

Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin

Posterità e disseminazione del fantastico nella letteratura italiana del Novecento

È passato un quarto di secolo da quando Remo Ceserani, in un libro (1996) che segna una data importante nel dibattito italiano sul fantastico, introdusse due categorie che possedevano un'indubbia utilità ermeneutica: il 'modo' e la 'fantasticizzazione'. Quella del 'modo fantastico' è una piccola rivoluzione che Ceserani aveva lanciato, a dire il vero, già in un importante articolo uscito a metà anni Ottanta (1983). Per ovviare agli eccessi teorici dei suoi predecessori – soprattutto Tzvetan Todorov (1970), che aveva ristretto fino all'inverosimile il canone del 'fantastico puro': «[s]i un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page», nota spiritosamente Jacques Finné, «la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre» (1980: 31) – Ceserani propose di considerare il fantastico non come un *genre* letterario, bensì come un *modo*: cioè una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata del genere. Il fantastico avrebbe insomma il medesimo statuto del comico, del tragico, del patetico o dell'elegiaco; il modo assumerebbe poi varie forme di genere: così, per esempio, potremmo parlare di romanzo fantastico, racconto fantastico, ballata fantastica, e perfino di sinfonia fantastica (una ne scrisse il musicista francese Hector Berlioz, la *Symphonie fantastique* del 1830); in tutti questi casi il nome indica la determinazione di genere, l'aggettivo quella modale. Quanto alla 'fantasticizzazione', Ceserani coniò questa categoria ispirandosi alla 'romanzizzazione' indagata da Michail Bachtin: nell'Ottocento il fantastico si troverebbe, rispetto agli altri generi e modi letterari, in una posizione egemonica, simile al «dominio del romanzo su tutte le altre forme letterarie nel mondo moderno, a partire dal Settecento», di cui parla il grande studioso russo (Ceserani, 1996: 101); il successo prodigioso che arride al *récit fantastique* suscita un fenomeno di ibridazione nei generi non-fantastici, per cui opere appartenenti, ad esempio, al modo mimetico-realistico assumono elementi – temi, forme, strutture – che sono tipici della letteratura fantastica. Ora, le due categorie ceseraniane vengono radicalmente riformulate in un libro recente, uno dei rari che, negli ultimi venti o trent'anni, abbiano fatto davvero compiere qualche passo avanti alla teoria del fantastico: *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti* di Ezio Puglia (2020). L'autore di questo volume attribuisce alla prima categoria di Ceserani un senso nuovo: il modo è la posterità del genere. Dopo essere «stato in auge per poco più di mezzo secolo» –

l'epoca della fioritura del genere storico – il fantastico avrebbe cominciato «a scomporsi, a sgretolarsi»: nel Novecento si sarebbe diffuso «verso la periferia di un sistema letterario dominato dai modelli anglo-francesi», invadendo tutte le letterature mondiali e contemporaneamente disseminandosi, sotto forma di «frammenti sparsi», in tutto il sistema letterario (227). Questo fenomeno, che Puglia definisce «trascolorare da genere a modo», ci consente di continuare a «parlare di un fantastico posteriore alla crisi di fine Ottocento: il fantastico novecentesco va messo in relazione con il disgregamento e la disseminazione del genere storico» (228). Se dunque Ceserani insisteva sull'origine tardo-settecentesca della letteratura fantastica, sottolineando come «[e]lementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrov[ino] con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco, e altro ancora» (1996: 11), per Puglia il fantastico nasce come genere storico e soltanto quando «il genere si esaurisce e si trasforma in altro da sé» assume le sembianze riconoscibili di un modo letterario (2020: 228). Questo spostamento in avanti della periodizzazione del modo – dalla svolta storica di fine Settecento-inizio Ottocento, su cui insisteva Ceserani, alla frattura anch'essa epocale che separa l'Otto dal Novecento – induce Puglia a collegare strettamente la nozione di 'modo' al fenomeno della 'fantasticizzazione': e siamo alla seconda categoria cui si alludeva sopra. Puglia riprende tale e quale l'analisi di Ceserani, ma di nuovo, la sposta a valle, *dopo* la fine del genere storico e la disseminazione o lo sgretolamento di cui si è detto in precedenza: «in un secolo che non crede agli spettri, gli spettri non si dissolvono ma si insinuano in contesti inaspettati manifestando la loro presenza nel linguaggio e nel pensiero, la loro capacità [...] di coagulare e manifestare quel lato oscuro delle cose nel quale l'io coglie la rivelazione, a cui il nostro tempo ha restituito straordinaria e bruciante attualità, della propria impotenza e vulnerabilità di fronte al mondo che vorrebbe dominare, della finale inconsistenza di ogni pretesa sovranità del soggetto sugli oggetti che lo circondano e finiscono per sopraffarlo» (289). Così, la 'fantasticizzazione' di Ceserani diventa in Puglia la chiave di volta di una nuova interpretazione del rapporto fra tradizione ottocentesca e novecentesca: una delle *cruces*, forse quella maggiormente problematica, della discussione teorica intorno alla letteratura fantastica.

Ci si può chiedere come stiano le cose nella letteratura italiana: è vero che, come sostiene Ceserani, il fantastico «ha operato [...] una forte riconversione dell'immaginario» e «fornito nuove strategie rappresentative [...] anche in altri modi e generi letterari» (1996: 112)? È possibile constatare anche in Italia il mutamento di statuto che Puglia chiama «trascolorare da genere a modo» (2020: 228)? E se sì, quali forme assume tale fenomeno? Questa sezione monografica di *Oblio* dedicata alla posterità e disseminazione del fantastico italiano intende verificare le suggestive ipotesi sopra esposte, con due decisive limitazioni di campo. La prima: abbiamo ristretto l'inchiesta al Novecento, il secolo in cui, secondo Puglia, si assiste all'invasiva, irresistibile propagazione del fantastico in tutti gli altri modi, generi,

discorsi. La seconda: al centro dell'indagine non figurano gli autori *fantastici* propriamente detti, ma soltanto quelli *fantasticizzati*; detto altrimenti, il *corpus* su cui si concentrano gli autori dei saggi qui raccolti non è composto dai racconti e romanzi fantastici 'puri' o 'canonici', e neanche dai più noti, né d'altronde dagli autori italiani cui viene apposta più spesso l'etichetta di 'fantastici' (per esempio Buzzati, Landolfi, Savinio, ecc.), ma piuttosto da scrittori o intellettuali che si aggirano nei dintorni del fantastico e da testi che, pur non essendo fantastici, fanno uso dei procedimenti – strutture narrative, effetti di stile, temi tipici – più frequentemente impiegati dagli scrittori fantastici.

Ad aprire la sezione è Mario Sechi, con un articolo che ripercorre magistralmente l'opera narrativa e teatrale di Italo Svevo, dallo «Specifico del dottor Menghi» (1904-1905) e *La coscienza di Zeno* (1923) al «Corto viaggio sentimentale» (1949, postumo), passando per le commedie *Terzetto spezzato*, *Un marito*, *La rigenerazione* e i racconti «Il malocchio», «La buonissima madre» e «Vino generoso» (per le date di composizione e pubblicazione delle commedie e dei racconti sveviani rimandiamo all'apparato di note del saggio). Sechi dimostra che i temi psicoanalitici del perturbante vengono declinati in chiave fantasticheggiante dallo scrittore triestino e nutrono l'immaginario di un inedito realismo critico post-naturalista: Svevo rivisita in senso parodico il repertorio tardo-ottocentesco del genere, colora la sua scrittura di *nuances* fantascientifiche e distopiche, arricchisce di riverberi etici le problematiche filosofico-scientifiche dell'evoluzionismo e della nuova medicina (immunologia, biologia, genetica nascente, psichiatria post-lombrosiana, ecc.), spettralizza le istituzioni del codice borghese – dal terreno delle relazioni economiche e commerciali a quello dei legami familiari e delle loro degenerazioni ereditarie –, viviseziona la sfera intrapsichica degli individui.

Segue il saggio di Giovanni Salvagnini Zanazzo, che indaga il fenomeno della fantasticizzazione in *Bestie* (1918) di Federigo Tozzi e individua la discriminante che consente di distinguere ciò che nei testi di questa raccolta è propriamente fantastico da ciò che invece non lo è. Il carattere enigmatico e indecifrabile delle bestie tozziane – non-allegorie piuttosto che allegorie vuote – è intensificato dalla postura della voce narrante, la quale si lascia attraversare dal mistero e dal *perturbante* veicolato dalle apparizioni seriali degli animali senza volerli spiegare o interpretare, rimanendo pertanto intrappolata in un solipsismo privo di evoluzione. Per Salvagnini Zanazzo, l'elemento che di fatto impedisce di definire queste prose come fantastiche *tout court* risiederebbe nell'assenza di quella tensione speculativa ed ermeneutica che, in un testo fantastico classico, porterebbe invece il narratore a interrogarsi sulla natura o sul significato del dato inquietante o esplicitamente soprannaturale. In *Bestie*, questo compito viene delegato *in toto* al lettore, le cui aspettative di delucidazione del senso da attribuire agli animali evocati vengono puntualmente disattese, contribuendo ad accrescere il quoziente straniante della raccolta.

Su Federigo Tozzi si concentra anche il contributo di Patrizia Farinelli, che rilegge il

romanzo *Con gli occhi chiusi* (1919) chiedendosi come mai l'adozione di motivi o di strategie retoriche ricorrenti nel fantastico – i temi del male e della morte, le sfasature spazio-temporali, l'animarsi dell'inanimato, il frequente ricorso all'elisione, ecc. – non sia sufficiente a proiettare l'opera nella sfera di questo genere e modo narrativo. Secondo Farinelli, una risposta risiede nei frequenti avverbi di dubbio e verbi esprimenti incertezza nella percezione delle cose che puntellano la narrazione, e che propongono un modello di realtà fenomenica in cui le dinamiche disturbanti del subconscio e dell'inconscio trovano anch'esse legittima dimora. Nella lettura di Farinelli, il ricorso al fantastico permetterebbe quindi a Tozzi di costruire un innovativo romanzo psicologico in cui il soggetto, anziché cercare la magia nella realtà più quotidiana come avrebbe più tardi auspicato il Bontempelli teorico del *realismo magico*, subisce l'*inquiétante étrangeté* e resta prigioniero di un *realismo tragico* gravido di angoscia e smarrimento.

Dal canto suo, l'articolo di Mattia Petricola verte sull'autore testimoniale senza dubbio più noto del Novecento italiano, Primo Levi, dimostrando perché le opere leviane che siamo abituati a considerare come realiste siano tutt'altro che esenti dall'influenza del *fantastique*. A partire dall'analisi dell'accezione metaforica che la nozione di 'fantasma' riveste in buona parte dell'opera di Levi, ma anche attraverso la rilettura dell'episodio di Flora (nella *Tregua*, 1963), interpretata in chiave non figurale e nei termini di una *revenante*, Petricola si propone di ampliare i 'lessici leviani' già individuati dalla critica come mediatori dell'esperienza del Lager – per la precisione, il lessico etologico-antropologico, quello scientifico e quello politico identificati da Belpoliti e Gordon (2007). Scopo di Petricola è sondare le funzioni che il lessico fantastico rivestirebbe nella costruzione della scrittura memorialistica di Levi: mediare i rapporti fra passato (prima del Lager) e presente (dopo il Lager), razionalità e *unreason*, concretezza e astrazione, e impedire che il discorso testimoniale-realista si sfaldi di fronte a esperienze a tal punto estreme che, nella rievocazione della memoria, rischierebbero di sembrare irreali.

Stefano Lazzarin si confronta invece con lo scrittore che, più di ogni altro, ha rappresentato nel Novecento italiano il modello dell'intellettuale *engagé*, Pier Paolo Pasolini, rileggendo sia gli articoli raccolti nei volumi, entrambi postumi, degli *Scritti corsari* (1975) e delle *Lettere luterane* (1976), sia gli appunti 71-74 di *Petrolio* (1992, postumo anch'esso) che corrispondono alla visione del Merda, alla luce dello *spectral turn* teorizzato da Roger Luckhurst (2002) e anticipato da Jacques Derrida in *Spectres de Marx* (1993). Pasolini si servirebbe dei procedimenti della fantasticizzazione per declinare il tema della *spettralità*, che Lazzarin intende come la presenza di 'spettri senza fantasmi' e identifica nella rivisitazione di immagini e temi tipici della tradizione gotico-fantastica o nella ricerca di aure spettrali ed effetti fantasticizzanti. Lo scrittore descrive in questo modo il lato oscuro, indecifrabile e spaventoso del Potere e denuncia la mutazione antropologica che investe l'Italia del boom economico, il nuovo fascismo consumistico che sostituisce il preesistente clerico-fascismo e la sopravvivenza residuale di un universo arcaico – popolare e

contadino – in quello plasmato dal capitalismo avanzato.

Anche il saggio di Ezio Puglia si inserisce nell'alveo di una tradizione filosofica impegnata nella destrutturazione del pensiero binario e nella rielaborazione della nozione derridiana di 'fantasma'. Uno degli obiettivi che Puglia intende perseguire è sottrarre le opere del fantastico alla settorialità degli studi letterari nei quali esse sono state a torto confinate, complice – a suo avviso – il pregiudizio diffuso per il quale il fantastico sarebbe un genere contraddistinto da tendenze antilluministiche e reazionarie e votato a dar voce all'irrazionale come risposta nostalgico-consolatoria al processo di modernizzazione del mondo occidentale. Puglia vede al contrario nel fantastico una forma narrativa potentemente innovativa e sperimentale, capace di esplorare e rendere dicibili fenomeni situati in una sfera inafferrabile dell'esperienza eppure emblematici della contemporaneità, quali il feticismo delle merci e la dimensione medianica delle società capitalistiche (comprese quelle tardo- e post-capitalistiche). Per corroborare questa tesi l'autore esamina alcune opere di Giorgio Agamben – in particolare *Stanze* (1977) e *Homo sacer* (1995) – e si concentra sulla sua accezione inclusiva di fantastico che, debitrice com'è del pensiero di Schelling e di Artaud, non ha nulla a che vedere con le preoccupazioni del genere storico e appare connotata da una dimensione bifronte: si rivolge tanto al passato – come sopravvivenza inquietante di forme preesistenti (da questo punto di vista le creature fantastiche sarebbero del tutto assimilabili a certi demoni cristiani che rappresentano una vita postuma di divinità pagane) – quanto al futuro – per tutto ciò che riguarda l'aura spettrale che si sprigiona dalla mostruosa accumulazione delle merci nell'epoca capitalista –. Sulla scorta di Agamben, Puglia cerca in sostanza di dimostrare come, prima che in Baudelaire e indipendentemente da Marx, la natura fantasmagorica della merce e la sua capacità di sprigionare irrefrenabili desideri feticistici abbia trovato, proprio nella letteratura fantastica, un inedito canale di espressione.

Con il contributo di Elena Porciani il discorso sulla fantasticizzazione interseca la teoria del romanzo, dal momento che Elsa Morante – la scrittrice presa in esame da Porciani – rifunzionalizza il repertorio tematico e retorico del fantastico e lo riusa come componente modale del suo peculiare ipergenere narrativo, fondato sulla compresenza di immaginazione favoloso-romanzesca e immaginazione realistica. Il realismo propugnato da Morante si smarca però dal neorealismo o dall'imperativo ideologico dell'impegno intellettuale e assume connotazioni umanistiche, psicologico-esistenziali, morali ed estetico-conoscitive che mirano a restituire realtà a un mondo in preda al caos e all'orrore. Da un lato, la tensione gnoseologica della scrittura non può prescindere dal rispetto del paradigma realistico; dall'altro, è proprio il ricorso al fantastico che consente di rappresentare la perdita del senso di realtà di cui sono vittime i personaggi dell'universo narrativo morantiano. Tramite il paragone fra il racconto inedito «Dionisia», risalente al 1936, e il racconto «Due sposi molto giovani», pubblicato nel 1937, e in virtù di un'indagine puntuale sui processi di rivisitazione e interiorizzazione del *fantastique* operanti in *Aracoeli*

(1982), Porciani traccia l'itinerario che, dalla fascinazione per il genere fantastico, conduce Morante alla predilezione per i meccanismi tematici e retorico-stilistici della fantasticizzazione.

Beatrice Manetti attraversa invece la produzione narrativa di Rossana Ombres – da *Principessa Giacinta* (1970) e *Serenata* (1980) a *Un dio coperto di rose* (1993) e *Baiadera* (1997) – e individua le ragioni che inducono Ombres a scegliere una strategia discorsiva – l'intransitività delle immagini poetiche – e un catalogo di temi, *topoi* e motivi riconducibili alla sfera del sacro – più specificatamente alla religione cristiana e alla mistica ebraica – abitualmente considerati incompatibili con il fantastico, nel primo caso da Todorov (1970), nel secondo da Roger Caillois (1965). Il sacro è, per Manetti, la categoria privilegiata che presiede ai procedimenti di fantasticizzazione ai quali Ombres piega la propria materia narrativa, idealmente inscritta nei territori per eccellenza mimetici del romanzo di formazione e del romanzo sentimentale. La sacralizzazione del fantastico operata dalla scrittrice è, per un verso, indice della perdita irrimediabile del sacro in quanto tale, per un altro, espressione della natura duplice – fascinosa e tremenda secondo la tesi di Rudolf Otto (1917) – di esperienze fondamentali e spesso estreme della vita quali l'amore, la solitudine, la morte. Manetti mette inoltre in luce l'ispirazione ideologica della narrativa fantasticizzata di Ombres: il fantastico istituzionalizzato – il sacro di Caillois, ma anche il 'sopranaturale di tradizione' quale viene definito da Francesco Orlando (2001) – è quello che meglio si presta alla 'deistituzionalizzazione', ovvero alla revisione critica dei retaggi mitico-culturali che hanno contribuito alla cristallizzazione del 'fantasma' del femminile, all'incrocio tra biologia e storia, determinismi individuali e determinazioni sociali.

La necessità di decostruire la presunta incompatibilità di poesia e fantastico sancita da Todorov, già smentita in questa sede dal saggio di Manetti su Ombres, è all'origine del contributo che Mauro Candiloro dedica a cinque poeti del Novecento italiano: Dino Campana aedo dei *Canti orfici* (1914), Antonia Pozzi pubblicata postuma (a partire dalla prima edizione di *Parole* nel 1939), l'Alda Merini della *Presenza di Orfeo* (1953) e della *Terra santa* (1984), Dino Buzzati poeta e disegnatore del *Poema a fumetti* (1969), Milo de Angelis autore di *Somiglianze* (1976), *Biografia sommaria* (1999) e *Tema dell'addio* (2005). Candiloro ricorda che, nel libro del 1996, Ceserani include la poesia – in particolare quella dell'amore romantico di fine Settecento – nella sua ricostruzione archeologico-storiografica del modo fantastico, al quale essa fornisce modelli di ispirazione, motivi e strumenti. Poi, sull'esempio offerto da Michel Viegnes in un saggio sulla presenza del fantastico nella poesia francese (2006), rintraccia nella dimensione orfica, esistenzialista e visionaria degli autori passati in rassegna la prova di come, servendosi dei procedimenti della fantasticizzazione, la poesia italiana del Novecento cerchi di tradurre la complessità prismatica di una realtà fatta *anche* di chimere, ombre, spettri, presenze mortifere, *revenants*.

La varietà e la ricchezza delle piste di ricerca esplorate in questa sezione monografica di *Oblio* non lasciano dubbi sul fatto che lo studio dei fenomeni di fantasticizzazione possa contribuire ad allargare il campo di applicazione delle indagini sul *fantastique* senza perciò ignorare o eludere la riflessione sulla storia e sulle specificità tematiche e retorico-stilistiche del genere e del modo fantastico. Se si volesse approntare un elenco sintetico e quindi assolutamente non esaustivo di altri autori e opere che potrebbero garantire, se studiati nella chiave indicata, scoperte interessanti, si potrebbe ad esempio citare l'inclassificabile *divertissement*, tra favoloso, surreale, grottesco e per l'appunto fantastico, di uno scrittore solitamente annoverato fra i principali autori di romanzi storici del Novecento: *Lo sa il tonno* (1923) di Riccardo Bacchelli. Ma anche il Vittorini di *Conversazione in Sicilia* (1941) e *Uomini e no* (1945) – due opere tradizionalmente ascritte al neorealismo letterario e che tuttavia rigurgitano di apparizioni e ombre spettrali – fornirebbe materiali significativi. O il Curzio Malaparte di *Kaputt* (1944) e *La pelle* (1949), in cui soprannaturale e fantasticizzato si mettono al servizio dell'argomento bellico. E ancora: il viaggio nell'inconscio, memore di parecchia letteratura fantastica e d'avventura dell'Otto e del Novecento, che Parise propone nella *Grande vacanza* (1953); la ripresa del *fantastique social* di Pierre Mac Orlan nel teatro di Beniamino Joppolo, per esempio in *Una curiosa famiglia* (1955) e *I microzoi* (1958-1959); o lo sguardo delle cose nella città deserta e invasa da giovani reclute fasciste nel racconto di Calvino «Gli avanguardisti a Mentone» (1953). Ha poi un qualche significato il fatto che, nella prima pagina delle *Parrocchie di Regalpetra* (1956) di Sciascia – le cui opere appartengono, per giudizio unanime e non ingiustificato, all'area mimetico-realistica –, si aggiri un fantasma, come nell'*incipit* del *Manifesto del Partito Comunista* («l'ombra del ministro del Carretto [...] [vi] si muove come uno spettro di famiglia in un castello di Scozia»: 2000: 9)? E perché nella prima parte del romanzo *L'arte della gioia* (1967-1976, pubblicato postumo nel 1998) Goliarda Sapienza utilizza moduli narrativi tipici del romanzo gotico e li ibrida con i *topoi* più caratteristici del romanzo di formazione e del romanzo sentimentale? A cosa alludono il mondo vuoto di presenze umane ma pieno di merci e simboli del capitale in *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli e il riuso degli stereotipi del gotico e del fantastico nei romanzi di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, primo fra tutti il paradigmatico *A che punto è la notte* (1979)? Come mai la letteratura odeporica pullula di reminiscenze soprannaturali, apocalittiche e luciferine? La lista dei reportage, taccuini di viaggio e diari che recano traccia del fantastico sarebbe lunga: per ragioni di spazio, ci limitiamo qui a segnalare *Un viaggio in Italia* (1983) e *Albergo Italia* (1985) di Guido Ceronetti e i postumi *Esperimento con l'India* (1992) e *L'isola pianeta e altri settentrioni* (2006) di Giorgio Manganelli. Cosa rappresentano, infine, gli spettri di Münster in *Q* (1999) di Luther Blissett (cfr. Stefanelli, 2018), e più in generale i fattori di fantasticizzazione nel New Italian Epic?

Come è già stato accennato, il *corpus* oggetto di analisi in questa sezione monografica è rigorosamente novecentesco (fatta eccezione per una rapida incursione

nella poesia del XXI secolo suggerita da Candiloro a proposito del poeta Milo De Angelis), perché si intendeva verificare la tesi avanzata da Puglia secondo cui è nel Novecento che il genere storico del *fantastique* si trasforma in modo e fantasticizza l'intero sistema letterario, dando luogo a veri e propri casi di *hantise*. Al tempo stesso, e per chiudere la nostra introduzione con una proposta di apertura verso un'ulteriore *posterità*, ci sembra proficuo rilevare fino a che punto temi e forme del fantastico (come pure del *fantasy*, della fantascienza, del racconto distopico, ecc.) stiano colonizzando la letteratura del nuovo millennio, dove la questione della fantasticizzazione appare tuttavia legata (ma è una presa di posizione che andrebbe verificata sui testi) molto meno alla posterità del *fantastique* come genere storico, e molto di più all'exasperazione, spesso anche inconsapevole, di quel processo di disgregazione delle forme che nel Novecento non ha ancora intaccato, invece, l'identità degli statuti generici. Inoltre, la sorte particolare che il *fantastique* ha conosciuto nella letteratura italiana (la sua nascita tardiva, la dipendenza dal canone straniero, le varie ipoteche di natura marxista e stilistica dalle quali esso ha dovuto affrancarsi: Lazzarin, 2016) ha contribuito non poco ad accentuarne la disseminazione in generi più o meno limitrofi, ma anche in scritture radicalmente distanti. L'idea di riflettere sulla questione della fantasticizzazione nasce quindi anche dall'insofferenza verso l'uso indiscriminato di alcune categorie (*weird*, *new weird*, *slipstream*, ecc.) che spesso fanno *tabula rasa* della storia dei generi letterari. Per chi scrive, il *fantastique* non è una costante dell'immaginario, ma un genere storico e un modo letterario codificato da regole narratologiche identificabili e da determinati procedimenti retorico-stilistici. Ne era ben cosciente Pasolini, che di sicuro non è annoverabile tra gli scrittori del fantastico italiano, ma che, nel sincretismo di generi e poetiche sperimentato in *Petrolio*, allude al *Sosia* (1846) di Dostoevskij e a *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1885) di Stevenson con l'intento di decostruire dall'interno del suo discorso il tema per eccellenza del fantastico – il doppio –, emblema di quella narrativa borghese da cui la 'forma' di *Petrolio* vuole prendere le distanze (Laghezza, 2012). Per cui, quando Pasolini cita Dostoevskij o Stevenson, lo fa considerando le loro opere come modelli da riscrivere se non da stravolgere.

Quanto di tale consapevolezza metaletteraria resti invece nelle opere degli scrittori e delle scrittrici dagli anni Novanta a oggi è una questione che varrebbe senz'altro la pena di approfondire. Di certo la consapevolezza è ancora forte in un autore come Michele Mari che, in *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002) e *Fantasmagonia* (2012), ma già nel romanzo d'esordio *Di bestia in bestia* (1989) e nell'immediatamente successivo *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), incarna alla perfezione un possibile filone esasperatamente metaletterario del soprannaturale ipercontemporaneo; o in un romanzo come *La lucina* (2013) di Antonio Moresco, per certi versi più vicino alla tradizione del racconto ottocentesco. Ma per molti altri scrittori e molte altre scrittrici degli anni Zero e oltre riteniamo che la riflessione

andrebbe inquadrata tenendo conto della deriva dei generi che connota la letteratura ipercontemporanea (italiana e non), sgretolando codici rimasti in vigore per decenni e generando operazioni di trapianto, contaminazione, parodia e *pastiche* non paragonabili a quelle novecentesche per svariati fattori: l'influenza pervasiva di altri *media*, i condizionamenti esercitati dal mercato che, sempre più spesso, tende ad assorbire i testi pubblicati in ingranaggi editoriali a loro volta influenzati dai processi della globalizzazione culturale, il successo di cui godono negli studi specialistici orientamenti come l'ecocritica, la critica dell'antropocene e l'estetica postumanista, dando origine a una sensibilità sempre più diffusa verso tematiche fino a qualche tempo fa considerate prerogativa della cultura popolare. Alla luce di questo diverso contesto, ci sembrerebbe pertinente estendere all'ipercontemporaneità la riflessione proposta in questa sezione monografica di *Oblio*, scegliendo però come cartina di tornasole non tanto una categoria di genere – il fantastico – quanto una discriminante semantico-retorica come il soprannaturale.

In questa prospettiva, tra gli effetti che ha avuto la pubblicazione del libro di Francesco Orlando sul soprannaturale, uscito postumo nel 2017, c'è stato quello di riaprire la discussione su una categoria – appunto la letteratura del soprannaturale – che era finita un po' in ombra nella grande stagione teorica dello strutturalismo, dominata dalla categoria concorrente del fantastico: «Gli studi sul fantastico» – scrive Orlando nel *Soprannaturale letterario* – «ce lo fanno quasi credere l'unica forma di soprannaturale invalsa tra fine Sette e inizio Ottocento» (2017: 4). Così, per fare un esempio, in una sezione monografica di *Allegoria* dedicata proprio al volume orlandiano, Raffaele Donnarumma si interroga sulla periodizzazione del soprannaturale letterario, sollevando la questione della sua sopravvivenza contemporanea (e ipercontemporanea). Donnarumma si chiede «che cosa ne sia del soprannaturale dopo l'arco cronologico che Orlando prende in considerazione», e dunque dopo la «metà del secolo scorso»; la risposta è bifronte: se «in età postmoderna» il soprannaturale sembra aver «goduto di buona salute» (2018: 184), «dopo il postmoderno» – cioè «negli ultimi anni» (185; corsivo nel testo), secondo l'ipotesi interpretativa avanzata in *Ipermodernità* (Donnarumma, 2014) – esso pare essersi «assottigliato non per estinguersi, ma per essere relegato nelle zone della letteratura e della cinematografia commerciale» (2018: 185).

Viene spontaneo chiedersi se sia davvero così; o se invece il soprannaturale non conservi, proprio in tempi che sono stati etichettati come quelli dei 'nuovi realismi' e del 'ritorno al reale', una sua presenza forte e significativa anche nella letteratura non esclusivamente commerciale. Una prima, eloquente risposta è venuta dal numero dei *Quaderni del PENS* allestito presso l'Università del Salento e diretto da Simone Giorgio (2022), dove i saggi sugli autori ipercontemporanei non scarseggiano affatto. Più in generale, sarebbe opportuno recensire le forme del soprannaturale nella letteratura italiana ipercontemporanea, dagli anni Zero a oggi, e indagarne le funzioni per cercare di stabilire di che cosa esso sia sintomo, rappresentazione, allegoria. In tal caso però, e come si è premesso, bisognerebbe a nostro avviso evitare di fissare

paletti ‘generici’ o ‘genologici’ che dir si voglia: le frontiere della ricerca sarebbero porose, ‘trans-generiche’. Questo per diverse ragioni: sia perché, e qui torniamo a Ceserani, i temi della letteratura migrano volentieri da un genere all’altro e non si lasciano rinchiudere nelle gabbie approntate dai tassonomisti («Non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria», Ceserani, 1996: 75); sia perché, negli ultimi vent’anni, le diverse letterature che mettono in scena il soprannaturale – fantastico, fantascienza, gotico, horror, fiabesco, meraviglioso, senza dimenticare generi relativamente ‘nuovi’ come il *cyberpunk*, lo *splatterpunk*, ecc. – sono andate sempre più ibridandosi, evolvendo verso forme mescolate in cui diventa assai arduo sceverare i vari ‘ingredienti’; sia perché, infine, è la stessa letteratura considerata per tradizione ‘alta’ e ‘colta’ a percorrere sempre più spesso le vie dell’ibridazione con la letteratura ‘popolare’ e ‘dei generi’, al punto da rendere insussistente questa medesima distinzione fra ‘livelli’.

In una ricerca condotta sulla base di questi presupposti rientrerebbe il ‘soprannaturale di derisione’ – uno degli statuti del soprannaturale secondo Orlando – di scrittori quali Andrea G. Pinketts (si pensi al racconto «La caduta di Casa Pusher, Ovvero l’inquilino della Torre del Dettatore», 2007) e Stefano Benni (quello per esempio di *Spiriti*, 2000, e *Cari mostri*, 2015), i quali, oltre a riprendere con consapevolezza a tratti perfino eccessiva il codice letterario del soprannaturale, se ne fanno esplicitamente beffe. O il soprannaturale pop dei romanzi polizieschi e delle storie di mistero di Carlo Lucarelli (per esempio *Guernica*, 2000, e *Lupo mannaro*, 2001) e di Valerio Evangelisti (in *Black Flag*, 2002, rivisitazione in chiave fantastorica e fantapolitica della Guerra Civile americana), come pure le distopie di Laura Pugno (*Sirene*, 2007, e *Quando verrai*, 2008) e Paolo Zanotti. Quest’ultimo dispiega, nei romanzi *Bambini bonsai* (2010) e *Il testamento Disney* (2013, postumo) e nella raccolta di racconti *L’originale di Giorgia e altri racconti* (2017, postumo), un’intera panoplia di forme del soprannaturale: fantastico, fantascientifico, fiabesco, gotico classico, orrifico contemporaneo, avventuroso, romanzesco, e via di seguito. Si potrebbe inoltre prendere in esame il soprannaturale di dichiarata ispirazione dantesca esperito da Giorgio Pressburger nella trilogia composta da *Nel regno oscuro* (2008), *Nella regione profonda* e *Nei boschi felici* (questi due libri sono usciti in volume unico: *Storia umana e inumana*, 2013), che riscrive in prosa le tre cantiche della *Commedia*. E analizzare le forme di soprannaturale – numerose e svariate – che affollano la letteratura postcoloniale in lingua italiana: scrittori come il brasiliano Julio Monteiro Martins o l’argentino Adrián Bravi, per esempio, scelgono volta per volta un registro narrativo fantastico, surreale o magico-realistico, e si ispirano esplicitamente ai maestri sudamericani del ‘neofantastico’ Borges e Cortázar. Sarebbe inoltre interessante integrare nell’indagine i romanzi penultimi, ultimi o postumi di scrittori dall’illustre carriera letteraria come, a diverso titolo, Carlo Sgorlon (scomparso nel 2009; *Il circolo Swedenborg* esce nel 2010) o Umberto Eco (il suo sesto romanzo, *Il cimitero di Praga*, viene pubblicato nello stesso 2010; Eco

muore qualche anno più tardi, nel 2016). E studiare le rappresentazioni ipercontemporanee della *spettralità*, un filone che in Italia ci sembra ben rappresentato, fra gli altri, da Roberto Saviano: in *Gomorra* (2006) il paesaggio campano è percorso da segnature spettrali; più che di una dimensione *sopra*-naturale si tratta di una dimensione *sotto*-traccia, spettrale per l'appunto, che non rimanda a un Aldilà di fantasmi – secondo le modalità del *perturbante* – ma al mondo sfavillante, angoscioso e ostile delle merci e dei rifiuti. Sarebbe, infine, oltremodo stimolante indagare il soprannaturale scopertamente ideologico che affiora nel romanzo di Alberto Prunetti *108 metri. The new working class hero* (2018), singolare esempio di commistione fra letteratura del precariato e *weird tale* di ispirazione lovecraftiana. È superfluo aggiungere che, ancora una volta, l'elenco proposto non ha pretese di completezza, e mira unicamente a suggerire la pluralità delle voci e delle forme che in una ricerca sul soprannaturale ipercontemporaneo si ritroverebbero a interagire. Vorremmo aggiungere una postilla conclusiva, prima di lasciare la parola a collaboratrici e collaboratori di questa sezione monografica. L'appiglio ci viene stavolta non da un testo letterario, ma da uno studio critico di Maria Corti, che in *Metodi e fantasmi* (1969) polemizza contro la «religione dei classici, ai quali si fanno opulenti sacrifici immolando serie di minori», e asserisce che «la letteratura italiana resta abitata, anche dai fantasmi» (8). Questo testo è stato analizzato – insieme a *Ombre dal fondo* (1987), opera il cui genere è difficilissimo da definire – da Martina Piperno nell'ambito della comunicazione «*Ombre dal fondo* di Maria Corti: filologia e necromanzia», presentata al convegno *Spiritismo e letteratura italiana tra il Settecento e il Duemila* organizzato da Gennaro Ambrosino, Fabio Camilletti e Bart Van Den Bossche (Leuven, Warwick University e Katholieke Universiteit Leuven, 29-30 settembre 2023). Ecco, la controversa questione del canone letterario e delle sue spesso ingiustificate esclusioni suggerisce a Maria Corti una formulazione che, alla luce di quanto detto finora, a noi pare un esempio calzante di quella che vorremmo chiamare 'fantasticizzazione della filologia' e che, di fatto, ci permetterebbe di estendere alla critica letteraria il fenomeno della posterità e disseminazione del fantastico. Ma anche questa è una linea di ricerca che esula dagli obiettivi che ci siamo prefissi e che, proprio come la questione del soprannaturale ipercontemporaneo, ci appare nondimeno densa di possibili e successivi sviluppi.

Per concludere, ci teniamo a sottolineare che siamo molto felici che questa raccolta di studi esca sulla rivista *Oblio*, di cui apprezziamo la serietà e la sincera militanza intellettuale, e non – come inizialmente previsto – su *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, pubblicata dall'Universidad Autónoma de Barcelona. Fortunatamente, quando ormai gli articoli erano in fase di impaginazione, una serie di episodi che non esiteremmo con il senno di poi a definire *perturbanti* hanno fatto sì che il progetto catalano sulla fantasticizzazione nella letteratura italiana non giungesse in porto, permettendoci di evitare una pubblicazione che, se si fosse concretizzata, avremmo poi considerato come un'ombra nel nostro percorso

intellettuale, professionale e umano. E tuttavia, come si dice in spagnolo, *lamentamos lo ocurrido, pero de los errores siempre se aprende*.

Bibliografia

- BELPOLITI, Marco, e GORDON, Robert S.C. (2007): «Primo Levi's Holocaust Vocabularies», in Robert S.C. Gordon (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 51-66.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris.
- CESERANI, Remo (1983): «Le radici storiche di un modo narrativo», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 7-36.
- (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- CORTI, Maria (1969): *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris.
- DONNARUMMA, Raffaele (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna.
- (2018): «Orlando, il soprannaturale e la sua lezione», *Allegoria*, XXX, 77, gennaio-giugno, pp. 177-187.
- FINNÉ, Jacques (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles.
- GIORGIO, Simone (a cura di) (2022): *Spettri, assenze, memorie. Il fantasma nella letteratura italiana contemporanea*, *Quaderni del PENS* [Poesia contemporanea e Nuove Scritture], 5, numero monografico, <https://www.centropens.eu/quaderni-pens/item/201-quaderni-del-pens-5-2022-spettri-assenze-memorie-il-fantasma-nella-letteratura-contemporanea> [ultimo accesso 17.03.2024].
- LAGHEZZA, Beatrice (2012): «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa.
- LAZZARIN, Stefano (2016): «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita Fresu, Claudia Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Università, Firenze, pp. 1-58.
- LUCKHURST, Roger (2002): «The Contemporary London Gothic and the Limits of the 'Spectral Turn'», *Textual Practice*, 16, 3, pp. 526-545.
- ORLANDO, Francesco (2001): «Statuti del soprannaturale nella narrativa», in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 195-226.
- (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Einaudi,

Torino.

OTTO, Rudolf (1917): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Trewendt und Granier, Breslau.

PIPERNO, Martina (2023): «*Ombre dal fondo* di Maria Corti: filologia e necromanzia», comunicazione presentata al convegno *Spiritismo e letteratura italiana tra il Settecento e il Duemila*, a cura di Gennaro Ambrosino, Fabio Camilletti, Bart Van Den Bossche, Leuven, Warwick University e Katholieke Universiteit Leuven, 29-30 settembre 2023.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

SCIASCIA, Leonardo (2000): *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano.

STEFANELLI, Diego (2018): «Storie di spettri e spettri di storia: spettralità e romanzo (neostorico)», in Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, Angelo M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna, pp. 149-167.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris.

VIEGNES, Michel (2006): *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.