

La trasgressione fantastica: *Carta a una señorita en Paris* di Julio Cortázar e *Buscador de prodigios* di José María Merino

GIULIANA ZEPPEGNO
Università degli Studi di Trento

Soltanto la letteratura poteva mettere a nudo il gioco della trasgressione della legge, senza la quale la legge non avrebbe scopo – *indipendentemente dalla creazione di un ordine*. La letteratura non può assumersi il compito di ordinare la necessità collettiva [...] La letteratura, come le trasgressioni della legge morale, è anzi un pericolo. Essendo ‘inorganica’, è irresponsabile. Niente poggia su di essa. Essa può dire quello che vuole.
Georges Bataille, *La letteratura e il male*

L’insetto non deve essere disegnato sulla copertina e nemmeno mostrato da lontano.
Franz Kafka, *Lettera all’editore Kurt Wolff*, Praga, 25 ottobre 1915

Tacciato a lungo di *escapismo* e conservatorismo sulla base di un diffuso pregiudizio che al silenzio della letteratura sul reale fa coincidere, con veemenza tanto maggiore in periodi di ‘emergenza’ storica e politica, il suo avallo, nonché in ragione di un’avventata assimilazione all’universo, attiguo ma profondamente distinto, del meraviglioso, il fantastico è indubbiamente segnato, fin dalla sua genesi, da una radicata ambivalenza ideologica. Se l’equazione silenzio-consenso poggia su un sostanziale fraintendimento del ruolo della creazione artistica che la critica sembra essersi definitivamente lasciato alle spalle, il preteso conservatorismo del genere appare invece, su un altro piano del discorso e per motivi molto diversi da quelli tradizionalmente adottati, un’attribuzione non priva di fondamento: un’osservazione attenta del fenomeno permette infatti di individuare la logica intrinseca di larga parte del fantastico più tradizionale nella regressione verso modelli conoscitivi superati, e di riconoscere in tale dinamica non già un’istanza sovversiva rispetto ai codici culturali vigenti, ma al contrario una tendenza orientata, per le modalità attraverso cui opera nei testi, alla loro conservazione.

A questa inclinazione – svincolata da rapporti diretti con i contenuti dei racconti e con i loro presunti ‘messaggi’, come vorrebbe un pregiudizio tenace, banalizzante e riduttivo sotto tutti i punti di vista, e risultante invece, come si è accennato, da più complesse tensioni di ordine culturale ed epistemologico – si oppone, sul fronte più avanzato del fantastico contemporaneo, un movimento di segno opposto: l’ipotesi da cui questo studio prende, euristicamente, le mosse, è che numerose manifestazioni fantastiche contemporanee detengano una carica autenticamente eversiva, e che in questa vocazione alla trasgressione risieda uno degli scarti più significativi tra le manifestazioni recenti del genere e i loro antecedenti ottocenteschi.

Improntata a 'diseguali storicità¹ e segnata, come vasta parte della letteratura postmoderna, da un'inclinazione quasi costitutiva all'ibridazione, la letteratura fantastica del Novecento nondimeno annovera, tra le sue molte declinazioni², un gruppo di opere accomunate da tratti fortemente innovativi rispetto alla tradizione su cui si innestano, che un preciso concorso di cause tematiche e formali orienta a una radicale trasgressione semantica, prima che logica ed epistemologica: le analisi che seguono, condotte su due racconti emblematici di questa categoria, cercheranno di far luce sulle radici profonde di questa tendenza, lasciando sullo sfondo tanto le strategie formali che la veicolano quanto le infrazioni logiche che ne costituiscono il principale innesco, per concentrarsi sull'aspetto in senso lato *semantico* della trasgressione e sugli effetti che essa esercita a livello ricettivo e interpretativo.

1. JULIO CORTÁZAR, CARTA A UNA SEÑORITA EN PARIS

Autore fantastico fino al midollo, per istinto più che per scelta deliberata ma intensamente conscio dei propri strumenti espressivi e 'intellettuale' nell'accezione più alta, Julio Cortázar è indubbiamente uno degli scrittori più significativi del fantastico contemporaneo, nonché portavoce di una riflessione teorica sul genere di tale originalità e vigore da essere assunta da numerosi critici, anche a dispetto del suo carattere non rigoroso e volutamente asistemico, a paradigma stesso del fantastico attuale e indiscriminatamente estesa a manifestazioni del genere contigue ma dissimili³.

Quando nel 1951 a Buenos Aires viene dato alle stampe il suo primo volume di racconti *Bestiario*, Cortázar, che alla fine dello stesso anno si stabilirà a Parigi per una permanenza destinata a diventare definitiva, ha alle spalle un libro di poesie di gusto mallarmeano (*Presencia*, 1938) e il poema drammatico *Los reyes* (1949), la lezione di Poe, dei romantici e dei surrealisti ma anche quelle, antitetiche, di Borges e Roberto Arlt, e nondimeno la chiara coscienza di aver creato, con *Bestiario*, qualcosa di radicalmente nuovo nelle lettere sudamericane⁴. Il vero e proprio *furor* ermeneutico che i racconti della prima e delle successive raccolte dovevano suscitare nella critica internazionale soprattutto a partire dal 1963, anno in cui il clamoroso successo di *Rayuela* proiettò un interesse retrospettivo su tutta la produzione precedente, e il portentoso moltiplicarsi di letture discordanti tanto sul significato delle opere (scandagliate dal punto di vista sociopolitico, psicanalitico, esoterico-religioso, e con gli

1 È l'idea blochiana, estesa qui alla storia della letteratura, della "non contemporaneità della storia", secondo cui in un dato periodo storico possono coesistere 'tempi diversi': in seno alla letteratura fantastica, racconti assolutamente innovatori convivono con espressioni tradizionali, repliche tardive di forme letterarie i cui presupposti sociali e culturali sono venuti a da tempo a mancare.

2 Entro quest'amalgama estremamente diversificato, per designare il quale molto pertinente appare la nozione di modo proposta in tempi recenti da Remo Ceserani e ampiamente condivisa dalla critica più avveduta (Ceserani, 1983, 1996), sono riconoscibili: racconti fantastici perfettamente canonici, i quali replicano, riattivandoli magari con tematiche nuove, ma anche pedissequamente, gli stessi dispositivi del fantastico *à la Hoffmann* (esempi di questo tipo, probabilmente i più numerosi, sono rintracciabili anche in seno alla produzione degli autori più innovatori); molti testi 'spuri', dalla difficile collocazione, in bilico tra modalità rappresentative contigue, quali il meraviglioso, il surreale, il fantascientifico (lo stesso Kafka, spesso troppo sbrigativamente omologato al fantastico, è autore di molte narrazioni di questo tipo); racconti ironici e parodici, che giocano consapevolmente con le forme più tipiche del fantastico e del gotico; racconti al confine tra modalità finzionali e saggistiche che fanno scaturire il fantastico dalla letteralizzazione di ipotesi filosofiche o teologiche (Borges, Bioy Casares); infine racconti fortemente innovativi rispetto alla tradizione in cui si inseriscono.

3 Questo l'errore in cui incorre, tra gli altri, lo stesso Jaime Alazraki, che ritaglia la propria definizione di neofantastico sulle dichiarazioni di poetica di Cortázar, assimilando abusivamente, come numerosi interpreti della narrativa cortazariana, le prese di posizione teoriche dell'autore alla sua produzione letteraria (Cfr. Alazraki 1983, 1994).

4 Ha affermato in un'occasione: "Sapevo che non si erano ancora scritti racconti del genere in spagnolo, almeno nel mio paese. Ne esistevano altri. C'erano i mirabili racconti di Borges. Ma io facevo un'altra cosa". (Harss, 1968, cit. in Cortázar, 1994a: XLVIII).

approcci teorici più disparati⁵) quanto, in alcuni casi, sul loro stesso contenuto letterale (non è infrequente il dissenso dei critici sull'*histoire* in racconti deliberatamente reticenti e ambigui), fanno luce sul carattere intrinsecamente 'aperto' e polisemico della narrativa cortazariana e sull'attiva partecipazione ai processi interpretativi cui il suo destinatario – "lettore complice" nella felice formula dell'autore – è intensamente sollecitato.

A differenza di numerosi racconti successivi, prevalentemente improntati a quello che Rosalba Campra ha opportunamente definito un "fantastico del discorso" (Campra, 2000: 133) e contagiati in misura crescente dalla concezione 'figurale' che Cortázar elaborerà a partire dalla metà degli anni Sessanta, *Carta a una señorita en Paris* fa perno su una fantasticità semantica ampiamente riconducibile alla celebre formula di Roger Caillois ("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". Caillois, 1984: 90-92), che con alcune correzioni minime⁶ può essere assunta, a scopo operativo, quale valido punto di riferimento entro l'intricato dibattito definitorio sul fantastico.

Il racconto coincide, per tutta la sua estensione, con la lunga lettera con cui un anonimo narratore protagonista confessa, alla proprietaria dell'appartamento in cui risiede fintantoché la donna si trova a Parigi, le ragioni del "disastro irrimediabile della sua casa" (Cortázar, 2002: 16), e con cui tenta di scagionarsi da ogni possibile accusa circa gli avvenimenti riferiti. L'uomo esordisce narrando di come il giorno stesso del suo arrivo si sia trovato a vomitare – come gli accade, periodicamente, da tempo – un coniglietto bianco, inconveniente che non lo avrebbe allarmato più di tanto se non fosse stato che, avendo vomitato l'ultimo coniglietto soltanto due giorni prima, credeva di potersene stare tranquillo per almeno un mese: la produzione di coniglietti s'intensifica invece inaspettatamente e da quel momento il narratore inizia a vomitarne, per ragioni imperscrutabili, addirittura uno al giorno. Incapace di sbarazzarsene, nasconde le bestiole in un armadio e intraprende, con esasperazione crescente ma determinato a preservare il segreto, una doppia esistenza, divisa tra il lavoro diurno di traduttore e le veglie notturne su una folla di coniglietti sempre più feroce e distruttiva.

Interrotta per la momentanea illusione che la genia dei coniglietti, arrivati a dieci, si sia finalmente arrestata, la lettera è ripresa per riferire l'ultima, drammatica tappa della vicenda:

para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones. En su cúbica noche sin tristeza duermen once conejitos [...] Usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuánta cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andréa, doce que será trece. (Ivi: 33-34).

5 Per un'attenta disamina della critica cortazariana nei suoi diversi approcci, si veda Goyalde Palacios, 2001.

6 Il termine *realità* (sufficiente, da solo, a sollevare problemi teorici vertiginosi) andrà sostituito con la nozione, proposta da Lucio Lugnani, di "paradigma di realtà" (Lugnani, 1983), più adeguata a rendere conto del carattere convenzionale e mutevole di ciò che una data cultura tende a considerare 'la norma', e in grado di far luce su quella che potremmo definire la peculiare storicità del genere, o la sua intensa deperibilità storica. Come caratteristica determinante per l'inclusione di un testo nel genere, inoltre, si assumerà la reperibilità, al suo interno, di una problematizzazione del concetto di reale e di quello, ad esso conseguente, di possibile: i racconti privi di tale criticità – perché i mondi che vi sono accampati si manifestano sin dall'incipit come radicalmente distinti da quello del lettore, o perché il testo vi è a tal punto cifrato da mancare di una vera funzione referenziale e fungere esclusivamente da rimando a un senso secondo, o perché l'impossibile trova in essi un'esplicita giustificazione psicologica, religiosa, pseudo-scientifica ecc., – senza dubbio comunicano, ai margini, con il modo fantastico, ma non ne occupano il centro.

La comparsa dell'undicesimo coniglietto getta il protagonista nella più sorda disperazione, al cui drammatico esito alludono, obliquamente, le ultime righe della lettera:

Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales. (Ivi: 34-35).

Che non ci si trovi all'interno di una fiaba, o di un mondo possibile in cui sia ammissibile vomitare, di quando in quando, coniglietti vivi, è segnalato diffusamente dall'apparato realistico del mondo rappresentato (gli stessi coniglietti, straordinari nella loro genesi, sono connotati in modo assolutamente realistico⁷), mentre l'eventualità che il racconto non sia che il resoconto di un folle, ammessa dall'ambiguo canale espressivo (la lettera, tanto più inaffidabile data la mancanza, qui totale, di una narrazione esterna in grado di autenticarla), manca però di validi appigli testuali. L'*impossibilium* esibito dal testo è qui non soltanto naturalizzato, mediante la tecnica, ampiamente sfruttata dal fantastico contemporaneo, consistente nel riferire come naturale qualcosa di scandaloso per la ragione, con forti effetti stranianti sul lettore ("Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito" [Ivi: 23]) ma viene anche anticipato, con meccanismo frequente in Cortázar, alle prime righe del racconto, in aperta antitesi con una delle leggi fondamentali del fantastico più tradizionale, che vincola i propri effetti alla rivelazione *progressiva* del soprannaturale⁸.

La sconcertante genesi dei coniglietti, riferita nell'osservanza pressoché totale di una reticenza estesa tanto al piano della spiegazione interna (l'*explication* todoroviana) quanto a quello dei significati simbolici, pur costituendo l'unico tassello vuoto in una tessitura per il resto perfettamente conseguente, coinvolge di riflesso l'intera macchina testuale, trascinandola verso un'apparente condizione di non-significanza e producendo un insuperabile inceppamento dei processi interpretativi. Refrattario all'attribuzione di un senso contingente per l'assoluta mancanza di un codice alla luce del quale tradurlo⁹, nondimeno l'evento fantastico rimanda oscuramente a un grumo (un *coagulo*, direbbe Cortázar) di significati ulteriori, in virtù di una sottile trama simbolica sottesa al racconto sin dal suo avvio e della latenza, ad essa strettamente connessa, di una logica di tipo onirico.

Secondo Monica Farnetti, il principale scatto evolutivo tra il fantastico tradizionale e il suo erede novecentesco è concepibile come una "transizione dall'«inconscio collettivo», giacenza degli archetipi di un patrimonio culturale comune, all'«inconscio individuale», depositario invece delle esperienze uniche e distintive di una psiche da un'altra, spazio immaginario, personale e connotante di cui ogni individuo al contempo eredita e peculiarmente rinnova il materiale costitutivo" (Farnetti, 1988: 27). Il bacino cui il fantastico attinge i suoi materiali si restringerebbe pertanto, dal patrimonio collettivo, appannaggio del

7 "El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito". (Cortázar, 2002: 24).

8 Nel *climax* ascendente finalizzato a predisporre gradualmente il lettore all'accettazione dell'impossibile, Penzoldt individua il principio organizzatore stesso del fantastico (Penzoldt, 1952). L'assenza di questo procedimento, o la sua deliberata inversione, è significativamente segnalata da Todorov come uno dei principali scarti tra il fantastico ottocentesco e quello contemporaneo. (Cfr. Todorov, 2000: 174-175).

9 L'ascendenza fiabesca dell'invenzione dispiegata qui, suggeritami da Ferdinando Amigoni durante una conversazione (nelle fiabe si vedono spesso i personaggi vomitare oggetti inanimati o creature animate: i buoni vomitano per lo più oggetti preziosi, i cattivi oggetti e animali ritenuti disgustosi), pur fornendo spunti interessanti sulla concezione e composizione del racconto, non ne agevola però l'interpretazione interna, né aiuta a tracciare una sua lettura complessiva.

genere nei suoi esiti più tradizionali, al sommerso della psiche individuale, con la conseguente produzione di immagini enigmatiche quale quella delineata qui. Per quanto Cortázar abbia più volte ribadito l'origine psicopatologica di molti dei suoi racconti, e pur costituendo il testo in esame uno dei casi più emblematici di superamento, attraverso la scrittura, di un sintomo di tipo ossessivo¹⁰, tuttavia, questa indicazione non può valere quale strumento critico autonomo né fornire, a fronte dell'opacità del testo, una chiave di lettura privilegiata. Lo stato di *trance* o di possessione sotto il cui influsso, non senza imbarazzo, Cortázar riferisce di aver concepito la maggior parte dei suoi racconti¹¹, se costituisce un'interessante indicazione compositiva di cui è impossibile non tenere conto, non ci mette però al corrente dei significati *in atto* nel testo più di quanto il complesso del padre non rischiarare quelli, altrettanto plurivoci e densi, che coabitano nell'opera di Kafka.

D'altro canto, come suggerisce Alazraki, invece di lambiccarsi il cervello per tracciare, a margine del cumulo di letture possibili, l'ennesima accattivante proposta interpretativa, criticamente più proficuo appare, al cospetto di immagini intimamente corrose dal non detto, attestarsi su ciò che *si sa* per certo e scandagliarlo con precisione. In quest'ottica sembra allora pertinente isolare due correnti semantiche, sprofondate nel testo come fiumi carsici e affioranti, qua e là, nell'ambito di insistenze e allusioni significative. La prima è una similitudine stabilita obliquamente e per gradi successivi tra il rapporto (reciproco) che lega il protagonista ai coniglietti e quello che intercorre tra Dio e le sue creature: introdotta inizialmente con un cauto paragone ("mientras yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos – un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses". Cortázar, 2002: 29), e ribadita alcune righe dopo per mezzo di una sostituzione metaforica non del tutto trasparente ("es casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante, quizá imitación de su dios ambulando y mirándolos hosco". Ivi: 31), essa finisce con l'assumere, nel parossismo conclusivo, e senza che le allusioni trovino alcuno sfogo chiarificatore, connotazioni altamente *unheimlich* ("llenaron de pelo la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos". Ivi: 34).

La seconda traccia semantica, tanto insistita da convertirsi nel principio organizzatore stesso del discorso, è l'antitesi, istituita fin dalle prime pagine¹², tra l'*ordine* imperante nell'appartamento prima dell'irruzione del narratore e il *disordine* introdotto dalla schiera di abominevoli coniglietti, così come tra l'*ordine* conseguito faticosamente dall'uomo nella sua esistenza precedente il trasloco ("Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método". Ivi: 25) e il perturbamento di quell'ordine a seguito del trasferimento di cui l'anomalo incremento nella produzione di coniglietti è la più diretta, quasi fisiologica conseguenza. In un passaggio prezioso anche per l'indiretta notazione metanarrativa con cui l'autore più o meno consapevolmente prende le distanze dall'impiego letterario, ai fini del fantastico, del repertorio magico, il narratore non esita a mettere in relazione (una relazione assurda, logicamente inaccettabile) i due avvenimenti:

10 Nel corso di numerose interviste Cortázar ha dichiarato che l'immagine del vomitatore di coniglietti sarebbe nata dall'ossessione, provata per un breve periodo e svanita in seguito alla stesura del racconto, di avere dei peli in gola (Cfr. Picon Garfield, 1978; Prego, 1997; Goloboff, 1998; González Bermejo, 1978; Harss, 1968).

11 Ha dichiarato lo scrittore nel corso di un'intervista: "Una vez más es la eterna historia, de que a veces me da un poco de vergüenza firmar mis cuentos, porque tengo la impresión de que finalmente me los han dictado. Claro: tengo que convencerme de que soy yo mismo quien me los dicto. Un yo mismo al que yo no tengo acceso en el estado de vigilia. Un yo que viene del subconsciente" (Prego, 1990: 136).

12 Si veda l'incipit del racconto, al cui carattere anticipatore si è accennato in precedenza: "Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire". (Cortázar, 2002: 21).

No sé cómo resisto, Andrée. Usted recuerda que vine a descansar a su casa. No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro – no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha (Ivi: 30).

Lo schiacciante senso di colpa che opprime il narratore in misura crescente fino a farlo risolvere per il suicidio, tanto più evidente quanto più è negato, con procedimento noto agli psicanalisti, nell'epilogo della lettera¹³, suggerisce l'esistenza (reale o fantasticata) di una colpa senza nome, incommensurabile, di cui l'angosciato rammarico per la lampada di porcellana andata in pezzi e i dorsi dei libri rosicchiati non costituirebbe che un pallido riflesso o, per l'esattezza, un sintomo. Allusa fin dall'inizio della lettera e della vicenda ("Cuán culpable tomar una tacita de metal y poterla al otro extremo de la mesa [...]". Ivi: 22), essa ricorda da vicino, tanto per il suo trattamento fantastico quanto per l'elevato grado di densità cui perviene, l'imperscrutabile colpa kafkiana, radicata come questa negli abissi della psiche autoriale e altrettanto riluttante all'attribuzione del senso.

Per quanto il racconto manchi – come tutti i successivi, almeno fino a *El perseguidor* (1959), con il quale Cortázar dichiarerà di aver inteso creare, per la prima volta, un personaggio¹⁴ – di qualsivoglia indagine psicologica, si potrebbe anche dire che in esso non si trova, paradossalmente, nient'altro che psicologia. Condannati alla passività di fronte all'incursione dell'altro e simili a burattini senz'anima, i protagonisti di racconti quali *Casa tomada*, *Omnibus*, *Cefalea*, *Circe*, *Bestiario*, assolvono al ruolo di funzioni narrative più che riprodurre individui in carne ed ossa; lo psichico nelle sue forme più riposte e inconse, tuttavia, espunto dai personaggi e per così dire spogliato dell'umano, è installato al centro stesso della narrazione, dove si trova *letteralizzato*, ovvero tradotto – con gli esiti oscuri e polisemici di cui si è detto – in termini di realtà.

Pur riconoscendo nella dialettica tra ordine e disordine l'asse portante del racconto, e acutamente intuendo, nella struttura del testo, l'esatto inverso di quella sottesa a *Casa tomada*¹⁵, la lettura con cui Jaime Alazraki tenta di ricondurre il testo al paradigma comune all'intera raccolta suscita non poche perplessità: qui l'irruzione del disordine non conduce infatti, come altrove, all'instaurazione di un ordine *aperto*, ne è possibile convenire sul fatto che "el protagonista de *Carta a una señorita en Paris* rompe el orden cerrado del departamento de la calle Suipacha suicidándose" (Alazraki, 1983: 204): in esso si passa piuttosto, come suggerisce con maggiore aderenza ai testi Antonella de Laurentiis, "da una situazione iniziale di 'normalità' (di inserimento in un ordine prestabilito) a una situazione intermedia in cui qualcosa o

13 "Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozó insalvable de su casa"; e poco oltre: "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". (Ivi: 33-34).

14 "En todos los cuentos precedentes, los personajes pueden estar vivos, pueden comunicarle algo al lector, pero si se analiza bien es como en los cuentos de Borges, los personajes son marionetas al servicio de una acción fantástica [...] Antes de *El perseguidor* yo ya había escrito algunos cuentos que no tienen nada de fantástico, que son muy humanos, como *Final del juego*. Eso ya eran caminos que se me iban abriendo. Pero la primera vez que se me planteó eso que vos llamás existencial – y es cierto –, es decir el diálogo, el enfrentamiento con un semejante, con alguien que no es un doble mío, sino que es otro ser humano que no está puesto al servicio de una historia fantástica, en la que la historia es el personaje, contiene al personaje, está determinada por el personaje, fue en *El perseguidor*". (Prego, 1997: 92-93).

15 Mentre in *Casa tomada* il punto di vista narrativo si focalizza sugli 'invasi', situandosi all'interno dell'ordine e documentandone la progressiva distruzione ad opera di entità indefinite, qui si trova trasferito sull'"invasore", sull'elemento apportatore di disordine (il vomitatore di coniglietti). Questo inoltre, al contrario degli anonimi invasori di *Casa tomada*, i quali demoliscono l'ordine iniziale espellendo i due protagonisti dalla casa, finisce con l'essere distrutto dal disordine che egli stesso ha immesso nell'appartamento. (Cfr. Alazraki, 1983).

qualcuno (in molti casi qualcuno diventa qualcosa) viola quest'ordine chiuso, per finire con un movimento circolare che porta al ripristino di quello stesso ordine" (de Laurentiis, 2005: 21).

Parafrasabile soltanto a prezzo di gravi semplificazioni e perdite, non trasponibile a un discorso logico né tanto meno inchiodabile a un significato univoco, il senso complessivo di *Carta a una señorita en Paris* va immaginato, più che come un pianeta interamente circumnavigabile, come una nebulosa di cui non siano visibili né il centro né i contorni esatti, ma che è compito dell'interprete tentare di circoscrivere, senza cedere alla tentazione della sovrainterpretazione né prima di averne indagato, come ammonisce Alazraki, il suo funzionamento 'sintattico'.

Nel racconto in esame, il ristabilirsi finale dell'ordine in nome o sotto il giogo di un principio di inamovibilità a tal punto radicato da scatenare nel protagonista, quale estrinsecazione fantastica del suo senso di colpa, l'incremento della produzione di coniglietti che lo condurrà al suicidio, appare allora come il veicolo di una riflessione, semanticamente densa e oscura, sulla potenza annientatrice dell'abitudine, e sul necessario sacrificio (o, quel che è ancor peggio, autosacrificio) di chi si trovi a contravvenire all'ordine imm modificabile che essa instaura. Desolato resoconto di una capitolazione (ma la battaglia non è neanche stata ingaggiata) di fronte all'imperativo, subdolo perché ormai installatosi sul fondo del cervello, della *Gran Costumbre*, *Carta a una señorita en Paris* potrebbe recare in calce i versi, pubblicati a diversi anni di distanza:

La Gran Costumbre con capucha de avestruz vela al pie del deslinde
para que una moneda caiga siempre cara
y toda cara siempre sombra caiga,
para que toda cruz sea Cristo,
para que el pie no salga de su huella vela la Gran Costumbre,
vela con largos dientes colgando sobre el labio cuneiforme,
baskerville, elzevir: el Código, ese nombre
del hombre vuelto Historia.

[...]

Mientras se viva así, en la Gran Costumbre,
mientras la historia siga su cópula gomosa con la Historia,
mientras el tiempo sea hijo del Tiempo
y preservemos las podridas efemérides
y los podridos héroes de desfile,
las caras serán sombras, las cruces
serán Cristo, y la luz el amargo kilowatio, y el amor
revancha y no leopardo.
(Algunos, pocos, viven desacostumbrándose.
Los matan a montones, pero siempre hay alguno
que escapa, que espera a la salida de la escuela
para alentar al colegial de ojos de hielo
y regalarle un cortaplumas).
(Cortázar, 1994: 84-86).

2. JOSÉ MARÍA MERINO, *BUSCADOR DE PRODIGIOS*

Il racconto *Buscador de prodigios* del narratore spagnolo José María Merino¹⁶, inserito in una raccolta ampiamente dominata, come larga parte della produzione successiva, dall'invenzione di matrice fantastica nelle sue più varie declinazioni e splendente di un'imperturbata, notevolissima felicità immaginativa (*Cuentos del reino secreto*, 1982), offre un esempio emblematico della peculiare trasgressività semantica che si tentano, per avvicinamenti progressivi, di circoscrivere. Narrato in prima persona da un ragazzino di dodici anni della cui parola non si ha alcun motivo di dubitare e ambientato in un mondo in tutto e per tutto identico a quello reale (verosimilmente un villaggio montano della regione di Castilla y León, in un'epoca approssimativamente coincidente con quella della stesura del racconto), riferisce l'irruzione, naturalizzata solo in parte, di un evento incontestabilmente impossibile, senza azzardare il benché minimo tentativo di spiegazione né lasciar cadere alcun indizio che consenta al lettore di mettersi sulle sue tracce. Allo svuotamento semantico che ne deriva e all'inceppamento dell'intera macchina testuale fa da contraltare, sul fronte della significazione 'simbolica', un'apertura che l'analisi può ricondurre, come si vedrà, entro l'alveo di un discorso dominante, ma non interamente parafrasare né disgiungere da un fondo, irriducibile, di oscurità.

In un piccolo paese di provincia fa un giorno la sua comparsa un personaggio curioso, a tal punto identificato con la sua insolita professione che la narrazione gli rifiuta un nome, limitandosi a designarlo per tutto il tempo come il "buscador de prodigios": si tratta di un professore di "cosas antiguas", giunto sul luogo con la giovane moglie per fotografare le pitture rupestri rinvenute in una grotta a qualche ora di marcia dal villaggio, ma appassionato anche, con ardore scientifico, delle "cosas inexplicables, los fenómenos que aparentaban no tener justificación natural" (Merino, 2007: 62). Interrogato sull'eventuale presenza di fenomeni soprannaturali nella regione, il nonno del ragazzino raduna dopo cena, nella sua locanda, gli abitanti del paese, perché raccontino al forestiero tutti gli episodi inspiegabili di cui hanno memoria.

In una scena cui tanto il linguaggio impiegato quanto la cura per i dettagli psicologici conferiscono una potente efficacia realistica, gli anziani del villaggio raccontano allo studioso - con la timidezza e le bruschezze improvvisate della gente semplice al cospetto del cittadino colto - della strana traccia di erba bruciata simile a un anello aperto su un lato che tutti gli anni appare, dal giorno alla notte, nell'appezzamento di Vicenta, e cui la donna attribuisce, suggestionata dalle notizie televisive, un'origine extraterrestre; dell'enorme corpo brillante nero come il carbone precipitato tempo addietro dal cielo, di cui si dice che avesse dimenato, per tutta la notte successiva, le strane braccia simili a rami e gridato di dolore come una cosa viva, finché il sole non ne aveva essiccato le estremità e disfatto la consistenza in una polvere fine, trascinata via dal fiume poco a poco; infine dell'uovo gigantesco venuto fuori dal nulla che, crepatosi, aveva emesso un muco dall'odore nauseabondo, per poi seccarsi al sole e scomparire senza lasciare traccia.

Con grande sconcerto degli abitanti del villaggio, il cercatore di prodigi ha però, per ognuno di questi portenti, una spiegazione perfettamente logica e razionale: mentre il cerchio d'erba è attribuito al micelio di qualche fungo, e l'enorme uovo liquidato come un lycoperdon (un altro fungo molto comune) di dimensioni eccezionali, la massa nera è identificata con un meteorite, le cui presunte grida di agonia sono ricondotte alla crepitazione dovuta

16 José María Merino è uno tra i più importanti scrittori fantastici spagnoli contemporanei: nato a La Coruña nel 1941, cresciuto a León e attualmente residente a Madrid, è autore di alcune raccolte di racconti, tra le quali si segnalano, oltre alla presente, *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994) e *Cuentos de los días raros* (2004), nonché di poesie, saggi e romanzi, il più celebre dei quali è *La orilla oscura*, vincitore del Premio de la Crítica nel 1985.

all'elevatissima temperatura interna e le braccia in forma di rami chiariti come le volute di fumo emesse a seguito del brusco raffreddamento. Che queste spiegazioni non siano ben accette agli abitanti del villaggio, e tanto meno ai testimoni originali dei prodigi, derubati sbrigativamente dei loro miracoli e forse anche, indirettamente, dei loro sogni, emerge con evidenza dai tentativi di resistenza, a tratti toccanti, che essi cercano di opporre alla schiacciante superiorità dello straniero: di contro all'insipida interpretazione del meteorite, l'irruente Ramirín si alza in piedi ed esclama: "Yo lo oí con toda claridad, señor, y entonces tenía el oído de una liebre. Eran chillidos de dolor" (ivi: 66), e ignorato dal professore, che prosegue nella sua spiegazione senza badargli, replica: "Yo tenía entonces la vista de un milano y le auguro que no era humo. Qué humo ni humo. Eran cosas vivas" (Ibidem). Zittito dalla risposta conciliante dell'uomo ("Mire, abuelo, los sentidos nos engañan muy a menudo. Los hombres somos crédulos en exceso. Para dar fe a testimonios como los suyos, debo tener pruebas más rigurosas". Ibidem), Ramirín si rimette a sedere borbottando parole inintelligibili, ma non si dà per vinto; riferito l'episodio dell'uovo gigante, apostrofa il professore con aria di sfida: "Y ahora, explíqueme usted eso". Ivi: 67); anche in questo caso tuttavia, a dispetto delle rimostranze dell'anziana testimone del prodigio ("Nada de eso [...] estoy harta de ver setas, y pedos de lobo. Me he pasado la vida por estos montes. Aquello no era una seta". Ivi: 68), il professore riconduce l'episodio, sotto lo sguardo mortificato della moglie, a un fenomeno naturale.

Il mattino seguente il ragazzino accompagna i due forestieri alla grotta, dove l'uomo si attarda quasi tutto il giorno a fotografare le pitture rupestri, queste sì soddisfacenti sotto il profilo scientifico, disseminate lungo le pareti, mentre fuori il bambino e la ragazza preparano il fuoco e le tende per la notte. Intenti a osservare in silenzio, all'imbrunire, la superficie del lago, i due vedono però calare improvvisamente, dal cielo che si sta oscurando, un oggetto misterioso:

en el cielo había un objeto oscuro, redondeado, que se iba haciendo cada vez mayor. No era un avión. Al poco tiempo estuvo casi encima de nosotros y me asusté de pensar que fuese a caernos encima. No tenía luces ni forma definida. Parecía una gran roca. Sin ruido, se posó en la pradera, junto al lago, y entonces reconocí su forma: era una casa vieja, una palloza muy bien techada de esa paja que llaman cuelmos. (Ivi: 73).

Mentre il ragazzino fissa l'apparizione come inebetito, incapace di muoversi, la ragazza si dirige verso la capanna senza alcuna esitazione e vi penetra. Quando poco dopo il cercatore di prodigi emerge dalla grotta e il bambino tra i singhiozzi gli riferisce l'accaduto, l'uomo ascolta senza capire ("No sé si me entendió". Ibidem), incredulo nega l'evidenza ("¿Cómo va a bajar del cielo, hombre?". Ivi: 74), infine cerca di tranquillizzarlo con fare accomodante ("Tú tranquilo, hombre, tranquilo. ¿Has cenado? [...] A ella es mejor no molestarla. Estará con sus cosas. Estudiando". Ibidem), per poi chiudersi nella sua tenda e addormentarsi quasi all'istante. Incapace di dormire, il narratore rimane invece a contemplare la capanna scesa dal cielo, da cui provengono "un murmullo inintelligible de conversaciones y alguna carcajada aislada", insieme a una luce "leve, amarillenta y temblequeante" (ibidem), finché non ne vede uscire la moglie del cercatore di prodigi:

– ¿Qué pasó? ¿Quién es esa gente? – pregunté.
Ella sonrió. Traía las mejillas sonrosadas. Me pasó la mano por el pelo.
– ¿Cómo no duermes? Anda, acuéstate. (Ivi: 75).

Quando il ragazzino sul fare dell'alba, disfatto dall'insonnia, sorprende la donna a uscire di soppiatto dalla tenda, questa gli si avvicina e prende congedo con dolcezza, senza

dargli alcuna spiegazione: con un cenno alla tenda del marito si limita a dire “Despídeme de él” (ibidem), poi si avvia alla capanna e scompare al suo interno, poco prima che questa si alzi in volo librando nel chiarore del sole nascente, sotto lo sguardo del bambino e dell’attonito cercatore di prodigi, emerso in quel momento dalla sua tenda.

Un racconto di questo tenore, che in un mondo noto e padroneggiabile scaraventa una porzione, oscura, d’inesplicabile, procurando di tacerne accuratamente tanto l’origine quanto il possibile significato metaforico e mantenendosi nel complesso non solo essenziale in ogni sua parte, come è chiamato a fare qualunque racconto che si voglia efficace, ma anche notevolmente restio a fornire le informazioni fondamentali, imprescindibili e per così dire ‘dovute’ al lettore, edifica uno di quei mondi impossibili, logicamente concepibili ma inabitabili, alla cui intrinseca contraddittorietà il fantastico novecentesco deve gran parte della sua dirompenza. L’oscurità che il testo veicola, lungi dal funzionare come una facile scappatoia dinanzi alla responsabilità del senso o una scelta di comodo a fronte della complessità della sua costruzione, può essere concepita come il tentativo di dare una forma nuova, sfuggente, a qualcosa di vago ma intenso che la narrazione preferisce ammantare d’ombra piuttosto che esporre a una luce cruda e diretta.

A quest’oscuro precipitato semantico ci instrada, come già riscontrato per il cortazariano *Carta a una señorita en Paris*, una serie di allusioni disseminate lungo la narrazione e portatrici del discorso parallelo che questa non cessa di pronunciare, sotto voce, nelle pause e negli interstizi di quello principale. Questi ultimi ci parlano sin dalla prima pagina di un’opposizione latente, verosimilmente antica ed esito di un’altra, taciuta vicenda, tra il cercatore di prodigi e sua moglie: connotata fin da subito come una ragazza molto giovane, dagli occhi chiari e dallo sguardo perso nel vuoto, questa entra immediatamente in sintonia con il giovane narratore, e decisamente parteggia, nella piccola disputa del marito con gli abitanti del villaggio, per questi ultimi, dapprima con discrezione (“La mujer del buscador de prodigios, que había seguido con indudable interés todos los relatos de la gente, le miró con una expresión que a mí, que estaba a su lado, me pareció muy intensa, como si le pidiese algo”. Ivi: 67), poi in aperta contestazione:

- ellos lo vieron y tú no. ¿Cómo puedes estar tan seguro de que se equivocan?
El forastero miró a su mujer con desconcierto.
- Eres tú quien les ha pedido que te lo cuenten - añadió ella - Tú mismo. (Ivi: 68).

Durante l’ascesa alla grotta poi, a differenza del marito che cammina senza arrestarsi mai né guardarsi intorno e impazientemente esorta i due ad accelerare il passo (“El buscador de prodigios andaba con ritmo invariable. Su mujer se detenía a veces y hablaba conmigo, o recuperaba el aliento [...] A su mujer le despertaban la curiosidad muchas cosas”. Ivi: 69), si ferma a contemplare la natura circostante con stupore infantile e giunta in cima non sa trattenere, di fronte allo spettacolo del lago e delle montagne, una vera e propria esclamazione di meraviglia. Se il marito reagisce alla visione delle pitture rupestri affermando con freddezza di scienziato (“Esto es bueno [...] Muy bueno. ¿No hay más?”. Ivi: 71), la giovane donna “contemplaba las pinturas con ayuda de la linterna” (ibidem, corsivo mio), con occhi che “brillaban de excitación” (ibidem) e i cunicoli della grotta scintillanti di stalattiti d’avorio e d’argento, o screziate di rossi e di verdi “como si un pintor las hubiese decorado” (ibidem) rivelano a lei e al bambino un mondo fatato che il cercatore di prodigi, intento a preparare l’attrezzatura, non può e non sa vedere. Tornata all’aria aperta la ragazza si tuffa, non vista dal marito, nell’acqua gelata del lago, immettendo nel panorama incontaminato che la circonda, silhouette bianca in mezzo all’acqua scura, “una novedad que el paisaje asumía sin turbación” (ivi: 72) e lo spettacolo del tramonto, precluso all’uomo rinserrato nella grotta con

i suoi apparati fotografici, è destinato agli sguardi più avidi, più attenti, della giovane donna e del narratore.

La moglie del cercatore di prodigi, sensibile alla bellezza e al mistero, aperta all'incanto e allo stupore, 'irragionevole' come lo sono il bambino e gli abitanti del villaggio, si pone in violenta antitesi con la figura del marito, connotata invece sin dall'inizio nel senso della razionalità fredda, calcolatrice, e della passione ragionata, indirizzata a un fine. La tensione tra i due è palpabile, e la vicenda narrata riferisce precisamente, mediante l'irruzione di quanto di più estraneo al fallimento di un amore si possa immaginare, l'apice e lo scioglimento del conflitto: quando la capanna plana dal cielo, la ragazza spegne la sua sigaretta, si alza, e si dirige verso l'abitazione, come se non avesse atteso altro sino a quel momento; alla domanda sgomenta del ragazzino che la tiene per un braccio e sta per cedere al pianto ("¿Adonde va? ¿Qué va a hacer?". Ivi: 73), replica tranquillamente, non senza un moto di sfida: "Ven, vamos a ver eso" (ibidem), e s'indirizza alla capanna senza il minimo vacillamento¹⁷.

L'abitazione dal tetto di paglia, da cui provengono voci amiche, festose, e la cui luce calda è già una promessa di ristoro e ospitalità, lungi dall'immettere nello scenario circostante una presenza ostile appare, al contrario, come luogo deputato alla vicinanza, all'umanità, al conforto. Per quanto molteplici e nebulosi siano i significati evocati, allora, non sembra avventato intravedere, nella planata della capanna sulla prateria e nella sua lieve, delicata dipartita, la storia fantastica di una liberazione, e nel volo al di sopra delle montagne lo slancio di quello, ardimentoso e pieno di bellezza, dell'utopia.

L'immagine, leggerissima, della casupola che si libra in cielo, portandosi via in un soffio la moglie del cercatore di prodigi, che nulla ispira di perturbante e angosciato eccezion fatta per l'impossibilità di darne una spiegazione, più che uno squarcio sui recessi tormentati della psiche e del sogno notturno può essere vista, suggestivamente, come il prodotto del *coté* luminoso, pacato, dell'inconscio, così poco battuto dalle traiettorie del fantastico più tradizionale, e come un bagliore di quella peculiare qualità della *rêverie* che Gaston Bachelard rinchiuse, con invenzione felicissima, nella formula di "psichismo dorato" (Bachelard, 2005: 19).

3. CONCLUSIONI

Tentando di sistematizzare le osservazioni emerse sin qui, occorre rilevare come l'implicita trasgressività cui si accennava all'inizio – tanto accentuata da costituire, secondo alcuni, l'*ubi consistam* del genere¹⁸ – venga determinata, nei due casi in esame come in numerosi altri racconti fantastici ascrivibili alla medesima categoria, dal concorso di alcune caratteristiche tematiche e formali, spesso a tal punto embricate tra loro da impedire una netta

17 La familiarità della donna con l'abitazione e la consuetudine con i suoi abitanti può indurre il lettore a immaginare una spiegazione più 'articolabile', ai confini con la fantascienza: la moglie del cercatore di prodigi sarebbe un essere proveniente da un altro mondo e gli ospiti della capanna un gruppo di conterranei tornati per prelevarla e restituirla alla sua esistenza più autentica; ma questa spiegazione, peraltro sfruttata, in modo diverso, nel racconto *El niño lobo del cine Mari*, appartenente alla stessa raccolta, non convince per la mancanza di sufficienti puntelli nel testo ed è costretta ad arrestarsi al livello delle ipotesi speculative.

18 In particolare Rosalba Campra – che pure non instaura, a questo riguardo, alcuna distinzione netta tra il fantastico tradizionale e il suo erede novecentesco – individua nell'isotopia della trasgressione il dinamismo organizzativo del fantastico, specificandone le diverse modalità in una formulazione rigorosa ancorché elastica, che non cede alla tentazione della tassatività né a quella della coesione a oltranza e forse per questo si dimostra così aderente all'oggetto della sua indagine: "Sarebbe illusorio pretendere una risposta assoluta ugualmente valida per ogni manifestazione storica del fantastico, ma seguendo un ragionamento in negativo penso che sia possibile dire che non esiste testo al quale applichiamo l'etichetta di «fantastico» che non presenti una trasgressione di ciò che viene dato come «naturale»: sia a livello semantico (come superamento di barriere tra due ordini della realtà); sia a livello sintattico (come sfalsamento o mancanza di funzioni in senso lato); sia a livello verbale (come negazione dell'arbitrarietà del segno e di conseguenza come azione del significante sul significato)". (Campra, 2002: 137).

distinzione tra ciò che attiene al piano della forma e ciò che inerisce a quello dei contenuti: 1. da un lato, il carattere radicalmente *negativo* dell'immagine intorno alla quale si struttura il testo fantastico, fortemente refrattaria alla significazione e conseguentemente veicolo di un'ampissima, se pure non infinita, apertura semantica; 2. dall'altro, la *contraddittorietà* interna del mondo finzionale istituito dal testo, per rendere conto del quale la semantica a mondi possibili¹⁹ si rivela, ancorchè ricca di spunti nelle sue linee generali, fundamentalmente insufficiente; 3. infine, come si è visto, una marcata inclinazione alla reticenza e alla sottrazione d'informazione, in alcuni casi portata a un parossismo tale da risultare sufficiente, anche in assenza di eventi esplicitamente meravigliosi, all'instaurazione del fantastico²⁰, ed estesa tanto alla spiegazione interna dei fatti narrati (si può parlare, in questo senso, di *reticenza esplicativa*), quanto ai significati complessivi e, *latu sensu*, simbolici del testo (*reticenza semantica*), quanto spesso a intere porzioni della fabula (con conseguente produzione di quelle che Umberto Eco [2002: 119-121] ha denominato *fabule aperte*).

Il primo di questi aspetti è senza dubbio il più complesso nonché quello che con più tenacia si sottrae allo scandaglio teorico: per coglierne esattamente la portata e misurarne appieno il grado di novità, appare indispensabile esaminarlo alla luce dei mutamenti che investono la produzione fantastica nel passaggio tra Otto e Novecento, nell'arco di un processo di cui l'opera di Franz Kafka segna indubbiamente la tappa più significativa e che in larga misura va ricondotto al mutato rapporto, assolutamente fondante per il fantastico, tra finzione letteraria e immaginario collettivo. Facciamo quindi, provvisoriamente, un passo indietro.

Sorto tra fine Settecento e inizio Ottocento come sintesi e superamento delle varie tendenze gotiche (*gothic novel* inglese, *Schauerroman* tedesco, *roman noir* francese) e affermatosi nel corso del XIX secolo in vasta parte d'Europa e negli Stati Uniti, il fantastico "nasce nel momento in cui nessuno crede più alla possibilità del miracolo" (Caillois, 1985: 21), sui detriti della fede nel meraviglioso e nel clima di scetticismo che va addensandosi attorno alle spiegazioni sacrali e religiose del mondo. Nata come reazione al razionalismo illuminista e allo scientismo settecentesco, e presa con essi in un rapporto ambivalente, teso tra il conflitto e la *liaison* amorosa, la narrativa fantastica ottocentesca attinge tanto i suoi temi quanto il loro sistema concettuale di riferimento a un codice già noto alla collettività, ma dismesso dalla cultura e soppiantato da nuovi modelli, facendo propri quegli oggetti della credenza (fantasmi, stregoneria, mondo ctonio, vampirismo, magia, ecc.) che il mutamento dei codici conoscitivi ha fatto decadere a superstizione.

19 Sorta negli anni Sessanta in seno alla filosofia analitica e alla logica modale, ed estesa negli anni Settanta all'indagine narratologica dalle proposte di studiosi di letteratura quali van Dijk, Pavel, Eco, Doležel, la semantica a mondi possibili offre strumenti preziosi per l'indagine di mondi dotati di strutture modali 'omogenee' al loro interno, o di universi ibridi, diadici, quali quelli accampati da larga parte della narrativa kafkiana. Resta però infruttuosa nell'esame dei mondi intimamente contraddittori del fantastico più innovativo, in cui un solo elemento entra in collisione con il mondo perfettamente conseguente che lo alberga; universi non solo fisicamente ma anche logicamente impossibili; che non fanno sistema; che sgretolano dall'interno le loro stesse condizioni di edificabilità; che, come giustamente sottolinea Eco, "vogliono farci provare il disagio della contraddizione logica", giocando proprio "sul fatto che, secondo le regole di costruzione di mondi e la lista di proprietà che la nostra enciclopedia ci fornisce, il mondo che essi propongono non potrebbe funzionare" (Eco, 1990: 153). Cfr. soprattutto Doležel, 1999; Pavel, 1992; Eco, 1990, 2002.

20 Si vedano i casi, paradigmatici, di *Casa tomada* di Julio Cortázar e *Qualcosa era successo* (1957) di Dino Buzzati: costruiti entrambi intorno all'omissione di un frammento (il più importante) della fabula, nonché su un'accentuata reticenza esplicativa e semantica, pur mancando di un evento dichiaratamente fantastico i due racconti insinuano l'idea che ciò che essi si rifiutano - per scelta nel primo caso, per reale impossibilità nel secondo - di nominare possa avere una natura soprannaturale o comunque trasgredire i dettami del plausibile: sollecitato da una rete di indizi invisibili o da un'atmosfera latente, il completamento inferenziale tende a riempire i vuoti disseminati nel testo con contenuti fantastici e la fabula, di per sé colmabile anche mediante ipotesi realistiche, è pervasa invece - in virtù di una reticenza esasperata e 'tendenziosa' - da una tacita fantasticità.

È Freud a illuminare per primo, in una pagina definitiva²¹, il legame esistente tra la nuova modalità narrativa e il riemergere di qualche cosa di familiare che è stato respinto, attribuendo il sentimento dell'*unheimlich* – effetto psicologico che egli intuisce peculiare alla letteratura fantastica – tanto al ritorno di complessi infantili rimossi (*vedrängt*), quanto a quello di credenze primitive superate (*überwunden*), sulla base della corrispondenza profonda istituita tra lo sviluppo del singolo individuo (ontogenetico) e quello della collettività (filogenetico).

A prescindere dal processo di formazione storica di tali immaginari, ciò che preme qui sottolineare è il carattere *già codificato*, già noto, di quel materiale, e l'alto grado di decifrabilità che esso detiene per il suo pubblico, secondo un paradigma – assimilabile, con Bozzetto, alla nozione formalista di *rebarbarisation*²² – svincolato da un repertorio tematico determinato e anzi ricorrente in configurazioni storiche e geografiche del tutto distinte: un identico rapporto tra invenzione letteraria e superato è rintracciabile ad esempio, in pieno Novecento, persino nell'opera di un rinnovatore del genere come Julio Cortázar, che in un racconto dall'apparente impenetrabilità quale *Axolotl* fa di fatto riemergere, entro un mondo realistico, la verità, sorpassata, di un mito²³.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile ricondurre l'ambivalenza ideologica sotto il cui segno nasce e si sviluppa la letteratura fantastica – sottolineata dalla critica più avveduta contro la tentazione, cui molti cedono, di gettare qualunque infrazione del codice vigente nel calderone del 'sovversivo' – a due ordini di motivi: da un punto di vista strettamente contenutistico, è stato osservato²⁴ come temi apparentemente trasgressivi, quali soprattutto le diverse forme della sessualità nelle sue molteplici variazioni e perversioni (incesto, necrofilia, omosessualità, amore a tre o a più, sadismo, vampirismo), agiscano spesso in modo funzionale alla riconferma dell'ordine costituito, nella misura in cui forniscono una soddisfazione vicaria di desideri espulsi dalla cultura, consentendo a una scarica provvisoria e innocua che di fatto ne disinnesci il potenziale eversivo.

A un'osservazione più distanziata del fenomeno, lo sguardo di condiscendenza che il fantastico rivolge a codici di lettura del mondo obsoleti, a prima vista interpretabile come un'istanza contestataria, nel senso della regressione, verso il paradigma vigente, si rivela più un modo per 'addomesticare il diverso' che un'effettiva relativizzazione della norma vigente: il superato che riemerge in larga parte del fantastico più tradizionale, richiuso entro le parentesi della finzione narrativa e sottomesso a una funzione puramente ludica, è destituito dell'originaria valenza epistemologica e non costituisce più alcuna minaccia per il sistema del sapere: perturbante a livello inconscio ma inoffensivo per la ragione, il represso ritorna, sotto vesti letterarie, più come indugio nostalgico che come ripensamento della cultura²⁵.

21 *Das Unheimliche* (1919). Cfr Freud, 2006.

22 Bozzetto riconduce la formazione del genere fantastico al processo denominato dai formalisti russi "rebarbarisation de la littérature", "che consiste, per un campo letterario, nel riappropriarsi – al fine di esprimere qualcosa di nuovo – di ciò che la letteratura dominante aveva precedentemente escluso per costituirsi". (Bozzetto, 1992: 49. trad. mia).

23 Vertiginoso resoconto in prima persona della metamorfosi del narratore in un axolotl del giardino botanico di Parigi, o meglio del suo sdoppiamento tra la propria identità umana, disertata dalla voce narrante, e quella della creatura abissale, il racconto annoda allusivamente il proprio avvenimento fantastico a un mito azteco di creazione: secondo una delle sue versioni, quando gli dei decisero di sacrificarsi nel fuoco rigeneratore per creare il sole e la quinta umanità, il dio Xólotl avrebbe cercato di scappare, assumendo tra le altre, per nascondersi, la forma di un axolotl. (Cfr. Fontmarty, 1986).

24 Cfr. soprattutto Jackson, 1986.

25 Sul carattere ideologicamente ambivalente della letteratura in genere, intesa come un peculiare prodotto del ritorno del represso (non solo formale ma, spesso, anche contenutistico, come nel caso del fantastico ottocentesco), si è espresso con grande sottigliezza Francesco Orlando: "la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo. [...] un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso

A questa vocazione del fantastico – regressiva nella misura in cui accredita, anche solo in forma dubitativa, codici sorpassati; tendenzialmente conservatrice a uno sguardo complessivo e, direi, sociologico, del fenomeno – nel corso del Novecento va gradualmente sostituendosi, come si è visto, una tendenza di segno inverso. Gli oggetti o avvenimenti fantastici convocati dai più innovativi tra i suoi racconti (metamorfosi in insetto; atto di vomitare coniglietti vivi; misteriosa planata di una capanna dal cielo e sua successiva dipartita ecc.) sono infatti creazioni immaginative *ex novo*: non esiste, né verosimilmente esisterà mai, un codice in base al quale tradurle. Se l'oggetto fantastico tradizionale, estraneo all'enciclopedia dei suoi lettori, si richiamava comunque a un sapere enciclopedico assimilato da generazioni, i *monstrua* della letteratura fantastica contemporanea non rimandano più a nulla: forme nuove, ancora sconosciute all'immaginario culturale e letterario, aprono squarci e spazi vuoti nel paradigma di realtà vigente, che minano dall'interno senza rimpiazzarlo con alcun modello alternativo²⁶.

Questa insorgenza del 'negativo' e il categorico rifiuto della significazione che ne consegue sono configurati nel testo non soltanto, come si è visto, da scelte tematiche 'scandalose', ma anche da precise strategie orientate, in antitesi ai dispositivi attuati di preferenza dal fantastico ottocentesco, a quella che potremmo chiamare una retorica dell'*oscurità*. Il fantastico più canonico ricorreva prevalentemente, tanto a livello della fabula quanto sul piano dell'interpretazione interna, a strategie retoriche improntate all'ambiguità, laddove col termine ambiguità si intende l'incertezza, più o meno esplicitamente rappresentata nel testo, entro una gamma *ristretta* (due, massimo tre) di interpretazioni alternative, determinata dall'impiego tipico del narratore inaffidabile e declinata in opposizioni indecidibili del tipo: il personaggio ha *visto* il fantasma/ il personaggio ha *sognato* il fantasma; il personaggio ha visto il fantasma/ il personaggio *crede* di aver visto il fantasma ma si sbaglia perché è folle/era ubriaco/aveva ingerito droghe, ecc.

Costruito su un'incertezza, nondimeno il racconto conduceva il suo lettore a crocicchi di strade ben delineate, per quanto spesso impraticabili. Come emerso dalle analisi precedenti, e come riscontrabile nella quasi totalità della narrativa di Julio Cortázar e in molti racconti di Kafka, Buzzati, Borges, Silvina Ocampo, Merino, per citare solo alcuni degli autori più significativi, i testi fantastici più innovativi del XX secolo si presentano, al contrario, come costitutivamente oscuri, nella misura in cui costringono il proprio lettore in un'*impasse* ermeneutica da cui è impossibile evadere se non a prezzo di un'interpretazione aberrante, coinvolgendolo in un rapporto incongruo di complicità e violenza basato su un protratto disattendimento delle attese e sul sostanziale tradimento del patto di lettura.

Che tale procedimento sfoci inmancabilmente su un vuoto, e che sia proprio tale vacuità a dirigere e coordinare intorno a sé, tanto a livello di interpretazione interna quanto di lettura complessiva, le tensioni in gioco nei testi, è qualcosa che non è sfuggito alla critica più avveduta. Scrive in proposito Roger Bozzetto:

Nel fantastico precedente si aveva a che fare con una sovranatura conosciuta, repertoriata, presente, solida e, al limite, disponibile. [...] Nel fantastico moderno, la sovranatura non appare più come tale. Qualcosa d'assurdo, d'irrazionale, si produce indubbiamente, senza essere percepito come l'irruzione di un ordine superiore, ma piuttosto come un impedimento, un

innocuo dalla sublimazione, meriterà entrambi questi attributi contraddittori, piuttosto che uno solo dei due". (Orlando, 1990: 28).

²⁶ "lo scrittore fantastico" osserva in proposito Amigoni, "si guarda bene dal suggerire un'enciclopedia diversa da quella canonica, in cui magari fosse possibile fornire una soddisfacente spiegazione per l'irriducibile alterità che contrassegna l'evento fantastico, e non la suggerisce perché non può farlo, non essendo in possesso di alcuna enciclopedia alternativa". (Amigoni, 2004: 23).

perturbamento, un disordine che s'insinua attraverso faglie minime, sovvertendo le basi ritenute normali della realtà [...] *L'universo del fantastico moderno è disconnesso dal senso [...] il senso sembra avere disertato il mondo.* (Bozzetto, 1992: 216-217, trad. e corsivi miei).

Come si è cercato di dimostare, tuttavia, l'*epochè* del senso su cui sbocca la trasgressione fantastica non sancisce affatto, per il lettore e per quel lettore più smaliziato e meglio equipaggiato che è il critico, la rinuncia all'interpretazione: per quanto rimanga, come l'allegoria benjaminiana, "a mani vuote" (Benjamin, 1999: 207), l'immagine intorno a cui si struttura il racconto è vuota di un vuoto pieno di senso, densa di significazioni plurime che non si elidono a vicenda.

Intimamente consonante tanto con l'idea di allegoria moderna quale è delineata in filigrana in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*Il dramma barocco tedesco*, 1928), poi approfondita polemicamente da György Lukács e in tempi recenti applicata con profitto da Giuliano Baioni alla narrativa kafkiana, quanto con la nozione – con essa convergente – di *metáfora fantástica* introdotta, in relazione al cosiddetto genere *neofantástico*, dallo studioso argentino Jaime Alazraki, l'immagine impossibile del fantastico più avanguardistico del secolo agisce come l'innesto, su un terreno narrativo, di un nucleo di linguaggio poetico. Disattendendo immancabilmente un'intrinseca "promessa di senso" (Bozzetto, 1992: 65), e al contempo invocando l'attribuzione di un significato ulteriore, simbolico in senso lato, il discorso oscuro tende infatti a far coesistere, con contraddizione solo apparente, il senso dell'ineffabile da un lato e una certa 'esuberanza semantica' dall'altro, veicolando in molti casi, laddove non sia portato a un livello tale da far arretrare in partenza qualunque tentativo ermeneutico, un grado di densità semantica toccato raramente dalla narrativa in prosa²⁷.

Grumi di senso oscuro, circondati da un fitto strato di silenzio, immagini quali il vomitatore di coniglietti, la misteriosa planata di una capanna dal cielo o l'immotivata metamorfosi di un uomo in insetto depositano nella memoria del lettore forme in grado di suscitargli, anche a distanza di anni, interrogativi destinati allo scacco, e d'innescare cortocircuiti logici ed ermeneutici capaci di mettere in pericolo, nei modi obliqui e plurivoci propri della letteratura, i discorsi gnoseologici, etici e politici dominanti, con cui essa si trova a intrecciare da sempre, che lo voglia o meno, il proprio ostinato dialogo.

Bibliografia

- ALAZRAKI, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- (1994) *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- AMIGONI, Ferdinando (2004) *Fantasmii del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BACHELARD, Gaston (2005) *La fiamma di una candela*, Milano, SE.
- BENJAMIN, Walter (1999) *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- BOZZETTO, Roger (1992) *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence.

27 Ne è ben conscio Julio Cortázar, quando afferma, replicando a una domanda circa le possibili cause della disparità dei risultati ottenuti nella scrittura in prosa e in quella in versi: "por más vanitoso que parezca [...] fundamentalmente y al margen de la división entre prosa y poesía o prosa y verso, yo creo que mi manera de captar la realidad, mi manera de verla, de sentirla y de vivirla, es una actitud de poeta" (Cortázar, 1977: 13).

- CAILLOIS, Roger (1984) *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli.
- (1985) *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma, Teoria.
- CAMPRA, Rosalba (1978) *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori.
- (2000) *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.
- CESERANI, Remo (1983) “La radici storiche di un modo narrativo”, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi.
- (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- CORTÁZAR, Julio (1977) *Coloquio en Madrid con Julio Cortázar*, a cura di M. Cabrera, in «La estafeta literaria», n. 625, 1/12/1977.
- (2002) *Carta a una señorita en Paris*, in *Bestiario*, Madrid, Santillana.
- (1994) *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate.
- (1994a) *I racconti*, a cura di E. Franco, Paris, Einaudi-Gallimard.
- DE LAURENTIIS, Antonella (2005) *Julio Cortázar. Il tempo e la sua rappresentazione*, Napoli, Aracne.
- DOLEZEL, Lubomír (1999) *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- (2002) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- FARNETTI, Monica (1988) *Il giuoco del Maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi.
- FONTMARTY, Francis (1986) “Xolotl, Mexolotl, Axolotl: una metamórfosi ricreativa”, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Coloquio internacional, Madrid, Fundamentos.
- FREUD, Sigmund (2006) *Il perturbante*, in *Psiconalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2006.
- GOLOBOFF, Mario (1998) *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.
- GONZALEZ BERMEJO, Ernesto (1978) *Conversaciones con Cortázar*, México D. F., Hermes.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio (2001) *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, UNED.
- HARSS, Luis (1968) *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, in *Los Nuestros*, a cura di L. Harss e B. Dohmann, Buenos Aires, Sudamericana.
- JACKSON, Rosemary (1986) *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti.
- LUGNANI, Lucio, (1983) “Per una delimitazione del «genere»”, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi.
- MERINO, José María (2007) *Buscador de prodigios*, in *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara.
- ORLANDO, Francesco (1990) *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi.
- PAVEL, Thomas (1992) *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi.
- PENZOLDT, Peter (1952) *The Supernatural in fiction*, London, Nevill.

PICON GARFIELD, Evelyn (1978) *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad veracruzana.

PREGO, Omar (1990) *Julio Cortázar por Omar Prego*, Montevideo, Trilce.

—— (1997) *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara.

TODOROV, Tzvetan (2000) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

