

Hortensia. Le bambole diventano metafore dei suoi racconti: organizzate come fantasie, sono incorporate nel mondo della realtà e, a loro volta, piegano la realtà alla pazzia delle loro invenzioni. Le frontiere si stemperano e la follia finale di Horacio non è meno naturale della sua assennatezza. In *Las Hortensias*, si realizza quanto affermato da Felisberto a proposito della pazzia in *El caballo perdido*:

Mi trovavo nella situazione di uno che per tutta la vita ha immaginato che la pazzia è in un certo modo; e un bel giorno, quando se ne sente colpito, si rende conto non solo che la pazzia non è come la immaginava, ma che anche colui che ne soffre è un altro, è diventato un altro, e a quest'altro non gli importa sapere come è la pazzia: egli vi si trova dentro o questa è entrata dentro di lui, e niente più (p. 34).

In *Las Hortensias*, Horacio fa questo salto, senza sospettare che ora si trova dall'altra parte e che, da lì, il savio è tanto strano quanto il pazzo. In questo racconto, finalmente, l'ingenuità scompare perché il racconto ha acquisito coscienza del suo potere obbligando quelle innocenti bambole a una morbosità che, solo se osservata dal punto di vista del mistero dei sogni, esprime l'inesprimibile della condotta umana.

4

Julio Cortázar o il fantastico come metafora epistemologica

Tutta l'opera di Julio Cortázar è segnata dal sospetto (certezza, avrebbe detto lui) di quella *seconda realtà* eletta dal surrealismo a stella polare delle sue ricerche. Di questo territorio esplorato dalle sue opere non c'è migliore definizione di quella data da lui stesso:

Il problema centrale per il protagonista di *Rayuela* [trad. it. *Il gioco del mondo*], con cui in questo caso mi identifico, è che ha una visione della realtà che potremmo chiamare meravigliosa. Meravigliosa nel senso che egli crede che la realtà quotidiana mascheri una seconda realtà che non è né misteriosa, né trascendente, né teologica, bensì profondamente umana, ma che per una serie di equivoci è rimasta come mascherata dietro a una realtà prefabbricata da molti anni di cultura, una cultura in cui ci sono meraviglie, ma anche profonde aberrazioni, profonde distorsioni. Per il personaggio di *Rayuela* bisognerebbe muoversi con brusche irruzioni in una realtà più autentica⁴¹.

Borges scelse il gioco della cultura: di filosofie e teologie fece narrativa, fece letteratura della letteratura. Intuì l'esistenza di quest'altra realtà, ma rinunciò ad essa perché, disse, era impenetrabile. Posto di fronte al «caos» della vita, optò per l'or-

Per distinguere il senso di questo intento cortazariano da quello che animava il progetto fantastico del XIX secolo, chi scrive ha proposto il termine di «neofantasti-

In questa vita apparentemente unilaterale che conduciamo e che in certa misura ci è imposta dall'intelligenza, che è pragmatica, utilitarista e selettiva, a me capita continuamente, in qualsiasi momento di distrazione, una cosa che, direi, corrisponde al processo contrario di quello seguito per scattare una fotografia. Quando Lei, con la sua macchina fotografica, vede nel mirino due immagini, le sovrappone per metterle a fuoco e scatta la foto. Bene, io per scattare la foto ho bisogno di separare le immagini, intendo dire che in determinati momenti le cose si allontanano da me, si spostano, fuggono da una parte e allora, da questo vanto, da questa specie di interstizio, che non so esattamente cosa sia, nasce uno stimolo che in molti casi mi spinge a scrivere, o per lo meno mi mette in uno stato di porosità o recettività che fa sì che io mi senta spinto a comunicare e che la scrittura mi venga più facile. In questo senso sono un po' un parafumline⁴³.

stesso Cortazar:

dine della biblioteca. I suoi libri uscirono da lì. Cortázar, al contrario, attivo ogni iniziativa e ogni risorsa della cultura per trascenderla, ne salì tutti i gradini per poi gettare questa scala sicura in un precipizio, in un salto del quale sono fatti i grandi momenti della letteratura occidentale: Kafka, Joyce, Beckett. Tutti i suoi racconti sono un'audace ascesa verso questo salto, un graduale incendio di navi, un progressivo disfacimento di antichi appigli per restare solo, faccia a faccia con quel silenzio che come una domanda aspetta il lettore al termine del racconto. Se Borges è un frequentatore di mappe, Cortázar è un esploratore di regioni non cartografate, di acque non scandagliate. Se il mondo di Borges è l'ordine dell'intelletto, quello di Cortázar ruota intorno all'avventura della vita. Il silenzio in cui sfociano i suoi racconti è attraversato da un lampo sotto il cui bagliore diventa visibile un paesaggio nuovo di quella realtà meravigliosa che il testo, come un ponte, tenta di scavalcare. A questo spazio privilegiato siamo abituati a dare il nome di «fantastico», in mancanza di un termine migliore, aggiungeva sempre Cortázar, consapevole che l'etichetta ne occultava il vero significato. Il fantastico è una categoria o un genere che corrisponde a un'altra visione e a un altro proposito della letteratura, e per questo motivo lo stesso Cortázar, in più di un'occasione, ci ha proposto la sua definizione del fantastico, molto diversa da quella dell'Ottocento. «Per me il fantastico — ha spiegato in una delle sue migliori interviste — è il segnale improvviso del fatto che, al margine delle leggi aristoteliche e della nostra mente razziocinante, esistono meccanismi, assolutamente validi e vigenti, che il nostro cervello non capta, ma che in certi momenti irrompono e si fanno sentire»⁴². Quando viveva uno di questi momenti magici, Cortázar lo trasformava nell'embrione di un suo racconto. Da buon fotografo qual era, puntava l'obiettivo su questo stato eccezionale, regolava le lenti, escludeva con il mirino tutto il materiale superfluo che non doveva entrare nell'immagine, vagliava le inquadrature, aggiustava le distanze, fissava il tempo, fin quando la lente non era attraversata da *qualcosa* che non era compresa nel soggetto, quella *irruzione* che nessuna pellicola poteva registrare: un ingorgo stradale che dura una settimana, un indio moteca che sogna un motociclista, un narratore trasformato in axolotl.

Ancora una volta la miglior spiegazione di questo procedimento è offerta dallo

momento era rimasta dispersa o si era tradotta nei pochi racconti scritti fino ad allora. Il resto rimaneva in me allo stato di ricordo, fantasmi, ossessioni. Con il clima particolarmente inteso che aveva la vita a Parigi — la solitudine, all'inizio, la ricerca dell'intensità, dopo (a Buenos Aires mi ero lasciato vivere molto di più) —, di colpo, in breve tempo, si produce una condensazione di presente e passato, il passato insomma si innesta, per così dire, nel presente e il risultato è una sensazione di tormento che mi obbligò, poi, a scrivere *Kayuela*. [...] Arrivare in Europa significò la necessità di confrontare tutto un sistema di valori, il mio modo di vedere, il mio modo di ascoltare. L'esperienza europea, nell'arco di pochissimi anni, fu una successione di traumi, di sfide, di difficoltà, che l'atmosfera infinitamente più blanda di Buenos Aires non mi aveva offerto. Il fatto che io sia venuto in Europa in un periodo abbastanza critico della mia vita non solo non mi ha tolto niente della mia latinoamericana o argentinista, ma mi ha consentito un accumulo di esperienze che l'Argentina non mi avrebbe mai offerto. Mi ha dato un po' fastidio che coloro che mi rimproveravano per la mia assenza dall'Argentina fossero incapaci di vedere quanto l'esperienza europea fosse stata positiva e non negativa per me, e quindi, indirettamente, per la letteratura del mio paese⁴⁶.

Riguardo al problema più specifico di come queste circostanze possano contribuire a comprendere le differenze esistenti tra la prima e la seconda raccolta in ciò che attiene alla concezione del «fantastico», Cortázar ha dato la seguente spiegazione in una lettera scritta da Saigon il 25 agosto 1976:

Riguardo alla tua domanda sul cambiamento che hai notato tra i miei primi due libri di racconti, credo che la tua seconda ipotesi sia quella giusta, ossia che quando scrissi la seconda raccolta, ero più maturo e più esigente. Ad ogni modo, in questa ipotesi gioca il fatto che quei primi anni di vita parigina furono per me una tremenda esperienza vitale e mentale e che, contrariamente a quanto verrebbe da pensare, non è che a Parigi ci fossimo, in nessun senso, più pace e tranquillità che a Buenos Aires, è che avvenne una rotazione dei segni, una «positivizzazione» della mia vita personale e intellettuale che sostituì in qualche modo la *crisis nervosa* dei tempi di Buenos Aires; la sostituì senza annullarla né eliminarla, perché le angosce e i problemi continuarono a presentarsi, ma con un significato differente, con un segno molto più positivo⁴⁷.

Che ci sia un elemento nevrotico nei veicoli delle metafore di *Bestiario* è evidente: pasticcini con scarafaggi, conigli vomitati, tigre libera, prostituta prostituta, rumori invasori, mancuspie sfuggenti. Meno evidente è il fatto che questa «quarta dimensione» che il racconto cerca di rivelare possa definirsi in termini fantastici. Questo elemento fantastico di riconoscibilità origina, che irrompe come soluzione della storia, nella raccolta successiva scomparirà. Vi sono ancora alcuni racconti che si fondano sullo strano: il mito greco delle menadi, nel racconto a loro intitolato, per presentare l'ovazione all'artista come una forma di antropofagia culturale; gli straordinari poteri di una divinità della morte, in *El idolo de las Cicadas*; la reincarnazione, in *Una flor amarilla*. Gli altri invece rinunciano a questo additivo con cui si tenta di spiegare l'inesplicabile, per concentrarsi sulla sintassi del racconto come strumento generatore di un significato che trascende i fatti narrati. Se nei racconti di *Bestiario* l'interstizio che si creava tra due immagini si risolveva in una metafora, nei racconti di *Final del juego* questo interstizio resterà aperto, come un silenzio che interroga. Qui in tutti i racconti sono presenti due storie, che la narrazione confronta e articola.

In *Continuidad de los parques*, la prima storia presenta un uomo d'affari che torna al suo potere, si siede sulla sua poltrona e si immerge nella lettura di un romanzo; la seconda storia, interpolata nella prima, presenta due amanti che tramano l'assassinio dell'uomo d'affari. Lette individualmente nessuna delle due storie ci appare fantastica; al contrario, vi è in esse una forte dose di realismo. È l'integrazione delle due storie in un'unica narrazione che produce la carica fantastica: il romanzo che legge l'uomo d'affari è la storia di due amanti che ordiscono l'assassinio di un uomo d'affari che legge un romanzo in cui due amanti... L'antecedente più antico di questo tipo di storia che si morde la coda risale al III secolo a.C.: «Zhuang Zhou sognò che era una farfalla. Al risveglio non sapeva se era Zhou che aveva sognato di essere una farfalla o se era una farfalla che stava sognando di essere Zhou». La prova del fuoco per racconti come questo consiste, evidentemente, nella destrezza della sua realizzazione, nella perizia con cui le due storie sono amalgamate in una unità narrativa. Di *Continuidad de los parques*, Cortázar ha detto: «Io, che non scrivo mai due volte un racconto, questo l'ho scritto quindici volte e ancora non sono soddisfatto. Ritengo che gli manchino elementi di ritmo e di tensione per poter arrivare ad essere minutamente perfetto»⁴⁸. Si confronti questo racconto con un altro dei racconti più brevi della sua produzione, *El río*, e si comprenderà subito a quali elementi di ritmo e tensione alludesse Cortázar. Anche *El río* articola due storie, o meglio, due punti di vista della medesima storia: la fine di un matrimonio narrata dal marito, la cui relazione però si sovrappone al punto di vista della moglie. Fin dalle prime frasi del racconto udiamo la voce della moglie, una voce che il cinismo del narratore ci fa giungere solo in sordina. Fin dall'inizio sono presenti anticipi del finale e una fusione di tempi che costituisce una delle risorse più efficaci del racconto. La tensione narrativa che attraversa le prime frasi del racconto si mantiene praticamente inalterata per tutta la narrazione: fusione di voci, di tempi e di immagini. Gli spasimi d'amore al fondo di un letto si sovrappongono agli spasimi della morte sul fondo del letto di un fiume.

Anche in *Sobremesa* abbiamo due versioni giustapposte dell'accaduto (o del non accaduto) durante una riunione di amici: una che allude a un intrigo ordito durante la riunione, l'altra che nega che la riunione (e pertanto anche l'intrigo) abbia mai avuto luogo. Il racconto è presentato in forma di scambio epistolare e tocca al lettore esaminare le lettere e trarne le proprie conclusioni. Racconto poliziesco in cui il lettore è sfidato ad agire da detective.

Se *Los venenos* dà adito a un interrogativo analogo, prodotto da uno spazio di silenzio interposto tra la versione del narratore e quella che è possibile scorgervi dietro, questa distanza, così come in *El río*, è stavolta il risultato di una storia narrata da un *unreliable narrator* — un narratore inaffidabile —, che attraverso i suoi pregiudizi e le sue inibizioni di bambino lascia intravedere un'altra storia: quella di Lila e Hugo. Triangolo incipiente, appena insinuato, che inaugura però un ciclo di racconti sullo stesso motivo. *El móvil*, ad esempio, sempre in questa raccolta, dove un primo triangolo si risolve in un secondo triangolo che riflette e inverte quello precedente. Ciò che era invisibile nel primo acquista visibilità nel secondo: l'assassinio di Montes si spiega con l'assassinio di Pereyra compiuto dal narratore. Nel contesto di questo secondo triangolo in cui si trova coinvolto, il narratore comprende quanto è avvenuto nel primo e risolve il mistero dell'assassinio del suo amico⁴⁹.

La banda è la cronaca di un fatto scandaloso: Lucio, attraverso un secondo narratore, racconta la sua indignazione di fronte a «elementi che non si trovavano al loro posto»: una banda che suona marce patriottiche in un cinematografo dove invece si sarebbe dovuto proiettare un film di Litvak. La sovrapposizione risiede nell'aspettativa del narratore (il film) e nell'irruzione di uno spettacolo inatteso (la banda) e, per questo motivo, sorprendente. Ma questa prima sovrapposizione — film/banda — ne nasconde una seconda: il Gran Cinema Opera, bastione culturale della borghesia *portena* degli Anni Quaranta, è invaso dagli impiegati e dalle famiglie della Compagnia Alparagas («Compagnia Espadilles»). A sua volta il contrasto Cinema Opera/Compagnia Alparagas rimanda in maniera sufficientemente chiara a un altro contrasto: la borghesia *portena* che rifiutava Perón e «le espadilles» che lo seguivano. Durante questi anni, il peronismo aveva introdotto nel cinema quello che fu chiamato *el número vivo*, lo spettacolo dal vivo: uno spettacolo che tutti i cinematografati erano tenuti a presentare prima della proiezione del film, allo scopo di dare una mano ad attori e artisti disoccupati. Dunque, la sovrapposizione è triplice: a livello del personaggio, a livello della classe sociale e a livello del narratore. La sorpresa del narratore è la sorpresa di una classe sociale: «le masses» entravano in quella piazza forte della borghesia che era stato il Barrio Norte della città di Buenos Aires fino all'avvento del peronismo. Se poi ricordiamo che negli stessi anni i lavoratori che seguivano Perón gridavano accorati per le strade lo slogan «espadilles sí, libri no», saremo subito in grado di cogliere questo secondo significato connesso alla prima sorpresa.

In *Axolotl* abbiamo un simultaneo incrocio di percezioni: la visione dell'*axolotl* da parte del narratore si incrocia con la visione del narratore da parte delle bambine da questa intersezione emerge il significato del racconto. Il gioco delle bambine di *Final del juego* si disarticola quando vi fa ingresso un estraneo, Ariel, la cui visione del gioco contamina anche la percezione che ne hanno le bambine, distruggendo quello spazio privilegiato che è l'unico territorio in cui possano fiorire i giochi.⁵⁰ Ma il racconto in cui questo *modus operandi* raggiunge il massimo livello di virtuosismo è *La noche boca arriba*: la storia dell'incidente di un motociclista viene incastata nella storia del sacrificio di un indiooteca. L'elemento fantastico di questi racconti non dipende dall'irruzione di un fatto fantastico, come avveniva nei racconti di *Bestiario*, ma dal modo in cui le due storie sovrapposte sono state articolate. Prese separatamente, non c'è niente di strano in nessuna di esse, ma una volta appaie in un unico racconto, una volta costrette a confrontarsi e a scambiarsi segnali, il racconto genera un significato che non era presente in nessuna delle narrazioni da se sole. E superfluo notare che il passaggio magico risiede proprio nel processo che rende possibile questa fusione. Creando una vera e propria rete di interrelazioni intrinseche, Cortázar costringe le due storie a esprimere qualcosa che era loro impossibile dire isolatamente. Per quale motivo dovrebbe sorprenderci la storia di un motociclista che ha un incidente e viene trasportato in un ospedale per essere operato? Non c'è niente di insolito neppure nella seconda storia, quella di un indio in fuga dai suoi persecutori aztechi durante la «guerra fiorita», che infine viene catturato e sacrificato. Ma presentando la seconda storia come un sogno del personaggio della prima e invertendo inaspettatamente la condizione di sogno di questo secondo personaggio per farlo diventare il sognatore del primo, Cortázar ottiene un effetto che s

sottrae e lancia una sfida alle spiegazioni logiche. Il suo messaggio è situato tra le due storie, in quell'interstizio creato dalla loro giustapposizione, interstizio che genera un rilievo fantastico: ciò che era cominciato come sogno diventa realtà e ciò che era stato realtà si trasforma in sogno. Qual è il sogno e chi è il sognatore: il motociclista o l'indio moteca? Non c'è risposta, come non ce n'è al sogno di Zhuang Zhou, ma questo interrogativo senza risposta genera a sua volta un ventaglio di risposte che come una palpebra si solleva dal fondo del racconto. È la vita a essere un sogno, in quanto ciascuno di noi la sogna, o siamo tutti un sogno perché la vita, Qualcuno, ci sogna? Il tempo che io vivo è finito? O questa finitezza è legata ad altre, che inanelandosi formano una catena infinita, un *illo tempore* valido per tutti? Jacques Soustelle ha osservato che «la realtà di una civiltà è il sogno di un'altra»; la guerra fiorita degli aztechi appare alla nostra intelligenza come un sogno e, a sua volta, forse, la nostra civiltà contemporanea con le sue carneficine è solo un brutto sogno se osservata dal punto di vista dell'inconscio della civiltà che dalla nostra fu decimata. Questo ed altri interrogativi emergono da quel vuoto dal quale il racconto proferisce le sue domande. Se nei racconti di *Bestiario* era solo il fatto fantastico a veicolare la carica metaforica che rendeva possibile l'interrogativo posto dalla narrazione, nelle narrazioni di *El juego final* tutto il racconto si è trasformato, in virtù della sua peculiarissima composizione, in una metafora. La distanza percorsa dalla prima raccolta alla seconda può essere definita nel seguente modo: nella prima, il fatto fantastico irrompeva nella narrazione come una metafora, e questa metafora era, a sua volta, la risposta della narrazione ai conflitti in essa presentati; nella seconda, non vi sono fatti fantastici, ma è l'integrazione delle due storie a essere responsabile di quell'aura fantastica che avvolge il racconto. Nella prima raccolta c'è una soluzione fantastica che si presenta sul piano dell'argomento; nella seconda, invece, c'è una soluzione sintattica: il fantastico risiede nel modo in cui le due storie sono state inserite l'una nell'altra, a formare quel silenzio inquietante dal quale il racconto ci interroga. Questa seconda soluzione richiede — è forse superfluo osservarlo — una maggiore padronanza e una superiore abilità di gestione del genere breve.

(trad. di Duccio Sacchi)

NOTE

¹ E. CARILLO, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Novva 1968, p. 20.

² N. CÓCARO, *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, 1960, p. 13.

³ A. M. BARRENECHEA e E. S. SPERATTI PIÑERO, *La literatura fantástica en la Argentina, México, 1957*, pp. IX-X.

⁴ A. REYES, *El deslinde*, México, 1944, p. 33.

⁵ Tra gli studi più utili, ricordiamo: R. CAILLOIS, *Images, images...*, Paris, José Corti 1966; Id., *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard 1959; M. SCHNEIDER, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard 1964; T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1981²); L. VAX, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, P.U.F. 1960; G. JACQUEMIN, *Littérature fantastique*, Paris, 1974; P. MABILLE, *Le miroir du merveilleux*, Paris, 1962; H. P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson 1945 (trad. it. *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i romanzi e i racconti. Il mito*, Roma, Newton Compton 1993, vol. II, pp. 459-527); P. PENZOLDT, *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press 1965; E. S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton 1966.

⁶ L. VAX, *L'art*, cit., p. 6.