

## PREMESSA

Il presente volume raccoglie gli atti di una Giornata internazionale di studi organizzata dalla sezione d'Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lubiana il 29.10. 2009 con la collaborazione dell'Ambasciata Italiana e dell'Istituto Italiano di Cultura in Slovenia. L'incontro, svoltosi nella capitale slovena, fu reso possibile anche grazie a un contributo finanziario del Ministero Italiano degli Affari Esteri Italiano e del Dipartimento di Lingue e Letterature romanze della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lubiana. Vi presero parte studiosi di provenienza italiana, slovena, croata e serba accomunati da un interesse per questioni teoriche e storico-letterarie relative al fantastico e risultò, ancor più di quanto le intenzioni portavano a sperare, un'occasione per un aperto e fruttuoso scambio di saperi.

L'espressione prescelta per il titolo dell'iniziativa segnalava solo marginalmente e in modo un po' scherzoso che gli interventi sarebbero stati opera nella maggioranza di italianisti e studiosi della letteratura italiana attivi *altrove* (fuori dalla Penisola); voleva in realtà delimitare prima di tutto l'oggetto in questione indicando nell'*altro mondo* quello che per consuetudine vale come l'ambito fenomenico di storie fantastiche. Per consuetudine, occorre specificare, perché le  *cose* narrate in quella produzione letteraria novecentesca che recupera liberamente elementi del fantastico tramandato si ambientano per lo più entro un modello di mondo familiare e ordinario. La formula plurisemantica segnalava poi che l'incontro avrebbe voluto aprire una riflessione sull'*altro* della realtà letteraria, se il fantastico, come vuole una tendenza della critica, rappresenta per eccellenza la letteratura quale luogo di costruzione di mondi immaginari. E, vista la scelta di soffermarsi su un preciso periodo temporale, annunciava anche un confronto con l'*alterità* delle realizzazioni novecentesche rispetto a quelle del fantastico romantico che più spesso viene preso come riferimento per una sua codificazione quale genere. Se questi erano i presupposti e le intenzioni, ai lettori ora una verifica di quanto ne è risultato.

P. F.



## INTRODUZIONE

Il dibattito sulle realizzazioni e sui controversi sviluppi del fantastico in ambito letterario, assai vivace negli ultimi decenni e contrassegnato soprattutto dai tentativi d'integrare, correggere o rifiutare la proposta todoroviana di definizione del fantastico quale genere, sembra arrivato a un punto di sospensione. A crearvi un'impasse sarebbero, da una parte, la sempre più diffusa critica al concetto di genere letterario e, dall'altra, qualora si ritenga ancora utile l'uso di tale categoria, la coscienza di quanto sfuggenti e di difficile applicabilità siano i criteri di delimitazione nel caso del fantastico. Risultano infatti mobili, per nominare due fra quelli più frequentemente adottati negli studi degli ultimi quarant'anni, sia il criterio extratestuale dell'esitazione del lettore di fronte a un fatto narrato non spiegabile con i principi regolanti l'accadere nel mondo storico e naturale, sia il criterio consistente unicamente nell'individuazione, entro il racconto, di un conflitto tra due ordini inconciliabili di realtà (dove non è sempre chiaro se il reale cui si fa riferimento stia per il mondo empirico o piuttosto, più correttamente, per un suo paradigma). Già di difficile applicazione per opere romantiche e tardoromantiche, quei criteri diventano di ancor meno facile uso nel caso della produzione letteraria successiva, in un contesto epocale segnato da altri modelli epistemologici e nel quale le nozioni di realtà e sovrarealtà sono ben raramente concepite in rapporto antitetico. Di poco aiuto ai fini di una delimitazione del genere è pure la proposta di rilevare sul piano del discorso (ad esempio in fenomeni di metalessi) invece che sul piano della storia l'esistenza di un contrasto fra ordini fenomenici diversi e logicamente incompatibili.

Se l'impresa di scrivere una grammatica del fantastico è dunque già ardua per opere dell'Ottocento, in quanto non sussistono né tematiche né strategie retorico-discorsive che siano d'esclusivo appannaggio del fantastico, così che si può rilevare semmai una loro più frequente ricorrenza in alcune opere temporalmente vicine, lo è a maggior ragione per la letteratura successiva. Quando nel tardo moderno tali componenti entrano nella costruzione del testo, vi entrano infatti isolatamente e risultano per lo più contaminate con quelle ricorrenti in altri modi e generi letterari dando luogo a discorsi estremamente diversificati quanto a forme e funzioni. La relazione fra la

produzione letteraria degli ultimi cento anni che recupera componenti del fantastico tramandato e quella della grande tradizione fantastica ottocentesca appare allora più spesso di tipo intertestuale che non di tipo architetturale poiché viene a mancare fra le due un evidente legame rispetto al genere. Certamente non mancano contributi indirizzati a circoscrivere le tendenze di fondo di una letteratura novecentesca e contemporanea in cui si evidenzia un originale riuso di elementi del fantastico tramandato, ma più spesso, piuttosto di tracciare su sabbie mobili e terreni eterogenei una grammatica del fantastico contemporaneo, gli studiosi cercano di mettere in luce con cautela e non pochi *distinguo* quelle di singoli scrittori.

Gli articoli che compongono la presente raccolta rendono appunto conto di questo stato di cose. I primi tre presentano considerazioni di carattere generale: di fronte ai problemi con cui si scontra la riflessione critica e teorica sul fantastico i loro autori cercano dei percorsi alternativi d'indagine capaci di rendere ragione dell'identità del testo prima della sua classificabilità. E se una classificabilità si rende talvolta necessaria nella sua strumentale funzione orientativa, come ritiene Tatjana Peruško, allora il procedimento prescelto sia condotto con la consapevolezza che alla realtà letteraria non si lasciano estendere criteri riguardanti fenomeni extraletterari. Gli articoli successivi illustrano invece come diversi scrittori del Novecento (Papini, Pirandello, Bontempelli, Landolfi, Savinio, Levi e Tomizza) abbiano ripreso, rielaborandoli, motivi e dispositivi narrativi ricorrenti nella letteratura che più spesso, per determinate ricorrenze tematiche e discorsive, si è soliti considerare fantastica oppure abbiano invitato a leggere in chiave fantastica le proprie opere attraverso l'attivazione di una scrittura basata sul doppio, com'è ad esempio quella pirandelliana orientata alla poetica dell'umorismo. La preoccupazione di fondo che emerge in questo secondo gruppo d'interventi non è tanto giungere a determinare quale fantastico si delinei nell'*opus* o in singoli testi degli scrittori considerati, ma piuttosto di comprendere la funzione che il riuso e la specifica risemantizzazione del fantastico tramandato di volta in volta assolvono. Nell'articolo conclusivo sono infine puntualizzati alcuni approdi del dibattito e viene segnalato che anche da prospettive metodologiche assai diverse emerge oggi una tendenza a considerare il fantastico letterario, per l'esposta performatività della scrittura che lo impronta, come rappresentativo della *poesis* letteraria, così da escludere la possibilità di una sua netta differenziazione dalla letteratura nel suo complesso. A titolo esemplificativo vi si sintetizzano anche tre posizioni emblematiche emerse negli ultimi anni su questo punto fra gli studiosi italiani.

Dagli autori degli articoli qui raccolti non emerge né la pretesa di avanzare proposte teoriche volte a un'ulteriore delimitazione del fantastico, né il tentativo di abbozzare una grammatica di quello novecentesco. Forse la peculiarità della maggioranza di questi contributi sta proprio nella proposta che l'esegesi testuale faccia valere la singolarità di ogni opera e che, anche nel considerare come si realizza il recupero di elementi di un determinato codice letterario, non si adottino griglie precostituite di lettura, cercando invece di descrivere cosa accade in ogni singolo caso e con quale presumibile finalità.

Sembra impossibile, scriveva Filippo Secchieri nel saggio d'apertura, ragionare sul fantastico senza chiedersi cosa sia e come funzioni la letteratura. Al centro del suo discorso sta di nuovo quel tentativo, costante nei suoi scritti, di dire cosa sia la letterarietà e di proporre un approccio di lettura capace di non soffocare la natura del testo letterario. Essendo quest'ultimo una configurazione complessa racchiudente una pluralità di sensi poiché il segno che lo compone non riflette mai mimeticamente la realtà e lascia un margine d'indecidibile, allora la prassi definitoria (qui sul banco degli accusati), si presenta per Secchieri come un'operazione tendente a coprire il più di ciò che un tale testo è oppure ne restituisce solo «gli effetti speciali». Con uno spostamento del fuoco della riflessione dal testo letterario all'atto della sua creazione, il fantastico viene individuato allora nel «fossato» tra la figura costituita dall'opera d'arte e la realtà extraletteraria, in quella fase quasi onirica del momento creativo che, anche se guidata, sfugge al pieno controllo di chi la vive, come i sogni, appunto. Contributo del fantastico (e qui s'intenderebbe della produzione artistica e letteraria che va sotto questo titolo, la quale *volens nolens* torna a essere presa in considerazione) sarebbe allora rendere visibile proprio i complessi processi della creazione letteraria.

Un approccio simile, contraddistinto da uno slittamento dell'indagine da ciò che è narrato in un preteso testo fantastico all'esperienza stessa della scrittura, trova analogie nell'intervento proposto da Srečko Fišer. In una riflessione che non vuole essere da specialista (e che nella preoccupazione da cui è sorretta si scopre invece quella di un gran conoscitore del testo letterario), con un argomentare lucido, spoglio di ogni retorica accademica, Fišer si chiede se davvero possa funzionare una teoria di delimitazione del fantastico come quella todoroviana, a seguire la quale l'opera di Kafka e Borges a stento rientrerebbero in questo genere. Dopo aver accolto certe intuizioni di Callois, egli spezza una lancia in difesa dell'*altro*, di quell'*altro* racchiuso nel testo letterario e mai pienamente risolvibile dalla ragione. Quell'*altro* che non accade come evento sovranaturale di una qualche costruzione testuale

ad effetto, ma che risiede nella parola stessa cui è affidato il compito, mosso da un'istanza etica, di esprimere l'impensabile. È un'esortazione, la sua, a non perdere il senso di sgomento che il testo letterario offre una prima volta e continua a offrire a ulteriori letture, un invito a ricordare che il confronto con la scrittura letteraria comporta sempre anche l'esperienza dell'incomprensibile.

Se Secchieri e Fišer tendono a considerare il fantastico come elemento chiave della letteratura in quanto tale e prendono le distanze da indagini genologiche che rischiano di congelare le esperienze brucianti e non imbriglabili della scrittura e della lettura, Tatjana Peruško, come già segnalato, non rifiuta di confrontarsi con il problema di una delimitazione del genere, osservando che sussiste talvolta la necessità di ricorrere a una simile categoria. Appoggiandosi alle posizioni di Zgorzelski, ritiene che l'indagine sul testo debba allora cercare di verificare in che modo un'opera faccia riferimento al codice genologico «operandone al contempo un'attualizzazione individuale e unica». Rileva pure lei i limiti della teoria todoroviana formulata nell'*Introduction à la littérature fantastique* del 1970 e i meriti di alcune sue ridefinizioni per segnalare poi come possa rilevarsi utile nell'indagine sulle specificità di attuazione del fantastico in ambito narrativo la teoria dei mondi possibili proposta da Lubomir Doležel. Ne riassume le linee basilari (la possibilità di individuare i principi regolanti un mondo finzionale attraverso le cosiddette «restrizioni globali», ossia «restrizioni rudimentali che in un mondo narrativo determinano le azioni delle persone e gli eventi») e ne esemplifica l'applicabilità nell'ambito della finzione fantastica dove giocano un ruolo soprattutto le restrizioni aletiche ovvero della possibilità, impossibilità e necessità. Nello specifico utilizza tale teoria, che permette di evitare il ricorso a criteri extratestuali, per delineare peculiarità e differenze della narrativa fantastica nell'opera di Tarchetti e di Capuana. Mostra allora com'è possibile a partire dai testi stessi, non da ultimo attraverso dialoghi e/o passaggi di commento con funzione teorizzante, ricostruire lo specifico paradigma di realtà che vi si delinea e che viene violato o contestato da un dato evento con modalità soprannaturali accaduto o più spesso solo menzionato nelle rispettive storie.

Quanto agli articoli del volume dedicati a singoli scrittori, pur nella diversità dei procedimenti d'indagine e delle questioni affrontatevi, emergono certamente alcuni punti di tangenza. Si constata innanzitutto che una rivisitazione del fantastico ha spesso luogo là dov'è meno atteso: ad esempio nel genere della biografia letteraria (per il Savinio di *Narrate, uomini, la*

*vostra storia*) come pure in scrittori impostisi al pubblico per opere di testimonianza (Levi) o incentrate sui conflitti culturali (Tomizza). Si rileva in secondo luogo la grande adattabilità dell'immaginario e di alcune strategie discorsive del fantastico ottocentesco alle esigenze di poetiche individuali sviluppatasi nel XX secolo, poetiche poco confrontabili fra loro, ma accumulate almeno da un'ostentata intenzione di dire il doppio e l'ambiguo. E ciò indipendentemente dal fatto che l'ambiguità insita in un evento sfuggente a una spiegazione razionale assuma la funzione di esprimere gli incubi dell'individuo e della società o sia invece finalizzato alla revisione di nozioni e metodologie d'indagine (ad esempio di storia e di storiografia) o miri – senza creare effetti inquietanti – ad un ampliamento del concetto di realtà, come osservabile in Bontempelli e nello stesso Savinio, o piuttosto apra una riflessione di carattere metatestuale. Si può osservare infine che nelle opere considerate, solo raramente (in casi in cui il riferimento intertestuale svolge una funzione parodica) gli eventi al centro del narrato hanno le sembianze del tramandato evento fantastico, mentre più spesso sono immaginati scaturire da situazioni familiari e quotidiane e il loro accadere non tende ad aprire un conflitto epistemologico.

Si situa in un contesto ordinario innanzitutto il fantastico papiniano, che nasce quale indagine sull'interiorità e appare manifestamente psicologico, fa osservare Giona Tuccini nel suo intervento riferendosi alle raccolte di novelle *Il tragico quotidiano* (1906) e *Il pilota cieco* (1907) e confermando tale tesi attraverso una precisa ricognizione di saggi e di lettere dello scrittore. In quelle raccolte il motivo dell'altro appare come un raddoppiamento del sé, e in termini fortemente autoreferenziali, così che la stessa figura del diavolo assume le sembianze dello scrittore. Anche nell'articolo che Dušica Todorović dedica a Pirandello fa capolino l'immagine del diavolo, ma non come simbolo dell'*alter ego*, bensì come «tentazione del discorso». Vi si rileva che il fantastico affiora nell'opera dello scrittore siciliano attraverso la possibilità di una lettura eterodossa del narrato incoraggiata da precisi segni testuali e non da ultimo da un'attitudine maliziosa del narratore. Sulla scorta di Guglielmi, il quale insiste sui paradossi della scrittura umoristica pirandelliana, tesa a «restituire le cose alla loro ambiguità», e di Bonifazi «secondo cui dall'umorismo stesso riaffiora un fantastico [...] sempre drammatico», Todorović ribadisce che la verità emersa attraverso interpretazioni paradossali del narrato diventa nell'opera di Pirandello un elemento destabilizzante rispetto a posizioni e valori consolidati. Mentre nelle novelle il fantastico affiora solo dopo lo scarto delle interpretazioni più ovvie e tende a cogliere il

lettore di sorpresa, in un dramma come *Sei personaggi in cerca d'autore* esso si rende visibile fin da subito essendo immanente alla costruzione testuale, ma anche in tal caso agisce in funzione di uno spiazzamento del lettore tra diverse possibili interpretazioni dei fatti e mostra «l'illeggibilità dell'ordine del mondo». Attraverso un caso preciso, tale contributo ha anche il merito di indirizzare l'attenzione sulle forme di attuazione del fantastico nei testi teatrali, che è un aspetto non troppo approfondito dalla critica e su cui sarebbe desiderabile svolgere altre indagini.

Sulla libera e originale ripresa, nell'opera bontempelliana (limitatamente alla prosa breve) di alcuni motivi e strategie retoriche ricorrenti nella letteratura fantastica verte invece l'articolo di chi scrive queste pagine. Lo guida la tesi secondo cui nei brevi racconti della raccolta *Miracoli* la rivisitazione di tale codice non mira tanto a produrre un disorientamento epistemologico (incompatibile con le linee teoriche del Novecentismo), ma nasce piuttosto dall'intenzione di segnalare il potere performante della parola. Svincolandosi dalla logica narrativa del fantastico romantico e dagli effetti che gli sono più spesso connessi Bontempelli assumerebbe allora singole tessere di quella tradizione soprattutto come generatori di storie dai risvolti paradossali veicolanti l'attenzione sul doppiofondo del reale ovvero sull'inesauribilità di sorpresa del mondo quotidiano nei termini del realismo magico di cui era propugnatore.

Snježana Husić indaga, da parte sua, la presenza di elementi fantastici nell'opera di Savinio *Narrate, uomini, la vostra storia* e la spiega come funzionale a una revisione delle nozioni di storia e di biografia. È un intervento che ha anche il pregio di riconsiderare le tesi circa la pretesa posizione di estraneità o di avversione al fantastico da parte di questo scrittore. Stilate nella rinuncia a produrre un effetto di realtà, le saviniane storie di vita – fa notare con pertinenza Husić nel suo articolo – sfuggono a ogni tentativo di classificazione secondo i tradizionali parametri del genere biografico e mettono a nudo le strutture tropologiche della storia. «La storia si configura così come racconto, diventa inseparabile dal racconto, al di fuori del quale non ha vera vita.» L'irregolare scrittura biografica saviniana rivelerebbe allora evidenti corrispondenze con il pensiero storiografico novecentesco nei suoi sforzi di riesaminare e riformulare il concetto di storia e il modo di scriverla e anticiperebbe in particolare le posizioni espresse da Hayden White sul discorso storiografico.

Pure Silvia Contarini considera le procedure di ripresa del genere fantastico a metà Novecento. Analizza nello specifico le dinamiche narrative del



*Racconto d'autunno* di Landolfi in rapporto a tale «ri-uso» e segnala come la grammatica del fantastico landolfiano nel *Racconto d'autunno* sia desunta da modelli canonici del genere (Poe in primo luogo) per venire rifunzionalizzata in un'ottica anche parodica. Dietro la parodia, però, che non si presenta come gioco fine a se stesso, affiorerebbe nel testo quel trauma originario dell'assenza della madre, ripetutamente tematizzato da Landolfi. La studiosa lo evidenzia attraverso un'attenta indagine sulla funzione simbolica degli oggetti nella trama testuale e spiega parimenti perché proprio Poe in ragione di «sottili e inquietanti coincidenze biografiche» diventi in quell'opera il termine preferenziale di riferimento intertestuale.

Nel primo dei due soli contributi della raccolta vertenti su testi del secondo Novecento, Irena Prošenc Šegula prende in considerazione il Levi di *Storie naturali* (1966) e di *Vizio di forma* (1971). Segnala innanzitutto il disagio dei critici nella ricezione di queste opere dello scrittore torinese, definite spesso come narrativa fantastica e fantascientifica, mette quindi in luce le peculiarità di alcuni di quei racconti rilevando lo sfondo quotidiano in cui si colloca l'evento inverosimile e anche la tendenziale assenza di stupore da questo suscitata nel personaggio coinvolto. Sarebbe appunto l'ironica tematizzazione di un'indifferenza verso l'insolito a farsi qui generatore di riflessioni critiche sulla natura umana e sulla società. Così come il fantastico di Levi sfugge a procedure narrative ricorrenti nelle realizzazioni più note di questo genere letterario e parrebbe più adeguato parlarne dunque in termini di "pseudofantastico", altrettanto la narrativa leviana, che trae elementi dalla *science fiction*, risulterebbe una "pseudofantascienza" giacché il criterio delimitante del *novum* non impronta mai interamente, come sarebbe atteso, il mondo narrato e la sua logica. Del resto Levi stesso, si ricorda nell'articolo, segnalò la natura *sui generis* di questi racconti e vi assegnò una finalità fondamentalmente morale.

Non in funzione critica, bensì in gran parte introspettiva, appare invece il fantastico tomizziano cui è affidato il compito di dar voce e immagine a esperienze autobiografiche o legate alla terra natale, come rileva Sanja Roić soffermandosi sulle raccolte di prose brevi *L'albero dei sogni*, *La torre capovolta* e *Nel chiaro della notte*. Con una scrittura tra il diaristico e il finzionale, che recupera anche il racconto orale (in particolare alcune leggende istriane) e che passa altresì attraverso il filtro della letteratura alta, non da ultimo quella dantesca, Tomizza vi elabora casi di esperienza liminale narrando di una realtà avvolta nel sogno o sconvolta da fatti misteriosi e inspiegabili. Sono prose ancora relativamente poco studiate che Roić situa nell'ambito di

un fantastico legato a peculiari elementi umoristici e grotteschi.

Proteo multiforme e difficilmente afferrabile, il fantastico letterario continuerebbe dunque a lasciare tracce di sé senza smentire la propria sfuggente identità: se seguiamo queste indagini, sono tracce visibili e sempre diverse.

P. F.