8 RAZIONALIZZAZIONE

Ultimo connotato ricorrente nei racconti fantastici può essere definito come un momento di razionalizzazione. L'intera storia è avvolta da un clima misterioso e di dubbio. Tutto ciò che appartiene al mondo dell'impossibile però è bilanciato da una possibile spiegazione razionale. Quando questa seconda possibilità ci viene esplicitamente rivelata abbiamo il realizzarsi della razionalizzazione. Spesso sono i personaggi stessi che cercano una giustificazione per decodificare quello che stanno vivendo, per quell'inspiegabile privo di una ragione razionalmente accettabile.

Una delle tre caratteristiche fondamentali della letteratura fantastica è quella strategia letteraria che «cerca di colmare i vuoti della ragione, di spingersi, *trasgressivamente* nelle zone buie del mondo, ridisegnandone i confini conosciuti»¹¹⁸. Il verificarsi di questa ridefinizione degli elementi ritenuti capi saldi della conoscenza umana, ad esempio l'inesistenza di una dimensione intermedia tra vita e morte durante la quale si può esistere sotto forma di spettro, crea nella mente di qualsiasi uomo una resistenza, dettata da ciò che ha sempre ritenuto reale e normale. Nel momento in cui l'inspiegabile viene nominato nel racconto, è necessaria una razionalizzazione: il personaggio deve dare una spiegazione plausibile e realmente accettabile di quello che si è verificato e che rischia di infrangere le leggi del mondo conosciuto. Personaggio e lettore all'unisono si chiedono «dormivo, sognavo io, o continuavo a vedere?». ¹¹⁹ Se questo dubbio non si verificasse l'esitazione non avverrebbe e, di conseguenza, il mistero non si realizzerebbe. Il personaggio sarebbe semplicemente ritenuto folle, da se stesso e dagli spettatori.

Possiamo trovare questa strategia letteraria subito, all'inizio del racconto, quando il narratore-personaggio tenta di premettere una giustificazione a quella che potrebbe apparire al lettore una storia folle anche solo da ascoltare.

Vengo da te appunto per avere la spiegazione di fatti che possono distruggere la mia felicità, e che già turbano straordinariamente la mia ragione». «Fatti?... Allucinazioni vuoi dire. Significa che sei malato e che hai bisogno di curarti. L'allucinazione, sì, è un fatto anch'essa;

¹¹⁸ Jackson R., *Il fantastico: La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986 in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 13.

¹¹⁹ Di Giacomo S., *La fine di Barth* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 383.

ma quel che rappresenta non ha riscontro fuori di noi, nella realtà. È [...] una specie di proiezione del nostro organismo. E così l'occhio vede quel che realmente non vede¹²⁰.

Nel caso che segue viene invece riferita una delucidazione medica a favore della spiegazione razionale, per giustificare ciò che di incomprensibile è stato appena raccontato. L'emblema della ragione, della prova scientifica e della verità documentata viene a svolgere la funzione di rivelatore, spiega al personaggio e al lettore che tutto ha una dimostrazione logica.

Oggi la fisiologia dimostra chiaramente che ciò che nei passati secoli era chiamato miracolo non era che l'effetto d'un morbo, d'un turbamento generale dell'economia, la conseguenza di menti sconvolte dalla esaltazione religiosa, da un troppo lungo abuso dell'astinenza, dell'ascetismo, della vita contemplativa, su organismi già oltremodo predisposti ai disordini dello innervamento¹²¹.

Non sempre la razionalizzazione viene esplicitata in modo così diretto, spesse volte l'autore fa capire al lettore che qualcosa potrebbe aver suscitato una allucinazione o un sogno realistico. Lo scrittore lascia degli indizi che fanno capire al lettore che il personaggio potrebbe essersi addormentato a causa della stanchezza, oppure l'ubriacatezza provocata dal vino potrebbe avergli suscitato delle visioni allucinanti. Come sempre, quando siamo di fronte al fantastico, è responsabilità del lettore scegliere se cedere alla curiosità e al mistero e credere che qualcosa di straordinario sia accaduto nella storia o se dare ascolto alla nostra fredda razionalità umana e pensare che quello a cui abbiamo assistito è soltanto un racconto ben scritto di una illusione.

Cosa farei io? Sono convinta che quello che caratterizzi l'uomo come specie, in opposizione a tutti gli altri esseri viventi della Terra, non sia una razionalità strutturata e logica. Sono convinta che quello che ci distingue sia la possibilità di fermarci a riflettere su noi stessi come singoli e come umanità. Credo che quello che ci differenzi come esseri umani sia la capacità di creare arte. Quello che farei io è lasciarmi guidare dall'arte e dalla letteratura in un mondo che non è bianco o nero, non è logico, non è dicotomico, è semplicemente fantastico.

¹²⁰ Capuana L., *Un vampiro* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 290.

¹²¹ Boito A., *Il pugno chiuso* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 94.

CAPITOLO 3

FUNZIONI DEL FANTASTICO NELLA NARRAZIONE

Questa terza parte dell'elaborato sarà dedicata alle funzioni del fantastico, più nello specifico degli effetti e funzionalità che apporta il verificarsi dell'evento soprannaturale nella narrazione. Dall'analisi dei racconti letti e dalle riflessioni fatte sui saggi critici presi in considerazione ho riconosciuto due funzioni del fenomeno soprannaturale: una stilistica e un'altra semantica o allegorica. Todorov definisce questi due diversi valori come funzione *letteraria* e funzione *sociale*.¹²² Non necessariamente una esclude l'altra, anzi spesso sono concordi e compaiono allo stesso tempo nel medesimo racconto.

¹²² Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 162.

In questa seconda parte non ci chiediamo più cosa sia il fantastico, quali siano le sue caratteristiche e peculiarità, ma ci domandiamo perché scegliere proprio il racconto fantastico come modo narrativo.

3.1 FUNZIONE STILISTICA

La finalità più immediata, che fin dalla prima lettura può essere colta, è quella stilistica: il palesarsi di un evento fantastico rende la narrazione più suggestiva, avvincente, coinvolgente. Todorov è stato il primo a domandarsi quale sia l'apporto che l'evento fantastico dà al testo, quale sia quindi il suo scopo funzionale. Il filosofo e saggista si e ci risponde così:

In primo luogo il fantastico suscita un effetto particolare sul lettore – paura o terrore o semplicemente curiosità – che non possono suscitare altri generi o forme letterarie. In secondo luogo il fantastico è utile alla narrazione, mantiene la *suspense*: la presenza di elementi fantastici consente un'organizzazione particolarmente serrata dell'intreccio¹²³.

Con questo non voglio mettere in dubbio che qualitativamente la suspense, o le strategie letterarie o il coinvolgimento siano maggiori nel fantastico rispetto agli altri generi letterari, ma semplicemente, non si può negare che vi sia una maggiore intensità nell'esposizione dei fatti. Questo è innegabilmente in diretta correlazione con l'intensità con la quale i personaggi vivono l'esperienza fantastica all'interno della narrazione. Se è vero che il fantastico è «un'esperienza dei limiti»¹²⁴, o direi io dello stare in bilico tra ragione e immaginazione, tra serenità e paura, tra due pianeti dello stesso universo allora davvero non vi è esperienza più intensa.

Il limite, di qualsiasi tipo si tratti, è sempre stato un elemento di tensione. Pensiamo a uno degli esempi tra i più comuni: la credenza del limite del mondo nell'antichità. Quanti giramondo, navigatori e avventurieri si sono lasciati attirare dall'immenso alone di ignoto che avvolgeva le leggende su quelle terre inesplorate, dalle quali nessuno aveva fatto ritorno. Da sempre una forza ancestrale ha legato i cuori degli uomini al mistero. Quest'ultimo fonde

¹²³ Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 96.

¹²⁴ *Ivi*, p. 97.

in sé sia l'attrazione per quello che non si conosce, sia la paura di scoprire che quello che si cela dietro il mistero è qualcosa che non siamo in grado di affrontare.

Curiosità e paura sono i comuni denominatori del racconto fantastico utilizzato come espediente letterario per catturare il lettore. Lo scrittore e critico Julio Cortázar definisce il racconto fantastico ben riuscito proprio come una ragnatela (*telaraña*) finissima e geometrica, costruita con la precisione rigorosa con cui le tele di ragno sono costruite in natura.¹²⁵ Ho riportato questa metafora per riprendere insieme due aspetti del fantastico: esattamente come una ragnatela il racconto di questo genere intrappola l'attenzione del lettore, mettendolo sulla via che porta al mistero; ma perché questo si realizzi in modo credibile tutti i dettagli devono essere architettati e realizzati con la massima cura, proprio come la coesione armonica dei fili viscosi degli aracnidi.

Nel racconto *Due immagini in una vasca*¹²⁶ di Giovanni Papini particolarmente sentito è il momento cruciale, lo *spannung*, l'attimo di massima tensione. Il protagonista, ormai uomo, ritorna nella «cara città» dove aveva completato il noviziato scientifico. Ripercorre le vie, rivede luoghi del suo passato, fino ad arrivare alla sua precedente casa. Nel giardino desolato trova la vasca da bagno abbandonata all'aperto presso la quale si recava nella sua giovinezza a leggere, riflettere e riflettersi.

Stavo da alcuni minuti mirando la mia immagine e pensando alle strane leggi del tempo, quando vidi disegnarsi nell'acqua, accanto alla mia, un'altra immagine. [...] In un momento mi accorsi della verità: la sua immagine rassomigliava perfettamente a quella ch'io riflettevo sette anni innanzi!¹²⁷

In questo racconto non è l'apparizione della figura soprannaturale, appena descritta, il punto cruciale del racconto. L'Altro infatti ha le esatte sembianze del protagonista stesso e per questo l'angoscia non è completa e pervadente. Egli stesso afferma che qualche volte accade che l'impossibile diventi reale. Prese dunque la mano dell'altro uomo seduto accanto a lui, riconoscendolo come sé stesso. Passati i primi momenti di gioia ed euforia questa figura costante e insistente diventa un peso per il protagonista. Essendo l'altro lui più giovane e

¹²⁵ Cortázar J., *Alcuni aspetti del racconto* in Cortázar J., *I racconti*, a cura di Franco E., Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 1315.

¹²⁶ Papini, *Due immagini in una vasca*, in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 577 – 584.

¹²⁷ *Ivi*, p. 579.

immaturo lo ascolta ma non lo capisce, si parlano ma non si intendono. Dopo aver tentato più volte di distaccarsi da questa creatura ecco che arriviamo al culmine del racconto, dell'exasperazione, giungiamo alla fine del rapporto tra le due età della stessa persona:

Quando i nostri volti apparvero, ambedue, vicini, sopra lo specchio cupo dell'acqua, io mi volsi rapidamente, afferrai il mio me passato per le spalle e lo gettai col viso sopra l'acqua, nel punto ove appariva la sua immagine. Spinsi la sua testa sotto l'acqua e la tenni ferma con tutta l'energia del mio odio esasperato. Egli tentò di dibattersi, le sue gambe si agitarono violentemente ma la sua testa restò nell'onda tremante della vasca. Dopo qualche minuto sentii che il suo corpo si accasciava e diveniva floscio. [...] L'odioso me passato, il mio ridicolo e stupido me degli anni passati era morto per sempre¹²⁸.

La scena di lotta e resistenza che porta alla morte di uno dei due ha già di per sé qualcosa di angoscioso, per la brutalità che descrive, ma il tutto è accentuato dal sapere che questa guerra e questo omicidio è compiuto dal personaggio verso una parte di se stesso. Non ho trovato nella letteratura italiana fantastica miglior esempio di tensione culminante di questa immagine di conflitto estremo con se stessi.

Oltre alle strategie letterarie peculiari del fantastico, di cui parleremo più avanti, sono presenti in esso altre due caratteristiche che gli permettono di realizzare al meglio lo stato di ansia e angoscia nella storia, nel personaggio e nel lettore: la durata e il crescendo.

3.1.1 BREVITÀ DEL RACCONTO

La forma narrativa del racconto è da sempre risultata la più adatta per chi volesse arricchire il proprio repertorio con una raccolta di testi fantastici. Vi doveva essere inoltre, nell'Ottocento, un grande desiderio di sperimentare questo tipo di narrazione nato proprio all'inizio del medesimo secolo.¹²⁹

La brevità del racconto si distingue dalla forma del romanzo e del romanzo breve. Questo testo conciso permetteva allo scrittore di utilizzare degli espedienti narrativi

¹²⁸ Papini G., *Due immagini in una vasca*, in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 583, 584.

¹²⁹ Ballerio S., *La narrativa breve* in <http://www.oilproject.org/lezione/cechov-racconti-maupassant-tolstoj-verismo-ottocento-21539.html>

utilissimi al fine di concentrare le angustie del protagonista in poche pagine. L'attenzione del lettore in questo modo può rimanere sempre al massimo. Raccontando un frammento di vita e non una vita intera consente alla storia di non dover necessariamente cedere la parola ai personaggi.¹³⁰ Il discorso diretto viene spesse volte impiegato soltanto per far dire ai personaggi che nulla può con certezza essere pronunciato riguardo al fantastico e all'evento soprannaturale, del quale hanno fatto esperienza. Far parlare gli uomini non è così efficace in un mondo dove vero protagonista è il sovrumano.

Il racconto breve ha la lunghezza narrativa appropriata perché la curiosità e l'interesse non si affievoliscano, perché la storia venga letta tutta d'un fiato, senza sentire il bisogno di fare una pausa. Inserire il segnalibro tra le pagine, poggiare il libro sul comodino e alzare lo sguardo sul mondo reale può infatti interrompere l'incantesimo che garantisce il mistero e l'immersione in esso.

Nella forma del racconto breve si può ben inserire una delle strategie letterarie tipiche del fantastico: suscitare nel personaggio e nel lettore una sensazione di presentimento. Qualche elemento reale o alcune frasi pronunciate lasciano intendere che qualcosa di insolito e spaventoso potrebbe verificarsi o sta per accadere.

Questa strana condizione dell'animo è chiamata dagli uomini presentimento, e forse la parola è giusta; gli uomini, più spesso che non si creda, riescono a definire le cose che non sanno, e si figurano così di saperle. Che cosa è il presentimento? Tutti lo intendono, tutti lo provano, nessuno lo spiega¹³¹.

Spesso i protagonisti vivono uno stato vago di ansietà, dettato non da un effettivo riscontro della paura nella realtà, ma semplicemente da una sensazione di turbamento che li pervade. Nel racconto, a un certo punto, si verifica qualcosa per la quale «tutti sentivano imminente un più grave pericolo».¹³²

Una breve lunghezza permette al lettore di ricordarsi le rapide frasi allusive che l'autore accenna. Da quel momento, fino all'apparizione del fenomeno fantastico, il lettore ha un sospetto, un dubbio, che intensifica lo stato complessivo di inquietudine generato dagli

¹³⁰ Ballerio S., *La narrativa breve* in <http://www.oilproject.org/lezione/cechov-racconti-maupassant-tolstoj-verismo-ottocento-21539.html>.

¹³¹ Verdinois F., *Le due mogli* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 369, 370.

¹³² Calandra E., *Telepatia* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 501.

eventi narrati. L'ombra di qualcosa di tenebroso cala sulla storia e contribuisce alla costruzione dell'atmosfera impregnata di oscurità tipica del fantastico.

3.1.2 IL CRESCENDO

Come abbiamo detto altra tecnica narrativa che permette un effetto di suspense ben riuscito e credibile è il crescendo: un climax fatto di presagi e premonizioni che termina nel momento decisivo dell'apparizione soprannaturale. Peter Penzoldt è uno dei critici più accreditati nel campo del soprannaturale grazie alla sua tesi di dottorato, che è poi diventata libro, *The supernatural in fiction*. Egli proprio in questo testo scrive:

La struttura della storia ideale di fantasmi può essere rappresentata come una linea ascendente che conduce al punto culminante. [...] Nel mirare al punto culminante, la maggior parte degli autori cerca di prevenire a una certa gradualità, dapprima in maniera vaga, poi sempre più direttamente¹³³.

Vediamo ora come, concretamente, può realizzarsi questo climax in un testo fantastico. Nel racconto *La locanda dell'orso* di Saredo il protagonista insieme al compagno di viaggio Vernon si fermarono a passare la notte in una bettola alquanto diroccata e a prima vista disabitata. L'ostessa li aveva messi in guardia su quel posto, si diceva fosse infestato da topi e per questo nessuno vi alloggiava più da anni. Detto questo se ne andò lasciandoli riposare un sonno inquieto. In questa situazione particolare, in un'ambientazione nella quale dovevano dominare le tenebre e il buio il narratore affida l'effetto di angoscia crescente all'udito. Più il rumore si fa intenso e maggiore sarà lo spavento dei due uomini. All'inizio i suoni estranei sono appena percettibili: «Non udite?» e l'inquietudine è appena percepita. Tuttavia gli strepiti diventano poi sempre più reali:

¹³³ Penzoldt P., *The supernatural in fiction*, Londra, Peter Nevill, 1952, pp. 16, 23 in Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 90.

Questa volta intesi ancora io un colpo somnesso nell'angolo della camera opposto a quello, in cui si trovava il nostro letto; eppoi vi tenne dietro il suono di un lavorio lento nell'impalcatura di sotto. Il Vernon mi aveva afferrato per la mano e ascoltava ansante¹³⁴.

Quello che maggiormente crea il senso di inquietudine è proprio non riuscire ad associare ai rumori, sempre più udibili, ciò che li produce. Infatti, appena i due parlano tra loro, qualsiasi suono cessa, non si ha tempo e coraggio sufficienti per trovarne la fonte. Lo stesso Vernon afferma di non avere paura né del freddo né della solitudine, ma ogni forma di coraggio lo abbandona se si trova in un covo nel quale non sa se abitino malfattori o addirittura creature peggiori. Ad ogni modo i due cercano di riprendere sonno, ma il crescendo dei rumori e delle paure continua imperterrito nel suo aumento:

«Ho inteso un grido che non poteva essere il guaito di un topo; era qualcosa d'umano, il grido soffocato di una persona indebolita, languente: posso avere torto, ma vi confesso che non mi sento di rimanere qui un minuto di più»¹³⁵.

Il nostro protagonista forse più coraggioso, forse più incosciente non abbandona la locanda come il suo compagno e, schernendolo per la sua allusione a probabili spettri, si rimette a dormire, non però senza ammettere che una certa paura si è insinuata anche nel suo animo. Ed arriviamo così all'apogeo dei rumori e dell'angoscia, ecco che si palesa l'impossibile, l'inumano.

Ad un tratto uno strepito violento mi tolse da quel dormiveglia, in cui ero caduto. Balzai assiso sul letto, lo strepito si rinnovò più forte, più irritante: volsi lo sguardo in giro, e la più sinistra, la più fantastica apparizione si affacciò ai miei occhi smarriti. [...] Debbo dirlo, un terrore immenso mi aveva colto¹³⁶.

Il crescendo è concluso: la creatura fantastica si è palesata e la paura del personaggio ha raggiunto il suo massimo. Da una semplice premonizione di qualcosa di insolito si è

¹³⁴ Saredo L. E., *La locanda dell'orso* in C. Melani (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 459.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 461, 462.

arrivati, passando attraverso una aumento progressivo delle due dimensioni del rumore e della paura, alla realizzazione concreta dei timori, all'inizio solo accennati.

La tecnica narrativa del crescendo è usata da uno degli scrittori italiani più intrisi di fantastico: Dino Buzzati. Questa progressione, che termina con il realizzarsi della dimensione fantastica, è in Buzzati catastrofica.

Nell'esempio che riporterò appare chiara l'evoluzione progressiva della figura: da quelli che erano dettagli semplicemente strani si arriva al manifestarsi di una creatura terrificante. È riportata in questo testo la metamorfosi mostruosa del notaio Alberto Fassi. Quello che davvero interessa l'autore, e noi in questa sede, è il processo trasformativo, il cambiamento delle forme. Tutto diventa gradualmente più inquietante e spaventoso. La vetta del racconto è l'apparizione di una vera e propria bestia infernale. Il testo si presenta come una successione di paragrafi disposti secondo una struttura paratattica, in questo modo ognuno corrisponde a una scena individuale. Ogni paragrafo esprime un'evoluzione in direzione della metamorfosi finale. Si parte da una ambientazione e clima di serenità per arrivare alla rappresentazione della anormalità.

Riporto ora tre scene di questo crescendo mostruoso. Il primo scenario è quello di una iniziale e banale quotidianità. Si passa poi a una vignetta intermedia dove la trasformazione e l'inquietudine si sono evolute, ma ancora non sono totali. La terza scenetta che trascriverò è quella conclusiva, raffigurante la metamorfosi nella sua completa realizzazione: la bestia infernale si manifesta.

La signorina Annie Motleri udì battere alla porta e andò ad aprire. Era il notaio dottor Alberto Fassi, vecchio amico. Lei notò che il suo soprabito era tutto bagnato, segno che fuori pioveva. Disse: «Oh, che piacere, caro dottor Fassi. Si accomodi, si accomodi». Lui sorridendo entrò e le tese la mano¹³⁷.

Nel torpore pomeridiano, i ripetuti colpi alla porta riscossero violentemente la signora Motleri, intenta in un complicato ricamo. Suo malgrado, fece un balzo sulla poltroncina, lasciandosi sfuggire la tovaglia che stava ricamando e che si sciolse per terra, mentre lei ansiosamente si affrettava alla porta. Come ebbe aperto, si trovò dinanzi una sagoma nera, massiccia e lucida che la guardava fissamente. Al che lei disse: «Ma lei... Ma lei...». E arretrò

¹³⁷ Buzzati D., *Bestiario*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

mentre il visitatore entrava nella piccola anticamera, i suoi passi gravi rimbombando in modo incomprensibile nel vasto edificio condominiale¹³⁸.

La giovanetta Annie Motleri udì battere alla porta e andò ad aprire. Era il mostro, l'inferno, l'antico rettile dio, il quale la penetrava fino nell'intimo coi suoi occhietti di fosforo e di fuoco. E prima ch'ella facesse in tempo anche menomamente a ritirarsi, fece scattare le sue tenaglie di ferro, affondando gli unghioni nel tenero corpicino, nella carne, nelle viscere, nell'animo sensibile e dolente¹³⁹.

Terminata la lettura e placato il senso di inquietudine, alcuni dubbi e domande vengono sprigionati dal nero punto di interpunzione finale. È pura invenzione quello che è stato raccontato o ha dei significati altri? È un'ossessione vissuta nella mente della signorina? È simbolo di qualcosa che allo stesso tempo temeva e desiderava? Il racconto è forse allegoria del tempo che passa e trasforma gli esseri umani?

È questa la seconda funzione del fantastico: un valore semantico che va oltre quello letterale. Quando al termine della lettura rimaniamo soli con noi stessi questo tipo di fantastico ci mette di fronte alle visioni dei nostri dubbi, paure o incubi.

3.2 FUNZIONE SEMANTICA

Prima di arrivare a parlare della funzione extra narrativa del racconto fantastico è necessaria una premessa relativa alla storia della letteratura fantastica.

Culla di questo tipo di narrativa è il Romanticismo tedesco dell'inizio del secolo XIX, anche se già il romanzo gotico nella seconda metà del Settecento aveva permesso di esplorare e sperimentare un repertorio di motivi, ambientazioni ed effetti dai quali i romantici avrebbero attinto per l'ideazione delle loro storie e per i loro personaggi macabri, crudeli e paurosi.¹⁴⁰ Come riporta Lazzarin nel suo libro sul modo fantastico, le prime occasioni storico-teoriche nelle quali è stato usato il termine *fantastique*, per indicare una determinata categoria di testi letterari, risalgono al 1828. In quegli anni iniziano a circolare le traduzioni

¹³⁸ Buzzati D., *Bestiario*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Calvino I. (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento. Il fantastico visionario*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983, p. 9.

francesi dell'autore tedesco Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776 – 1822). I suoi testi vengono definiti fantastici perché, rispetto alla classicità e al razionalismo di cui erano imbevute le menti francesi di quell'epoca, mescolavano alla realtà quotidiana il soprannaturale, con un'abilità mai vista prima.¹⁴¹

Passiamo ora al nostro Bel paese. Progenitori e primi promotori del fantastico italiano sono autori come Emilio Praga, Iginio Ugo Tarchetti e i fratelli Boito. Questi scrittori, poi denominati appartenenti alla corrente della scapigliatura, riescono per primi a riportare nelle loro pagine e a far trapelare dalle loro storie le profonde inquietudini delle invenzioni fantastiche. Pur avendo formazioni e risultati artistici differenti, nelle loro personalità e produzioni si insinua un'angoscia e un senso di irrequietezza che trovano le loro motivazioni nella comune delusione post- risorgimentale. Prende forma così il rifiuto della borghesia, della mediocrità, del perbenismo ottocentesco con i suoi valori vacui; prende forma il senso d'insicurezza delle generazioni post-unitarie che indagano nel loro malessere e sulla loro insoddisfazione.¹⁴² Gli scrittori del fantastico italiano vivevano in un mondo che rifiutavano e che li rifiutava, lo abitavano delusi da quello che vedevano e frustrati da quello che vivevano. Unico mondo per loro possibile era quello dell'immaginazione, le cui atmosfere non potevano però di certo essere pacificate e limpide. Temi ricorrenti diventano quindi la pazzia, la malattia, le psicosi e nevrosi e tutto ciò che si oppone alla normalità e alla banalità, tutto ciò che concerne l'universo della deformità.

Per Benedetto Croce, Arrigo Boito era l'unico vero Romantico italiano, il portatore di una visione dualistica dell'esistenza, in cui gli opposti della luce e dell'ombra, della terra e del cielo, del bello e dell'orrido si cercano continuamente senza ritrovare e ricomporre l'unità perduta¹⁴³.

3.2.1 DUE DIVERSE MODALITÀ DI FANTASTICO

Vorrei ora riprendere una distinzione, proposta da Caillois a proposito della pittura fantastica, ma a mio avviso fondamentale anche per un'analisi critica e letteraria del

¹⁴¹ Lazzarin S., *Il modo fantastico*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 2000, p. 8.

¹⁴² Melani C., *Il risarcimento della bohème italiana* in Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 44, 45.

¹⁴³ *Ivi*, p. 48.

fantastico letterario. Prendiamo in considerazione la differenza tra un testo fine a se stesso e un testo che vuole andare al di là del significato letterale. Egli definisce le opere «per partito preso» quelle nate ed evolute espressamente per sorprendere, per sconcertare chi le fruisce con invenzioni di un mondo immaginario e a volte forzato.¹⁴⁴ Riferendosi non più al mondo della pittura, ma a quello della scrittura, Calvino ci dice che, nel racconto fantastico che lui chiama «visionario»:

Non è tanto la maestria nella manipolazione della parola o nell'inseguire i lampeggiamenti d'un pensiero astratto che conta, quanto l'evidenza d'una scena complessa e insolita. L'elemento "spettacolo" è essenziale alla narrazione fantastica¹⁴⁵.

Ai giorni nostri, con le nuove tecnologie e i materiali più avanzati, come ad esempio microscopi, telescopi e satelliti, possiamo percepire la realtà sperimentandola in tutti i suoi elementi. Le impressioni si fanno più complete. Alcuni testi fantastici funzionano allo stesso modo, solo che invece di lenti particolari o di marchingegni spaziali utilizzano, come strumento per far vedere meglio, le parole.

Si tratta [...] di evocare un universo labile facendo ricorso all'analogia e alla metafora, un po' come, a livello materiale, il microscopio elettronico trascrive in forma visibile realtà più piccole della lunghezza d'onda della luce. Qui, in modo incerto (molto incerto!), l'artista o il poeta vogliono rendere percettibile, con delle forme o delle parole, l'impalpabile sostanza che sfugge al segno o al vocabolario¹⁴⁶.

Sono queste le due tipologie possibili di racconto fantastico: una con un effetto spettacolare che si esaurisce quando il sipario si chiude, quando viene letta l'ultima parola; e l'altra che invece continua a far rimuginare gli spettatori mentre tornano a casa da teatro e fa domandare loro: che vi sia un altro significato?

Molti critici letterari fanno risalire questa distinzione, tra racconti fini a se stessi e altri con valore allegorico, al cambio di secolo, al mutamento dello stile di scrittura e dello

¹⁴⁴ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 10.

¹⁴⁵ Calvino I. (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento. Il fantastico visionario*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983, p. 9.

¹⁴⁶ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 104

stile di vita che si verifica tra il 1800 e il 1900. Mio malgrado non ho letto, studiato e conosciuto abbastanza per avvalere e sottoscrivere questa distinzione temporale oltre che formale. Mi limiterò semplicemente a contrapporre queste due forme usando per la prima, un'immaginazione fine a se stessa, il termine coniato da Caillos «per partito preso»; e per la seconda, una finzione che ci permette di vedere più di quanto venga detto, userei un'espressione proposta da me: il fantastico “per andare oltre”.

Calvino, nell'introduzione alla raccolta che ci propone di racconti fantastici, attua una seconda interessante distinzione: il fantastico «visionario» è definito come un racconto che susciti un'impressione, una visualizzazione, una sensazione; mentre nel fantastico «quotidiano» il soprannaturale viene interiorizzato, diventa mentale, entra a far parte della psicologia dell'individuo.¹⁴⁷ Secondo la sua differenziazione quindi abbiamo da una parte racconti fantastici per suscitare emozioni riguardanti il mondo circostante, dall'altra parte un testo che scatena una riflessione sull'uomo e sul rapporto di quest'ultimo con la realtà in cui vive.

Qualsiasi distinzione si prediliga o qualsiasi differenziazione si prenderà in considerazione, ci tengo a precisare che, nel mio caso, non voglio contrapporre un fantastico cosciente a uno spontaneo, non voglio asserire che uno abbia maggiore dignità dell'altro e tanto meno che il primo sia meno utile del secondo. Semplicemente sono rimasta affascinata da come in così tanta invenzione possa esserci un sostrato di così brillante razionalità. Sono rimasta affascinata dallo scoprire che dalle profondità dell'irreale possono scaturire delle analisi così ancestrali sulla realtà. E per questo vorrei dedicargli uno spazio nel mio elaborato.

Il racconto fantastico “per andare oltre” diventa un piacevole mezzo per indirizzarci verso mete ignote. Come un cannocchiale ci fornirebbe una vista oblunga: potremmo «cominciare a intravedere l'altra parte del mondo che ai più è celata come l'altra faccia della luna», potrebbe aiutarci a «cominciare a conoscere la parte nascosta degli uomini e delle cose»¹⁴⁸.

Nella società di oggi, effimera, labile, precaria, urgerebbe una profonda analisi della civiltà in decomposizione, e andrebbe condotta con la più sincera ed estrema

¹⁴⁷ Calvino I. (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento. Il fantastico visionario*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983, p. 10

¹⁴⁸ Savinio A., *Teatro in Nuova enciclopedia*, pp. 360, 361 in Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, p. 45.

«spregiudicatezza».¹⁴⁹ A mio parere è il racconto fantastico una delle forme della letteratura che meglio si offre a questo arduo compito. Grazie al suo aspetto allegorico e alla sua funzione rivelatrice ci permette di vedere quello che prima appariva soltanto, ma non veniva colto. Utilizzando dunque questa strategia letteraria chi vuole intendere può intendere e chi non vuole si diverta soltanto. Con questo non voglio dire che il racconto fantastico “per andare oltre” dia una spiegazione chiara, certa e fruibile della realtà contemporanea o delle problematiche insite in essa. Se così fosse tutto il mistero intrinseco del fantastico e il fantastico stesso con la sua incorporeità non avrebbe senso di esistere. Come nel racconto, anche nella realtà non tutto è penetrabile. Peculiarità di questo tipo di narrativa è che, una volta appurato che ci sia un significato che va oltre lo strabiliare e va oltre il senso letterale della storia, comunque rimane il dubbio, tipico del fantastico, su quale sia la giusta interpretazione.

Ogni storia può rinviare a diversi elementi della realtà fattuale o a diversi fenomeni sociali. Come il fatto che stia al personaggio, e a lui soltanto, poter fare esperienza dell'evento fantastico verificatosi, così sta al lettore, singolarmente, avere una personale opinione sulla possibile interpretazione extra letteraria proposta dall'autore attraverso il testo. Non dobbiamo dimenticare che protagonista del racconto fantastico e di qualsiasi elemento a lui connesso, rimane sempre il dubbio, l'incertezza.

Ancora una volta, quindi, non resta che trasformarsi in Alice per inseguire il coniglio bianco nel suo mondo delle meraviglie, sapendo che a volte nascosto dietro la porta troveremo l'orrore dei nostri incubi più profondi¹⁵⁰.

Il racconto fantastico scritto con questa seconda modalità, possiamo dire allegorica, viene così ad assumere due funzioni: una è quella propria del racconto stesso con il suo senso letterale; la seconda, celata da quest'ultima, permette di andare oltre la prima dimensione e scoprirne un'altra con un proprio significato figurato. L'allegoria quindi implica, sempre, la presenza di due significati corrispondenti alle stesse parole, nel nostro caso, allo stesso racconto.

¹⁴⁹ Solmi S., *Saggi sul fantastico*, Giulio Einaudi editore, 1978, p. XXI

¹⁵⁰ Melani C., *Malinconicamente, ironicamente, fantastico* in Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, p. 576.

Quando si parte dal fantastico per arrivare al reale si ha un'opera che possiede qualcosa in più rispetto ai testi nei quali l'artista specula chiaramente sul senso del mistero che intende provocare attraverso esso; fine ultimo, forse più nobile, è orientare lo spirito di chi fa esperienza di questa letteratura verso realtà ancora ignote o solo intuite.¹⁵¹

Può avvenire che su quel fondo di nonsenso organizzato comincino a emergere gli elementi meno arbitrari di una sotterranea coerenza. Questi segnali frammentari danno alle immagini infinite la possibilità di racchiudere un remoto messaggio; le rendono simili alle immagini metaforiche¹⁵².

Ad ogni modo ritengo che il fantastico, sotto qualsiasi forma, con qualsivoglia tema, con tutte le sue sfumature, ci dice cose che personalmente ci riguardano. Se ci lasciassimo persuadere e ammaliare dal mistero, fino a sentirci davvero coinvolti nel mondo che ci propone la lettura, allora potremmo sentire che forse quel mondo è anche un po' il nostro.

In ciò va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca. [...] Il suo tema è il rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda¹⁵³.

Per rendere più chiaro il concetto di opposizione tra senso letterale e allegorico proporrò un esempio preso dall'immaginario comune, da un mondo che tutti conosciamo fin da quando eravamo piccoli: l'universo magico delle fiabe e delle favole.

Il racconto fantastico "per partito preso" può essere paragonato alle fiabe anche se, come abbiamo visto, l'ambientazione, l'atmosfera e le peculiarità sono del tutto opposte. Per quanto riguarda però il mondo di principesse, draghi e impavidi cavalieri possiamo dire che le finalità sono le stesse della prima tipologia di racconto fantastico: sono delle storie fini a se stesse che vogliono coinvolgere il lettore solo durante il momento della lettura. È un genere che potremmo definire di solo intrattenimento momentaneo. Al contrario la favola può essere associata al racconto "per andare oltre". Il mondo è sempre lo stesso della fiaba, immaginario, dove gli animali parlano e succedono eventi inspiegabili. Il fine della

¹⁵¹ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 98

¹⁵² *Ivi*, p. 101.

¹⁵³ Calvino I. (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento. Il fantastico visionario*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983, p. 5.

narrazione è però differente: qui ci viene fornita una chiave di lettura per una analisi profonda della società contemporanea, con le sue contraddizioni, con le sue lordure e i suoi malvagi personaggi. E tutto questo senza essere espliciti, senza inimicarsi i poteri centrali forti e senza avere la presunzione di sapere tutto sul piano gnoseologico. Una grande differenza sussiste però tra i due termini di paragone di questa seconda metafora: nel racconto fantastico tutto è più sottile, la morale non appare esplicita e saccente come alla fine del testo favolistico¹⁵⁴.

Sempre per rendere più chiara la contrapposizione tra racconto fantastico «per partito preso» e «per andare oltre» vediamo ora il confronto tra due brani.

Nel racconto fantastico che la critica letteraria chiama «classico» l'infrazione delle regole consuete e il senso di turbamento che ne deriva sono i principali effetti e le riconosciute finalità. Non vi è dunque un, se così si può dire, secondo fine. Quello che più spaventa in questi racconti non è un rispecchiamento delle nostre paure più recondite, ma semplicemente il non saperci davvero spiegare cosa stia accadendo. Non dobbiamo cercare una spiegazione logica o un richiamo al mondo contemporaneo, come ci dice l'estratto buzzattiano che riporterò, ma soltanto lasciare che il mistero ci pervada. Ancora una volta possiamo dire che, nei racconti del fantastico classico, ha più valore la sensazione della riflessione.

Nel testo di Buzzati¹⁵⁵, in un palazzo a più piani, durante la notte, una goccia d'acqua sale i gradini della scala. Tutti gli inquilini del condominio, a uno a uno, udirono il curioso rumore. Un'inquietudine inizia a pervadere le notti insonni degli ascoltatori. Nessuno però è sicuro di quando terminerà il suo tragitto, di quando la goccia smetterà di salire. Nessuno sa spiegarsi questo ticchettio. Durante tutto il racconto nessun personaggio sa dare un senso all'insolito fenomeno e ne viene continuamente turbato. Nel finale anche al lettore viene impedito di dare una spiegazione razionale a quanto narrato. Gli abitanti della storia e del palazzo si domandano, attraverso il discorso indiretto libero, cosa possa rappresentare questa goccia. Si pongo gli stessi interrogativi del lettore: sarà forse semplicemente un topo o un rospo uscito dalle cantine? No di certo rispondono in coro i personaggi e l'autore. Ecco che allora si arriva alla domanda finale:

¹⁵⁴ Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 71.

¹⁵⁵ Buzzati D., *Una goccia* in Buzzati D., *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori Libri, 2015, pp. 65-67.

Ma che cosa sarebbe poi questa goccia: - domandano con esasperante buona fede [...] 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 scale¹⁵⁶.

L'ultima frase del racconto viene usata proprio per rimarcare questa dimensione inquietante del non essere in grado di trovare un senso ragionevole, logico e scientifico al verificarsi del fenomeno soprannaturale. «Non ci sono doppi sensi, trattasi ahimè proprio di una goccia d'acqua [...] Tic, tic, misteriosamente di gradino in gradino. E perciò si ha paura».¹⁵⁷

Altro termine di paragone, messo a confronto con il racconto fantastico «classico» privo di un doppio senso, è un testo preso dal repertorio del fantastico per “andare oltre”. Vedremo ora, grazie ai personaggi di un racconto pirandelliano, come avviene che uno scrittore utilizzi questa seconda modalità.

L'autore riferisce i colloqui con i futuri probabili protagonisti delle sue novelle. I personaggi che frequentano lo studio dello scrittore sono «tutti malcontenti della vita, tutti i traditi dalla sorte, i gabbati, i disillusi, i mezzi matti».¹⁵⁸ Sono proprio queste le personalità e le figure che abitano il mondo fantastico, in particolare quello pirandelliano. Non sempre, tuttavia, viene reso esplicito il loro rapporto conflittuale con la realtà contingente. L'allegoria diventa uno delle strategie letterarie per dare sì vita a questi infelici che chiedono udienza allo scrittore, ma senza cadere nel patetico o nella commiserazione. Attraverso la storia delle loro esistenze e grazie al mistero di qualche evento soprannaturale o soltanto insolito, ci è consentito di riflettere su temi immortali per l'uomo quali la morte, la caducità della vita, il tempo, lo spirito, la materia, la religione, il Diavolo, l'altro, l'inconscio.

Partiremo ora da due immagini proposte da Caillos, proprio nel suo libro sul fantastico nella pittura, per tentare di rendere più esplicita e limpida la definizione che si è voluta dare di racconto “per andare oltre”.

¹⁵⁶ Buzzati D., *Una goccia* in D. Buzzati, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori Libri, 2015, p. 67.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Pirandello L., *Personaggi* in *Racconti fantastici* di Pirandello L. a cura di Pedullà G., Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 97.



¹⁵⁹La prima figura riportata è presa dal volume di *Historia de la composición del cuerpo humano* dello spagnolo Giovanni Valverde, datata 1552. Raffigura un uomo scorticato: nella mano sinistra impugna ancora la lama con la quale si è appena scuociato l'epidermide da tutto il corpo, con l'altra invece esibisce la propria pelle vuota e flaccida.¹⁶⁰

Oltre al turbamento generale che provoca questa visione, come nel racconto fantastico di cui è paragone qui, i particolari contribuiscono ad acuire il senso di sgomento e sconcerto. Il volto della pelle scorticata, ad esempio, ha una conformazione che si potrebbe dire

infelice, ha l'aria di aver molto sofferto. I muscoli e le nervature rimaste scoperte creano un effetto di palpitante e vivente angoscia. L'impatto visivo ed emozionale è forte, ma se andiamo oltre lo sbigottimento iniziale possiamo trovare un ulteriore significato, a mio avviso altrettanto inquietante. L'uomo potrebbe essere stato stanco di vivere la sua vita in una pelle che non riconosceva come davvero sua e potrebbe aver deciso di togliersela, letteralmente, per poter mostrare quello che realmente è, con tutte le sue venature.

¹⁵⁹ Figura 2. De Valverde J., *Anatomia del corpo humano*, (ca. 1525–ca. 1587):

<<https://www.smu.edu/Bridwell/SpecialCollectionsandArchives/Exhibitions/Sellers2016/HistoryofMedicine/DeValverde>>.

¹⁶⁰ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, pp. 88, 89.

¹⁶¹Seconda immagina attraverso la quale possiamo comparare il racconto fantastico “per andare oltre” è tratta dal primo libro di anatomia umana, *De humani corporis fabrica libri septem*, il cui autore fu Andrea Vesalio. L’immagine riporta la figura di uno scheletro umano, appoggiato a una lapide,



umano, appoggiato a una lapide, ritratto in posizione di chi, normalmente, sta riflettendo, e l’oggetto sopra il quale la carcassa sta meditando è proprio un cranio umano. Andando, ancora una volta, oltre l’inquietudine che potrebbe suscitare osservare uno scheletro che abbia movenze e pensieri ancora da vivente, si potrebbe riflettere sul significato a cui si allude con questa immagine: solo da morti si può avere davvero il tempo e il modo di riflettere sulla morte stessa.¹⁶²

Quando si parte dal fantastico per arrivare al reale si ha un’opera che possiede qualcosa in più rispetto ai testi nei quali l’artista specula chiaramente sul senso del mistero che intende provocare attraverso esso; fine ultimo,

forse più nobile, è orientare lo spirito di chi fa esperienza di questa letteratura verso realtà ancora ignote o solo intuite.¹⁶³

¹⁶¹ Figura 3. Cenzi I., *I cadaveri di Vesalio*: <<http://illustrati.logosedizioni.it/numeri/19/i-cadaveri-di-vesalio/>>

¹⁶² Cailliois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 88.

¹⁶³ *Ivi*, p. 98.

Terminati questi esempi di comparazione od opposizione tra racconto «per partito preso» racconto “per andare oltre”, possiamo dire che, in conclusione, questa seconda tipologia di fantastico ci permette di partire dalla letteratura per poter attuare una riflessione. Riflessione che può riguardare qualsiasi tema gnoseologico, sociale o culturale. Con questo non voglio assolutamente screditare qualsiasi tipo di narrativa che non abbia intrinseco in sé questa peculiarità, ovvero il poter scatenare dalle parole una introspezione. Tuttavia vorrei soffermarmi su quanto possa essere brillante una letteratura che invece ne permetta il generarsi e lo svilupparsi. La riflessività, l’interpretazione e l’informarsi sono processi che possono crearsi partendo da un momento che stimoli desiderio di meditazione, conoscenza e scoperta. La narrativa fantastica “per andare oltre” è in grado di metterci in questo stato attivo e critico di comprensione e interpretazione delle verità e della realtà.

La letteratura, ristrutturando, accrescendo, rafforzando, deformando, decostruendo, smentendo e contraddicendo gli schemi ordinari di percezione della realtà, o creandone di nuovi, esplora possibilità cognitivamente dense di elaborazione dell’esperienza¹⁶⁴.

3.2.2 UN’ALTRA REALTÀ

Caratteristica, come abbiamo visto, del racconto fantastico “per andare oltre” è l’aver un ulteriore senso che va al di là di quello puramente letterale. Ma qual è il significato nel quale ci vuol far addentrare?

Usando una metafora dell’immaginario comune potremmo dire che questa tipologia di fantastico ci fa vedere il rovescio della medaglia. Un’altra realtà abita oltre il confine del mondo che conosciamo, oltre l’universo che ci appare visibile nell’immediato. È questa una dimensione che gli autori del fantastico vogliono svelarci, paradossalmente attraverso il mistero dei loro testi. Finalità intrinseca diventa la rivelazione di ciò che prima rimaneva celato.

Tutta una generazione, quella in auge alla fine del Rinascimento, volle promuovere l’allegoria come l’efficace strumento letterario capace di sostituire felicemente la necessaria

¹⁶⁴ Gervasi P., *Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive* in *Nuova informazione bibliografica* 2015, pp. 69-104. <<https://www.rivisteweb.it/doi/10.1448/79385>>.

e sterile successione delle parole e delle idee nel discorso.¹⁶⁵ Nella pittura i dipinti divennero qualcosa di più di semplici immagini e, allo stesso modo, nella letteratura le parole e le storie acquisirono una dimensione altra, ulteriore rispetto a quella che appariva a prima vista.

Todorov definisce questa nuova abilità, veicolata dai fenomeni fantastici, la «quintessenza dello sguardo», un'attenzione che supera la visione pura ed elementare di un mondo piatto, viene dal saggista qualificata come una vera e propria «trasgressione dello sguardo».¹⁶⁶ Potremmo specificare, ancora, che questa funzione altra del fantastico è un meccanismo retorico e letterario in grado di veicolare una rivelazione. Nel racconto «per partito preso» effetto predominante era la lacerazione di tutto ciò che ritenevamo reale o certo e il conseguente sbigottimento che ne derivava. Qui si verifica sempre un taglio, uno strappo, ma, superata la tensione iniziale, possiamo scorgere attraverso quella fessura nuovi significati di quella stessa realtà.

Come in qualsiasi testo letterario, che si tratti di poesia o prosa, di liriche o di romanzi, esistono naturalmente più interpretazioni, anche se alcune si giustificano più di altre nessuna può affermarsi come la sola vera.¹⁶⁷ È onere e onore del lettore, che finisce di sfogliare le pagine di un racconto fantastico, decidere e stabilire qual è l'interpretazione che, lui personalmente, vuole dare al testo e alla storia. È sua legittima possibilità anche pensare che non vi siano significati altri, o può addirittura convincersi, con cognizione di causa, che il testo è appena uscito da un mondo di pura immaginazione e poesia. D'altronde è questa la meraviglia della letteratura: ognuno può farne ciò che vuole. L'autore dà al mondo, letterario e non, semplicemente un mezzo di trasporto, scegliamo noi lettori dove farci portare.

Ad ogni modo possiamo dire che la critica letteraria relativa alla tipologia del racconto fantastico è concorde nell'asserire che questa altra realtà, sulla quale ci viene proposto di posare lo sguardo e di soffermare la riflessione, altro non è se non la trasposizione acontestuale della società umana con i suoi elementi, temi, limiti. Il soprannaturale, il sovrumano, il fantasma che appare nel testo è, oltre che figura immaginaria in sé, anche allegoria di un qualcosa che appartiene al mondo reale sociale. Ogni dettaglio, ogni particolare o sfumatura della storia può avere per lo scrittore e per il lettore un corrispettivo nella rappresentazione intellettuale del mondo reale. Il testo fantastico diventa la privilegiata finestra dalla quale lo sguardo dell'artista e l'attenzione del lettore attingono

¹⁶⁵ Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984, p. 14.

¹⁶⁶ Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 126.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 146.

lo spettacolo della vita, ci rappresenta la scena del mondo: personaggi, paesaggi e scenari raffigurati sono accuratamente scelti per esaltarne il valore metafisico.¹⁶⁸ Abbiamo così una nuova funzionalità dell'immaginazione, in stretta connessione con il reale e le sue forme:

La fantasia, non più negletta in quanto chimera, capriccio o aberrazione della mente, viene ora avvertita dagli scrittori come una straordinaria risorsa euristica e cognitiva che, anziché operare infruttuose evasioni dal reale [...] si staglia sullo sfondo di un atto di riflessione profonda e responsabile e rende palese [...] l'esito di un confronto critico e problematico dell'uomo con se stesso e con il mondo"¹⁶⁹

Indizi premonitori della connessione concettuale tra racconto e realtà, rintracciabili soprattutto nella novellistica pirandelliana, sono momenti di allusione letteraria o addirittura di aperta parodia, o ancora elementi di umorismo o leggera commedia.¹⁷⁰ Essi, più in generale, ci dicono che la letteratura fantastica non può essere ridotta a una semplice operazione retorica e linguistica che susciti turbamento, ma ha a che fare con qualcosa che affonda i suoi neri tentacoli prensili nei più profondi strati di significato.¹⁷¹

Troviamo nei racconti fantastici e nelle novelle pirandelliano un sagace riscontro degli elementi teorici affrontati fino ad ora. Lasciamo quindi dialogare Pirandello con se stesso per riassumere i punti salienti del testo scritto "per andare oltre". Il testo fantastico ci permette di porci sempre in uno stato di riflessione sulle conoscenze epistemologiche sull'uomo e sul mondo:

Ah signori miei, non ve ne fidate troppo! Basta appena un soffio a portarsela via, codesta vostra realtà! Ma non vedete che vi cangia dentro di continuo? Cangia appena cominciate a vedere, a sentire, a pensare un tantino diversamente di poc'anzi¹⁷².

Il racconto fantastico ci permette di scoprire che la realtà presentataci è solo la cima del «pozzo» conoscitivo:

¹⁶⁸ Delli Priscoli R., *L'Ebdòmero di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo*, Associazione degli Italianisti XIV Congresso Nazionale, Genova, 15-18 settembre 2010. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Delli%20Priscoli%20Roberta_1.pdf>.

¹⁶⁹ Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, p. 289.

¹⁷⁰ Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 109.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Pirandello L., *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 111.

Ciò che conosciamo di noi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò siamo a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo¹⁷³.

Il racconto fantastico ci permette di non soffermarci e fermarci al significato letterale delle parole e al senso piatto dell'esistenza, ma di andare oltre la dimensione terra-terra del linguaggio e del pensiero:

«Qual è per le pecore la sola verità che esista? L'erba. L'erba che cresce loro sotto il mento. Ma noi, viva dio, possiamo guardare anche in su, illustrissimo signor senatore! In su, in su, le stelle!»¹⁷⁴.

Come abbiamo detto, una straordinarietà del fantastico sta nello scoprire che il carattere, di quest'altra realtà propostaci dell'immaginazione dell'autore, è tutto umano. Ecco che possiamo riaffermare l'acutezza di questo ingranaggio: il testo fantastico utilizza una dimensione completamente estranea al mondo del reale antropico per veicolare una rivelazione proprio su tutto quello che concerne l'umano. Il primo brillante paradosso è quindi questo: la dimensione surreale rilascia messaggi sulla condizione reale delle cose e dell'uomo.

Altro paradosso che ci permette di osservare l'eccezionalità della narrazione fantastica sta nella constatazione che, nella gran parte dei testi, chi riesce a vedere la realtà che sta oltre è uno dei diversi. Spesso avviene che solo in certe circostanze ci si possa rendere conto che qualcosa si trova al di là di quello che tutti noi chiamiamo normalità. E chi meglio di una persona con delle stranezze può immergersi in questa scoperta del diverso. In quasi tutti gli autori del fantastico ritroviamo almeno un protagonista che sembra essere o è per davvero pazzo. È questa una figura emblematica per esplicitare come dev'essere il conoscitore e lo sperimentatore dell'Oltre. I narratori o protagonisti mettono in chiaro, senza vergogna, che le vicissitudini straordinarie vengono vissute e riportate da un malato mentale che spesse volte, al tempo della narrazione, si trova ancora in manicomio. La non-ragione può anche essere definita come una «magica leggerezza». In questo senso la follia non è

¹⁷³ Pirandello L., *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 34.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 144.

percepita come l'assenza della razionalità logica, ma può essere vista come una ragione sotto una forma nuova, flessuosa e snella, che per virtù della sua stessa agilità si è potuta arrampicare sopra le costruzioni secolari dei dogmi, delle certezze e delle epistemologie, per poterle così scavalcare.¹⁷⁵

Riassumendo quanto fin qui riportato, possiamo così pronunciare quello che abbiamo scoperto di questo mondo:

La nostra realtà nasconde una seconda realtà [una realtà meravigliosa], che non è né misteriosa né teologica, ma anzi profondamente umana. Essa, a causa di una lunga serie di equivoci, resta purtroppo nascosta sotto una realtà prefabbricata da molti secoli di cultura che può vantare molte grandi scoperte ma anche profonde aberrazioni, profonde distorsioni¹⁷⁶.

Partiamo da questa citazione per introdurre un ulteriore passaggio relativo allo svelamento di un'altra realtà: questo nuovo universo è intriso di tutte le lordure del mondo reale. Ancora una volta possiamo dire che niente di idilliaco potrà mai abitare i pianeti della letteratura fantastica.

3.2.3 UN'ALTRA LURIDA REALTÀ

Riprendendo la metafora proposta da Bellotto¹⁷⁷, immaginiamoci il racconto fantastico come una scala a gradini appoggiata a un muro. Dalla nostra parte abita il mondo dell'immaginazione di cui stiamo facendo esperienza e al di là si trova un universo fatto della stessa consistenza della società umana. Alla fine della lettura pensiamoci arrivati all'ultimo piolo della scala della riflessività che funge da tramite tra le due realtà. L'autore ci ha portati fino a lì, ora tocca a noi decidere se sporgerci dall'altra parte del muro e guardare cosa c'è o ridiscendere comunque contenti dell'ebrezza provata nel mondo della fantasia.

¹⁷⁵ Savinio A., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1999 in Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, p. 33.

¹⁷⁶ Garcia Flores M., *Siete respuestas de Julio Cortázar*, in *Revista de la Universidad de Mexico*, XXI (marzo 1967), n.7, p. 11 in Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 134.

¹⁷⁷ Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, p. 123.

Se scegliessimo di guardare oltre, di osservare l'altro mondo propostoci da questa letteratura, quello che troveremmo non sarebbe il meraviglioso mondo delle fate o dei fiori col Brucaliffo. Quello che ci svela il fantastico è un mondo intriso di lordura e inumanità. Nel fantastico vengono usate le credenze tradizionali del XIX secolo relative al sovrannaturale, per esplorare nuovi e inquietanti aspetti del naturale, e in particolar modo per rivisitare la vita materiale o sublimata dell'uomo nella sua individualità e all'interno della socialità.¹⁷⁸

L'artista che riesce a farci entrare in un altro mondo è colui che è in grado di «spolpare la materia» fino ad arrivarne all'osso, al seme, all'anima, fino a «cavare il demone da ogni cosa».¹⁷⁹ Quello che trovano gli scrittori e i lettori del fantastico andando oltre è sì il rovescio della medaglia, ma un lato ossidato dai venti avversi. Durante la narrazione fantastica i personaggi che la abitano sono convinti di vivere in una situazione serena e pacifica. Le scene iniziali infatti rappresentano sempre atmosfere calme, con paesaggi di normalità. Procedendo nella storia ecco che viene scoperto che nell'universo che credevamo di conoscere abita un mistero, un qualcosa di inumano che viene a turbare la tranquillità di quel mondo e delle nostre certezze.

Lo stesso succede nel pianeta allegorico di cui il testo è rappresentazione: noi crediamo solamente di vivere in un mondo normale, in realtà è profondamente contraddittorio. Nella significazione allegorica, che sta dietro l'episodio soprannaturale, la banalità del quotidiano diventa inquietante. Scopriamo così che oltre questa limpida realtà ve n'è un'altra. E, come l'evento fantastico nel racconto, anche l'altro aspetto della verità ci appare sotto una luce tenebrosa. Ci accorgiamo che, anche da svegli, la nostra realtà sociale e individuale è abitata da incubi. L'evento fantastico e il suo corrispettivo allegorico sono rivelatori di una stranezza che esisteva già prima nel mondo letterario e in quello reale. Il fantastico, solamente, svela e palesa l'aspetto orrendo del mondo stesso.

È un duplice turbamento quello che spetta al lettore del fantastico che decide di «guardare attraverso gli occhiali e il cannocchiale dell'ottico demoniaco»¹⁸⁰: inquietudine nel constatare che il mondo del racconto non è più così normale come si credeva e l'angoscia

¹⁷⁸ Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 108.

¹⁷⁹ De Chirico G., *Noi metafisici* in S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, p. 117.

¹⁸⁰ Freud S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 28.

di scoprire che quella deformità ha un corrispettivo nella realtà umana. L'evento soprannaturale, sempre secondo il principio che vi sia un messaggio sulla condizione reale delle cose e dell'uomo nel surrealismo del testo, viene ad assumere le sembianze di un sintomo: è indice che qualcosa di marcio abita le carni dell'esistenza. Qualcosa di oscuro soggiace nei sotterranei del mondo e dell'uomo.

Proviamo ora a riportare una riproduzione visiva del lato tetro delle cose, celato tra le forme della normalità e smascherato dall'apparizione del surreale.



L'immagine raffigurata nella sezione a destra è *Studio dal ritratto di Innocenzo X*, uno dei quadri più inquietanti della storia dell'arte, realizzato da Francis Bacon nel 1953. Si tratta della deformazione di un'opera di Diego Velázquez del 1650, per l'appunto il ritratto di papa Innocenzo X, riportato qui nella sezione di sinistra.¹⁸¹

¹⁸¹ Tosoni C., *Studio dal ritratto di Innocenzo X: l'orrore firmato Francis Bacon*:
<<http://www.artspecialday.com/9art/2017/10/31/studio-dal-ritratto-di-innocenzo-x-bacon/>>.

Obiettivo della pittura di Bacon è di rivelazione, come nel caso del nostro racconto fantastico di cui qui è termine di paragone. Il dipinto sulla destra non riproduce una nuova realtà inquietante, ma riferisce la stessa realtà del ritratto di Innocenzo X, solo che allargata. Bacon, come il fantastico “per andare oltre” propone allo spettatore una realtà dilatata, più che una dimensione surreale e soprannaturale. Il pittore, o più in generale l’artista, ci rivela un altro aspetto della materialità che prima, attraverso un sguardo superficiale, non si vedeva. In questo caso specifico Bacon ci mette di fronte al grido infernale e alla violenza che stanno dietro la figura e personalità di questo Papa. Non è quindi una realtà diversa, è solo vista in modo differente. Vengono illustrati altre facciate, i suoi lati oscuri. Dietro la realtà rassicurante e la compostezza del nostro Papa possiamo trovare un’altra verità più perturbante: «il più quieto dei volti umani può essere completamente divorato e modificato se calato nelle tenebre del proprio animo. Nessuno ne è immune».¹⁸²

Interessanti ai fini del nostro paragone sono alcuni dettagli dello *Studio* di Bacon. Possiamo notare che la gamma di colori usata da quest’ultimo richiamano un mondo di tenebre e oscurità, mentre il rosso e il bianco predominanti nel ritratto di Velázquez ci rimandano a sensazioni di candida e calda sicurezza. Le tinte dei tessuti e la ricchezza con la quale è adornata la poltrona sono segnali di un tranquillo benessere e di una piacevole agiatezza. Al contrario l’Innocenzo baconiano è circondato da tenebre, da elementi scarni e sbiaditi tracciati con linee semplici. Il particolare, però, di maggior rilevanza ai fini del nostro confronto è il volto del Papa ritratto. Velázquez lo raffigura con lineamenti definiti, con un’espressione rilassata e uno sguardo guardingo, come se fosse in cerca di qualcosa. La sua nemesi interiore invece ne è esattamente l’opposto: un colore del volto violaceo come sintomo di una qualche infermità, i contorni del viso sono sfumati e conformati in una smorfia di terrore. Quasi aberrante appare l’urlo a mascella spalancata della figura presentataci in tutta la sua natura demoniaca.

Ultimo significativo dettaglio sono le pennellate verticali che vediamo invadere tutto il dipinto, le quali gli donano una dimensione quasi di astrattezza. Ricordano, a mio parere, le pieghe di un inquietante sipario. Ritorniamo alla funzione di queste strategie, pittoriche o letterarie che siano: rivelare ciò che non si vedeva prima, ma che è sempre stato presente nel retroscena della realtà e nella profondità dell’uomo.

¹⁸² Tosoni C., *Studio dal ritratto di Innocenzo X: l’orrore firmato Francis Bacon*:
<<http://www.artspecialday.com/9art/2017/10/31/studio-dal-ritratto-di-innocenzo-x-bacon/>>.

Il dipinto di Bacon ci ha permesso di rappresentare visivamente la funzionalità del racconto “per andare oltre”, ci ha fatto capire che se fosse rivelata tutta la realtà sarebbe molto più inquietante e spaventosa di come ci appare esteriormente. La realtà era già un incubo, la metamorfosi rivela solamente che ci si trovava in un sogno angoscioso.

Per concludere riprenderei un tema a me caro, sul quale ho lavorato anche nell’elaborazione della tesi triennale: gli effetti positivi della letteratura sulla società e sul nostro propositivo abitare in essa. Per poter dare il nostro attivo e critico apporto al vivere sociale credo sia indispensabile un’indagine preliminare su quali siano le dimensioni, le problematicità e le ambiguità che risiedono nella comunità. L’origine dell’analisi esige, innanzitutto, l’apertura problematica dello sguardo interpretativo. Dobbiamo iniziare una lotta verso le forme cristallizzate e inerti dell’attività conoscitiva, per rivalutare la propria e l’altrui posizione nella società, nel mondo e nel vissuto personale stesso.

Se l’uomo è ciò che il mondo ne ha fatto (mondo fisico e sociale, natura e pratiche, storia e genesi) solo se indaga e mette in discussione costantemente il proprio essere potrà rivendicare l’esistenza¹⁸³.

Per porci in modo critico, recettivo e sensibile, in una realtà così complessa come quella odierna, dobbiamo imparare a essere pieni di meraviglia. Indispensabile per un processo come quello di una conoscenza che va al di là del superficiale è lo stupore: lasciarsi meravigliare e sorprendere come impulsi alla riflessione.¹⁸⁴ È il particolare, l’insolito che più facilmente del consueto si presenta come evento catalizzatore della rottura che anticipa la crisi dei contenuti della conoscenza.

Quale miglior strumento dunque del racconto fantastico, che ha in sé sorpresa e insolito, per catturare l’attenzione e allo stesso tempo scaturire una riflessione. Ecco come il messaggio morale sulla condizione umana può essere fruito senza boriose e saccenti sentenze.

A chi pensa che il racconto fantastico, come la fiaba o il romanzo fantasy o il fantascientifico siano solo pura immaginazione per far divertire ed emozionare io rispondo che tutto quello che la letteratura ci dà può essere definito come «una breve guida per incitare

¹⁸³ Erbetta A., *Decostruire formando. Concetti pratiche orizzonti*, Torino, Ibis, 2010, p. 41.

¹⁸⁴ Bettini M., *Importanza delle differenze, anzi delle stranezze*, Psiche, 2015, pp. 193-196.
<<https://www.rivisteweb.it/doi/10.7388/79593>>.

un fai-da-te riguardo all'atteggiamento da assumere a livello del pensiero e a livello della pratica concreta, nella nostra vita quotidiana»¹⁸⁵. E questo riguarda anche i testi intrisi fino all'osso di soprannaturale e di mistero.

3.2.4 NEL VIVO DEL TESTO E DELLA REALTÀ

Vediamo ora un testo nella sua interezza, con il proprio significato narrativo e con le diverse interpretazioni extra letterarie. Prendiamo in considerazione il racconto di Pirandello *Vittoria delle formiche*¹⁸⁶. Non è, ritengo, uno dei suoi racconti fantastici più riusciti perché il soprannaturale è solo sfumato e non appare nella sua inquietudine destabilizzante, tuttavia soggiace un senso di turbamento generale di fronte all'atmosfera di decadimento. Da comunque modo di valutare le diverse interpretazioni da lui offerte. Ecco perché è stato scelto in questa sede, come esempio del significato semantico nascosto tra le righe del senso prettamente letterale.

Possiamo così riassumere il racconto. Un uomo con poderi, famiglia e denaro perde tutta la sua fortuna a causa del sua insensataggine, tra donne, vino e gioco d'azzardo. Moglie e figli lo abbandonano e lui, per pagare tasse e debiti è costretto a cedere le sue ultime terre a un coltivatore perché le amministri al meglio. Da signore diventa «peggio del più miserabile contadino». Tutto quello che gli rimane è una casa, mezza diroccata, nella quale teneva un giaciglio per la notte e i vecchi mobili, segno di una agiatezza ormai dimenticata. Da qualche tempo aveva delle coinquiline a tenergli compagnia: numerosissime formiche. Tutto d'un tratto, una sera, iniziò a sentirle come nemiche, come dei veri e propri invasori. Si infuriò e decise di sterminarle. Scelse di incendiare il formicaio. Una raffica di vento però soffiò all'improvviso e direzionò la fiamma verso la catapecchia, che prese immediatamente fuoco. Quasi come se così facendo riuscisse a spegnere l'incendio, l'uomo si lanciò tra le fiamme che lo avvolsero e lo uccisero in una lenta agonia.

Il significato letterale della storia appare chiaro: un uomo scialacqua la sua fortuna a causa della sua inettitudine. Reso probabilmente pazzo dal dolore dell'abbandono e dal

¹⁸⁵ Sanguineti E., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 19.

¹⁸⁶ Pirandello L., *Vittoria delle formiche* in *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 160-164.

fallimento personale si accanisce contro delle innocue formiche. Sfortuna vuole che una raffica di vento si mise contro di lui e la sua sorte già misera. Folle, compie così l'ultimo estremo atto suicida.

Ho trovato due possibili interpretazioni di questo racconto in relazione con la nostra realtà. Nella prima visione tutta la storia, da quando il protagonista ha perso la sua fortuna al suicidio finale, può essere vista come il suo contrappasso esistenziale. Egli infatti vive esattamente il contrario di quella che era stata la vita serena prima che, per colpa sua, iniziasse la sua decadenza. Riferimento al contrappasso dantesco potrebbero essere le fiamme, associate a quelle infernali. Il protagonista vive la sua colpa e il relativo contrappasso come punizione divina per i peccati terreni commessi. Questi sono i contrappassi che è costretto a sopportare: invece che padrone di tutto ciò che si può desiderare ora è costretto a vivere in mezzo ai suoi terreni pur sapendo che non gli appartengono e non potrà mai più sentirli come suoi; invece che signore fondiario rispettato e servito ora non ha più nessuno al suo servizio, se non un fedele cane che è come lui soltanto una bestia abbandonata; invece che essere un padre amato e rispettato è solo ad affrontare le miserie di questa scarna vita. Altra scena emblematica riconducibile alla sua pena del contrappasso potrebbe essere quella nella quale viene descritto il rapporto col figlio: quando era "in vita" poteva permettersi di maltrattarlo, di prendersela con lui, di sfogare le sue frustrazioni su una creatura innocente. Adesso invece, in questo inferno in cui si ritrova, deve accettare di essere infastidito, perseguitato e a volte comandato da degli infimi animali quali sono le formiche: le vedeva «andare in tutti i sensi da padrone sui buffi mobili signorili di quella che era stata un tempo la sua casa».

Insomma, secondo questa interpretazione, chi spreca la propria possibilità di gestire al meglio ciò che gli viene donato, non solo dovrà abbandonare qualsiasi cosa, ma sarà costretto a vivere un'esistenza opposta a quella perduta, con la consapevolezza che non ritornerà.

Altra interpretazione extra letteraria di questo racconto riguarda in generale l'essere umano. Come avviene nelle trasposizioni allegoriche delle storie raccontate, il protagonista si fa emblema di ciascun uomo. Secondo questa visione pirandelliana, comica e tragica allo stesso tempo, l'uomo inetto è incapace di combattere contro la fatalità e la società a lui entrambe avverse. La società è qui rappresentata dalle formiche che assumono particolari tratti umani:

«E il da fare che si davano; l'ordine nella fretta; queste squadre qua, quest'altre là; viavai senza requie; s'intoppavano, deviavano per un tratto, ma poi ritrovavano la strada, e certo s'intendevano e consultavano tra loro»¹⁸⁷.

Il formicaio e il loro lavoro è per antonomasia la raffigurazione di una socialità attiva e organizzata. Il singolo si sente invaso nella sua intimità quando i ritmi e i bisogni della collettività entrano a turbare la sua personale esistenza. E proprio quando il personaggio aveva deciso di ribellarsi a questi meccanismi e opporsi al loro predominio ecco che appare nella lotta un secondo elemento: il destino avverso.

Come non pensò al vento? Oh bella. Non ci pensò perché il vento non c'era, non c'era. L'aria era immota; [...] Non crollava una foglia. La raffica di vento si levò d'improvviso a tradimento¹⁸⁸.

Nulla può l'uomo contro il tradimento del fato, per quanto nobile sia il suo desiderio di rivalsa sociale. Come le formiche insieme al vento hanno portato alle fiamme e alla distruzione della casa, così nella trasposizione reale della storia, i meccanismi inarrestabili della società in aggiunta al destino non possono che portare l'Uomo alla catastrofe. Il singolo di fronte a questo totale annientamento vede come unica soluzione la resa. Il protagonista della nostra storia, giunto a quel punto in cui cessa ogni speranza, non può fare altro che ardere insieme all'unica cosa che sentiva ancora come sua.

Questo è a mio avviso un possibile esempio di quello che descrivevo prima come racconto "per andare oltre", ovvero si fa allusione, attraverso la narrazione fantastica, di altri mondi possibili, di altre situazioni paragonabili, si cela dietro l'invenzione la più cruda realtà.

¹⁸⁷ Pirandello L., *Vittoria delle formiche* in *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. 163.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 164.

CONCLUSIONE

La domanda dalla quale sono partita era: cosa può dare il fantastico al reale? E come ci riesce?

Per rispondere, nonostante le difficoltà definitorie del termine riconosciute dall'intera critica letteraria, sono partita dal tentativo di circoscrivere l'oggetto di ricerca. Nel primo capitolo, quindi, di questo elaborato ho definito quali sono, secondo ciò che ho letto, analizzato, interpretato, i tre indispensabili elementi del fantastico, che posso così sintetizzare: un evento sovrumano appare nella quotidianità ritenuta normale; questo evento non è pacificante ma perturbante; questo fenomeno, nella atmosfera generale, non provoca una risoluzione ma uno smarrimento.

Ho proposto una definizione dei suddetti connotati, imprescindibili per poter parlare di narrazione fantastica, partendo da una analisi per contrasto ed esclusione rispetto al modo e al mondo del meraviglioso e dello strano. Ne ho dedotto che a differenza del meraviglioso, ha come ambientazione di partenza una realtà che è quella vissuta da noi comuni mortali e, a differenza dello strano, obiettivo finale è quello di provocare turbamento, e non solo una sensazione di stranezza.

Riporto qui, per far meglio comprendere cosa si intenta per racconto e situazione fantastica, un estratto preso da un testo di Tarchetti.

[...] I – Che gioia! Che gioia viva e profonda!

O – Che sorpresa! che meraviglia! ma che sorpresa grata! Che schiettezza rozza, ma maschia in quella lettera.

Sentite ora l’U. Pronunciatelo. Traetelo fuori dai precordii più profondi, ma pronunciatela bene: U! uh!! uhh!!! uhhh!!!! Non rabbrividite?¹⁸⁹

La lettera I, con la sua gaiezza e contentezza è rappresentativa del mondo meraviglioso delle fiabe e del suo immancabile lieto fine. La O è la sorpresa delle avventure strane, è uno stupore gradito che non muta mai in terrore. È proprio la lettera U, quella associata al fantastico, la vocale che crea angoscia e turbamento nel personaggio del racconto tarchettiano, che lo manda letteralmente fuori di senno.

Nella seconda parte dell’elaborato mi sono focalizzata sull’analisi teorica e sul riconoscimento all’interno dei testi narrativi di alcuni elementi ricorrenti. Seguendo l’ipotesi teorica dei tre connotati imprescindibili appena citata ho potuto individuare i testi riconoscibili come racconti fantastici e farne una analisi linguistica, sintattica e semantica. Dai racconti letti e dai saggi analizzati mi sento di definire sei strategie letterarie che permettono di acuire l’effetto perturbante e coinvolgente della storia: l’atmosfera notturna utilizzata per una densa sensazione di indefinito; il narratore omodiegetico perché solo attraverso la soggettività di un punto di vista personale può essere detto l’indicibile; il racconto del racconto per l’ambiguità intrinseca alla narrazione riportata da terzi; l’oggetto mediatore per segnare il passaggio dal nostro mondo a quello sovrumano; l’indeterminatezza per il realizzarsi di uno stato continuo e irrisolto di dubbio; la razionalizzazione come

¹⁸⁹ I. U. Tarchetti, *La lettera u* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, p. 49.

formulazione di una resistenza all'accettazione del soprannaturale. Sono questi gli accorgimenti formali utilizzati dal fantastico perché risulti "più fantastico".

Nel terzo e ultimo capitolo ho riconosciuto e riportato due funzioni del fenomeno soprannaturale: una stilistica e un'altra semantica o allegorica. Todorov, il primo cosciente critico del fantastico, definisce questi due diversi valori come funzione letteraria e funzione sociale¹⁹⁰. Non necessariamente una esclude l'altra, anzi spesso sono concordi e compaiono allo stesso tempo nel medesimo racconto. La finalità più immediata, che fin dalla prima lettura può essere colta, è quella stilistica: il palesarsi di un evento fantastico rende la narrazione più suggestiva, avvincente, coinvolgente. Con questo non ho voluto mettere in dubbio che qualitativamente la suspense, o le strategie letterarie o il coinvolgimento siano maggiori nel fantastico rispetto ad altri generi letterari, ma semplicemente, non si può negare che vi sia una maggiore intensità nell'esposizione dei fatti. La densità della narrazione è resa possibile anche da due caratteristiche del fantastico che si presta così molto bene ai meccanismi inquietanti del mistero e del soprannaturale: il crescendo, inteso come climax ascendente di tensione, e la brevità del testo definibile come racconto letterario. Prendendo in considerazione la funzione semantico-allegorica del fantastico, mi sono permessa di proporre, come termine definitorio di un testo che permette di vedere più di quanto venga detto, il «fantastico per andare oltre». È questa una tipologia di narrazione che ha come intento intrinseco quello di scatenare una riflessione sull'uomo e sul rapporto di quest'ultimo con la realtà in cui vive. Se il lettore scegliesse di lasciarsi coinvolgere dal mistero e si persuadesse a guardare l'altro mondo proposto dal fantastico, quello che troverebbe non sarebbe il meraviglioso mondo delle fate o dei fiori col Brucaliffo. Quello che ci svela il fantastico è un mondo intriso di lordura e inumanità. Nel fantastico vengono dunque usate le credenze tradizionali del XIX secolo sul soprannaturale per esplorare nuovi e inquietanti aspetti del naturale.

Mi sembra giusto dedicare qualche riga all'esposizione dei limiti della mia ricerca. *Ob torto collo*, ho dovuto circoscrivere il mio oggetto di studio, sia per quanto riguarda i racconti sia per la critica relativa a questo genere, a una casistica prettamente italiana. I critici letterari e gli autori da me analizzati durante il periodo di stesura dell'elaborato sono quasi esclusivamente legati alla letteratura italiana. Altro limite riconosciuto è l'esigua analisi dedicata alla storia evolutiva del genere. La mia si è quindi conformata come una ricerca di

¹⁹⁰ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 162.

tipo sincronico. Ho attraversato il testo fantastico in modo orizzontale, cogliendone le caratteristiche, più che valutarlo verticalmente nei modi in cui è mutato nel tempo. Questo mi ha permesso di cogliere sfumature riguardo alle peculiarità stilistiche, ma ha tolto spazio allo studio dell'evolversi dei temi trattati. Questi elementi mancanti possono essere presi come spunto per proseguire e approfondire lo studio sul racconto fantastico e il suo universo.

Con la mia analisi ho solo tentato di esplicitare dei connotati ricorrenti del racconto fantastico, per poter fornire delle chiavi di comprensione, per proporre una lettura più profonda del testo e del genere. Il mondo della letteratura e dell'immaginazione è così labile e indefinito che qualsiasi delimitazione pura sarebbe intrinsecamente irrealizzabile. Pensiamo solo al fatto che la parola stessa fantastico ha in sé infinite sfumature e variabili.

Per quanto mi riguarda, quindi, ho soltanto tentato di definire delle linee guida generali per capire quando siamo (probabilmente) di fronte a un racconto fantastico e quando invece ci troviamo in un altro universo letterario. Non ritengo questo mio tentativo di delimitazione né definitivo, né esaustivo, né tanto meno indiscutibile. È, possiamo dire, soltanto una mappa per intuire lungo quale sentiero ci stiamo dirigendo e poterne apprezzare i passaggi segreti.

BIBLIOGRAFIA

- Bellotto S., *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005
- Bodei R., *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*, Milano, Feltrinelli, 2013
- Buzzati D., *Bestiario*, Milano, Oscar Mondadori, 2002
- Buzzati D., *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016
- Caillois R., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli Editore, 1984
- Calvino I., (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento. Il fantastico visionario*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983
- Calvino I., (a cura di), *Racconti fantastici dell'ottocento. Il fantastico quotidiano*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983
- Casadei F., *Lessico e semantica*, Roma, Carocci editore, 2011
- Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996
- Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983
- Collins V. H., *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press, 1926 in D'Elia A., Guarnieri A., Lanzillotta M., Lo Castro G. (a cura di), *La tentazione del fantastico*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007
- Cortázar J., *Alcuni aspetti del racconto* in Cortázar J., *I racconti*, a cura di E. Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994
- D'Elia A., Guarnieri A., Lanzillotta M., Lo Castro G. (a cura di), *La tentazione del fantastico*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007
- De Chirico G., *Noi metafisici* in S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005
- De Maupassant G., *Racconti e novelle*, Milano, Garzanti Editore, 2004
- De Maupassant G., *Racconti fantastici* (a cura di) Lippi G., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983
- De Maupassant G., *Chroniques*, 2 voll, Paris, 1980 in R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996

D'Elia A., Guarnieri A., Lanzillotta M., Lo Castro G. (a cura di), *La tentazione del fantastico*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007

Erbetta A., *Decostruire formando. Concetti pratiche orizzonti*, Torino, Ibis, 2010

Farinelli, P. (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*. Atti della Giornata internazionale degli studi, Lubiana, Edizioni ETS, 2009

Farnetti M., *Il giuoco del maligno*, Firenze, Vallecchi editore, 1988

Freud S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991

Jackson R., *Il fantastico: La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986 in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009

Lazzarin S., *Il modo fantastico*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 2000

Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009

Penzoldt P., *The supernatural in fiction*, Londra, Peter Nevill, 1952 in Solmi S., *Saggi sul fantastico*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1978 in T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988

Pirandello L., *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010

Sangiuneti E., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010

Savinio A., *Teatro in Nuova enciclopedia* in S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005

Savinio A., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1999 in S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005

Solmi S., *Saggi sul fantastico*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1978

Tarchetti I. U., *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869

Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editore, 1988

SITOGRAFIA

Ballerio S., *La narrativa breve*:

<http://www.oilproject.org/lezione/cechov-racconti-maupassant-tolstoj-verismo-ottocento-21539.html> [Ultima consultazione: 04/01/2018]

Bettini M., *Importanza delle differenze, anzi delle stranezze*, Psiche, 2015, pp. 193-196:

<https://www.rivisteweb.it/doi/10.7388/79593> [Ultima consultazione: 12/12/2017]

Cenzi I., *I cadaveri di Vesalio*: <http://illustrati.logosedizioni.it/numeri/19/i-cadaveri-di-vesalio/> [Ultima consultazione: 20/12/2017]

De Valverde J., *Anatomia del corpo humano*, (ca. 1525–ca. 1587):

<https://www.smu.edu/Bridwell/SpecialCollectionsandArchives/Exhibitions/Sellers2016/HistoryofMedicine/DeValverde> [Ultima consultazione: 20/12/2017]

Delli Priscoli R., *L'Ebdòmero di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo*, Associazione degli Italianisti XIV Congresso Nazionale, Genova, 15-18 settembre 2010.

http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Delli%20Priscoli%20Roberta_1.pdf [Ultima consultazione: 01/11/2017]

Fantastico, vocabolario online: <http://www.treccani.it/vocabolario/fantastico/> [Ultima consultazione: 22/08/2017]

Gazzoldi E., *Il fantastico secondo Remo Ceserani e l'IKAPOMENIIIIIOΣ di Luciano*:

https://www.academia.edu/1564568/Il_fantastico_secondo_Remo_Ceserani_e_l_IKA_POMENIIIIIOΣ_di_Luciano [Ultima consultazione: 28/09/2017]

Gervasi P., *Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive*, Nuova informazione bibliografica, 2015, pp. 69-104:

<https://www.rivisteweb.it/doi/10.1448/79385> [Ultima consultazione: 19/07/2017]

Gli "Ambasciatori" di Hans Holbein il giovane e l'idea della conoscenza nel

Rinascimento: <http://www.cultorweb.com/Holbein/H.html> [Ultima consultazione: 25/08/2017]

Pierleoni M., *Ricerca su Dio l'Anima di Aristotele e la sua illustre opinione*:

<https://www.linkedin.com/pulse/ricerca-su-dio-lanima-di-aristotele-e-la-sua-illustre-pierleoni> [Ultima consultazione: 07/01/2018]

Lepschy G., *Fantasia e immaginazione*, *Lettere Italiane*, Jan 1, 1987; 39, 1; ProQuest pg. 20: <<https://www.linkedin.com/pulse/ricerca-su-dio-lanima-di-aristotele-e-la-sua-illustre-pierleoni>> [Ultima consultazione: 03/11/2017]

Tosoni C., *Studio dal ritratto di Innocenzo X: l'orrore firmato Francis Bacon*: <<http://www.artspecialday.com/9art/2017/10/31/studio-dal-ritratto-di-innocenzo-x-bacon/>> [Ultima consultazione: 20/12/2017]

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA AUSILIARIE

Branca V., Ossola C. (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Torino, Einaudi, 1988

Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997

Di Natale P., *La valenza conoscitiva del fantastico*: <http://www.molisepsicologia.it/8.htm>

Frigerio V., Segnini E., *La narrazione fantastica e il mondo naturale*:
<http://belphegor.revues.org/442>

Giannetto N., *Il coraggio della Fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Cooperativa Libreria IULM, 1989

Lippi, G. (a cura di), *Racconti fantastici del Novecento*, Milano, Oscar Mondadori, 1987

Lodi I., *Le dinamiche del fantastico: forme narrative e personaggi femminili da Iginio Ugo Tarchetti a Stefano Benni*:
<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/6915/850702-1192860.pdf?sequence=2>

Poe E. A., *Racconti dell'incubo*, Milano, BUR rizzoli, 1956

Poe E. A., *Racconti del mistero*, Milano, BUR rizzoli, 1949

Sandrini G., *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014

Toscani C., *Guida alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Oscar Mondadori, 1989

Zeppegno G., *La trasgressione fantastica infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*:
http://eprintsphd.biblio.unitn.it/99/1/Tesi_Dottorato_Zeppegno.pdf

RACCONTI FANTASTICI CITATI

Boito A., *Il pugno chiuso* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 74 – 96.

Boito C., *Macchia grigia* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 216 – 238.

Buzzati D., *Crescendo* in *Bestiario*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

Buzzati D., *Eppure battono alla porta* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 39 – 51.

Buzzati D., *I topi* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 117 – 122

Buzzati D., *Il mantello* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 52 – 56.

Buzzati D., *Inviti superflui* in *La boutique del mistero*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 77 – 80.

Buzzati D., *Una goccia* in Buzzati D., *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori Libri, 2015, pp. 65 – 67.

Calandra E., *Dame Isabeu* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 480 – 497.

Calandra E., *Telepatia* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 498 - 513.

Capuana L., *Forze occulte* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 280 – 289.

Di Giacomo S., *La fine di Barth*, in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 380 - 384.

Gozzano G., *Un sogno* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 585 – 593.

Graf A., *Il Conte Ornano* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 429 – 449.

Gualdo L., *La canzone di Weber* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 97 – 129.

Papini G., *Due immagini in una vasca* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 577 – 584.

Pirandello L., *Benedizione* in *Racconti fantastici* a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 16 - 24.

Pirandello L., *Dal naso al cielo* in *Racconti fantastici* a cura di Pedullà G., Torino, Einaudi, 2010, pp. 141 – 151.

Pirandello L., *Personaggi* in *Racconti fantastici* di Pirandello L. a cura di Pedullà G., Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, pp. 97 – 102.

Pirandello L., *Vittoria delle formiche* in *Racconti fantastici* a cura di Pedullà G., Torino, Einaudi, 2010, pp. 160 – 164.

Saredo L. E., *La locanda dell'orso* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 450 - 479.

Tarchetti I. U., *I fatali* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, pp. 1 – 32.

Tarchetti I.U., *La lettera u* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, pp. 47 - 54.

Tarchetti I. U., *Le leggende del castello nero* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, pp. 33 - 47.

Tarchetti I.U., *Uno spirito in un lampone* in *Racconti fantastici*, Milano, E. Treves & C. Editori, 1869, pp. 62 - 72.

Tonsi G., *Il vampiro* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 545 - 556.

Verdinois F., *Le due mogli* in Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 366 – 379.

Verga G., *Le storie del castello di Trezza* in *Fantastico italiano*, a cura di C. Melani, Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 309 – 353.

Zena R., *Confessione postuma* in *Fantastico italiano*, a cura di Melani C., Milano, BUR rizzoli, 2009, pp. 531 – 544.