

LA NARRATIVA FANTASTICA

Jaime Alazraki

1

Il fantastico e il neofantastico

La storia della letteratura è scandita da concetti o astrazioni che tentano di annirne il corso e di tracciare una mappa delle sue direzioni e delle sue azioni. In alcuni casi, questa terminologia viene coniata dallo stesso movimento che produce un determinato gruppo di opere e che le identifica con i colori della propria bandiera: modernismo, surrealismo, esistenzialismo, ecc. Questo almeno, se si prende in considerazione un periodo letterario o un movimento. Assai più tradimento è il ricorso dei generi letterari, che ha bisogno di un certo numero di opere affini prima di poterle includere in una particolare poetica o retorica. La difficoltà nasce appunto da questo sforzo di individuare denominatori comuni in opere apparentemente eterogenee e senza un nesso di parentela. Al di là della loro brevità, che cosa appartiene alle narrazioni brevi della *Bibbia*, delle *Mille e una notte* e del *Decameron* con i racconti moderni da Edgar Allan Poe in avanti? In questo caso, è evidente che la brevità sola non è sufficiente a fissare un criterio generico di selezione. Il racconto moderno, così come lo intendiamo a partire da Poe, il primo a elaborare la poetica del genere, differisce considerevolmente per concezione, organizzazione e funzionamento dalle forme affini che lo precedono. Con Poe, il racconto breve acquisisce una densità, una struttura che i suoi antecedenti non possedevano. Oltre al carattere peculiare della sua lunghezza — un testo che deve potersi leggere tutto d'un fiato —, Poe fissa altri tratti distintivi: ad esempio, l'impressione di scanso, che controlla e determina la disposizione dell'argomento, che fissa la composizione del testo e che stabilisce interrelazioni tra le sue diverse parti. A partire da questi dati, Poe strutturò una forma radicalmente diversa da quelle che la precedevano. Dopo Poe, non possiamo più parlare indiscriminatamente di «racconti» per riferimento a narrazioni brevi: «racconto» sarà soltanto quello che si attiene alla poetica fissata dal maestro nordamericano. Non si tratta di una formula, o di un canone, rigida e inviolabile. Un'applicazione troppo stretta di questo criterio non escluderebbe come racconti diverse forme successive che si discostano dal modello stabilito da Poe; ma a partire da Poe il racconto breve acquisisce una fisionomia

coerenza e un equilibrio strutturale che escludono da questa categoria forme narrative altrimenti organizzate, anteriori o posteriori. E se alle prime riserviamo il nome di «racconti», alle seconde ci riferiamo con il termine più generico di «storie».

Molto meno chiaro è il caso del genere fantastico. Se nel caso del racconto l'esclusiva attenzione alla sua brevità dette adito a molte confusioni ed errori — fu-rono definite «racconti» storie che potevano essere considerate tali solo per la loro estensione, ma che per tutti gli altri caratteri rifiutavano l'inclusione in questa categoria —, in quello della narrazione fantastica bastò la presenza di un solo elemento fantastico all'interno di un'opera assolutamente realista perché si parlasse di letteratura fantastica. In America latina, e in particolare in Argentina, la denominazione di «letteratura fantastica» è stata impiegata con un'ambiguità eccessiva. Nel suo studio *El cuento fantástico*, del 1968, Emilio Carilla osserva: «E infatti evidente che sotto la denominazione di letteratura fantastica comprendiamo un mondo che tocca, in modo particolare, le dimensioni del meraviglioso, dello straordinario, del soprannaturale, dell'inesplicabile. In altre parole, al mondo fantastico appartiene ciò che sfugge alla spiegazione "scientifica" e realista, o che ne sta ai confini; ciò che sta al di fuori del mondo attorno a noi, del mondo dimostrabile»¹. Si noti il senso lato assunto dall'idea di fantastico nell'uso fattone da Carilla. Per definire il fantastico, questi ricorre a nozioni come «il meraviglioso» e «lo strano» (l'inesplicabile), che costituiscono generi autonomi e distinti dal fantastico propriamente detto. Con la stessa libertà, ci viene suggerito che «il primo racconto fantastico propriamente detto, in Argentina, è il *Santos Vega* di Mitre»² o, forse, l'antico poema di Barco Centenera, *La Argentina*, del XVII secolo³. Un criterio così volubile apre le porte del genere a qualsiasi testo contenga un elemento di meraviglia. Letteratura fantastica sarebbero allora Omero come Shakespeare, Cervantes come Goethe. Definire un'opera «letteratura fantastica» in base alla semplice presenza di un elemento fantastico è un procedimento inadeguato; equivarrebbe a definire un'opera «tragedia» soltanto perché contiene uno o più elementi tragici, o a definire un racconto come tale sulla base dello scontro del testo letterario in generale: «La fugace presenza di alcune frasi letterarie all'interno di un'opera non letteraria non basta per definire tale opera come lettera-ria»⁴.

La definizione di una forma letteraria si propone di facilitare lo studio della suddetta forma, di comprenderne possibilità e limiti, di distinguere la sua funzione e il suo funzionamento da quelli di forme simili. Soltanto negli ultimi decenni, a partire dal saggio pionieristico di P. G. Castoux, *El cuento fantástico en Francia* (1951), la letteratura fantastica è stata oggetto di uno studio più sistematico⁵. Secondo alcuni di questi studi, molto di quanto abbiamo finito per chiamare «letteratura fantastica» non sarebbe tale. Cos'è che distingue e separa il genere fantastico da altri generi vicini o affini? La maggior parte dei critici che si pongono questo interrogativo concordano nel sottolineare la capacità propria del genere di suscitare una qualche paura o terrore. Per Louis Vax, ad esempio, «l'arte fantastica deve introdurre terrori immaginari all'interno del mondo reale... Se non scuote la nostra sicurezza, il soprannaturale non trova spazio nella narrazione fantastica»⁶.

Roger Cailliois concorda con Vax e definisce la letteratura fantastica come «un gioco con la paura». Per percorrere la distanza che separa il mondo soprannaturale

delle fate e dei miracoli dal nostro mondo retto da leggi immutabili stabilite dalla scienza, Caillois propone due concetti differenzianti, il meraviglioso e il fantastico:

L'universo del *meraviglioso* è naturalmente popolato di draghi, di liocorni e di fate; i miracoli e le metamorfosi sono all'ordine del giorno; la bacchetta magica è d'uso corrente; i talismani, i geni, gli elfi e gli animali riconoscenti vi abbondano; le madrine esaudiscono all'istante i desideri delle orfane meritevoli. [...] Al contrario, nel *fantastico*, il soprannaturale si manifesta come rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi erano fino ad allora giudicate rigorose e immutabili. È l'impossibile, che irrompe all'improvviso in un mondo da cui, per definizione, è bandito⁷.

Caillois illustra la meccanica e gli effetti di questi due generi con un esempio molto convincente. Prende il *romance* medievale dei *Tre desideri*, diffuso in tutta Europa, e conosciuto in Francia nella classica versione di Charles Perrault, e lo confronta con quella che potrebbe essere considerata la sua versione moderna, il racconto dello scrittore inglese William W. Jacobs, *The Monkey's Paw* («La zampa di scimmia»). Ricordiamo brevemente la favola di Perrault:

Un boscaiolo soccorre una fata, che per ricompensa gli concede la realizzazione immediata di tre desideri a sua scelta. Eccolo pieno di stupore cercare con la moglie i tre desideri più vantaggiosi. Davanti al misero piatto di carne che gli viene servito, il boscaiolo incautamente chiede, a voce alta, un bel pezzo di sanguinaccio fumante, che subito appare. Un desiderio perduto. La moglie, irritata, prega che il sanguinaccio si appiccichi al naso del contadino imprevedente, preghiera immediatamente esaudita. Così, anche il secondo desiderio è gettato al vento e non resta altro che utilizzare il terzo per liberare il povero boscaiolo dal sanguinaccio che lo sfigura⁸.

La versione offerta dal racconto di Jacobs è un quadro di vita moderna: la casa di una coppia di pensionati, in una notte d'inverno, con il camino acceso; il padre e l'unico figlio, ormai maggiorenne, giocano a scacchi accanto al fuoco, mentre la donna cuce placidamente nei pressi del focolare, tutti in attesa di un ospite che infine arriva, nonostante la notte gelida, piovosa e tempestosa. Il visitatore, il sergente Morris, mostra loro una zampa di scimmia che un vecchio fachimiro indiano ha dotato di poteri magici: tre uomini possono chiederle tre desideri. Quella stessa notte, dopo che il sergente se n'è andato, il padre, incredulo, chiede, istigato dalla moglie, duecento sterline per pagare l'ipoteca che grava sulla casa. Il sergente li aveva avvertiti che le «cose avvenivano con tanta naturalezza da sembrare coincidenze». Il mattino dopo, verso mezzogiorno, un rappresentante della fabbrica dove lavora il figlio viene a informarli che il figlio è rimasto preso nelle macchine ed è ferito a morte. La compagnia nega ogni responsabilità nell'incidente, ma in considerazione dei servigi resi dal figlio, gli inviano duecento sterline. Il primo desiderio si è compiuto.

Una settimana dopo, nel mezzo della notte, la donna, abbattuta dalla perdita, chiede al marito: «Abbiamo espresso soltanto un desiderio: ne chiederemo un altro. Cerca la zampa e chiedi che nostro figlio torni in vita». Il marito, che ha visto il corpo maciullato e irriconoscibile del figlio, ribatte: «Sei pazza», ma alla fine acconsente, e chiede: «desidero che mio figlio viva di nuovo». È impossibile riprodurre

L'atmosfera gotica di terrore e paura ispirata dalla narrazione. Basti dire che nell'opodono i colpi furtivi alla porta d'ingresso e la donna fuori di sé esce dalla stanza per andare ad aprire (al figlio che torna), il marito pensa solo a come evitare lo spaventoso e inaudito incontro con l'orripilante figura del figlio maciullato. Prende la zampa di scimmia e freneticamente balbetta il terzo ed ultimo desiderio. I colpi cessano e, quando la porta si aprì, «la strada era deserta e tranquilla».

La struttura delle due narrazioni, spiega Callois, è rigorosamente parallela. E tuttavia, a esaminarle in dettaglio, ci si rende conto che tra di esse non c'è solo la differenza che passa tra quel che è divertente e quel che è atroce. Un contrasto fondamentale oppone le condizioni stesse delle due avventure. Tre prodigi, che violano l'ordine naturale delle cose, scandiscono la delusione dei contadini nel racconto polare. Nella novella di Jacobs, l'influenza del talismano fantastico, la zampa di scimmia che determina lo svolgimento dei fatti, non è comprensibile se non in una concatenazione ineluttabile di cause, che tuttavia restano equivoche. I tre desideri vengono esauditi senza un'esplicita rottura dell'ordine del mondo, poiché non accade nulla che lo contraddica apertamente. Un incidente in una fabbrica, il versamento di un'indennità, i colpi alla porta di una casa nella notte, la scomparsa di un improbabile visitatore. Tutto si spiega indubbiamente con il potere malefico della zampa di scimmia, ma chi non fosse a conoscenza del segreto, chi tra-scurasse il potere della fatale reliquia scorgerebbe nel dramma solo coincidenze e autosuggestione. E tuttavia, nelle leggi immutabili dell'universo quotidiano si è prodotta una fessura minuscola, impercettibile, incerta, eppure sufficiente ad aprire la via allo spaventoso⁹.

In un mondo addomesticato dalle scienze, il racconto fantastico apre una finestra alle tenebre dell'aldilà — come un'intrusione del soprannaturale —, e da questa apertura si insinuano il timore e il brivido. Questo brivido non esiste nella fiaba di Perrault e non può esistere nel regno del meraviglioso in generale, dove la scienza è ancora una meraviglia come un'altra e la stessa realtà non è meno magica e meravigliosa delle magie e delle meraviglie che popolano i racconti di fate. Per questo, secondo Callois, il fantastico «non poteva emergere che dopo il trionfo della concezione scientifica di un ordine razionale e necessario dei fenomeni, dopo il riconoscimento di un determinismo rigoroso nella concatenazione delle cause e degli effetti. In breve, nasce nel momento in cui nessuno crede più alla possibilità del miracolo. Se da qui in avanti il prodigio *fa paura* è perché la scienza lo bandisce e perché noi lo riteniamo inammissibile, terrificante»¹⁰.

Questo momento è databile tra il 1820 e il 1850, quando, secondo Caillouis, questo genere nuovo offrì i suoi capolavori: Hoffmann nasce nel 1778; Poe e Gogol nel 1809. Tra queste due date nascono William Austin (1778), Achim von Arnim (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799), Hawthorne (1803) e Mérimée (1805), ovvero tutti i principali maestri del genere. Dickens (1812), Sheridan Le Fanu (1814) e Aleksej Tolstoj (1817) seguono da presso.

In misura maggiore o minore, quasi tutti i critici che hanno studiato il genere sono concordi nel definire il fantastico in base alla sua capacità di ispirare paura nel lettore. H. P. Lovecraft lo dice chiaramente: «Un racconto è fantastico semplice-mente se il lettore avverte profondamente un senso di *paura* e di *terrore*, la presenza

L'atmosfera gotica di terrore e paura ispirata dalla narrazione. Basti dire che nell'op-
 odono i colpi furtivi alla porta d'ingresso e la donna fuori di sé esce dalla stanza per
 andare ad aprire (al figlio che torna), il marito pensa solo a come evitare lo spaven-
 toso e inaudito incontro con l'orripilante figura del figlio maciullato. Prende la
 zampa di scimmia e freneticamente balbetta il terzo ed ultimo desiderio. I colpi ces-
 sano e, quando la porta si apre, «la strada era deserta e tranquilla».

La struttura delle due narrazioni, spiega Callois,

è rigorosamente parallela. E tuttavia, a esaminarle in dettaglio, ci si rende conto che tra di
 esse non c'è solo la differenza che passa tra quel che è divertente e quel che è atroce. Un
 contrasto fondamentale oppone le condizioni stesse delle due avventure. Tre prodigi, che
 violano l'ordine naturale delle cose, scandiscono la delusione dei contadini nel racconto po-
 polare. Nella novella di Jacobs, l'influenza del talismano fantastico, la zampa di scimmia che
 determina lo svolgimento dei fatti, non è comprensibile se non in una concatenazione inelut-
 tabile di cause, che tuttavia restano equivocate. I tre desideri vengono esauditi senza un'espli-
 cita rottura dell'ordine del mondo, poiché non accade nulla che lo contraddica apertamente.
 Un incidente in una fabbrica, il versamento di un'indennità, i colpi alla porta di una casa
 nella notte, la scomparsa di un improbabile visitatore. Tutto si spiega indubbiamente con il
 potere malefico della zampa di scimmia, ma chi non fosse a conoscenza del segreto, chi tra-
 scurasse il potere della fatale reliquia scorgerebbe nel dramma solo coincidenze e autosugge-
 stione. E tuttavia, nelle leggi immutabili dell'universo quotidiano si è prodotta una fessura:
 minuscola, impercettibile, incerta, eppure sufficiente ad aprire la via allo spaventoso.

In un mondo addomesticato dalle scienze, il racconto fantastico apre una finestra
 alle tenebre dell'aldilà — come un'intrusione del soprannaturale —, e da questa
 apertura si insinuano il timore e il brivido. Questo brivido non esiste nella fiaba di
 Perrault e non può esistere nel regno del meraviglioso in generale, dove la scienza è
 ancora una meraviglia come un'altra e la stessa realtà non è meno magica e meravi-
 gliosa delle magie e delle meraviglie che popolano i racconti di fate. Per questo, se-
 condo Callois, il fantastico «non poteva emergere che dopo il trionfo della conce-
 zione scientifica di un ordine razionale e necessario dei fenomeni, dopo il riconosci-
 mento di un determinismo rigoroso nella concatenazione delle cause e degli effetti.
 In breve, nasce nel momento in cui nessuno crede più alla possibilità del miracolo.
 Se da qui in avanti il prodigio *fa paura* è perché la scienza lo bandisce e perché noi lo
 riteniamo inammissibile, terrificante»¹⁰.

Questo momento è databile tra il 1820 e il 1850, quando, secondo Callois, que-
 sto genere nuovo offrì i suoi capolavori: Hoffmann nasce nel 1778; Poe e Gogol' nel
 1809. Tra queste due date nascono William Austin (1778), Achim von Arnim (1781),
 Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799),
 Hawthorne (1803) e Mérimée (1805), ovvero tutti i principali maestri del genere.
 Dickens (1812), Sheridan Le Fanu (1814) e Aleksej Tolstoj (1817) seguono da
 presso.
 In misura maggiore o minore, quasi tutti i critici che hanno studiato il genere
 sono concordi nel definire il fantastico in base alla sua capacità di ispirare paura nel
 lettore. H. P. Lovecraft lo dice chiaramente: «Un racconto è fantastico semplice-
 mente se il lettore avverte profondamente un senso di *paura* e di *terrore*, la presenza

di mondi e di potenze insolite»¹¹. Anche Peter Penzoldt ha insistito sul fatto che «a eccezione del racconto di fate, tutte le storie soprannaturali sono *storie di paura*»¹². E lo stesso Todorov — al di là della sua *boutade*, per la quale se per poter stabilire l'appartenenza al fantastico è necessario che il sentimento di paura assalga il lettore, allora «si dovrebbe dedurre che il genere di un'opera dipenda dal sangue freddo del suo lettore»¹³ —, al momento di definire il genere, recupera l'orrore e la paura come effetti verso i quali si muove tutto il meccanismo della narrazione, come sua stessa inevitabile ragion d'essere. La paura era un modo di mettere in discussione l'infallibilità dell'ordine razionale: succede quello che non può succedere, l'impossibile diventa possibile, viene tesa una trappola all'ordine scientifico della realtà che, pur senza essere violato, si trova costretto a capitolare. O, per dirla con Caillois, «il fantastico presuppone la solidità del mondo reale, ma per meglio distruggerlo. [...] Appare non molto prima del XVIII secolo, contemporaneo del Romanticismo, e come compensazione di un eccesso di razionalismo»¹⁴.

Ma se il fantastico è riconoscibile e identificabile sulla base di questo effetto considerato da tutti i critici come suo carattere distintivo, in che modo allora classificare e denominare quelle narrazioni che contengono sì elementi fantastici, ma che non si propongono di assalire il lettore con nessuna paura o terrore? Come definire alcune narrazioni di Kafka, Borges o Cortázar che, nonostante l'indiscutibile spessore fantastico, prescindono tuttavia dai geni del racconto meraviglioso, dall'orrore del racconto fantastico o dalla tecnologia della fantascienza? Evidentemente non è un problema di pura tassonomia. Si tratta di comprenderne più in profondità propositi e portata; si tratta di fissare una prospettiva che ne giustifichi il funzionamento; si tratta, insomma, di stabilire una poetica di questo tipo di racconto, che ci impressiona come fantastico (poiché non esistono uomini che si trasformano in insetti o in axolotl, né uomini immortali), ma che differisce radicalmente dal racconto fantastico così come è concepito e praticato nel XIX secolo.

Cortázar è stato il primo a esprimere la sua insoddisfazione nei confronti della generalizzazione di questa etichetta. Già nel 1962, nella sua conferenza all'Avana, a proposito della generica ascendenza dei suoi racconti brevi affermava: «Quasi tutti i racconti che ho scritto appartengono al genere chiamato fantastico per mancanza di un termine migliore»¹⁵. Appassionato lettore di letteratura gotica e devoto traduttore dei due volumi di racconti di Poe, sapeva fin troppo bene che i suoi racconti, nonostante i tratti fantastici presenti in essi (un personaggio che vomita conigli, una famiglia che abita con una tigre, inesplicabili rumori che fanno fuggire da casa loro una coppia di fratelli), non erano racconti fantastici. Erano un'altra cosa: un nuovo tipo di letteratura in cerca del proprio genere. Nel 1975, nelle conferenze tenute a Norman (Oklahoma), confermò e ampliò i suoi sospetti del 1962 a proposito del genere di appartenenza dei suoi racconti. Riconosce quanto la sua narrativa deve ai maestri del fantastico e quanto la colloca su un altro piano, all'interno di un genere nuovo che pur derivando effettivamente dal primo, corrisponde a una percezione e a una poetica differenti. Ascoltiamolo:

Le tracce di scrittori come Poe sono innegabilmente presenti ai livelli più profondi dei miei racconti, e credo che senza *Ligeia*, senza *Il crollo della casa Usher*, non avrei avuto quella disposizione al fantastico che mi assale nei momenti più inaspettati e che mi proietta nella

scrittura come unico modo di oltrepassare certi limiti, di installarmi nel territorio di ciò che è *altro*. Ma qualcosa mi indicò fin dall'inizio che la strada verso questa alterità non risiedeva, per quanto riguarda la forma, nei trucchi letterari dai quali dipende la letteratura fantastica *tradizionale* per la creazione del suo celebrato «pathos», non si trovava in quella scenografia verbale consistente nell'immediato disorientamento del lettore, nel suo condizionamento per mezzo di un'atmosfera morbosa che lo obbligava ad accedere docilmente al mistero e alla paura... Nel mio caso l'irruzione dell'*altro* avviene in un modo marcatamente banale e prosaico, senza avvertenze premonitrici, senza trame *ad hoc* e atmosfere appropriate, come nella letteratura gotica o nei racconti contemporanei di scarsa qualità... Arriviamo così a un punto in cui è possibile collocare la mia idea del *fantastico all'interno di un registro più ampio e più aperto* di quello predominante all'epoca dei romanzi gotici e dei racconti i cui attributi erano i fantasmi, i lupi mannari e i vampiri¹⁶.

È evidente lo sforzo di Cortázar di separare il territorio di ciò che chiama «fantastico tradizionale» dal territorio in cui si colloca la sua opera. Il primo, che aveva fissato il proprio canone nel XIX secolo, ma che continuava a ripetere i suoi trucchi e le sue formule ancora nel XX, non gli interessava. Lo dichiarava senza mezzi termini in un'intervista a Ernesto González Bermejo nel 1978:

Anche se c'è un enorme pubblico che ammira i racconti fantastici di Lovecraft — pubblico che resterà inorridito da quanto sto per affermare —, a me personalmente non interessano per niente, perché mi sembra un fantastico del tutto costruito e artificiale... Lovecraft parte creando uno scenario che è sicuramente fantastico ma anacronistico, sembra una cosa del XVIII o del XIX secolo. Tutto si svolge in vecchie case, in altipiani battuti dal vento o in paludi dai vapori che invadono l'orizzonte. E quando è finalmente riuscito a terrorizzare il lettore ingenuo, eccolo cominciare a raccontare di bestiacce pelose e di maledizioni di misteriose divinità, che andavano benissimo due secoli fa, quando facevano tremare chiunque, ma che attualmente, almeno a mio modo di vedere, sono prive di qualsiasi interesse. Per me il fantastico è qualcosa di molto semplice, che può avvenire in piena realtà quotidiana, in questo mezzogiorno di sole, adesso tra me e lei, o nel metro, mentre lei si recava a questa inter-
vista¹⁷.

Come Borges e Bioy Casares, che nella loro *Antología* del 1940 mescolarono racconti di periodi e generi svariati sotto la stessa denominazione generale di «fantastici» — anche Cortázar — con un certo disagio, avanzando riserve e precisazioni — continuò a impiegare questo termine, termine che definisce un genere molto particolare, per nominare letterature che si allontanano notevolmente dai propositi, dalle tecniche e dal funzionamento del genere fantastico. E come Cortázar, anche Bioy Casares (1914-1999), nel suo prologo all'*Antología* del 1940, riconobbe che il termine «fantastico», adottato dagli antologiisti per narrazioni tanto diverse nell'aspetto e tanto distanti nel tempo, si prestava a malintesi ed equivoci. Bioy Casares specifica che «non c'è un solo tipo, ma molti tipi di racconto fantastico»; e ammette che «come genere più o meno definito, la letteratura fantastica nasce nel XIX secolo e in lingua inglese»¹⁸.

Quel che era certo è che i racconti di un Borges, di un Cortázar e magari di un Kafka avevano molto poco a che vedere con il genere fantastico così come fu concepito nel XIX secolo e come continuavano a praticarlo, nel secolo XX, alcuni scrittori passatisti alla Lovecraft, il quale, naturalmente, definiva la letteratura fantastica sulla

base della sua intenzione terrorizzante. Kafka, per converso, restava escluso dalle antologie che si attenevano a un criterio rigido e minimalista di definizione del genere, come quello seguito da Roger Caillois. Louis Vax e Tzvetan Todorov concordano nel negare l'appartenenza di *La metamorfosi* al genere fantastico. Il primo conclude che questo racconto, «prima che al genere fantastico, corrisponde alla psicoanalisi e all'esperienza mentale... La sua avventura è più tragica che fantastica»¹⁹. Mentre Todorov, a proposito dello stesso testo, specifica: «Il discorso fantastico parte da una situazione assolutamente naturale per raggiungere il soprannaturale, mentre *La metamorfosi* parte dall'avvenimento soprannaturale per dargli, nel corso del racconto, un'aria sempre più naturale [...]. Kafka tratta l'irrazionale come se facesse parte del gioco: tutto quanto il suo mondo ubbidisce a una logica onirica [...] che non ha più niente a che vedere con il reale. [...] Il racconto kafkiano esclude quella che noi avevamo presentato come la seconda condizione del fantastico: l'esitazione [tra lo strano e il meraviglioso] rappresentata all'interno del testo, e che caratterizza più particolarmente gli esempi del XIX secolo»²⁰.

Mentre la critica andava registrando l'allontanamento dell'opera di Kafka dal genere fantastico, si fece più chiaro che questa si avvicinava a un tipo di racconto fantastico più aderente alla definizione di Cortázar che a quella di Caillois, Vax e Todorov. A proposito dell'autore de *Il processo*, Walter Benjamin aveva detto: «Non conosciamo la dottrina interpretata dalle parabole di Kafka»²¹, volendo dire che le sue parabole trascendevano le nostre coordinate logiche e che i nostri codici razionali erano insufficienti a decifrare le sue metafore. Evidentemente. Corrispondevano a una visione della realtà ancora inedita, una realtà «meravigliosa», come la chiama Cortázar, che spiega: «Meravigliosa nel senso che la realtà quotidiana maschera una seconda realtà che non è né misteriosa, né trascendente, né teologica, bensì profondamente umana, e che però per tutta 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»²². E se tutto il mondo di Kafka ubbidisce a una logica onirica — come diceva Todorov —, queste immagini surreali non sono state create per provocare paure o terrori, ma per cartografare quella seconda realtà di cui parlava Cortázar e la cui dottrina non è stata ancora postulata se non da queste parabole e metafore letterarie.

A queste immagini dell'alterità Cortázar fa allusione nella sua definizione di fantastico: «Per me il fantastico — spiega — 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»²³. Non sono tentativi di sconvolgere la realtà implorando il soprannaturale — come quelli proposti dal genere fantastico del XIX secolo —, ma sforzi tesi a intuirlo e a conoscerla al di là di questa facciata razionalmente costruita. Per distinguere questo tipo di racconti dai loro predecessori ottocenteschi, ho proposto la denominazione «neofantastici». Neofantastici perché, seppure imperniati su un elemento fantastico, questi racconti si distinguono dai loro antenati del XIX secolo per visione del mondo, intento e *modus operandi*.

Analizziamo brevemente ciascuno di questi elementi. Per la visione del mondo, perché mentre il fantastico presuppone la solidità del mondo reale — sia pure al fine di «distruggerlo meglio», come diceva Caillois — il neofantastico considera il

mondo reale come una maschera, come un travestimento che nasconde una seconda realtà, che è il vero obiettivo della narrazione neofantastica. La narrazione fantastica propone di aprire una «fessura», una «fenditura», in una superficie solida e impenetrabile; per quella neofantastica, invece, la realtà è — come diceva Johnny Carter in *El perseguidor* — una spugna, un formaggio groviera, una superficie piena di fori come un colabrodo, dai cui orifizi è possibile scorgere, come in un flash, quell'altra realtà. Borges lo dice in un altro modo. Il suo saggio *Avatares de la tortuga* si chiude con la seguente riflessione: «Noi [...] abbiamo sognato il mondo. L'abbiamo sognato esistente, misterioso, visibile, onnipresente nello spazio e fisso nel tempo; ma abbiamo consentito nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdo per sapere che è falso»²⁴. Gran parte dell'opera di Borges si nutre di questi paradossi, che, come quello di Zenone di Elea, sono interstizi di assurdo, momenti di insonnia del sogno della ragione.

Per quanto riguarda l'intento, quello tipico del racconto fantastico — produrre nel lettore uno spavento, un terrore che per tutta la sua durata ne faccia vacillare gli assunti logici — risulta invece assente nel racconto neofantastico. Né *La Biblioteca de Babel*, né *La metamorfosi*, né *Bestiario* provocano paura o timore. Sicuramente, l'inconsuetudine delle situazioni narrate produce una certa perplessità, una certa inquietudine, ma l'intento che ne sta alla base è ben diverso. Nella maggior parte dei casi si tratta di metafore che cercano di esprimere sprazzi, congetture o interstizi di assurdo che sfuggono o resistono al linguaggio della comunicazione, che non trovano posto nelle cellette costruite dalla ragione, che vanno a contropelo del sistema concettuale e scientifico con cui ci arrabattiamo ogni giorno. La prima frase di *La Biblioteca de Babel* proclama il suo intento metaforico: «L'universo (che altri chiamano la Biblioteca)....». Per definire il caos dell'universo, Borges sceglie, come veicolo della metafora, il suo antipodo, una biblioteca che rappresenta l'ordinamento dell'umana conoscenza, ma la rende fantasmatica, riempiedola di libri illeggibili. La stranezza della condizione di questa biblioteca trasmette tuttavia il messaggio più potente: se una biblioteca rappresenta l'ordinamento della conoscenza umana, questo ordine è un ordine fittizio; l'ordine del mondo reale, invece, è opaco, illeggibile, caotico, come la Biblioteca di Babel.

Anche nei racconti di Cortázar gli elementi fantastici — i rumori di *Casa tomada* (*La casa ocupada*), la tigre di *Bestiario*, i consigli di *Carta a una senyora de París* — sono portatori di un senso metaforico. Le loro irruzioni nella narrazione non sono arbitri o travallicamenti della ragione. Costituiscono invece la soluzione metaforica delle situazioni e dei conflitti presentati nel racconto. Questo secondo linguaggio — la metafora — è l'unico modo di alludere a una seconda realtà che si rifiuta di essere nominata dal linguaggio della comunicazione. La metafora corrisponde alla visione e alla descrizione di quegli orifizi che si aprono nella nostra percezione causale della realtà. Prendendo a prestito un'espressione coniata da Umberto Eco in *Opera aperta*, abbiamo proposto di chiamarle «metafore epistemologiche»²⁵. Per Eco, queste faccende scientifiche e, di conseguenza, non potevano dire niente che già non avessero detto le scienze: secondo Eco, il canale più autorizzato alla conoscenza del mondo. Il nostro uso di questo concetto è più ristretto e si discosta dal senso che Eco gli attribuisce. Definiamo metafore epistemologiche quelle immagini del racconto neofantastico che

non sono «complementi» della conoscenza scientifica, ma *alternative*, modi di nominare ciò che per il linguaggio scientifico è innominabile, modi di guardare dove la nostra consueta visione fallisce. Si possono anche definire come una geometria non euclidea che può superare i limiti e le carenze della geometria euclidea. È evidente che la trasformazione di Gregorio Samsa in insetto nel racconto di Kafka ubbidisce a un'intenzione metaforica: il suo problematico rapporto con la famiglia, la sua solitudine e alienazione non si spiegano se non a partire dalla sua metamorfosi: «Nessuno può sapere che cos'è un animale, che cosa vede o che cosa sente», diceva Cortázar²⁶. Vi è una certa opacità nella metafora di Kafka, così come nell'axolotl di Cortázar. Ma se sapessimo che cosa sente l'insetto o che cosa vede un axolotl, gran parte dell'efficacia delle due trasformazioni andrebbe perduta. Questa deliberata ambiguità definisce un altro carattere di queste metafore: l'incertezza dei suoi significati e, a volte, la loro innominabilità. *Casa tomada* ammette una molteplicità di interpretazioni, a seconda del senso che attribuiamo agli enigmatici rumori: folle peroniste, chiacchiere di vicini o dolori del parto. Queste interpretazioni sono estranee al racconto. Il testo tace, ma questo silenzio, quest'assenza, ne costituiscono, il più delle volte, l'affermazione più efficace.

Infine, per quanto riguarda la meccanica, o *modus operandi*, delle narrazioni neofantastiche, va detto che esse si differenziano notevolmente dal racconto fantastico. Todorov aveva ragione quando obiettava al racconto di Kafka che «l'avvenimento strano non appare in seguito a una serie di indicazioni indirette, come il vertice di una gradazione, ma è tutto quanto contenuto nella prima frase»²⁷. Naturalmente a Kafka non interessava assalire il lettore con quelle paure che costituivano la ragion d'essere del racconto fantastico. Perché questa paura si produca, la narrazione fantastica parte dal presupposto della causalità del mondo, riproduce la realtà quotidiana tale e quale la conosciamo nella nostra quotidiana pratica esistenziale, e allestisce una macchina narrativa che gradualmente e sottilmente la mina alla base, fino al momento in cui quella stessa causalità da cui era partita soccombe, e avviene, o sembra che stia per avvenire, l'impossibile: il figlio morto maciullato dalle macchine di *The Monkey's Paw* bussa alla porta di casa dei genitori. Il racconto neofantastico prescinde anche dalle inquadrature e dagli oggetti scenici che contribuiscono alla definizione dell'atmosfera o del *pathos* necessari a questa «fenditura» finale. Fin dalle prime frasi, il racconto neofantastico ci porta a contatto, a bruciapelo, con l'elemento fantastico: senza progressione graduale, senza oggetti scenici, senza *pathos*: «Ci fu un'epoca in cui pensavo molto agli axolotl. Andavo a vederli all'acquario del Jardin des Plantes, e mi fermavo ore intere a guardarli, osservando la loro immobilità, i loro oscuri movimenti. Ora sono un axolotl»²⁸. Ma mentre il racconto fantastico si muove sul piano della letteralità, dei fatti storici dell'argomento — i colpi furtivi che si odono alla porta della casa della coppia di pensionati in *The Monkey's Paw* corrispondono, effettivamente, al ritorno storico del figlio morto —, la narrazione neofantastica allude a significati obliqui o metaforici o figurativi: non è Nico, il fratello morto del protagonista di *Cartas de mamá*, che ricompare alla fine del racconto: è la proiezione di Nico nelle coscienze perseguitate dalla colpa e dal rimorso di Laura e Luis. Così come, in *Las armas secretas*, Pierre non è una reincarnazione del soldato tedesco che aveva violentato Michèle — come vorrebbe l'interpretazione di più di un commentatore —; Michèle proietta il trauma della violenza subita sulla persona di

Pierre; la metamorfosi di Pierre nel corso del racconto registra progressivamente, come in uno specchio, gli scorci, i profili e le circostanze del trauma di Michèle. Pierre si trasforma nel soldato tedesco, ma solo come metafora del trauma di Michèle, non sul piano storico, come nei racconti fantastici, anche se la narrazione non lo dice in questi termini.

Va detto infine che se il racconto fantastico è, come ha indicato Callois, contemporaneo del movimento romantico e, come questo, rappresenta una critica e una sfida al razionalismo scientifico e ai valori della società borghese, la narrazione neofantastica poggia, tra gli altri fattori, sulle conseguenze della prima guerra mondiale, sui movimenti d'avanguardia, su Freud e la psicoanalisi, sul surrealismo e l'esistenzialismo.

Abbiamo proposto la denominazione «neofantastico» per richiamare l'attenzione sulle differenze individuate tra questi due tipi di narrazione. E anche perché la presa di coscienza di queste differenze può consentire una miglior comprensione dei significati e della portata del nuovo genere e uno studio più completo e cosciente dei suoi testi. La vaghezza non è mai stata di alcun beneficio allo studio della letteratura. «Le specificità ci aiutano molto più delle generalità», osservò una volta Harry Levin. Per quanto lo riguarda, in questa ricerca chi scrive ha cercato di essere fedele e coerente a questo spirito²⁹.

2

Jorge Luis Borges o la filosofia come narrativa fantastica

A partire dagli Anni Sessanta, quando appaiono le prime traduzioni di Borges in inglese (*Ficciones* e *Labyrinths* sono pubblicati nel 1962), fino al cuore degli anni Settanta, l'opera narrativa di Borges rappresenta uno dei poli d'attrazione dominanti del mondo contemporaneo delle lettere (su quest'autore si vedano anche i capp. I, § 3 e VI, § 5 della Parte Undicesima). Nel 1967, John Barth lo definisce «uno dei grandi maestri della narrativa del XX secolo». Due anni prima, John Updike aveva visto nella sua opera «una risposta al ristagno dell'attuale narrativa nordamericana». In-torno al 1970, un critico statunitense scriveva sul «New York Times Book Review» che un segmento molto importante della narrativa nordamericana scritta negli ultimi tre anni poteva essere definito come «fase borgesiana», mentre un libro dello stesso periodo (*City of Words* [1971], di Tony Tanner) considerava Borges e Nabokov come «i due scrittori le cui opere hanno esercitato una potente influenza sulla narrativa statunitense delle ultime due decadi (1950-1970)». Carlos Fuentes, nel 1969, ha riassunto il ruolo di Borges nel romanzo latinoamericano contemporaneo con una frase lapidaria: «Senza la prosa di Borges, semplicemente, non ci sarebbe romanzo