

## Capitolo primo

### Minimi esempi in vista di un concetto

Spesso si sente parlare di letteratura fantastica, e sappiamo che è stato Tzvetan Todorov – *Introduzione alla letteratura fantastica* – a imporre questo termine come categoria critica. In realtà Todorov rilanciava un concetto che Roger Caillois già nel 1958 aveva cominciato a definire, avanzando un'intuizione che resta fondamentale:

Il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale<sup>1</sup>.

Diversamente dalle fiabe, dove i personaggi si inoltrano in spazi separati dalla vita quotidiana e nei quali tutto è possibile, la prima scena di una narrazione che chiameremmo fantastica può essere perfettamente identica, per ambientazione, tipo di personaggi e gestione del racconto, alla prima scena di una storia realistica. Perché ci sia fantastico è necessario che dentro un contesto quotidiano si produca lo *scandalo*, la *lacerazione*, l'*irruzione insolita*, una frattura che alla fine sarà più o meno rimarginata perché la vita continui come prima. Caillois si era interrogato anche sulle ragioni storiche dell'insorgere del fantastico, e l'aveva situato nella storia letteraria:

il fantastico è ovunque posteriore all'immagine di un mondo senza miracolo, sottomesso a una rigorosa causalità. In Europa esso è contemporaneo del Romanticismo e, comunque, appare non molto prima della fine del secolo XVIII, come compensazione di un eccesso di razionalismo<sup>2</sup>.

Il fantastico appare perché dopo la razionalizzazione illuministica risulta più arduo rendere credibile un meraviglioso dove può succedere di tutto. Esso è dunque costituito da una sorta di

<sup>1</sup> R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza* [1966], Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1991, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34.

compromesso tra una concezione razionale della realtà e il sospetto che la ragione non basti a spiegare tutti i fenomeni. È come se una porta su un mistero non del tutto esorcizzato si aprisse ogni tanto facendo irrompere qualcosa di prodigioso, a condizione però che essa si richiuda subito e rimanga in dubbio se si sia veramente aperta o no. In poche parole, il fantastico presuppone l'Illuminismo. Non è un caso che i maggiori maestri del genere siano tutti nati tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento, dal 1776 di Hoffmann, al 1809 di Poe e Gogol'. In sintonia con Caillois, Todorov a sua volta scrive:

il fantastico ha avuto una vita relativamente breve. È apparso in maniera sistematica verso la fine del XVIII secolo, con Cazotte; un secolo dopo troviamo nelle novelle di Maupassant gli ultimi esempi esteticamente soddisfacenti del genere<sup>3</sup>.

Al di là di considerazioni e aggiustamenti cronologici, quel che più importa è che Caillois e Todorov abbiano dimostrato che è possibile definire in modo rigoroso e convincente *uno* statuto preciso del soprannaturale letterario, e che si può documentarlo in un periodo determinato e per un insieme definito di testi.

Una domanda però s'impone: il fantastico è forse una categoria capace di dare conto di *tutta* la tematica soprannaturale presente nel secolo di letteratura compreso tra Cazotte e Maupassant? Gli studi sul fantastico ce lo fanno quasi credere l'unica forma di soprannaturale invalsa tra fine Sette e inizio Ottocento. Ma è davvero stata l'unica esistita in quel periodo? Il soprannaturale, per esempio, è centrale nel *Faust* di Goethe come in *Der Ring des Nibelungen*, ma esso si manifesta in una forma che di sicuro non ha niente a che vedere col fantastico: l'ambientazione non è certo di tipo realistico e tanto meno il soprannaturale vi irrompe per creare dubbi. Sia l'uno che l'altro sembrano al contrario svolgersi in un mondo dove esso, a modo suo, è di casa. D'accordo, potremmo pur sempre ricorrere, per ricomprenderli, all'onnivora categoria del meraviglioso di cui si avvale Todorov. Ma come non diffidare di questa pigra, antistorica assimilazione retrospettiva a un soprannaturale di vecchio stampo? Il men che si possa dire è quindi che di statuti post-illuministici del soprannaturale, negli ultimi decenni del Settecento, ne sorsero contemporaneamente due, non uno.

Se già per l'Ottocento il fantastico non va considerato come il solo soprannaturale possibile, a maggior ragione una riflessione sul-

<sup>3</sup> Tz. Todorov, *La letteratura fantastica* [1970], Garzanti, Milano 1995<sup>2</sup>, p. 170.

la pluralità dei suoi statuti è necessaria per tutte le altre epoche. Le tematiche del soprannaturale sono tutt'altro che marginali nella tradizione letteraria e le ritroviamo nelle più importanti opere del canone ben prima dell'affermarsi del fantastico e ben al di là dei confini del fiabesco: la *Commedia* ci parla dell'altro mondo, *Hamlet* si fonda sull'apparizione di un fantasma, *Don Quijote* non potrebbe fare un passo nella sua pazzia se non parlasse continuamente di maghi, Racine nella *Phèdre* ridà vita a terribili mostri preistorici e, come nel *Faust*, il diavolo svolge un ruolo decisivo ne *I fratelli Karamazov*.

Da una parte il fantastico non basta nemmeno a definire i prodigi del solo Ottocento; dall'altra, la categoria di meraviglioso impiegata da Todorov è fin troppo capiente per rendere giustizia alla pluralità di forme che il soprannaturale letterario ha rivestito lungo i secoli. Perché, allora, non dev'essere possibile fare per altre forme di esso quello che è stato fatto finora per una sola? Perché quanto è stato possibile per il fantastico non dovrebbe esserlo per *altri* statuti del soprannaturale, e per *altri* periodi e generi, virtualmente per *tutti*, da Omero ai giorni nostri?

Si prenda per contrasto l'inizio de *I Promessi Sposi*. Don Abbondio rincasa serenamente leggendo il suo breviario, quando d'improvviso, «voltata la stradetta, e drizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere»<sup>4</sup>. Una narrazione fantastica potrebbe iniziare in maniera del tutto simile, con un personaggio che a una svolta si trovi di fronte a uno spettacolo tanto impreveduto da suscitare in lui un turbamento. Tuttavia in Manzoni l'attesa, che potrebbe anche presagire una lacerazione dei vincoli spazio-temporali del mondo reale, non approda a nessuna irruzione del prodigioso. Quel che vede il curato sono «due uomini [...] l'uno dirimpetto all'altro»<sup>5</sup>. E il narratore conclude ben presto: «L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione»<sup>6</sup>. Si continua poi con la descrizione dettagliata dei due, cui segue l'erudita digressione sulla «specie dei bravi»<sup>7</sup>. L'evento straordinario che irrompe nella vita di don Abbondio non apre insomma alcun varco a quel dubbio

<sup>4</sup> A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Mondadori, I Meridiani, Milano 2006, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*