

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE

FASCICOLO 63

KALIKST MORAWSKI

**ASPETTI TEORETICI
DELLA LETTERATURA
FANTASTICA**

OSSOLINEUM

WROCLAW—WARSZAWA—KRAKÓW—GDAŃSK

CONFERENZE PUBBLICATE A CURA
DELL'ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

Direttore: Bronislaw Biliński

Roma, 2, Vicolo Doria (Palazzo Doria)
Tel. 672.170

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE

FASCICOLO 63

KALIKST MORAWSKI

ASPETTI TEORETICI
DELLA LETTERATURA
FANTASTICA

WROCLAW-WARSZAWA-KRAKÓW-GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

1974

CONFERENZA TENUTA
NELLA BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
DELL'ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
IL 22 FEBBRAIO 1972

1. Gli studi sulla letteratura fantastica. Temi, motivi Rappresentanti della scienza

La letteratura fantastica appartiene al genere coltivato da molti secoli e che ancora oggi è sempre attuale. Anzi, possiamo constatare la grande abbondanza di scritti teoretici e di racconti che appartengono al campo della letteratura fantastica.

I lavori davvero importanti dibattono diversi aspetti del detto genere e perseguono lo scopo di definire con precisione scientifica il significato del termine „fantastico” e di analizzare le sue componenti. Queste ricerche sono certamente necessarie, tanto più che il significato della parola „fantastico” è molto vasto. Da questo fatto derivano molte semplificazioni, ma anche una grande confusione e incertezza quando si tratta di spiegare nel modo dovuto il senso preciso dei termini adoperati nelle monografie scientifiche e nei racconti letterari.

È impossibile menzionare tutti gli specialisti nel campo della letteratura fantastica. Essi si occupano o dei problemi della sintesi e della visione generale del suddetto fenomeno letterario, oppure consacrano i loro sforzi principali alle singole componenti e agli aspetti che il tema comporta. Accanto ai tentativi di ottenere una sintesi sono molto frequenti, nella bibliografia sulla letteratura fantastica, le posizioni che elucidano il significato dei termini spesso usati come „meraviglioso”, „fantasmagorico”, „incantevole”, „magico”. Un gruppo importante di dissertazioni e libri scientifici sceglie come tema gli aspetti più frequenti della letteratura fantastica, non trascurando le note figure del mondo fantastico, come per es. il vampiro, lo spettro, il lupo mannaro, i demoni, i personaggi strani a causa del loro aspetto oppure del loro comportamento insolito. Abbiamo anche da segnalare gli studi importanti dedicati a certi fenomeni marginali come il sogno, le deformazioni patologiche, l'allucinazione. Ci sono, infine, anche i lavori che si occupano dei rapporti esistenti tra il genere fantastico e altri generi letterari o manifestazioni artistiche come la fantascienza, le favole e le leggende, i miti, il romanzo poliziesco, il manierismo e l'utopia.

Gli specialisti che studiano i problemi della letteratura e dell'arte fantastica non concordano nelle loro conclusioni. Prendiamo, ad esempio, i lavori dei più noti critici e studiosi come Louis Vax, Roger Caillois, Marcel

Schneider, Pierre Castex, Erwin Gradmann, Peter Penzoldt, Tzvetan Todorov, Neuro Bonifazio, Elemire Zolla e Mario Praz. Ai problemi del manierismo sono dedicati importanti studi di Franzsepp Würtenberger e di René Gustav Hocke. Abbiamo ommesso molti altri nomi, che certamente meriterebbero di essere conosciuti, per non allungare eccessivamente questo elenco, già abbastanza lungo. Tutti sono d'accordo sul fatto che la letteratura fantastica nelle sue forme, che variano secondo gli autori, i paesi e i temi, occupa un posto importante e trova sempre numerosi lettori. Tra gli scrittori che dedicano una gran parte della loro attività al genere di cui stiamo occupandoci, possiamo citare nomi generalmente conosciuti e apprezzati.

2. Evoluzione della letteratura fantastica: Medioevo-Rinascimento Romanticismo-Epoca Moderna

La prima cosa che colpisce lo studioso del genere fantastico è un fatto ben noto, e cioè che il lettore contemporaneo non crede più all'esistenza reale della maggior parte dei fenomeni che sono alla base del detto genere. Nessuno prende più sul serio il meraviglioso, il magico, nessuno, o quasi nessuno, crede all'esistenza di demoni, di vampiri; di spettri; nessuno ammette l'intervento diretto o indiretto di esseri sovranaturali nella vita umana. La differenza tra il Medioevo e i tempi moderni è evidente. Il Medioevo credeva nell'esistenza reale del mondo sovranaturale, non metteva in dubbio che esistesse l'intervento dei demoni, dei mostri, delle scienze magiche nella vita umana, che spesso fu concepita come un giuoco di forze superiori che esercitano un influsso decisivo sul destino umano. Dante credeva che il mondo dell'oltretomba esistesse davvero, con tutte le personalità storiche, ma anche le figure mitologiche e fantastiche che vi si trovavano.

Il Quattrocento non ci crede più, e Pulci, Boiardo e Ariosto devono essere considerati non soltanto come ultima tappa dello sviluppo dell'epopea cavalleresca in Italia, ma anche come precursori della nuova idea del fantastico come eterna forma letteraria. Per questi grandi poeti l'elemento fantastico non è altro che un'invenzione artistica. La visione del mondo fantastico non ha bisogno di essere verosimile, basta che sia bella. La nozione del fantastico come fenomeno esclusivamente estetico è nata proprio durante il Rinascimento. Come dice Marcello Turchi, dalla concezione ariostesca della fantasia si sviluppa il senso del meraviglioso che si

irraggia da ogni aspetto del reale, il *Furioso* nasce da una convergenza di realtà e di fantasia che porta con sé elementi affascinanti di bellezza e armonia. Il magico l'avventuroso, il motivo irrazionale, costituiscono elementi essenziali della trama del poema ariostesco. Il prevedibile, l'imprevedibile, le forze umane e sovrumane cambiano continuamente l'aspetto dell'epopea maturando un equilibrio che rende possibile una conclusione verosimile. I rapporti tra la realtà e la fantasia sono risolti in modo soddisfacente dopo molte contaminazioni tra naturale e meraviglioso¹.

Il Romanticismo da l'avvio ad un ulteriore sviluppo, più fecondo, della letteratura fantastica, aprendo nuove prospettive a questo genere letterario. Dopo un'eclissi passerà durante il predominio del classicismo e poi del naturalismo, in seguito la letteratura fantastica ridiventa importante come fenomeno curioso nel panorama della cultura in generale, e su questo sfondo bisogna collocare tutto il problema.

Il numero di opere e di scrittori che si occupano della fantasia va sempre crescendo in tutti i paesi del mondo. Da questo fatto risulta in modo evidente che la letteratura fantastica è una corrente vitale e corrisponde ai gusti e alle esigenze artistiche e intellettuali del lettore moderno.

3. Analisi dei problemi principali: le componenti, il miracoloso, il meraviglioso, lo strano con derivazioni: ambiguo, strabiliante, insolito ecc. Cocteau. Evasione, passaggio dal reale al fantastico — logica sconvolta, stato d'animo necessario per godere la lettura fantastica — Hoffmann

I numerosi specialisti nel campo delle ricerche sulla letteratura fantastica non hanno risparmiato sforzi lodevoli che hanno come scopo principale una definizione soddisfacente del fantastico. Piuttosto che una sintesi generale, ci hanno dato l'analisi, per es. del meraviglioso, del sovrannaturale, del misterioso, ecc. Sono arrivati a conclusioni convincenti circa la delimitazione necessaria della letteratura fantastica e di altre forme ad essa vicine: la fantascienza, l'utopia, il romanzo poliziesco, ecc.

Su certi punti tutti, o quasi tutti, gli specialisti sono d'accordo. Tutti sono del parere che la fantasia utilizzi ai propri fini artistici il meraviglioso, il sovrannaturale, il misterioso, il fantasmagorico. Tutti sottolineano

¹ M. TURCHI, *Ariosto o della liberazione fantastica*, Ravenna 1969, p. 10, 11, 21, 25; P. MAZZAMUTO, *Aspetti della demonologia dantesca*, «Cultura e Scuola», IV-VI, 1971, p. 14-20.

l'importanza di certe figure fantastiche provenienti dal passato, come il vampiro, lo spettro, il diavolo e altre specie di demoni. Tutti, o quasi tutti, ricordano la funzione essenziale dell'intervento delle forze sovranaturali o misteriose, ignote nella vita umana e negli avvenimenti terrestri. Come intendono il fantastico scrittori eminenti risulta evidente da quel che segue: Jean Cocteau, per esempio, esprime la seguente opinione a questo proposito:

„On parle beaucoup du merveilleux. Encore faudrait-il s'entendre et savoir ce qu'il est. S'il me fallait le définir, je dirais que c'est ce qui nous éloigne des limites dans lesquelles il nous faut vivre”².

Il poeta francese pone un accento particolare sul meraviglioso, considerato nella sua funzione di evasione dal mondo ordinario in un altro mondo, diverso, più bello, ma non definito esattamente.

Louis Vax s'interessa ad un altro aspetto, non meno importante, della letteratura fantastica, che sarebbe semplicemente una invenzione dello scrittore che adopera gli elementi tradizionali: superstizioni, vecchie credenze, personaggi e figure fantastiche che gli paiono utili e interessanti come materiale che rende possibile la creazione di un'opera artistica. La storia fantastica non deve essere aderente ad una realtà, ma deve suscitare un sentimento piacevole, risultato della contemplazione di qualche cosa che ci piace e che giudichiamo bella. I sentimenti non sono sottomessi ad una analisi razionale, i sentimenti sono inerenti alla nostra sensibilità, indipendente dalla ragione, e possiamo esprimerli in forma artistica in un racconto letterario³.

Il fantastico implica un'irruzione di qualche cosa di insolito, impossibile da spiegare con criteri razionali, magari una irruzione del sovranaturale. Questo fenomeno deve provocare una metamorfosi, completa o parziale, della realtà, della vita normale. L'irruzione può essere brutale, comportando lo sconvolgimento rapido della realtà, oppure può avvenire progressivamente, trasportando il lettore da un mondo ad un altro, completamente diverso⁴.

Jacques Papy ha colpito nel segno ricordandoci che lo sviluppo delle scienze, e specialmente della fisica nucleare

² J. COCTEAU, *La difficulté d'être*, Monaco 1953, p. 62; J. PAPHY, *Histories d'outre-monde*, Tournais 1966, introduction, *passim*.

³ L. VAX, *La séduction de l'étrange*, Paris 1965, p. 12, 15.

⁴ L. VAX, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris 1960, p. 10; P. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1962, p. 8.

„...nous a enseigné à ne plus prendre les choses pour ce qu'elles paraissent, à force de nous entendre répéter qu'il n'y a pas à proprement parler d'objets inanimés nous consentons [...] à mettre la vie partout"⁵.

Il passaggio dal mondo reale in un altro totalmente diverso richiede un mutamento nella psicologia del lettore che deve, ad un certo punto, smettere di ragionare e lasciare la parola decisiva al sentimento e specialmente all'emozione. Deve essere capace di provare un'impressione, un'emozione simile a quella che prova colui che sta ascoltando una bella musica. Lo stato d'emozione non è uno stato che dura sempre, dopo la fine del concerto l'ascoltatore ridiventa un uomo normale, cioè sente e pensa come prima, come se niente fosse accaduto. La successione della realtà e della vita fantastica dev'essere organizzata in modo abile. L'importanza della tecnica e la struttura del racconto diventano evidenti. Il lettore deve provare un sentimento simile a quello descritto da Hoffmann:

„Melodien strömten auf und nieder und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen, da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen"⁶.

Uno stato intermedio tra allucinazione e una specie di ipnosi si impadronisce di Hoffmann, così che alla fine della novella egli crede di vedere vivo Gluck nell'anno 1809, malgrado il celebre compositore fosse morto nel 1787.

La visione fantastica postula anche la necessità di eliminare, almeno provvisoriamente, l'attività critica della ragione. Come dice Hoffmann nella sua novella *Don Juan*, egli si è trovato in uno stato di eccitazione aspettando la bella cantante Donna Anna. Tutto cessa di esistere, il poeta non sente che la presenza invisibile, ma per lui reale, di Donna Anna:

„Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich sein können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das seltsame verbindet, und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreith, so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte die mich so innig mit ihr verbanden, dass sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können"⁷.

Il passo citato contiene tutti i dati che spiegano lo stato particolare che permette di provare contemporaneamente sensazioni contraddittorie. Il romanziere è cosciente della situazione anormale, è conscio del fatto che

⁵ J. PAPPY, *op cit.*, p. 11.

⁶ E. T. A. HOFFMANN; *Musikalische Novellen und Schriften*, Weimar 1962, p. 45.

⁷ ID., *Don Juan*, p. 64.

la logica è radicalmente sconvolta, ma ciò non importa. Quel che conta è il fatto che egli è profondamente convinto che Donna Anna sia accanto; nella sua loggia. Autosuggestione e lucidità caratterizzano questo stato d'animo. Il rovesciamento della logica comune risulta da questo stato d'animo che permette al lettore, e forse anche al narratore, di godere pienamente gli effetti prodotti dalla letteratura fantastica, ponendosi all'unisono con l'atmosfera di un mondo diverso dal nostro mondo quotidiano.

4. Tipi di racconti fantastici moderni. Cazotte — esotico, insolito Potocki — esotico, esoterico

Già Castiglione ha detto che tutto diventerà più bello „dicendo ogni cosa al contrario”, rompendo momentaneamente con la logica e la sensibilità abituale. Anche Ignazio da Loyola si proponeva di ricostruire l'inferno servendosi dei cinque sensi, che dovrebbero aiutare l'immaginazione. La predilezione per l'esotico e l'insolito è una conseguenza molto frequente di una tale predisposizione del lettore e dell'autore. Citiamo come esempio il racconto del Cazotte: Alvare vede il diavolo, che poi diventa una bella ragazza, per ridiventare ancora il diavolo. La vita di Venezia e della Spagna del Settecento fanno da sfondo alla apparente realtà del racconto. Le scene bizzarre si succedono; Alvare vede il diavolo che cambia sovente aspetto, presentandosi sotto la specie di diversi animali prima di diventare una donna affascinante:

„Je suis Sylphide d'origine et une des plus considérables d'entre elles. Je parus sous la forme de la petite chienne, je recus vos ordres et nous nous empressâmes tous à l'envi de les accomplir”⁸.

Si è parlato molto della tendenza moralizzatrice dell'autore, del senso allegorico del suo racconto. Tutto questo è vero, ma il fatto è che il rovesciamento della logica tradizionale si pone in primo piano. Il carattere prevalentemente realistico di *Diable amoureux*, che si manifesta nelle scene della vita settecentesca a Napoli, a Venezia e in Spagna, è in parte cancellato dagli elementi fantastici, o per lo meno strani, che interrompono il corso normale della narrazione. Il risultato finale è questo: il lettore dimentica il quadro realistico e non pensa che ai casi strani, inesplicabili che tanto più sono inquietanti e capaci di suscitare la sua curiosità in quanto sono insoliti e appaiono come una stonatura nel quadro della

⁸ J. CAZOTTE, *Le diable amoureux*, Paris 1905, p. 54.

realtà. La logica normale è dunque rovesciata, il lettore diventa incerto e non sa se bisogna prendere sul serio tutte le cose strane.

Un caso simile presenta il famoso romanzo di Jan Potocki *Rękopis znaleziony w Saragozzie* [*Il manoscritto trovato a Saragozza*], scritto dall'autore in francese. Uno dei numerosi personaggi che intervengono nel corso della narrazione definisce la parte del meraviglioso nella vita umana, considerato come una forza anzitutto suggestiva. Chi l'ha conosciuto una volta sente una tendenza irresistibile a vedere attraverso di esso anche gli atti comuni. Certi avvenimenti incomprensibili trovano verso la fine una spiegazione naturale. L'effetto prodotto dal fantastico viene così indebolito, ma non eliminato e persiste con eguale forza attraverso tutto questo romanzo molto lungo. Nel libro di Potocki possiamo distinguere due parti: una fantastica e una reale, ma la prima suscita un interesse sempre crescente a causa della forza suggestiva dell'invenzione. Le persone intervengono in modo inaspettato e misterioso, scompaiono in modo inspiegabile, per riapparire poi in circostanze non meno sensazionali e sorprendenti, contrarie alla logica dei fatti e al carattere dei protagonisti. L'abbondanza di temi e di episodi corrispondenti aumenta ancora l'impressione di confusione, di misterioso e di illogico⁹.

Il mondo segreto è rappresentato nel romanzo di Potocki da una serie di grotte e di passaggi sotterranei dove risiedono Gomelez e i musulmani, che custodiscono i loro tesori e i segreti delle loro dottrine. L'esistenza di mondi sconosciuti, di civiltà di cui non conosciamo l'origine, ma di cui possiamo ammirare le vestigia spesso misteriose, trova eco in certi racconti fantastici moderni. L'isola di Pasqua, con i suoi monumenti stupendi, ma di cui non conosciamo la provenienza, ne fornisce un esempio generalmente noto. Trasferito nella letteratura, questo motivo ha arricchito il repertorio dei temi usati dai racconti fantastici.

5. Ambiguo-strano: Hoffmann; Brion: *La rose de cire*; Gautier: *Albertus*

Un'altra variante della coesistenza tra vita reale e visione fantastica, che trasforma le nostre abitudini, le nostre preferenze artistiche e ci pone di fronte a qualche cosa di ignoto che ci attrae, pur suscitando sentimenti misti di paura e curiosità, è frequente nei racconti di Hoffmann, di Marcel Brion e di altri, tra i quali ricordiamo Marcel Schneider. Tutto è basato

⁹ J. POTOCKI, *Die Abenteuer in der Sierra Morena*, Berlin 1962, p. 553, 688, 734.

sull'equivoco, tutto produce effetti strani di ambiguità. Un esempio ben riuscito, con la compenetrazione reciproca di componenti realistiche e fantastiche, ci è offerta dal racconto di E. T. A. Hoffman *Die Brautwahl*. Un funzionario di stato di Berlino, l'anziano signor Tussman, si è messo in testa di sposare una giovane ragazza. Tutto inizia in modo semplice e naturale: il narratore ci descrive il carattere del protagonista, il suo modo di vivere, le sue abitudini, qualche volta bizzarre, la vita di uno scapolo insomma. È una storia nella quale, secondo l'autore, „mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen”, Accanto al mondo della borghesia berlinese dei primi anni del secolo scorso esiste un altro mondo: è quello in cui vivono l'ebreo Manasse e un pittore. Manasse è un uomo sopravvissuto grazie all'intervento del diavolo. Condannato a morte nel Cinquecento, egli fu salvato dal demonio al quale dovette pagare il solito prezzo, l'anima immortale, ed è così che si è trovato nel mondo contemporaneo, prendendo parte attiva alle sue vicende. Le scene della vita reale sono subito interrotte da apparizioni fantasmagoriche, il volto dell'orefice Leonardo cambia aspetto e invece che nella parvenza umana appare in quella di una testa di volpe, per riprendere poi il suo aspetto normale. Siamo sempre incerti, qualche volta addirittura storditi. La realtà e la fantasia generano quadri che si succedono con ritmo rapido, come in un caleidoscopio, senza nessun apparente motivo ragionevole¹⁰.

Anche Marcel Brion nel suo romanzo *La rose de cire* ci offre molti esempi dell'ambivalente coesistenza di elementi fantastici e componenti realistiche. Il romanzo ci racconta una storia apparentemente reale, ma in modo tale che sin dalle prime pagine il lettore sente che qualcosa di insolito, di inquietante si nasconde sotto le parvenze degli oggetti e degli avvenimenti che, tuttavia, non sono al di fuori della normalità. Tutto il racconto è centrato sui rapporti misteriosi che intercorrono tra il fiore artificiale e una tabacchiera di provenienza e di aspetto misteriosi. L'azione misteriosa e le forze segrete insite nei due oggetti costituiscono il tema centrale di questo romanzo, che è difficile da classificare, perché può sembrare sia un romanzo realista sia un racconto fantastico. Assistiamo a una serie di scene che ci colpiscono a causa del loro carattere strano, misterioso, qualche volta minaccioso. Un certo Malter, amico dell'autore, gli ha regalato una tabacchiera. Subito, attraverso certe allusioni, intravediamo il nesso esistente tra la rosa di cera e la tabacchiera. Sfilano davanti al lettore la casa di Costelet, un artigiano capace di accomodare gli oggetti artistici, sua figlia

¹⁰ E. T. A. HOFFMANN, *Berliner Novelle*, Berlin 1954.

Edith, il cui comportamento è per lo meno incomprensibile, una chiesa in Spagna, con una bara dove si trova il corpo di una religiosa morta, le preghiere delle monache durante la notte, uno strano fiore che emana un profumo che stordisce e che fa pensare alla rosa di cera, uno spettacolo strano situato in un teatro non meno insolito, l'incontro notturno del narratore con l'attrice in un parco solitario, un avvenimento sorprendente: la tabacchiera è scomparsa, probabilmente rubata da qualche ladro, il Costelet offre all'autore, a titolo di ricompensa, una rosa di cera che emana un profumo molto sottile e, come dice l'autore, probabilmente molto vecchio. La rosa è molto bella:

„Il y avait en elle un mélange d'éléments tragiques et naïfs [...] J'étais en face d'elle dans la position du neophyte, du profane, qui pressent un mystère et se découvre incapable même de formuler son pressentiment”¹¹.

Laura, amica dell'autore, riceve da lui come regalo la rosa di cera. Segue un incontro dello autore con Edith al museo di Cluny, poi la visita a casa di Laura. Laura, Edith, l'attrice formano in triò poco comune e i rapporti di queste donne con l'autore, pur non contenendo alcun elemento direttamente fantastico, sono immersi in un'atmosfera evanescente, che sfugge ad una lucida e chiara classificazione. Il viaggio misterioso di Edith precede la notizia della morte di Laura. Il narratore rivede con il pensiero i paesi che ha visitato con Laura e non sa come sbarazzarsi della rosa, che è divenuta una presenza inquietante: l'autore attribuisce a questo fiore artificiale la morte di Laura, una volta punta dalla rosa.

Il fatto che attira l'attenzione del lettore sono le capacità segrete di certi oggetti inanimati.

„Les choses ont leur destin et nous avons été mis au monde peut-être pour les aider à le réaliser”

e aggiunge ancora

„On a tort d'ailleurs de vouloir tout expliquer. Les objets ont leur secret, les êtres aussi”¹².

Abbiamo voluto spiegare il senso dell'ambiguo, dell'inesplicabile, del fantastico e i rapporti esistenti tra la cornice reale e il contenuto fantastico. Le apparenze esteriori sono semplici, comprensibili, non oltrepassano i limiti delle circostanze e dell'ambiente normale. Ma il comportamento umano, l'atteggiamento di certe persone di fronte agli oggetti, agli esseri

¹¹ M. BRION, *La rose de cire*, Paris 1964, p. 18, 27, 64, 69.

¹² *Id.*, p. 159, 235.

umani e agli avvenimenti è immerso in un'atmosfera particolare. Le apparenze, come si è detto, appartengono al campo del realismo. Lo scorgiamo facilmente dalle esatte descrizioni, con molti particolari, di caratteri umani e dell'ambiente dove si svolge l'azione. Qualche allusione fatta di sfuggita, qualche gesto o parola suscitano nel lettore un'impressione non proporzionata al vero significato e valore intrinseco. C'è qualcosa dentro, che, pur avendo un carattere e un aspetto normale, fa nascere nella mente e nella sensibilità del lettore un complesso di reazioni che si sviluppano ulteriormente, creando un mondo di idee e di sentimenti imprevisi.

Col pretesto di parlare della realtà, magari banale, l'autore ci spinge in un mondo ignoto, che nasce spontaneamente, che diventa il vero e unico tema del racconto. Tutto ciò impressiona stranamente il lettore, che capisce e non capisce nello stesso tempo: gli pare di aver capito tutto, eppure si rende conto che qualcosa di strano, che sfugge al controllo della ragione e della normale attività dei sensi, è parte essenziale del racconto.

Non abbiamo a nostra disposizione criteri chiari che ci permettono di definire con precisione in che cosa consiste l'ambiguo e lo strano. Certe cose possono essere ambigue e strane secondo le circostanze che le fanno tali, invece in altre circostanze gli stessi oggetti e le stesse persone possono essere capite e accettate come perfettamente normali.

Prendiamo ad esempio un brano del noto poema di T. Gautier, *Albertus*. La descrizione di una vecchia casa situata in un'antica, silenziosa strada di una città pittoresca, ma malinconica e quasi deserta, può benissimo essere il tema di una buona descrizione realista, oppure il tema di un quadro di qualche pittore olandese del Seicento. Tutto è comprensibile, nulla ci pare strano, inquietante. Eppure il poeta francese, con le stesse componenti, è riuscito a creare un quadro ambiguo, strano, inquietante. Certi accenti, certe allusioni, certi epiteti fanno sì che il lettore perda ben presto il contatto con il mondo reale e si trovi immerso in un mondo inatteso che non riesce a spiegare e che è situato al di là della realtà normale. Ecco qualche esempio:

„Dans ce bourg autrefois vivait, dit la chronique — Une méchante femme ayant nom Véronique — Chacun la redoutait et répétait tous bas — Qu'on avait entendu des murmures étranges — Autour de sa demeure et que des mauvais anges — Venaient pendant la nuit y prendre leurs ébats-C'était des bruits sans noms, inconnus à l'oreille — Comme la voix d'un mort qu'en sa tombe réveille — Une évocation” (IV).

Tutto pare strano in questa descrizione apparentemente banale. Quel „si dice” decide del carattere ambiguo del brano. Il fatto che ci sia una vecchia donna non ha in sé niente di straordinario. Ma questi mormori

strani, e perché siano strani non lo sappiamo esattamente, attribuiti ad esseri non meno strani e minacciosi, creano un clima particolare che ci trasferisce ad un tratto in un mondo diverso da quello in cui viviamo, tutto questo decide del carattere fantastico della descrizione. Sentiamo ancora un altro passo: la descrizione di una vecchia donna non è in se stessa fantastica, potrebbe essere benissimo il tema di qualche descrizione letteraria realistica o di qualche dipinto realista. Ma il poeta sa circondare la figura di un'aura insolita, mettendovi dentro certe parole e certi accenti appropriati:

„*Cette vieille sorcière habitait un eutte — Accroupie au penchant d'un maigre tertre, en butte — L'été comme l'hiver au choc des quatre vents*” (V).

Il poeta aggiunge ancora alcuni particolari che accrescono l'atmosfera strana e minacciosa di questa casa:

„*La limace (lumaca) baveuse argente la muraille — et l'on entend le soir sur une note haute — Coasser tout auprès la grenouille (rana, ranocchio) qui saute — [...] Personne [...] n'ose passer devant ce repaire sinistre — Sans trembler et blémir de peur*” (VIII).

L'aspetto esterno ripugnante e sporco di questa casa rende ancora più forte il disagio che involontariamente si impadronisce dell'animo del lettore, sempre crescendo. L'interno corrisponde all'esterno, è una grande stanza buia, ammobiliata come si conviene alla casa di una strega. Malgrado l'ironia che Gautier non nasconde, il quadro è impressionante e sgradevole:

„*De ces dehors rians l'intérieur est digne — un pandémonium ou sur la même ligne — Se heurtent mille objets fantasquement mêlés*” (IX).

Un sorriso ironico sminuisce alla fine l'impressione sgradevole, prodotta dall'insieme del quadro:

„*En entrant là, Satan, bien qu'il soit hétérique — D'épouvante glacé, comme un bon catholique — Feraît un signe de croix*”.

6. Il limite tra la realtà e la fantasia, sempre più inconsistente, determinato dagli stati nervosi o di malattia in certi casi dell'autore (*Aurelia* — Nerval), oppure del protagonista (*Die Elixiere des Teufels*)

Il Gautier insiste, in questo quadro, su due componenti che sono molto frequenti nella letteratura fantastica: il sentimento di paura, anzi d'orrore e l'allusione a cose non note né al lettore né all'autore: le voci strane, le supposizioni non controllate, ma comunque impressionanti. La gradazione

dell'ambiguo, dello strano, dell'insolito varia secondo i casi. Il limite tra la realtà e il mondo fantastico si fa sempre più inconsistente, le metamorfosi subite dalla realtà cambiano l'aspetto del quadro. Qualche volta il cardine è composto da elementi reali che assicurano la compattezza interna ed esterna del racconto che rimane, com'era al principio, senza deformazioni visibili. Il sogno, la visione, l'allucinazione, introdotti come motivi strutturali, facilitano considerevolmente il passaggio dallo stato reale all'irreale, al fantastico. La successione dei fatti si svolge conformemente ad una logica interna. Un caso tipico di questa forma di racconto ci viene offerta da *Aurelia* di Gerard de Nerval. Il poeta ricostruisce le sue visioni e il suo passato. Fu malato, soffriva di una grave crisi nervosa che ben presto si trasformò in un accesso di follia. Il suo amore per l'attrice Jenny Colon, che subisce nel racconto diversi mutamenti, i ricordi del passato, le reminiscenze delle letture e delle meditazioni filosofiche, tutto questo si ritrova nel romanzo di Nerval. La parte fantastica è collocata esclusivamente nel campo della follia. Quando tornano i momenti di piena coscienza e di lucidità, il poeta rivive ciò che ha visto nel sogno, registrando i suoi ricordi e facendone un'opera letteraria.

Un procedimento simile viene seguito in certi racconti di Hoffmann, particolarmente nel *Die Elixiere des Teufels*. In questo romanzo troviamo riuniti molti elementi che determinano il carattere fantastico di un lavoro letterario.

C'è una forza sovranaturale, una specie di *fatum* antico. Si tratta della maledizione che determina il comportamento del protagonista, frate Medardo. Il padre di Medardo ha commesso un grave peccato. Si parla poi di un giovane conte che, per equivoco, ha assaggiato l'elisir e ha affermato che si tratta di un buon vino di Siracusa. Medardo e il lettore sono perplessi: si tratta veramente di una bevanda magica oppure soltanto di un buon vino? C'è anche l'esitazione, che secondo Todorov deciderebbe del carattere fantastico del racconto, alludiamo beninteso all'esitazione del lettore. Il motivo dello sdoppiamento della personalità di Medardo, conseguenza del fatto di aver bevuto l'elisir, e la sua doppia esistenza non sempre risultano in modo evidente, quindi esitiamo nell'attribuire certi atti del protagonista al suo carattere autentico oppure all'effetto delle forze sovrumane. Interviene anche la metamorfosi del personaggio. Sotto l'influsso dell'elisir Medardo ha una doppia vita. Ad aumentare l'impressione di ambiguità contribuisce non poco la confusione che risulta dall'intreccio complicato. Il monaco pazzo ch'è un sosia di Medardo, la strana somiglianza tra Vittorino e Medardo, il problema fondamentale e il carattere-

del fantastico nel suddetto romanzo hoffmanniano risultano dalle seguenti parole:

„Es wurde mir klar dass nicht ich, sondern eine fremde Macht, die in mein Wesen getreten alles das ungewöhnliche bewirkte und ich nur ein willenlose Werkzeug sei dessert sich jene Macht bediente zu mir unbekanntem Zwecken“

e ancora

„bin ich entzweit mit meinem ich“¹³.

L'effetto straordinario viene sottolineato, come di solito, dalla coesistenza dello sfondo reale. La vita religiosa, artistica, politica, i costumi dell'epoca trovano un posto cospicuo nella struttura del libro. La vita di Medardo, prima che diventasse pazzo criminale e che la sua personalità si sdoppiasse, rappresenta una buona occasione per dipingere la vita e i costumi della provincia natale dell'autore. I suoi viaggi, effettuati dopo la fuga dal chiostro, sono un ottimo pretesto per allargare il quadro realistico e per alleggerire la tensione che accompagnava la narrazione dei atti straordinari, inverosimili, commessi da Medardo.

Tra le componenti fantastiche vale la pena ricordare l'amore di Medardo per Aurelia, che assomiglia in modo sorprendente a Santa Rosalia, come è dipinta in un quadro che il protagonista ha visto in una chiesa. Anche l'amore di Aurelia assume un carattere insolito, c'è una forza misteriosa che guida Aurelia, qualche volta contro la sua stessa volontà. Alcuni misteri sono spiegati verso la fine del libro. Hoffmann è costretto a ricorrere al trucco già noto in precedenza, di fingere di presentare il manoscritto di un pittore, che spiega molte cose e che distrugge una parte dell'incanto in cui il lettore si è lasciato immergere. Hoffmann mantiene la finzione fantastica, malgrado il tentativo finale di chiarire le cose. Non si spinge così lontano come altri autori, tra cui per esempio Ann Radcliffe (*The mysteries of Udolpho*), oppure Pushkin nella novella *Il fabbricante di bare*. La scrittrice inglese ha costruito un romanzo davvero misterioso. L'intervento di fatti ignoti e inesplicabili è costante. Il lettore non sa quale sarà la fine di tutte queste complicazioni che fanno parte del racconto. La grande sorpresa consiste in questo, che soltanto nelle ultime pagine di questo lunghissimo (più di 700 pagine) romanzo vengono svelati tutti i segreti. I fatti in apparenza straordinari, da attribuire all'intervento degli esseri sovrumani, si spiegano in modo non equivoco e del tutto razionale. Il

¹³ E. T. A. HOFFMANN, *Die Elixière des Teufels*, Leipzig 1937, p. 154.

razionalismo della scrittrice diminuisce, se non distrugge, la maggior parte del fantastico e dell'incanto inerente in questo fenomeno.

In quanto al racconto di Pushkin, la cosa è ancora più semplice. Un vecchio usuraio e fabbricante di bare pelava i suoi clienti. Un giorno, invitato a cena, ha bevuto un po' troppo. Tornato a casa ha vissuto momenti tremendi. Scheletri umani, con le loro bare, venivano nella stanza del fabbricante scagliandogliele addosso. Quasi soffocato il fabbricante fa un gesto disperato per liberarsi ed ecco che cosa succede: apre gli occhi, vede la domestica che si accinge a preparargli il té. Timidamente, chiede se non sia venuta qualche persona morta e riceve una pronta risposta: egli ha passato tutto il giorno a casa di un vicino e, tornato ubriaco, ha dormito fino a questo momento¹⁴. Il procedimento adoperato dal poeta russo ci spiega tutto in modo naturale e fa dileguare ogni traccia di fantastico. Quella che pareva essere una visione fantastica, con l'intervento dei morti e tutta la scena sovranaturale si tramutano nel farneticare di un ubriaco che ha preso una sbornia solenne.

7. Visioni fantastiche, quasi pittoriche, con una grande precisione di dettagli — Leonardo da Vinci, *Orlando furioso*: i limiti evanescenti voluti dall'autore che cerca una confusione tra il reale e il fantastico per trarne degli effetti artistici

Buoni esempi di letteratura fantastica, basata sulla nozione dello straordinario, dell'insolito e del sorprendente, che i francesi definiscono con la parola *étrange*, ci fornisce la letteratura italiana. Come già abbiamo detto dalla *Divina Commedia* in poi abbiamo opere d'importanza capitale, che appartengono al genere che c'interessa da vicino. In quanto al capolavoro dantesco, è difficile dire se esso appartenga al campo della letteratura fantastica. Certamente ci sono molti elementi di questo genere. Già l'idea del viaggio attraverso l'oltretomba, l'esistenza stessa degli abitanti dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso sono sovranaturali, la presenza di mostri, di demoni e paesaggi fantastici completa il quadro del fantastico. Ma l'atteggiamento dell'autore è differente e non coincide con quello degli scrittori moderni. Questi ultimi, come è generalmente noto, non prendono sul serio le persone e le cose da essi evocate e create, il loro compito principale consiste nel trovare un modo d'espressione altamente artistico tale

¹⁴ A. PUSHKIN, *Los relatos de Belkin*, Moscou 1953, p. 63, 64.

da far dimenticare al lettore, durante la lettura del testo, la realtà. Dante e i suoi lettori, invece, credevano all'esistenza reale delle cose descritte. Essi erano profondamente convinti dell'esistenza di un altro mondo, che aveva le forme inventate dal poeta, o per lo meno niente si opponeva al fatto che così non fosse. Il distacco viene un secolo più tardi, con i poemi del Pulci e del Boiardo, per arrivare all'apogeo nel Cinquecento.

Tra Dante e Ariosto c'è di mezzo l'esperienza del Rinascimento. La nuova mentalità creava una nuova visione del mondo, e questa visione fu descritta da numerosi poeti e scrittori, tra i quali un posto importante spetta all'Ariosto e al suo poema immortale. Anche Leonardo da Vinci ci ha fornito alcuni scritti fantastici, che appartengono alla categoria delle visioni. Con un atto di intuizione geniale, egli ha creato l'immagine estetica del volo di un apparecchio che rassomiglia a un enorme uccello. Un quadro apocalittico del diluvio comporta una descrizione dettagliata di molti elementi naturali scatenati dal cataclisma: acqua, vento, fulmini, lampi, nuvole. Tutto crea un quadro maestoso e minaccioso. Non manca nulla: vediamo la devastazione tremenda prodotta dagli elementi ostili, c'è una successione e un giuoco veramente strano e perciò spaventoso, la forza devastatrice dei venti è presentata in modo estremamente suggestivo. Gli uomini sono disarmati, non possono difendersi efficacemente, sono passivi e disperati. Una tavola che contiene una specie di sintesi dei disastri e delle perdite causati dalla catastrofe è una conclusione di quest'evocazione che, partendo dal testo biblico, se ne distacca progressivamente per tramutarsi in un quadro del mondo distrutto dall'impeto delle forze ostili. Le componenti di questo quadro appartengono al genere fantastico, lo scopo dell'autore è di rendere viva una cosa spaventosa che desta orrore e il sentimento della debolezza umana di fronte al sovrumano¹⁵.

Il racconto *La caverna* appartiene ad un altro tipo di fantastico. Leonardo sta guardando una caverna oscura e prova simultaneamente un sentimento che è un misto di attrazione e di paura:

„Paura per la minacciante e oscura spelonca, desiderio per vedere se la entro fusse alcuna miracolosa cosa”¹⁶.

C'è il presentimento, la possibilità di un mistero, suggerita dalla visione di una cosa il cui aspetto esterno fa pensare alla possibile esistenza di un

¹⁵ L. DA VINCI, *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, Milano 1952, p. 171 (*Il volo*); p. 177, 179 (*Il diluvio*).

¹⁶ ID., p. 182.

altro mondo e di cose meravigliose circondate da un segreto, che la curiosità dell'autore vorrebbe penetrare. Fantastico anzitutto è il suggestivo paesaggio.

Altri scritti di Leonardo offrono quadri fantastici. Il mostro marino è quasi una pittura verbale. Esso è contemplato dapprima nella sua forma maestosa, nella parte successiva Leonardo concentra l'attenzione sul movimento del mostro che infine solca trionfalmente le acque. Con *Il mostro marino* comincia una serie di racconti nei quali Leonardo mette in primo piano gli argomenti scientifici. Il mostro è uno studio, in forma fantastica, del movimento di una barca; la novella *Il gigante* rassomiglia un poco alla nota storia di Gulliver, il gigante caduto in terra e letteralmente invaso dagli uomini che coprono interamente il suo corpo. Il gigante si sveglia e fa una strage terribile, il suo viso è orrendo, la distruzione da lui provocata è totale e non c'è possibilità di scampo. Di nuovo l'umanità è disarmata. Non è capace di scongiurare il pericolo cui si è avvicinata, spinta dalla curiosità. L'aspetto del terribile gigante simboleggia l'orrore della distruzione, il gigante stesso, invece, è una parabola delle forze ostili, che l'uomo può scatenare, ma che non è in grado di dominare.

Infine, nel racconto *Al Deodario di Siria* allude ai pericoli immanenti nella natura, che noi conosciamo male e che contiene molti elementi micidiali. Leonardo è andato a studiare la luminosità notturna del monte di Tauro, che ai Siriani pareva una cometa. Durante questa missione sarebbe improvvisamente accaduto un disastro sotto specie di inondazioni, diluvi e neviccate, che hanno prodotto effetti tremendi. Di nuovo Leonardo ricorre ad una forma di quadro per condensare le proprie preoccupazioni scientifiche e per presentare in modo plastico e accessibile a tutti l'azione degli elementi naturali¹⁷.

Leonardo da Vinci è anche un precursore della letteratura fantastica moderna. I suoi scritti contengono importanti componenti del genere fantastico. Il simbolismo e la tendenza didascalica sono evidenti. Il misterioso e il minaccioso creano un'atmosfera speciale nei quadri da lui presentati. Ci sono anche previsioni dello sviluppo delle scienze e in questo punto Leonardo potrebbe essere annoverato tra i precursori del genere moderno della fantascienza.

Un caso speciale è rappresentato dall'*Orlando Furioso*. Il poeta non crede all'esistenza reale di streghe, di maghi, di castelli e giardini incantati, non crede nemmeno alle forze misteriose che sono nascoste in certi oggetti inanimati, eppure lascia lavorare la sua fantasia. Il fine è ben noto e cor-

¹⁷ ID., p. 184 (*Il mostro marino*); p. 188-190 (*Il gigante*); p. 196 (*Al Deodario di Siria*).

risponde all'atteggiamento degli scrittori moderni. Non si tratta di presentare un quadro reale della vita, bensì di creare una bella visione, divertente e amena. Il lettore vuole trastullarsi, vuole trovare un'evasione soddisfacente dal punto di vista estetico. A proposito del valore della fantasia nel poema ariostesco, Marcello Turchi afferma quel che segue:

„Diversamente da quanto avviene nella *Commedia* dantesca non si realizza qui un viaggio nell'oltretomba ma un viaggio nel mondo e nelle sue possibili e infinite declinazioni poetiche ed umane [...] la sua poesia addita una linea nuova proprio in quel dialogo con la realtà e insieme con la fantasia e con la cultura [...] l'ironia ariostea ha quasi il valore di una presa di conoscenza di un talo mondo reale-fantastico”¹⁸.

Il poema riunisce in se una somma di avventure cavalleresche, di motivi fantastici e di reminiscenze letterarie. L'allegoria, se c'è, si dissolve in un canto ricco di riflessi umanistici, ma anzitutto affascinante perché ricco di elementi fantastici. Questi elementi fantastici esprimono la nostalgia del poeta, che vorrebbe vivere un'altra vita, più bella e più profonda. Le immagini e gli interventi di un mondo fantastico possono essere definiti come appartenenti ad un oltremondo, ma nello stesso tempo creano le prospettive nuove del mondo terreno. Così nel poema ariosteo è difficile trovare delle barriere delimitanti i confini del prodigioso, del fatale e del magico da una parte e del mondo reale dall'altra. Tutto forma un insieme, immerso nella poesia che abbellisce così bene il reale e il fantastico. Il modo di presentare il fantastico ammette la coesistenza di ogni specie di sovrannaturale: il miracolo dei cristiani, il prodigio dei pagani, gli incanti dei maghi e delle fate. Molte componenti del mondo fantastico, la follia e le metamorfosi, hanno radici nel naturale, la nozione di spazio è considerevolmente allargata, e anche la luna diviene teatro d'azione del poema. Come dice il Turchi:

„Vi è in sostanza nel poeta un assiduo controllo delle sue fantasie, egli sa di seguire diverse storie apparentemente slegate l'una dall'altra, non si preoccupa di creare dei legami di immediata validità strutturale, ma cerca degli interni di natura funzionale [...] L'ottava del possibile (di un reale che diventa possibile, di un possibile che diventa reale) e del probabile asseconda la liquidità, la labilità molle della purezza del canto ariosteo [...] La cavalleria nell'Ariosto diventa così un paesaggio ideale dell'umanità ed egli ora guarda dal di dentro ed ora dal di fuori”¹⁹.

Il meraviglioso si riferisce ad un sentimento di esistenza, dove la ragione e l'imprevedibile si accostano.

¹⁸ TURCHI, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹ *Id.*, p. 64.

8. Il fantastico che si vuol far credere attestato dalla storia: Calandra — Romanticismo tardivo — *La mort de Charles XI*

Il Romanticismo italiano non fu particolarmente ricco di opere di carattere fantastico. Il romanzo, e specialmente il romanzo storico e il romanzo verista verso la fine del secolo scorso, la ricca fioritura di memorie, non lasciavano molto posto libero al genere fantastico. Si ricorreva volentieri ad una forma speciale mista tra lo storico e il fantastico, e particolarmente alle leggende ereditate dalla tradizione. Ogni regione d'Italia aveva le sue storie, la ricostruzione letteraria di questa materia avviene al margine del romanzo storico. Tra i numerosi esempi di questo tipo di racconti ne sceglieremo uno per darne un'idea appropriata. Prendiamo una novella di un noto romanziere, autore di buoni romanzi storici, Edoardo Calandra. L'autore sottolinea in modo particolare due aspetti della materia. Mette in primo piano l'elemento fantastico, miracoloso e dall'altra parte dice al lettore di fare attenzione al lato documentario delle leggende, utili per la conoscenza delle epoche remote:

„I fatti che voglio narrarvi sono accaduti in un tempo molto da noi lontano, nel tempo in cui non si era ancora pensato a costruire sulla vetta del monte Pirchiriano la grandiosa abbazia che vi sorge oggi. Quell'abbazia detta di S. Michele della Chiusa edificata tra il 998 [...]”

o aggiunge ancora:

„In quel tempo antico Avigliana si chiamava Ovilianum, come risulta da una carta fatta scrivere nell'805 da Carlomagno”²⁰.

Quel che ci colpisce nelle parole citate sopra è una mescolanza strana di concezioni letterarie. L'autore finge di credere alla realtà dei fatti da lui narrati. Questi fatti appartengono al mondo sovrumano. Dio e il diavolo intervengono personalmente e sistematicamente nella vita umana. Fra tanti episodi miracolosi il Calandra menziona documenti, ricorda avvenimenti e personaggi storici veramente esistiti. Questo procedimento di riferirsi costantemente alle fonti, citando documenti, determina un'impressione piuttosto sconcertante: dovrebbe attestare la verità ed autenticità delle cose, anche dei fatti soprannaturali, e perciò non riesce a convincere il lettore che rimane titubante. Vorrebbe pienamente godere della bellezza di una leggenda ingenua, la cui azione si svolge in tempi molto lontani, vorrebbe essere commosso pensando a tante cose straordinarie, ma il nar-

²⁰ E. CALANDRA, *La bell'Alda*, Torino 1884, p. 3, 4.

ratore gli ricorda discretamente che tutto questo è attinto da fonti storiche, che non è una fantasia, ma una verità, inverosimile sì, ma verità. Il lettore dimentica volentieri queste premesse e segue soltanto il corso di vicende stupefacenti e interessanti, dimentica la storia per potersi immergere senza restrizioni nel mondo della favola e della fantasia. Noi escludiamo dal campo delle nostre ricerche le favole, per ragioni di cui parleremo più tardi.

L'eccezione fatta per il tipo delle leggende, presentate tra gli altri anche da Calandra, ha una sua ragione particolare. Il romanziere piemontese ha voluto riempire la lacuna e creare un tipo speciale di letteratura tra la leggenda e il romanzo storico. Il suo proposito era quello di scrivere una leggenda con una base scientifica, cioè leggenda attinta dagli archivi storici o dalla tradizione popolare e non una storia inventata di sana pianta dall'autore. Si tratta dunque di un genere intermedio tra il racconto fantastico e storico, di cui parleremo altrove.

Calandra si serve di procedimenti romanzeschi onde creare un'atmosfera appropriata al tema che si propone di svolgere. Egli avverte il lettore:

„È necessario che io vi dica che in quei tempi apparivano in cielo meravigliose meteore e bizzarre visioni, mostri strani e multiformi andavano pel mondo provocando i cavalieri, tormentando i frati e le monache e bastonando i santi eremiti. Era poi questa l'epoca dei patti col demonio, epoca che dur'a lungo"²¹.

In queste poche righe il Calandra ha concentrato tutti i dati indispensabili per creare un'atmosfera lugubre e satura di componenti misteriose e terribili. Su questo sfondo si svolge la storia di Aldo e di sua moglie Berta e della loro figlia Alda. C'è anche il ricco Arnulfo il quale, secondo l'opinione generale, avrebbe concluso un patto con il demonio. Interviene un cavaliere strano, che tutti ritengono il diavolo. Comincia la lotta tra l'angelo che protegge la bella Alda e il demonio. Corbo, figlio di Arnulfo, è brutto, difficilmente era stato battezzato a causa di una bufera tremenda. Non è il caso di proseguire con la storia di Corbo e di Alda, piena di tensione drammatica, di misteri provocati da esseri sovranaturali.

Lo sfondo storico riappare ogni tanto, quando il Calandra caratterizza i costumi, le cerimonie in uso, la costruzione delle chiese e l'architettura dei castelli. In quei tempi inquieti accadevano spesso invasioni, i banditi spadroneggiavano in modo spavaldo, devastando le contrade. Il capitolo *Giustizia bassa e altra* contiene una buona descrizione di un castello del X secolo, della vita di un villaggio e di un signore feudale: nel capitolo seguente, invece, possiamo leggere l'accurata descrizione del banchetto imban-

²¹ Id., p. 5.

dito da un signore in occasione della scelta della fidanzata. Tutto questo può avere una funzione intermediaria, la parte principale spetta sempre al miracoloso; dovuto ai demoni che sono sempre presenti durante il corso dell'azione, che precipita fino alla soluzione tragica. Alda si suicida per sfuggire al demone, Corbo torna all'inferno, la sua banda viene distrutta dalla forze dell'ordine, aiutate dagli angeli.

Il racconto è ricco di descrizioni sensazionali e di avvenimenti che destano stupore e orrore, come il rapimento della bell'Alda da parte del demonio e altre cose simili. La leggenda scritta da Calandra è in parte una ricostruzione, in parte un'invenzione libera. Il gusto romantico tardivo si manifesta in queste favole che si basano sul passato leggendario, circondato dal mistero, e sulle credenze popolari, sempre vive nella tradizione folcloristica che appartiene alla vasta corrente di ricostruzioni artistiche di materiale grezzo sepolto nelle biblioteche.

9. Un fantastico che regge alla prova del tempo — il modo contrario a quello adoperato da Calandra. Tre parti: reale — fantastico — epilogo misterioso, enigmatico — Lampedusa, *Lighea*, anche i romantici francesi: *Merimée*, *Venus d'Ille* — suggestione — impressionante

Il racconto fantastico regge alla prova del tempo solo se corrisponde a certe condizioni inerenti al genere letterario stesso. Esso riferisce una storia alla quale non si crede, ma la riferisce in modo speciale. Prima di tutto il lettore deve sentire interesse per la vicenda, deve progressivamente essere indotto a interrompere il contatto con il mondo naturale conosciuto, per lasciarsi pervadere da un complesso di impressioni e di sentimenti che non è abituato a provare durante la sua esistenza normale. Questo stato di suggestione, suscitato dal narratore, si trasforma nell'animo del lettore in una forte autosuggestione e allora egli rimane incerto, esita, si sente spaesato, si lascia suggerire pensieri e sentimenti che non sono identici a quelli che prova nella vita normale. Qualcosa di nuovo, di ignoto interviene e procura al lettore la distensione e il piacere di trovare cose belle.

Per suscitare questo stato d'animo ci vuole molta abilità da parte dello scrittore. Il lettore moderno esige un modo di procedere che sia agli antipodi della tecnica utilizzata da Calandra. Costui svela tutti i segreti già all'inizio del suo racconto, denomina tutti i demoni, descrive i loro trucchi abituali, divide nettamente il mondo in due parti, quella umana e quella diabolica o angelica, in ogni caso sovrumana. La parte occupata dal realismo è

secondaria, serve a riempire le lacune e a mantenere salda la struttura del racconto. Tutto è previsto e ordinato anticipatamente, in conformità con le esigenze del tema, che comporta elementi fantastici ben noti. Un modo diverso di procedere è presente nella novella fantastica di G. Tomasi di Lampedusa intitolata *Lighea*.

Motivi predominanti sono una cornice reale, magari banale, l'autore insiste su molti dettagli della vita quotidiana. Lo spazio e il tempo sono perfettamente definiti. Le persone appartengono al mondo reale: un giovane giornalista e un vecchio scienziato. Questi due uomini si sono conosciuti in modo semplice. Ambedue sono siciliani che vivono a Torino. Il giovane giornalista, che nel 1938 lavorava alla «Stampa», frequentava ogni giorno un caffè dove incontrava un anziano signore che leggeva «Il Giornale di Sicilia». In seguito il giornalista viene a sapere che il vecchio era un noto cultore di filologia classica, il senatore Rosario La Ciura. Un giorno il senatore invita il giornalista a casa sua. Era in procinto di recarsi a Lisbona per assistere a un congresso scientifico. Durante la visita il vecchio grecista racconta al giornalista una storia che avvenne esattamente nel 1887 quando La Ciura aveva 23 anni. Fino a questo momento la storia non presenta niente di straordinario, anzi Tomasi di Lampedusa, con molta cura, descrive la vita quotidiana, monotona, di due uomini che si sono conosciuti per caso e che si incontravano più o meno regolarmente in un caffè di Torino. Il tempo, lo spazio, le occupazioni e gli argomenti di conversazione dei due protagonisti non annunziano alcuna possibilità di qualche avvenimento strano, misterioso e incomprensibile. Eppure, ciò avviene. Il passaggio dal mondo reale ad un altro avviene senza scosse, in modo normale, tutto è contenuto in un ricordo retrospettivo che La Ciura riferisce al suo ospite. Il modo di raccontare è uguale, monotono, senza traccia di emozione. La reazione del giornalista, sempre più sbalordito, accentua il passaggio dal reale all'irreale. Il fatto che il senatore ricostruisca attingendo ai propri ricordi è per lo meno stupefacente. La precisione delle date, tre settimane durante l'agosto del 1887, il luogo dove l'episodio si svolse: la costa marina vicino ad Augusta, tutto contribuisce ad aumentare la stupefazione del lettore. Qui finisce la realtà e comincia una storia meravigliosa, il rapporto con la realtà è interrotto, la trama appartiene ad un altro mondo. Il vecchio grecista fa rivivere l'avventura amorosa. Un confronto tra la realtà e la fantasia ci apre mondi sconosciuti.

Il giovane La Ciura incontrò, nell'agosto 1887, la sirena Lighea, figlia di Calliope. La loro relazione durò tre settimane, iniziò esattamente il 6 agosto e finì il 26. La Ciura si trovava in riva al mare quando avvenne il

primo incontro con la sirena, durante una tempesta. Lighea pareva una ragazza sedicenne, mangiava il pesce crudo, non beveva vino, faceva all'amore con La Ciura, si comportava come una ragazza bella e affascinante:

„Quell'adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi come quelli dei cani. Non era però uno di quei sorrisi come se ne vedono fra voi altri, sempre imbastarditi da un'espressione accessoria, di benevolenza o d'ironia, di pietà, crudeltà o quel che sia, esso esprimeva soltanto se stesso cioè una quasi bestiale gioia di esistere, una qualsiasi divina letizia”.

E completando l'analisi dell'incanto che emanava la persona di Lighea, l'autore aggiunge ancora qualche dettaglio interessante:

„Da lei saliva quel che ho mal chiamato un profumo, un odore magico di mare, di voluttà giovanissima [...] Parlava e così fui sommerso, dopo quello del sorriso e dell'odore, dal terzo-maggiore sortilegio, quello della voce. Essa era un po' gutturale, velata risonante di armonie innumerevoli”²².

Lighea parlava il greco antico. Questo fatto contribuì non poco ad attirare La Ciura, che poi si vanterà di essere stato l'unico grecista che abbia sentito il greco autentico:

„Parlava greco e stentavo molto a capirla: Ti sentivo parlare da solo in una lingua simile alla mia[...] prendimi. Sono Lighea, son figlia di Calliope. Non credere alle favole inventate su di noi, non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto”²³.

Queste furono le prime parole di Lighea. L'incanto particolare di Lighea consisteva in questo, ch'ella era

„una bestia ma nel medesimo istante era anche un'Immortale ed è peccato che parlando non si possa continuamente esprimere questa sintesi”.

Lighea parlando di sé constatava:

„Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti”²⁴.

Un giorno Lighea abbandonò il suo amante e si buttò nel mare. Ma prima di scomparire gli dice che l'aspetterà e che egli potrà raggiungerla quando vorrà, buttandosi in mare.

Dopo la parte realistica viene la parte fantastica e dopo questa la terza ed ultima parte che suggella il mistero. Il senatore muore, in circostanze in apparenza semplici, ma per noi significative. Si trovava una sera a bordo

²² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo e i racconti*, Milano 1963, *Lighea*, p. 385, 386.

²³ ID., p. 387.

²⁴ ID., p. 390.

della nave mentre si recava al congresso: era partito il giorno dopo aver raccontato la storia di amore con Lighea. All'alba, da Genova, qualcuno telefonò al giornale dove lavorava l'amico di La Ciura. Durante la notte il senatore era caduto in mare dalla coperta del «Rex» che navigava verso Napoli e, benchè delle scialuppe fossero state immediatamente messe in mare, il corpo non era stato ritrovato.

Ci siamo soffermati più a lungo su questa novella meno nota dell'autore del *Gattopardo*. Essa riunisce tutti gli elementi di un buon racconto fantastico e realizza i postulati teoretici formulati da numerosi specialisti. È un racconto che unisce lo sfondo reale dipinto con tecnica realistica all'elemento che oltrepassa i limiti del naturale e che sfugge al controllo della ragione. Dopo il quadro, banale in fondo, della vita quotidiana, appare in modo inaspettato un altro quadro che ricostruisce la storia d'amore di un mortale con una sirena immortale. Il narratore insiste sull'aspetto realistico di questi rapporti tra due esseri di natura diversa. A questo scopo sottolinea il fatto che La Ciura non aveva avuto relazioni carnali con alcuna donna prima d'incontrare Lighea e ci dipinge poi l'aspetto fisico della Sirena, narrando tutto questo in tono pacato, quasi indifferente, come se si trattasse di una cosa normale. Così il Lampedusa riesce a far dimenticare al lettore la realtà, eliminando il controllo critico della ragione. Il lettore esita sulle prime, e poi lentamente si lascia invadere da un sentimento di piacere: è la sensazione di assistere a qualche cosa al di sopra della vita triste, monotona e banale, si lascia invadere dall'incanto, risultato della contemplazione della bellezza.

Il racconto deve essere anzitutto bello, privo di accenti stridenti. La novella di Lampedusa descrive la bellezza nei suoi diversi aspetti. È bella la natura di Sicilia con i suoi paesaggi incantevoli evocati nel corso della narrazione: è bello l'episodio di un giovane puro che vive una grande storia d'amore; è bella la Sirena con il suo comportamento pieno di contrasti, ma sempre affascinante.

Da tutto il racconto emana una forza di suggestione capace d'impressionare fortemente il lettore che riceve una storia non banale.

10. Strano senza sovrannaturale: strano anonimo (*Doge del Palazzeschi*), in una certa misura Buzzati, *Il deserto dei tartari*

Anche Palazzeschi ha scritto recentemente un romanzo che, pur rispettando rigorosamente la parte realistica, pur escludendo l'intervento dell'elemento sovrannaturale e meraviglioso, crea una atmosfera speciale, satura

di cose strane, *étrange*. Siamo in una città reale, Venezia, ma il tempo non è definito. La prima impressione è che si tratti dell'epoca attuale, ma poi succedono fatti che ci lasciano perplessi e aiutano il lettore a collocarli in un'epoca indefinita, che è tutti i tempi e nessun tempo concreto. Verso la fine il narratore descrive fatti miracolosi, come il volo notturno dei cavalli che stanno sulla Basilica di S. Marco, ma non siamo sicuri se veramente questo fatto sia avvenuto, perché nessuno lo ha visto, lo conosciamo soltanto attraverso la narrazione di altre persone.

Il romanzo di Palazzeschi è certamente una grande metafora poetica sul tema dell'incertezza dei giudizi umani e della loro relatività. Questo è vero, ma il modo di ricostruire Venezia e il comportamento dei suoi abitanti permette di annoverare il libro di Palazzeschi tra i romanzi fantastici.

Il lettore è colpito dall'atmosfera strana che regna in città. Nessun individuo, nessun nome viene menzionato, il racconto è fatto in terza persona, prevalentemente in terza plurale.

Come abbiamo già detto prima, il racconto di Palazzeschi e, nello stesso tempo, il suo aspetto fantastico, consistono nella atmosfera unica nel suo genere. Gli altoparlanti annunciano che a mezzogiorno il Doge si farà vedere sul balcone del Palazzo Ducale e trasmetterà alla popolazione un messaggio di estrema importanza. Una prima cosa ci colpisce: il Doge a Venezia ai nostri tempi, e una altra cosa ci colpisce non meno: il fatto che nessuno trovi strana questa anomalia. Tutti si radunano verso mezzogiorno sulla Riva degli Schiavoni aspettando con ansia l'apparizione del Doge, ma l'attesa è vana. Il giorno seguente la stessa situazione si ripete, ma il terzo giorno non si vede più neanche una persona davanti al Palazzo Ducale. Tutti stanno chiusi nelle loro case, lo sgomento si è impadronito dell'animo dei veneziani. Il terzo giorno il Doge compare veramente sul balcone, ma trova la piazza vuota. Così per lo meno afferma un tale che stava osservando con un potentissimo cannocchiale il Palazzo. Il panico cresce sempre più, tutti vorrebbero sapere che cosa conteneva il famoso messaggio, tutti sono convinti che conteneva certamente l'annuncio di cose tremende: la guerra, la rivoluzione o forse qualche cataclisma imminente.

Il protagonista vero del libro di Palazzeschi è sempre l'opinione collettiva e anonima, di cui il romanziere dipinge i vari aspetti. L'opinione anonima di una massa anonima sta discutendo il messaggio del Doge. L'unica cosa sulla quale tutti sono d'accordo è che il famoso messaggio doveva contenere cose tremende. La tensione aumenta sempre più, l'inter-

pretazione del misterioso documento ducale contribuisce molto ad approfondire l'apprensione generale che regna a Venezia. Finalmente giunge la soluzione, carica di elementi sensazionali. Durante la notte si è scatenata la bufera. Oggetti sconosciuti, che rassomigliano a valigie, sono caduti sulla terra. Si ode una potente detonazione. Gli altoparlanti annunciano un avvenimento sensazionale: la Basilica di S. Marco è scomparsa durante la notte, non si sa né come, né perché. Si sconsiglia agli abitanti di lasciare le loro case perché le valigie contengono potenti cariche esplosive. Gli spiriti sono messi in subbuglio, tutti sono convinti che il Doge sia salito sulla terrazza della Basilica per far correre i quattro cavalli, impazienti di essere rimasti immobili per tanti secoli. Unica testimone di questi avvenimenti insoliti sarebbe stata un'anziana signora, innamorata del Doge e schiacciata dalla mole della chiesa. Il giorno seguente gli altoparlanti annunciano che le autorità hanno sgomberato la città dalle pericolose valigie e che la Basilica è stata ritrovata al solito posto, non si sa come. Gli stranieri sono convinti che la gente stia aspettando davanti al Palazzo Ducale perché quella è

„la casa di Dante Alighieri, famoso esploratore del Polo Nord e come tanta gente si trovasse riunita per poterlo salutare mentre si preparava per una nuova spedizione”,

mentre altri dicono che

„da un momento all'altro a quella loggia si sarebbe presentato il Papa con la moglie”²⁵,

Il Doge, per il fatto di non essere stato visto da nessuno, assumeva per ciascuno una figura differente. Il Palazzeschi dipinge uno stato d'animo singolare, dove tutto è possibile perché nulla è sicuro:

„Periodo di una confusione babelica delle più fantastiche, imprevedute ed acrobatiche supposizioni e congetture, delle più discordanti notizie e dicerie che sorgono in questi casi da provenienze anonime e misteriosissime, per scopi non individuabili così alla lesta e di una estremamente discutibile qualità per non dire condannabili senza bisogno di procedura”²⁶.

Il brano sopra citato riassume il senso profondo del libro di Palazzeschi: la confusione anonima sorta sotto l'influsso di dicerie non controllabili in una massa inerte, priva di carattere autonomo ed autentico. *Il Doge* costituisce un'altra variante del genere letterario fantastico. Meno ricco

²⁵ A. PALAZZESCHI, *Il Doge*, Milano 1967, p. 17, 18.

²⁶ ID., p. 126.

e più uniforme rispetto alla novella di Lampedusa, contiene però una forte carica di componenti fantastiche. Tutto è strabiliante, tutto si condensa nel giuoco delle contraddizioni. In apparenza assistiamo ad un episodio della vita contemporanea a Venezia. Se il luogo è determinato in modo preciso, il tempo è labile, pieno di anacronismi. I turisti, le valigie e gli altoparlanti fanno pensare al momento attuale, la presenza del Doge ci riporta subito indietro. Il romanziere si mantiene sempre sullo stesso piano, parla in modo uguale delle cose verosimili e di quelle inverosimili. Nessuno si meraviglia di niente, il bizzarro accompagna il serio. La conclusione sarebbe la seguente. Il romanzo *Il Doge* rappresenta la versione del fantastico basato sull'elemento di stranezza, ottenuta per mezzo della confusione voluta dall'autore e che consiste in una mescolanza di cose vere e verosimili e di cose incomprensibili e strabilianti. Gli anacronismi che scorgiamo senza difficoltà nell'intreccio del libro contribuiscono anch'essi a sostenere l'impressione di qualche cosa di insolito e di fantastico.

Il romanziere, insomma, ci fa vedere una visione fantastica costruita con elementi realistici. In primo piano sta la massa anonima, che non pensa e che reagisce in modo imprevedibile, e che può essere presa come simbolo dell'umanità che ha smesso di pensare in modo individuale, che si lascia trascinare da voci e dicerie infondate e che vive sotto l'incubo di una catastrofe che non può e non sa scongiurare.

Il Doge appartiene certamente alla categoria di visioni fantastiche, ma ottenute per mezzo di elementi prevalentemente realistici.

11. Il reale diminuisce fino ad essere eliminato e si avvicina quasi al manierismo: Schneider, *Opéra massacre*, il teatro diventa realtà

Una visione non meno sconcertante e fantastica possiamo inventare, adoperando elementi prevalentemente fantastici ed escludendo quasi totalmente i motivi realistici. Come esempio di una tale variante di racconto fantastico possiamo prendere il libro di Marcel Schneider *Opéra massacre*. È una sequela di immagini nelle quali il reale e il fantastico si succedono in modo inaspettato, conducendo il lettore da una sorpresa all'altra. La presenza di previsioni utopistiche e di allusioni allo stato presente della società non cambia l'aspetto generale del libro dello Schneider. La struttura di *Opéra massacre* è piuttosto semplice: in piazza Neuve Massacre si sta costruendo il nuovo teatro dell'Opera. Massacre è il nome di un generale

o di un dittatore, ma può anch'essere soltanto il ricordo di qualche massacro compiuto da barbari molti secoli fa. L'Opéra si erge dalle fondamenta, la società è tranquilla, senza sconvolgimenti sociali, senza partiti, senza guerre civili. Le chiese sono vuote, deserte, vaste, ben conservate:

„L'opéra nous tient lieu de tout [...] maintenant qu'il n'y a plus rien d'aléatoire, de scandaleux, de coupable dans notre existence, le théâtre change de sens, il devient le lieu du réel”²⁷.

Viene il giorno dell'inaugurazione. Il teatro non assomiglia più agli altri teatri:

„Tout est bizarre, insolite”

e un po' più tardi

„Une galerie déserte [...] Mais les piliers remuent il s'en élève des vapeurs, des odeurs, des grondements. C'est qu'ils logent des monstres aux têtes humaines, avec de longs cheveux flottant”²⁸.

Vediamo una grotta dove hanno trovato asilo gli uomini sopravvissuti al massacro, dove gli scheletri passeggiano tra i vivi. Osserviamo il movimento delle pietre, poi ci troviamo in una stanza lussuosa, scendiamo nella parte sotterranea dell'edificio. Gli uccelli notturni sparsi nei corridoi rendono pericoloso il passaggio, ma non si sa di certo se sono uccelli oppure uomini e donne inchiodati al muro. La scena è dominata da una donna „*immobile énigmatique*”: è Salomé, per lo meno così la chiama l'autore. Gli astanti la buttano giù e la uccidono coprendola di baci e divorandola²⁹.

Abbiamo scelto il racconto di M. Schneider per poter studiare un altro tipo di racconto fantastico. Questa volta non esiste un'allegoria, o una tesi. Quel che rimane saldo è un quadro vicino al manierismo. La struttura già dimostra che si tratta di una serie di episodi che non contengono alcun significato nascosto. Esistono in forza della forma bizzarra ma pittoresca, atta a sbalordire e affascinare il lettore appunto a causa di questo carattere strano della visione artistica. I valori puramente estetici decidono del carattere di una tale opera, che difficilmente può adeguarsi ad una struttura verbale.

²⁷ M. SCHNEIDER, *Opéra massacre*, Paris 1965, p. 14, v. anche p. 11, 12.

²⁸ ID., p. 19, 20.

²⁹ ID., p. 30, 31, 35.

12. Dall'emozione estetica si passa all'emozione terrificante (Poe, Nodier, Gautier, Mérimée, Lovecraft ed altri americani) — componenti principali di questa variante sono l'insolito e il tremendo

Nella parte precedente abbiamo esaminato i tipi più diffusi del racconto fantastico, soffermandoci più a lungo sui diversi modi di far uso di componenti fondamentali del genere, come il meraviglioso, l'insolito, il fantasmagorico. Lo scopo principale non varia, si tratta di divertire il lettore procurandogli un piacere estetico e facilitando la sua evasione dal mondo reale in un mondo evanescente, ma interessante. Il lettore spesso si meraviglia, qualche altra volta prova un vago sentimento d'angoscia, oppure si sente snervato.

Ma esiste anche un altro tipo di letteratura fantastica, che suscita nell'animo del lettore un sentimento d'incertezza, che incute paura e anche orrore. L'origine di questa specie di racconto risale per lo meno fino al Romanticismo e i suoi padri sono numerosi: Edgar Poe, Charles Nodier, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, per non enumerare che i più noti. Il mondo fantastico è abitato da streghe, da mostri e da spettri. Anche certi racconti di Balzac appartengono allo stesso tipo di fantastico (*Le centenaire*). L'atteggiamento di questi scrittori che dimostravano una predilezione per gli elementi terrificanti e orrendi caratterizza bene il giudizio di Sainte-Beuve su Mérimée:

„Mérimée ne croit pas que Dieu existe, mais il n'est pas bien sûr que le diable existe pas”³⁰.

L'atteggiamento di Mérimée è importante perché permette di intendere meglio il nesso contraddittorio e complesso dell'apprezzamento del significato del mondo ignoto e misterioso e delle possibilità pratiche di farne un tema interessante della letteratura fantastica:

„Mérimée est trop intelligent à la fois pour nier l'existence d'un monde inconnu et pour croire aux chimères que l'imagination enfante dans le dessin plus on moins clair de donner à ce monde une réalité sensible”³¹.

L'atteggiamento dei lettori di fronte alla letteratura fantastica è non meno importante. Il racconto fantastico che si propone di suscitare l'orrore e che è concentrato su questo tema crea una atmosfera carica di tensione, satura di misteri e di cose strane, lugubri. La curiosità del lettore subisce un'evoluzione significativa. Dapprima si diverte perché i casi strani contengono una vasta proporzione d'inverosimile, che qualche volta può parere

³⁰ P. CASTEX, *op. cit.*, p. 248, v. anche p. 127, 174, 195.

³¹ *Id.*, p. 249.

comica. La rivelazione dell'orribile che corre in questi racconti avviene progressivamente, giungendo infine ad una situazione che suscita una viva repulsione. Solo allora si crea un'atmosfera che interessa il lettore, la cui immaginazione si muove tra la realtà e la fantasia. La struttura di un buon racconto contiene gli elementi indispensabili a predisporre il lettore a lasciarsi influenzare dall'atmosfera dell'azione terribile. Tutto diventa possibile, il senso critico tace, il lettore è rapito e trasferito in un ambiente che non comprende, ma che diventa una realtà. La sua parte è quella di testimone o osservatore esterno, perfettamente cosciente del pericolo di essere, da un momento all'altro, coinvolto in un conflitto pericoloso ma affascinante. Tale meravigliosa e fantastica sensazione fa dimenticare che tutto è un'invenzione, che il mondo reale è diverso. Il singolare alternarsi d'insolito e di tremendo assicura un cambiamento di situazioni. Si arriva quasi al limite di un trionfo della illusione e soltanto dopo aver terminato la lettura, il lettore capisce che tutto deve essere interpretato in modo diverso. Il racconto dell'orrore crea un'atmosfera di partecipazione, di apprensione, che va dalla perplessità allo stupore.

Come si è già detto sopra, l'epoca romantica fu particolarmente propizia al buon esito di questo tipo di letteratura fantastica. Nemmeno l'epoca moderna è priva di racconti terrificanti. Nei paesi anglosassoni ci sono molti scrittori specializzati in questo genere letterario. Le componenti di orrore, d'insolito e di magico decidono dell'aspetto essenziale di racconti fantastici terribili. Joseph Payne, Brennan, David H. Keller, Howard P. Lovecraft, August Derleth, Carl Jacobi, John B. L. Goodwin, Leslie Hartley e molti altri sono i rappresentanti di questo gruppo di opere letterarie. Non è possibile, a causa dei limiti di spazio concessoci, entrare nei particolari. Fatto sta che in ogni racconto la parte principale è affidata a uno spettro che in certe ricorrenze determinate torna sulla terra e interviene come fattore decisivo nella vita umana. Ci sono spesso oggetti diversi, strettamente collegati, ma in modo incomprensibile, agli avvenimenti e alle vicende terresti del fantasma. Ci sono anche certi luoghi dove la presenza delle anime dei morti si fa sentire in modo particolarmente pericoloso. Capita qualche volta che la situazione subisca una metamorfosi sotto l'influsso di forze magiche che stanno in rapporto con gli spettri. I contorni della vita reale non sono totalmente eliminati dal racconto, anzi spesso l'autore insiste sul carattere e sull'aspetto reale di certi elementi dell'ambiente, ma fatto sta che l'importanza della componente realistica è ridotta a proporzioni minime e considerata come sfondo sul quale è collocata la trama romanzesca. L'elemento stravagante è sovente

inseparabile dall'orrendo, l'esagerazione in una o in altra direzione è il più grande pericolo in agguato sulla via dell'autore. L'azione viene spesso collocata in paesi lontani ed esotici, poco noti, allo scopo di dare all'immaginazione un incentivo supplementare.

13. Evoluzione di temi e figure fantastiche nella letteratura moderna (Faust, Vampiro, Satana)

Abbiamo così presentato le principali varianti della letteratura fantastica, insistendo sul fatto che le difficoltà inerenti al tema sono molte. Una definizione precisa del termine „Letteratura fantastica” non è possibile e sempre i pareri espressi dai differenti specialisti sono soltanto in parte concordanti. Un'altra difficoltà consiste nell'evoluzione di molti temi tradizionali che assumono, nell'epoca moderna, un altro significato e aspetto. Il negromante e l'alchimista del Medioevo sono divenuti un chimico, un biologo o un medico, ma anche un nevrologico dotato di una forza misteriosa che gli permette di conoscere con certezza l'avvenire³². Il tema di Faust è la migliore prova della trasformazione totale della vecchia materia. L'interpretazione sempre nuova dell'eroe dell'opera immortale di Goethe ne fornisce la prova migliore. I vecchi temi fantastici possono essere approfonditi, arricchiti e modernizzati. La lunga via percorsa da *Faust*, da Goethe fino a Paul Valéry, è molto istruttiva. La fantasia poetica trova sempre nuove possibilità d'interpretare una materia già nota e molte volte presentata in diverse opere letterarie³³.

Il vampiro è un altro tema sfruttato tradizionalmente e abbondantemente dalla letteratura fantastica. Come dice Peter Penzoldt il vampiro può assumere un duplice carattere, quello di uno spettro che dopo la morte ricompare per nutrirsi del sangue della sua vittima, e in questo caso si tratta di un vampiro fisico. Ma c'è anche una forma moderna, quella del vampiro che agisce psicologicamente privando la sua vittima di ogni forza vitale ed è causa diretta del disastro che colpisce gli altri. Questo vampiro è una persona viva, reale, che spesso assume la forma di una donna bella e affas-

³² R. L. STEVENSON, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; H. G. WELLS, *The time Machine*; A. MAUROIS, *Le peseur d'âmes*; C. FARRÈRE, *La maison des hommes vivants*.

³³ P. VALÉRY, *Mon Faust* (1964); A. PUSHKIN, *Faust* (1825); C. D. GRABBE, *Don Juan und Faust*; N. LENAU, *Faust* (1840); H. HEINE, *Der Doktor Faust*; F. T. VISCHER, *Faust III*; G. HEYM, *Faust* (1911); A. LUNATSCHARSKI, *Faust und die Stadt* (1908); G. AVENARIUS, *Faust* (1919); G. BUSONI, *Dr. Faust* (1924); G. HAUPTMANN, *Faust* (1924); G. KAISER, *Eine Art Faust* (1944); T. MANN, *Doktor Faustus* (1947); ed altri.

cinante, ma micidiale. Il vampiro si trasforma in un simbolo della debolezza dell'uomo che si lascia trascinare da cattive passioni e istinti³⁴.

Stefan Hock analizza le diverse forme assunte dal vampiro nelle leggende e nella letteratura fantastica. È una vecchia superstizione condivisa da tutti i popoli che offre molte possibilità di essere sfruttata come tema letterario. Le cronache medioevali di Guglielmo, di Parigi, di Corrado di Würzburg, i drammi di Calderon, *La fidanzata di Corinto* di F. Schiller, certi romanzi di Madame de Genlis e certe novelle di Prosper Mérimée presentano diversi aspetti del vampirismo. Il motivo del vampiro fu spesso sfruttato da molti scrittori noti come motivo principale di racconti fantastici³⁵.

Anche la persona di Satana ha subito una trasformazione profonda, forse la più radicale di altre figure appartenenti alla letteratura fantastica. Nel corso dei secoli il diavolo perde il suo carattere essenziale di spirito maligno, ma dotato di una personalità autonoma, che svolge gran parte della sua attività tra gli uomini, diventando così un fattore importante del destino umano. La via che il diavolo ha percorso dal Medioevo fino al Novecento è lunga, il diavolo della *Divina Commedia* e il diavolo della *Fin de Satan* di V. Hugo sono del tutto differenti: demone attivo, malefico il primo, simbolo filosofico il secondo; il diavolo dantesco e quello di Goethe sono ripugnanti e perciò meritano giustamente la pena eterna, mentre il Satana hugoliano è un essere complesso, piuttosto degno di compassione. Possiamo qui ricordare anche altre versioni simili di Satana nei poemi di Milton e di Klopstock. Infine P. Valéry ci ha mostrato un diavolo, veramente un „*pauvre diable*”, che diventa un essere svuotato di contenuto; ridicolo, perduto nel labirinto della vita moderna. La lunga lista di poeti e romanzieri che negli ultimi due secoli hanno introdotto la figura di Satana come protagonista nella loro opera è la migliore prova dell'attualità di questo motivo. Il diavolo è diventato o il simbolo dell'ingiustizia o vittima della giustizia troppo rigorosa (Klopstock, Hugo, Baudelaire, Carducci), oppure un simbolo dell'eterna tentazione esercitata dalla scienza (Flaubert): è diventato, insomma, un elemento indispensabile della libertà e della bellezza, della scienza e del potere. Victor Hugo ha sbrigliato le redini della fantasia e ha creato un tipo d'uomo-diavolo mostruoso, eccezionalmente intelligente, malvagio (Bug Jargal, *Le Han d'Islande*). La lettura di Hoffmann, di Goethe e di Byron, senza parlare di Chateaubriand, hanno contribuito non

³⁴ P. PENZOLDT, *The supernatural in fiction*, London 1952, p. 37-40, v. anche p. 3, 4.

³⁵ S. HOCK, *Die Vampyrsgagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, Berlin 1900, p. 63, v. anche p. 13, 18, 41.

poco alla maturazione dell'idea hugoliana di un essere superiore che sta tra il naturale e il soprannaturale³⁶. La carica simbolica di Satana rivoluzionario, di Satana seduttore nuoce al carattere individuale di Satana rendendolo un'idea astratta, ma forse è la condizione necessaria che permette a questo personaggio, nato nelle epoche passate, di sopravvivere a se stesso.

Comprendiamo che uno studio approfondito del problema della letteratura fantastica non ci permette di arrivare fino ai limiti estremi del genere. È tempo adesso di spiegare la natura dei rapporti, ma soprattutto delle differenze, tra la letteratura fantastica *sensu stricto* e i generi consimili, che dimostrano in molti casi tratti comuni o analogie con il genere di cui ci occupiamo.

Prima di tutto abbiamo il dovere di spiegare perchè le favole non fanno parte della letteratura fantastica. La favola narra fatti eccezionali, miracolosi, ma sappiamo che né l'autore né il lettore le accettano come verità. Manca l'impressione psicologica, con tutti i fattori di cui abbiamo parlato già, mancano l'incertezza, l'esitazione, l'allucinazione e lo stato intermedio tra verità e finzione. La forma popolare e ingenua, inerente al carattere della maggior parte delle favole, esclude un forte effetto estetico. Le favole letterarie (per es. quelle di La Fontaine) contengono una tesi e tutti sanno che la dimostrazione di questa tesi è lo scopo principale del lavoro degli scrittori i quali non vogliono farci credere che, per esempio, il corvo o la volpe parlino la lingua umana.

Lo stesso possiamo dire a proposito dell'utopia. Anche questo tipo di opere letterarie contiene molti elementi fantastici. Nell'ambito di una più ampia valutazione delle componenti fondamentali, le molteplici utopie occupano un posto autonomo, al di fuori del genere di cui stiamo parlando. Ambedue partono da premesse fantastiche. Ambedue hanno come argomento principale la visione di un mondo differente dal nostro. Ma qui finiscono le convergenze. La differenza consiste nel fatto che un racconto fantastico colpisce la nostra immaginazione, la nostra sensibilità per produrre un effetto estetico e psicologico, mentre l'utopia si rivolge al nostro intelletto con argomenti razionali che, sotto le apparenze di una finzione fantastica, nascondono un sistema filosofico, religioso, politico, ecc. Lo scopo principale e i mezzi adoperati sono diversi: il fine dell'utopia non è di incuriosirci o sbalordirci, ma di convincerci. L'utopia si propone

³⁶ M. RUDWIN, *Les écrivains diaboliques de France*, Paris 1937, p. 18, 24, 31; M. RUDWIN, *Satan et le satanisme dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris 1926, p. XIII, 16, 25; P. VALÉRY, *Mon Faust*, p. 52 e seg.

come fine il perfezionamento della vita sociale e individuale, mentre il racconto fantastico ha delle ambizioni più modeste, vuole soltanto divertire il lettore procurandogli una piacevole evasione. L'utopia ribadisce il lato pratico dei problemi: l'inverosimile può diventare una realtà, bisogna soltanto voler cambiare lo stato attuale dell'umanità. Il fantastico, nelle opere utopistiche, si riduce quasi sempre a dimostrare la differenza tra la situazione reale e la situazione ideale e desiderabile che gli succederà nell'avvenire³⁷.

Il mostruoso, il macabro in se stessi sono elementi di cui spesso è costruita la visione fantastica del mondo. Il mostro può condividere la nostra esistenza, come vediamo nell'*Orphée* di J. Cocteau: la morte è presentata come una giovane dottoressa, elegante, spiritosa. In altre situazioni i mostri sono sostituiti da immagini cariche di lusso e di lussuria che conducono una vita contro natura o hanno generalmente abitudini contrarie e quelle correnti. Tutta la letteratura del decadentismo europeo suscita impressioni molto vicine a quelle suscitate dalla lettura di racconti fantastici. Il lettore rimane sbalordito, subisce l'incanto di cose e persone non comuni, che colpiscono la sua immaginazione a causa del loro aspetto e comportamento strani. Il lettore si trova spaesato in una compagnia e in un ambiente totalmente diversi dal suo e da quelli in cui vive la stragrande maggioranza degli uomini e delle donne. Si sottolinea, nell'ambiente del decadentismo, la bellezza della morte, si introduce un paesaggio terribile, si ricorre sovente alla descrizione di piante e di animali insoliti, si radunano in una stanza oggetti di lusso che provocano sentimenti strani che oscillano tra il misticismo e la lussuria. Tutto si trasforma in qualcosa d'altro senza ricorrere all'intervento del sovrannaturale.

Francesco Flora asserisce che *Des Esseintes* (*À rebours* del Huysmans) rappresenta l'immagine esatta dell'eroe del decadentismo. Egli vive in un mondo artificiale, una specie di tebaide, e a tutto ciò che è naturale preferisce ciò che è artificiale, che rasenta il fantastico. Ama il latino della decadenza, ama le pietre preziose, fra tutti i pittori predilige Gustave Moreau e per intere notti contempla la sua *Salomé*. Vuol credere che il sapore di ogni liquore corrisponda al suono di uno strumento e indugia aspirando il profumo dei fiori³⁸. Dal decadentismo è relativamente facile il passaggio al

³⁷ L. VAX, *L'art et la littérature fantastiques*, p. 16, 17; ID., *La séduction de l'étrange*, p. 229; E. GRADMANN, *Phantastik und Komik*, Bern 1957, p. 23.

³⁸ F. FLORA, *Il decadentismo. Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, p. 789, 790; M. PRAZ, *The romantic agony*, London 1954, p. 309, 510, 76, 77; SYDOW VON ECKART, *Die Kultur der Dekadenz*, 1922, p. 81, 85.

manierismo, basato sull'inversione della realtà, per poter creare un mondo bizzarro, che colpisce la fantasia mostrando esseri e oggetti che non si trovano nella vita normale. Il manierismo è la tendenza a ricercare dappertutto elementi stravaganti, nascosti sotto le parvenze di fenomeni normali. La logica è eliminata dalle opere del manierismo, la predilezione per le mostruosità di ogni genere si pone in primo piano. La differenza tra il manierismo e la letteratura fantastica consiste in primo luogo nell'eliminazione totale della logica e della verosimiglianza, per ottenere un effetto prevalentemente visivo, esteriore. Come dice Würtenberger, noto specialista di problemi del manierismo, un artista della corrente di cui parliamo deve essere dotato di una visione non banale e non normale del mondo circostante, deve sentire una predilezione particolare per tutto quel che è stravagante, che sta al di fuori delle convenzioni e norme abituali. La libertà delle invenzioni è un ponte che unisce la ricostruzione scientifica della vita con il mondo fantastico. L'artista ha diritto di creare opere che hanno le loro radici nella realtà, ma è anche suo diritto concepire prospettive e piani ipotetici, che non siano strettamente dipendenti dal mondo che può essere concepito e analizzato con metodo scientifico³⁹.

Non è difficile tracciare un limite tra il fantastico e le dottrine esoteriche, come per esempio l'occultismo. A noi queste dottrine, per es. quelle della signora Blavatsky, possono parere strane, certamente sfuggono al controllo della ragione, sono contrarie alla logica comune. Il concetto di un essere che possiede contemporaneamente caratteristiche maschili e femminili, che è stato messo al mondo dal Creatore, la caduta dell'essere perfetto e la conseguente divisione dei sessi, la formazione di esseri maschili e femminili, di razze fantastiche che hanno preceduto la nostra, tutto questo per noi non è scientifico, o tutt'al più è un'ipotesi molto discutibile. Per gli occultisti invece la dottrina della Blavatsky era una verità, una dottrina alla quale credevano con una fermezza che non ammette discussione. Questo carattere pseudo-scientifico non permette di annoverare l'occultismo tra i prodotti dell'arte fantastica. Di nuovo si tratta di convincere il lettore, dimostrando la verità delle tesi propugnate. L'occultismo nell'edizione dell'Ottocento cerca la risposta al problema della ricerca di una fede, in un tempo in cui sembra che non rimanga nulla in cui credere, mentre la letteratura fantastica persegue altri scopi.

³⁹ G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in europäischen Kunst*, Hamburg 1957, p. 8, 22, 89, 173, 205; F. WÜRTEMBERGER, *Der Manierismus der europäischen Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Wien-München 1962, p. 6, 107.

La donna fatale si ritrova anche in certe tesi delle dottrine occulte: è una donna che può ispirare la passione sfrenata e che ha come conseguenza la corruzione del mondo. L'insistenza con la quale gli occultisti parlano della ragione li separa in modo decisivo dalla letteratura fantastica⁴⁰.

Il problema che rimane sempre aperto è quello dei fattori patologici della follia, dei diversi stati di nevrosi e di psicopatia. Senza pretendere di trovare una soluzione definitiva e convincente, possiamo constatare che proprio a questi fenomeni sono dovute molte visioni anormali e nello stesso tempo fantastiche, per citare i nomi di G. de Nerval, di Maupassant, di Hoffmann e di altri noti scrittori. Da qui soltanto un passo ci divide dalla zona del sogno. Questo fattore ha una parte di primaria importanza nelle opere di Hoffmann, di Nerval, di Lautreamont e, infine, negli scritti dei surrealisti moderni. Di nuovo è molto difficile delimitare la parte che appartiene al caso clinico da quella che interessa esclusivamente la letteratura. Fatto sta che i sogni sono un elemento molto utile e gli scrittori se ne servono volentieri. La visione prodotta dal sogno e nel sogno deve assumere un carattere autonomo, senza lasciarsi confondere con il sogno, anzi deve parere un fenomeno indipendente dal sogno e dalla condizione nervosa dell'autore.

Il romanzo poliziesco non appartiene al campo della letteratura fantastica. Tutto è qui basato su dati razionali, non c'entra affatto il meraviglioso e tanto meno il fattore sovrumano. Tutto è dovuto alla buona conoscenza di mezzi d'investigazione che infine permettono di scoprire il vero colpevole e le circostanze del delitto.

Più complesso può parere il problema della fantascienza moderna. La maggior parte degli specialisti è d'avviso che la fantascienza formi un gruppo autonomo. La fantascienza è fondata sul giuoco di previsioni e di calcoli risultanti dallo stato attuale delle scienze. La fantascienza è anzitutto la previsione dello sviluppo della tecnica in un avvenire più o meno lontano. Manca l'intuizione estetica, manca l'atteggiamento complesso e sfumato che si ripercuote nell'animo del lettore. La fantascienza esige una verosimiglianza rigorosa, invece la letteratura fantastica predilige l'impossibile e lo straordinario. La fantascienza pone in primo piano l'intelligenza umana, mentre la letteratura fantastica si rivolge alla intuizione e al sentimento profondo delle cose incomprensibili.

⁴⁰ D. SAURAT, *La littérature et l'occultisme. Etude sur la poésie philosophique moderne*, Paris 1929, p. 79-84, 107, 150.

Tutti gli specialisti nel campo delle ricerche sulla fantascienza pongono un ccento speciale sugli stretti rapporti esistenti tra la tecnica moderna e le previsioni del futuro. Tutto diventa possibile e probabile, tutto è spiegabile. Non si tratta né di scienza *sensu stricto*, né di fantasia, ma di un'ipotesi sullo sviluppo dell'umanità partendo da premesse generalmente note. La letteratura fantastica è basata sulla fantasia incontrollata e, in molti casi, incontrollabile, mentre la fantascienza è un'ipotesi basata su dati concreti relativi allo stato attuale delle scienze e delle sue conseguenze che la ragione può e deve dedurre⁴¹.

Siamo giunti al termine delle nostre ricerche. Non ci illudiamo di aver messo nella dovuta luce tutti i problemi di un genere così complesso come la letteratura fantastica. Essendo la letteratura fantastica anzitutto un fenomeno artistico, è necessario attribuire una grande importanza alla struttura e alla tecnica del racconto. Soltanto un'opera ben costruita fa risaltare in modo convincente tutti i valori estetici dei singoli scritti. Secondo il Matthey, l'autore di un racconto fantastico non deve mettere in dubbio la realtà delle opere presentate, deve aiutare il lettore a vivere un'avventura insolita, l'unica forse, della sua vita. Si raccomanda in modo particolarmente vivo di evitare la spiegazione del meraviglioso la cui apparizione deve essere accuratamente preparata. L'elemento bizzarro non è da escludere come modo di transizione dal naturale al sovrannaturale. L'inverosimile non significa l'esclusione del fondo reale e di dettagli presi dalla vita reale. L'interesse del lettore deve concentrarsi sempre più sulle componenti fantastiche, allontanandosi per il momento dalla vita e dalle situazioni reali. La transizione dal reale all'irreale deve avvenire progressivamente, passando da una visione semplice e normale di avvenimenti agli elementi sempre più complicati. La natura morta diviene animata, l'essere umano subisce una serie di trasformazioni, le costruzioni fantastiche sono fatte con elementi reali, qualche volta semplici, le composizioni divengono caotiche, le cose anormali meravigliose, ecco un dosaggio complesso che esige una buona intuizione da parte dello scrittore per ottenere l'effetto desiderato.

Il gruppo francese «Planète» propone di attingere alle leggende, interpretate con spirito moderno, senza escludere l'elemento scientifico, per

⁴¹ J. GATTEGNO, *La science fiction*, Paris 1971, p. 9, 11; A. KINGSLEY, *L'univers de la science fiction*. Préface de J. L. Curtis, Paris 1962, p. 9, 15, 26; C. MONTEROSA, *Astrologia e fantascienza*. *Nuova Antologia*, Luglio 1971; F. FERRINI, *Che cosa è la fantascienza*, Roma 1970.

ottenere una sintesi tra la realtà e la fantasia. Indubbiamente ogni scrittore ha il suo modo di procedere nel campo della composizione letteraria. Quando si parla della struttura e della tecnica del racconto fantastico, si deve pensare soltanto alle direttive generali, quelle più spesso usate.

Abbiamo voluto accennare soltanto alle questioni di primo piano inerenti a tale genere. Abbiamo insistito sulla funzione artistica della letteratura fantastica moderna e sul rapporto particolare esistente tra possibile e impossibile, tra vero e inverosimile. Piuttosto che una storia o teoria completa, presentiamo un punto di partenza per ulteriori ricerche più approfondite e dettagliate⁴².

14. La letteratura fantastica e diverse forme della realtà

La letteratura fantastica non deve essere considerata come una sfida al realismo, perché non lo abolisce, anzi se ne serve con grande abbondanza. Non è un'evasione perché dura un tempo limitato. In un certo senso è un allargamento della realtà che diventa più bella, più interessante a causa del suo carattere insolito dovuto alla presenza di elementi fondamentali del genere, come il meraviglioso e l'insolito e strano. È insomma una forma nuova della poesia che fa vibrare la sensibilità del lettore e gli procura un godimento artistico sempre più raffinato e bello.

La letteratura fantastica contiene spesso elementi allegorici e simbolici, ma il loro posto deve essere secondario, altrimenti l'interesse artistico dovuto al fantastico è fortemente diminuito e tutto si trasforma in un trattato che adopera la forma letteraria per spiegare il significato dell'allegoria o del simbolo che si trova inserito in un racconto in apparenza fantastico.

La letteratura fantastica sceglie qualche volta come tema principale la ricostruzione dei fenomeni anormali, psicopatici, creando una nuova variante del fantastico psicologico. Questa forma può essere arricchita aggiungendovi gli elementi metafisici oppure altri imprestati alla magia o all'occultismo. Edgar Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Hoffmann hanno sfruttato in modo particolarmente originale le possibilità che offrivano le scienze esoteriche e le credenze metafisiche. Vale la pena di menzionare

⁴² E. ZOLLA, *Storia del fantasticare*, Milano 1964. Partendo da criteri morali l'autore si esprime in modo negativo circa il fantasticare nella letteratura. Il fantasticare favorisce ozio e sogni che spesso sono sintomi di stati morbosi, vicini allo squilibrio nervoso.

qui uno scrittore polacco Stefan Grabiński. Il suo maestro principale fu senza dubbio Edgar Poe, ma anche Hoffman ed altri rappresentanti del genere fantastico hanno contribuito non poco ad approfondire il suo campo di ricerche sul fantastico in generale. Grabiński c'interessa in primo luogo come autore di uno studio, non ancora pubblicato interamente sulla creazione fantastica. Il nostro autore vede il merito principale di ogni scrittore nell'originalità. Il grado supremo dell'originalità si trova nel fantastico. La fonte principale della letteratura fantastica sarebbe l'insufficienza e la mediocrità delle impressioni fornite dalla vita quotidiana. Come altra fonte non meno importante il Grabiński enumera l'enigma del trionfo del male e le preoccupazioni metafisiche latenti nell'anima umana. Lo scrittore polacco distingue due tipi fondamentali della letteratura fantastica: esteriore e convenzionale, o un altro tipo di fantastico interiore, basato sulla psicologia umana. Per quest'ultima variante del fantastico il Grabiński ha coniato un termine speciale: la psicofantasia o la metafantasia. Il tema fondamentale di quest'ultima sarebbe da ricercare in certi tratti del carattere umano tratti reali ma eccezionali e enigmatici. Nei romanzi e racconti del nostro scrittore vediamo una realizzazione di queste premesse teoretiche⁴³.

Il Grabiński e E. T. A. Hoffmann sono d'accordo quando vedono l'origine del fantastico nella psicologia umana. Ambedue costruiscono attorno a certi dati psicopatologici tutto il mondo fantastico, rinunciando a dare una spiegazione razionale dei fenomeni presentati. Il Grabiński come il Guaita devono molto alle scienze esoteriche. Il romanziere polacco si serve qualche volta di elementi fantastici per creare una visione del mondo alla quale noi non siamo abituati, ricorrendo a certi motivi di cui si servivano gli scrittori dell'epoca classica ma anche certi poeti della fine del secolo scorso come p.e. Villiers de l'Isle-Adam⁴⁴. Le analogie tra Poe e Grabiński sono numerose; la principale sarebbe forse la tendenza comune

⁴³ A. HUTNIKIEWICZ, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego 1887-1936*, Toruń 1959, p. 76, 121-124; v. J. H. RETINGER, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris 1908, p. 7, 12.

⁴⁴ A. HUTNIKIEWICZ, *op cit.*, p. 88, 201, 286 e seg. Alla telepatia accennava anche E. CALANDRA, *Vecchio Piemonte*, Torino-Roma 1905; v. anche M. DEENEN, *Le merveilleux dans l'oeuvre de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris 1939, p. 49, 64, 84; P. V. DELAPORTE, *Du merveilleux dans la littérature sous le règne de Louis XIV*, Paris 1891, p. 50, 187; S. DE GUAITA, *Essais des sciences occultes. I. Au seuil du mystère*, Paris-Bruxelles 1886, p. 2, 19.

a ambedue i poeti di creare un altro mondo, dove avrebbero potuto prendersi la rivincita dei mali sofferti nella vita reale⁴⁵.

Per concludere possiamo constatare che la letteratura fantastica presenta in modo ingenuo diversi elementi leggendari ed esoterici, le anomalie psicologiche e anche certi fatti che accadono nella vita reale, ma di cui la spiegazione ci sfugge o presenta difficoltà particolari.

⁴⁵ J. BOLLE, *La poésie du cauchemar*, Neuchâtel 1946, p. 10, 108, 143. Sulla letteratura fantastica in Polonia oltre l'opera citata di A. Hutnikiewicz v. anche un'antologia di J. Tuwim, *Antologia polskiej noweli fantastycznej*.

CONFERENZE PUBBLICATE A CURA
DELL'ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

Direttore: Bronislaw Biliński

Roma, 2, Vicolo Doria (Palazzo Doria)

Tel. 672.170

- Fasc. 1 — JAN DĄBROWSKI, *Il problema delle origini dello Stato polacco*.
- Fasc. 2 — MIECZYSLAW BRAHMER, *La biblioteca dei Pinocci. Un episodio nella storia degli italiani in Polonia*, Roma 1959.
- Fasc. 3 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Accio ed i Gracchi. Contributo alla storia della plebe e della tragedia romana*, Roma 1958.
- Fasc. 4 — ALEKSANDER GIEYSZTOR, *La porte de bronze à Gniezno — document de l'histoire de Pologne au XX^e siècle*, Roma 1959.
- Fasc. 5 — STEFAN STRELCYN, *Mission scientifique en Ethiopie*, Rome 1959.
- Fasc. 6 — TADEUSZ LEWICKI, *Les Ibadites en Tunisie au Moyen Age*, Rome 1959.
- Fasc. 7 — TADEUSZ KOTARBIŃSKI, *La logique en Pologne. Son originalité et les influences étrangères*, Rome 1959.
- Fasc. 8 — BRONISLAW BILIŃSKI, *L'antico oplite-corridore di Maratona. Leggenda o realtà?*, Roma 1959.
- Fasc. 9 — JADWIGA KARWASIŃSKA, *Les trois rédactions de «Vita I» de S. Adalbert*, Rome 1960.
- Fasc. 10 — WITOLD KULA, *Les débuts du capitalisme en Pologne dans la perspective de l'histoire comparée*, Rome 1960.
- Fasc. 11 — G. MAVER, B. MERIGGI, M. ŻMIGRODZKA, B. BILIŃSKI, *Juliusz Słowacki. Nel 150^e anniversario della nascita*, Roma 1961.
- Fasc. 12 — BRONISLAW BILIŃSKI, *L'agonistica sportiva nella Grecia antica. Aspetti sociali e ispirazioni letterarie*, Roma 1961.
- Fasc. 13 — WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ, *Recenti scoperte d'arte preromanica e romana a Wiślica in Polonia*, Roma 1961.
- Fasc. 14 — STEFAN KIENIEWICZ, KALIKST MORAWSKI, *La Polonia e il Risorgimento italiano*, Roma 1961.
- Fasc. 15 — STANISLAW LORENTZ, *Relazioni artistiche fra l'Italia e la Polonia*, Roma 1962.
- Fasc. 16 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Paćuio*, Varsavia 1962.
- Fasc. 17 — JAN MALARCZYK, *La fortuna di Niccolò Machiavelli in Polonia*, Varsavia 1963.
- Fasc. 18 — MARIAN SEREJSKI, *Joachim Lelewel et la science historique de son temps*, Varsovie 1963.
- Fasc. 19 — STEFAN ROZMARYN, *Le parlement et les conseils locaux en Pologne*, Varsovie 1963.
- Fasc. 20 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Maria Konopnicka e le sue liriche «Italia»*, Varsavia 1963.
- Fasc. 21 — WITOLD NOWACKI, *Nouveaux courants dans les recherches portant sur la thermoélasticité*, Varsovie 1963.
- Fasc. 22 — BOGUSŁAW LEŚNODORSKI, *Les jacobins polonais et leurs confrères en Europe*, Varsovie 1964.

- Fasc. 23 — OSKAR LANGE, *Problèmes d'économie socialiste et de planification*, Varsovie 1964.
- Fasc. 24 — ALEKSANDER GIEYSZTOR, *Soçietà e cultura nell'alto Medioevo polacco*, Varsavia 1965.
- Fasc. 25 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Roma antica e moderna nelle opere di G. I. Kraszewski*, Varsavia 1965.
- Fasc. 26 — STEFAN ŻÓŁKIEWSKI, *Culture et littérature polonaises contemporaines*, Varsovie 1965.
- Fasc. 27 — ANDRZEJ NOWICKI, *Il pluralismo metodologico e i modelli Lulliani di Giordano Bruno*, Varsavia 1965.
- Fasc. 28 — STANISLAW EHRLICH, *Le positivisme juridique. La sociologie du droit et les sciences politiques*, Varsovie 1965.
- Fasc. 29 — JAN BIALOSTOCKI, *Julian Klaczko (1825-1906), uno storico dell'arte italiana*, Varsavia 1966.
- Fasc. 30 — IGNACY MALECKI, *L'efficacité des recherches scientifiques. Propriétés acoustiques des milieux hétérogènes*, Varsovie 1967.
- Fasc. 31 — EDMUND GOLDZAMT, *William Morris et la genèse sociale de l'architecture moderne*, Varsovie 1967.
- Fasc. 32 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Tradizioni italiane all'Università Jagellonica di Cracovia*, Varsavia 1967.
- Fasc. 33 — BOGDAN SUCHODOLSKI, *Problemi della filosofia rinascimentale dell'uomo*, Varsavia 1967.
- Fasc. 34 — WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, *L'estetica romantica del 1600*, Varsavia 1968.
- Fasc. 35 — J. Z. JAKUBOWSKI, B. BILIŃSKI, A. ZIBLIŃSKI, Stefan Zeromski. *Nel centenario della nascita (1864-1925)*, Varsavia 1968.
- Fasc. 36 — ZDZISŁAW STIEBER, *Problèmes fondamentaux de la linguistique slave*, Varsovie 1968.
- Fasc. 37 — PIOTR BIEGAŃSKI, *Antonio Corazzi (1792-1877), architetto toscano a Varsavia*, Varsavia 1968.
- Fasc. 38 — GASTONE BELOTTI, *Le origini italiane del „rubato” chopiniano*, Varsavia 1968.
- Fasc. 39 — ANDRZEJ NOWICKI, *Giulio Cesare Vanini (1585-1619). La sua filosofia dell'uomo e delle opere umane*, Varsavia 1968.
- Fasc. 40 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Galileo Galilei e il mondo polacco*, Varsavia 1969.
- Fasc. 41 — MAURO PICONE, BRONISLAW BILIŃSKI, *Maria Skłodowska-Curie in Italia. Nel centenario della nascita (1867-1934)*, Varsavia 1969.
- Fasc. 42 — JAN MALARCZYK, *La fortuna di Niccolò Machiavelli in Polonia*, edizione seconda, ampliata e aggiornata, Varsavia 1969.
- Fasc. 43 — VITTORE BRANCA, *Sebastiano Ciampi in Polonia e la Biblioteca Czartoryski (Boccaccio, Petrarca e Cino da Pistoia)*, Varsavia 1970.
- Fasc. 44 — KALIKST MORAWSKI, *Il romanzo storico italiano nell'epoca del Risorgimento*, Varsavia 1970.
- Fasc. 45 — WITOLD ŁUKASZEWICZ, *Filippo Mazzei, Giuseppe Mazzini. Saggi sui rapporti italo-polacchi*, Varsavia 1970.
- Fasc. 46 — BRONISLAW BILIŃSKI, *Tradizione e innovazione nel dialogo scientifico polacco-italiano (1945-1969). Nel XXV Anniversario della Repubblica Popolare di Polonia*, Varsavia 1971.
- Fasc. 47 — BOGDAN SUCHODOLSKI, EUGENIUSZ OLSZEWSKI, MARIA RZEPIŃSKA, BRONISLAW BILIŃSKI, *Leonardiana. Nel 450° anniversario della morte*, Varsavia 1971.

- Fasc. 48 — ETTORE FALCONI, *Gli archivi in Polonia e la cultura italiana*, Varsavia 1971.
- Fasc. 49 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Incontri polacco-italiani a Porta Pia. J.I. Kraszewski, W. Kulczycki, M. Konopnicka. Nel centenario di Roma capitale d'Italia 1870-1970*, Varsavia 1971.
- Fasc. 50 — STANISŁAW WIDLAK, *Alcuni aspetti strutturali del funzionamento dell'eufemismo. Antonimia, sinonimia, omonimia e polisemia*, Varsavia 1972.
- Fasc. 51 — STANISŁAW LESZCZYCKI, *Long-term Planning and Spatial Structure of Poland's National Economy*, Warsaw 1971.
- Fasc. 52 — STANISŁAW LORENTZ, *Il Castello Reale di Varsavia. L'opera e il contributo di artisti e architetti italiani nella sua storia*, Varsavia 1972.
- Fasc. 53 — HELENA KOZAKIEWICZOWA, *Relazioni artistiche tra Roma e Cracovia nella prima metà del '500*, Varsavia 1972.
- Fasc. 54 — ANDRZEJ NOWICKI, *Giordano Bruno nella patria di Copernico*, Varsavia 1972.
- Fasc. 55 — JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, *Les clefs. La littérature polonaise et l'Italie. Méditations et réflexions sur Szymanowski, Witkiewicz et Gombrowicz*, Varsovie 1972.
- Fasc. 56 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Enrico Sienkiewicz. Roma e l'antichità classica*, Varsavia 1973.
- Fasc. 57 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *Gli anni romani di Cyprian Norwid (1847-1848). Nel 150° anniversario della nascita del poeta*, Varsavia 1973.
- Fasc. 58 — MIECZYSLAW BRAHMER, *Stanisław Wyspiański e il teatro polacco del primo novecento*, Varsavia 1973.
- Fasc. 59 — SANTE GRACIOTTI, *Giovanni Maver — studioso e amico della Polonia*, Varsavia 1973.
- Fasc. 60 — PIOTR BIEGAŃSKI, *Frombork — la città di Copernico. Architettura e tradizione*, Varsavia 1973.
- Fasc. 61 — BRONISŁAW BILIŃSKI, *La vita di Copernico (1588) di Bernardino Baldi alla luce dei ritrovati manoscritti delle «Vite dei matematici»*, Varsavia 1973.
- Fasc. 62 — WŁADYSŁAW SEŃKO, *Les tendances préhumanistes dans la philosophie polonaise au XV^e siècle*, Varsovie 1973.

Cena: 15,— zł

Officine tipografiche:
WARSZAWSKA DRUKARNIA NAUKOWA
WARSZAWA, UL. ŚNIADECKICH 8
Zam. 540/1973