



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lingue Letterature e Mediazione culturale  
Classe L12

Tesi di Laurea

*L'ORDINE ROTTO: BESTIARIO DI JULIO CORTÁZAR*

Relatore

Prof. Gabriele Bizzarri

Laureanda

Silvia Rocchi

N° matricola 2014201/LTLT

Anno accademico 2022-2023



# Indice

Introducción.....	5
Capitolo 1: Origine e definizione del genere fantastico .....	11
Definizione del genere fantastico.....	11
1.2. Il fantastico dell' 800 .....	14
1.3 Fantastico del '900.....	15
Capitolo 2: Bestiario di Julio Cortázar .....	20
2.1 Il bestiario medievale.....	20
2.2 Il ruolo dell'animale nella letteratura.....	23
2.3 L'opera di Cortázar .....	26
Capitolo 3: Il Doppio.....	30
3.1 Il tema del doppio in letteratura .....	30
3.2 Il doppio nella letteratura fantastica.....	32
3.3 Il tema del doppio in <i>Bestiario</i> .....	34
Capitolo 4: Il fantastico senza fantasmi.....	49
4.2 <i>Bestiario</i> e il fantastico senza fantasmi.....	50
Sitografia .....	58
Bibliografia.....	59



## Introducción

*Bestiario* de Julio Cortázar es una colección de ocho cuentos que utilizan metáforas de animales para transmitir al lector sensaciones que tienen que ver con la interioridad del individuo, con su inconsciente. Se trata de metáforas que se tienen que analizar teniendo en cuenta de la componente psicológica que caracteriza la obra. *Bestiario* es la primera colección del autor, escrita en 1951. Julio Cortázar, que al principio publicaba sus obras con el seudónimo de “Julio Denis”, es uno de los escritores argentinos más significativos por lo que se refiere a la literatura fantástica, que ha sido de inspiración por muchos escritores de este género. Cortázar que nace el 26 agosto de 1914 en Bruselas viaja mucho a lo largo de toda su vida: Argentina, España y Francia son solamente algunos de los destinos que el escritor visita. Esto influye mucho en sus obras, de hecho, el autor es considerado un innovador tanto por las temáticas tratadas en sus textos como por el estilo que utiliza. Es uno de los primeros que elige como forma predilecta el cuento a través del que puede experimentar también con el lenguaje. Cortázar es el ejemplo de que no hace falta escribir relatos muy largos para que la obra tenga importancia literaria. Sus cuentos a pesar de ser breves constituyen un modelo de escritura neofantástica y es justamente el hecho de ser relatos cortos que contribuye al escalofrío de la narración. La mayoría de las narraciones de Julio Cortázar están escritas en primera persona singular que permite al lector identificarse con los personajes y por eso llega a dudar de sus convicciones. Los textos son tan innovadores que él mismo en una entrevista dijo que sus cuentos pertenecían al género fantástico “por falta de mejor nombre”. Es con la definición de “neofantástico” de Jaime Alazraki que Cortázar siente que sus cuentos pertenezcan realmente a un género.

Este proyecto de tesis quiere analizar la obra de Cortázar a partir del género a la que pertenece, tratando a continuación el valor de los animales en los textos. Finalmente, este trabajo examina los cuentos del autor desde una perspectiva semántica que indaga los sentidos ocultos que están detrás de las metáforas empleadas en la narración.

En primer lugar, este proyecto sitúa la colección del autor argentino en el género llamado “neofantástico” que he profundizado a partir del fantástico tradicional y de su evolución histórica. El primer capítulo estudia la definición de fantástico propuesta por el escritor búlgaro Tzvetan Todorov y qué características tenía ese género en 1800, época

caracterizada por muchas transformaciones socioculturales, donde lo fantástico se difunde de manera generalizada en las literaturas de muchos países europeos, gracias al romanticismo. Ambigüedad, incertidumbre y verosimilitud son las características básicas del fantástico tradicional, que Todorov distingue del maravilloso y del extraño, géneros parecidos con que frecuentemente se mezcla. Sucesivamente, se pone atención a las características del género en 1900 donde los temas del siglo anterior ya no asombran al lector. En este periodo se producen textos que quieren imitar los del siglo pasado, y por lo tanto tienen una componente nostálgica; textos donde, como explica Stefano Lazzarin, hay una componente metafísica que causa finales abiertos e inquietantes típicos de la época; y los cuentos que pertenecen al ya mencionado “neofantástico”. Este género propuesto por el crítico Jaime Alazraki percibe la realidad como una máscara con huecos dentro de que se esconde la alteridad que en este caso, parece más real que el mundo donde vivimos. El neofantástico está caracterizado por metáforas que sirven para comunicar algo que con el lenguaje común sería difícilmente transmisible. Los textos del género suelen presentar desde el principio elementos sobrenaturales que el narrador intenta normalizar gradualmente.

El segundo capítulo se ocupa del valor de los animales en la literatura y de los bestiarios. Esto permite entender mejor el trabajo de Cortázar, qué quería transmitir al lector y por qué decidió utilizar justamente los animales para comunicar con los demás. Los bestiarios en época medieval tenían un valor alegórico. La simbología era más importante que la realidad. En el medioevo era más relevante el significado que querían comunicar algunas imágenes que su forma actual. Esto se puede relacionar con *Bestiario* de Cortázar puesto que las criaturas que se encuentran no tienen un valor literal, sino que tienen que ser analizadas desde un punto de vista psicológico y metafórico. Asimismo, el capítulo se centra en el valor de los animales a lo largo de la historia de la literatura poniendo particular atención al valor que esas criaturas tienen en la literatura hispanoamericana y en los textos de Cortázar. En sus obras destaca el animal como manifestación de la esencia del ser humano, en particular de la alteridad que se esconde dentro del sujeto. En general el empleo de animales presenta un elemento desconcertante para el lector, ya que se plantea el problema de que este colapso de las creencias pueda ocurrir también en su propia dimensión. Los últimos dos capítulos constituyen el enfoque del trabajo de tesis puesto que examinan los cuentos de la colección. Los textos están

divididos según dos claves de lectura: los que atañen al tema del doble y los que se refieren al “fantástico sin fantasmas”. El primer tema tiene un origen muy antiguo dado que ya en los poemas homéricos se pueden encontrar algunos ejemplos. Entre los textos que contienen el tema del doble están obras literarias muy famosas como *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Louis Stevenson o la más reciente *Il Visconte dimezzato* de Italo Calvino. Se trata de una clave de lectura que ha caracterizado una gran cantidad de textos de género fantástico que procede de un estudio psicológico que tiene que ver con lo que el mismo Freud escribía sobre el “Unheimliche”. Desde un enfoque literario este motivo tiene una explicación significativa con los “temas del yo” propuestos por el ya mencionado crítico búlgaro Tzvetan Todorov. Estos temas son la metamorfosis, el pandeterminismo y la pasignificación que tienen como características distorsiones espaciales y temporales. Por “pandeterminismo” el autor se refiere al hecho de que todo tiene una causa, también los relatos donde hay elementos sobrenaturales, porque crean una causalidad que se basa en leyes nuevas, crea un equilibrio ex-novo. La pasignificación está relacionada con el pandeterminismo y hace que las barreras entre materia y espíritu vayan confundándose. Estos dos procesos se relacionan con las metamorfosis que se refieren también al tema del doble, dado que siempre hay un sujeto que se convierte en objeto, un “yo” que se convierte en “otro”. “Lejana”, “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Cefalea” y “Las puertas del cielo” se pueden clasificar bajo esta clave de lectura. En el primer cuento el doble de la protagonista es la mendicante que vive en miseria. Las dos se cambiarán de identidad a través de un abrazo, acto que por un lado protege y libera Alina Reyes de una vida que no quiere, y por otro la encadena a una vida de dolor físico y fatiga. En “Casa tomada” encontramos la temática del doble en la imagen de los hermanos que viven en simbiosis y parecen formar parte de la misma entidad. También se podría decir que los espíritus que viven en la casa son dobles de los hermanos, porque como ellos buscan ocupar un lugar cerrado donde construir su propio equilibrio, lejos de presencias ajenas que en este caso serían Irene y su hermano. En “Carta a una señorita en París” el elemento que se configura con la temática anteriormente mencionada es el conejo que representa una proyección del autor, de sus trastornos mentales o de sensaciones que quiere reprimir. “Cefalea” es un cuento en el que el doble aparece de forma muy parecida a la del relato que acabo de describir. Aquí también la manuscipia es un animal fantástico que está dentro de la cabeza de los personajes, que les

molesta y les agobia, alegoría de un desasosiego interior. Por último “Las puertas del cielo” presenta el tema de forma distinta. El doble se encuentra en la figura de Celina que parece reencarnarse en una bailarina de tango. Se trata de un doble que es la manifestación de la libertad que la protagonista por fin puede reconquistar sin tener que estar bajo las condiciones de su marido o de la sociedad. Aquí la componente animal indica una reunificación con la parte intrínseca de Celina que ahora es libre de ser quién es realmente, aunque esta situación está mal vista por el narrador. El último capítulo se centra en el “fantástico sin fantasmas”, que es una topología de textos que no presentan elementos sobrenaturales pero que no se duda que formen parte del género fantástico. Rosalba Campra explica esta categoría de textos a partir de la causalidad que encontramos también en los “temas del yo” de Tzvetan Todorov. La escritora argentina habla de secuencias “a-paradigmáticas” y “a-sintagmáticas” donde no hay causalidad y por eso las creencias del individuo vacilan. Se trata de textos donde situaciones ordinarias se convierten en algo que choca con el equilibrio de los relatos. En *Bestiario* los textos que pertenecen a esta corriente son “Ómnibus”, “Circe” y “Bestiario”. En el primero un hecho cotidiano y automático como el de coger un ómnibus se convierte en una situación absolutamente espantosa e inquietante que deja la protagonista en un estado de terror y ansiedad. No hace falta que se encuentren fantasmas para hacer que el texto sea fantástico, solo es necesario que Clara y su compañero de viaje no lleven un ramo de flores al cementerio como se debería hacer siguiendo las normas de la buena costumbre. “Circe” forma parte del “fantástico sin fantasmas” porque Delia Mañara, a pesar de los rumores que la rodean y la atmósfera del cuento, es más parecida a una asesina que a una bruja. Ella utiliza los animales como medio para matar a sus novios para poder después sufrir de sus muertes, un plan que ella no puede parar de actuar hasta la llegada de Mario. “Bestiario” pertenece a dicha categoría porque, aunque el relato cuenta de una familia que convive con un tigre, lo absurdo aquí se encuentra en las relaciones familiares, especialmente en la de el Nene con Rema. En Cortázar la componente animal siempre manifiesta una transgresión de lo ordinario, un sacar a la luz todo lo que normalmente el individuo y la sociedad tratan de esconder, de eliminar. Sin embargo, hay sensaciones, dinámicas que no se pueden reprimir, que por más que se trate de removerlas se materializan con fuerza y alteran el orden del mundo donde vivimos. *Bestiario* es la representación de lo que podría suceder si se siguiera tratando de ocultar un trastorno, una sensación negativa sin gestionarla como



se debería. La colección presenta posibles escenarios de elementos transgresivos que destruyen el equilibrio de los personajes, y que causan desaliento también en el lector que asiste a estas situaciones. Es precisamente por eso que este proyecto de tesis se titula “L’ordine rotto: *Bestiario* di Julio Cortázar”. El enfoque de la tesis es la ruptura del orden canónico al que estamos acostumbrados, la alteración de las leyes naturales junto con la percepción del mundo que solemos tener. La colección deconstruye todas esas creencias que rigen nuestra estabilidad a través de la componente animal que representa lo irracional, lo indomable. El animal representa la esencia del individuo, la parte que por más que este último lo intente no puede controlar, esconder o reprimir. Esa parte siempre termina surgiendo y destruyendo prepotentemente todo lo que la obstaculiza. De acuerdo con esta perspectiva se podría decir que la obra es un estudio sobre la interioridad del individuo, de sus trastornos mentales y sus emociones más recónditas. La atmósfera de los cuentos es siempre inquietante y surrealista dónde lo real y lo fantástico se mezclan y es difícil distinguir las dos dimensiones. Las distorsiones temporales y espaciales contribuyen a provocar esta sensación de confusión y desconcierto en el lector. Cortázar con sus cuentos actúa como un psicólogo que detecta el origen de los problemas del ser humano y los transmite a los demás para que estén preparados, a lo que se mezcla con la realidad que siempre llega a molestar el individuo si este intenta vivir como si tuviera pleno control de su vida. El autor nos enseña cuanto pequeños e insignificantes somos comparados con todo lo que todavía no conocemos sobre el mundo y sobre nosotros mismos. Su escritura revela lo ficticias que son nuestras leyes sobre las que basamos toda nuestra vida. Y si las bases de nuestro vivir que creemos tan estables en realidad no lo son, ¿cómo podemos serlo nosotros? Está algo irracional dentro cada persona, esos huecos en la realidad se encuentran también por dentro del ser humano y *Bestiario* es el análisis de toda esa parte que no se puede controlar, y que a menudo ni se consigue entender. Este trabajo quiere investigar la obra del autor teniendo en cuenta de esta componente irracional que se refiere tanto al orden del mundo como al del ser humano al que la sociedad impone homologarse a modelos de comportamiento predeterminados que no tienen en cuenta de su interioridad. De aquí se puede percibir lo innovadora que es esta obra del autor que da paso a un ámbito de la literatura que une materia y espíritu, donde componentes del ser humano se materializan en forma de animales y alteran ese equilibrio que se concebía tan fijo y seguro. En esta dimensión que el autor permite

descubrir al lector no hay nada que se pueda considerar seguro, cualquier cosa podría modificar su vida, también la más insignificante. A este último solo le queda aceptar esta condición, actuando de forma distinta el epílogo no sería muy distinto que el del protagonista de “Carta a una señorita en París” cuando no pudo aceptar la llegada del undécimo conejito.

# Capitolo 1:

## Origine e definizione del genere fantastico

### 1.1 Definizione del genere fantastico

«Il fantastico manifesta uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo della realtà [...] è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana» (Roger Callois, *Au coeur du fantastique*, 1984, cit., trad.it. *Nel cuore del fantastico*, cit., pp. 90-92)

Come fa notare anche Rosalba Campra nella sua opera *Territori della finzione* (2000), il concetto di fantastico si definisce solo in negativo: è “ciò che non è”. Per questo il protagonista dei racconti fantastici, così come il lettore, abituati a rapportarsi soltanto con il reale, che si configura invece come “ciò che è”, che possiede una definizione propria e viene regolato da norme scientifiche, vede crollare ogni certezza quando entra a contatto con il soprannaturale, elemento necessario nella narrativa fantastica. Questa tipologia di narrazione si basa sull'apparizione di un elemento estraneo alle leggi del mondo naturale all'interno di una realtà testuale. Tuttavia, questa affermazione non basta per definire un genere così ampio e complesso come quello fantastico. Tzvetan Todorov, saggista linguista e critico letterario bulgaro in *Introduction à la littérature fantastique* (1970), fornisce una nozione di fantastico a partire da i generi letterari a esso vicini, il *meraviglioso* e lo *strano*, data la forte correlazione che c'è tra questi ultimi, al punto che spesso si mescolano. Egli definisce *meraviglioso puro* quello presente nei racconti dove non c'è spiegazione dell'evento soprannaturale in quanto viene accettato come normale. Un esempio sono le fiabe, caratterizzate da un'ambientazione poco specificata. C'è poi quello che definisce *strano puro*, che si riferisce a fatti narrati dove il finale spiega in maniera logica l'evento soprannaturale, negandolo. Si tratta di qualcosa di possibile, ma insolito.

Infine, si trova il *fantastico* dove non c'è spiegazione dell'elemento perturbante. Qui l'ambientazione è realistica fino al subentrare di un componente insolito che non obbedisce alle leggi naturali. La conclusione che non spiega dunque, in maniera logica l'accaduto, rimane irrisolta, sospesa, alimentando l'affanno del lettore e l'incertezza

riguardo il significato dell'avvenimento, che a sua volta suscita il dubbio nel lettore sulla propria esistenza.

Lo studioso fornisce inoltre, la nozione di *fantastico strano*, che comprende tutti quei testi che parlano di eventi che sembrano soprannaturali, ma che ricevono una spiegazione razionale nel corso della narrazione. Todorov propone tra gli esempi *Il Manoscritto trovato a Saragozza* (1805) di Jan Potocki. Il romanzo inizia con il ritrovamento di un manoscritto in spagnolo che verrà poi tradotto al francese dal suo ritrovatore, riguardante le vicende di Alfonso van Worden, che era appena stato incaricato capitano delle Guardie vallone. Egli decide di raggiungere Madrid passando per la Sierra Morena dove scompaiono il suo mulattiere e il suo domestico. Lungo il cammino Alfonso giunge alla locanda Venta Quemada, dove, durante la notte, un'ancella nera si introduce nella sua stanza o lo invita a seguirlo. La donna lo porta in un'altra stanza con due fanciulle sorelle, che gli rivelano di essere sue cugine e che come lui appartenevano alla stirpe dei Gomelez, che un tempo regnava nella zona di Alpujarras. Il capitano promette di mantenere il segreto e si addormenta a fianco alle due giovani. Al suo risveglio si troverà però accanto ai cadaveri dei fratelli di un noto bandito. Questo schema si ripete più volte. Alfonso incontra poi un eremita e un inquisitore, che raccontano la loro storia. Alfonso cerca di dare un senso a ciò che gli sta capitando, mantenendo sempre però la parola data alle due sorelle. Alla fine del racconto viene svelato il mistero dietro a queste vicende: il capitano era stato sottoposto ad una prova iniziatica postagli dalla famiglia Gomelez che voleva tornare a governare il sud della Spagna.

Infine, illustra ciò che per lui è *fantastico meraviglioso* ovvero quando al termine del racconto si accetta come possibile ciò che è soprannaturale. In *La morta innamorata* di Théophile Gautier Todorov riconosce questo genere. Si tratta della vicenda di un prete che si invaghisce di una cortigiana che rivedrà soltanto dopo che quest'ultima sarà morta per darle l'estrema unzione. Egli in quel momento non riesce a trattenersi dal baciarla. Successivamente una notte riceverà la visita della ragazza che si dice si sia trasformata in un vampiro. Romuald, il curato, non riesce però a resisterle e lì ha origine il suo sdoppiamento: condurrà la vita del prete di giorno e quella del cortigiano assieme alla sua amata di notte. Sull'orlo della perdizione, l'abate Serapione interviene in aiuto di Romuald aprendo la tomba della giovane, dove la sua salma giace intatta, e vi versa sopra acqua santa, che trasforma la fanciulla in cenere.

Il fantastico, dunque, non è qualcosa che si può imbrigliare in categorie ben definite, è un genere che si mescola ad altri, che sconvolge e spiazza tanto il lettore quanto il personaggio che vive in prima persona la vicenda.

Le vicende eccezionali, misteriose, inquietanti alla base della narrativa fantastica, avvengono in un contesto realistico, generando dunque stupore e sconvolgendo la realtà oppure sono ambientate in un mondo surreale come la sfera onirica. Gli elementi perturbanti sono sempre mischiati alla realtà e da qui derivano le sensazioni di turbamento e assurdità, come se non valessero più le leggi naturali. La condizione iniziale di normalità viene interrotta attraverso un colpo di scena da un elemento perturbante che catapultava il lettore in una dimensione inedita e inattesa.

Tra le caratteristiche del fantastico troviamo l'ambiguità, che descrive adeguatamente la sensazione del lettore che si trova inerme di fronte a una realtà che non riesce a comprendere. Spesso l'elemento perturbante non è segnalato apertamente, chi legge è dunque confuso perché non riesce a capire se sia effettivamente a contatto con un fantasma o no.

Un altro dei punti chiave di questo genere è l'incertezza. Si tratta non solo di incertezza sulla propria esistenza, quest'ultima si estende anche a tutto il reale. I testi di finzione propongono una dimensione parallela al nostro mondo, sulla quale è opportuno essere scettici. Il racconto fantastico provoca incertezza perché unisce dati contraddittori secondo una coerenza e una complementarità proprie. Rosalba Campra sostiene infatti che leggere testi di finzione sia accettare un grado di realtà isomorfo al nostro mondo poiché contengono una realtà contraddittoria. ("Il fantastico: una isotopia della trasgressione", 1981 in David Roas *Teorías de lo fantástico*, 2001) Questi testi esigono dunque il nostro dubbio nonostante vengano presentati come verità.

Anche la verosimiglianza si trova tra gli elementi principali del genere. Quando il lettore viene a contatto con questo genere ciò che legge gli appare assurdo, impossibile e dunque gli risulta difficile accettarlo come vero. Tuttavia, nella realtà testuale, quell'avvenimento all'apparenza inverosimile è successo e per tanto dev'essere verosimile. Questo paradosso rappresenta una delle strategie che gli autori fantastici escogitano per legittimare la veridicità delle loro opere.

Distinguere ciò che è finzione e ciò che non lo è diventa dunque complesso, la realtà testuale si confonde e sconfinava in quella extratestuale. Un esempio è il racconto "Le

rovine circolari” (2014) di Jorge Luis Borges dove un asceta sogna un uomo che all'apparenza sembra essere reale. L'unico elemento che contraddice la sua essenza umana è che quest'ultimo può toccare il fuoco senza bruciarsi. Ad un certo punto della narrazione, il protagonista si ritrova avvolto dalle fiamme, ma sorprendentemente ne esce illeso. Egli capisce perciò di essere il prodotto del sogno di un'altra persona.

Si viene dunque ad ammettere una realtà dove convivono il fantastico e il razionale. Lo stesso Julio Cortázar in un'intervista afferma:

«En lo fantástico se sitúa la noción que yo tengo de realidad. Mi noción de fantástico no es demasiado distinta de lo real. Que pudieran suceder cosas fantásticas en los libros o a mí en la vida eran hechos que yo asumía sin escándalo. [...] Mi realidad es una realidad donde fantástico y real se entrecruzan cotidianamente.» (Rtve, Entrevista “A fondo” Julio Cortázar, 1977)

Per turbare la realtà infatti, non sono necessarie presenze fantastiche come vampiri, streghe, mostri; è sufficiente un elemento che per qualche ragione non si trovi nel luogo assegnatogli dagli schemi del nostro mondo. Un solo componente del reale fuori posto è sufficiente per far crollare ogni certezza alla quale finora ci si era aggrappati. Questo sottolinea dunque quanto in verità sia precario l'ordine che siamo soliti considerare infallibile e certo, sul quale ancoriamo tutta la nostra esistenza. Questo genere presenta caratteristiche diverse a seconda dell'epoca in cui si sviluppa. Si possono dunque delineare diverse caratteristiche a seconda dell'epoca in cui esso si sviluppa.

## 1.2. Il fantastico dell' 800

Il 1800 fu un secolo di trasformazioni, innanzitutto sul piano teorico si diffondono assieme agli ideali della rivoluzione francese alcuni filoni di pensiero come quello del liberalismo che sfociava anche in ambito economico. La seconda rivoluzione industriale, così come la crescita demografica e il ruolo prominente che la classe borghese ricopriva in quell'epoca, giocarono un ruolo importante nel cambio di assetto sociale degli stati europei.

Queste trasformazioni ebbero un impatto notevole in tutti gli ambiti del sapere, tra cui anche la letteratura. Per quanto riguarda il genere fantastico, secondo lo scrittore italiano Italo Calvino, come troviamo nell'opera *Racconti fantastici dell' 800* (2015) i primi esempi di questo tipo di narrativa risalgono al romanticismo tedesco dell'800, in

particolare l'opera a cui ci si suole riferire è *L'uomo della sabbia* di E.T.A. Hoffmann scrittore, giurista e compositore tedesco. Questo romanzo è caratterizzato, come chiarisce anche Calvino, da una componente grottesca che ritroveremo poi in numerosi romanzi dell'800. Hoffmann influenza gran parte del panorama culturale dell'epoca, come il già menzionato Théophile Gautier o Balzac.

È importante ricordare anche il fantastico che si sviluppa nel panorama inglese che in alcuni casi come in quello di *Frankenstein* di Mary Shelley declina in chiave scientifica la componente macabra già frequentemente usata in questo tipo di narrativa. Vi è poi la ghost story che si sviluppa in questo periodo, di cui un esempio è il celebre romanzo *Dracula* di Bram Stoker.

L'atmosfera è dunque tenebrosa, spesso le vicende si svolgono durante la notte e la narrazione avviene frequentemente in prima persona per enfatizzare le sensazioni di paura e spaesamento che si provano a contatto con il soprannaturale, che fa dubitare il lettore delle certezze alle quali fino ad allora si aggrappava.

Tra gli esponenti del fantastico troviamo poi anche gli statunitensi Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, che influenzarono il panorama europeo.

Al primo ramo del fantastico ottocentesco lo scrittore italiano attribuisce il nome "fantastico visionario" che riguarda i primi tre decenni del secolo. Si tratta di un fantastico che evoca sensazioni visive. Presenze demoniache, paesaggi inquietanti, le tenebre sono ricorrenti in questo tipo di narrativa. Calvino parla poi di "fantastico quotidiano", che racchiude i testi fantastici pubblicati dagli anni 40 dell'800 fino alla fine del secolo. Con questa espressione l'autore si riferisce a quei testi dove il soprannaturale è celato dietro ad immagini di vita quotidiana, spesso appare come un'allucinazione o un sogno. Un esempio di questa seconda categoria potrebbe essere *Gli amici degli amici* (Henry James, 1982) dove non si riesce a capire con chiarezza se davvero sia avvenuto l'incontro tra l'amato della protagonista e l'amica morta di quest'ultima o se non sia stato altro che un prodotto dell'immaginazione della donna in preda alla gelosia.

### 1.3 Fantastico del '900

Nel 900 i temi classici del fantastico come vampiri, fantasmi, atmosfere cupe e tenebrose non impressionano più, divengono quasi "obsoleti". Stefano Lazzarin nell'articolo "Tre

modelli di fantastico per il secondo Novecento” (2023) individua tre tipologie di fantastico novecentesco. I testi “iperfantastici” sono quelli che riprendono i modelli del fantastico tradizionale, che in qualche modo sembrano essere stati scritti nell’ottocento, che contengono dunque una componente nostalgica. Lo studioso individua poi la categoria del “metafantastico” che secondo lui dimostra «che il racconto fantastico è diventato impossibile» (p. 57). La categoria riprende anch’essa i temi classici del genere letterario, ma questi occupano una posizione marginale rispetto alla componente metaletteraria che causa dunque i finali aperti e irrisolti tipici di molti dei racconti del periodo novecentesco. Infine, l’autore riprende il concetto di “neofantastico” di Jaime Alazraki e individua una categoria omonima dove riconosce al suo interno due sottogruppi di testi: quelli dove «non succede nulla e quel nulla è perturbante» (p.57) e quelli dove fin dall’inizio è presente l’elemento soprannaturale e ciò che risulta spaventoso è la reazione dei personaggi di fronte a esso.

Jaime Alazraki, critico e studioso argentino, propose infatti un nuovo genere, il “neofantastico”, che, come spiega il teorico, ha le sue radici nel primo dopoguerra riprende i temi culturali più significativi di quel periodo: il surrealismo, i momenti d’avanguardia, Freud e la psicanalisi, l’esistenzialismo.

Il neofantastico differisce dal suo predecessore secondo tre aspetti: “la visione, l’intento e il *modus operandi*”. (Jaime Alazraki, *Mester*, 1990 in David Roas, *Teorías de lo fantástico*, pp.276-282)

Per quanto riguarda la visione, primo aspetto proposto da Alazraki, se il fantastico ammette la solidità del mondo reale, anche solo per devastarlo, il neofantastico concepisce il mondo reale come una maschera che nasconde la seconda dimensione che è il vero destinatario della narrazione neofantastica. La percezione del fantastico tradizionale vede la realtà come una superficie solida e immutabile dove il fantastico apre una fessura, la seconda vede la realtà come una spugna dove all’interno dei fori è possibile intravedere quella realtà altra. Qui il mondo quotidiano, che è il più importante va perdendo autorità e a sembrare sempre di più una maschera. L’altra realtà invece che in principio sembra una menzogna acquista sempre più autenticità fino a divenire la dimensione più credibile e veritiera tra le due.

«[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica » (*Teorías de lo fantástico*, p. 276)



L'intenzione del fantastico, secondo punto che Jaime Alazraki teorizza, è quella di causare paura nel lettore, cosa che invece non accade nel neofantastico. Nel neofantastico si ha a che fare soprattutto con metafore che esprimono concetti o sensazioni difficilmente comunicabili attraverso il linguaggio. Esempi di queste metafore sono i racconti di Cortázar che secondo il critico rappresentano risoluzioni ai conflitti interni al racconto. Alazraki propone di chiamarle “metafore epistemologiche” riprendendo il concetto di Umberto Eco riguardo le opere d'arte, che non potevano trasmettere qualcosa che non fosse già stato detto dalla scienza in precedenza. Per Jaime Alazraki le metafore epistemologiche sono invece maniere di nominare ciò che risulta innominabile attraverso il linguaggio scientifico.

Infine, il *modus operandi* dei testi neofantastici si distingue da quello dei testi precedenti. Il critico riprende il commento di Todorov su *La metamorfosi* di Kafka che spiega che, mentre nel fantastico tradizionale si parte da una condizione naturale per arrivare ad una soprannaturale, ne *La metamorfosi* si parte da un avvenimento soprannaturale per dargli una parvenza più normale. Alazraki applica questo concetto al neofantastico, che, come ci informa, non necessita di “pathos”. Mentre nel fantastico tradizionale la narrazione è in un piano letterale, qui si allude a sensi metaforici e figurativi. Dietro molti racconti neofantastici si cela infatti un messaggio che l'autore vuole far trasparire al lettore.

Julio Cortázar, che in un primo momento pubblica saggi e poesie con lo pseudonimo di Julio Denis (M. Herráez, *Julio Cortázar: una biografía revisada*, 2015), si inserisce perfettamente in questo contesto. L'autore, infatti, si era lamentato della definizione poco precisa all'interno della quale la sua produzione è stata catalogata:

«Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre.» (Aspectos del cuento, 1970, .p.404)

Aveva inoltre dichiarato:

«Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama neofantástico» (Omar Prego, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, 1985, pp. 153-154)

La prima raccolta di racconti dello scrittore: *Bestiario* (Julio Cortázar, 2014) rappresenta quindi quelle metafore epistemologiche di cui parlava Alazraki, come testimonia lui stesso nella raccolta sopra citata. L'alter ego di Alina Reyes in “Lejana”, quegli strani animali chiamati mancupie che causano dolori a chi gli accudisce in “Cefalea”, la

presenza di Celina in “Las puertas del cielo” sono metafore che testimoniano quegli spiragli spesso taciuti dall’uomo comune che si rifiuta di ammettere che esistano, tra il nostro mondo e l’altro e che tentano di descriverli e portarli alla luce. L’elemento fantastico è descritto qui con un’assurda normalità che porta il lettore a distogliere l’attenzione da ciò che dovrebbe essere considerato perturbante. In “Bestiario”, come si nota anche in “La presencia de lo fantastico en Bestiario de Julio Cortázar” (Maria Clara Lucifora, 2010) sono più sconcertanti i rapporti familiari piuttosto che la presenza di una tigre che si aggira per la proprietà della famiglia che ospita la protagonista. La componente soprannaturale, che viene dunque addomesticata, testimonia quanto sia riduttivo concepire il mondo come solamente regolato dalle leggi aristoteliche. Questa raccolta è ambientata nei quartieri borghesi della capitale argentina, Cortázar sembra rivelarne la vera essenza che va al di là di quello che appare in prima istanza, come si evince dall’articolo ““Bestiario”, de Julio Cortázar o el tigre en la biblioteca” di Jaime Concha (*Hispanoamerica*, 1982, No. 32, pp. 3-21).

Cortázar trova nel racconto il mezzo perfetto per diffondere la sua poetica (Miriam Noemi Di Geronimo, *Poetica del cuento de Julio Cortazar*, 67-86). Miriam Noemi Di Geronimo sottolinea che l’autore argentino utilizzi questo genere innanzitutto per la sua autonomia. Il racconto è infatti indipendente da qualsiasi altro genere. Altro aspetto importante per l’autore è la “sfericità”, ovvero qualcosa che ha “un ciclo perfetto e implacabile”, che possiede un ordine rigido. In aggiunta, un altro punto fondamentale è la brevità del racconto.

La produzione di Julio Cortázar sembra spontanea, naturale, ma, come ricorda Borges ogni parola è stata scelta accuratamente:

«El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. [...] cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden» (Borges, *Biblioteca personal*, in Miriam Noemi Di Geronimo, *Poetica del cuento de Julio Cortazar*, 71)

Fondamentale in Cortázar è anche il concetto di ritmo e musicalità, come spiega Di Geronimo, per l’autore infatti il ritmo del linguaggio corrisponde al ritmo della narrazione, al punto che considera la scrittura come un’operazione musicale. Cortazar in un’intervista dice infatti:

«Si vos releés mis primeros cuentos -Bestiario, por ejemplo- encontrarás que el último párrafo de todos los relatos, el que los define, donde en general está la sorpresa final de

fantástico, el desenlace (ya sea brutal o patético), está armado sobre un esquema rítmico inflexible. La ubicación de las co- mas, el encuentro de un sustantivo con un adjetivo, un tiempo de verbo, la caída de una frase hacia el punto final, se dan como, mutatis mutandi, se daría una partitura musical» (E. Gonzalez Bermejo, *Revelaciones de un Cronopio*, in Noemi Di Geronimo, *Poetica del cuento de Julio Cortazar*, 76 )

La produzione dell'autore non è mera letteratura di evasione, "A fondo nella complicità col lettore", articolo di Anna Boccuti (2023) spiega che Cortázar propone invece un ruolo attivo di modifica della visione del mondo e dell'io. L'articolo menziona alcuni dei temi centrali della produzione dell'autore: le frontiere del reale, i limiti della conoscenza, la costruzione dell'identità, la possibilità dell'amore e la lacerazione dell'esilio. Anna Boccuti sottolinea inoltre, che il linguaggio per Cortázar è un mezzo per sperimentare e creare nuove realtà.

Interessante è anche la prospettiva di Umberto Eco, ricordata dall' articolo "“El principio de Incertidumbre” de Heisenberg y la Narracion Intersticial de “Axolotl” de Julio Cortázar” (José Luis Venegas, 2007, p. 82) secondo la quale le opere di Cortázar si potrebbero considerare "opere aperte" che sottolineano:

«an ordered world based on universally acknowledged laws is being replaced by a world based on ambiguity» (p.82)

L'autore argentino, come testimonia l'articolo sopra citato (p.81) in *Del sentimiento de lo fantástico* aveva affermato di appartenere a un ordine che:

«será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen las coordenadas»

Trovo che queste citazioni rendano ancora di più la tipologia di molti dei racconti di Cortázar dove il finale non è chiaro e non è sufficiente a fornire al lettore le risposte alle domande che si pone nel corso della lettura. I racconti contenuti in *Bestiario* fanno parte di questi. Al termine per esempio di "Carta a una señorita en Paris" il lettore non sa se effettivamente il narratore si suiciderà anche se il testo sembra alludere proprio a questo gesto estremo.

## Capitolo 2: Bestiario di Julio Cortázar



Fig. 1: Pagina del bestiario di Aberdeen

(Fonte: <https://www.accademiafabioscolari.it/i-bestiari-medievali/> , 28/09/2023)

### 2.1 Il bestiario medievale

I bestiari sono delle opere didattiche sugli animali che racchiudevano, accanto ad informazioni prettamente anatomiche o naturali sul soggetto, anche simboli e allegorie con rimandi religiosi e morali. Questi testi si diffusero principalmente in Occidente nel XII e XIII secolo, in particolar modo in Inghilterra e in Francia. Essi furono fondamentali per la diffusione del sapere medievale che racchiudeva elementi fantastici e folkloristici.

Come chiarisce anche Sara Sebenico in *I mostri dell'occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane e mostruose, ibridi ed animali fantastici* (2005), le illustrazioni dei bestiari avevano un ruolo centrale proprio nel diffondere il messaggio allegorico. Nel medioevo la rappresentazione realistica passava infatti in secondo piano rispetto a quella simbolica, è per questo che gli autori delle miniature presenti in queste opere preferivano risaltare determinati attributi degli animali che raffiguravano piuttosto che limitarsi a rappresentarli nella maniera che oggi considereremmo canonica. In particolare, nel cristianesimo, la simbologia rappresenta un modo per avvicinarsi a Dio, per questo motivo anche all'interno della *Bibbia* non sono isolati i casi di allegorie e simboli. A tal proposito, trovo rilevante nel contesto dei bestiari il concetto di mostro. In latino la parola *monstrum*, come ricorda Sebenico, si riferisce a un prodigio che si discosta dalla volontà divina. Si tratta di un vivente che è al di fuori delle leggi naturali. Il *monstrum* racchiude dunque una connotazione soprannaturale proprio perché si allontana dal volere degli dei, si tratta di qualcosa che va contro la natura stessa. Inizialmente, come chiarisce la studiosa, il termine viene utilizzato per delineare ciò che è orrendo e inquietante, successivamente si riferisce a tutte le nascite insolite. Questi animali insoliti erano dunque inseriti all'interno dei bestiari al fine di trasmettere un messaggio simbolico o una morale, il fatto che non esistessero veramente era un dato trascurabile. Ogni cosa nell'ottica medievale era un'allegoria del volere divino e per questo, non c'è più nulla da scoprire, l'ordine del mondo è già stato definito, l'uomo non deve far altro che accettarlo e crederci. Inizialmente, come spiega anche l'esperta, i bestiari venivano scritti in latino, successivamente si diffusero anche opere in volgare. Il primo bestiario tradotto in volgare fu una versione del *Physiologus* di Philippe da Thaon che risale al XII secolo ed è in francese. Vi saranno successivamente anche versioni in italiano. Il *Physiologus* è tra i testi più diffusi dopo la *Bibbia*. Quest'opera conteneva 48 capitoli riguardanti alberi, pietre e animali, ognuno dei quali era organizzato in due parti, una allegorica e una scientifica. Quest'opera si basa sulla *Bibbia*, su miti greci, ma anche sulla produzione di Plinio e Aristotele.

Come ci informa anche Manuela Piscitelli in "Le illustrazioni dei bestiari medievali. Simboli e codici iconografici" (2022), le rappresentazioni si basavano sulla trasmissione di un codice, molto frequente era utilizzare come modello il *Physiologus*, trattato greco alessandrino sopra citato. Vi era dunque una precisa maniera in cui un'animale veniva

rappresentato perché si potesse distinguere dagli altri, per esempio lo struzzo per essere riconoscibile tra gli altri uccelli era rappresentato con un chiodo nel becco perché all'epoca si pensava che fosse in grado di digerire tutto ciò che incontrava.

Le immagini nelle edizioni di pregio venivano incorniciate e poste al principio della descrizione a cui si riferivano, nelle altre edizioni l'illustrazione non aveva cornice, era collocata ai margini o fra le parti del testo. In entrambi i casi si prestava grande attenzione all'estetica della pagina. I colori utilizzati servivano a mettere in risalto gli elementi più che a rappresentarne la forma che avevano nella realtà.

Gli animali presenti in queste raccolte erano scelti in base alla destinazione che queste ultime dovevano avere. Se si trattava di famiglie aristocratiche, si era soliti inserire animali presenti negli stemmi di famiglia o nelle leggende della casata, se il testo era destinato ad ambiti religiosi si prediligevano quegli animali che giocavano un ruolo di rilievo nella tradizione cristiana, alcune specie come il leone, il drago e l'aquila erano invece sempre presenti.

Con la scoperta delle Americhe, come spiega anche Sara Sebenico nella prima opera citata, le credenze sulla zoologia mitologica si vanno via via affievolendo, tuttavia, inizialmente era diffusa l'idea che nel nuovo mondo si sarebbero trovate le specie mostruose che tanti dei bestiari medievali menzionavano. Per questo si diffuse la credenza del cosiddetto "uomo selvatico", un abitante del nuovo mondo con tratti umani, ma completamente ricoperto di peli che si aggirava nudo, senza pudore e senza freni per quanto riguardava le pulsioni sessuali.

Tra i bestiari più noti vi sono il *Bestiario di Aberdeen*, manoscritto miniato inglese del XII secolo, *Il Bestiario di Ashmole* (MS Asmole 1511), il già citato *Physiologus*, scritto tra il II e il III d.C. da autore ignoto, e il *Liber Monstrorum de Diversis Generibus* scritto probabilmente nel VIII secolo d.C. in Inghilterra. Quest'ultimo in particolare è una sorta di "catalogazione di mostri" che si costituisce di tre libri: i mostri umani e mitologici, gli animali terrestri e marini e i serpenti. In questo testo la componente visuale è ampiamente esaltata a sottolineare tutto ciò che è meraviglioso e inusuale. Nonostante ai nostri occhi la possibilità di credere a speci fantastiche e insolite ci appaia assurda è necessario considerare dunque il concetto di verità che abbiamo con quello dell'uomo medievale, cosa che ribadisce anche Sara Sebenico, nell'opera precedentemente menzionata. Ovviamente all'epoca la scienza non era progredita come

oggi, ma al di là delle conoscenze che si possedevano, la differenza sta nella concezione della realtà che si aveva al tempo, profondamente diversa da quella che abbiamo oggi. Non è pertanto opportuno porsi nei confronti dell'uomo medievale con atteggiamento di superiorità. Nel medioevo era “vero” ciò che aveva un significato nascosto, una morale da impartire e la scienza esatta sulla quale oggi basiamo ogni credenza, passava in secondo piano.

## 2.2 Il ruolo dell'animale nella letteratura

Gli animali hanno da sempre avuto un ruolo centrale nella vita dell'uomo, per questo è di rilievo anche la rappresentazione che l'essere umano ne fa in molte discipline. Per quanto riguarda la letteratura, come testimonia anche *Gli animali* di Lucia Ciotti Faedo (2001), il ruolo di queste creature è in primo piano. Fin dall'antichità le opere, come notiamo anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, hanno iniziato a popolarsi di bestie. Qui al centro della narrativa si trovano le metamorfosi uomo-animale tipiche della mitologia greco-romana, che vengono rappresentate anche in numerose opere d'arte.

Anche nelle favole l'animale antropomorfizzato rappresenta vizi e virtù della nostra specie. Nel medioevo, come visto nei bestiari già menzionati, animali fantastici e non, sono il mezzo per insegnamenti e morali. Nell'ottica del cristianesimo, l'animale è carico di significati allegorici e frequente è la sua presenza tanto in parabole e leggende quanto nell'iconografia di santi e religiosi. Secoli più tardi, famosi libri come *Zanna Bianca*, *Moby Dick* e tanti altri basano le loro vicende proprio su un'animale. In aggiunta, la letteratura italiana non esclude la presenza di animali, come ricorda Francesca Facchi in “Un “bestiario della memoria e del dolore”: gli animali nelle “Lettere a Clizia” di Eugenio Montale” (2016), che offre un resoconto degli animali presenti nelle *Lettere a Clizia* di Montale. Si parla infatti di “bestiario montaliano” (p 542), espressione che Facchi riprende da Antonio Musmeci, poiché l'opera dell'autore ligure racchiude circa quarantacinque animali tra volatili, animali acquatici, animali domestici e di terra.

Oltre a Montale anche altri autori come Giovanni Verga hanno introdotto animali nelle loro opere, in *Rosso Malpelo* infatti è significativo il rapporto tra il protagonista e Ranocchio, l'asino che lo accompagna durante la vicenda.

Altro genere da ricordare è la narrativa fantastica che brulica di animali che contribuiscono a rendere inquietante l'atmosfera del racconto, come *La metamorfosi* di Kafka, *I topi* (1936) di Dino Buzzati o *Bestiario* di Julio Cortázar, l'opera sulla quale è basata questa tesi. A tal proposito Italo Calvino scrive:

«L'animale, vero o fantastico che sia, ha un posto privilegiato nella dimensione dell'immaginario : appena nominato s'investe d'un potere fantasmale ; diventa allegoria, simbolo, emblema.» (Italo Calvino, *I meridiani*, a cura di Mario Barenghi 1995: 929)

“Sguardi, tracce, alleanze. Animali e fantastico in due scrittori ispano-americani” (Emanuela Jossa, 2016), offre una prospettiva sul ruolo dell'animale nella letteratura ispanoamericana. La studiosa inizia con l'indagare il rapporto uomo-animale affrontato anche da Jaques Derrida secondo cui il concetto di animale presuppone la nozione di privazione poiché quest'ultimo non possiede la parola, lo sguardo, né nozioni di tempo o di morte. Derrida, e successivamente anche Jossa, cerca una prospettiva di incontro tra uomo e animale. Il filosofo e saggista francese propone questo contatto attraverso lo sguardo dell'animale sull'uomo. Julio Cortázar invece propone un incontro attraverso anche altri sensi, oltre alla vista, che ridimensiona quindi l'antropocentrismo dell'uomo. Affidandosi ad altri sensi anche l'animale è capace di creare una sua percezione delle cose. Jossa qui porta l'esempio di “Axolotl” dove un uomo osserva con aria interrogativa un acquario in cui si trova un axolotl. Inizialmente l'uomo nel guardare il pesce cerca di assimilarlo alla sua natura. Successivamente, abbandona la volontà di assimilarlo e dunque smette di porsi in una prospettiva di superiorità nei confronti della creatura. Guardando l'axolotl riconosce che può esserci un'altra prospettiva di concepire il mondo, quella dell'axolotl. L'esperta afferma che per Cortázar l'incontro con l'animale in una prospettiva paritaria è possibile attraverso il fantastico. Il pesce ha in letteratura una particolare funzione allegorica. *Manuale di zoologia fantastica* (Jorge Luis Borges, 1979) riporta che padre Zallinger in *Lettere edificanti e curiose* (XVIII sec) aveva appuntato che molti dicevano di aver visto un pesce sul fondo degli specchi. A tal proposito Borges propone la leggenda dell'imperatore Giallo. Questa narra di un tempo in cui il mondo naturale e quello degli specchi comunicavano, pur essendo molto diversi. Una notte chi abitava il secondo mondo invase il primo, ma quest'ultimo riuscì a difendersi e prevalere. L'imperatore Giallo dopo la vittoria avrebbe imposto agli invasori di ripetere sempre tutto ciò che facevano gli uomini. Questa profezia un giorno verrà spezzata e il primo a spezzarla sarebbe proprio il Pesce.



Lo specchio in *Axolotl* (1966) potrebbe essere rappresentato dal vetro dell'acquario. L'*axolotl* potrebbe essere in qualche modo la prima creatura a rompere questo "principio di imitazione" e dare luogo ad un'altra percezione del mondo.

"Emanuela Jossa, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere, 2012" (Lucia Cupertino, Università di Bologna) analizza l'opera di Emanuela Jossa che indaga nuovamente il ruolo dell'animale nell'ottica della produzione ispano-americana. Jossa prende in considerazione i testi di Jorge Luis Borges dove, secondo lei, l'animale equivale ad un archetipo.

In Quiroga e Coloane il corpo è la chiave per l'incontro con l'animale. In *El regreso de Anaconda* di Horacio Quiroga, come fa notare l'autrice dell'opera analizzata, l'incontro avviene attraverso la fragilità fisica. Si tratta del racconto di Anaconda, personaggio antropomorfizzato, che dopo 30 anni di assenza riconquista il suo regno e viene nominata regina del Paranyha. Ad un certo punto della narrazione, il clima troppo caldo e le piogge troppo scarse portano gli animali a inviare dei tucani affinché indaghino sulle precipitazioni nel nord. Al ritorno gli uccelli annunciano piogge che infatti si susseguono per 10 giorni e 10 notti. Successivamente appare un uomo agonizzante che gli animali vogliono giustiziare, ma Anaconda decide di risparmiarlo, guadagnandosi l'appellativo di traditrice dai suoi sudditi. Gli uomini giungono successivamente al luogo dove giace l'uomo e vedendo il serpente accanto a lui gli sparano pensandolo responsabile dell'uccisione di quest'ultimo.

È dunque proprio al finale che si riferisce Jossa, dove l'incontro uomo-animale avviene alla vista di un uomo moribondo prima e attraverso l'uccisione dell'animale poi.

La scrittrice studia poi la produzione di Julio Cortázar che, secondo lei, problematizza la sofferenza dell'animale per "aver ricevuto un nome", ripresa anche nell'articolo citato sopra.

In *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (2012) Emanuela Jossa prende in esame i bestiari latinoamericani novecenteschi che riducono l'alterità dell'opposizione uomo animale. In particolare, individua negli insetti e negli uccelli una funzione simbolica. I primi alludono al potere distruttivo, all'insignificanza, al parassitismo e alla mostruosità, ma anche al mimetizzarsi con l'ambiente e diventano protagonisti di un processo di "deterritorializzazione". I secondi invece sono ascrivibili alla cultura indigena e al modernismo.

## 2.3 L'opera di Cortázar

*Bestiario* (2014) è la prima raccolta di Julio Cortázar, composta da otto racconti appartenenti al genere fantastico, come ricorda anche l'articolo "La presencia de lo fantástico en *Bestiario*, de Julio Cortázar" (María Clara Lucifora, 2010). Secondo l'autrice dell'articolo, i racconti all'interno dell'opera possiedono due chiavi di lettura, la prima è quella delle vicende che accadono nella narrazione, la seconda è quella dei significati nascosti dietro a ciò che si legge. Lucifora si sofferma sul titolo dell'opera che fornisce un'informazione su ciò che accomuna i racconti: le bestie. In "Casa tomada" ciò che risulta bestiale è l'impossibilità di definire l'alterità che infesta la casa, in "Cefalea" o in "Carta a una señorita en Paris" sono gli animali docili, i conigli e le mancuspie, a diventare bestiali, in "Bestiario" l'elemento bestiale è la tigre, mentre in "Omnibus" o in "Las puertas del cielo" ad essere bestiali sono i personaggi delle vicende, come le ballerine o la folla all'interno dell'omnibus.

Per la scrittrice un altro elemento che accomuna tutte le storie contenute nella raccolta è il fatto che l'alterità è data per scontata, risulta quasi naturale agli occhi dei personaggi. I racconti sono infatti inseriti in un contesto di quotidianità cosa che contribuisce a rendere più inquietante l'atmosfera della narrazione.

L'articolo sottolinea inoltre che l'umanità dei personaggi muta nel corso delle vicende e i loro comportamenti si fanno via via più bestiali fino ad assimilarsi a quelli degli animali. Alcuni esempi sono Isabel uccide il Nene in "Bestiario", Mario tenta di strangolare Delia o le ballerine di "Las puertas del cielo" che ci vengono descritte come dei mostri. Ad essere bestiale in "Circe" è anche Delia. Julio Cortázar prende ispirazione dal poema omerico dell'*Odissea* per il suo racconto. Il mito di Circe narra di un'affascinante donna padrona di un palazzo sull'isola di Eea sulla quale Ulisse e il suo equipaggio erano approdati. Circe offre ai soldati un banchetto e mentre questi mangiano lei li trasforma in animali in base alla natura del loro carattere. Lo scrittore argentino riprende il mito in una chiave più macabra, poiché la sua Circe, come spiega l'articolo, è mossa solo dall'istinto assassino. Delia Mañara uccide i suoi fidanzati per poterli poi piangere. La ragazza viene inizialmente descritta come una presenza eterea, successivamente, con il procedere della narrazione, Delia diventa sempre più inquietante più bestiale, finché anche Mario inizia a sospettare di lei. La giovane è più sinistra anche agli occhi del lettore che la vede prima

intenta a preparare pasticcini e pozioni contenenti membra di insetti e poi a sacrificare uno a uno gli animali che i suoi fidanzati le avevano regalato, come per preannunciare le morti delle sue vere vittime. L'erotismo in questo racconto si manifesta attraverso la morte, tanto dell'animale quanto dell'uomo, l'uccisione diventa dunque un atto di appropriazione, il modo per appagare il desiderio di Delia.

“La trasgressione fantastica: Carta a una señorita en Paris di Julio Cortázar e Buscador de prodigios di José María Merino” (Giuliana Zeppegno, 2009) spiega come i racconti di *Bestiario* siano messe in scena di indagini psicologiche. Secondo l'autrice i personaggi svolgono una funzione narrativa. L'indagine sulla psiche è quindi, seppur in maniera velata, al centro delle vicende narrate.

Un'altra caratteristica importante da evidenziare è la rottura dell'ordine iniziale. Giuliana Zeppegno, nota infatti come da una situazione iniziale di tranquillità, un evento sconvolga tutto creando il disordine che caratterizza i racconti di *Bestiario*. “Carta a una señorita en Paris” costituisce un esempio di questo schema. All'ordine iniziale dell'appartamento si contrappone il disordine creato dai coniglietti che il narratore non riesce più a contenere. L'unica soluzione che appare al protagonista che è divorato dal senso di colpa è il suicidio. Secondo l'esperta ciò rappresenta la soluzione necessaria per coloro che tentano di modificare l'ordine immutabile dell'abitudine.

“Adentro de las Jaulas imaginarios de la multiplicidad en algunos relatos argentinos de la década del cincuenta. El caso de Bestiario de Julio Cortazar” (Julieta Yelin, 2005) offre una diversa prospettiva sull'opera dello scrittore argentino. Secondo l'autrice dell'articolo la componente animale non rappresenta interamente “l'altro”, in quanto si tratterebbe più di un “divenire l'altro” per i protagonisti delle narrazioni. Ciò sarebbe evidente in “Carta a una señorita en Paris” dove il protagonista vomita i conigli, per tanto l'animale non è una presenza esterna non correlata con il protagonista. Al contrario, i conigli provengono dall'interno dell'uomo e per questo è come se il lettore assistesse alla trasformazione del narratore in un elemento “altro”.

Julieta Yelin sottolinea inoltre, la componente politica all'interno della raccolta, che secondo lei, si va via via affievolendo. L'animale in questa lettura rappresenterebbe i vizi dell'uomo, che si apre però ad una prospettiva di incontro. Esempi di questo secondo la teorica sarebbero il moltiplicarsi del protagonista in conigli in “Carta a una señorita en

Paris”, il progressivo ammalarsi di chi si prende cura delle mancuspie mano a mano che perde il controllo su di loro in “Cefalea” e la tigre che divora il Nene in “Bestiario”.

Per quanto riguarda la prospettiva politica, l’autore argentino aveva dichiarato durante un’intervista (Kerr, 1974) che, nonostante il progresso, molti latinoamericani avevano continuato a nutrire un complesso di inferiorità, che veniva spesso mascherato con l’atteggiamento opposto ovvero un’affermazione troppo prepotente di sé, cosa che si riflette anche in letteratura. Per lui invece, essere nazionalisti significa trasmettere in letteratura la propria identità, senza però prevaricare l’altro. Per questo il tema dell’identità è centrale nelle sue opere, e dunque anche in *Bestiario*. L’angoscia di non sapere chi si è o da dove si viene turba ancora l’uomo latino-americano che attraverso le sue opere sente il bisogno di esprimere questo disagio.

Un’altra caratteristica che il lavoro di Yelin mette in luce è la frequenza della narrazione in prima persona che contribuisce a far immedesimare il lettore in un’esperienza inedita che rompe l’ordine fino ad allora conosciuto. Si tratta di qualcosa che risulta impossibile, incredibile, ma, nonostante ciò, è accaduto. Questo processo serve, dunque, a legittimare la veridicità di quello che accade nella vicenda. Anche l’articolo già citato, “La presencia de lo fantástico en *Bestiario*, de Julio Cortázar” (María Clara Lucifora, 2010), analizza questo aspetto soffermandosi sul fatto che in “Lejana” c’è un’alternanza di pronomi di prima e terza persona che dà così luogo ad uno spostamento di prospettiva, secondo il quale il soggetto dell’enunciato diventa oggetto. La prospettiva si fa dunque più oggettiva, cosa che contribuisce ad alimentare l’opposizione quotidiano-strano che caratterizza tutta l’opera.

Cortázar, come analizza opportunamente l’articolo di Julieta Yelin, utilizza anche vocaboli tecnici per contribuire a provare la veridicità di ciò che scrive. In “Cefalea” per esempio frequenti sono i rimandi al campo medico.

Altro aspetto interessante che viene messo in luce nel testo di Yelin è la frequenza con cui l’autore fantastico ambienta i suoi racconti in spazi chiusi. In “Casa tomada” l’ambiente soffocante è la casa, in “Cefalea” le mancuspie vengono allevate in un campo dove vengono svolte estenuanti attività quotidiane. L’esperta legge qui rimandi all’atmosfera nazista.

Per quanto riguarda il tempo e lo spazio Lucifora parla di categorie ambigue. Lo spazio è “lo stesso e l’altro”. Si tratta di luoghi intermedi dove l’inquietudine è presente. L’alterità

qui è rappresentata dall' inconscio dell'uomo. In "Lejana", per esempio, lo spazio intermedio è il ponte che dà luogo allo scambio di identità, dove "lo stesso diventa altro". Per quanto riguarda il tempo della narrazione, prevale il pretérito perfecto, l'equivalente del passato prossimo italiano, che in spagnolo però ha una valenza diversa, la quale segnala una continuità con un'azione iniziata nel passato, più simile al present perfect inglese. Quest'idea di continuità viene interrotta, spiega Lucifora, dal pretérito perfecto simple che introduce l'evento che destabilizza l'ordine iniziale. Anche il presente è frequente all'interno dell'opera. In "Cefalea" il presente rende perfettamente quel clima inquietante e soffocante dei personaggi, schiavi delle mancuspie. In fine, il tempo futuro viene utilizzato quasi per ammonire il lettore, per minacciare riguardo un domani incerto, dove tutto ciò a cui si credeva non ha più senso.

Lo sconcerto del lettore per quanto riguarda *Bestiario*, nasce quindi dall'ansia che questo crollo di ogni certezza possa manifestarsi anche nel mondo dove vive.

## Capitolo 3:

### Il Doppio

#### 3.1 Il tema del doppio in letteratura

Il tema del doppio è frequente nella letteratura occidentale. *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio* (Massimo Fusillo, 1998) offre esempi sulla presenza del doppio già nell'antichità. In alcuni passi dell'*Iliade* di Omero è infatti presente la tematica doppio. Massimo Fusillo rintraccia uno di questi nell'episodio in cui Apollo difende Enea da Diomede, creando un suo doppio che vada in battaglia. L'autore sottolinea che, qui, il doppio è assolutamente reale, non è un'apparizione, una parvenza onirica, come in molte opere romantiche. Fusillo mette in luce un'altra concezione di doppio rintracciabile in Omero, ovvero, l'anima come doppio del corpo dopo la morte. La morte di Patroclo, per l'autore, è un caso di questi, dove Achille si rende conto di aver a che fare con il doppio morto dell'amato solo nel momento in cui tenta di abbracciarlo. *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide de Camilli* (M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, 2010) contribuisce a rintracciare il tema del doppio nell'antichità. Il primo tema affrontato dall'opera è la categoria dei gemelli, di cui un esempio è *Menecmi* di Plauto, oppure *Anfitrione*, in cui il dio Giove, si trasforma in Anfitrione, che nel frattempo è in guerra, per sedurre sua moglie. Mercurio si trasforma nel servo del soldato, Sosia, dal quale deriva il nome comune che utilizziamo oggi per definire una persona quasi identica ad un'altra. Le sembianze di Mercurio trasformato e quelle del servitore di Anfitrione sono talmente simili da far dubitare lo stesso Sosia della sua identità. Un altro esempio di doppio presente già nella letteratura antica è *Elena* di Euripide, dove oltre alla Elena che si trova a Troia assieme al marito Paride, ne esiste un'altra, quella reale, fatta rifugiare in Egitto dal dio Hermes. Il saggio racchiude questo racconto all'interno di una categoria dove «due entità omomorfe sottendono la medesima identità». (P.84).

Nonostante, come visto, il doppio sia rintracciabile fin dall'antichità, lo sviluppo di questo tema raggiunge il culmine con il barocco e il romanticismo. Per quanta riguarda il barocco, questo periodo, come ricorda l'opera di Fusillo, è caratterizzato da instabilità,

metamorfosi, paradosso e teatralità. Un mondo così bizzarro, dove la realtà è stravolta, è il terreno perfetto per la tematica finora affrontata, poiché il doppio sconvolge i concetti di identità e realtà. In questo periodo vengono ripresi alcuni miti classici come Circe, Narciso e l'androgino, legato alla fusione dei ruoli sessuali. Nel Seicento un genere molto sviluppato è quello del romanzo, per questo Fusillo cita *Calloandro fedele* di Giovanni Ambrosio Marini. In quest'opera lo scrittore legge un richiamo al *Simposio* di Platone, in particolare al mito delle anime gemelle, secondo il quale Zeus tagliò a metà gli uomini, che inizialmente erano sferici, per punirli e da allora ogni essere umano è spinto a cercare di ricongiungersi alla sua metà. Nel Seicento, come chiarisce Fusillo, si sviluppa inoltre il romanzo realistico e umoristico dove temi spaesanti come quello trattato proliferano. In questo contesto l'autore inserisce *Quadri di fiori, di frutta e di spine, o Vita coniugale, morte e matrimonio dell'avvocato dei poveri F. St. Siebenkäs* di Jean Paul Friedrich Richter. Questo romanzo umoristico contiene momenti di distacco e autosservazione ed è caratterizzato da un'atmosfera teatrale.

L'autore si concentra successivamente sul romanticismo tedesco in cui il tema del doppio è in auge. Fusillo spiega che in questo periodo il doppio assume nuove declinazioni a causa dei numerosi cambiamenti storici e ideologici. Tra i fattori ideologici *L'altro e lo stesso, teoria e storia del doppio* menziona il panorama filosofico dell'epoca, in particolare quella che riguarda il rapporto fra il soggetto e il mondo e l'identità, come per esempio la filosofia di Fichte. Si sottolinea inoltre, il progredire dell'ambito medico e della psichiatria, e l'attenzione degli scrittori dell'epoca per il magico e il religioso e per tutto ciò che riguardava la follia. A questo periodo risale l'opera *Elixiere des Teufels* di Hoffmann, menzionata sia da Fusillo che da Bremer. Si tratta di un'opera che narra le memorie del frate Medardo, in particolare le vicende che riguardano lui e il suo sosia, il fratellastro Vittorino. Secondo Fusillo, Vittorino è la concretizzazione di un'alternanza di desideri presenti in Medardo: un forte impulso sessuale e un altrettanto intenso desiderio di redenzione e trascendenza. L'autore definisce questa ambivalenza "bipolarismo" (p.111). Bremer ricollega *Il Visconte dimezzato* di Italo Calvino a Hoffmann che inserisce nella categoria del «doppio inteso come duplicazione permanente e completa del protagonista» (p.86). Si tratta di «un evento inquietante che costringe quest'ultimo a misurarsi in prima persona con la propria copia vivente» (p.86). Il protagonista del romanzo viene separato in due metà a causa di una bomba che separa esattamente la sua

parte buona da quella malvagia, che solo alla fine si congiungeranno. Simile scissione è rappresentata, come suggerisce la scrittrice, da *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Louis Stevenson, altro celebre romanzo ottocentesco. Bremer mette qui in luce un dettaglio: il nome Jekyll è formato dal pronome personale francese “je” e dal verbo inglese “kill” che alluderebbe a “l’uccisione dell’io”. Nello stesso periodo viene pubblicato *The picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde dove lo sdoppiamento, come ricorda il saggio, è rappresentato dal ritratto del giovane Dorian, nome che secondo l’opera sopra citata, deriva da “della Dòride”, che rimanda all’eterna bellezza. Nel romanzo di Wilde, significativo è anche il ruolo dello specchio. Donatella Bremer ricorda infatti che «esso rappresenta la duplicazione totale dell’io e l’incapacità di distinguere tra identità ed alterità» (p.92). A questo proposito l’autrice richiama il mito di Narciso, che affoga in un lago perché innamorato del proprio riflesso sull’acqua, vuole raggiungerlo. Massimo Fusillo informa che la connessione tra lo specchio e il tema del doppio si trova già nella letteratura greca, dove lo specchio rifletteva dimensioni mostruose. Questo oggetto è qualcosa che deforma la realtà. Tutto ciò è rintracciabile anche nello *Studente di Praga*, opera centrale nello studio del doppio.

### 3.2 Il doppio nella letteratura fantastica

Nella letteratura fantastica molti sono i testi che riprendono la tematica del doppio. Questa tematica è riconducibile ai “temi dell’io” proposti da Tzvetan Todorov in *La letteratura fantastica* (2022). Il doppio potrebbe essere visto, infatti, come una metamorfosi. Il doppio è una sorta di alter-ego, una proiezione del soggetto, e sono numerosissimi i testi dove avviene uno scambio di identità, l’io diventa l’altro. Alcuni esempi sono “Lejana” e “Axolotl” (1966) di Julio Cortázar, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* di Robert Louis Stevenson, di cui parlerò successivamente. Todorov spiega il legame tra la metamorfosi e la causalità: quest’ultima è spesso utilizzata per giustificare qualcosa che altrimenti metterebbe in crisi il nostro modo di vedere le cose. Si è disposti dunque ad accettare leggi che non appartengono al nostro mondo pur di non mettere completamente in dubbio la nostra razionalità. Per lo scrittore il caso è, infatti, una causalità altra, che risponde a leggi diverse rispetto a quelle del nostro mondo. In questa causalità diversa da quella delle leggi naturali rientra il soprannaturale. Todorov definisce questo concetto



“pandeterminismo” poiché a tutto è dunque riconducibile una causa. L’autore individua poi la “pansignificazione” come conseguenza del pandeterminismo. Se tutto ha una causa, esistono relazioni tra tutti gli elementi del mondo, dunque le barriere tra il mondo fisico e quello astratto, soprannaturale, perturbante si fanno più labili.

Un esempio di questo è *William Wilson* di E. A. Poe, che Todorov analizza qualche capitolo prima. Si tratta della vicenda di un uomo tormentato dal suo alter-ego. I due sono uguali in tutto, fatta eccezione per un dettaglio: la voce. Quella del sosia è in fatti più acuta a causa di un problema alla faringe. Come spiega lo scrittore bulgaro la fine dell’opera sembra rivelare che il doppio sia in realtà una proiezione del protagonista. I due, infatti, si sfidano a duello e William viene colpito a morte. Poco prima di morire l’uomo dirà al suo alter-ego che così facendo aveva ucciso anche sé stesso. Qui i confini tra materiale e immateriale sono sempre più sottili, tanto che i due piani si mescolano tra di loro. Questo concetto è applicabile anche alle metamorfosi, come nota Todorov:

«Si può dire che il denominatore comune dei due temi, metamorfosi e pandeterminismo, sia la rottura (vale a dire anche la messa in luce) del limite tra materia e spirito» (p. 117)

Questo processo nella letteratura fantastica ha uno scopo ben preciso, ovvero, far vacillare tutte le credenze alle quali l’uomo fino ad allora si era aggrappato:

«Ma è proprio quello che accade nella letteratura fantastica: il confine tra materia e spirito non vi è ignorato, come ad esempio nel pensiero mitico. Esso continua ad essere presente per fornire il pretesto a trasgressioni incessanti.» (p. 118)

Ciò è molto comune nelle storie dove è presente il doppio, poiché l’io e l’altro si mescolano fino a dare luogo allo scambio di identità.

«Un’altra conseguenza dello stesso principio è anche più radicale: è il cancellarsi del confine tra soggetto e oggetto. Lo schema razionale ci presenta l’essere umano come un soggetto che entra in relazione con altre persone o con cose che gli rimangono esteriori e che hanno statuto di oggetto. La letteratura fantastica fa vacillare questa separazione categorica» (p. 119)

Un esempio è il caso di *A Strange Story* di Danys Val Baker (Rosalba Campra, *Territori della finzione*, 2000, pp. 27-28). Questo racconto narra la vicenda di un uomo che si reca dal barbiere e qui nota un uomo particolarmente brutto. Poco dopo si accorge che quest’ultimo lo sta osservando con malizia e da quel momento l’uomo brutto inizia a seguirlo in ogni dove. Esasperato dalla situazione il protagonista aspetta l’uomo inquietante al buio e lo strangola. Il protagonista perde i sensi e si risveglia in un letto di

ospedale, dove viene informato di essere sopravvissuto ad un tentato strangolamento. Il ragazzo si guarda, allora, allo specchio e vede riflessa in quest'ultimo l'immagine dell'altro. In questo caso, e nel caso delle metamorfosi in generale, a confondersi sono quindi due entità concrete, due corpi, due persone e ha, dunque, luogo lo scambio di identità.

Il tema del doppio nella letteratura fantastica è caratterizzato, come sottolinea l'autore, da distorsioni temporali e spaziali. Per quanto riguarda il tempo, nelle narrazioni fantastiche esso non scorre in maniera ordinaria. Si pensi ad "Ómnibus" di Julio Cortázar dove il periodo di tempo trascorso dalla protagonista all'interno del mezzo comprende quasi l'intera durata del racconto. Non è specificato quanto duri quel viaggio, ma la percezione che viene trasmessa al lettore è senz'altro quella di un tempo lunghissimo, quasi infinito, nonostante il tempo effettivo della durata di una corsa all'interno di un omnibus non sarà superiore a qualche ora.

"La noche boca arriba" (2003) di Cortázar è un esempio perfetto di racconto dove sono presenti delle distorsioni spaziali. Nel racconto è difficile, infatti capire, se il protagonista si trovi in ospedale a seguito di un incidente in motocicletta o se sia tutto frutto di un sogno e lui si trovi invece prigioniero degli aztechi. Queste tecniche contribuiscono a rendere la narrazione più inquietante, dato che le coordinate spazio-tempo sono tra gli aspetti principali che ordinano la vita dell'uomo.

### 3.3 Il tema del doppio in *Bestiario*

Il tema del doppio è uno dei temi principali della prima raccolta di Cortázar: *Bestiario* (2014). "Lejana" è il racconto di una giovane ventisettenne che tiene un diario personale, forma in cui è scritto il racconto. Alina Reyes, la protagonista, annota sul suo quaderno le proprie emozioni, considerazioni, che da qualche tempo riguardano anche "la lejana", un alter ego della ragazza. Alina finché balla con il fidanzato sente il freddo che in quel preciso momento sta provando la lejana, una mendicante di Budapest che viene picchiata forse dal compagno, da una madre furiosa o dalla solitudine («No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quien sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad»), Julio Cortázar, *Bestiario*, 2014, p. 37). La giovane sa dove si trova il suo alter ego, riconosce piazze e strade di Budapest, pur non trovandosi lì. Alina sente il bisogno di ricongiungersi

con la mendicante, per questo, malgrado si renda conto di non amare Luis María lo convince a sposarla e a farsi portare in luna di miele proprio nella capitale ungherese. A Budapest la giovane passeggia per le strade facendosi guidare dall'istinto, e ad un certo punto vede il ponte, che tante volte aveva immaginato nella sua mente e vede "la lejana". Le due si abbracciano, Alina stringe a sé la mendicante quasi a volerla proteggere. Dopo l'abbraccio la protagonista vede sé stessa andarsene senza voltarsi. È avvenuto uno scambio di identità. Chi è Alina? Chi è "la lejana"? Questa sequenza del racconto non è chiara. Si tratta dell'unica sequenza del racconto scritta in terza persona, perché non si può "dire io" mentre avviene uno scambio di identità. Alina, che ora è la mendicante, vedrà il mondo da una prospettiva diversa. La giovane sembra essere "la vittima" di questo processo di metamorfosi. Tuttavia, la ragazza prima dello scambio viveva in una condizione che non la rendeva pienamente felice e di questo ne abbiamo prova più volte all'interno del testo:

«Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima.» (p.41)

«Ir allá y convencerme que la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre. Ahora estará mi cachorro, mi bobo, basta de pensar y a ser al final para bien» (p.42)

«[...] ya ahora no me gusta salir de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría » (p.42)

Lo scambio di identità in quest'ottica rappresenta una sorta di via d'uscita, un cambio di prospettiva sul mondo. Alina può scappare dalla sua realtà, che la ingabbia in una relazione che non vuole, anche se questo significa rinunciare anche alla sua vita agiata per vivere come una mendicante, sola tra le strade di Budapest. La capitale ungherese in "Lejana" è un luogo inquietante:

«Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas.» (p.38)

Il colore verde ha spesso una connotazione negativa, come nelle opere di Federico García Lorca, dove il verde piano piano inghiottiva tutti i personaggi e i luoghi descritti. Si tratta di un colore che viene associato alla morte, all'impossibilità di uscire da una condizione che ormai è immutabile. Anche qui questo colore viene associato ad un'atmosfera inquietante e macabra.

Lo scambio di identità e dunque di prospettiva e visione del mondo avviene anche in “Axolotl” di Julio Cortázar. Si tratta della vicenda di un uomo che è solito recarsi in uno zoo e fermarsi ad osservare un axolotl, animale da cui è affascinato. Dopo il tanto osservarlo ad un certo punto il protagonista si rende conto di essere circondato da pareti di vetro e davanti a sé scorge sé stesso, seduto su una panchina intento ad osservarlo. Ora lui è l’axolotl. Anche qui avviene una metamorfosi, uno scambio. L’uomo è la vittima, ma in qualche modo gli viene data l’opportunità di vedere e concepire il mondo secondo un’altra prospettiva. Entrambi i protagonisti dei due racconti hanno la possibilità di scoprire un mondo altro, ignoto a molti. Sperimentano su sé stessi leggi appartenenti a una realtà diversa, più vasta di quella che si è soliti concepire, anche se si tratta di una realtà sinistra.

La componente animale in questo racconto sembra non essere presente. Tuttavia, qui ad essere bestiale è proprio lo scambio di identità. Come notavamo in precedenza, la protagonista agisce poi seguendo l’istinto, arrivata a Budapest infatti, percorre le strade seguendo il suo sesto senso, una voce interiore. L’agire istintivamente è una caratteristica tipica degli animali, dunque in quest’ottica si può dire che è proprio la protagonista ad incarnare la componente bestiale. In questa prospettiva anche il malcontento della ragazza nel vivere una vita che in realtà non desidera, può essere visto in “chiave animalesca”: sembra richiamare la figura dell’animale in gabbia. Attraverso l’abbraccio con il suo alter ego, con la metà più spontanea di sé, ovvero la mendicante, Alina si libera dalla sua gabbia, ed è pronta per vivere in una condizione più selvaggia, più ostile per quanto riguarda il sopportare il freddo e gli stenti, ma allo stesso tempo più incline con la sua vera natura. La ragazza non dovrà più fingere, vivrà senza dimora in quel luogo che le dà l’opportunità di cambiare o, meglio, di poter essere ciò che è, di non doversi più nascondere.

Altri parallelismi sono rintracciabili con “La noche boca arriba”, sempre di Cortázar. In questo racconto un motociclista viene ricoverato a seguito di un incidente e, forse a causa degli anestetici, quando si addormenta sogna di trovarsi nell’epoca precolombiana prigioniero degli aztechi che lo vogliono utilizzare come sacrificio umano. La narrazione si fa confusa e non si capisce se ad essere onirica sia la dimensione in cui l’uomo si trova all’ospedale o quella in cui si trova presso gli aztechi. Alla fine del racconto il protagonista si risveglia definitivamente nella dimensione precolombiana e non gli resta

che accettare il suo tragico destino. Anche qui avviene una sorta di scambio di identità tra l'uomo del ventunesimo secolo e quello prigioniero degli aztechi. Qui la confusione tra i due piani del reale avviene attraverso la dimensione onirica mentre nei racconti precedenti avviene attraverso due entità che si scambiano il corpo. Tuttavia, anche qui l'epilogo è lo stesso: il protagonista è costretto a cambiare prospettiva sul mondo, a vivere un'altra vita, a sperimentare quelle leggi atre, estranee al mondo in cui fino ad allora si era vissuto.

Tra i racconti riguardanti la tematica del doppio ritroviamo poi "Casa tomada". Il racconto narra la vicenda di due fratelli che, non avendo bisogno di guadagnarsi da vivere, trascorrono la maggior parte del loro tempo in casa. All'inizio il protagonista afferma che sembra essere stata la casa a far sì che i due non si sposino: Irene, la sorella, aveva rifiutato alcuni pretendenti mentre la compagna del ragazzo era morta prima che i due riuscissero a fidanzarsi ufficialmente. I due vivono quasi in simbiosi separandosi solo quando c'è necessità di svolgere qualche commissione. Le loro giornate trascorse all'interno delle mura della casa procedono monotone senza particolari eventi fino a quando i due iniziano a sentire dei rumori provenire da altre stanze, pur trovandosi soli in casa. I fratelli si adattano alla situazione rinunciando a una parte in più di casa a mano a mano che i rumori avanzano, finendo per lasciare loro la casa. Qui il tema del doppio è presente innanzitutto attraverso i fratelli. I due, passando la maggior parte del tempo insieme, sono dipendenti l'uno dall'altro, pensano e fanno le stesse cose. Per questo motivo la maggior parte del racconto è narrato in prima persona plurale. I due sono l'uno il doppio dell'altro nel senso che sembrano essere la stessa entità, hanno la stessa prospettiva sul mondo:

«Nos gustaba la casa porque era muy espaciosa y antigua» (p.11)

«Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella» (p.11)

«Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia» (p.11)

Irene e il fratello vivono in una situazione di stasi, in una dimensione che cercano di mantenere immutabile anche quando i rumori iniziano a "prendere possesso" della casa. Abitano in una dimensione che sembra non essere soggetta nemmeno alle leggi del tempo, cosa che alimenta il loro vivere in simbiosi. All'inizio del racconto è frequente l'uso del pretérito imperfecto che contribuisce a dare l'idea di azioni che si ripetono più e più volte in un'atmosfera quasi a-temporale.

«Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias [...]» (p.12)

«Los sábados iba yo al centro a comprarle lana» (p.12)  
«Pero a Irene solamente la entretenía el tejido» (p.13)

Irene e il fratello vivono reclusi per paura dell'altro, di aprirsi al mondo, tanto che invece di controllare cosa causi i rumori e porre dunque rimedio a quella situazione, lasciano la loro casa in modo da poter continuare a vivere come hanno fatto fino ad allora. I due non hanno il coraggio di confrontarsi con l'altro perché significherebbe modificare la loro routine ormai stabile e precisa come se fosse scandita da rituali. Pur di preservare il loro equilibrio, cambiano stanza fingendo che non sia cambiato nulla, anzi che quella situazione sia addirittura vantaggiosa, poiché avere meno spazio a disposizione è anche più comodo:

«La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. [...] Nos alegramos porque siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre. Irene estaba contenta porque le daba mucho tiempo para tejer. [...] Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo.»

Il protagonista non ha nemmeno il coraggio di chiedere alla sorella che cosa intenda fare con quelle sciarpe che ha fatto e riposto dentro un cassetto, come se quella domanda potesse turbarla al punto da sconvolgere la ragazza o le sue abitudini.

«Un día encontré en el cajón de debajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas viendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos.» (pp.12-13)

Nel racconto le entità che occupano la casa potrebbero rappresentare un doppio dei fratelli. Si tratta di presenze che vivono all'interno dell'abitazione e che sembrano avere come unico scopo quello di cacciare via i due inquilini per costruirvi un equilibrio, per limitarsi ad esistere all'interno della casa, come fanno i fratelli. È vero che le presenze sembrano molto più attive dei due protagonisti, poiché sembrano appropriarsi della casa ad una velocità impressionante, tuttavia, come loro, sembrano volersi isolare dall'altro, lo cacciano via. Esse si sbarazzano infatti dei due inquilini e scelgono di infestare un luogo

chiuso come una casa, proprio come i due protagonisti avevano scelto di isolarsi dal mondo e trascorrere la quasi totalità del loro tempo all'interno dell'abitazione.

Un elemento che collega "Casa tomada" alla tematica dell'Unheimlich è proprio la casa. Unheimlich è un termine coniato da Freud, che viene tradotto all'italiano con "perturbante". Tuttavia, questo termine non rende a pieno il significato dell'equivalente in lingua tedesca. Unheimlich è formato dalla radice "Heim", che significa "casa", la quale viene privata dal prefisso un, che va dunque a negare quella connotazione di familiarità racchiusa nella radice della parola. La casa nel racconto gioca un ruolo centrale. Essa è un'entità che sembra avere un'identità propria, sembra essere lei stessa causa della "clausura" dei fratelli.

«Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos.» (p.11)

Nel testo, infatti, si parla della casa quasi come fosse una persona:

«Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene [...]» (p.12).

La dimora dei fratelli nel testo rappresenta il mondo di questi ultimi, la base dei loro rituali immobili e ripetitivi attraverso i quali codificano la loro visione delle cose. Essa rappresenta una sorta di rifugio, che li protegge dall'esterno, dall'altro. Malgrado i loro tentativi di reclusione, di evitare ogni tipo di contatto con una realtà diversa dalla loro, l'altro si insinua proprio nella loro casa, nella loro quotidianità e li costringe ad uscire dallo stato di clausura.

La casa ricorda il tema del doppio anche per la sua struttura. Irene e il fratello vivono e trascorrono la maggior parte del loro tempo in un'ala della casa, l'altra rimane inutilizzata per molti anni. Questo rende ancor di più quell'opposizione tra i due fratelli e l'altro, l'atteggiamento di chiusura di questi ultimi verso qualsiasi cosa non faccia parte della loro routine stanca.

Ad essere bestiale in "Casa tomada" è la presenza inquietante di qualcosa di "altro", di non controllato, di selvaggio che occupa la casa, la invade ed espropria così i due protagonisti. Le entità che invadono la casa emettono rumori come animali che marciano il territorio, di fronte ai quali i due fratelli non fanno altro che indietreggiare. Irene e il fratello costruiscono la base della loro stabilità sulla loro casa, che però gli viene portata via da queste entità altre. In questa prospettiva, riprendendo la metafora della tela del

ragno i due sembrano essere tanto il ragno, quando tessono il loro equilibrio nella casa e la mosca, quando divengono vittima della loro casa, che sembra essere viva, e delle presenze che la abitano. Secondo un'altra prospettiva i fratelli vivono nella casa come uccelli nel proprio nido. L'abitazione è per loro, come si è detto, il luogo dell'equilibrio, dunque del conforto, della sicurezza. Essi si trovano cacciati fuori come gli uccellini che vengono spinti via dal nido per imparare a volare. Se non espropriati della loro abitazione i due fratelli non sarebbero mai usciti da quella condizione di chiusura e non avrebbero, mai avuto l'occasione di un contatto con il mondo. Questo "nido", richiama per certi aspetti il "nido" di Giovanni Pascoli, che ritrovava, infatti, nella famiglia il conforto, il luogo sicuro in cui rifugiarsi e isolarsi dall'esterno.

In questo racconto sono rintracciabili delle analogie con *I topi* di Dino Buzzati, come ritroviamo nell'articolo "Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati: Una animalesca metamorfosi terrificante" (Elisa Martínez Garrido, 2011). Si tratta della vicenda della famiglia Corio, che è solita trascorrere le vacanze in una casa in campagna assieme ad un'amico di lunga data. I Corio devono però informare l'amico che quell'anno non sarà possibile trascorre del tempo in quella casa, ma non dicono nulla sul perché di quella decisione. Il ragazzo, nonché protagonista della vicenda, si interroga sul motivo di quella scelta e nel farlo, ricorda un episodio in cui aveva visto un topo in casa e ne aveva parlato con il padrone di casa, Giovanni, il quale aveva cercato di evitare l'argomento. Il protagonista ricorda poi altri episodi dove aveva notato la presenza di topi in casa, che i membri della famiglia avevano stranamente cercato di tenere nascosta. Il protagonista racconta che i Corio avevano anche comprato dei gatti per sbarazzarsi dei topi, ma questi si erano moltiplicati talmente tanto ed avevano raggiunto dimensioni tali da far spaventare gli stessi felini. La famiglia continua a fingere che il problema non esista, malgrado il ragazzo abbia visto i topi con i suoi occhi e i rumori di questi animali provenienti dalla soffitta siano ormai insopportabili. I topi si radunano, ad un certo punto della vicenda, nella fogna sotto all'abitazione emettendo orribili suoni. Tornando al presente il ragazzo si chiede il motivo del non poter essere ospitato nella villa, ma non si azzarda a fare visita alla famiglia. Sui Corio girano infatti strane voci inquietanti, un contadino afferma che la casa sia ormai controllata dalle bestie e di aver visto la signora Corio mescolare un pentolone, circondata da grossi topi.



Il primo aspetto in comune tra le due opere è l'atmosfera di inquietudine. In "Casa tomada" i rumori, le entità che li provocano prendono pian piano possesso della casa, mentre qui sono i topi che minacciano la salute e l'incolumità della famiglia Corio. Siamo di fronte a due intrusioni: la prima da parte di una o più entità nella casa, spazio che costituisce l'equilibrio dei due fratelli, la seconda da parte dei topi nella villa di campagna che rappresenta un'intrusione nella società umana. Quest'invasione che riguarda entrambi i racconti, mina in entrambi i casi la stabilità dei personaggi che vedono crollare ogni certezza, per questo l'epilogo è tragico in tutte e due le vicende.

Anche in "Carta a una señorita en Paris" è possibile rintracciare il tema del doppio. Il racconto narra di un uomo che viene ospitato nell'appartamento di Buenos Aires di una sua amica, Andrée, la quale si trova a Parigi per un periodo. Il protagonista scrive una lettera alla sua amica, il racconto è infatti narrato in prima persona, per informarla di alcuni conigli che vomita incontrollabilmente, che le stanno piano piano distruggendo casa, malgrado gli svariati tentativi di rimedio del protagonista. Arrivato a vomitare dieci conigli il rigurgito sembra interrompersi per qualche giorno e il protagonista si illude così di poter ritrovare l'ordine tanto nell'appartamento dell'amica come nella sua vita. L'undicesimo coniglietto arriva però la notte dopo aver confessato all'amica quella speranza nel poter ritrovare un equilibrio, cosa che lo getta nella disperazione più totale tanto da alludere, nell'ultima parte del testo, al suicidio.

Che ruolo hanno i conigli nel racconto? I conigli rappresentano una sorta di disagio interiore che il protagonista non può più nascondere. Si tratta di un disagio che va a rompere l'equilibrio della vita del protagonista, il quale è completamente perso davanti a questa manifestazione così irruente di ciò che lo tormenta. In questo racconto l'opposizione tra io e altro è confusa, ma cruciale. Il protagonista sembra essere l'altro. I conigli agiscono secondo la loro natura, sono come un'emozione trascurata che si manifesta prepotentemente perché per troppo tempo si è cercato di tenerla nascosta. Tuttavia, l'emozione per quanto negativa è normale e va affrontata come tutte le altre. È il cercare di imbrigliare tutto all'interno di un equilibrio fittizio ad essere strano, perturbante, ad essere "altro".

Anche in questo racconto è presente il tema del doppio. Innanzitutto, i conigli vengono vomitati, provengono quindi dall'interno del protagonista e potrebbero essere delle proiezioni di quest'ultimo. In questo senso potrebbero rappresentare la parte irrazionale

del protagonista, o meglio la parte più vera, più naturale dell'uomo che tanto si ostina a voler soffocare. Essi rappresenterebbero in quest'ottica una sorta di doppio del narratore il quale, quando è in grado di controllarsi, assume un comportamento assolutamente impeccabile, quando invece è in preda a questi "attacchi di irrazionalità", vomita conigli. Questo ricorda il romanzo *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, dove il protagonista di giorno è un rispettabile medico, di notte quando non è più in grado di controllarsi è un assassino che minaccia la sicurezza e la stabilità della città, così come i conigli minacciano la stabilità del protagonista. Si tratta di una stabilità che riguarda tanto la psiche, la vita del protagonista, quanto l'ordine stesso dell'appartamento dove è ospite. Elementi che richiamano la dualità sono anche l'opposizione tra l'ordine iniziale dell'appartamento e il disordine in cui versa alla fine del racconto. Questa dualità è relazionata con il senso di colpa, che gioca un ruolo cruciale nel racconto. Il protagonista scrive infatti la lettera perché angosciato dal caos che, seppur involontariamente, ha causato. Nella lettera precisa, infatti, come si fa riguardo anche solo ad accarezzare un libro con le dita:

«Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el coño de la luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones.» (p.20)

All'inizio l'appartamento è dunque impeccabile:

«Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí ls almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, [...]» (p.19)

(Si noti come anche qui sia presente il colore verde, che incrementa l'atmosfera sinistra e angosciante del racconto.)

Ogni cosa ha il suo preciso luogo, tutto è perfettamente ordinato all'interno dell'appartamento, tutto tranne il protagonista, che sconvolge completamente quell'equilibrio perfetto in cui si trova. Anche in questa lettura il protagonista rappresenta l'alterità, non viene sconvolto, ma sconvolge la casa dell'amica, così come la sua stessa vita.

L'uomo ribadisce più volte che non è sua la colpa dello stato in cui versa la casa, anzi precisa che lui prova con tutti i mezzi che possiede a sistemare quel disastro:

«No tuve tanta culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inglesa, yo hice lo que pude para evitarle un enojo...» (p.30)

Tuttavia, gli sforzi del protagonista sono vani, per questo il senso di colpa si fa insopportabile. L'uomo prova una vergogna tale per quello che ha causato, da non riuscire ad affrontare l'amica di persona, e da considerare il suicidio come unica via d'uscita.

«No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes e que pasen los primeros colegiales.» (p.31)

In "Carta a una señorita en París" i coniglietti, che costituiscono la componente animale del racconto, sono dunque una metafora di irrazionalità e instabilità che attanaglia il protagonista. Ad essere "animale" è anche la prepotenza con cui questa irrazionalità si manifesta, l'appartamento di Andrée viene messo a soqquadro da questi animaletti apparentemente innocui e non c'è nulla che il protagonista possa fare per domarli. Egli non è dunque in grado di controllare il suo lato irrazionale ed è per questo che sceglierà come via d'uscita il suicidio. Il suicidio non viene esplicitamente descritto, tuttavia le allusioni che fa il narratore sono chiare. Il fatto che la narrazione avvenga in prima persona contribuisce a trasmettere al lettore lo sconforto, l'angoscia e il disagio del protagonista, incapace di rimediare a ciò che ha fatto e prendere in mano la sua vita.

Alcuni elementi di questo racconto rimandano ad un altro testo della raccolta: "Cefalea". Si tratta della storia di un allevatore di mancuspie, animali fantastici il cui aspetto è poco descritto nel testo, che racconta di come allevare questi animali richieda una particolare attenzione e cura. Queste creature sono molto esigenti e se non accudite adeguatamente, trasmettono una forte cefalea a chi dovrebbe badare loro. Le esigenze delle mancuspie si fanno sempre più insistenti e gli allevatori faticano a stare al passo con queste ultime. Dormono poco, e iniziano ad accusare i sintomi della cefalea. Si instaura così un circolo vizioso, la cefalea si fa sempre più insopportabile, perché gli allevatori faticano sempre di più ad accudire gli animali. Due di loro fuggono rendendo ancora più insostenibile la situazione lavorativa di chi è rimasto. Una notte sentono le mancuspie emettere suoni a gran voce e battere sulle pareti della casa. I colpi si fanno sempre più forti, finché un membro del personale si alza e va alla porta per scoprire che a bussare è la polizia, venuta ad annunciare l'arresto dei due allevatori che si erano dati alla fuga e restituendo anche

della refurtiva che i due avevano preso dall' allevamento. I giorni seguenti il personale inizia a notare alcune gabbie aperte e alcune delle mancupie che si trovano nelle gabbie assieme ad altre. Gli allevatori a questo punto non hanno nemmeno il coraggio di aprire le gabbie per togliere le carcasse di quegli animali che erano deceduti, si limitano a nutrirla attraverso le sbarre. Il finale è confuso, il narratore sembra dire che le mancupie sono dentro la loro testa, per questo causano dolori.

Il racconto indugia parecchio sulle sensazioni dolorose provocate dalla cefalea che sembra distruggere piano piano gli allevatori. Questi ultimi tentano più volte di porvi rimedio con medicinali omeopatici che servono a poco per calmare il dolore. Dolore, fatica e angoscia sono le sensazioni principali attorno alle quali è costituito il racconto.

L'ultima sequenza mette in dubbio l'intero racconto. Si trovano nella mente dei personaggi queste mancupie? Sono dei disturbi, delle allucinazioni create dal mal di testa e da quei medicinali che gli allevatori sembrano prendere con frequenza?

«Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancupias ahí fuera» (p.77-78)

«Así se va el sueño, nadie duerme con ojos abiertos, nos miramos de cansancio pero basta un leve abandono para sentir el vértigo que rapta, un vaivén en el cráneo, como si la cabeza estuviera llena de cosas vivas que giran a su alrededor. Como mancupias.» (p.66)

Questi passaggi sembrano testimoniare che questi animali esistano solo nella mente degli allevatori. Le mancupie sono la manifestazione più o meno concreta della fatica, dell'angoscia e più in generale del tormento del narratore e del resto del personale.

Il finale del racconto sembra confermare questa versione:

«Por sobre el manual nos estamos mirando, y si uno de nosotros alude con un gesto al aullar que crece más y más, volvemos a la lectura como seguros de que todo esto está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancupias muriéndose de hambre.» (p.78)

Quando il narratore dice che lui e gli allevatori sono sicuri che tutto ciò che sta accadendo sia lì e ora, sembra inizialmente fare riferimento alla casa e, quindi, per un attimo sembra che esista veramente quell'allevamento di animali inediti. Poco dopo chiarisce che il "qui e ora" è il luogo dove un animale cammina in circolo ululando contro le orecchie e si specifica poi che ad ululare siano proprio le mancupie. Si tratta dunque di un disturbo che proviene dall'interno della testa. L'elemento altro sembra trovarsi proprio all'interno del narratore e degli allevatori. Si tratta probabilmente di quella parte irrazionale che torna in tutta la sua impetuosità, sempre più forte dopo gli svariati tentativi di tenerla a bada

con i medicinali. L'intensità del dolore cresce di pari passo all'utilizzo di medicinali per contrastarlo e con il prestare sempre meno attenzione alle mancuspie.

All'inizio del racconto il dolore viene descritto come qualcosa di curabile, sopportabile:

«Una mujer se enfrenta repentinamente con un perro y comienza a sentirse violentemente mareada. Entonces aconitum, y al poco rato sólo queda un mareo dulce, con tendencia a marchar hacia atrás [...]» (p.62)

Successivamente il dolore è lancinante:

«Congestionados, cara roja y caliente; pupilas dilatadas. Pulsación violenta en cerebro y carótidas. Violentas punzadas y lanzazos. Cefalea como sacudidas. A cada paso sacudida hacia abajo como si hubiera un peso en el occipital. Cuchilladas y punzadas. Dolor de estallido como si empujara el cerebro; peor agachándose, como si el cerebro cayera hacia afuera, como si fuera empujado hacia adelante, o los ojos estuvieran por salirse.»

Gli sforzi dell'uomo sono vani per controllare quel dolore, quel tormento che si è insinuato dentro di lui. Come in "Carta a una señorita en Paris" i tormenti interni al protagonista vanno pian piano a stravolgere tutta la sua realtà fino a farlo immaginare una realtà distorta frutto di allucinazioni e delirio. In quest'ottica sono presenti nel racconto alcuni elementi appartenenti alla sfera dell'*Unheimliche*. Anche qui torna l'elemento della casa, della familiarità che viene stravolta completamente da questi deliri. Se le mancuspie sono all'interno della testa del narratore, sono proiezioni delle sue preoccupazioni, dei suoi disagi, possiamo dire che sono in qualche modo una proiezione di lui, una sorta di alter ego "malvagio" come il già menzionato *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* oppure come *Il Visconte dimezzato*. La mancuspia, capricciosa e spossante, potrebbe identificarsi come il gramo metà malvagia del Visconte che danneggia tutto ciò che incontra.

La mancuspia e più in generale gli animali di *Bestiario* sembrano essere rappresentazioni di disturbi della psiche che si manifestano in tutta la loro violenza se si cerca di imbrigliarli. La mancuspia ancora una volta è un animale a cui viene attribuita una connotazione inquietante, poiché prosciuga le energie di chi vi sta attorno o, meglio, di coloro a cui occupa la mente, e li rende incapaci di pensare lucidamente. Si tratta dell'elemento bestiale del racconto, molto simile ai conigli di "Carta a una señorita en Paris". Entrambi gli animali, come visto, minacciano e distruggono l'equilibrio dei protagonisti e ciò si riflette anche nel luogo in cui i personaggi si trovano: l'allevamento nel caso di "Cefalea", l'appartamento nel secondo caso.

“Las puertas del cielo” è un altro dei racconti della raccolta che è analizzabile attraverso il tema del doppio. Si tratta della vicenda di un avvocato, Marcelo, che viene a sapere della morte dell’amica Celina. Marcelo si trova quindi a dover consolare l’amico Mario, fidanzato della ragazza. L’inizio del racconto riassume il rapporto che l’avvocato aveva con la coppia, come si siano conosciuti i due e come è avvenuta la morte della ragazza. Per sollevare il morale dell’amico Marcelo propone a Mario un’uscita e i due si recano a una milonga. Celina era un’ex ballerina di una milonga, aveva lasciato quella vita dopo aver conosciuto Mario. Il fidanzato di Celina nel locale cerca di distrarsi tra bicchieri di birra e balli di tango, finché, inaspettatamente, tra il fumo e i corpi sudati dei “mostri” della milonga, appare Celina che balla come se avesse riacquistato la libertà proprio in quel luogo, con quel ballo. I due sono consapevoli che non può essere veramente la ragazza, ma entrambi rimangono colpiti da quella visione e Mario si getta verso quella ballerina nella vana speranza di trovare Celina.

La ballerina, che appare alla fine del racconto, potrebbe identificarsi come un doppio di Celina. Si tratta di una Celina che può finalmente riacquistare a pieno la propria libertà e vivere secondo la sua natura, come mai aveva potuto fare in vita. Ciò richiama vagamente il doppio del corpo dopo la morte di Patroclo nell’*Iliade*, ma ancor di più richiama le ghost stories dove il fantasma ritorna con tutta la sua prepotenza a fare ciò che in vita gli era proibito.

La componente animale in questo racconto è data dalla presenza dei “mostri”, ovvero i ballerini di tango della milonga. Si tratta di uomini che agli occhi del narratore sono ripugnanti. Sembrano mossi da una pulsione sessuale animalesca, gli uomini sono alla ricerca di donne, le donne cercano di farsi notare. Tutto ciò che li caratterizza crea repulsione al narratore: i vestiti, le acconciature, perfino l’odore. La loro pelle scura li distingue chiaramente da Mario e l’amico, il quale sostiene, invece che Celina fosse molto più simile ai mostri di quanto potessero esserlo loro. Queste sensazioni sembrano suggerire razzismo e misoginia da parte del narratore verso i ballerini di tango e in particolare, verso Celina. Ecco che in questo caso, l’altro è ripugnante e inquietante, tanto che la milonga viene paragonata dal narratore all’inferno:

«Un inferno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta»  
(pp.109-110)

È probabilmente per questo motivo che il narratore è sicuro che l'amico non possa trovare "le porte del cielo" alla fine del racconto, in quel luogo:

«Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente.» (p.118)

La Celina che appare nella milonga non è dunque una presenza angelica. Non è una presenza rassicurante, è piuttosto un altro dei mostri. Celina in quanto simile ai mostri, contribuisce alla componente animale nel racconto. Lei si reincarna nell'animale, nel mostro che può finalmente vivere secondo la sua natura. Nel dire che in quel locale Celina era in qualche modo rinata, era libera di essere ciò a cui aveva dovuto rinunciare in vita, il narratore, non attribuisce al doppio dell'amica una connotazione positiva. La professione che svolgeva la donna prima di incontrare Mario, infatti, è del tutto riprovevole agli occhi del protagonista, che disprezza il locale dove si trova e chi lo frequenta. I commenti negativi su Celina sono presenti, infatti, nell'arco di tutto il racconto, a dimostrazione che non solo Marcelo disprezza il doppio della donna, e dunque la professione a cui si dedicava prima di conoscere l'amico, ma la disprezzava anche in seguito a questo:

«Todo esto ocurría, pero yo estaba otra vez con Celina y Mauro en el Luna Park, bailando en el Carnaval del cuarenta y dos, Celina de celeste que le iba tan mal con su tipo achinado [...]» (p.103)

«Se precisaba coraje para esperar alguna cosa de esa mujer [...]» p. (106)

«Para conocerla mejor alenté sus deseos baratos [...]» (p.107)

La ragazza nel racconto rappresenta l'altro, l'elemento disturbante e ripugnante da cui il narratore starebbe volentieri lontano. Malgrado questo, il narratore continua a frequentare Mario e la fidanzata, anche dopo la morte di quest'ultima. In quest'ottica si potrebbe dire che Marcelo accetta l'altro, seppure con qualche riserva dati i pensieri disprezzanti nei riguardi della donna e del contesto da cui proviene.

Gli animali presenti in questi racconti della raccolta, come si è notato, sembrano essere manifestazioni di disagi interiori o disturbi psichici dei personaggi, come nel caso di "Carta a una señorita en Paris" o di "Cefalea", oppure si connotano di inquietudine e disgusto come nel caso di "Las puertas del cielo" dove Celina e i "mostri" della milonga sono descritti con attributi animaleschi che evocano queste sensazioni. In "Lejana" e in "Casa tomada" la componente animale non è esplicita. È rintracciabile nell'ottica in cui i

personaggi si liberano da una gabbia, come nel primo caso, o vengono cacciati via dal loro nido come nel secondo. Si tratta in tutti i casi di tematiche che richiamano i temi dell'io di Todorov. Come visto, i disturbi psicotici, la difficoltà nel distinguere chi è soggetto e chi è oggetto, cos'è materia da cos'è spirito, e in questo caso chi è l'animale da chi è l'uomo, sono tutti presenti tanto nella raccolta dell'autore argentino, quanto nell'opera del filosofo bulgaro. L'animale è per tanto il mezzo attraverso il quale l'uomo sembra poter esprimere la propria vera natura, che la società gli impone di tenere nascosta. *Bestiario* in questa prospettiva è la manifestazione di ciò che accade quando si prova sopprimere del tutto la parte intrinseca di noi, la nostra anima.



## Capitolo 4: Il fantastico senza fantasmi

### 4.1 Cosa si intende per “Fantastico senza fantasmi”

Alcuni racconti appartengono al genere fantastico sebbene l'elemento sovranaturale non sia esplicitamente menzionato. Rosalba Campra parte dalla spiegazione todoroviana della causalità relazionata al fantastico per definire il cosiddetto “fantastico senza fantasmi” (*Territori della finzione*, 2000, p. 84). La scrittrice spiega innanzitutto, che la catena causale è ciò che garantisce la stabilità del mondo in cui viviamo. Sulla causalità approfondisce poi che essa può essere implicita, e dunque, per questa ragione, i racconti dove il fantasma è menzionato esplicitamente, sono paradossalmente più tranquillizzanti. Il fatto accaduto è eccezionale, ma la sua origine ha una spiegazione sufficiente. Campra inserisce in questo tipo di narrativa tutti i testi dove ad un certo punto il narratore scopre che si tratta di un sogno o che è sotto l'effetto di alcune sostanze. Si hanno poi i racconti dove apparentemente non c'è spiegazione, oppure dove questa è rintracciabile, come spiega l'autrice, nella scienza, nella psicologia o nella fantascienza. Campra afferma che qui agiscono leggi della «verosimiglianza nell'organizzazione dei contenuti narrativi e particolarmente la prevedibilità della concatenazione tra causa e effetto.» (p.91). La scrittrice argentina chiarisce poi che se la causalità è implicita, ovvero se essa si adegua a una regola conosciuta e condivisa da tutti e non è necessario esplicitarla si parla di una “motivazione paradigmatica”. Questa categoria riguarda dunque i testi realistici o verosimili. Se invece un'azione non rispetta alcuna norma condivisa e genera uno squilibrio, è necessario invece esplicitare la legge a cui risponde l'evento perturbante, qui Campra parla di “motivazione sintagmatica”, grazie alla quale lo squilibrio si annulla. La studiosa argentina inserisce il fantastico tradizionale in questa seconda categoria poiché i testi fantastici creano la loro realtà, le loro regole secondo e quali è possibile accettare che si verifichino gli eventi che narrano. Rosalba Campra fa poi riferimento alla categoria inizialmente menzionata, quella del fantastico senza fantasmi. L'autrice spiega infatti che questi racconti non possiedono un paradigma, né ne creano uno ex novo come quelli del fantastico tradizionale. Campra parla di “sequenze a-paradigmatiche e a-sintagmatiche”. A tal proposito afferma:

«La carenza di motivazione, invece crea fluttuazione che ricopre per intero la coerenza del mondo, appannandola.» (p.92)

Qui la scrittrice si riferisce al fatto che questa in categoria di testi, quella del “fantastico senza fantasmi” la causalità non è esplicitata, né è data per scontata, essa sembra essere assente, a questo allude parlando di “carezza di motivazione”. La studiosa argentina nota poi la differenza tra lo straniamento presente nel fantastico tradizionale e quello del fantastico senza fantasmi. Nel primo caso il narratore è ignorante rispetto al lettore, che riesce a cogliere il senso che si cela dietro quegli eventi, che risultano incomprensibili al primo. Campra propone come esempio *Los buenos servicios* di Cortázar, dove una cruenta storia di vendette viene descritta da una portiera che non coglie nemmeno l'apparenza di ciò che accade. Lo straniamento nel caso del fantastico senza fantasmi, come evidenzia l'autrice, causa un “effetto sorpresa” che ha come conseguenza il far vacillare le convinzioni del lettore. La differenza tra i due processi di straniamento sta proprio nell'introduzione dell'elemento che causa stupore:

«Nella letteratura fantastica lo straniamento, invece, è irriducibile, in quanto non tende a un effetto sorpresa sulla propria realtà, né deriva da un'incapacità contingente del narratore.» (p. 94)

Il secondo tipo di straniamento è rintracciabile in un altro dei racconti di Julio Cortázar: *Historia con migajas* dove ciò che accade è talmente confuso che solo alla fine del racconto si scopre che l'io narrante è una donna. Il fantastico senza fantasmi racchiude dunque tutti quei racconti dove malgrado non vi sia una componente soprannaturale, accade comunque qualcosa di fantastico all'interno dell'opera. In questi racconti è sufficiente che un elemento del reale sia fuori posto per minare l'equilibrio dei personaggi e del reale. Un esempio è *Verano* di Julio Cortázar, dove la presenza di un cavallo in un luogo in cui non dovrebbe esserci getta nel panico i protagonisti che non sanno come affrontare la situazione. Altri esempi di questo sono rintracciabili in *Bestiario*.

#### 4.2 *Bestiario* e il fantastico senza fantasmi

*Bestiario* rappresenta uno di quei casi dove l'elemento soprannaturale non è sempre presente, eppure le vicende vengono classificate come fantastiche. In alcuni casi si tratta di situazioni quotidiane che vengono trasmesse attraverso una narrativa inquietante e

macabra, che trasforma ciò che normalmente sarebbe considerato addirittura come un automatismo, in qualcosa di assolutamente sconvolgente. È questo il caso di “Ómnibus”. “Ómnibus” è il racconto di una ragazza, Clara che sale su un ómnibus per andare a Retiro. All’interno dell’autobus però ad attenderla c’è un’atmosfera agghiacciante. Il controllore e l’autista indugiano nel darle il biglietto che richiede e la guardano in malo modo. Presto Clara si accorge che tutti all’interno del mezzo la stanno guardando: il vecchio seduto dietro di lei, le bambine con rametti di crisantemi e dalie. Tutti la osservano con aria sprezzante. La ragazza è l’unica che non ha con sé un mazzo di fiori e l’unica che non deve andare al cimitero. La tensione si fa sempre più forte, malgrado la ragazza tenti di ricambiare quegli sguardi. Per sua fortuna, un altro ragazzo sale sul mezzo chiedendo lo stesso biglietto e ricevendo in cambio lo stesso trattamento. Arrivati alla fermata del cimitero scendono tutti i passeggeri, tranne i due giovani. Il controllore urla allora a gran voce il nome della fermata, come ad intimargli di scendere. Con il coraggio acquisito dall’incontro con il ragazzo, Clara riesce a rispondere che lei deve andare a Retiro e così l’autista si fa da parte. Il viaggio procede angosciante e lungo e i due cercano di farsi forza a vicenda. Finalmente arrivano a destinazione e Clara ammette al compagno che senza di lui sarebbe scesa prima. Poco dopo scorgono accanto alla fermata una bancarella di fiori e il ragazzo non esita a comprarne due mazzi, uno per sé e uno per Clara, anche se non devono andare al cimitero. Il narratore specifica poi che non si tengono più per mano, ma ognuno stringe il suo mazzo di fiori contento.

Qui una situazione normale, addirittura automatica per molti, si trasforma in un evento terrificante. L’ómnibus diventa una vera e propria prigionia per Clara e il ragazzo che sono vittime di spiacevoli occhiate. L’intervento del controllore che annuncia la fermata sembra una vera e propria aggressione verbale contro i due giovani, colpevoli di non andare al cimitero a portare un mazzo di fiori in quel giorno. La tensione è tale che Clara ha paura perfino di muoversi:

- «-¿No se podría levantar un poco la ventanilla? Me ahogo aquí dentro. -[...]»
- Este asiento tiene ventanilla fija- dijo él-. Usted ve que es el único asiento del coche que viene así, por la puerta de emergencia.
  - Ah- dijo Clara.
  - Nos podríamos pasar a otro.
  - No, no- le apretó los dedos, deteniendo su movimiento de levantara-. Cuanto menos nos movamos mejor.
  - Bueno, pero podríamos levantar la ventanilla de adelante.

- No, por favor no. » (pp.54-55)

Anche il ragazzo, avverte le stesse sensazioni di angoscia e timore della compagna di viaggio, tanto che nell'ultima sequenza, per sentirsi al sicuro, compra due mazzi di fiori, anche se ormai sia sceso dal mezzo e non debba andare al cimitero. Questa situazione di pericolo all'interno della storia non sembra meravigliare troppo i due protagonisti, Clara dice infatti che avrebbe potuto aspettarselo e che avrebbe potuto portare almeno delle violette con sé.

«Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa.» (p.54)

«- A veces una es tan descuidada- Dijo tímidamente Clara-. Cree que lleva todo y siempre olvida algo.

- Es que no sabíamos.
- Bueno, pero lo mismo. Me miraban sobre todo esas chicas, y me sentí tan mal» (p.55)

Nel racconto non è importante tanto l'osservanza della tradizione, quanto l'apparenza, il mostrare agli altri che si ha i fiori, il far credere che andranno al cimitero anche se poi andranno altrove. Il non preoccuparsi di agire in questo modo mette in serio pericolo i due, che trascorrono l'intero viaggio in preda al terrore. Tutto nel racconto è stravolto. La realtà dei protagonisti è retta dalle apparenze e azioni quotidiane, come spostarsi con i mezzi possono rivelarsi pericolose, se non si fa almeno lo sforzo di fingere di attenersi alle tradizioni stabilite. Qui il fantasma non c'è, eppure l'atmosfera è a dir poco agghiacciante. È sufficiente salire sull'autobus senza un mazzo di fiori per finire oggetto di aggressioni verbali e maldicenze, per rompere l'equilibrio che regnava sulla propria vita. Qui la componente animale è data dai passeggeri dell'autobus, che scrutano Clara come animali prima di attaccare la preda. Le descrizioni dei passeggeri, infatti, richiamano la componente animale: c'è chi ha gambe storte e chi viene paragonato ad una mucca.

«El guarda esperaba con cara de pocos amigos, retacón y compadre sobre sus piernas combadas, canchero para aguantar los viajes y las frenadas.» (p. 46)

«Entonces la señora la miró a ella , por sobre el ramo se dio vuelta y la miró dulcemente com una vaca sobre un cerco [...]» (p.47)

Nel momento in cui arrivano alla fermata del cimitero, il controllore grida più volte il nome della fermata, malgrado Clara gli avesse già risposto che lei e il compagno di viaggio avessero il biglietto da quindici. Sembra quasi che il controllore non sia in grado di dire altro che “Chacarita”, come un’animale, che non sa come esprimersi se non attraverso il suo verso che risulta sempre uguale agli orecchi dell’uomo. Sono, infatti, i passeggeri e in particolar modo il controllore, che mettono in pericolo i due ragazzi, che sconvolgono la loro quiete e il loro mondo. Questo perché l’animale, risponde al suo istinto, alla sua natura, e riporta allo stato naturale un mondo, che l’uomo tenta e ritenta di plasmare e rimodellare a suo piacere. L’animale non possiede un’etica, uccide se ha fame, e non è da colpevolizzare per questo poiché risponde solo alla sua natura, ai suoi bisogni. I bisogni dei passeggeri in questo caso si identificano con il portare i mazzi di fiori al cimitero, e per tanto essi riconoscono come diverso, come “altro” chi non sente questa necessità e guardano l’altro con sospetto, come farebbe un animale nel vedere un uomo addentrarsi nel suo spazio, senza compiere gli stessi gesti che compirebbe lui. Ad essere “altro” sono quindi Clara e il compagno di viaggio, che si trovano nell’omnibus come chi entra nella tana dei leoni, e per una serie di fortunate coincidenze, riesce a uscirne illeso. Alla fine del racconto i due acquistano i mazzi, come a potersi mimetizzare con i leoni, come a poter quasi diventare come loro. Il finale è inquietante, infatti, perché non si sa se questo gesto di comprare i fiori è fatto puramente per protezione o per diventare loro stessi dei carnefici. Tuttavia, analizzando la situazione dal punto di vista dei due giovani si può dire che la componente animale, passeggeri, conducente e controllore è trasgressiva nel senso che essi rompono il loro equilibrio iniziale, la loro realtà, che ci veniva presentata nell’incipit del racconto. In questa prospettiva, che è probabilmente quella che si avvicina di più alla visione di Cortázar, il perturbante è rintracciabile nell’animale, cosa che ritroviamo anche negli altri racconti della raccolta. “Circe” e “Bestiario”, malgrado non descrivano situazioni quotidiane, non ricorrono nemmeno all’utilizzo del soprannaturale. Il punto focale di questi racconti è infatti la relazione tra i personaggi. In “Circe” il fulcro della vicenda è il rapporto tra Delia e i fidanzati, in “Bestiario” è quello tra i componenti della famiglia, in particolare quello tra Rema e Nene. “Circe” racconta di un ragazzo, Mario, che si invaghisce di Delia Mañara, una giovane poco più grande di lui sulla quale giarano strane voci. Per questo motivo, la famiglia di Mario non approva questa frequentazione, ma malgrado riceva

costanti avvertimenti, sia dai cari che da lettere anonime, il ragazzo non vi dà peso e continua a passare del tempo con Delia. Si tratta di una ragazza molto strana, che sembra avere una sorta di potere sugli animali, che le obbediscono sempre. Delia è additata soprattutto per il suo presunto coinvolgimento nella morte dei suoi due ex fidanzati, Rolo ed Héctor. Rolo si dice sia morto a causa di una sincope, mentre Héctor sembra essersi suicidato. Tuttavia, alla gente del posto le coincidenze sembrano troppe e tutti attribuiscono le due morti alla ragazza. Mario inizia a frequentare spesso la casa di lei, a portarle regali e pasticcini che insolitamente deludono i genitori di Delia. La ragazza passa moltissimo tempo in cucina a preparare pasticcini che i Mañara si rifiutano di assaggiare. Mario però con la sua ingenuità non si tira indietro e assaggia tutto ciò che la ragazza prepara. Il ragazzo continua a indagare sugli ex fidanzati della ragazza e scopre che ognuno di loro aveva regalato alla ragazza un animale, inspiegabilmente deceduto poco prima della propria morte. Mario, ormai soggiogato dalla ragazza le chiede di sposarlo e i due si fidanzano. A questo punto Delia può finalmente mettere in atto il suo piano. Invita il ragazzo ad assaggiare i suoi pasticcini appena fatti dentro ai quali Mario scorge i resti di uno scarafaggio ben mescolati con gli altri ingredienti. A quel punto il ragazzo getta via il pasticcino, e vedendo Delia iniziare a piangere disperatamente inizia a strangolarla, ma senza lasciarla morire. I genitori origliano dalla porta e Mario prova pena per loro per avergliela restituita viva. Questo è un altro esempio di fantastico senza fantasmi: è vero che la struttura e la suspense del testo fanno pensare a Delia come una strega, come Circe appunto, a cui Cortázar si ispira. Tuttavia, il testo è privo di elementi soprannaturali. È vero che gli animali obbediscono quasi sottomessi a Delia, che ha ucciso i precedenti fidanzati e che voleva fare altrettanto con Mario avvelenandolo con quei pasticcini. Tuttavia, niente di tutto questo, nemmeno l'uccidere gli animali portati in regalo dai fidanzati come avvertimento della morte dei fidanzati, appartiene alla sfera del soprannaturale. Delia è sicuramente spaventosa e le azioni che compie sono dei feticci inquietanti, ma più che una strega, la ragazza sembra essere un'assassina seriale. Agisce infatti sempre secondo lo stesso schema: seduce un ragazzo, lo fa innamorare e lo uccide per poi piangere la sua morte. In questa storia l'animale è un mezzo che Delia utilizza per i suoi scopi, per uccidere. Il ruolo dei genitori di Delia in questa vicenda è quello di taciti complici. Pur non approvando le azioni della figlia, non fanno nulla per avvertire Mario

del pericolo, anzi quando sono sul punto di dirgli tutto, per non tradirsi, sviano il discorso o se ne vanno:

« -Però mire que está como sobresaltada, que algo la trabaja- atinó a decir indefenso Mario.

- No es por eso, sabés- bebía su cerveza como para que le tapara la voz-. Antes fue igual, yo la conozco bien.
- ¿Antes de que?
- Antes de que se le murieran, sonso. Pagá que estoy apurado.

Quiso protestar pero papá Mañara estaba ya andando hacia la puerta.» (pp.95-96)

In questa sequenza il padre di Delia rivela involontariamente a Mario il motivo delle stranezze della figlia, ma subito dopo se ne va frettolosamente, come a non voler dirgli di più. I genitori della ragazza non fanno nulla per impedire alla figlia di mietere una nuova vittima, e questo li rende in parte colpevoli. Il ragazzo è ingenuo e continua a ignorare i segnali di pericolo che gli vengono dati. Solo nella scena finale, Mario capisce realmente con chi ha a che fare. Delia quando viene scoperta e il suo piano va in fumo, scoppia in un pianto disperato. Sembra che in qualche modo chieda aiuto. Lo strangolamento da parte del ragazzo è quasi una risposta a quella richiesta di soccorso: Mario stringe il collo di Delia nel tentativo di calmarla:

«[...] entonces los dedos de Mario se cerrron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos, pero él quería solamente que se callara y apretaba para que solamente se callara [...]» (p.99)

In quest'ottica sembra che Mario non lasci sola Delia nel momento del bisogno, nemmeno dopo che lei abbia tentato di ucciderlo.

La scena in cui Mario sta per mangiare il pasticcino, racchiude una forte carica sessuale. Delia nutre quella perversione che Todorov colloca nei "temi del tu", che riguardano i desideri più strani del soggetto, come l'amore estremo, il sadismo, la necrofilia,...

Un altro elemento particolare che si può notare nel racconto è la presenza, anche qui del colore verde, seppure in modo marginale. Il sofà di Delia è infatti verde scuro:

«Delia estaba junto a él en el sofá verde oscuro, su ropa celeste le recortaba débilmente en la penumbra.» (p.97)

Questo colore sembra presagire pericolo e morte con una connotazione più macabra rispetto a quella che acquisisce nelle opere di Federico García Lorca. In Lorca l'atmosfera

sembra essere più triste e disperata, qui il verde sembra trasmettere solo inquietudine e timore.

“Bestiario” narra la vicenda di Isabel, una bambina che viene mandata a trascorrere l’estate a casa della benestante famiglia Funes, per fare compagnia al piccolo Nino. Nella casa si aggira una tigre, che non causa però troppi problemi alla famiglia: il fattore li avvisava dei movimenti dell’animale, o avvisava i bambini, che riportavano poi agli adulti gli spostamenti e la famiglia non fa altro che spostarsi in un’altra stanza. I bambini passano l’estate a giocare con le formiche, con vari insetti e a pallone. Isabel, nonostante la sua età, nota delle tensioni in casa, in particolare nota il malumore di Rema, madre di Nino e moglie di Luis. Rema viene sorpresa a piangere e presto Isabel scopre che la causa del malcontento della donna è Nene, fratello di Rema. Per questo, nel tentativo di salvare la donna che tanto le stava a cuore, Isabel fornisce un’informazione sbagliata riguardo il luogo dove si trova la tigre e il Nene finisce per essere divorato da quest’ultima.

Anche questo racconto può essere classificato all’interno del fantastico senza fantasmi. Malgrado sia al quanto improbabile che una famiglia conviva con una tigre, l’animale oltre a non appartenere al mondo soprannaturale, non è la causa della rottura dell’ordine dei personaggi. Sono le tensioni che si instaurano tra i componenti della famiglia a rompere l’equilibrio della casa. Alcuni indizi all’interno del testo alludono, infatti, ad una relazione incestuosa tra Rema e il fratello, come l’episodio in cui il Nene chiede a Isabel di andare a chiamare Rema perché quest’ultima gli faccia una limonata. L’uomo specifica alla bambina di far portare la bevanda dalla donna e successivamente di andare nella propria stanza.

«-Oíme: decile a Rema que me haga una limonada bien fresca y me la traiga aquí. Después subís no más a tu cuarto.» (p.136)

Poco dopo rimprovera la bambina dicendo che avrebbe dovuto ricevere la limonata dalla donna e non da lei:

«- Ella tenía que traérmela. A vos te dije que subieras a tu cuarto.»

Un altro indizio che dà il narratore è quello dove mentre la famiglia è a tavola a Isabel guardando il Nene vengono in mente immagini di un “triangolo verde”:



«[...] el Nene miraba a Rema como mandándola que se callara, Isabel lo veía ahora con la boca dura y hermosa, de labios rojísimos; en la tiniebla los labios eran todavía más escarlata, se le veía un brillo de dientes naciendo apenas. De los dientes salió una nube esponjosa, un triángulo verde, Isabel parpadeaba para borrar las imágenes [...]» (p.131)

In questo momento Isabel sembra capire la natura della relazione tra Rema e Nene. La donna è profondamente turbata dal fratello tanto da parlarne anche con il marito che insulta l'uomo:

«Es un miserable, un miserable...» (p.134)

La bambina, nonostante la sua età è molto perspicace e capisce che in casa c'è qualcosa che non va prima di Luis, infatti prima di lui chiede a Rema se Nene sia arrabbiato con lei:

«¿El Nene está enojado con usted, Rema?» (p.128)

A dar prova della sua intelligenza, è anche il fatto che a porre rimedio a quella situazione è proprio lei. Non è Luis ad occuparsi del problema, ma Isabel. Il modo in cui lo fa non è assolutamente quello con cui razionalmente ci si aspetta che il problema venga affrontato; tuttavia, la bambina è l'unica che pone effettivamente fine a quella situazione. Isabel essendo una bambina, riconosce dunque nel Nene la causa dei mali di Rema e di conseguenza quelli della famiglia, pertanto agisce d'istinto, come farebbe un animale, eliminando il problema, ovvero facendo divorare l'uomo dalla tigre. Proprio come gli animali non si possono considerare malvagi se uccidono per fame, nemmeno Isabel, in quanto bambina si può incolpare per essersi sbarazzata del Nene, poiché ha agito solo per proteggere una persona a cui teneva, secondo uno spirito di auto-conservazione. In questo racconto più che dalla tigre, la componente animale sembra concretizzarsi con la bambina che agisce secondo l'istinto. L'altro è in questo caso è il Nene che stravolge l'equilibrio della casa. In Cortázar l'animale è sempre sinonimo di trasgressione per questo una lettura più vicina a quella dell'autore è quella di considerare la tigre come altro, che va a sconvolgere quell'equilibrio precario su cui i familiari si basano. Ancora una volta ci si trova di fronte ad un equilibrio fittizio, quello della famiglia che è evidentemente minata da forti tensioni, che viene completamente stravolto dalla componente animale che fa vacillare le credenze dei personaggi e del lettore.

## Sitografia

- «Julio Cortázar». *A fondo*. Rtve, 20 marzo 1977.  
<https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/julio-cortazar/1051583/>.
- Di Geronimo, Miriam Noemi. “Poetica del cuento de Julio Cortazar”, Universidad nacional de cuyo, 67-86, 2000  
[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2614/digermicorlm30.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2614/digermicorlm30.pdf)
- Kerr, Lucille Cortázar Julio, González Echevarría Roberto, Grossvogel David I., Tittler Johnathan, Interview: Julio Cortázar, The Johns Hopkins University Press, *Diacritics*, Winter, 1974, Vol. 4, No. 4 (Winter, 1974), pp. 35-40  
<https://www.jstor.org/stable/465122>
- Piscitelli, Manuela. “Le illustrazioni Dei Bestiari Medievali. Simboli e Codici Iconografici.” In *DIALOGHI/DIALOGUES – Visioni e Visualità/ Visions and Visuality*,.FrancoAngeli srl, 2022  
<https://doi.org/10.3280/oa-832-c64>

## Bibliografia

- Arcamone Maria Giovanna, Bremer Donatella, Porcelli Bruno, *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide de Camilli*, Pisa, Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010
- Boccuti, Anna. *A fondo nella complicità col lettore, 2023 su Julio Cortázar, l'altro lato delle cose. Intervista*. A cura di Tommaso Menegazzi, Mimesis, Milano/Udine 2014
- Borges, Jorge Luis. *Finzioni*, Milano, Adelphi Edizioni spa, 2014.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Calvino, Italo. *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)* (1982), in Id., *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a c. di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1999, vol. I, pp. 917-929 : p. 929.
- Calvino, Italo. *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Italia, Mondadori, 2015.
- Campra Rosalba. "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti Critici*, XV, 2 (1981), pp. 199-231 in *Teorías de lo fantástico* a.c. di David Roas, Madrid, Arco libros, 2001, pp.153-191.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione*, 2000, Carocci, Roma
- Cortázar, Julio "Axolotl" in *Final del juego* (1956, ed. ampliata 1964), Sudamericana, Buenos Aires 1966
- Cortázar, Julio. "Aspectos del cuento." *Casa de las Americas* 60, 1970, pp. 403-416
- Cortázar, Julio. *Bestiario*, Barcellona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2014
- Cortázar, Julio. *La Noche Boca Arriba y Otros Relatos*, LIVRE DE POCHE, 2003
- Cupertino, Lucia. "Emanuela Jossa, Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana, Firenze, Le Lettere, 2012", *CONFLUENZE rivista di studi iberoamericani*, vol 5 n. 1, Università di Bologna, 2013
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989 in *El "Principio de Incertidumbre" de Heisenberg y la Narración Intersticial de "Axolotl" de Julio Cortázar* Author(s): José Luis Venegas *Hispanic Journal* , fall, 2007, Vol. 28, No. 2 (fall, 2007), pp. 81-95

- Facchi, Francesca. “Un “bestiario della memoria e del dolore”: gli animali nelle “Lettere a Clizia” di Eugenio Montale”, *ITALICA*, volume 93, n. 3, University of Toronto, 2016, pp. 540-558
- Faedo, Lucia Ciotti. *Gli animali nell’immaginario della letteratura e dell’arte*, L’Autore Libri Firenze, Italia, 2009
- Fusillo, Massimo. *L’altro e lo stesso, teoria e storia del doppio*, Perugia, La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1998
- Garrido Martínez, Elisa. “Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati: Una animalesca metamorfosi terrificante”, Universidad Complutense de Madrid, 2011
- Herráez, Miguel. *Julio Cortázar: Una biografía revisada*, Barcellona Editorial Alrevés, 2015.
- James, Henry. and F. M. Ricci. *H. James - Gli Amici Degli Amici*. F. M. Ricci, 1982.
- Jossa, Emanuela. “Sguardi, tracce, alleanze: animali e fantastico in due scrittori ispanoamericani.”, *Animot*, n. 1, 2015, pp.60-78
- Jossa, Emanuela. *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Firenze, Le Lettere, 2012
- Lazzarin, Stefano. *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, allegoria, terza serie, 87, pp. 41-60, gennaio/giugno 2023.
- Lucifora, María Clara. “La presencia de lo fantástico en Bestiario, de Julio Cortázar ”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Computense de Madrid, 2010
- Prego, Omar. *La fascinacion de las palabras: conversaciones con Julio Cortazar*, Muchnick, Università del Texas, 1985
- Sebenico, Sara. *I mostri dell’Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Università degli Studi di Trieste, 2005
- Suriani, Beatriz María. *La otredad como atracción y rechazo en las puertas del cielo de Julio Cortázar*, Kimün revista interdisciplinaria de formación docente, V anno N 8 gennaio, ottobre 2019
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970, *Teorías de lo fantástico* a.c. di David Roas, Madrid (¿) Arco libros, 2001
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2022

- Yelin, Julieta. “A dentro de las jaulas imaginarios de la multiplicidad en algunos relatos argentinos de la década del cincuenta. El caso de Bestiario de Julio Cortazar”, *BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* , Universidad Nacional de Rosario – CONICET, 2005
- Zeppegno, Giuliana. “La trasgressione fantastica: Carta a una senorita en Paris di Julio Cortazar e Buscador de prodigios di Jose Maria Merino”, *Artifara 9* (2009) Addenda, pp. 91-107