

SCRIBA

Collana di testi e studi letterari

6





SCRIBA

Collana di testi e studi letterari diretta da Edoardo Esposito

Comitato editoriale

Marco Antonio Bazzocchi, Giuliana Benvenuti, Stefano Ghidinelli,
Paolo Giovannetti, Mauro Novelli, Stefania Sini, Rodolfo Zucco







Alessandro Scarsella

IL FANTASTICO NEL MONDO LATINO

Ricezioni di un modo letterario
tra Italia, Spagna e Portogallo



BIBLION
edizioni



ISBN 978-88-98490-61-5

Prima edizione, gennaio 2018

I diritti di riproduzione e di adattamento
totale o parziale e con qualsiasi mezzo
sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
senza il consenso dell'editore

© 2018 Biblion Edizioni srl Milano
www.biblionedizioni.it
info@biblionedizioni.it

In copertina: *Hortus Sanitatis* di Jakob Meydenbach (Mainz, 1491)

Indice

Premessa11

Introduzione

“Un fantasma latino recorre a Europa”17

Hoffmann: da Gluck a Mozart – Lo sguardo interno – Italianismo trasgressivo – Un aristocratico all’inferno – Orlando + Don Chisciotte = Don Juan

PARTE PRIMA – *Il fantastico letterario in Italia*

I. Oscillazioni del gusto, incredulità e resistenza al fantastico in Italia (1820-1850)37

Il “Conciliatore”: dal meraviglioso tradizionale al fantastico – Invenzione contro fantasia (Manzoni) – Guerrazzi: tra Byron e Ariosto – Un gusto sostanzialmente conservatore

II. Nazionalismo scettico e geloso51

L'impossibilità di credere (Leopardi, Pellico) – Attrazione e repulsione per il fantastico (D'Azeglio) – *Weltliteratur* come deterrente al provincialismo (Cattaneo) – Verso un realismo debole (Cameroni)

III. Belli e Hoffmann. Antitesi e antidoti al modo fantastico	59
<p>Ricezioni di Hoffmann ‘italianista’ – Comico + perturbante = grottesco – Leggere Hoffmann a Roma – L’alternativa metalinguistica al fantastico</p>	
IV. Hoffmannismo e influenza di Poe	
Il racconto fantastico italiano dalla coscienza critica alla crisi	73
<p>Testimonianze di Carrer, Gioberti, Emiliani Giudici – La conquista del paratesto (Tarchetti, Mistrali) – Tesi e antitesi (Gualdo)</p>	
V. Il rimorso del fantastico	85
<p><i>Mise en abyme</i> delle forme semplici (il precedente di Foscolo) – Menti sconvolte generano fantasmi (fonti per il Conte manzoniano) – Verosimiglianza del fantasma nel canone tragico – Delitto e castigo in A. Boito, Tarchetti, De Marchi – Delitto e delirio in Capuana, D’Annunzio, Serao – Il castello nero (Dossi, Tarchetti, Verga, Fogazzaro)</p>	
VI. Il fantastico materializzato e neutralizzato	109
<p>Materialismo e sternismo (Tarchetti, Dossi) – L’inetto fantastico (da Dossi a Fogazzaro) – <i>Malombra</i>, tra Poe e Goldoni – Fantasia, immaginazione, fantastico – De Sanctis, Ciampoli, Capuana – Ipoteche e pregiudiziali crociate</p>	
VII. Vigolo e Hoffmann	131
<p>Tradurre Hoffmann – Un’interpretazione non psicologista – Letteratura musicale e racconto – Dalla musica alla fiaba – Tradizione e letteratura europea</p>	
VIII. Tradizione italiana e tendenza figurativo fantastica	155
<p>Fantastico e astratto – Dintorni del “Novecento” (Gómez de la Serna in Italia) – Magismo e onirismo (Bontempelli) – Gori, dal grottesco al fantastico</p>	

IX. Italia magica, tra fantasia e anamorfosi173

Le scelte di Contini – Contro Breton: un'antologia parodistica – Tra Cecchi e Moravia – Realismo magico e fantasia degli italiani (Carrieri) – Il “caso” Nicola Lisi

X. Una strana forma d'ispanismo
(Contini e Gadda: dal magico al grottesco)189

Contini comparatista? – Traduzione parodistica e negazione del referente – Funzione “Gadda” e “linea storica”

XI. Buzzati: una ricezione sintomatica199

Parole chiave della critica militante – Un borghese 'stregato' – Tra il realismo magico e Calvino – Dal fantastico al ludico

XII. Un esempio di mediazione: Wilcock217

Traduttore poliglotta e postsurrealista – Oltre Borges (e Buzzati) – Un'ambigua posizione storica

XIII. Calvino mediatore, tra il canone e il fantastico229

Calvino europeo? – Calvino mediatore teorico – Medioevalismo e pseudorealismo magico – Fortuna iberica di Calvino – “Fantastique” e “fantastico” – Miti e Märchen – Storie di spettri, di vampiri, di sirene

PARTE SECONDA – *Il fantastico nelle letterature iberiche*

I. Il fantastico in Spagna: un primo ragguaglio265

Il corpus – Un'ideologia conservatrice

II. Bécquer: l'ossimoro concreto della forma "semplice"	273
Localizzazione tematica e paratesto – Historia/Cuento – Una narrazione a formula – Amanti invisibili	
III. Dopo Bécquer: stanchezza e parodia	291
Un dualismo necessario (Unamuno) – Fantastico, umoristico, nero	
IV. Valori plastici catalani e suggestioni goticiste: d'Ors	299
Contro il grottesco – Neoclassicismo dell'orrido – Fantastico come metalinguaggio	
V. L'immaginazione naturalizzata: Unamuno	313
Immaginazioni umide e secche – Da Pirandello a Genette – Tra Balzac e James – Agonia della lettura	
VI. Fantastico e teoria del romanzo in Spagna (1918-1939) . . .	329
Fantasia e immaginazione – Immaginazione latina – La greguería ambivalente	
VII. Ridondanze e risonanze del Duende: il fantastico conteso tra poesia, racconto e romanzo	341
Lorca: <i>tremendum</i> e <i>sacer</i> – Le comuni matrici (Landolfi, Buzzati, Jovine) – Cornice gallega (Martínez-Barbeito, Fernández Flórez) – Letteratura e credenza (Cunqueiro)	
VIII. Linee portanti del racconto fantastico in Portogallo	359
<i>Lendas</i> e nuovi lettori – Poe in Lusitania (con un Hoffmann di ritorno) – Da Pessoa a Régio	
IX. Interdiscorsività e riscrittura del fantastico: Saramago	375

Frontiere del riuso – “ <i>De antiquissima lusorum sapientia</i> ” – Ombre senza corpo	
<i>Congedo</i>387
<i>Bibliografia</i>391
<i>Indice dei nomi</i>437



PREMESSA

A costo di creare un equivoco iniziale, legato all'accezione comunemente antichistica della 'latinità', questo volume si riallaccia esplicitamente a uno degli incunaboli della comparatistica italiana: Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino*, al duplice scopo di derivarne l'estensione territoriale dell'indagine, comprendente le letterature neolatine moderne, e di inseguire e perseguire una linea di continuità della comparatistica italiana attuale con le sue fragili radici positiviste. Tuttavia il riferimento a Farinelli intende avere una funzione concretamente geoletteraria e storico-tematica. Un altro aspetto per così dire legittimante è tuttavia costituito dallo scarto cronologico effettivo che registra in Italia, in Francia e nella penisola iberica un'affermazione del romanticismo tardiva e condizionata da preesistenze estetiche che impongono una lettura comparativa dei nuovi modelli. Questo giustifica la priorità di certi codici, talora diversamente radicati nel gusto e nella cultura popolare, come per esempio il grottesco o come la narrazione cavalleresca in ottava rima. La perdurante incidenza del melodramma, infine, determina l'occupazione da parte del connubio musica-testo dei quadri di comunicazione letteraria altrove destinati al romanzo, riducendo all'angustia gli spazi della lettura silenziosa, sacrificati piuttosto ai luoghi collettivi della rappresentazione pubblica. Si tratta di tradizioni di lunga durata che divengono contrassegni identitari riconosciuti come tali nell'interculturalità e ammirati dai maestri romantici, da Byron a Hoffmann. In tal senso il capitolo introduttivo ha inteso estrarre dalla massa critica rappresentata dal mito di Don Giovanni un paradigma anteriore in cui trovano unità non solo almeno cinque letterature europee, ma anche idee della letteratura contrastanti e resistenti al riuso provenienti dal *Furioso* dell'Ariosto e dal *Quijote* di Cervantes. La ricorrenza di

menzioni e di riscritture di questi due capolavori nei poemi di Byron come nei racconti fantastici di Hoffmann sta d'altro canto a testimoniare la restituzione convinta della letteratura *du midi de l'Europe*, secondo la definizione di Sismondi, alla sua natura metastoricamente romantica, dunque non sottoposta a compiti esclusivi di imitazione della nuova letteratura alla moda inglese e tedesca. Non si dimentichi la localizzazione mediterranea dei *gothic romance*; si rammentino altresì le capacità di sviluppo della leggenda di Don Giovanni, un vero racconto fantastico con tanto di dubbio razionale ed esitazione al cospetto del soprannaturale. Un canovaccio che nella commedia di Molière, per via dell'intrusione benefica di componenti intellettuali e filosofiche nel profilo del protagonista, acquisisce sfumature già consone ai termini del modo fantastico di cui non solo Mozart e Da Ponte faranno tesoro, ma anche Goethe nella sua concezione della leggenda di Faust piegata, nonostante il ricorso imponente e quasi senza precedenti a motivi fantastici di notevole impatto, lungo un'inclinazione figurale e allegorica.

L'autonomia del fantastico nella sua natura di effetto cognitivo sarebbe stata certamente conseguita da Hoffmann ma non immediatamente, non senza intimi ripensamenti e svolte improvvise verso il potenziale allegorico sempre dormiente in seno al fantastico o, quanto meno, nel suo trattamento artistico caratterizzato da un'intensa nostalgia dell'*ancien régime*, dell'italianismo e di quel mondo ispanico sempre sospeso tra popolare e colto. E non senza d'altra parte trasmettere alla catena della ricezione successiva dei suoi testi la medesima incertezza di fondo. Catena che giungendo presso i romantici italiani e spagnoli non si spezza, ma valorizza questo elemento sospeso e transitivo di scambio tra due periodi e due livelli della cultura europea diversi, sviluppandone le potenzialità. In questi territori 'meridionali' il modo fantastico si impone gradualmente e mettendo alla prova una strategia narrativa sperimentale, tentata talora da una facilità di taglio giornalistico contaminato con le 'forme semplici' della fiaba, della leggenda, dell'aneddoto, presenti nella tradizione e leggibili dal nuovo pubblico come segnaletica di

ammissione a un nuovo discorso. Sperimentalismo che frequenta con ambizione la tradizione artistico-musicale da una parte come base e, per i modelli letterari, gli autori di quel canone europeo che avendo implicato, da parte degli Schlegel, non pochi riconoscimenti per le letterature romanze, era in procinto di accogliere progressivamente voci di più recente successo. Il mito di Don Giovanni nella lettura di Molière e di Mozart riaffiora quindi come paradigma di un fantastico del rimorso, congiuntamente ai deliri di Chisciotte, e alle streghe del Macbeth, aggiungendosi progressivamente a Scott, a Hoffmann, a Mérimée, a Edgar Allan Poe, a Dickens e, tra Otto e Novecento, a Dostoevskij e agli altri narratori russi, Gogol' e Turgenev. Ma è interessante notare come alla definizione di nuove frontiere del racconto contribuiscono anche gli autori dell'idiocanone nazionale, Foscolo, Leopardi, Manzoni, in funzione di filtro nel lento cammino che porta verso forme e temi di una letteratura di consumo. Latenti nella galleria dei modelli restano, anche sul terreno della narrazione in prosa, le voci di Dante, di Petrarca e, nella laboriosa estrazione del fantastico dal meraviglioso, l'Ariosto. Autore quest'ultimo con il quale devono fare i conti tutti i protagonisti del dibattito, 'latini' e non, dato il carattere definitivo, sotto tutti i punti di vista, del grande poema e la sua diffusione a macchia d'olio nelle letterature europee. Per quanto infatti concerne l'ariostismo e, in genere, la riscrittura del romanzo cavalleresco, questo fattore da considerare carsico accomunerà ancora in pieno Novecento la narrativa italiana e quella spagnola, secondo tracce sintomatiche di frantumazione di modelli di realismo osservabili nella ricezione precoce e mediatrice del Calvino dei *Nostri Antenati* in Spagna. Contemporaneamente occorre però mettere in evidenza la circolazione tra Italia, Spagna e America Latina, di definizioni del realismo magico finalizzate nella loro programmaticità ad asserire un'identità letteraria più marcata e 'latina' (il 'magico') contrapposta ai processi di omologazione e internazionalizzazione della produzione letteraria in pieno atto. In questo caso, che sfiora solo la questione generale e non tocca *le coeur du fantastique*, il nodo comparatistico si individua nella posizione sto-

rica di autori come Borges, Buzzati, Wilcock, Saramago, oltre che naturalmente Calvino, assimilati erroneamente al realismo magico e piuttosto da riconsiderare, anche secondo le loro indicazioni e nell'orizzonte della loro affermazione internazionale. In tale costellazione fanno la loro comparizione altri autori dalla collocazione ibrida e talora ai margini del canone e perfino dell'idiocanone, ma che partecipano a pieno titolo al dibattito. Se un giudizio di valore dovesse pesare nel quadro d'insieme, si potrebbe ritenere che gli scrittori in lingua spagnola tra Otto-novecento (Bécquer, Unamuno, d'Ors) si propongono in una maturità che in Italia si riscontra solo con lieve ma sensibile ritardo (Pirandello, Papini, Savinio e, dopo la Grande guerra, la scuola di *Italia magica*, Buzzati e Calvino, ma anche isolati come Landolfi, Primo Levi e Vigolo). Si ha quasi l'impressione che ci sia un problema linguistico nella fase precedente, ovvero che anche i maggiori scrittori italiani che introducono il 'genere' fantastico in Italia (da Tarchetti a Boito, a Fogazzaro) utilizzino con scarsa efficacia il codice lingua letteraria italiana. Un capolavoro di romanzo in prosa come il *Quijote* non aveva gettato invano il suo seme nella prosa narrativa spagnola mentre per quanto concerne l'Italia, in cui tutte le risorse del talento sembrano indirizzarsi nel metro lirico del melodramma, nella seconda metà dell'Ottocento l'esempio di Manzoni fermentava ancora come una novità di ardua comprensione. Ma, se non per questa ragione, il fatto che nessun autore italiano del XIX secolo sia presente nel secolo successivo all'interno delle grandi antologie mondiali del racconto fantastico è un fatto che si commenta da solo.

All'uso del termine modo, nella più corretta accezione teorica e tributaria della lezione di Ceserani, si affianca la tradizionale indicazione di genere, da considerare valida in sede di ricostruzione in diacronia del dibattito e della ricezione stessa dei caposcuola all'interno delle letterature investigate e secondo il loro uso. Si tratta di contesti in cui, se è vero che il fantastico è una conquista tardiva, la situazione prevede una dipendenza costante dal dibattito europeo e soprattutto dalla ricezione francese di autori, temi e motivi del fantastico. A par-

tire da questa situazione ha luogo un lungo processo d'interazione finalizzato alla riappropriazione da parte di una cultura radicata in condizioni di generale arretratezza economico-sociale di un modo rinvenuto comunque sotto la superficie della propria tradizione, sepolto nella propria memoria storica.

Una forma di nazionalismo risulta pertanto implicita alle diverse fasi di elaborazione e riscrittura del fantastico nel mondo latino, nella misura in cui i contenuti correlati all'emersione di questo modo all'interno di contesti caratterizzati da mentalità e forme relazionali ancora in parte pre-moderni, si ricollegano a un immaginario prima che sociale, come lo avrebbe definito Runcini, regionale, territoriale, locale. A quest'azione di recupero di materiali galleggianti tra popolare e colto dunque corrispondono in pieno Novecento il riuso del repertorio narrativo tradizionale in Galizia e in Catalogna, al punto di mettere in dubbio le ragioni primeve dell'unità non solo linguistica, ma culturale della Spagna. Connaturata al fantastico, tuttavia la dimensione del dubbio non implica ancora un deciso spirito di secessione, risolvendosi talora all'anticamera dell'elegia nel mélange di nostalgia per i valori della tradizione o di amarezza per il mancato appuntamento con la modernità intesa come storia, intesa come giustizia, intesa come diritto.

La visione più ampia di Saramago ripristina, se non altro sul piano dell'immaginario, l'unità della penisola iberica in un benefico naufragio al largo dell'europeismo malato di equivoco liberalismo e di processi di appiattimento aberranti. L'irruzione trasgressiva del modo fantastico si era palesata in Portogallo in termini in parte analoghi all'Italia per il carattere di imitazione ed emulazione dei modelli stranieri e con minore incidenza delle preesistenze locali determinanti nel quadro ispanico. Il recupero di una cifra originale deve passare attraverso il realismo accolto come rilettura dell'immagine del reale condivisa e divenuta banale. Trascendendo il neorealismo delle prime prove, Saramago asserisce un rapporto diverso tra narrazione e linguaggio alle soglie di un tipo di espressionismo che (lungo la linea Rabelais-Céline-Gadda) mette tra parentesi la realtà

corriva del linguaggio, approdando invece a una superiore allegoria umanistica, rappresentando l'unica via d'uscita alle angustie e alle antinomie del fantastico.

Per il palinsesto teorico, la presente indagine svolta sostanzialmente in diacronia, rimanda al precedente volume *Del mondo, fuori. La ricerca del fantastico* (2016) in cui, nella prima parte, si enucleavano i fondamenti etimologici legittimanti l'uso del termine fantastico nelle ambizioni cognitive dell'immaginazione. L'aver rintracciato il filo rosso che tiene insieme le posizioni di Vico e la teoria romantica dell'immaginazione aveva consentito di individuare in autonomia il nucleo generativo della semplificazione del modo fantastico in Scott, Nodier e nel dibattito successivo al 1830. Dibattito che sarebbe risultato astratto dalla sua consistenza empirica nella storia letteraria senza l'antiorità e la posterità di esperienze letterarie di frattura dal *Quijote* a *Der Sandmann*, al *Pasto nudo*. Avevo cercato invece, nella parte finale, di evitare un tipo di conclusione storicistica che chiudesse il discorso all'interno di una dialettica tra epoche e periodizzazioni. Un libro molto bello e utile dedicato da un'italianista molto apprezzata alla teoria dell'immagine e della memoria nel Rinascimento si concludeva banalmente, situando la dissoluzione di determinate intuizioni e ricerche sistematiche sull'immagine e sulla memoria alla soglia di un'età di 'decadenza' cioè il Barocco. Non può il rinvio alle periodizzazioni scolastiche (oppure all'improbabile contrapposizione moderno-postmoderno nella fattispecie degli scritti critici sul fantastico) sopperire ai doveri di un'interpretazione di prima mano. Al contrario ho tentato per quanto possibile di tenere aperta la riflessione contrassegnando nel diverso rapporto tra reale e immaginario, proposto in alcune posizioni ancora attuali della critica e delle scienze umane, l'eventualità di protrarre ed estendere l'ambito di osservazione. L'indagine qui presentata esula da quelle conclusioni per riassumere comunque un approfondimento in chiave diacronica territoriale, in cui la ricezione e la produzione di un modo letterario appaiono nella cornice storica di circa un secolo e mezzo correlate a concezioni pregiudicanti dell'immaginazione e delle sue funzioni.

INTRODUZIONE

“UN FANTASMA LATINO RECORRE A EUROPA”

*Ch'è questo? Sono io diventato don Giovanni Tenorio,
e voi, mio bello spettro, volete sostenere meco
le parti del Commendatore...?*

Guerrazzi

HOFFMANN: DA GLUCK A MOZART – LO SGUARDO INTERNO – ITALIANISMO TRAGGRESSIVO – UN ARISTOCRATICO ALL'INFERNO – ORLANDO + DON CHISCIOTTE = DON JUAN

Publicato nel 1812 e confluito nella raccolta dei *Fantasiestücke* il breve scritto dedicato da Hoffmann al *Don Giovanni* avrebbe, a venticinque anni di distanza dalla sua prima rappresentazione, impresso una svolta decisiva alla ricezione del capolavoro di Mozart e Da Ponte. Si tratta in verità di una riscrittura dell'intreccio del *Don Giovanni* che privilegia sorprendentemente la figura di Donna Anna la quale, alla maniera del Convitato di pietra appare (ma, a differenza di questi non invitata) nel palchetto segreto dello spettatore pretendendo per se stessa, anima gemella di Don Giovanni, una giustizia che si rivelerà autodistruttiva.

L'approccio comparatistico al mito di Don Giovanni novera contributi esaustivi e talora esemplari (da Farinelli a Rousset, ai più recenti lavori di Hiltrud Gnüg, di Bottirolì, di Molho, di Curi); l'interpretazione globale di Giovanni Macchia resta un punto fermo di sintesi che chi scrive considera valido non solo per la sua eleganza o per ragioni

indirettamente autobiografiche. La parola di Macchia sull'argomento rimane ancora attendibile e attuale, non tanto per la consistenza della documentazione prodotta, quanto piuttosto per il sorprendente ventaglio di illuminazioni che ne costellano la ricostruzione storiografica. In tal senso il contributo saggistico appare congeniale alla considerazione di Don Giovanni più come racconto che come mito. Don Giovanni è mito in quanto oggetto di riscritture che fanno sistema di invarianti in cui il soprannaturale è contemplato.¹ In rapporto al fantastico tuttavia interessa nella storicità 'moderna' del personaggio la conservazione dello schema soprannaturale della leggenda, quindi della forma semplice che prevede la statua animata e l'apparizione del morto in vista dell'attuazione di una giustizia che colpisca l'assassino.

In verità, anche se il paragrafo che Macchia dedica a Hoffmann può sembrare in se stesso limitativo nei confronti della maggiore complessità del testo, è in altre parti della sua indagine che Macchia fornisce chiavi di lettura ulteriori del "sogno di Hoffmann" (che racconta – non lo si dimentichi – il *Don Giovanni* di Mozart e contemporaneamente ed esplicitamente lo tratta e lo analizza, entrando di diritto anche nella letteratura secondaria del mito-personaggio Don Juan). Cosicché si può ben dire che, distanti nel tempo e nello spazio, le voci di Hoffmann e di Macchia si confermeranno reciprocamente, mentre, come si potrà osservare, un lettore estemporaneo come Savinio si inserisce in questo dialogo suggerendo inedite possibilità di meditazione letteraria.

1.

Il *Don Juan* di Hoffmann riprende a ben vedere, rovesciandole, le situazioni di un racconto-saggio precedente, il *Ritter Gluck* (1809).

¹ Jean Rousset, *Il mito di Don Giovanni* (1978), Parma, Pratiche, 1980, pp. 7-8. Tuttavia, come osserva Bottioli, "Il limite invalicabile sarebbe rappresentato qui dal Convitato di pietra, unità insopprimibile, e dominante il punto di vista gerarchico" (Giovanni Bottioli, *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, Genova, Ecig, 2005, p. 46).

L'incontro straordinario con Gluck, morto nel 1787 ma errante come l'Ebreo e come Melmoth tra la folla delle strade di Berlino, avveniva in un parco pubblico, protraendosi nel labirinto urbano. Significativamente i due compagni di strada, il narratore-musico e il bizzarro sconosciuto (che solo alla fine avrebbe rivelato la sua identità di anima in pena) non entrano nel teatro dove sta avendo luogo una rappresentazione dell'*Armide* di Gluck, e si dirigono per una via laterale, appartandosi infine in "una casa dall'aspetto modesto":

A tastoni, nel buio, raggiungemmo la scala e una stanza al piano superiore, la porta della quale fu accuratamente chiusa dalla mia guida. Lo sentii aprire ancora una porta. Di lì a poco entrò con una candela accesa, e la vista di quella stanza stranamente addobbata mi stupì non poco. Sedie in stile antico riccamente ornate, un orologio a muro con una custodia dorata e un'ampia, pesante specchiera davano all'insieme il tetro aspetto di un fasto sorpassato.²

In questa cornice anacronistica il narratore assiste all'esecuzione al pianoforte della stessa opera di Gluck che sta andando contemporaneamente in scena, da parte dello sconosciuto che, con un *coup de théâtre* finale, si presenterà come Gluck in carne e ossa. Dopo aver eseguito l'*Armide* il vecchio sfugge all'abbraccio sconvolto del giovane, lasciandolo al buio:

Passò circa un quarto d'ora. Disperai di rivederlo e cercai, orientandomi dalla posizione del pianoforte, di aprire la porta, quando a un tratto egli entrò con un vestito di gala ricamato, un ricco panciotto, lo spadino al fianco e la candela in mano. Rimasi di sasso. Venne solennemente verso di me, mi prese dolcemente la mano e ridendo

² *Il cavalier Gluck*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, a cura di Ferruccio Masini, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 22-23 (salvo diversa indicazione le traduzioni da Hoffmann sono di chi scrive).

stranamente disse: “Sono il cavaliere Gluck”: “Ich bin der Ritter Gluck”.³

Il racconto, senza alcun dubbio ‘fantastico’ ma concentrato su un’idea e su un’estetica, si chiude su questa affermazione illogica (Gluck muore il 15 novembre 1787), sospendendo definitivamente il giudizio sull’impossibilità dell’esperienza eccezionale, che resta acquisita allusivamente. L’utilizzazione dunque metalinguistica del fantastico rappresenta un ulteriore collegamento delle due novelle prive di intreccio e di argomento musicale, *Ritter Gluck* e *Don Juan*. In effetti il cavalier Gluck censura a un certo punto una rappresentazione troppo trasandata del *Don Giovanni* di Mozart, autore ormai negletto, per la quale si sarebbe preparato da parte sua religiosamente “con il digiuno e la preghiera”. L’esemplificazione mozartiana equivale nondimeno a un corollario della disparità evidente tra la nobiltà della creazione musicale e la mediocrità della sua riproduzione a opera di esecutori avventizi.

Ah, come è possibile anche soltanto accennare i mille modi con cui si giunge a comporre? [domanda retoricamente il cavalier Gluck, e prosegue:] È una larga via maestra dove tutti intorno si agitano, esultano e gridano: “Siamo degli iniziati! Siamo alla meta!”. Per la porta eburnea si giunge al regno dei sogni.[...] È difficile far ritorno da questo regno: come dinanzi al castello di Alcina, i mostri sbarrano il cammino.⁴

Non va considerato sdrammatizzante, ma piuttosto congruente, il riferimento al poema ariostesco (VI, 58-66), precisamente al mo-

³ Cfr. rispettivamente la traduzione italiana cit., p. 24, e il testo tedesco, *Ritter Gluck*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie und Nachtstücke*, mit einem nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron, München, Winkler Verlag, 1993 (1960), p. 24.

⁴ *Il cavalier Gluck*, cit., p. 19.

mento in cui, presso la muraglia d'oro della città di Alcina, Ruggero affronta una "strana torma" di mostri.⁵ Come infatti si vedrà, l'arionismo è una componente correttiva degli orientamenti del primo Hoffmann ed essenziale alla sua interpretazione del testo e del tema del Don Giovanni.⁶ Va sottolineato altresì che nella traduzione di Loève-Veimars (1829),⁷ assai influente in Italia e in Spagna, il riferimento ad Ariosto del testo originale viene soppresso nella versione francese: italianismo e rinascimentalismo sembreranno fuori moda nella Parigi inquieta della monarchia di luglio e di Balzac.

Il legame determinante tra i due racconti di Hoffmann *Don Juan* e *Ritter Gluck* è comunque più profondo e indotto, sempre nel monologo centrale di Gluck, dal mito dell'occhio interno che illumina l'ispirazione creatrice capace di attingere alle radici più profonde dell'inconscio:

vedevo un grande occhio luminoso che guardava in un organo e, mentre lo osservavo, prorompevano suoni che sfavillavano e si intrecciavano in accordi magistrali come mai li avevo pensati.⁸

2.

Ora, l'obbiettivo del *Don Juan* di Hoffmann è quello di indicare le possibilità di ricreazione dei valori della poesia romantica e della sua

⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 120.

⁶ Sulla fortuna tedesca di Ariosto anteriore a Hoffmann cfr. Horst Rüdiger, *Ariosto nel mondo di lingua tedesca*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, "Atti dei Convegni Lincei", 6, 1975, pp. 409-509, nonché l'ampia documentazione prodotta da Maria Teresa Dal Monte, *Ariosto in Germania*, Imola, Galeati, 1971, e il contributo di Andreas H. Frenzel, *Ariost und die Romantische Dichtung*, Köln, Böhlau, 1962.

⁷ Per la traduzione di Adolphe Loève-Veimars (1799-1854) cfr. la riedizione a cura di José Lambert, E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques* (1829), Paris, Flammarion, 1979 (3 vol.), con apparato e introduzione al primo volume.

⁸ *Il cavalier Gluck*, cit., p. 19.

stessa sopravvivenza, in modo tale che la ricezione dell'opera possa attuarsi come il genuino effetto della sua produzione. Perché questo avvenga, necessitano alcune condizioni favorevoli quantunque del tutto insolite. Non è casuale che il “viaggiatore entusiasta”⁹ che stende la memoria del *Don Juan* rievochi preliminarmente la sorpresa di aver alloggiato nella stanza di un hotel comunicante, attraverso una porta segreta e uno stretto corridoio, con un palco riservato.

Quando Alberto Savinio nel 1949 disegnerà le scene e i costumi per *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach si ricorderà di questa situazione hoffmanniana, contemplando da un locale dei piani superiori il palcoscenico della Scala di Milano ancora in allestimento:

Mi si ridesta il racconto letto nell'adolescenza. Fascino di una finestra che non guarda fuori, ma in un altro interno. Sguardo proiettato in una cassa cranica. Che occhio romantico! Che occhio esistenzialista! E non è forse l'esistenzialismo lo sviluppo del romanticismo? Respingono gli Italiani l'esistenzialismo, respingono il romanticismo, respingono ogni sguardo *interno* etc.¹⁰

Chiaramente, la memoria che “deforma... Perché ‘deforma’? dovei dire forma” (come Savinio insiste) ha felicemente contaminato l’“occhio interno” del *Ritter Gluck* e il rapporto di priorità fra interno

⁹ *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, in E.T.A. Hoffmann, *Fantasie und Nachtstücke*, cit., p. 67. Altre principali edizioni annotate: E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier Werke 1814*, herausgegeben von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen und W. Segebrecht, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, pp. 83-97; E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel, Die Fermate, Don Juan*, mit einem Nachwort von J. Kunz, Stuttgart, Reclam, 1970, pp. 55-71.

¹⁰ *Scoperta di Hoffmann*, in Alberto Savinio, *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani, 1989, p. 917. Si tratta della scenografia allestita da Savinio per il Teatro alla Scala di Milano il 6 maggio 1949 (cfr. *Alberto Savinio pittore di teatro*, a cura di Luca M. Barbero, Milano, Fabbri, 1991, pp. 189-194).

ed esterno, fra privato e pubblico che caratterizza l'accesso al testo-musica del *Don Giovanni* da parte del viaggiatore-spettatore entusiasta. Ma un'ennesima chiave di lettura lampante è fornita da Savinio nel richiamare immediatamente il romanticismo all'esistenzialismo, a ben vedere e implicitamente, attraverso l'azione dell'associazione mnemonica, riallacciando quindi Hoffmann a Kierkegaard che dal metodo caratterizzante l'approccio hoffmanniano al *Don Giovanni* prenderà le sue mosse. In più c'è un terzo elemento polemico, quello della refrattarietà della cultura italiana al romantico e al moderno. Altro aspetto, questo, di lunga durata dell'italianismo, della sua resistenza e del suo declino emblematicamente marcato nella posizione sofferta del fantastico di Hoffmann.

Funzionalizzando un diverso uso dell'immaginazione, dunque, il viaggiatore entusiasta di Hoffmann diveniva spettatore assistendo segretamente alla rappresentazione, che trova sede in un teatro adeguato, sebbene in località di provincia e modesta, "mittelmässig", come modesta e anonima ("unansehnlichen") era la casa del cavalier Gluck. Dopo l'*ouverture*, ciò che sembra colpire questo recensore privilegiato è invece l'inopinata ovvietà, la prevedibilità del codice stesso: il libretto del *Don Giovanni* è in lingua italiana, verità che come la lettera rubata è sotto gli occhi, ma di cui nessuno si avvede.

Freddoloso e di malumore, avvolto nel suo mantello, Leporello si avvanza nella cupa notte davanti al padiglione. *Notte e giorno faticar...* In italiano dunque? Qui in terra tedesca, recitare in italiano? *Ah che piacere!* Potrò udire tutti i recitativi, tutto così come il grande maestro lo ha concepito e pensato nell'animo suo!¹¹

La precisazione non vuole essere tuttavia ridondante nella sua emotività, dal momento che la questione dell'italiano e della sua preminenza nel teatro lirico e soprattutto, nel caso specifico e paradossale, anche fuori della scena, è ripresa e tematizzata nello strano

¹¹ *Don Juan*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, cit., p. 26.

colloquio del narratore e spettatore con Donna Anna, presente contemporaneamente sulla scena e nel palco. Della imprevista compagnia femminile il narratore si avvede soltanto alla fine del primo atto. Alle sue domande imbarazzate Donna Anna risponde “nel più puro toscano”, lingua che fortunatamente lo spettatore conosce e che consente una comunicazione altrimenti impossibile, “dal momento che lei non parlava nessun'altra lingua – Come un canto sonavano le soavi parole” etc.¹² L'estetica del *Don Giovanni* a Hoffmann appare pertanto indissolubile dal testo italiano; testo che a sua volta risulta, in quanto alla sua sostanziale paternità, non attribuibile ad altri che non sia il genio dello stesso Mozart. Potrebbe sembrare che il procedimento di Hoffmann sia ancora riduttivo, rispetto alle valutazioni della critica più recente (“se vogliamo capire il fenomeno Da Ponte dovremo evitare [avverte Daniela Goldin] l'analisi comparata tra parola e musica nelle sue opere per Mozart, e accantonare per un momento l'ipotesi che tutto sia dovuto al musicista”).¹³

3.

Sul rapporto musica-testo Hoffmann dimostrava di avere le idee alquanto chiare, dedicando all'argomento un intero racconto in forma di dialogo tra *Der Dichter und der Komponist*. Scritto nel 1813 e confluito nel primo volume dei *Serapions-Brüder*, la novella rappresenta l'incontro in tempo di guerra napoleonica tra due amici, il poeta e il compositore: dioscuri che tra le macerie del loro mondo si confessano reciprocamente e per l'ultima volta l'ideale della loro missione artistica. La musica deve scaturire spontaneamente dal li-

¹² Ivi, p. 29. La questione dell'italiano è tematizzata anche in *Die Fermate*, dove solo lentamente e a costo di un grande sforzo il protagonista narrante, un musicista tedesco, riesce ad afferrare la “vera musica” della lingua parlata (non già cantata) da due cantanti italiane (cfr. E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler Verlag, 1993, p. 57).

¹³ Daniela Goldin, *Mozart e Da Ponte, Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1981, p. 215.

bretto, sostiene in sintesi Hoffmann, ma a sua volta porre il testo nella sua giusta luce. "In questo senso il bistrattato libretto di *Così fan tutte* sarebbe degno di un'opera".¹⁴ Dunque il giudizio dell'apporto di Da Ponte (che non è mai nominato) è del tutto affermativo, nel quadro di un'assunzione massiccia della tradizione italiana. Anche nel *Don Juan*, quasi riprendendo i temi della trapassata "*querelle de bouffons*" (una *querelle* ovviamente già risolta, anche in Hoffmann, a favore dell'opera italiana), Hoffmann ribadisce l'ostinata priorità dell'italiano in Europa.¹⁵ Una lingua popolare, quella del melodramma e dell'opera buffa, una lingua semplificata e ricca di ripetizioni e di spunti autoparodistici – quale si mostra ancora intatta nel libretto di Da Ponte – che diviene, anche nel *Don Giovanni* di Hoffmann, il linguaggio degli iniziati che bussano alla porta della città di Alcina. Costoro pretendono di venire ammessi, non dalla parte del genio creatore (Gluck, Mozart, Hoffmann stesso), ma dalla parte della grande massa del pubblico. In questo senso Hoffmann sembra riprendere certe affermazioni di De Brosse o di Voltaire, sulla natura celestiale e magica dell'opera italiana, ma sviluppandole alla lettera, come metafore generative di una narrazione fantastica.¹⁶ Si

¹⁴ E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, cit., p. 91.

¹⁵ Cfr. le ricerche tuttora stimolanti di Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del settecento*, Torino, Einaudi, 1983. Sull'Italia e la lingua italiana di (e in) Hoffmann cfr. i saggi nel volume *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, hg. von Sandro M. Moraldo, Heidelberg, Winter, 2002. Sulle origini italiane, prima che spagnole, del mito di Don Giovanni cfr. Umberto Curi, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 39.

¹⁶ Che era stato il procedimento usato da Cazotte in un passo di *Le Diable amoureux* (1772) ben presente a Hoffmann. L'autore francese aveva figurato in prima linea nel dibattito sulle nozioni musicali, in qualità di acerrimo avversore dell'opera buffa e di Rousseau. Cfr. per questo l'indagine di Annalisa Bottacin, *Jacques Cazotte e la "Querelle des Bouffons"*, Este, Zielo, 1991, (pp. 16-19 in particolare per la componente musicale nel romanzo fantastico). Per quanto concerne la ricezione dell'opera italiana cui si è fatto riferimento, vedi

veda ancora la descrizione dello spazio ormai buio e vuoto del teatro nella seconda parte del racconto, dove l'architettura "magicamente rischiarata dalle mie due lampade, balza fuori estranea e incantata in prodigiosi riflessi",¹⁷ creando così l'atmosfera adatta all'onirizzazione dei contenuti drammatici del *Don Giovanni*. In effetti quello che a Hoffmann sta più a cuore, costringendolo al paradosso, è il malinteso che contraddistingue il diverso significato che l'opera ha per l'artista e che assume per il pubblico dissacratore.¹⁸ La situazione della letteratura teatrale è in questo senso più complessa e, perché sia possibile una corretta ricezione che conservi e rinnovi il vigore del capolavoro, è necessario l'intervento di un operatore *medium* che funga da cinghia di trasmissione spirituale tra il genio e il pubblico. In tal senso, scriverà Hoffmann nell'importante dialogo già citato tra *Il poeta e il compositore*, la scuola italiana è inimitabile, perché "i comici italiani sanno comprendere le intenzioni del poeta e infondere a uno scheletro appena abbozzato dall'autore, che altro non poteva fare, la carne ed il colore necessari".¹⁹

Proprio per questo, la cantante che ha avuto la parte di Donna Anna e che parla italiano, è destinata a pagare con la vita un'interpretazione, la più fedele al vero spirito del testo, spegnendosi improv-

ancora G. Folena, *L'italiano in Europa*, cit., pp. 219-234, in special modo.

¹⁷ *Don Juan*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, cit., p. 32.

¹⁸ Cfr. Rüdiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*, Frankfurt a.M., Rowohlt, 1992, p. 423: "Das ist ein häufig variiertes Thema bei Hoffmann: "Ich verriet Unheiligen das Heilige", läßt er seinen Ritter Gluck sagen; die Kunst prostituiert sich, indem sie sich verkauft. Es gibt da ein dramatisches Mißverhältnis zwischen dem, was die Kunst für den Künstler und dem, was sie für dal gewönliche Publikum bedeutet". Secondo Pirrotta Hoffmann desume direttamente dal libretto di Da Ponte (atto II) le asserzioni di disagio nei confronti del pubblico manifestate dalla cantante nel suo racconto (Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 185-186 n.).

¹⁹ *Der Dichter und der Komponist*, in E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, cit., p. 90.

visamente dopo la rappresentazione. L'episodio è riferito in calce alla narrazione in una breve conversazione che si suppone avvenuta nel ristorante dell'hotel comunicante con il teatro. Il grigio quadretto finale, con le chiacchiere che commentano la rappresentazione, spingendo il narratore disgustato a ritirarsi di nuovo nel segreto della sua stanza-palco, dissacrano evidentemente l'aura dell'esperienza entusiasmante riducendo la ricezione a consumo. Oltre alla doppia spiegazione latente (razionale o irrazionale) caratteristica del racconto fantastico, risuona ambigua l'asserzione conclusiva del benpensante, che giudica difficile una replica del *Don Giovanni* tanto efficace, vista la scomparsa della grande interprete italiana. Ma ancora una volta lo shock dell'evento nasconde una valenza metalinguistica. Secondo Hoffmann il talento italiano non costituiva che l'esemplare eredità della tradizione, quella tradizione ormai in decadenza e difficilmente ripetibile, sulla quale il miracolo del *Don Giovanni* si era innestato. In un certo senso nel 1787, tra la prima del *Don Giovanni* di Mozart e la morte dopo pochi giorni di Gluck, avveniva già un'immaginaria consegna del testimone. E per lo stesso motivo la morte di una cantante italiana equivale, sempre sul piano simbolico, alla necessità che l'ombra del grande Gluck possa aggirarsi irrequieta nelle strade della metropoli moderna: in entrambi i casi la tradizione per sopravvivere in qualche modo deve prima morire.

In Hoffmann la stessa ermeneutica dei personaggi del "dramma giocoso" di Mozart e Da Ponte, sviluppando clamorosamente tutte le potenzialità insite nel testo, sembra voler rispondere alla domanda posta dalla tradizione. In effetti la valorizzazione della figura di Donna Anna è resa possibile dalle sfumature dell'intreccio costruito da Da Ponte, dove uno dei contrasti secondari oppone alle richieste insistenti di Ottavio il diniego di Donna Anna.²⁰ Donna Anna protrae

²⁰ Per quest'aspetto psicologico la Goldin rinvia opportunamente nel suo lavoro, cit., p. 254, all'influenza di Goldoni. Per cui vedi anche lo specifico intervento di Thérèse Malachy, *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto. Une tragi-comédie oubliée de Carlo Goldoni*, "Revue de Littérature Comparée", 267,

infatti il lutto del suo disonore e dell'assassinio del padre anche oltre la punizione del dissoluto autore dei due delitti, ed evidentemente ciò che le interessa non è solo la vendetta. Secondo Hoffmann questo è l'indizio più palese del fatto che Donna Anna è l'anima gemella di Don Giovanni.

Come Don Juan era originariamente un uomo vigoroso e magnifico, così ella è una femmina divina [...]. Donna Anna era stata predestinata dal cielo a far conoscere a Don Juan nell'amore (che attraverso le arti di satana lo aveva perduto), la divina natura insita in lui stesso e a strapparla alla disperazione del suo anelito al nulla.²¹

La risposta è no, e nel finale da riscrivere Donna Anna sarebbe stata inghiottita dalle fiamme dell'Averno avvinghiata all'eroe negativo. Ma la voce narrante del viaggiatore entusiasta chiuderà il testo rivolgendosi a lei come "a una in paradiso".

A parte ogni possibile postilla al quadro nichilistico di questa proposta (per cui, in un mondo orfano del suo Dio un eletto come Don Giovanni non può non amare altro che le donne), va notato come per Hoffmann il personaggio sembra svincolarsi radicalmente e vivere di vita propria. Ma a differenza di Kierkegaard che considererà tutti i personaggi del *Don Giovanni* un'emanazione del protagonista,²² Hoffmann li isola a uno a uno come le figure di un'allegoria moderna, come modi d'essere.²³ La domanda è: come può suggerire la più

1993, pp. 361-369. L'autrice osserva tra l'altro che Hoffmann misconosceva evidentemente l'opera dongiovannesca di Goldoni, dimenticando forse che Hoffmann fu un tanto dichiarato, quanto anacronistico partigiano del Gozzi.

²¹ *Don Juan*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, cit., p. 34.

²² "Don Giovanni è l'eroe dell'opera; su di lui si concentra l'interesse principale, non solo, egli dà interesse a tutti gli altri personaggi" (Sören Kierkegaard, *Enten-Ellex. Un frammento di vita* [1843], a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1976, p. 193).

²³ Cfr. G. Bottirolì, *Le incertezze del desiderio*, cit.: "Dalla concezione relazion-

accesa petizione romantica un'arte del tutto controllata e classica, come quella di Gluck, di Da Ponte e di Mozart?²⁴ Di per se stessa, risponde Hoffmann, quella di Don Giovanni sarebbe e rimarrebbe una storiella alquanto volgare, se non contenesse il nucleo mitico che la rende sempre attuale. Secondo Macchia, Don Giovanni perviene a Mozart come un personaggio contemporaneo.

4.

Era una strana contemporaneità [osservava Macchia], che durava da un secolo e mezzo.²⁵

In verità non è Don Giovanni colui che nel libretto di Da Ponte fa già "mille e ottocento"?²⁶

le siamo dunque passati a una concezione modale", p. 64.

²⁴ Sul carattere antiromantico del mito di Don Giovanni cfr. le riflessioni di Marie-Paule Jacquinet, *Don Juan: Dernier héros baroque*, in Agnès Lagache, *Le carnaval et la princesse, Une lecture raisonnée d'Hoffmann*, Paris, Atelier Alpha Bleue, 1989, pp. 349-364.

²⁵ Giovanni Macchia, *Vita avventura e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966, p. 87. Ma l'annotazione saliente è svolta al di fuori del paragrafo dedicato a Hoffmann, che Macchia classifica tra le varie "anamorfosi" critiche: "Credo che di tutto questo in Mozart sia assai poco, ma Hoffmann è partito da Mozart per dare anima a un mito" (pp. 41 e 73). È singolare però dover ammettere che la novella di Hoffmann contiene tutti gli elementi del mito individuati da Macchia nella sua monografia.

Rimando, per i rapporti con l'"attualità" e con "l'inconscio umano", al saggio di Francesco Orlando, *L'ultima festa dell'"Ancien Régime. Mozart e le commedie francesi*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (II), Milano, Mondadori, 1983, pp. 453-468.

²⁶ Che è il numero delle donne consolate, in rima con tormento, cfr. *Don Giovanni*, I. 5 (Lorenzo Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, a cura di Paolo Lescaldano, Milano, Rizzoli, 1990, p. 206). Sul potenziale rivoluzionario del Don Giovanni di Mozart, vedi Eric Benoit, *Lumières, Révolution, Romantisme, "Modernités"*, 42, 2017, pp. 47-62, 53.

Se consideriamo l'opera di poesia [*das Gedicht*] (il *Don Juan*) senza dare a essa un più profondo significato, così da essere interessati solo al suo aspetto storico [*das Geschichtliche*], si potrebbe [annota Hoffmann] a stento credere che Mozart avesse potuto pensare e comporre su di essa questa musica.²⁷

E, va aggiunto: che Da Ponte avesse potuto scrivere un ennesimo libretto sul logorato soggetto. Il fatto è che il mito risulta irriducibile alla "storia" (storia intesa come storicità e come racconto, come databilità del mito e come significato letterale del suo intreccio).

Mi puoi credere, Teodoro [obietta il viaggiatore entusiasta], la natura aveva provveduto Don Juan, come il più caro dei suoi figli prediletti, di tutto quanto eleva l'uomo alla più prossima affinità con il divino sopra la volgare moltitudine, sopra i prodotti in serie che come zeri [...] sono scaraventati fuori dall'officina etc.²⁸

Ecco come, in piena rivoluzione industriale, da maschera popolare Don Giovanni torna a riproporsi quale eroe dell'aristocrazia. Ma alla mente di Hoffmann ben altre metafore ispira il tristo che con il suo castello e i suoi festini perversi riecheggia le gesta di un *villain* del romanzo nero; questo Don che ostacola il matrimonio che "non s'ha da fare" di Masetto e Zerlina.²⁹ In primo luogo il confronto di Don Giovanni con l'*Orlando furioso* ariostesco. Valorizzando in questo senso alla maniera di Hegel la serietà intrinseca dell'ironia ariostesca,³⁰

²⁷ *Don Juan*, in E.T.A. Hoffmann, *Racconti*, cit., p. 32.

²⁸ *Ivi*, pp. 32-33.

²⁹ Cfr. per la suggestione sul Manzoni Pasquale Stoppelli, *Manzoni e il tema di Don Giovanni*, "Belfagor", XXIX, 5, 1984, pp. 501-516. Cfr. per completare il quadro ermeneutico anche Carlo Ossola, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena (II)*, Padova, Programma, 1993, pp. 1719-1738.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 778, che corregge il giudizio limitativo di Schlegel, ma la fortuna di Ariosto resta controversa durante tutta la prima metà dell'Ottocento.

Hoffmann sottolinea la natura aristocratica del personaggio. Non sfuggirà una certa analogia con l'atteggiamento di Byron e la sua rivisitazione ironica e italianeggiante del mito del Don Giovanni.³¹ Ma il parallelo tra Hoffmann e Byron finisce qui, perché Hoffmann non avrebbe mai potuto scegliere come Byron un Don Juan quale maschera autobiografica, proiettando piuttosto in essa l'immagine del proprio io frustrato.³²

Nella descrizione degli eventi finali del primo atto, in cui in verità Don Giovanni tiene in ostaggio il malcapitato Leporello con una spada che, attenzione, non esce mai dal fodero,³³ la situazione precipita. Ma l'ingannatore ora circondato minacciosamente da uomini e anche da donne, a Hoffmann rammenta le gesta di Orlando del canto IX. Giunto nel regno di Cimosco, Orlando "quivi truova / di molta gente armata in su la porta; / sì perché sempre, ma più

³¹ Guido Almansi, *Byron Don Juan italiano*, in *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, a cura di Ada Neiger, Bari, Dedalo, 1998, pp. 205-216. Cfr. anche, in ambito comparatistico ma storicista, Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli, 2007.

³² Successivo alla rottura con Julia Marc il *Don Juan* incarnerebbe, nelle figure speculari del viaggiatore entusiasta e di Don Giovanni, un'estrema proiezione della frustrazione dell'autore (cfr. R. Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*, cit., p. 258). Anche l'ambiente sarebbe in verità quello di Bamberg e della locanda "Zur Rose" comunicante con il teatro, ma piace ricordare, per riportare nei suoi limiti ogni forma di biografismo esplicativo, un appunto di Albert Béguin: "A Bamberg, cercando l'albergo *Zur Rose*, dove Hoffmann ha posto la scena del suo *Don Giovanni*, e il vicino teatro dove fu maestro di cappella [...]; ho toccato il suo cembalo nella bella casa ove visse al tempo del suo amore per Julia Marc [...]. Eppure, Hoffmann è stato, per me, più presente in altri luoghi, ch'egli non ha mai conosciuto, ma dove alcuni fedeli erano venuti a evocarlo" (Albert Béguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Garzanti, 1967, p. 212).

³³ L. Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, cit., p. 248: "Don Giovanni (esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello, e finge di voler ferirlo; ma la spada non esce dal fodero)".

quando è nuova, / seco ogni signoria sospetto porta”.³⁴ Una turba si avventa dunque contro Orlando che l’affronta a colpi di lancia e di spada. Spada “che mai non fu menata in fallo”, che è contrapposta all’archibugio di Cimosco. In verità “Non mira Orlando a quella plebe bassa: / vuole il fellon”: il vile re, di un popolo vile, padrone di un’arma moderna, e anch’essa vile, che lo sottrae alla singolar tenzone. Alla fine dell’episodio con un gesto antistorico Orlando getterà nel profondo del mare il “maladetto”, “abominoso ordigno”, ma inutilmente, perché riaffiorerà tragicamente nel corso della storia.³⁵ Si tratta di un altro brano tagliato sintomaticamente da Loève-Veimars nella sua traduzione, alla quale quindi manca un fattore troppo importante per non significare una ricezione in parte equivoca.

5.

A proposito della spada, si ricordi che anche il cavalier Gluck ne appare provveduto, quando alla fine torna vestito di tutto punto *ancien régime*, rendendo palese la natura aristocratica di cui si ritiene investito l’eroismo di Hoffmann in questa prima fase dongiovannesca. Fase che sarà ben presto superata, allorché ad Ariosto si sovrapporrà Cervantes e a Don Giovanni, Don Chisciotte. Donchisciottesco e quindi disilluso è il musicista protagonista di *Die Fermate*, che vuole proteggere come un ingenuo paladino due smalziate cantanti italiane. E ancor più donchisciottesco è il consigliere Krespel, ormai pazzo e vestito anche lui da cavaliere con un archetto di violino, però, al posto della spada. Il *Rat Krespel* è forse il racconto che scopre le maggiori affinità con i motivi del dittico *Gluck-Don Juan*. Ma l’Hoffmann del Krespel non è più quello del Don Giovanni. La metafora del

³⁴ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., p. 185.

³⁵ Una contaminazione tra Orlando e la figura del Convitato di pietra si incontra in una novella di Wilhelm Hauff, in cui la statua dell’“antico eroe” risponde con un cenno amichevole del capo (cfr. *Phantasien im Bremer Ratskeller*, in Wilhelm Hauff, *Sämtliche Werke*, IV, Leipzig, Verlag von Gustav Fock, s.d., p. 45).

regno di Alcina ritorna anche nel *Rat Krespel* (1818): “presi senz’altro la soluzione di penetrare, novello Astolfo, nella casa di Krespel come nel castello fatato di Alcina e di liberare la regina del canto dall’obbrobriosa prigionia” etc.³⁶ Ma stavolta della stessa metafora ariostesca emerge la matrice infernale a mala pena nascosta dalle seduzioni di Alcina che di fronte allo specchio di Astolfo assume il suo vero volto di vecchia megera, perché i mostri non solo difendono la città ma, a ben vedere, la abitano. La casa di Krespel ha origine da una situazione architettonica analoga alla prospettiva dell’occhio interno descritta da Hoffmann nel *Don Juan*. Krespel progetta un edificio cieco, per praticarvi solo in un secondo tempo e “dall’interno” le finestre.³⁷ L’atteggiamento riflette l’indole del personaggio alla ricerca del segreto della musica e del suono stesso contenuto negli strumenti, che infatti prova per una volta e poi smonta e distrugge. D’altra parte il cinismo della ricezione borghese collima con i timori espressi dal consigliere Krespel, che proibisce, perché malata, alla figlia italiana di cantare, ben consapevole che: “Anche il mondo, il pubblico musicale, quand’anche fosse al corrente delle sofferenze di Antonia, non avrebbe certo rinunciato alle sue pretese poiché il popolo, quando si tratta di godere, è notoriamente egoista e crudele”.³⁸ Ma per Hoffmann la musica è ormai la forza meccanica che, al di là di ogni ragione artistica, determina la fine di Antonia per un attacco: che era appunto la spiegazione razionale adottata dal pubblico dei benpensanti nel *Don Juan* di fronte alla morte della cantante italiana, in quel caso da Hoffmann parodiata, ma ora fatta propria. Prende in tal modo corpo nella poetica di Hoffmann il demoniaco quale potenza oscura che il personaggio porta in sé e contemporaneamente subisce come qualcosa di estraneo, secondo una definizione, quella

³⁶ *Il Consigliere Krespel*, in E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli, 1990, p. 90.

³⁷ Ivi, pp. 83-84.

³⁸ Ivi, pp. 101-102.

Il fantastico nel mondo latino

di Hegel, equivalente a una censura.³⁹ Censura storicamente efficace che tuttavia del demoniaco hoffmanniano non pregiudicherà a distanza la ricezione, restando al di qua della sua logica, che è una logica del desiderio capace di rileggere l'assenza di rimorso del personaggio-mito di Don Giovanni rinviandola a giudizio come una scelta estetica del lettore.

³⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 319.

I

IL FANTASTICO LETTERARIO
IN ITALIA



I. OSCILLAZIONI DEL GUSTO, INCREDULITÀ E RESISTENZA AL FANTASTICO IN ITALIA
(1820-1850)

“– ebbe una volta la tentazione di scrivere un altro romanzo di genere fantastico –”
(testimonianza di Stefano Stampa sull'autore dei *Promessi sposi*)

IL “CONCILIATORE”: DAL MERAVIGLIOSO TRADIZIONALE AL FANTASTICO – INVENZIONE CONTRO FANTASIA (MANZONI) – GUERRAZZI: TRA BYRON E ARIOSTO – UN GUSTO SOSTANZIALMENTE CONSERVATORE

Nel 2014 sono venuti meno tre maestri della critica di diverso temperamento e latori di un orientamento di metodo caratterizzato dalla militanza su piani applicativi differenziati. Quello che però accomuna la sociologia della letteratura di Romolo Runcini alla semiotica filologica di Cesare Segre e allo storicismo stilistico di Ezio Raimondi è l'aver separato, in modo implicito la letteratura italiana della prima metà dell'Ottocento da certi aspetti a più ampio respiro “europeo” della modernità che si identificano con l'affermazione del romanzo e del racconto, generi al centro dell'attenzione fenomenologica, teorica e storica dei tre rispettivi maestri. Si tratta di un ritardo tale da inibire sia recuperi significativi, sia la verifica di ipotesi teoriche. È probabile che, se qualcosa di simile al *gothic* o a *le fantastique* vada cercato all'interno del preromanticismo esso implicherà il coinvolgimento dei generi letterari non narrativi, del melodramma e del teatro drammatico in generale. Interessante in tal senso l'apertura di Raimondi, quando indicava in Alfieri la lezione di un

“romanziera quasi nero mascherato nel dramma”,¹ e le sue ricadute sulla sensibilità condivisa a macchia di leopardo e non comunque tali da incidere sulle strategie di produzione letteraria destinate a divenire predominanti. Runcini a sua volta retrodatava il fantastico italiano alle esperienze figurative di Salvator Rosa e di Piranesi, quest’ultimo considerato “punto d’incidenza della cultura inglese”,² con la cultura italiana e la sua istanza di riscrittura delle culture del passato; mentre Salvator Rosa sarà oggetto di rievocazione in chiave di fantasmagoria storica da parte di E.T.A. Hoffmann. La stessa cultura italiana che fornisce materiali alle rivisitazioni gotico-fantastiche delle letterature europee, non sviluppa dunque una sua corrente contemporanea del fantastico, a causa della sua cattolicità e della connessa funzione liberatoria del sacramento della confessione, che non delega alla letteratura la rappresentazione sociale dei sensi di colpa, con l’effetto di un tendenziale ripiegamento su scelte stilistiche misurate e contenute.³

¹ Ezio Raimondi, *Le pietre del sogno, Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 99. Raimondi proponeva «una breve analisi del termine *fantastico* in Alfieri che bisognerebbe sempre decifrare con un codice multiplo, non soltanto italiano», giungendo alla conclusione che «mentre nella *Vita* [...] *fantastico* si riferisce a ciò che è fuori di noi, nel *Saul* invece *fantastico* è l’orlo del precipizio, il fuori dal globo, la muraglia che è dentro di noi», pp. 100-101. Si tratta di un modello di decodifica del fantastico come grandezza intratestuale dotata di funzione semantica che, in assenza di riferimenti inter o paratestuali, come nel caso della letteratura italiana della prima metà dell’Ottocento, suggerisce se non l’unica, una possibile via da seguire nell’indagine storico-critica.

² Romolo Runcini, *La paura e l’immaginario sociale. 1: Il Gothic Romance*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 38-39.

³ Runcini espresse lucidamente questo concetto a Ferrara, nel corso della presentazione tenuta con chi scrive e con Roberto Pazzi, alla Biblioteca Ariosteia, il 28 gennaio 1989, del volume di Monica Farnetti, *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, divenuto poi quasi canonico riferimento critico a proposito del fantastico italiano, senza però dedicargli attenzione in uno studio specifico.

1.

Dell'opzione moderata del "Conciliatore" si è scritto abbastanza perché valga la pena di proporre una ricostruzione più accurata in questo contesto, finalizzato a indicare i limiti della ricezione di alcuni motivi del romanticismo europeo nella letteratura italiana tra la prima e la seconda metà del XIX secolo, considerando in particolare le ascendenze del gusto gotico e preromantico.⁴ Preme piuttosto ritenere la posizione degli scrittori afferenti al foglio lombardo (diversificata al suo interno, ma complessivamente omogenea) come una scelta obbligata, maturata al cospetto dei modelli del meraviglioso tradizionale da una parte, del romanzo di consumo dall'altra.⁵ Una contiguità di lunga durata vige evidentemente tra le conclusioni di un Berchet sulla questione del meraviglioso "cristiano" e quelle che già erano state di Torquato Tasso alle prese con la giustificazione tematica di alcuni elementi pre-cristiani e soprannaturali del suo poema.⁶ Si tratta di un'eredità di non poco conto, considerando anche la

⁴ Si rimanda in proposito al contributo di Vincenzo Paladino sul *Meraviglioso romantico*, ripubblicato a suo tempo da chi scrive nel volume *Fantastico e immaginario*, a cura di A. Scarsella, Chieti, Solfanelli, 1988, pp. 63-77 e quindi V. Paladino, *Manzoniana e altri saggi: tra Otto e Novecento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1996.

⁵ Cfr. gli ammonimenti conclusivi della lezione foscoliana *Origine e officio della letteratura* (1809): «Già i sogni e le ipocrite virtù di mille romanzi inondano le nostre case». (Ugo Foscolo, *Lezioni. Articoli di critica e di polemica 1809-1811*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 36). Per un ragguaglio circostanziato e attento allo specifico, cfr. Gino Tellini, *Sul romanzo italiano di primo Ottocento. Foscolo e lo sperimentalismo degli anni Venti*, in "Studi italiani", 13, 1995, pp. 47-97, quindi nel volume *Filologia e storiografia: da Tasso al Novecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.

⁶ Ma sulla rivendicazione di "un meraviglioso soprannaturale, tutt'altro che il pagano", cfr. la ricostruzione di Manzoni nella lettera al Marchese D'Azeglio, *Sul romanticismo* (Alessandro Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1981, p. 162). Per il dissidio tra immaginario mitologico e cristiano, vedi anche Luca Frassinetti, *Rettifiche al canone neoclassico: Monti cultore del meraviglioso cristia-*

risonanza europea di queste posizioni e la controversa e parodistica rinascita byroniana del poema in ottava rima. Analogamente, per il giudizio del *Śakuntalā* di Kālidāsa, poema drammatico sanscrito del V sec. tradotto in Europa alla fine del Settecento, vige l'equivalenza triadica di *credenza religiosa* (come limite dell'esercizio della) – *fantasia* (e scaturigine di un principio di) – *verosimiglianza*, quale eredità consolidata delle retoriche del Cinquecento.⁷ Esemplare altresì, in questo senso, l'analisi che dell'*Asino d'oro* (1550) di Agnolo Firenzuola suggeriva Pietro Borsieri:

La favola d'Apuleio non scarseggia di meraviglioso, elemento massimo delle invenzioni romanzesche quando vengono scritte in tempi non filosofici. Ma questo meraviglioso, tutte le fattucchiere, tutte le superstizioni che vi s'incontrano hanno la loro radice ne' costumi de' gentili e nelle tradizioni di quella religione, ond'è che il nostro Messer Agnolo, mescolandovi all'impazzata le idee cristiane e i costumi del suo tempo, ha dato all'Italia un romanzo favoloso infinitamente più assurdo dell'originale opera di Apuleio.⁸

Sulle tracce del Firenzuola e ovviamente di Apuleio, Charles Nodier, avrebbe usato la disavventura di Aristomene che apre in modo scioccante il capolavoro romanzesco della tarda latinità, come palin-

no (con appendice di lettere inedite di Girolamo Ferri), in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT, 2011, pp. 67-80.

⁷ Cfr. *Il Conciliatore*, foglio scientifico e letterario, a cura di Vittore Branca (vol. II, anno II, gennaio-giugno 1819), Le Monnier, Firenze 1953, p. 268, luogo dove Berchet insiste sulla credenza nelle metempsicosi. Per un aggiornamento critico generale che lascia tuttavia immutato il quadro d'insieme, cfr. gli atti *Idee e figure del Conciliatore*, a cura di Gennaro Barbarisi e Alberto Cadioli, Milano, Cisalpino, 2004.

⁸ Recensione di una ristampa dell'adattamento delle *Metamorfosi* di Apuleio (Milano, Ferrario, 1819) esecrabile in quanto tale, dal punto di vista del Borsieri, e in quanto operazione oltretutto lesiva della più elementare coscienza storica.

sesto per il suo *Smarra*, allo scopo altresì di tacitare con un efficace adattamento di sintesi la persistente disputa classico-romantica.⁹ Ma con la diffusione dei *märchen* e dopo l'irruzione di E.T.A. Hoffmann nelle letterature europee, Nodier poteva ormai constatare non solo il ritorno del fantastico come recupero, ma anche la sua persistenza ciclica come genere (o tema) trasversale, trascendente le periodizzazioni e le scuole.¹⁰ Si tratterà però di un momento di ricezione posteriore in Italia e databile comunque dopo il 1848, mentre il quadro di riferimento del "Conciliatore" appariva minacciato sia dallo "sternismo", sia dalle suggestioni di quel romanzo gotico che aveva a suo tempo prescelto il paesaggio culturale italiano, cattolico, mediterraneo per la sua messa in scena.¹¹

2.

La difficile risposta a una sorta di crisi dell'immaginario nazionale basato sulla tradizione e toccato tanto sul versante colto (la mitologia) che su quello popolare (la commedia dell'Arte), deve attendere la progressiva maturazione della posizione manzoniana. Partito

⁹ Cfr. soprattutto la seconda prefazione (1832) del racconto o "studio", come lo voleva l'autore consapevole del suo carattere di *pastiche* sperimentale, risalente al '21, in Charles Nodier, *I demoni della notte*, traduzione italiana di Tony Cavalca [1968], Milano, Garzanti, 2002, pp. 13-19.

¹⁰ Cfr. *Du fantastique en littérature*, (1830), prima anonima traduzione italiana nella storica collana popolare "Biblioteca Universale", in C. Nodier, *Racconti fantastici* [*Tesoro delle fave e fior de' piselli, Un sogno d'oro, Smarra, o il demonio della notte, Il genio buonuomo*], Milano, Sonzogno, 1890, pp. 7-24.

¹¹ Per un primo orientamento nel territorio soggetto all'influenza della *gothic-fiction*, in verità tra Walpole e Scott, cfr. Folco Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, in particolare i primi due capitoli. Per la meno comune ricezione di M.G. Lewis, vedi Ludovico di Breme, *Il romitorio di Sant'Ida*, inedito a cura di Piero Camporesi (con appendice di scritti biografici), Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1961, pp. XLIX, 48, 143.

dall'intenzione di scrivere "un romanzo fantastico",¹² Manzoni approderà alla distinzione guida dei due tipi di immaginazione tanto topica nel romanticismo europeo (= *fancy/imagination*), quanto di ardua lettura in un ambiente condizionato da pregiudiziali estetiche e morali estranee ai criteri di selezione della moderna comunicazione letteraria, innestata ormai saldamente sul mercato e fondata pertanto sul consenso determinante dei lettori.

È nell'aspirazione alla verità che Manzoni individua il punto qualificante di tutto il movimento romantico, "giacché il falso può bensì trastullar la mente, ma non arricchirla, né elevarla".¹³ La convinzione si fissa ulteriormente nelle lettere al Coen (1832), dove emergeva la separazione dei due generi di "immaginazione" e di "rinvenimento", come ancora falso contro vero.¹⁴

La chiarezza della direzione intrapresa dal Manzoni non assume un preciso riflesso terminologico. L'autentica "immaginazione", già quella di ispirazione precipuamente non mitologica (nella lettera al Marchese D'Azeglio, 1823), si contrapponeva al capriccio dell'"in-

¹² Cfr. la testimonianza riportata in Pompeo Giannantonio, *Manzoni e il romanzo "nero"*, "Otto/Novecento", III, n. 2, 1979, pp. 5-37, (10). L'adesione a "una certa tematica per un fine catartico" era individuata dal Giannantonio nella ricorrenza degli aggettivi "orribile", "orrendo", "spaventoso", etc. (cfr. pp. 15-16). Cfr. anche Maria Antonietta Frangipani, *Motivi del romanzo nero nella narrativa lombarda*, Roma, Elia, 1981, p. 34: "La frase di Stefano Stampa è la seguente: ebbe una volta la tentazione di scrivere un altro romanzo di genere fantastico".

¹³ Si tratta della tesi centrale della già ricordata lettera al Marchese Cesare D'Azeglio (*Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 184).

¹⁴ Cfr. Enzo Noé Girardi, *Sul Manzoni critico*, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 154-155 in special modo. Più recenti le pagine di Gino Tellini sulla lettera al giovane veneziano Marco Coen del 2 giugno 1832, considerata come un *unicum* sul come si scrive nell'epistolario manzoniano (cfr. *Filologia e storiografia da Tasso al Novecento*, cit., pp. 200 sgg.), e senz'altro l'unica occasione in cui lo scrittore affronta direttamente la questione del fantastico.

venzione” nella *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1823): né conformità ai mitologemi classicisti quindi, né licenze inammissibili e infrazioni del canone. Un'evoluzione del concetto di invenzione, corrispondente a un superamento della distinzione di usi contrastanti della stessa facoltà immaginativa, si configura infine nel dialogo eponimo. *Dell'invenzione* (1850) concerne infatti non la funzione psicologico-poetica ma i “modelli trascendentali dell'immaginazione”.¹⁵ Ripudiando il fantastico, l'“invenzione” si dimostra nel contempo irriducibile a un tipo di immaginazione realistica. In questo senso, come osserva Segre, l'“obiezione è di ordine strettamente letterario, e mette in causa, non solo implicitamente, i meccanismi di finzione elaborati dall'uomo e dalla sua *Lust zu fabulieren*. Accettandone la logica, tutta la letteratura sarebbe da condannare”.¹⁶

3.

Resistenze e residui non assimilabili al progetto manzoniano affiorano contemporaneamente in una linea secondaria capeggiata da Francesco Domenico Guerrazzi, e per il carattere magmatico della sua produzione e, soprattutto, perché nella seconda metà del secolo salutato maestro da Tarchetti, da Fogazzaro, nonché seguito con

¹⁵ Mentre analogamente la riflessione manzoniana mette in guardia contro la struttura stessa della letteratura di “immaginazione”, che si può ben dire, *a posteriori*, “fantastica”. Senza peraltro omettere un possibile parallelismo politico: “L'errore non è intorno al diritto, ma intorno al fatto; la chimera è ne' modi e ne' mezzi, non nel fine” (*Dell'invenzione*, in A. Manzoni, *Opere morali e filosofiche*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963, p. 744). Ma cfr. ancora la lettera al Coen, dove il “buono” esclude lo “strano”, dal momento che la letteratura di “immaginazione” si fonda sopra “idee che non hanno in sé più verità, che le immagini dei centauri e degli ippogrifi; ma che purtroppo non si scoprono così a prima giunta fole, come queste (*Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 313). Per una interpretazione globale cfr. Aurelia Accame Bobbio, *Sul concetto manzoniano di invenzione*, *Lettere italiane*, VIII, n. 2, 1956, pp. 191-198.

¹⁶ C. Segre, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 6.

simpatia da Carducci.¹⁷ Lo stesso Guerrazzi indicò esplicitamente nella Radcliffe uno dei poli decisivi della sua formazione, alla pari con Ariosto:

Insieme con l'Ariosto, e senza di lui mi sarebbero riusciti fatali, mi caddero tra mano i romanzi della Radcliffe [...] io da quell'epoca non li ho più toccati, e pure mi sembra averli sempre davanti agli occhi: ciò non poteva accadere senza che in sommo grado contenessero materia di commovere, atterrire [...] io penso che non potevano giungere più a proposito coteste letture imperocché il mio animo abbisognava prima di tutto partecipare una forma alla malinconia, la quale inerte, indefinita si angustiava dentro di me.¹⁸

L'impossibile quadratura del cerchio rappresentata dalla coesi-

¹⁷ Cfr. per il momento le indicazioni di Enrico Ghidetti, *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, pp. 167-180 (quindi in E. Ghidetti, *Il sogno della ragione*, Roma, Editori Riuniti, 1987). Ghidetti invitava a individuare, dopo la definitiva censura crociana, gli "scarti che, per quanto riguarda il fantastico, componente indispensabile della collaudata ricetta del romanzo storico, sono da ricercarsi soprattutto nelle pagine dimenticate dei narratori della "scuola democratica" fiorita all'ombra del magniloquente Guerrazzi", p. 173. Cfr. anche *Del Buco nel muro di F.D. Guerrazzi*, recensione, in Giosue Carducci, *Opere, VI (Primi saggi)*, Bologna, Zanichelli, 1935, con un parallelismo con le arti visive sul quale si tornerà a proposito della tradizione di 'Italia magica': "Il Guerrazzi tra i romanzieri del tempo mi pare quel che Piero di Cosimo tra i pittori dei primi anni del secolo diciannovesimo", p. 405. Curiosa e sintomatica la menzione al più eccentrico tra gli artisti del Rinascimento fiorentino, destinato all'assunzione di termine *ad quem* anche da Longhi e da Contini (vedi capitolo 9).

¹⁸ Francesco Domenico Guerrazzi, *Pagine autobiografiche*, a cura di Gaetano Ragonese, Bologna, Cappelli, 1969, pp. 88-91. Sullo sternismo di Guerrazzi non lasciano dubbio alcune situazioni dell'*Asino*, del *Buco nel muro*, soprattutto, e in parte nell'unica incursione nel genere della "fantasticheria". Ivi, pp. 114-117.

stenza dei temi del byronismo con le forme del meraviglioso ariostesco – considerato efficace e popolare, ma momentaneamente anacronistico su scala europea –¹⁹ non sfugge al criterio del De Sanctis, a proposito della novellistica in versi meridionale, di Vincenzo Padula in particolare, e vale anche per il Guerrazzi.²⁰ Se si vuole tuttavia riconoscere nella successiva frequentazione da parte di Guerrazzi dei generi storico, umoristico e di costume, la predisposizione dell'autore a un'ipotesi di narrativa popolare moderna, non si può non minimizzarne la portata, profilandosi di fatto il “caso” Guerrazzi in una situazione contraddistinta dalla triplice mancanza denunciata dal Borsieri “di romanzo, di teatro comico e di buoni giornali”.²¹ In connessione infatti al rinnovamento delle

¹⁹ Ma non da Nodier, secondo il quale l'esperienza ariostesca avrebbe consumato tutte le possibilità del genere fantastico, inibendone il successivo sviluppo in Italia (cfr. *Du fantastique en littérature*, cit.). Cfr. la ricostruzione del dibattito sui “modelli” (Hoffmann, Scott, Gogol', ma anche Ariosto) presentata nello spaccato meridionale da Gaetano Compagnino, *Tra folklore e letteratura*, in *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, a cura di Antonino Fragale, Roma, Bulzoni, 1988, p. 79 (in particolare sulla posizione di Mérimée, contraria ad Ariosto, quindi a Puškin, autore di buona ricezione in Europa occidentale, in cui si individuavano byronismi uniti a residui classicistici). Notevoli la conoscenza e l'apprezzamento di Puškin dimostrati da Tenca a partire dal 1842 e nel lungo saggio *Della letteratura russa* pubblicato a puntate su «Il Crepuscolo» nel 1852 (Carlo Tenca, *Saggi critici*, a cura di G. Berardi, Milano, Sansoni, 1969, pp. 344-398).

²⁰ Cfr. Francesco De Sanctis, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino, Einaudi, 1953, p. 126, in cui l'oggetto critico è disposto lungo il medesimo arco cronologico delle letture dell'*Ildegonda* di Tommaso Grossi (1820) e, appunto, della *Beatrice Cenci* di Guerrazzi (1853).

²¹ Cfr. V. Paladino, *Meraviglioso romantico*, cit., p. 64. Sulla posizione pessimistica del Borsieri nei confronti di una letteratura “media”, cfr. anche Hans Hinterhauser, *I manifesti romantici*, in *Studien zu Dante und Anderen Themen der Romanischen Literatur. Festschrift für Rudolf Palgen*, Graz, Malwinenstiftung, 1971 (quindi in Paolo Pullega, *Scrittori ed idee in Italia. L'Ottocento*, Bologna,

espressioni narrative è la questione giornalistica a riservare spunti di notevole interesse.

4.

Nell'affermazione di soluzioni editoriali a metà strada tra “libro e giornale” con la pubblicazione della prima *strenna*, caratterizzata dalla coesistenza di testo e illustrazione, Carlo Tenca studia l’imporsi negli anni Trenta-quaranta, a partire dal 1832, di un gusto letterario definibile modernamente “di massa”, i cui generi sono in primo luogo la novella, il racconto, la ballata e la canzone.²²

La comparsa del *Don Chisciotte* fu giudicata eminentemente necessaria in un’epoca tranquilla e pacifica, qual’è la nostra; le avventure di *Gil Blas* soddisfecero a una lacuna importantissima nello studio della vita contemporanea: le *Mille e una notti* [sic] poi erano altamente richieste da una generazione che si dice positiva per eccellenza.²³

Questo il processo di arricchimento del quadro editoriale che prendeva dunque corpo tra il 1832 al 1845.²⁴

In quell’epoca – continua il Tenca – il gusto volgevasi all’antico, e se la vita domestica ritornava all’uso delle pendole barocche, dei letti gotici e degli scranni rococò, era giustissimo che la stampa ri-

Zanichelli, 1975, pp. 117-124).

²² Cfr. *Le strenne* (1845), in C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell’Ottocento*, a cura di Gianni Scalia, Bologna, Cappelli, 1971, p. 52.

²³ Ivi, p. 54. L’edizione della *Storia di Gil Blas di Santillana* di Alain-René Lesage era stata pubblicata a dispense con litografie francesi da Vedova e Stella nel 1840 (cfr. Silvia Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal Corriere delle dame agli editori dell’Italia unita*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 82 n.).

²⁴ Vedi anche l’edizione più recente, C. Tenca, *Delle strenne e degli almanacchi. Saggi sull’editoria popolare* (1845-59), a cura di Alfredo Cottignoli, Napoli, Li-guori, 1995 e la prefazione del curatore, pp. 1-15.

producesse il *Don Chisciotte* e il *Guerin Meschino*. La letteratura, come tutti sanno, non è che l'espressione dello spirito dominante di un'età. Ma l'illustrazione non si trattenne a ciò. Il giovarsi del disegno per rifriggere antichi libri, sarebbe stato ancor poca cosa; un'altra e più sublime missione ella aveva da compire, e la compì.[...] E tutti furono racconti storici, racconti patrii, e tutti ebbero importanza di avvenimenti, di episodi, di scene straordinarie ed incredibili.²⁵

L'ottimismo suscitato da un'attenzione inedita al racconto, tale perfino da rivalutare le culture locali, appare invece messo in dubbio dal punto di vista metodologicamente inevitabile del rapporto stabilito tra letteratura e credenza²⁶ (quello che Runcini avrebbe chiamato "immaginario sociale"). Tenca descrive la precarietà e l'astrattezza di una situazione caratterizzata ormai – sempre nel 1845 – dalla grande pressione dell'offerta da un lato e dall'assenza dall'altro di personalità da parte di un pubblico senza volto.²⁷ La tesi democratica si sta dunque svuotando dal suo interno se la cultura scritta viene meno al suo mandato pedagogico. Giornalismo ed esotismo congiurano, secondo Tenca, nell'opera di traviamiento del gusto, mentre l'opposizione tra esigenze nascoste del pubblico e spirito malinteso attuale della "brutta" letteratura alla moda sarebbe l'indizio al contrario del retroterra inalienabile di un'estetica

²⁵ *Le strenne*, cit., pp. 54-55.

²⁶ Cfr. le postille del critico a margine *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia* (1846), in C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, cit., p. 86: "La letteratura adunque la quale ha bisogno di accendersi alle passioni ed alle credenze del suo tempo, si risente dello stato di incertezza e d'ondeggiamento, in cui versano le società d'oggi, e svaga dietro mille concetti diversi, e tenta tutte le forme possibili, senza trovar quella che risponda a un tipo universale". Il lungo articolo usciva come analisi della prefazione di Guerrazzi alla ristampa della *Battaglia di Benevento*, che era stato pubblicato in prima edizione nel 1827; dell'autore livornese Tenca rammenta e sottolinea la risoluta condanna del giornalismo (p. 79).

²⁷ Ivi, pp. 90-92.

del bello:

Potrà esser mal noto, mal definito, ma certo vive nei cuori un tipo di bellezza, che ingenera l'indifferenza per tutto ciò che non gli rassomiglia. Non si tratta che di esplorarlo, di riconoscerlo, di metterlo in luce.²⁸

D'ora in avanti il Tenca non uscirà da questa dialettica di produzione letteraria e risposta del pubblico come quella tra innovazione e conservazione, in cui il fantastico rappresenta il polo conservatore e centrifugo. Ammonisce infatti il Prati, poeta del momento, “a richiamare la sbrigliata fantasia da quelle mobili e false immagini nelle severe e caste forme del vero” perché: “[...]tradisce l'ufficio di poeta che addormenta gli spiriti nella fiacchezza dei melodiosi sospiri o nelle allucinazioni d'una vita tutta fantastica”²⁹. Ma quando recensisce gli ultimi scritti di Manzoni, Tenca ne contesta il platonismo latente nell'aver separato l'idea fondante l'“invenzione” dalla storia, indicando a proposito del genere del romanzo storico la “persistenza della forma attraverso le vicissitudini del gusto”.³⁰

[...] non è che il progressivo armonizzarsi del concetto storico del romanzo col concetto universale del tempo. Niuno cerca adesso al romanzo una maggior parte di storia di quel che cercassero i contemporanei della Scudéry; quel che si cerca adesso è una maggiore verità di fatto, o, per dir meglio, una verità più consentanea al giudizio che ne facciamo [...]. Il vero storico è sempre uguale nei suoi rapporti coll'invenzione; né la Scudéry ne falsava a' suoi tempi il concetto più di quel che lo falsasse, molti anni dopo, Walter Scott. Entrambi rispondevano a quell'ideale storico che era nell'immaginazione o nell'intelligenza del pubblico.³¹

²⁸ Ivi, p. 99.

²⁹ *Giovanni Prati* (1847), in C. Tenca, cit., pp. 144-145.

³⁰ *Opere inedite di Alessandro Manzoni (1850-1851)*, in C. Tenca, cit., p. 171.

³¹ Ivi, p. 172.

La prospettiva del critico non si riduce quindi al relativismo assoluto, seguendo bensì un filo conduttore esterno alle temporanee “vicissitudini del gusto”, collegato a un particolare tipo di classicismo trascendente l’antinomia classico-romantica. Nell’intervento *A proposito di una storia della letteratura italiana* (1852), prendente le mosse dalle posizioni di Paolo Emiliani Giudici (1812-1872),³² il Tenca individua un conflitto tra spirito plastico e spirito religioso già risolto, in diacronia, nel pieno medioevo per mezzo della “ironica e festevole incredulità delle fantasie degli italiani”.³³ Ne risulta immediatamente spiegato l’errore dei romantici, il medievalismo, lo spiritualismo dei quali, nonostante le forti motivazioni morali, non tiene conto di fatto dell’intimo processo di maturazione del pensiero nazionale.³⁴

Un’intera scuola poetica si sbizzarri per qualche tempo in queste scintillanti fantasie, e tentò indarno di corrompere la riposata e serena arte italiana.³⁵

Nell’uso ripetuto di quell’“indarno” è espresso il parallelismo

³² Cfr. Gisella Padovani, *Emiliani Giudici, Tenca e “Il Crepuscolo”. Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell’Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011.

³³ C. Tenca, cit., p. 258. La tematica è quella della dissoluzione del codice cavalleresco operata dal Boccaccio, cara al Sismondi, e al De Sanctis comparatista. Ma cfr. il giudizio già anticipato: “L’arte, la scienza, i monumenti, le rovine stesse, e quasi un alito redivivo dell’antica coltura mantenevano insuperabilmente nel popolo quel senso di voluttuosa bellezza, che informò i primi saggi della letteratura italiana. Il cristianesimo ne aveva indarno combattuto lo spirito e circondate di mistici terrori le ridenti fantasie che vagheggiavano un’arte più serena e leggiadra. [...] l’ironia borghigiana dava l’ultimo crollo nei poemi a quella mitologia eroica e cavalleresca, che non aveva mai potuto entrare, come in altre nazioni giovani e nuove, nella tradizione dell’arte” (pp. 245-249).

³⁴ Ivi, p. 257 e sgg.

³⁵ Ivi, p. 270.

dell'azione della cultura cristiana e della cultura romantica, nella "lunga durata" del dissidio tra le tendenze "mistiche" e "plastiche", tradotto quindi in una mera imitazione esteriore di stilemi lontani nel tempo e nello spazio, in uno "sforzo ingegnoso di fantasia", in fantasmagoria, in "fantastiche esagerazioni", in "leggendacce".³⁶ Si manifesta in tal modo, al rovescio, la forza di una tradizione letteraria, quella italiana, fondata non sulla credibilità della finzione, bensì sulla sua adeguatezza convenzionale, una norma dell'immaginario in seno alla quale, spogliata d'ogni formalismo, la memoria dell'antico permea nel profondo le espressioni culturali.

³⁶ Del Tenca si veda infine la parodia di una di quelle "leggendacce spacciate sotto l'egida d'un motto popolare", la parodia cioè del romanzo a metà strada tra lo storico e il popolare, che è *La Ca' dei Cani* (1840). Dove si prende apparentemente spunto da una situazione di perdurante credulità: "Il nome di Casa dei Cani, attribuito allora a quel luogo, durò fino ai nostri dì nella bocca del popolo, e anche adesso avviene di udirlo qualche volta così denominato. Che poi questo titolo fosse tutt'altro che grato alle orecchie dei milanesi, non è d'uopo che lo diciamo. Chi dei nostri lettori l'ha udito pronunciare con quel tuono misterioso e con quelle scrollatine di capo così significanti, potrà far ragione del brivido che avrà messo ai nostri progenitori di buona memoria" (C. Tenca, *La Ca' dei Cani*, a cura di Marinella Columbi Camerino, Napoli, Guida, 1985, p. 79).

II. NAZIONALISMO SCETTICO E GELOSO

*Queste creazioni, figlie delle lunghe notti e delle nebbie iperboree,
non appaiono sotto gli stellati sereni de' nostri climi*

D'Azeglio

L'IMPOSSIBILITÀ DI CREDERE (LEOPARDI, PELLICO) – ATTRAZIONE E REPULSIONE
PER IL FANTASTICO (D'AZEGLIO) – *WELTLITERATUR* COME DETERRENTE AL PROVINCIA-
LISMO (CATTANEO) – VERSO UN REALISMO DEBOLE (CAMERONI)

L'ipoteca dunque della tradizione sulla nascita di una letteratura di consumo indica nella formula del romanzo storico il luogo di compromesso tra istanze eterogenee, dimostrando una forte e durevole efficacia nel prefigurare quella via italiana al fantastico compatibile con le presupposte preesistenze estetico-culturali, improntate non soltanto al 'bello' ma anche a un connaturato scetticismo. Non si trattava, in quest'ordine d'idee, di riaffermare il classicismo, bensì di tracciare, attraverso l'indicazione di precisi limiti, il profilo del nuovo lettore e l'orizzonte del suo immaginario.

1.

L'appello a una radicata incredulità, unito allo sprezzo del linguaggio giornalistico e del suo retroterra ideologico, proveniva altresì dal quarto dei *Pensieri* leopardiani, che sarebbero stati pubblicati postumi nel 1846. Si trattava tuttavia di "un racconto", proposto "per isvagamento del lettore", che ha per protagonista

Antonio Ranieri autore, di fronte alla folla fiorentina, del brillante smascheramento di una presunta “fantasima”.¹

A che questa storiella? Per ricreazione, come ho detto, de' lettori, e inoltre – conclude Leopardi – per un sospetto ch'io ho, che ancora possa essere non inutile alla critica storica e alla filosofia sapere che nel secolo decimonono, nel bel mezzo di Firenze, che è la città più culta d'Italia, dove il popolo in particolare è più intendente e più civile, si veggano fantasmi, che sono creduti spiriti e sono rocche da filare. E gli stranieri si tengano qui di sorridere, come fanno volentieri delle cose nostre; perché troppo è noto che nessuna delle tre grandi nazioni che, come dicono i giornali, marchent à la tête de la civilisation, crede agli spiriti meno dell'italiana.²

Il nesso del genere narrativo di intrattenimento con la questione giornalistica esplicita, nell'avventura di Ranieri, la parodia di un certo orientamento narrativo che, già usuale in letteratura francese, inglese e tedesca, si diffonde anche in Italia, con l'effetto di un'adesione solo momentanea del pubblico. Come il terrore di fronte alla “fantasima”, essa pare destinata a risolversi in “molto riso”. Nel dominio pertanto degli “errori popolari” dei moderni si prescinde analogamente, da parte di Leopardi, dalla separazione geo-climatica delle immaginazioni settentrionale e meridionale trattata nello *Zibaldone*.³ Giova forse notare che un confine tra aspetti oggettivi e soggettivi dell'immaginazione non si affaccia tanto chiaramente nel pensiero leopardiano. Se infatti all'immaginazione solare si contrap-

¹ Giacomo Leopardi, *Pensieri*, a cura di Cesare Galimberti, Milano, Adelphi, 1982, pp. 16-18; si legge il testo senza entrare nel merito della poetica leopardiana e senza neanche metterlo in rapporto al sistema dei *Pensieri*, a partire dall'immediatamente seguente: “Nelle cose occulte vede meglio sempre il minor numero, nelle paesi il maggiore”, p. 18.

² *Ibid.*

³ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* (III), a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1922.

pone quella lugubre del nord, un altro luogo dello *Zibaldone* non riconosce le due immaginazioni, rispettivamente in Monti e in Byron messi a confronto. D'altro canto nell'*Elogio degli uccelli* si identifica la seconda con l'“immaginativa” più sublime e poetica *tout-court*, e talvolta “funesta”, come in Dante e in Tasso.

Del medesimo complesso tematico fa testo un esempio parallelo. Nel quattordicesimo capitolo delle *Mie prigioni* vengono descritti i terrori notturni della cella dei Piombi:

Dall'infanzia in poi, non era mai stato credulo a streghe e folletti, ed or quelle risa e que' gemiti mi atterrivano, e non sapea come spiegar ciò, ed era costretto a dubitare s'io non fossi ludibrio d'incognite maligne potenze.⁴

All'indole particolarmente eccitabile dell'autore sono state attribuite queste “illusioni”, considerando un caso di sonnambulismo l'autostrangolamento del capitolo successivo, dove i fantasmi vengono dissolti dalla riconversione alla fede del soggetto; in verità i disturbi dell'“immaginativa” di Pellico, scrittore in cattività, sembrano rifarsi alle lettere tassiane dal Sant'Anna, riprese infatti come spunto da Leopardi nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*.

2.

La medesima indisponibilità originaria a credere alle narrazioni soprannaturali, già fissata sul piano della storia culturale e del gusto – di quella “critica storica” cui fa allusione Leopardi – riceve d'altra parte la convalidazione positiva del criterio d'osservazione materiale codificato esemplarmente in una pagina dei *Ricordi* di Massimo D'Azeglio, autore rivolto alla dimensione più rassicurante del romanzo storico che alle intersezioni rischiose tra popolare e colto.

⁴ Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, con proemio e note di Cesare Spellanzon, Milano, Rizzoli, 1933, p. 169.

L'ospite nella casa di Marino, nei Castelli Romani, sor Checco Tozzi, novera fra i suoi "racconti favoriti" un pellegrinaggio a Loreto durante il quale aveva assistito al prodigio compiuto da "un ciociaro vecchio di settant'anni":

Il vecchio va sul capo del solco dove era scomparso il matto, e vedo che si ferma e borbotta una certa orazione!... Non passa un quarto d'ora, eccoti l'amico! come non fosse fatto suo, rimonta in legno... era come un agnello! – E come aveva fatto? – domandai io.
– Eh! – rispose il sor Checco, scuotendo il capo con un risolino misterioso. – Fatto! fatto! Aveva fatto! Eccola lì. Li ciociari ne sanno... ma di 'ste cose è meglio non ne discorrere...⁵

Il commento di D'Azeglio, contro la tacita ammissione del narratore, sembra eccessivamente restrittivo, riducendo le superstizioni locali alla credenza nei poteri magici degli abitanti della Val Nerina. Con un riferimento, oltretutto, a un episodio della *Vita* di Benvenuto Cellini.⁶

E neanche di queste magie alpine non ne sentii far parola da persona, salvo quella sola volta dal sor Checco. Quanto poi ad apparizioni, folletti, stregonerie ecc. ecc. ed a tutta quella popolazione fantastica che abita le regioni settentrionali, non ne ho trovata traccia. Queste creazioni, figlie delle lunghe notti e delle nebbie iperboree, non appaiono sotto gli stellati sereni de' nostri climi. E sempre al solito, nel mondo fisico come nell'intellettuale, le tenebre insegnano l'errore, e la luce mostra la verità.⁷

⁵ Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di Silvia Spellanzon, Milano, Rizzoli, 1956, pp. 339-340.

⁶ Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1969, p. 213.

⁷ M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, cit., p. 340. Sulla storia del testo e sull'atteggiamento di D'Azeglio novellista cfr. l'edizione a parte curata da Arnaldo Di Benedetto che vi isolava un certo "stile feuilletoniste" (M. D'Azeglio, *Il sor*

La sentenza finale riprende il motto leonardesco, “verità: il sole”, oppure, “nulla occulta sotto il sole”.⁸ Ma lo si ripeta, contrasta l’atteggiamento dello scrittore autobiografico con la felice vena narrativa, che aveva disegnato la reazione reticente o allusiva del sor Checco Tozzi, il quale lascia intendere di saperla lunga in fatto di soprannaturale. L’atteggiamento dell’intellettuale piemontese preoccupato di esprimere le sue convinzioni, piuttosto che di verificarle a contatto con una cultura ancora arretrata.

3.

In una nota riepilogativa della sua attività di critico fino al 1846, Carlo Cattaneo tornava sulla crisi romantica indicandone la definitiva risoluzione in chiave storicistica. Rifiutando in primo luogo le spiegazioni relative alle origini del “meraviglioso cristiano”:

Tutta adunque quell’unità poetica da cui s’intitolavano le nuove opinioni mi pareva risolversi in estranei elementi, i quali se si accozzano in grembo al Medio Evo, tengono per certo le fonti loro in più remote e oscure regioni.⁹

Come e prima di Tenca, anche Cattaneo riteneva velleitario il tentativo di riformare da un giorno all’altro la natura del gusto. Giudicando trascurabile la contrapposizione di distinte dimensioni geo-climatiche, addita a tal fine le comuni matrici del romanticismo nordico e del classicismo mediterraneo nell’antica unità indoeuropea.¹⁰ Ma per quanto allargata, una tradizione condivisa non ap-

Checco Tozzi. Racconti romani, Napoli, Guida, 1984, p. 10).

⁸ Leonardo Da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici*, Firenze, Barbera, 1898, p. 215, nonché, *Pensieri*, Bari, Paoline, 1961, pp. 77-78.

⁹ *Prefazione al primo volume di “Alcuni scritti”* (1846), in Carlo Cattaneo, *Scritti critici*, a cura di Mario Fubini, Firenze, Sansoni, 1954, p. 7.

¹⁰ *Ivi*, p. 10: “E forse sono più intime che altri non creda, le affinità tra le leggende raccolte tremila anni addietro nell’Odissea, e quelle dell’estremo settentrione [...]”.

pare un fondamento sufficiente all'“immaginazione” che necessita dell'ausilio dell'indagine:

Ora, chi guarda alle nazioni che per larga vena poetica primeggiano in Europa, vede quella che sembra ubertà spontanea d'immaginazione, essersi derivata da ben remote fonti, aperte da paziente dottrina, la quale fu modestamente paga di recare ai piedi del genio i tesori tutti dell'immaginazione, perché ne traesse modello e materia, a nuovi prodigi.¹¹

Questa lucida ipotesi di lavoro si associa in Cattaneo alla promozione teorica, prima che patriottico-mazziniana, della *Weltliteratur*, da un lato, alla valorizzazione dell'“erudizione” degli autori come premessa della produzione dall'altro:

Tre cose, a parer nostro, concorrono a formare gli scrittori, e sono: leggere, leggere, leggere. Un grado insufficiente di lettura non è che dannoso a chi ambisca ad abilità di scrittore; è un ammasso sconnesso, indigesto, che assolutamente non vale a porgere quel criterio sintetico che scopre i nessi, le relazioni, e di tutti i libri fa un libro solo. [...] non più i pensieri di questi o di quegli, ma il pensiero collettivo dell'umanità.¹²

4.

La scuola, in ultima analisi, di genuina antropologia letteraria del Cattaneo, sebbene abbastanza isolata nella corrente del suo tempo, si rivelerà sotto alcuni aspetti anticipatrice, a prescindere cioè da un pressoché indomabile provincialismo dal quale la letteratura italiana dell'Ottocento, e oltre, stenta a svincolarsi. Non a caso, tracciando

¹¹ C. Cattaneo, *Scritti critici*, cit., p. 128.

¹² Ivi, p. 130. Su Cattaneo e la letteratura cfr. anche Vitilio Masiello, *Scienza, letteratura e civiltà urbana in Carlo Cattaneo*, Lecce, Pensa, 2014; *La biblioteca di Carlo Cattaneo*, a cura di Carlo G. Lacaita, Raffaella Gobbo, Alfredo Turiel, Bellinzona, Casagrande, 2003.

il bilancio posteriore al 1859, Felice Cameroni archivia il trionfo già avvenuto della “letteratura amena”, congiunto all’espansione della stampa quotidiana: “Addio racconti, versi, sfoghi di umorismo! Il foglio quotidiano a cinque centesimi li fa perire di anemia”.¹³ Quindi, dal 1870 in avanti, il biasimevole riflusso della lettura evasiva:

oggi quella che dicesi la buona società italiana, sente più vivo il desiderio di gustare le *corbellerie* dei nostri romanzieri e poeti. Le...giova tra un bicchier di Broglio
E l’altro metter l’ale.
A cena vuole
Del soprannaturale.¹⁴

Trionfo allora, nell’età della prosa, della “manifattura” come l’aveva chiamata Cattaneo, a rispondere alla domanda, a colmare illusoriamente il divario con le letterature europee, obbiettivo difficile da conseguire per una lingua nazionale malcerta, per una letteratura impopolare entro i propri confini.

¹³ *Il realismo in letteratura. Paradossi del Pessimista. La letteratura italiana, prima e dopo il 1859*, in Felice Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1978, pp. 33-36. L’articolo risale al 1875. “Sostenitore, anche ostentatore, dichiarato, irreducibile, del realismo, o verismo, o naturalismo”, come Viazzi definiva gli atteggiamenti di Cameroni.

¹⁴ *Ibid.*



III. BELLI E HOFFMANN

ANTITESI E ANTIDOTI AL MODO FANTASTICO

“Racconto = opera sulle aberrazioni mentali”

Vedi: “(fantasia, passioni, uomo)”

RICEZIONI DI HOFFMANN ‘ITALIANISTA’ – COMICO + PERTURBANTE = GROTTESCO
– LEGGERE HOFFMANN A ROMA – L’ALTERNATIVA METALINGUISTICA AL FANTASTICO

Prima di inoltrare il discorso sull’affermarsi nel secondo Romanticismo italiano di riscritture del modo fantastico secondo Hoffmann e secondo Poe, giova a titolo di necessaria puntualizzazione fare un passo indietro e considerare nel quadro della fortuna italiana di Hoffmann l’intervento di Giuseppe Gioachino Belli (ms. dello *Zibaldone* – volume IX – cc. 226-233, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma)¹ nella misura in cui sembra distaccarsi per l’estensione e per la singolare attenzione delle chiose. Notizie del narratore tedesco erano giunte già nel 1829 di seconda mano dalla Francia; così come di seconda mano si presenteranno le prime traduzioni dei *Racconti fantastici*, del ’33 e del ’35.²

¹ Le trascrizioni sono state effettuate da chi scrive sul microfilm dell’autografo; vedi comunque di Stefania Luttazi, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2004, e *Belli e l’Ottocento europeo: romanzo storico e racconto fantastico nello Zibaldone*, Roma, Bulzoni, 2001.

² Cfr. la documentazione prodotta da Susanna Gugenheim, *E.T.A. Hoffmann e l’Italia*, Milano, Tipografia Indipendenza, 1915, e successivamente da Gemma Sartori, *Appunti su E.T.A. Hoffmann*, in “Annali IULM Sede di

1.

All'inizio degli anni Quaranta Hoffmann sembra ormai integrato nel sistema letterario italiano, se è vero che ne fanno menzione Gioberti, Carrer (che lo metteva accanto a Foscolo per lo spirito anticortigiano) e infine il De Sanctis, che in una lezione del '41 lo confrontava, in negativo, questa volta, a Leopardi.³ Dunque Hoffmann risulta letto in Italia, sebbene per una prima influenza concreta dei suoi motivi e moduli sulla narrativa italiana bisogna rifarsi alla seconda metà dell'Ottocento.⁴

Cosa conobbe dunque Giuseppe Gioachino Belli di E. T. A. Hoffmann? L'edizione Hauman del 1830 da Belli posseduta riproduce-

Feltre", 1973, pp.175-203. Ma per le edizioni cfr. direttamente i *Racconti Fantastici*, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1833 (almeno in tre volumi); e i *Racconti fantastici*, Milano, Truffi, 1835 (4 vol.). Entrambi preceduti dalla seconda parte del saggio di Scott *On the Supernatural in Fictitious Composition* (Walter Scott, *On Novelists and Fiction*, ed. by Ioan Williams, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, pp. 312-353), proposto da Loève-Weimars in apertura dei *Contes fantastiques* (1829), cit.

³ Cfr. Vincenzo Gioberti, *Del bello* (1841), a cura di Enrico Castelli, Milano, Bocca, 1939, p. 41, dove, piuttosto che imprigionarlo in un giudizio, l'autore si limita a collocare Hoffmann nel genere dell'"oltrannaturale vero o apparente" (Luigi Carrer, *Scritti critici*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1969, p. 604). Ma vedi anche un rapido cenno, non del tutto negativo, in un articolo del '38 (p. 76) apparso sul "Gondoliere" rivista che, come le consorelle settentrionali ("Indicatore Lombardo", "Ricoglitore Italiano e Straniero", "L'Eco" etc.) sembra designare Hoffmann come l'autore nel bene e nel male, comunque del momento e attuale nel terzo decennio. Con notizie, traduzioni e aneddoti, desunti ovviamente dalla pubblicistica transalpina, e a testimonianza di una fortuna più cospicua di quella documentata negli studi cit., di Gugenheim e di Sartori. Cfr. infine F. De Sanctis, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, a cura di Attilio Marinari, Torino, Einaudi, 1975, p. 1313.

⁴ Cfr. Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967 (in particolare il capitolo su Tarchetti). Quindi, E. Ghidetti, *Pre-messe ottocentesche*, cit., pp. 167-180.

va la traduzione del Loève-Veimars pubblicata a Parigi nel '29, in quattro volumi, dall'editore Renduel, inserendo tuttavia un romanzo breve come la *Principessa Brambilla* dall'edizione concorrente Jules Lefebvre.⁵ Della composita e rara edizione belga,⁶ Belli cita tre volumi dei cinque complessivi. I *Contes fantastiques*, che egli stesso elencava erano: il *Gluck* e il *Don Giovanni*, dai *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot* (1814, I ed.); *L'uomo di sabbia*, *Il Maggiorasco*, *Il Sanctus*, *Il voto*, *Ignazio Denner* e *La casa deserta*, dalla successiva raccolta *Nachtstucke (Racconti notturni, 1816)*; quindi il *Salvator Rosa* e la *Vita d'artista da I confratelli di San Serapione* (1819-1821); la citata *Principessa Brambilla* (1820); i *Masnadieri* dai *Racconti postumi*.⁷ Dunque lo *specimen* dell'arte di Hoffmann che Belli affrontò appare abbastanza completo. Va notato che nell'edizione francese le novelle della *Confraternita di Serapione* risultano parzialmente astratte dalla cornice, secondo il procedimento tradizionale che Hoffmann indirizzava, tuttavia, allo scopo diretto di esprimere le proprie idee estetiche.⁸ Nella cornice della *Confraternita di Serapione*, se non fosse stata omessa nella traduzione francese in oggetto, Belli vi avrebbe letto le seguenti parole a proposito del racconto su Salvator Rosa o *Signor Formica*, titolo anomalo che non sembra stupire Belli:⁹

⁵ Cfr. l'apparato di J. Lambert alla ristampa Flammarion, dei *Contes fantastiques*, per le edizioni francesi cit.

⁶ *Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann*, Bruxelles, Hauman & C.ie, 1830 (vedi nota bibliografica trascritta da Belli nello *Zibaldone*, c. 226r.)

⁷ Cfr. *Zibaldone*, 226r., in cui si segnala anche *Le diable* (o *Barbara Rollofin*) desunto dalla cornice serapionica.

⁸ Cfr. E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, a cura di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969.

⁹ È stato osservato che il titolo *Signor Formica* non si dimostra conforme all'intreccio, dove la trasformazione di Salvator Rosa in Formica avrebbe un rilievo secondario (cfr. la nota di Lambert, in *Contes fantastiques*, I, cit., p. 307). Si veda piuttosto l'osservazione di Hans Mayer, secondo il quale l'ideologia essenzialmente dualistica di Hoffmann si esprime già nella contaminazione uomo-bestia, derivante dalla forte suggestione di Callot: "tutte e tre

Avevo intenzione di imitare lo stile lento, comodo ma piacevole degli antichi novellieri italiani, e in special modo del Boccaccio[...].¹⁰

Hoffmann sembra cancellare con un colpo di spugna quel protagonista-uomo creato a suo tempo, quindi non per sempre dal Boccaccio, soppiantandolo con personaggi ibridi sottoposti all'azione di forze estranee e probabilmente ostili. È anche vero però che gli elementi di una tradizione 'comica' di lunga durata sopravvivono in alcuni aspetti della sua narrativa. A racconto finito, Hoffmann avrebbe altresì rilevato il "difetto" strutturale, che l'autore mette in rapporto con la natura del teatro comico:

Le varie parti non si fondono in un racconto organico, ma ci si presentano piuttosto come una serie di quadri, talvolta, peraltro abbastanza divertenti [...].¹¹

Affermazione ricorrente nella lettura hoffmanniana della tradizione artistica italiana (vedi capitolo introduttivo), ma che qui ricorda sorprendentemente i "distinti quadretti e non fra loro congiunti" dell'*Introduzione* apposta da Belli ai suoi *Sonetti*.¹² Un vero mimo era

le più importanti opere[...] risultano già nel titolo associate al nome di un animale: il Cane Berganza, il Gatto Murr, il Maestro Pulce" (*Die Wirklichkeit E. T.A. Hoffmanns*, in Hans Mayer, *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der Bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Württemberg, Neske, 1959, pp. 225-226).

¹⁰ E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, cit., p. 689. Ma cfr. Claudio Magris, *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Torino, Stampatori, 1978, p. 25, che dichiara Hoffmann sovvertitore del modello narrativo costruito dal Boccaccio. Un giudizio generico, che prescinde dal *Salvator Rosa*, e forse da rivedere.

¹¹ *Il Signor Formica*, in E.T.A. Hoffmann, *I confratelli di San Serapione*, cit., p. 757.

¹² Giuseppe Gioachino Belli, *I Sonetti*, I, a cura di Giorgio Vigolo, Milano, Mondadori, 1978, p. CLXXXV. "Il mimo [come osservava Verdone] è la forma drammatica più vicina a quella belliana" (Mario Verdone, *Il Belli nel*

uno dei primi episodi della novella hoffmanniana, in cui Salvator Rosa attende che la vecchia e logorroica pensionante gli apra la porta nel freddo pungente della notte.¹³

Ancora nella cornice hoffmanniana si citava per esteso un sonetto di Salvator Rosa, in cui l'autore rivendicava contro i detrattori la paternità e l'originalità delle sue satire.¹⁴ Perduti in traduzione, questi segnali espliciti di coscienza di 'genere', attirano nondimeno l'attenzione di Belli che cade particolarmente sulla novella costruita sulla biografia romana di Salvator Rosa. Il maestro della pittura è altresì il poeta satirico – l'unico moderno – dal Belli citato nella lettera allo Spada, cioè nella stessa *Introduzione ai Sonetti*.¹⁵

2.

Per il resto il Belli annota puntualmente le indicazioni della prefazione di Walter Scott annessa all'edizione francese, in direzione della cosiddetta¹⁶

Originalità del genio, del carattere, e dell'abitudine di Ernesto-Teodoro-Guglielmo Hoffmann, prussiano, poeta ed una volta disegnatore e musicista, uomo di raro talento ma ipocondriaco, esaltato ed estremo in tutto.¹⁷

Preoccupandosi inoltre di qualificarlo in una nota a margine come "il capo del ramo della letteratura romantica: il genere fantastico", laddove ancora si parafrasa Scott, che aveva parlato di "modo"

mondo dello spettacolo, in *Studi Belliani nel centenario di Giuseppe G. Belli*, Roma, Colombo, 1965, p.185).

¹³ Cfr. *Il Signor Formica*, cit., p. 693.

¹⁴ Ivi, p. 757.

¹⁵ G.G. Belli, *I Sonetti*, I, cit., p. CLXXXIII. A Vigolo si deve la nota al sonetto 393 riguardante Coviello, maschera "preferita da Salvator Rosa", p. 569.

¹⁶ In *Belli italiano*, II, Roma, Colombo, 1975, pp. 285-290.

¹⁷ *Zibaldone*, c. 226r.

(o di “*genre fantastique*” in traduzione francese).¹⁸ Nel saggio di Scott c'è un'indubbia componente costruttiva, che è quella della fissazione ricostruttiva del “genere fantastico”, del quale Hoffmann sarebbe il caposcuola moderno. Genere distinto, da non confondere con il miscuglio alla moda di testi gotico-byroniani e melodrammatici, sui quali ha buon gioco l'ironia del Belli nei luoghi dello *Zibaldone* ma soprattutto nel poema satirico *Il Goticismo*, del 1838.

Della *Casa vuota*, uno dei racconti notturni caratterizzati da ampie digressioni, Belli riprende in primo luogo la descrizione della vita urbana berlinese da parte del *flaneur*, che è lo stesso che compariva nella novella di *Gluck*. L'indice contrassegnato nello *Zibaldone* è quello di “(*Usi e costumi*)”.¹⁹ Segue quindi una definizione che rimanda all'*incipit* della novella, dove risultava attaccato il realismo del romanzo storico, e che pare una deduzione invece del Belli: “Racconto = opera sulle aberrazioni mentali”, dove l'indice dello *Zibaldone* rinvia a: “(fantasia, passioni, uomo)”.²⁰

A questo punto Belli trascrive due lunghi passi, uno centrale e uno iniziale, sul tema del presentimento, del sesto senso, della “seconda vista”; in rapporto al mesmerismo, alle filosofie dello spirito di Kluge, Schubert e Bartels.²¹ Spigolandone una serie di notazioni storiche e di costume, Belli continua a chiamare il *Salvator Rosa* “racconto fantastico” di Hoffmann, ovviamente ancora al di qua della successiva definizione di “racconto aberrante”. La figura di *Salvator Rosa* e la ricostruzione della vita di Roma barocca, polarizzano la concentrazione di Belli, che crede di individuare la fonti di Hoffmann nella biografia di *Lady Morgan*. Ma in verità Hoffmann attingeva indirettamente alla *Vita* del Passeri (1733).²² Una lunga trascr-

¹⁸ *Contes fantastiques*, I, cit., p. 39, nonché l'originale, in W. Scott, *On Novelists and Fiction*, cit., p. 325.

¹⁹ *Zibaldone*, c. 231r.

²⁰ Ancora dal ms., c. 231v.

²¹ Ms. autografo cc. 231-232.

²² Cfr. in ogni modo le fonti indicate dalla G. Sartori, *Appunti su E.T.A. Hoff-*

zione viene dedicata al capitolo sul languire del carnevale romano e al successo del teatro dell'arte di Nicolò Musso. Dove si esibisce Salvator Rosa alias Formica, nei panni di Pasquariello o Pascariello.

3.

Hoffmanniana è invece la combinazione di comico e di perturbante in un episodio, pure copiato dal Belli: “spesso nella sua voce e nei suoi gesti c'era qualcosa di così strano che in mezzo alle più matte risate lo spettatore si sentiva correre un brivido gelato giù per la schiena”.²³ La situazione è ripresa nel finale, in cui solo una macabra messa in scena di teatro piega la resistenza del *senex stultus*, lasciando via libera ai due innamorati:

Immaginatevi un po' la bara aperta col cadavere della soave fanciulla, circondata dai becchini, il loro *De profundis* gracitante, orripilante, accanto le maschere comiche di Pasquariello e del dottor Graziano che esprimevano il loro dolore con la mimica più ridicola, e finalmente i due Capuzzi che assistevano allo stravagante spettacolo, pur essendo presi da un riso irresistibile, si sentivano percorsi da un brivido pauroso.²⁴

Questa combinazione delle due forme del grottesco, comico e tragico, forse impressionò il Belli. Nel suo studio sul riso, Baudelaire definisce Hoffmann campione del grottesco inteso quale forma di comicità superiore, trascendente la materialità del buffonesco. In questo senso Baudelaire contrapponeva al classicismo caricaturale di Pinelli, l'eredità più autentica della commedia dell'arte e in generale della maschera comica.²⁵

mann, cit., p.185. Errore l'anacronismo del riferimento al volume Sidney Morgan, *The Life and Times of S. Rosa*, London, Colburn, 1824, posteriore di cinque anni al *Signor Formica* (1819).

²³ *Il Signor Formica*, cit., p. 725.

²⁴ Ivi, p. 752.

²⁵ *De l'essence du rire* in Charles Baudelaire, *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1932, pp. 176-179 in particolare: *Quelques caricaturistes étrangers*, con il confronto indiretto tra *La Principessa Brambilla* e lo stile di Pinelli (ivi, pp. 209-211).

A proposito di Pinelli, dopo il lungo e popolare connubio (sottoscritto anche da Gadda)²⁶ la critica sarebbe giunta a una valutazione concordemente riduttiva dell'incisore classicista e accademico avvicinando piuttosto ulteriormente Belli al linguaggio grafico di Callot.²⁷

Lo stesso Callot "er Callotta" di Belli,²⁸ appare a Baudelaire come l'artista che ha reso meglio di ogni altro e degli italiani stessi lo spirito della tendenza buffonesca senza oltrepassarla.

Ora, nel *Salvator Rosa* Hoffmann utilizzava deliberatamente uno dei canovacci più collaudati della commedia dell'arte:

L'ossatura della favola della nostra commedia a soggetto [come scriverà Gino Gori nella prima metà del Novecento] si riduce sempre alla beffa esercitata da un *dériseur* a danno di uno *stupidus* o di un *alazon*, innamorati, impotenti o vecchi, ovvero divorati da una cupidigia che, in virtù di quella beffa, viene amaramente frustrata. Il congegno si complica sempre per il contrasto intimamente amebeo che intercede fra i complici rispettivamente e i nemici dello *stupidus*, dell'*alazon* e del *dériseur*.²⁹

Si vedano le descrizioni caricaturali che Hoffmann dedica al Capuzzi, al medicone Splendiano Accoramboni, all'"euconoide repel-

²⁶ *Arte del Belli*, articolo del 1945, in Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, p. 143, con riferimenti a Goya e a Piranesi.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Sul rapporto con Callot (citato anche in una poesia grottesca dove accanto a Burchiello, Persio e Giovenale, si sottintende anche Parini), cfr. Giovanni Orioli, *Belli poeta in lingua*, in *Studi belliani*, Roma, Colombo, 1965, pp. 335-336. Ma per una risonanza pariniana (del *Mattino* e soprattutto del più grottesco passaggio della *Notte*, vv. 660-668; cfr. Giuseppe Parini, *Il Giorno*, a cura di Raffaele Amaturò, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 173), vedi *Gli uomini* (1839): "Uomo chi non ha cuore o non ha testa: Uomo lo zanni ed il buffon d' Acerra: Uomo chi al senno ed al pudor fa guerra: Uomo il lurcon che a mezzodi si desta".

²⁹ Gino Gori, *Il Grottesco e altri studi teatrali*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 97-98.

lente” Pitichinacchio, oltre alle vere e proprie maschere, convocate come veri e propri doppi dei personaggi sulla scena. Ma il gioco è spinto fino alla “vertigine dell’iperbole”, nel *Salvator Rosa* come nella *Principessa Brambilla*, altro testo, come accennato, archiviato volentieri nello *Zibaldone* del Belli.

Come preciserà ancora Gori, riallacciandosi alla riflessione di Baudelaire, il grottesco è una “creazione della fantasia a fondo metafisico”.

In tal modo, [secondo Gori], l’ironia dell’inesistenza autocosciente della maschera può imprimere vigore di pensiero e virtù d’arte giustificatrice a quel teatro parodistico che non esiste se non come miserrimo tentativo di capocomici.³⁰

Non a caso lo stesso Gori in un suo canovaccio farà del Belli una maschera, accanto a Rugantino, ad Arlecchino al Capitan Spaventa, facendolo scendere letteralmente dal piedistallo di piazza Sonnino.³¹ Il procedimento ‘carnevalizzato’ è lo stesso, in conformità alla definizione di Bachtin, del *Cavaliere di bronzo* di Puškin, ma si tratta di statue animate che non perturbano, bensì divertono e insegnano, nel solco della loro esclusiva esistenza metalinguistica.

4.

La lettura delle non poche pagine riservate da Belli a Hoffmann nel suo quaderno contengono elementi sufficienti a testimoniare il tenore di una ricezione sintomatica che, riporta la chiave della lettura a una dimensione di contrasto al modo fantastico, che non fa appello al classicismo, bensì alla commedia dell’Arte e al teatro delle maschere, e alla poesia degli irregolari e dei dialettali del Quattro-Cinquecento, prefigurando nella dimensione sperimentale del linguaggio e quindi di una priorità del piano del significante il vero

³⁰ Ivi, p. 41.

³¹ Ivi, pp. 278-294, *Le Maschere della guerra*, 1915.

avversario per il fantastico in Italia: la lingua come gioco e come allegoria, non come narrazione verosimile apportatrice di emozioni paradigmatiche, di paura e di incertezza 'reali'. Quest'aspetto si rivelerà diversamente determinante, in Gadda come in Calvino, solo per citare due nomi del canone del Novecento.

Belli è un autore del canone della letteratura italiana. Nella fitta trama della critica belliana emergono, da una parte la dimensione del realismo oggettivo, che contraddistinguerebbe il classicismo personale del Belli – “temperamento di artista”, a momenti poco meno che “parnassiano” (Contini) – separandolo nettamente dal soggettivismo romantico e hoffmanniano nella fattispecie.³²

³² (*Postille sulla diatriba a proposito di Belli tra gramsciani e non*). Cfr. Carlo Muscetta, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1981; dove si inquadrano gli atteggiamenti del Belli nei confronti della letteratura romantica di consumo nell'opzione generalmente conservatrice assunta dalla cultura italiana. Si sottolineava quindi opportunamente la funzione pregiudicante della lettura dello Scott, anteposta all'edizione francese dei *Contes fantastiques*. Nella ricostruzione di Muscetta (pp. 274 e sgg.), Hoffmann risulta agli occhi del Belli scrittore “eccentrico” (275 cit.) oppure interessante per certi aspetti storico-realistici. Per esemplificare la natura dell'incomprensione di Hoffmann da parte del Belli, Muscetta ricordava altresì la categoria del “comico assoluto” suggerita da Baudelaire, scegliendone Hoffmann quale campione. Quindi Muscetta definisce la Roma “mitica” di Hoffmann, contrapposta alla “Roma di Belli [...]” (p. 276), dal momento che dalla *Principessa Brambilla* emergerebbe l'avversione, non l'ammirazione di Hoffmann per il buffonesco di scuola italiana e connesso alla tradizione della commedia dell'arte e della maschera. È evidente che qui il critico gramsciano non ha sfiorato nemmeno, non vedendola, l'ambivalenza del procedimento parodistico in Hoffmann.

La definizione del comico assoluto concerne solo circostanzialmente l'immagine di Roma che Muscetta evoca immediatamente per ragioni di coerenza discorsiva.

Tuttavia essa pertiene alle fonti hoffmanniane, a Gozzi e a Callot, soprattutto, al punto che nello studio di Baudelaire sulla caricatura interviene anche l'esperienza tipicamente italiana di Pinelli. Anche Baudelaire espli-

Dall'altra invece sembra imporsi il presupposto di una distinta e analoga dimensione oggettiva, fondante il realismo 'fantastico' del Belli.³³ L'uso della maschera proposto nel corpus dei sonetti, la sopravvivenza del mimo, la suggestione della festa, del teatro stesso come rappresentazione e metafora della vita umana, in breve, sono fattori che non soddisfano singolarmente presi alla definizione del grottesco. Sarebbero invece gli stessi materiali grezzi impiegati dal Belli, a veicolare quella certa visione del mondo legittimante un'ermeneutica in direzione del grottesco o del fantastico. Secondo

citava, come visto, la irriducibilità del comico al buffonesco, che consiste nella diversa matrice nordica e mediterranea, metafisica e materialistica del 'genere' nelle sue due accezioni. Secondo Muscetta l'influenza positiva di Hoffmann sarebbe infine rintracciabile nell'ammonizione rivolta a una poetica calligraficamente mimetica. Quindi Muscetta passava ad affrontare il trattamento belliano dei temi del leggendario e del soprannaturale: "quando il poeta riesce a rappresentare il soprannaturale, non cessa il regno vigilante della ragione". A tal fine Muscetta leggeva due sonetti *Sta chiesa è tanta antica* e *La Madon de la neve*, con l'attenzione polemicamente rivolta però "ai critici inclini a fantasticare oltre la fantasia del poeta" e soprattutto a Vigolo. Del primo sonetto sul Pantheon, Muscetta sottolineava, infine, l'aperta critica della menzogna, mentre del secondo, sull'origine di Santa Maria Maggiore il classicismo *ad hoc* della poesia di Belli risiederebbe nel conseguimento dell'oggettività poetica, p. 280.

³³ In definitiva Muscetta rivendicava al linguaggio di Belli la dimensione di un realismo oggettivo che lo separa dal soggettivismo romantico, hoffmanniano nella fattispecie. Dove il soggetto si identifica nella voce del personaggio rappresentato a più livelli gerarchico-formali secondo un procedimento estraneo al tradizionalismo della scrittura di Belli. Ma, a ben vedere, la dimensione del fantastico e del magico esplorata dall'ermeneutica di Vigolo (che parla di realismo fantastico) presupponeva una distinta e analoga oggettività (cfr. Giorgio Vigolo, *Il genio del Belli*, I, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 179). Nel commento di Vigolo, Hoffmann occorre in una sola occasione e marginale. Per il resto, dei luoghi hoffmanniani dello *Zibaldone*, Vigolo non sembra tener conto. Mentre è significativo che le considerazioni vigo- liane sul "fantastico del reale" discendano da Dostoevskij, p.175.

Bachtin il testo non è costruito solo da nudi mattoni ma di strutture già fornite di significato proprio.

Vero è però che anche i mattoni [aggiunge Bachtin] hanno una determinata forma e che quindi, in mano al muratore, esprimono qualcosa.³⁴

In tal senso le letture hoffmanniane dello *Zibaldone* di Belli rappresenterebbero uno specifico contatto rivitalizzante la componente carnevalizzata della posizione belliana. A condizione però di giudicare, come fece Belli con gli strumenti della sua cultura, i racconti di Hoffmann oltre i limiti del romanticismo e pertanto anche all'interno del filone carnevalizzato studiato da Bachtin. A condizione vale a dire di non separare la prosa narrativa dalla poesia e dal teatro, il fantastico dal grottesco, cosa che fa saltare il tappo di chiusura dell'effetto fantastico nell'involucro del modo percepito narrativamente come reale.

Mettendo da parte le conseguenze di questa ipotesi, si individuerà piuttosto in Gogol' la conferma della funzione mediatrice di Hoffmann nei confronti dei linguaggi del 'genere' serio-comico.³⁵ Traduttore di Gogol', Tommaso Landolfi senza nominare l'hoffmannismo fa riferimento, a proposito del rapporto col Belli

a quel qualcosa da spartire che gli stessi sembrano avere in una diversa dimensione [dalla corallità], a quel convenire di immaginativa ed espressione, a quel qualcosa (per tenere un linguaggio da caffè letterario) di surrealistico.³⁶

³⁴ *Risposta a una domanda del "Novyj mir"*, in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1989, p. 345. Suggestioni bachtiniane avrebbero improntato i successivi lavori di Muscetta, nonché la critica belliana degli anni Ottanta, con i contributi di Maria Teresa Lanza, di Cesare Segre e di Giovanni Battista Bronzini raccolti nel volume *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, Roma, Bonacci, 1985.

³⁵ Cfr. *Belli oltre frontiera*, Roma, Bonacci, 1983, pp. 317-319.

³⁶ Tommaso Landolfi, *Gogol' a Roma*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 303.

E suggerisce un'analisi storico-stilistica per decifrare “le strabilianti immagini del primo o del secondo”. In virtù a ben vedere della lunga militanza presso le fila nutrite dell'hoffmannismo russo, Gogol' fu in grado di collocare a prima vista la poesia del Belli nel quadro che gli compete, correttamente, che è quello della tradizione satirico-grottesca che si insinua inavvertitamente nella modernità incrinandone i piani d'appoggio, uno in particolare: quello della credibilità di una narrazione in sé coerente.

Prescinde analogamente dalla mediazione di Hoffmann il confronto Gogol'-Belli riproposto da Giuseppe Paolo Samonà, *G.G. Belli, la commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 124-129; quindi *Belli e Gogol'*, in Muzio Mazzocchi Alemanni, *Saggi belliani*, Roma, Colombo, 2000, pp. 148-150.



IV. HOFFMANNISMO E INFLUENZA DI POE

IL RACCONTO FANTASTICO ITALIANO DALLA COSCIENZA CRITICA ALLA CRISI

*“No, non sono superstizioso, ma un brivido mi corse involontario,
irresistibile per le vene e pensai macchinalmente a Hoffmann
e a Poe”*

Mistrali

TESTIMONIANZE DI CARRER, GIOBERTI, EMILIANI GIUDICI – LA CONQUISTA DEL
PARATESTO (TARCHETTI, MISTRALI) – TESI E ANTITESI (GUALDO)

Dopo aver valutato gli esiti ambivalenti di un lettore d’eccezione come il Belli e soppesate le implicazioni del suo intervento (del tutto privato, a ben vedere, dato che lo Zibaldone è ancora inedito nella sua totalità) andando oltre le contingenze immediate dell’hoffmannismo e oltre la dimensione del racconto, occorre tornare al dibattito sui modelli narrativi e sui temi e i motivi a essi associati tra la prima e la seconda metà dell’Ottocento.¹

Nella costruzione di paradigmi di sintesi, mentre Charles Nodier (come accennato nel capitolo 1) risulta praticamente assente in Italia dal quadro delle suggestioni critiche, è – come per Belli – diretta-

¹ Per il corpus dei testi di riferimento, cfr. le seguenti antologie: *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell’Ottocento*, a cura di E. Ghidetti (I), Roma, Editori Riuniti, 1984; *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al primo Novecento*, a cura di Leonardo Lattarulo, Roma, Quiritta, 2000; *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, a cura di Claudio Gallo e Fabrizio Foni, Roma, Aragno, 2009.

mente a Walter Scott che vanno ricondotte le tracce di un'esplicita coscienza di 'genere'. Il saggio che aveva corredato le numerose edizioni francesi dei racconti di Hoffmann, resiste nelle traduzioni, di seconda mano dunque, italiane, tra Milano e Napoli. Ma l'azione pregiudicante dell'interpretazione di Scott avrebbe avuto, per la ricezione di Hoffmann, effetti ben più duraturi in Italia che in Francia.² Non mancano quindi, già nella prima metà dell'Ottocento, accostamenti favorevoli a Hoffmann o, per meglio dire, positivi e trascendenti il giudizio morale.

1.

Da una parte Carrer aveva indicato l'esempio di Hoffmann nella costruzione di un certo tipo di intreccio:

Il giuoco e l'amore sono due comode vie per un giovane desideroso di segnalarsi nelle avventure. [...] E un po' d'ebbrezza non verrebbe essa pure a dar mano alla formazione del nuovo eroe? Non so veramente di protagonisti ubbriachi, intendo di vino, nei romanzi o nei drammi recenti: ma forse che si stia lavorando qualche cosa a riempire la sconcia laguna. Ernesto Hoffmann è là intanto per modello molto opportuno a chi volesse incamminarsi per questa strada. Ben inteso però che ubriacandosi ne debba succedere un qualche bel fatto, perché il gettarsi a dormire fino l'indomane e nulla più sarebbe cosa melensa, e da non meritare che se ne facesse ricordo.³

² L'inciso desantisianiano, secondo cui Leopardi, nella sua formazione, avrebbe ripudiato "il fantastico di Hoffmann" (oltre che "l'astratto di Fontenelle"), risalente a una lezione del 1845-46, non va sopravvalutato. Discende evidentemente dal giudizio negativo di Hegel e riflette l'uso diminutivo dell'aggettivo sostantivato "fantastico" che, come si avrà l'opportunità di documentare in seguito, denota una speciale asimmetria nel linguaggio critico di De Sanctis (cfr. F. De Sanctis, *Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II*, cit.).

³ *La natura e i poeti de' nostri giorni*, in Luigi Carrer, *Scritti critici*, cit., p. 76. L'articolo risale al 1838.

Dall'altra, lo stesso poligrafo veneziano non esita, in un contesto diverso, a proporre un paragone eccentrico:

Ben può dirsi del Foscolo, com'ebbe a scrivere dell'Hoffmann un recente biografo: “la bassesse, la courtoiserie ne s'accordaient ni avec ses qualités, ni avec ses défauts”.⁴

Hoffmann del resto veniva chiamato in causa da Gioberti, dopo i gotici inglesi e prima di Scott e di Mérimée, nella definizione della letteratura dell'“oltrenaturale”, dispositivo del quale l'autore si servirebbe per terrorizzare il lettore. Una letteratura che Gioberti non associa al termine fantastico, giacché nella sua terminologia “mondo fantastico” equivale alle pertinenze o ‘impertinenze’ specifiche della fantasia-immaginazione (o ‘immaginativa’).⁵ Per quanto concerne Scott, il riferimento è ai racconti fantastici di Hoffmann preceduti, nell'edizione francese, come nella Ferrario del '30, dallo studio sul *Mirabile nel romanzo*.⁶ Per quanto concerne l'importante menzione della *Venere d'Ille* (1827), testo designato a una ricezione notevole da parte della critica e a costituire lo standard dell'“esitazione” fantastica (Todorov), a esso si riferiva probabilmente Gioberti per confermare il carattere di “artificio” della scrittura che, con una serie di indizi, prepara l'immaginazione del lettore all'“illusione” del soprannaturale. Soprannaturale “vero o apparente”, secondo una distinzione relativa all'intreccio, da non sottovalutare nell'ambito di una percezione ancora magmatica o per grosse e confuse linee del romanzo nero o meraviglioso. Rappresentava infine un implicito giudizio dell'inconsistente filone romantico nostrano, il fatto che Gioberti per

⁴ *Vita di Ugo Foscolo* (1842), ivi, p. 604.

⁵ V. Gioberti, *Del Bello*, cit.

⁶ Ma cfr. ancora *Del meraviglioso nel romanzo*, “articolo del celebre Walter Scott”, tradotto dalla “Revue de Paris” sull'“Indicatore Lombardo”, 2, 1830, pp. 50-61. Cfr. anche Franca Ruggieri Punzo, *Walter Scott in Italia 1821-1971*, Bari, Adriatica, 1975, pp. 29 e 305.

la letteratura italiana rimandi agli *exempla* remoti del Cavalca e del Passavanti. In base altresì alla nozione formale di immaginazione contrapposta alla ‘realtà’, si era reso individuabile il modo persistente “attraverso le vicissitudini del gusto”, da Apuleio a Hoffmann. Si tratta di un rapporto tra l’immaginazione e l’immaginario così come lo stesso Tenca avrebbe suggerito, per il romanzo storico, la costante di un rapporto tra l’immaginazione e la storia.

L’ammonizione alla sobrietà nell’impiego di “questo genere che traligna facilmente al vizio” (Gioberti), ricorre in una lettera di Guerrazzi – già in piena attività all’epoca della pubblicazione *Del bello* (1841) – accanto al richiamo alla vocazione alla plasticità riscoperta da Emiliani Giudici e dal Tenca. Così scriveva nel 1873 al cosiddetto “Poe d’Italia”:

Da molti anni conosco Hoffmann, Arnim, Poe, Dickens ecc. e co-
teste loro invenzioni per me stanno bene là dove stanno. In gran
parte le lettere spettano al luogo dove nacquero. Le rose sbocciano
da per tutto, ma in Italia acquistano colore e profumo, così lessi sulla
“Biblioteca italiana” a proposito del Byron! Noi abbisogniamo di
cose più esteticamente plastiche, e poi le letterature innestate con
talea straniera non approdano e chi va dietro ad altri non gli va mai
innanzi. A lei tanto basta; ho letto e sta bene; se con qualche altro
bicchiere di questo liquore vuole stravizzare, i’ non lo paro, ma a
tutto pasto, no: almeno io non glielo consentirei per la sua salute;
poi faccia lei.⁷

2.

In effetti Cinelli aveva già pubblicato una scelta di racconti di Poe nel 1863, nel volume *Storie incredibili*, comprendente anche il *Peter Schlemihl* di Chamisso.⁸ Tale semplificazione costituisce non solo una

⁷ Lettera al Maineri cit. in E. Ghidetti, *Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia*, cit., p. 176n.

⁸ Ivi, p. 176.

forma di “risarcimento fantastico” (Ghidetti), ma anche un punto fermo nella istituzionalizzazione editoriale del genere. L'adozione del termine “racconto fantastico” come elemento paratestuale, se trova nella raccolta di Tarchetti del 1869 un riferimento sicuro, rappresenta l'esito conclusivo di un processo di trasposizione inter e paratestuale relativa alla ricezione di Hoffmann e di Poe.⁹ Anche la fortuna di Poe si presenta nei limiti delle suggestioni e delle traduzioni di seconda mano, questa volta con la lettura di Baudelaire assunta come filtro.¹⁰ Secondo una prassi interrotta dallo stesso Tarchetti che, già traduttore di Dickens, non dovrebbe presumibilmente accostarsi a Poe (in originale) prima del 1865, dal momento che Poe (come del resto Hoffmann) non è segnalato nel pure non esiguo novero degli autori stranieri ricordati nelle *Idee minime sul romanzo*.¹¹

⁹ Oltre al contributo di Ghidetti, cfr. Carla Apollonio, *La presenza di E.A. Poe in alcuni scapigliati lombardi*, “Otto/Novecento”, V, 1, 1981, pp. 107-143, che tiene conto degli interventi del Rossi e della Giaccari apparsi in “Studi americani”, 5, 1959. La cronologia del Poe in italiano per la primissima fase sarebbe la seguente: *Storie orribili*, Torino, Botta, 1858; *Il doppio assassinio in via Morgue e Il ritratto ovale*, traduzione di Giovanni Cinelli, in *Storie incredibili*, Milano, Daelli, 1863; *Storie incredibili*, traduzione di Baccio Emanuele Maineri, Milano, Pirola, 1869; *Incredibili avventure*, Milano, Ferrario, 1874 (ma si tratta della ristampa dell'ed. Daelli); *Racconti straordinari*, Milano, Sonzogno, 1883.

¹⁰ Anche a proposito del saggio di Eugenio Camerini su Poe, del 1856, cfr. Carla Apollonio, cit., pp. 110-111, e ancora E. Ghidetti, *Premesse ottocentesche*, cit., pp. 174-175. Si tenga conto infine, per la fortuna meridionale, delle traduzioni del *Cuore rivelatore*, di *Berenice* e di *Metzengerstein* proposte dal Verdinois sulle pagine di quotidiani napoletani nel 1875. Cfr. Caterina De Caprio, *Il giovane Di Giacomo: i “racconti fantastici” dimenticati*, “Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza”, XIX, 2, 1977, p. 466, dove si sottolinea l'influenza di De Meis, che in *Dopo la laurea* (1868) aveva espresso un giudizio lusinghiero su Poe, come avviamento del Verdinois a una “lunga fedeltà” allo scrittore.

¹¹ Cfr. Igino Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, cit., pp. 530 e sgg. dove si guarda alle letterature francese e inglese.

Proprio nel '69, Tarchetti inserirà Poe nella costellazione dei modelli (con Heine, Hugo e De Musset), mentre Hoffmann è richiamato nel programmatico *Ad un moscone* (1865) e in un racconto.¹²

A parte Tarchetti e il gruppo scapigliato, sui quali la letteratura secondaria ha già detto quanto si doveva in merito alle fonti e alla trasmissione di temi caratteristici del racconto fantastico,¹³

¹² “Bisogna prendere tutti i romanzi di Ann Radcliffe, quelli di Féval e di Dumas, i racconti fantastici di Hoffmann, aggiungervi un Ortis, un Renato e una Valentina [...]” (*Ad un moscone*, in I.U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., p. 500). Per *I fatali*, cfr. le annotazioni di G. Sartori, cit., p. 202, che rammenta *La casa deserta* di Hoffmann.

¹³ Cfr. soprattutto i contributi cit., di Mariani e di Ghidetti. Del convegno tarchettiano del '76 piace ricordare l'importante consuntivo di Vincenzo Moretti (*I.U. Tarchetti e il racconto fantastico*), che si sofferma utilmente su certe istanze “sotto-culturali”, in materia di spiritismo, presenti nella pubblicistica piemontese degli anni Sessanta. Ribadita la struttura retorica del racconto in Tarchetti, Moretti concludeva: “Si può dire che, se col Tarchetti nasce in Italia il genere fantastico, esso nasce morto, perché diventa subito altro da sé: occasione di esercizi ironici oppure metaforizzazione di scandagli psichici” (*I.U. Tarchetti e la Scapigliatura*, Comune di San Salvatore Monferrato, 1976, p. 110). Dove, tra i temi prevalenti, spicca ancora una volta il “tema del rimorso per il male perpetrato ai danni di un essere socialmente inferiore e comunque indifeso”. Cfr. anche l'intervento di Finzi (“*Idee sul romanzo*” e *un'ipotesi di struttura*, pp. 163-171), quale il primo di una lunga serie, incentrato essenzialmente sul dualismo della poetica (per cui cfr. anche *Racconti neri della Scapigliatura*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1980). Infine si veda l'intervento di Roberto Bigazzi (*Tarchetti e la narrativa degli anni Settanta*, pp. 348-353), che conferma l'ipotesi di lettura realistica sostenuta nella precedente monografia *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969. Ipotesi fondata non solo sul giudizio di Camerini sul Dossi “verista”, riportato dal Bigazzi che torna più sommariamente nell'antologia *Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di M. Farnetti, Milano, Mursia, 1989, (comprendente Capuana, Verga e Zena, accanto a Sacchetti, Gualdo e Calandra). Ipotesi ancora contrapposta idealmente a quella sviluppata da Bonifazi che, fissato il criterio estetico ineludibile del “verosimile”, insiste nondimeno sulla distintività stori-

l'atmosfera in quegli anni di goffa, in alcuni casi, modernizzazione dei linguaggi narrativi, sembra resa adeguatamente da un romanzo come *Il vampiro* di Mistrali. Infarcito di situazioni fantastiche, incessantemente sovrapposte l'una all'altra, l'intreccio si scioglie razionalmente in quanto messa in scena manovrata da una società segreta polacca affine alla *Libia d'oro* di Rovani.¹⁴ I maestri sono

co-strutturale di un genere pure "minore" (*Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, Ravenna, Longo, 1982; *L'errore* nei "Racconti fantastici" di Tarchetti, in *I.U. Tarchetti e la scapigliatura*, cit., pp. 212-225). Sugli aspetti di rottura insiste anche Ghidetti, materializzando il suo punto di vista nella scelta antologica più calibrata (*Notturmo italiano*, cit.). Cfr. infine sulla scuola piemontese in particolare l'intervento di Gianfranco Contini (*Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979) contenente una valutazione abbastanza negativa del 'genere'; quindi la ricognizione di M. Farnetti, *La letteratura fantastica piemontese fra Otto e Novecento*, "Studi Piemontesi", XVIII, 2, 1989, pp. 405-414.

¹⁴ Che era stato pubblicato in volume nel '68. Cfr. Giuseppe Rovani, *La Libia d'oro. Scene storico-politiche*, Milano, Rizzoli, 1962. Nel capitolo ottavo "l'ombra della regina Clotilde" non è che la voce di un ventriloquo nascosto; il resto è prodotto dall'atmosfera: "[...] egli invece temeva l'ignoto ed il soprannaturale. In altri tempi sarebbe stato tra quelli che credevano nelle streghe; e nel diavolo credeva ancora. Trascorsi alcuni istanti, il principe sentì chiamarsi per nome; la voce era femminile e fioca, e a lui sembrò di sentirsela vicinissima all'orecchio. Si guardò intorno, e la voce, come se appartenesse a un fuoco fatuo o ad un corpo aleggiante, pareva che vagasse or qua or là; ora veniva dall'alto, ora dal basso; or da vicino, or da lontano. Il principe, coi capelli irti, colla faccia color piombo, si gettò sull'inginocchiatoio [...]. La notte e la profonda solitudine e i vasti appartamenti esercitano talora una speciale influenza anche sugli spiriti più forti e meno pregiudicati; se poi all'effetto comune della solitudine si aggiunga l'improvvisa comparsa di un fenomeno inesplicabile, per imperterrito che uno sia, non può fare a meno di sentirsene tanto quanto sopraffatto. Ora può immaginarsi il lettore in che condizione si trovasse l'animo del principe, pieno come era di sentimenti religiosi e di misticismo; egli credette fermamente che avesse parlato l'ombra della regina Clotilde [...]", pp. 60-61. Messa in scena, atmosfera e credenza, vale a dire disponibilità del soggetto a "credere", sono

convocati alla prima supposizione del soprannaturale (motivo del ritratto animato):¹⁵

[...]in quel momento egli arrovesciò il capo sulla poltrona e fissò il misterioso ritratto che pendeva dalla parete: anch'io macchinalmente mi rivolsi verso la prestigiosa pittura che spiccava nell'ombra illuminata a sbalzi dalle vampe volubili del camino: la pallida Ofelia pareva viva distaccarsi dalla cornice d'oro[...] se fossi stato superstizioso avrei creduto a un miracolo: fra quella tela inerte e quell'uomo correva una misteriosa rispondenza, una segreta complicità: i due sorrisi si illuminavano a vicenda, si completavano...

No, non sono superstizioso, ma un brivido mi corse involontario, irresistibile per le vene e pensai macchinalmente a Hoffman [*sic*, alla maniera francese] e a Poe.¹⁶

quindi tutti gli elementi per un soprannaturale apparente e spiegato (“il caso in cui la verità cessa di essere verisimile”).

¹⁵ Sul tema, che esula nella sua specifica complessità dalla presente indagine, cfr. Pierluigi Pellini, *Generi, ideologie, dettagli sul Capolavoro sconosciuto di Balzac*, Lecce, Manni, 1999, e *Il quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001; quindi le valutazioni nelle note di Michele Cometa, *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005, p. 88.

¹⁶ Franco Mistrali, *Il vampiro. Storia vera*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1869, pp. 20-25. La traduzione del *Ritratto ovale* del '63, potrebbe aver rilanciato il metodo del romanzo gotico. Il racconto si svolgeva in uno di quei castelli appenninici che esistono “anche nella realtà oltre che nella fantasia di mistress Radcliffe” (Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, p. 508). Ma si tratta di una conseguenza indiretta dal momento che Poe, con una spiegazione soprannaturale, tra cronaca e leggenda (e opportunamente messa “*en abyme*”) intendeva semplicemente battere la Radcliffe sul suo stesso terreno o, meglio, paesaggio tematico. Le considerazioni su Napoleone in Mistrali, immediatamente antecedenti il luogo cit., p. 24, ricalcano quelle del settimo capitolo del romanzo di Rovani, confermandolo come fonte (cfr. G. Rovani, *La Libia d'oro*, cit., p. 55).

Il doppio ricorso all'avverbio *macchinalmente*, nel momento della percezione dell'evento come della sua valutazione, alla maniera di un racconto fantastico, risponde ai comandi di una immaginazione meccanica. Nelle pagine successive il narratore dichiara la sua fede scienziata: "L'inaspettato, l'impreveduto, devono sempre aspettarsi e prevedersi dalla scienza".¹⁷

3.

Quantunque sintomatico sotto più di un punto di vista, *Il vampiro* di Mistrali sembra davvero un romanzo scritto per scommessa e lo spirito del suo autore quello del racconto pubblicato da Luigi Gualdo nel 1868. *Una scommessa* descrive il fallimento della scrittura su committenza, unitamente al disfacimento psichico dello scrittore. Avendo frequentato gli ambienti dell'hoffmannismo parigino e lo stesso Gautier, Gualdo si dimostra ormai consapevole dell'interconnessione dei "soggetti poco comuni, stravaganti, hoffmaneschi" con le dinamiche del consumo:

Fra gli altri me ne raccontò uno [ricorda l'aristocratico committente al narratore] che non aveva ancora tentato di scrivere e che forse non tenterebbe mai, essendo difficilissimo, ma che da moltissimo tempo gli frullava nel capo. Era infatti molto strano e di una difficoltà poco comune, poiché tutta la bellezza doveva consistere nel modo con cui era fatto e perché bisognava, per riuscirvi, quasi incarnarsi nella

¹⁷ F. Mistrali, *Il vampiro*, cit., p. 44. Segue una testimonianza del personaggio narrante che sarebbe piaciuta a Todorov: "Certo è che nell'epoca a cui si riferiscono i fatti di cui è discorso io subiva una curiosa influenza: io vivevo in una atmosfera leggendaria: fra il vero e il possibile io esitava incerto", p. 45. Sul *Vampiro* di Mistrali cfr. Giuseppe Tardiola, *Il vampiro nella letteratura italiana*, Anzio, De Rubeis, 1991, pp. 33-36 (derogando all'intenzione programmatica di depurare i riferimenti bibliografici del contributo della letteratura amatoriale, la menzione al discontinuo lavoro del Tardiola, per quanto non privo di spunti intriganti, è imposta dalla sua collocazione in una collana di studi universitari).

persona del protagonista. Era però bellissimo ed ero certo, che se Arnoldo fosse riuscito a scriverlo, sarebbe stato un piccolo capolavoro. Mi piacque tanto l'argomento, e per la sua fantastica originalità talmente m'interessò, che restai silenzioso, pensandovi a mia volta. La stranezza era quasi raddoppiata dalla estrema difficoltà del porlo in opera.¹⁸

Accettare questa sfida significa sbilanciare l'auspicato equilibrio di "genio" e di "meccanismo" a favore del secondo polo. L'insistenza sul raro, sull'inedito, "poco comune" e strano, fa pensare alla definizione del marinismo proposta da De Sanctis:

Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo.¹⁹

La ripetuta "difficoltà" di immedesimazione nella situazione e nella mente sconvolta del personaggio, coincide con un tipo di "racconto come illustrazione della tesi", in Tarchetti rinvenuto e criticato da Croce:

Una follia, resa artisticamente, deve far diventare folli anche noi, per un istante, in fantasia; e un terrore atterrirci e un rapimento rapirci. Ma, nel Tarchetti, non è ombra di ciò.²⁰

Nella novella di Gualdo a impazzire è chi (il narratore) aveva accettato di scrivere a tesi e a scadenza, come per terribile nemesi della contaminazione colpevole del calcolo con la pura creatività.

¹⁸ Luigi Gualdo, *Romanzi e novelle*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Sansoni, 1959, p. 181.

¹⁹ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. Contini, Torino, Utet, 1968, p. 644.

²⁰ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1973, p. 271.

Di crisi del racconto fantastico, non nel senso della sopravvivenza e rintracciabilità effettiva del modo fantastico nelle esperienze narrative, quanto piuttosto rispetto agli obbiettivi della scrittura, ormai priva della copertura dei valori romantici, si deve parlare dagli anni Ottanta in avanti. La stagione è da circoscrivere nel quindicennio compreso tra il 1867 e il 1881, tra *L'alfier nero* di Arrigo Boito e *Malombra*. Emergono, nell'arco cronologico, *Iberia*, ancora di Boito, e *L'altriери* di Dossi, del '68. *L'Alberto Pisani* di Dossi, del 1870. *Le storie del castello di Trezza* di Verga e le *Figurine* di Faldella, del 1875. Nello stesso anno muore Emilio Praga, lasciando incomplete le *Memorie del presbiterio* (1881, in volume). Nel 1876-77 De Marchi pubblica *Il signor dottorino* e *Due anime in un corpo*. Nel 1876 Camillo Boito le sue *Storielle vane*; quindi *Candaule* di Roberto Sacchetti (contenente *Da uno spiraglio*, 1879), e infine *Un bacio e altri racconti* di Luigi Capuana.²¹

²¹ Un caso a parte è rappresentato forse dalla novella di Arrigo Boito, *Il pugno chiuso*, scritta nel '67 ma pubblicata tre anni dopo sul "Corriere di Milano", quindi dimenticata e ristampata solo nel 1981 (presso Sellerio; ma cfr. Remo Ceserani, *Una novella fantastica sinora ignorata di Arrigo Boito*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLVII, 500, 1980, pp. 592-595). Il grande comparatista vi riscontrava un modello, quello dell'esitazione todoroviana, che successivamente avrebbe smentito (vedi R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo*, in *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 13). Ma a parte l'atmosfera oppressiva e creata ad arte nella cornice, il racconto è evidentemente più che al *conte fantastique*, vicino alla forma semplice della leggenda.



V. IL RIMORSO DEL FANTASTICO

*Lo scrittore, riscaldando l'altrui immaginativa, la prepara
a poco a poco a questo genere d'illusione*
Gioberti

*Il fantastico del rimorso, il fantastico del terrore
non vengono da spettri, non vengono da vani fantasmi,
ma l'uomo li porta in sé*
Serao

**MISE EN ABYME DELLE FORME SEMPLICI (IL PRECEDENTE DI FOSCOLO) – MENTI
SCONVOLTE GENERANO FANTASMI (FONTI PER IL CONTE MANZONIANO) – VEROSIMI-
GLIANZA DEL FANTASMA NEL CANONE TRAGICO – DELITTO E CASTIGO IN A. BOITO,
TARCHETTI, DE MARCHI – DELITTO E DELIRIO IN CAPUANA, D'ANNUNZIO, SERAO
– IL CASTELLO NERO (DOSSI, TARCHETTI, VERGA, FOGAZZARO)**

Si è visto nei capitoli precedenti come la riduzione del romanzo gotico a un modello di romanzo storico avesse imposto, come vantaggioso per l'identità del lettore italiano perché ben accetto, il ridimensionamento dell'elemento soprannaturale, drasticamente confinato ai margini dell'intreccio.

I “fantasmi” [osservava Margherita Di Fazio] appaiono di sfuggita e solo indirettamente nelle parole di qualche servo; o sono oggetto di una breve e occasionale narrazione da parte di personaggi seconda-

ri; o addirittura sono lasciati alla “calda immaginazione dell’osservatore”; mai assunti direttamente nella *fabula*.¹

1.

Un procedimento analogo, relegante la tematologia del soprannaturale nell’infrastruttura del racconto, si verificherebbe nella novellistica della prima metà del secolo, quella delle strenne e degli almanacchi, la medesima, come visto, con buona probabilità parodiata da Leopardi nella disavventura fiorentina di Ranieri.²

Si tratta a ben vedere di una tecnica minimale di *mise en abyme* di una ‘forma semplice’, secondo la nomenclatura di Jolles della tradizione orale, equivalente a una lettura parallela e distinta della realtà, o meglio della “*fabula*” (giacché di finzione narrativa si parla) e della

¹ Margherita Di Fazio Alberti, *Il fantastico e i modelli conoscitivi. Il racconto italiano*, in *Letteratura e legittimazione*, a cura di Graziella Pagliano, Parma, Pratiche, 1985, pp. 1-35, p. 16. La Di Fazio tentava una verifica sui testi di uno spunto di Folco Portinari sulla influenza dell’ingegneria del Castello di Otranto nei castelli del romanzo storico. Su *Il castello di Trezzo* del Bazzoni (1827) cfr. anche Elena Sala Di Felice, *La “quête” del romanzo. Il Castello di Trezzo tra la fiaba e la storia*, Milano, “I quaderni di Palazzo Sormani” (5), 1981, dove la strategia del romanzo in esame viene messa in rapporto, in qualche modo, al contemporaneo articolo di Scott su Hoffmann, meglio noto come *Saggio sull’uso del Mirabile nel romanzo*, tradotto in Italia nel 1830: “ma il meraviglioso, come mostrava di sapere lo stesso Scott, era più opportuno fosse ridotto (in tempi di cultura generalizzata) al sorprendente, suscettibile di compiuta spiegazione ragionevole, naturale”, p. 22.

² Per romanze, novelle in versi e racconti nella tradizione nero-gotica, cfr. M.A. Frangipani, *Motivi del romanzo nero nella narrativa lombarda*, cit., dove, prescindendo da D’Azeglio, Manzoni e dal romanzo storico, si indaga sulle fonti del Berchet, di *Il romitorio di Sant’Ida* di Ludovico di Breme (che vi cita “Monk” Lewis oltre che Bürger). Quindi di Tommaso Grossi, Pellico e, verso la novellistica vera e propria, di Cantù e di Balbo, il cui modello non si identifica più nella triade anglosassone Walpole-Radcliffe-Lewis, ma in Hugo, George Sand, e indicativamente, per Balbo narratore, Mérimée, Xavier De Maistre e Washington Irving.

quale mai il narratore omodiegetico si fa portavoce, bensì soggetti ulteriori, interni alla narrazione eterodiegetica.³ Riportata alla luce dalle ballate popolareggianti alla maniera di Bürger, di Berchet e di Carrer, per quanto concerneva l'Italia,⁴ è la leggenda a presentarsi come forma e come logica anteriore alla novella.

L'archetipo di questo trattamento è forse reperibile nella seconda parte dell'*Ortis* (lettera del 14 marzo), in cui Jacopo confessa “un secreto che da più mesi mi sta confitto nel cuore”.⁵ In una notte di tempesta e di “forsennato dolore” Jacopo non era riuscito a controllare il cavallo lanciato al galoppo (“gli abbandonai tutte le briglie sul collo, invocando quasi ch'ei rovinasse e si seppellisse con me”). Ma il tentativo di suicidio si traduce in omicidio:

In quel violento urto il cavallo stramazzo, balzandomi di sella più passi. Perché rimasi vivo ed illeso? – Corsi ove intendeva un lamento di moribondo: l'uomo agonizzava boccone in una palude di sangue: lo scossi: non aveva né voce né sentimento; dopo minuti spirò. Tornai a casa. Quella notte fu anche burrascosa per tutta la natura; la grandine desolò le campagne; le folgori arsero molti alberi, e il turbine fracassò la cappella di un crocefisso: ed io uscii a perdermi tutta la notte per le montagne con le vesti e l'anima insanguinata, cercando

³ Cfr. M. Di Fazio Alberti, *Il fantastico e i modelli conosciuti*, cit., pp. 17-18, sulla struttura di *Margherita* (C. Balbo, *Quattro novelle narrate da un maestro di scuola*, Torino, Pomba, 1829): “In Margherita tale situazione “classica” si arricchisce di un nuovo elemento. La “voce” delle vecchiarelle, le quali, nella conclusione, forniscono la propria versione dei fatti, sovrapponendosi all'interpretazione del narratore ufficiale [...]. È solo a quest'ultimo livello, dunque, che si manifesta il soprannaturale”. L'espedito ricorre pressoché invariato in alcune *Novelle brianzole* (1832) del Cantù e in una di Dall'Ongaro, *La Donna Bianca dei Collalto*.

⁴ Ma cfr. Giuseppe Cocchiara, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, in special modo pp. 131-170.

⁵ U. Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (1817), a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1944, p. 444.

in quello sterminio la pena della mia colpa. Che notte! Credi tu che quel terribile spettro mi abbia perdonato mai? – La mattina dopo, assai se ne parlò [...].

Il contadino viene ritrovato cadavere, e Jacopo si rende conto che a renderlo sospetto presso una eventuale indagine poliziesca basterebbero le affrettate premure delle quali ha beneficato la famiglia dello scomparso. Il suo delitto ha lasciato però una traccia indelebile:

Fuggono da quel viale tutti i villani, e tornandosi da lavori, per iscanzarlo, passano per le praterie. Si dice che le notti vi si sentano spiriti; che l'uccello del mal-augurio siede fra quelle arboree e dopo la mezzanotte urla tre volte; che qualche sera si è veduto passare una persona morta – né io ardisco disingannarli, né ridere di tali prestigii. Ma svelerai tutto dopo la mia morte [...].⁶

La responsabilità del narratore omodiegetico (Iacopo), esime il lettore ideale (Lorenzo) come se stesso dal biasimare o mettere in dubbio l'errore popolare. I suoi "dolori di sciamano" (definizione di Zolla) non solo entrano in risonanza cosmica – secondo il melo-

⁶ Ivi, pp. 444-445. Per una lettura intratestuale dell'episodio cfr. Manlio Pastore Stocchi, *Il delitto di Iacopo Ortis*, "Giornale storico della letteratura italiana", XCVI, 1979: "lungo la traccia dei rimorsi enigmatici", p. 77. Per cui, "l'ombra dell'ucciso è quasi il simbolo che riassume il senso di molteplici colpe", pp. 80-81. Rilevante nondimeno per la petizione di metodo che, se ricalca un inciso di Bachtin, conferma il rinnovato orientamento da parte della filologia più accreditata in materia di immaginario letterario: "Sarebbe però troppo facile condannare, come suol farsi, senza appello i luoghi così intonati, quali rottami di un gusto preromantico in via di estinzione. Di rottami, sarà bene ricordare, furono costruite basiliche paleocristiane e cattedrali romaniche; e il vero problema sta nel comprenderli, più che in se stessi, nella pertinenza e nel significato che assumono secondo il disegno architettonico che li recupera e li rimette in opera", p. 82.

drammatico “tempesta in cielo, un omicidio in terra” – ma inducono una modificazione nell’immaginario collettivo. Non è possibile comprendere il senso di questa pagina ‘nera’, se non collegandola infatti alla intensa fantasia attiva nelle prime lettere dove, parafrasando Goethe in un paesaggio petrarchesco, Jacopo cedeva alla suggestione dell’“amante invisibile”:

15 maggio.[...] Lo credi tu? io delirando deliziosamente mi veggio dinanzi le Ninfe ignude, saltanti, inghirlandate di rose, e invoco in lor compagnia le Muse e l’Amore; e fuor dei rivi che cascano sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto con le chiome stillanti sparse su le spalle rugiadoso, e con gli occhi ridenti, le Naiadi, amabili custodi delle fontane. *Illusioni!* grida il filosofo. – Or non è tutto illusione? tutto! Beati gli antichi che si credeano degni de’ baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie; che diffondeano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell’uomo e che trovavano il BELLO ed il VERO accarezzando gli idoli della lor fantasia!

[...]

27 maggio. Ma penso: ed è pur vero che questa immagine d’angelo de’ cieli esista qui, in questo basso mondo, fra noi? e sospetto d’essermi innamorato della creatura della mia fantasia [...].⁷

⁷ Ivi, pp. 368 e 374. Il luogo del *Werther* era il seguente: “*12 maggio.* Non so se vi sono spiriti folletti in questo paesaggio, o se è la calda e celestiale fantasia nel mio cuore che mi fa apparire così paradisiaco tutto quello che trovo qui d’intorno. C’è, per esempio, subito fuori dell’abitato una fontana, una fontana nella quale io mi sento incantato come Melusina con le sue sorelle” (Johann Wolfgang Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1970, p. 60). Su alcuni motivi petrarcheschi e la “mitologia delle icone” di Arquà, cfr. Elémire Zolla, *L’amante invisibile*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 112-116; vedi anche di Zolla, *Dolori di sciamano*, “Corriere della sera” 5 settembre 1989, p. 3, per un’ipotesi del tipo di immaginazione servita di modello al *Werther* e, di riflesso, all’Ortis.

In effetti il Petrarca “redivivo” compare nella prima parte del romanzo, sovrapposto tuttavia all’influenza di Sterne, con la storia di Lauretta (“un racconto di sciagura”) desunta dal *Viaggio sentimentale*.⁸ Mentre *Laura* era il titolo del primo progetto dell’*Ortis*.⁹ Così come la “fantasia” si sovrappone inutilmente – ed è una chiave della catastrofe del personaggio – agli “umori” di un’“immaginazione” negativa e incostante:

Umana vita? sogno; ingannevole sogno al quale noi pur diam sì gran prezzo, siccome le donnicciole ripongono la lor ventura nelle superstizioni e nei presagi! [...] Sta dunque tutta la mia felicità nella vuota apparenza delle cose che ora m’attorniano; e s’io cerco alcun che di reale, o torno a ingannarmi, o spazio attonito e spaventato nel nulla! Io non lo so; ma, per me, temo che la Natura abbia costituito la nostra specie quasi minimo anello passivo dell’incomprensibile suo sistema, dotandone di cotanto amor proprio, perché il sommo timore e la somma speranza creandoci nell’immaginazione

⁸ U. Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, cit., pp. 351-357. Cfr. Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale*, a cura di Giuseppe Sertoli, Milano, Mondadori, 1983 (con la traduzione foscoliana annessa), p. 285 (n.106). Su Foscolo e Sterne cfr. i lavori compresi nel volume collettaneo *Effetto Sterne. La Narrazione Umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, che aggiorna una problematica, quella dello sternismo italiano, praticamente ferma al vecchio contributo del Rabizzani. Non sembra tuttavia adeguatamente studiato l’aspetto più scottante della questione, quello cioè che chiamava in causa un certo uso dell’immaginazione del quale, per esempio, Carlo Bini si sarebbe dimostrato consapevole: “L’immaginazione è là come un merciaiuolo alla fiera, e gli va mostrando uno dopo l’altro i suoi mille fantasmi e si protesta di vendere a buon mercato”(Carlo Bini, *Manoscritto di un prigioniero*, a cura di Alfredo Jeri, Milano, Rizzoli, 1961, p. 21).

⁹ Cfr. comunque i *Saggi sul Petrarca*, e in particolare il *Saggio sopra l’amore del Petrarca* (1821), in cui la dialettica di estasi e terrore è fedelmente ricostruita (U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 225-226).

una infinita serie di mali e di beni, ci tenessero pur sempre affannati di questa esistenza breve, dubbia, infelice ecc.¹⁰

Da questo punto di vista la problematica dell'*Ortis* resta insoluta. In quanto compreso nella cornice di una scrittura dell'io, sfruttando l'ambiguità narrativa della forma diaristico-epistolare, l'episodio della notte burrascosa si svolge tutto *in limine*, tra il reale e l'immaginario. Ricostruendo la nascita di una leggenda, in un certo senso, esso era già più vicino a un racconto fantastico moderno che all'utilizzazione 'classista' del genere orale praticata in seguito dai cultori del 'genere'.

2.

I fantasmi notturni o siano i terrori dei colpevoli,¹¹ è la formula che contempera descrizione del lato reale della questione e istanza del fantastico. Di "fantastico del rimorso" si tratta, secondo la denominazione stabilita da Pelckmans, a proposito di un sottotipo di narrazione caratterizzata dalla impossibilità di sopporre un'intrusione del soprannaturale.¹²

I tormenti del rimorso [osserva Pelckmans, rintracciando una implicita strategia moralistica] rappresentano da sempre un tema privi-

¹⁰ U. Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, cit., pp. 327-328. Ma Didimo avrebbe tradotto con fantasia la ricorrente *fancy* dello Sterne (cfr. *Viaggio sentimentale*, cit. pp. 30-31, 42-43 etc.)

¹¹ È il titolo di un'edizione popolare di novelle moraleggianti messe insieme da un anonimo che dichiara di ambire alla dignità di "romanziera utile" (Firenze, Tipografia e libreria Balatresi, 1821, 3 v.)

¹² Cfr. Paul Pelckmans, *Le fantastique du remords*, "Versants", 7, 1985, pp. 89-102, fondato sulla lettura di due racconti *L'Assassinat du Pont-Rouge* di C. Barbara, e *Cain*, di H. Rivière, rispettivamente datati 1855 e 1860. Due autori minori messi a confronto, solo alla fine, per la parodia di uno dei *Contes cruels*. Contestando Todorov, come ormai di prammatica, Pelckmans osserva che alle prese con esempi consimili il lettore "non ha di che esitare davvero".

legiato di ogni predicazione, che non disdegna di spaventare il suo uditorio.¹³

Ma non si dimentichino gli alti deliri tragici di Macbeth e di Saul. Rappresentando in seno alla dialettica di un racconto fantastico moderno una forma di neutralizzazione dell'impatto dell'evento soprannaturale inaccettabile e quindi di una sua rimozione sul piano ontologico, di rimorso del fantastico piuttosto che di fantastico del rimorso si deve più correttamente parlare, nel momento in cui il soprannaturale è ricondotto a una patologia psichica di tipo criminale.

Il fantasma dunque come la procreazione mentale di una mente sconvolta dal delitto, che lo genera appunto e in privato lo alimenta, senza che possa fare irruzione nella comunità alla maniera della "persona morta" dell'*Ortis*. Sul giudizio lusinghiero dell'*Ildegonda* del Grossi, intessuto nella *Lettera* al D'Azeglio, la Frangipani suggerisce non a torto l'apprezzamento da parte di Manzoni dell'impiego del fantastico quale proiezione allucinatoria.¹⁴ L'adesione per-

¹³ Ivi, p. 92. Acutamente Mariani aveva sottolineato l'influenza di novelle sulla patologia del rimorso, di Rabou, Vignon e Rivière, nonché dei Goncourt, su Tarchetti (*Una nobile follia*) e Rovani (*La Libia d'oro*): "è appena il caso di ricordare lo sviluppo che il tema avrà nella narrativa del naturalismo italiano, sino alle sottili intuizioni della letteratura decadente: lì Capuana, qui Svevo" (cfr. G. Mariani, *Storia della scapigliatura*, cit., pp. 440-441, nonché p. 195 e sgg., sui procedimenti desunti da Rovani dalla "medicina sperimentale" e dal romanzo "sperimentale" francese). Ciò che si intende dimostrare ulteriormente rispetto allo spunto di Mariani (che oltre a letture francesi di prima mano faceva adeguatamente uso della monografia di Castex) è l'aderenza del soggetto del rimorso al particolare approccio del "realismo romantico" italiano al genere fantastico nel suo complesso.

¹⁴ Si accolga pure l'argomentazione ancora acuta della Frangipani (cit., pp. 34-35): "Certo è che molti anni dopo, nel '71, pubblicando la Lettera a C. D'Azeglio, egli non tolse il giudizio sull'*Ildegonda* da uno scritto nel quale aveva detto, a proposito del romanticismo, che - In Milano, dove se n'è

sonale a questa soluzione appare limitata, nel soliloquio del Conte, al *Fermo e Lucia*:

E qui cominciarono a schierarsi dinanzi alla sua memoria tutti quelli ch'egli aveva cacciati o fatti cacciare dal mondo, dal primo, ch'egli essendo ancor giovanetto aveva passato con una stoccata per una rivalità d'amore, fino all'ultimo che aveva fatto scannare per servire alla vendetta di un suo corrispondente; tutti coi loro volti nell'atto del morire, e quelli che egli non aveva veduti, ma uccisi soltanto col comando, la sua fantasia dava loro i volti e gli atti.¹⁵

Dalla memoria alla fantasia, alla memoria ancora del primo delitto.¹⁶ Nei *Promessi sposi* la schiera delle ombre diventa la metaforica “squadra di nemici” dai quali l'Innominato sembra “trincerarsi”. Il resto è “rimembranza”, esame di coscienza, orrore, disperazione e terrore. La fantasia prefigura l'immediato futuro, il giorno dopo:

Si schierava nella sua fantasia tutti i suoi malandrini, e non trovava da comandare a nessuno di loro una cosa che gl'importasse [...].¹⁷

parlato più e più a lungo che altrove, la parola romanticismo è stata, se anche qui non m'inganno adoperata a rappresentare un complesso di idee più ragionevole, più ordinato, più generale, che in nessun altro luogo –, e, sempre nella Lettera, che il termine di romanticismo è diventato – non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante...–. Forse la soluzione al problema si trova nell'ultima frase “streghe, spettri”: il Manzoni rifiuta l'invenzione di queste creazioni, frutto di superstizione e di empietà, mentre accetta gli orrori dell'*Ildegonda*, frutto di allucinazioni e di crisi nervose, una specie di ‘vero’ scientifico”.

¹⁵ A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Verona, Mondadori, 1954, pp. 307-308.

¹⁶ Ivi: “Oh che coraggio aveva allora! era un uomo! e in un momento sono diventato...” etc. Questo provvisorio sentimento di impotenza senile non può non rimandare al *Saul*.

¹⁷ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., pp. 363-364.

Non contempla la morte delle sue vittime, ma la propria morte (“S’immaginava con raccapriccio il suo cadavere”).¹⁸ E il modello è, a ben vedere, ancora alfieriano. Di diversa sostanza drammatica, alternativa all’apparizione di Banquo o del convitato di pietra, era infatti l’allucinazione di Saul:

Ombra adirata, e tremenda, deh! cessa:
lasciami, deh!... Vedi: a’ tuoi piè mi prostro....
Ahi! dove fuggo?... – ove mi ascondo? O fera
ombra terribil, placati... Ma è sorda
ai miei prieghi; e m’incalza?... Apriti, o terra,
vivo m’inghiotti... Ah! pur che il truce sguardo
non mi saetti della orribil ombra...¹⁹

Lo spettro di Achimelech non appare in scena, come lo spettro di Banquo, Micol rivolge a Saul una domanda per conto dello spettatore:

Da chi fuggir? niun ti persegue: O padre etc.²⁰

3.

Integrando opportunamente le indicazioni di A.W. Schlegel con il più recente dibattito in corso in Francia sul genere fantastico, Gioberti avrebbe difeso il procedimento del meraviglioso drammatico

¹⁸ Ivi, p. 365. Per altre sfumature fantastiche del romanzo, altre forme di *mise en abyme* si rimanda ai cenni di E. Raimondi, *Le pietre del sogno*, cit., pp. 116-117. Basti aggiungere che, dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, come quello dell’Innominato si svuota del termine “fantasia”, così l’episodio parallelo e immediatamente precedente del dormiveglia di Lucia (“una torbida vicenda di pensieri, d’immaginazioni, di spaventi” etc.), risulterà privato dell’“immaginazione” dell’indomani (*Fermo e Lucia*, cit., p. 306).

¹⁹ V. Alfieri, *Saul*. Testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi, Asti, Casa d’Alfieri, 1982, p. 122.

²⁰ *Ibid.*

supponendo un'empatia sussistente tra fantasia del personaggio e fantasia "di chi legge scritta o ascolta recitata e vede rappresentata la tragedia".²¹ Gioberti non considera tutto questo in contraddizione con il principio di verosimiglianza dominante nella tragedia classica, da Racine ad Alfieri:

Certamente lo spettro di Banco non si assise a mensa più che il con-
 vitato di don Giovanni, né le ombre degli uccisi che turbavano i
 sonni di Riccardo e rallegravano quelli del suo avversario, parlavano
 loro all'orecchio; ma non è manco vero, che un animo colpevole è
 spesso assalito da tetre immaginazioni, e che il verme della rea co-
 scienza, o altra causa, le rende talvolta così gagliarde, che chi vi è in
 preda le scambia con la realtà, e cade in una specie di pazzia o deli-
 rio abituale, di cui lo Scott (nell'opera sulla stregoneria) recita alcuni
 esempi. E Tacito, che non è poeta, ma storico e moralista insigne, ci
 descrive le furie che esagitavano Tiberio, e narra che Nerone, uccisa
 Agrippina, lasciasse i luoghi testimoni del parricidio, perché pareva
 che uscissero suoni dai colli vicini e pianti dalla sepoltura della ma-
 dre. Il poeta drammatico, che non è uno storiografo narratore di un
 fatto reale, ma un artista che incarna e rende sensibile un fatto fanta-
 stico, può riprodurre (purché lo faccia con riserbo e maestria) sotto le
 sembianze della realtà i fenomeni della immaginazione. E ciò egli fa
 ragionevolmente, perché la scena effettiva in cui appaiono e ope-
 rano i suoi personaggi è l'animo di che legge il suo poema o assiste
 alla rappresentazione di esso.²²

Si tratta di una verosimiglianza fondata quindi non sopra una cre-
 denza religiosa che diviene certezza, e dunque in definitiva sul nes-
 so mito/sacro, bensì sulla "forza combinatrice" della fantasia quale
 facoltà soggettiva e individuale ancora in atto, nondimeno oggettiva
 nel conferire "al mondo possibile una esistenza immaginaria".²³ Pre-

²¹ V. Gioberti, *Del bello* (1841), cit., p. 41.

²² Ivi, pp. 40-41 (dove, oltre a Scott, c'è ancora il Muratori).

²³ Ivi, p. 43: "Il mondo fantastico è subbiettivo, in quanto veste i sembianti

supposto che consentiva a Gioberti di valutare con riservata serenità la tradizione del fantastico, fornendo – si ricordi la data: 1841 – un lucido documento di coscienza di “genere”:

quando l’animo è grandemente commosso, tali apparizioni straordinarie paiono naturalissime e producono un effetto meraviglioso; il quale proviene in parte dall’artificio con cui lo scrittore, riscaldando l’altrui immaginativa, la prepara a poco a poco a questo genere d’illusione. Tal è il pregio di quei romanzi il cui l’oltrannaturale vero o apparente è adoperato per risvegliare il terrore, come quelli di Anna Radcliffe, del Lewis, dell’Hoffmann, e altri moltissimi, per non parlar di Apuleio che ne porge forse il più antico esempio. Alcuni episodi di Gualtiero Scott, la *Leonora* del Bürger, la *Venere d’Ille* di Prospero Mérimée, e molte leggende del medio evo (alcune delle quali si leggono espresse con mirabile evidenza e candore di stile nel Cavalca e nel Passavanti) sono modelli di questo genere che traligna facilmente al vizio e vuol essere sobriamente usato.²⁴

Il riferimento alla letteratura predicatoria riprova un nesso, già puntualizzato nel cap. XX, con il “fantastico del rimorso”. Non a caso il De Sanctis avrebbe nei termini di “terrore” e “rimorso” formulato una rievocazione memorabile della “musa del Passavanti”.²⁵

di un complesso di cose individue e reali, è obbiettivo, in quanto si affaccia allo spirito come possibile”.

²⁴ Ivi, p. 41.

²⁵ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 166. Un *exemplum* dello *Specchio di vera penitenza* è citato in nota dal Guerrazzi quale fonte (accanto ad altre scientifiche e parascientifiche) e prova di autenticazione indiretta dell’episodio delle “fantasime” che torturano il conte Cenci (F.D. Guerrazzi, *Beatrice Cenci, Storia del secolo XV*, Milano, Guigoni, 1889, p. 355). Non manca il riferimento intertestuale al mito di Don Giovanni: “Ch’è questo? Sono io diventato don Giovanni Tenorio, e voi, mio bello spettro, volete sostenere meco le parti del Commendatore di Lojola?”, p. 351. Ma il convalidato non è di pietra, ma sembra affetto di “quella terribilissima infermità

Anche in seno a questa logica tragico-predicatoria il no di Don Giovanni, individuo assoluto, e il suo rifiuto del pentimento suonano eccessivi e travolgenti ogni possibile proiezione inconscia del senso di colpa. Mentre gli attanti di queste narrazioni borghesi dimostrano di avere un super-io.

4.

Al fantastico del rimorso approderà la novella più celebrata di Arrigo Boito, forse non a torto, per la sua densità strutturale:

Anderssen rientrò nelle sue terre col rimorso nel cuore non alleggerito dalla più tenue condanna. Dopo la catastrofe che raccontammo giocò ancora a scacchi, ma non vinse più. Quando si accingeva a giocare, l'*alfier nero* si mutava in fantasma. Tom era sulla scacchiera! Anderssen perdé al giuoco degli scacchi tutte le ricchezze che con quel giuoco aveva guadagnate.²⁶

Se si confronta *L'Alfier nero* con *Uno spirito in un lampone* tarchettiano, uno dei *Racconti fantastici* risalenti al 1865, dove la soluzione dell'intreccio, costruito sulla cronaca di una reincarnazione, risiede

che i medici chiamano *bulimo* o *fame canina*", ed è chiamato "vampiro" e "cannibale", pp. 351-352.

²⁶ *L'Alfier nero*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 413. Pure fondato sulla convalidazione della cosiddetta "nuova ipnologia", "che proverebbe l'influenza magnetica delle cose inanimate sull'uomo", la narrazione sembra almeno in parte svincolarsene in forza di una accurata architettura di simmetrie (i colori degli scacchi, il giocatore bianco e il giocatore nero) e di presagi (la rivolta di Gall-Ruck, la testa dell'alfiere nero riattaccata con quella ceralacca rossa etc.). Il processo di immedesimazione feticista è scatenata dal nero, vichianamente dotato di "immaginosa ed acuta fantasia" (come ogni primitivo, come il capo degli schiavi dal "linguaggio figurato e fantastico"). Ma l'uomo bianco ne è immediatamente contagiato.

in un assassinio tenuto celato,²⁷ nell'evidente ostinazione del modello del soprannaturale "spiegato" si possono isolare due conseguenze ovvie. La prima: la confluenza nel genere poliziesco. La seconda, invece, valutativamente: la definitiva modestia di prospettive stilistiche di una scrittura contratta in funzione illustrativa. Non a caso la topica che qui interessa, in rapporto alla maggiore libertà del personaggio entro configurazioni linguistiche più ampie, nel romanzo incontrerà possibilità relativamente più efficaci di sviluppo. In *Delitto e castigo*, nel corso dell'agonia della colpevolezza, Svidrigajlov sollevava la questione degli spiriti:

Si dice: "Tu sei malato, per conseguenza quel che ti appare non è che vano delirio". Ma qui non c'è una logica rigorosa. Son d'accordo che i fantasmi non appaiono che ai malati; ma questo prova soltanto che i fantasmi possono apparire unicamente ai malati, e non già che per se stessi non esistano.²⁸

La malattia di Raskòl'nikov ha invece origine nel delitto e soltanto l'espiazione potrà liberarlo. Dipendente in qualche maniera dalle suggestioni del romanzo dostoevskiano, *Il cappello del prete*, di un manzoniano della seconda generazione come De Marchi, privilegia il riferimento intertestuale alla conversione dell'Innominato:

²⁷ Cfr. Igino Ugo Tarchetti, *Tutte le opere* (II), a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 73-85. Ma suggestiva, spiazzante in certo modo l'interpretazione di Bonifazi che, a partire dall'etimo scientifico della pianta del lampone, "(*rubus idaeus*), che attraverso il monte Ida la mette in rapporto con Cibele, la divinità dei misteri orfici dell'al di là", scorge nella scrittura tarchettiana pieghe di raffinatezza insospettate. Tali, secondo Bonifazi, da designare il colpevole morale dell'assassinio nel barone, soggetto della sindrome di travestitismo. Cfr. Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, cit., p. 96.

²⁸ Fëdor M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 344. Cfr. anche la traduzione francese, *Le crime et le châtement*, Paris, Plon, 1884, quale tramite della ricezione italiana del testo.

Dal suo stesso delitto sepolto in grembo alla terra, avrebbe attinta l'energia del bene, come l'“Innominato” di Manzoni, anima nera venduta al demonio, che trovò nelle lagrime della compunzione e nelle buone azioni la sua morale rigenerazione.

Ma l'“Innominato” aveva incontrato sulla sua via un buon vescovo, non un ispettore di pubblica sicurezza [come Raskòl'nikov]. I tempi non erano ancora tanto sofisticati, e nessuno chiese a colui il pagamento di tutte le sue bricconate cogli articoli del codice penale in mano. Bastarono le lagrime della contrizione a lavare tutto il sudiciume di una coscienza malvagia.²⁹

Il colpevole è in questo caso un personaggio ideologo (che “non era Macbetto”) divenuto autore di un assassinio ‘a tesi’ materialistica, il quale però, mentre il suo gesto si trasforma in leggenda urbana, cade irrimediabilmente “tradito e punito dalla sua stessa coscienza”:³⁰

I mille fantasmi cacciati, respinti, costretti, flagellati dalla sua logica, uscivano sbucando ora tutt'insieme dai tenebrosi specchi della coscienza, invadevano la sua ragione e lo spavento s'impadroniva di quell'uomo che da circa un mese aveva lanciata una terribile sfida alla natura e a Dio.

[...] La mente non connetteva più, si spezzavano le formule logiche, e la pazzia, la furia vendicatrice della superba ragione, scendeva a rompere la testa del barone di Santafusca, come egli aveva spezzata, con una sbarra di ferro, la piccola testa di prete Cirillo.³¹

²⁹ *Il cappello del prete* (1887), in Emilio De Marchi, *Esperienze e racconti*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959, pp. 400-401.

³⁰ Ivi, p. 516. Ma cfr. il riferimento intertestuale, solo apparentemente banale: “Un cappello? ma che faccenda è questa! Pare una favola delle *Mille e una notte* e non è che la verità”, p. 445.

³¹ Ivi, p. 512.

5.

Che l'attenzione a quest'aspetto, nella descrizione di un processo mentale ossessivo, fosse destinata a una funzione topica, lo confermerà la censura applicata da Capuana all'*Innocente* di D'Annunzio (1892):

Le trecentosettantadue pagine della sua confessione non rivelano però il lento lavoro del rimorso [...] la sua voce non è commossa; il fantasma dell'*Innocente* non lo turba un solo momento [...]. Questo mi sembra il cardinale difetto del libro.³²

Preliminarmente Capuana aveva trascritto qualche passaggio del “famoso monologo del marito di Benigna (*Krotkaia*), monologo che il Dostoevskij intitola a torto novella fantastica”.³³ Perché, a dispetto di quanto lo scrittore russo aveva precisato, la registrazione dei movimenti psichici è un soggetto preminentemente realistico.³⁴ In verità Capuana sembra affezionato al gusto del “fantastico del rimorso”, quindi successivo comunque alla consumazione del delitto, secondo un canone presente ancora nel primissimo Svevo dell'*Assassinio di via Belpoggio*.³⁵ Nell'*Innocente*, per le stesse caratteristiche dell'intreccio,

³² Luigi Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, pp. 103-104.

³³ Ivi, p. 92. Si fa riferimento all'edizione italiana coeva (*Krotkaia*, Napoli, Pierro, 1892).

³⁴ Rifacendosi alla inverosimiglianza strutturale dell'*Ultimo giorno di un condannato a morte di Hugo*: “[...]L'ho chiamato “fantastico”, mentre lo considero al più alto grado reale. Ma c'è davvero un elemento fantastico: la sua forma [...] la supposizione di uno stenografo che trascriveva ogni cosa è ciò che chiamo fantastico in questo racconto” (F. Dostoevskij, *Crotkaia* (1876), Milano, Bompiani, 1966, pp. 7-8).

³⁵ Pubblicato a puntate su un quotidiano triestino nel 1890. Così l'omicida accede all'allucinazione: “Con lo stesso suo passo veloce camminava dinnanzi a lui un ometto curvo, piccolo, misero, le mani ostinatamente in tasca, Antonio Vaccì insomma. Lo vedeva distintamente, scorgeva tutte le

esente dalla tattica moraleggiante, gli stati di perturbazione risultano già in anticipo e precedenti il gesto, per esempio:

Uno sgomento repentino m'invase. Pensai: "Ho paura?" Mi pareva che qualcuno, invisibile, mi guardasse l'anima. Provavo lo stesso malessere che danno talvolta gli sguardi troppo fissi, magnetici. Pensai: "Ho paura? Di che? Di compiere l'atto o di essere scoperto da qualcuno?" Mi sgomentavano le ombre dei grandi alberi, l'immensità del cielo, i luccichii dell'Assòro, tutte quelle voci vaghe della campagna. Sonò l'*Angelus*. Rientrai, quasi di fuga, come inseguito.³⁶

Connessa a una situazione di rimorso, tra ricostruzione positiva e metafore desunte dalla tematology del fantastico, questa sintagmatica del perturbante si rivela dunque particolarmente duttile. Corrispondendo a una estrema alterazione percettiva individuale, essa è tuttavia cancellata in un romanzo fantastico in cui dovrà essere il fantasma a generare il rimorso, e non viceversa. In *Castigo* (1893), piuttosto che Dostoevskij e D'Annunzio, la Serao sembra aver tenuto presente Poe. Il Poe di *Ligeia*, beninteso, non del *Cuore rivelatore*, conseguentemente.³⁷ Di fronte all'inatteso suicidio di Anna, Cesa-

particolarità della miserabile personcina, persino i radi capelli grigi accuratamente lisciati sulle tempie, e per un istante non ebbe dubbio di sorta: Antonio era vivo!" (Italo Svevo, *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*, Milano, Mondadori, 1966, p. 113).

³⁶ Gabriele D'Annunzio, *L'innocente*, Milano, Mondadori, 1975 pp. 356-357.

³⁷ Poe è citato, dopo Hoffmann, dalla narratrice in una conferenza del 1895, in cui afferma la verosimiglianza del fantastico contrapposta all'incredibilità del meraviglioso: "Tutto è vero, tutto può esser vero, nel grido che sale nel *Cuore rivelatore*, tutto è vero, tutto può esser vero nei terribili rumori della *Casa Usher*. Il fantastico del rimorso, il fantastico del terrore non vengono da spettri, non vengono da vani fantasmi, ma l'uomo li porta in sé, ma sono gli abitanti del suo spirito, i tetri e fieri abitanti!" (Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba*, in *La vita italiana nel Settecento*, Milano, Treves, 1930, pp. 241-271, 261)

re (il marito) e Laura (la sorella), da tempo amanti, si dichiarano complici. Lo sfogo di Cesare, come si vedrà, ha grande rilevanza narrativa:

[...] dovevo io essere nella tomba di casa Dias, mentre oggi l'ho vista sotterrare e ho udito cadere la lapide di marmo sulla tomba, su lei!³⁸

Platonico ammiratore di Anna, che ha scelto di darsi la morte in casa sua, Luigi vagabonda malinconico per la Firenze notturna di Heine in attesa di un impossibile incontro:

Nella notte, in quella città magica, dove Ginevra risuscitò solo per colui che l'amava, pareva, per Luigi, che ogni spettro muliebre prendesse i tratti vanenti di Anna Dias [...] come se, bizzarramente, le tracce della beltà di Anna si fossero disperse nel mondo dei fantasmi. E forse, dopo aver rabbrivito di terrore e di piacere scorgendo quel tratto fuggente, il freddo mortale che lo coglieva era il senso della morte. Ah Ginevra non era risuscitata che un'unica volta attraverso la storia dell'amore".³⁹

Ciononostante, durante uno di questi pellegrinaggi notturni, indotti dall'"Insonnia fantastica delle vie", il doppio di Anna si manifesta, non come uno spettro, ma come "lady Hermione".⁴⁰ Rico-

³⁸ M. Serao, *Castigo*, Milano, Curcio, 1977, p. 75.

³⁹ Ivi, pp. 93-94.

⁴⁰ Ivi, p. 101. Anticipando certe movenze caratteristiche del racconto fantastico italiano del Novecento, la Serao già sfrutta a dovere il mito turistico di una città d'arte: "[...] era notte: era alto il silenzio: erano soli: non forse Firenze par piena di fantasmi, in quell'ora? Abbiamo visto uno spettro... – riprese Luigi". Una componente pre-turistica era già presente nella novellistica romantica. "Spesso al Cantù gli argomenti sono suggeriti dalle località che descrive in una specie di "guida turistica" arricchita da feroci storie, o da leggende" (M.A. Frangipani, *Motivi del romanzo nero nella narrativa lombarda*, cit., p. 45). Mettendo da parte l'atteggiamento autoesotico, come gia

noscibile in società “in quel suo andare di fantasma” e per “il moto fantomatico”, il doppio proviene dal nord, “dove l’idea della morte soverchia la vita”.⁴¹ Ma anche a Pisa c’è la meravigliosa e terribile danza macabra dell’Orcagna. Come stanno veramente le cose? Ecco riesumata a questo punto la questione, rimasta in sospeso, della matrice *double face* ora nordica ora mediterranea del gusto romantico:

– Voi altri italiani siete così paurosi della morte! – ella rispose, con una lieve intonazione di disprezzo. – L’idea che sarete freddi per sempre, quando vi piace così il caldo; l’idea che non godrete più la luce, mentre siete tutti innamorati del sole; l’idea che si corromperà il vostro bel viso e il vostro bel corpo, che amate tanto, tutto questo che è la morte, vi terrorizza... –⁴²

Anche se forse grossolanamente, chi parla così non può che farlo dall’oltretomba. E in effetti, quando Luigi la seduce chiamandola “Anna”, la donna gli cade tra le braccia fredda come una morta. A conferma dell’accurato percorso simbolico, una rappresentazione dell’Orfeo di Gluck è in corso la stessa sera in cui Luigi-Orfeo crede di ritrovare la sua Euridice.

Di violenta gelosia è la reazione di Cesare alla notizia del ritorno di Anna:

accennato si vedano le *Notti fiorentine* di Heine, tradotte presso Hoepli nel 1888, dove il personaggio confessa di aver amato “anche donne morte”, accingendosi al contatto con una donna malinconica e spettrale, una nuova Proserpina, tale da indurlo all’interrogativo tipico: “Era un fantasma della mia immaginazione o realtà paurosa quello che in quella notte vidi e sentii?” (Heinrich Heine, *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1962, p. 216). Sul doppio femminile, con derivazioni da Poe e da Nerval, cfr. le glosse di Massimo Fusillo, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 16.

⁴¹ M. Serao, *Castigo*, cit., p. 109.

⁴² Ivi, p. 110.

E che importava a lui, Cesare Dias, se la Duchessa fosse un'ombra o una femmina viva, che gli importava se ella venisse dal mondo dei fantasmi o semplicemente dall'Inghilterra, che gli importava se ella avesse l'anima di Anna Dias o semplicemente quella di Hermione Darligton, Duchessa di Cleveland? Ella aveva il corpo, la persona e il volto di sua moglie morta, ne aveva l'aria, il passo.⁴³

Ma sarà proprio lei a inchiodarlo alle sue responsabilità, alla sua colpa, invitandolo a espiare coricandosi “come Amleto, nella tomba di Anna”.⁴⁴ Sostanzialmente apologetico invece riesce il confronto tra la shakespeareana “lady Hermione” – Anna⁴⁵ e la sorella implorante perdono. A questo punto il fantasma d'amore o del passato riprende la via dell'acqua dalla quale era venuta, imbarcandosi sullo yacht *Chimera* destinato a un tragico naufragio. Mentre, caduto Cesare in duello per mano di Luigi, diversamente da quella di *Morella* di Poe, la tomba di Anna resterà chiusa in eterno.

6.

Amore e rimorso, ma senza prospettive di conversione, e senza “fantasima”, è il dittico che non poteva sfuggire agli esercizi di Dossi, il quale ne trae spunto negli *Amori* (1887) per una pagina crepuscolare incentrata su un innamoramento postumo:

[...] E di fantasia in fantasia, avvolgendomi nei labirinti della logica sentimentale, la quale ha regole affatto al rovescio dell'altra, finii col persuadermi che tutte le immaginazioni mie non fossero che realtà, a ravvisarmi quasi colpevole della immatura morte di lei, a soffrire, in ogni suo aculeo, quel tormento del galantuomo, che è il rimorso.⁴⁶

⁴³ Ivi, p. 176.

⁴⁴ Ivi, p. 254.

⁴⁵ In *Racconto d'inverno* Hermione era mutata in pietra per sfuggire alla gelosia omicida di Leonte, ritornando umana a tempo debito (cfr. M. Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba*, cit., p. 261).

⁴⁶ Carlo Dossi, *Amori*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1977, p. 85.

Anche l'altro procedimento di neutralizzazione compare in Dossi, quello del "si dice", consistente nella valorizzazione marginale del genere preletterario o 'forma semplice'. Le voci concernono in questo caso le perversioni di una donna di mondo, una duchessa che (come la *Juliette* di Calandra, 1909) avrebbe fatto inbalsamare il proprio amante:

Quella notte i finestrini ogivali della torre maestra di Rocca Adeldardi splendevano. L'attardato villano, che vi passava rasente colla paura alla strozza, batteva via lesto, facendosi il segno di croce. Chè sulla torre e i suoi lumi giravano le dicerie più turchine.[...] E dopo due dì dal mortorio, così contavano i villici di Rocca Adeldardi, era venuta alla Rocca una squadra di apparatori con candelabri ed addobbi e tanta gramaglia da tappezzarne, entro e fuori, la chiesa della parrocchia. Le vuote occhiaje della torre maestra avèano allora riavuto le loro pupille di vetro.⁴⁷

Nel raffinato umorismo di Dossi si conserva il carattere feudale che esso aveva in *Malombra*, ma non la natura leggendaria della testimonianza collettiva, che è qui degradata a pura diceria. Solo il fatto-re tempo trasforma una diceria in leggenda. Quando infatti Tarchetti, Verga e lo stesso Fogazzaro, avevano affrontato l'analogo nucleo narrativo della leggenda popolare passato nei generi romantici della ballata e della novella, ne avevano suggerito una trasposizione diversa. Tragica in Tarchetti, romanzesca in Verga, ironica in Fogazzaro. Fermo restando, rispettivamente nelle *Leggende del castello nero*, nelle *Storie del castello di Trezza* e in *Malombra*, il replicarsi nella contemporaneità (dunque sopprimendo il tempo intermedio) del contenuto seppellito in un racconto inattuale, "antica storia" che "narra così" (secondo il fortunato *refrain* di Carrer).

A meno di non profilare un caso di reincarnazione, attraverso messaggi di vario tipo provenienti da un altro spazio e da un al-

⁴⁷ C. Dossi, *La desinenza in "A"*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 218-222.

tro tempo, questa oscillazione tra passato e presente presuppone la cornice di un paesaggio culturale ancora intatto (anche se in via di trasformazione tecnologica, come quello di *Malombra*).⁴⁸ Per questo, mentre il “castello nero” ormai ridotto in macerie è ricostruito solo nel sogno, il castello di Trezza è tuttora visitato dai suoi personaggi.⁴⁹

⁴⁸ Dove si fa cenno, con sensibilità pre-ambientalistica, per così dirla, al deturpante progetto di una cartiera (Antonio Fogazzaro, *Malombra* (I), Milano, Mondadori, 1931, pp. 166-169).

⁴⁹ Un raffronto tra i due racconti è stabilito, nei rispettivi tratti di innovazione e conservazione, da M. Di Fazio Alberti, *Il fantastico e i modelli conosciuti*, cit., pp. 20-25. Cfr. anche per l'incursione giovanile di Verga nel “genere”, Maria Teresa Pulcio, “*Le storie del castello di Trezza*”. *Novella fantastica?*, in *Naturalismo e verismo. Atti del congresso internazionale di studi*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1988, pp. 227-237. La francesista disambiguava, con maggior precisione degli interpreti italianisti, l'essenziale specularità del testo, riconducibile alla tecnica del doppio livello di comunicazione praticata da Balzac e da Barbey d'Aurevilly. Non mancando di ricordare “le vecchie forme narrative romantiche di casa nostra” chiamate in causa da Pirandello, e sottolineando il carattere critico di questa esperienza verghiana. (Ma cfr. E. Ghidetti, *Tarchetti*, cit., p. 220, sul fallimento delle rievocazioni alla maniera di *Iberia* di Boito). Analoga nelle conclusioni la lettura di Monica Farnetti, *Il giuoco del maligno*, cit., p. 148, con in rapporto le *Storie* con la *Fantasticheria* che prelude al grande romanzo. Racconto fantastico e “fantasia” o “fantasticheria”, sono appunto forse reciprocamente irriducibili, a partire dalla sostanza non narrativa o narrativa “senza intreccio” della seconda. Almeno nella fattispecie, nel momento specifico di sviluppo dei due generi in Italia. Detto questo va tuttavia puntualizzato che la connessione di racconto fantastico e di narrativa senza intreccio (della quale la “fantasticheria” è uno dei generi) non è affatto gratuita, sebbene da porre su un piano differente. Non a caso tutto il capitolo tarchettiano della *Storia della scapigliatura* del Mariani (cit., pp. 369-472) era costruito sul rovesciamento dell'interpretazione di Croce prima, di Nardi poi. Il racconto a “tesi” e l'inconsistenza dei personaggi (cfr. P. Nardi, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968), corrispondeva dal punto di vista di Mariani alla “formula dell'antiracconto” o “storia-sensazione”, alla quale approderebbe, sotto la copertura del fantastico, un autore che già dalle

“*Strana storia*”, che è il quinto capitolo di *Malombra*, privilegiava Marina come soggetto centrale, descrivendone i presentimenti inspiegabili, l’incontro con le leggende del palazzo, le reazioni e le voci servili:

si compiaceva della leggenda paurosa narrata da Giovanna. La solitudine stessa, la tristezza del vecchio Palazzo pigliavano fra le pareti della sua camera un che di fantastico e di patetico; ed ella sentiva gli occhi de’ domestici e de’ contadini che bazzicavano per casa seguire la sua persona con ammirazione mista di spavento. [...]

Conosceva tutti i pettegolezzi del paese e possedeva un fondo inesauribile di fiabe, di leggende popolari. Marina lo interrogava spesso sulle tradizioni relative alla “*Matta del Palazzo*”.⁵⁰

Il destino che si abatterà su Marina e su Corrado non è tuttavia interpretabile come l’esito di una “seconda vita”, perché sono i personaggi malinconici a infestare la loro mente dello spirito della leggenda. In questo senso Fogazzaro ricorre nel disegno alla dottrina demonologica, già nel capitolo quinto, dove si esplicita un dubbio cartesiano, quindi nella seconda parte del romanzo, nello snodarsi che risulta in qualche modo alleggerito al suo interno della possibile autenticazione del contatto soprannaturale:

“Spiritismo? chiese il commendatore.

“No. Ma, La prego, continui”.⁵¹

prime prove si era dimostrato allergico all’intreccio.

⁵⁰ A. Fogazzaro, *Malombra* (I), cit., pp. 93 e 106. Cfr. anche le “novelle assurde” di cui si fa menzione a p. 130.

⁵¹ *Malombra* (II), cit., p. 590. Si parla di “gioco di una potenza nemica”, p. 404; di “un sinistro demonio confitto nel suo fianco”, p. 411; di “voce dolce e forte del tentatore”, mentre “La fantasia correva ad altre immagini febbrili”, p. 444. Finché alla fine un medico definirà Marina in questi termini: “una donna, noti, molto mal disposta inizialmente se ha potuto accogliere certi fantasmi [...]”, p. 645.



VI. IL FANTASTICO MATERIALIZZATO E NEUTRALIZZATO

MATERIALISMO E STERNISMO (TARCHETTI, DOSSI) – L'INETTO FANTASTICO (DA DOSSI A FOGAZZARO) – MALOMBRA, TRA POE E GOLDONI – FANTASIA, IMMAGINAZIONE, FANTASTICO – DE SANCTIS, CIAMPOLI, CAPUANA – IPOTECHE E PREGIUDIZIALI CROCIANE

L'aspetto più importante del rimorso del fantastico è quindi un rifiuto del soprannaturale che proviene dall'impossibilità di riassorbire temi e motivi provenienti dalla semplice tradizione della leggenda. Riscrivere le leggende, è impossibile in Italia, in ragione della spaccatura precoce tra cultura popolare e del *main stream*, della conseguente egemonia della seconda sulla prima e con il melodramma come genere centrale e trasversale nel sistema delle arti. Oltretutto, non nasce in Italia un grande scrittore, un Gustavo Adolfo Bécquer per esempio, che si avvicini con intima serietà alla riscrittura della leggenda. Sotterraneamente questa dissociazione e questo isolamento, in definitiva, di una produzione narrativa senza consenso è tra le concause della crisi immediata del fantastico italiano di cui si è riferito nel precedente capitolo 4. Le motivazioni più esplicite della crisi erano però già interne alle matrici hoffmanniane laddove più compromesse con l'interesse per le scienze occulte, il mesmerismo e altre forme di medicina "romantica", e tali da riassorbire comunque nella casistica verificabile la straordinarietà dell'evento.

1.

Per quanto riguarda Poe, sopraggiungeva in Italia già nella prima metà degli anni Settanta, dopo Baudelaire, l'interpretazione materialistica globale del narratore (e teorico) angloamericano, che a ben vedere solo in alcuni luoghi della sua opera aveva sostenuto la relazione tra la letteratura e le scienze esatte.¹ Certamente la riduzione a meccanismo del comportamento umano, sia pure di quello più anormale, è tentazione presente in Hoffman e in Poe, ma solo in parte del loro pensiero. Infine, nella valutazione delle concause della 'crisi' del fantastico, va notata la corrosione costante esercitata dallo sternismo, radice osservabile in Hoffmann come in Poe, che Tarchetti aveva in qualche modo distanziato dalla sua produzione fantastica, con l'eccezione confermativa della *Lettera U*, che non si vede come possa considerarsi un racconto "nero".² Si tratta precisamente di quello sternismo che, per l'appunto, nelle mani di uno stilista come Dossi avrebbe ridotto in parodia le tecniche e le tematiche del 'genere'.³ È curioso notare, nella strategia dei due primi

¹ Si pensi all'accostamento Poe-Verne dei *Racconti straordinari*, Milano, Treves, 1874. Sulla fortuna invece del binomio Erckmann-Chatrian, con la positiva valutazione dell'aspetto divulgativo-pedagogico dei loro "*contes fantastiques*", attribuita erroneamente al Cattaneo, cfr. C. De Caprio, *Il giovane Di Giacomo*, cit., p. 464n, e ancor prima la puntualizzazione di G. Mariani, cit., p. 808n. Non aveva torto in questo senso il vecchio Bosco quando metteva sullo stesso piano Tarchetti e Capuana (cfr. Umberto Bosco, *Realismo romantico*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1959, p. 129).

² Nonostante fosse inserito nella raccolta del '69. Già nelle *Idee minime* Tarchetti poneva Sterne all'altezza di Foscolo e di Alfieri (cfr. I.U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., pp. 530-531).

³ Del volume *Effetto Sterne*, cit., cfr. Mariella Muscariello, *L'umorismo di Igino Ugo Tarchetti ovvero la passione delle opinioni*, pp. 230-263, dove si disambiguano i modelli indicati in *Ad un moscone*, tra gli altri aspetti dello sternismo tarchettiano. Cfr. anche Antonio Saccone, "*Lettori miei; conterò intanto una storia*". *Dossi e la disseminazione dell'intrigo: in margine alla Vita di Alberto Pisani*, pp. 264-293 (in particolare pp.

libri di Dossi, come il confronto con Dante sia la premessa alla contraffazione di materiali fantastici. Se c'è da smontare, da un lato, il mito preraffaellita, e dall'altro rimettere in gioco un uso ben chiaro dell'immaginazione quale fantasticheria esercitata talora sul piano del significante. *L'altrièri*, che l'autore dichiarerà nel 1881 di aver scritto "a sèmplice sfogo di fantasia", segue la falsariga della *Vita nuova*, per concludersi con il capriccio pirotecnico della Principessa Pirimpàra ("– Scrivi – mi vellicò, dall'altro orecchio, l'immaginazione").⁴ A metà strada tra *La Principessa Brambilla* e *Lo schiaccianoci*, l'incursione nel regno dei giocattoli si rivelerà mera esperienza onirica:

E io mi sveglio. Ho il corpo indolenzito, la lingua allappata, gli occhi mezzo ingommati [...] Perdio! alla brocca.

Difatti, come v'immergo le mani – che unghiella! – e mi bagno la fronte, ecco nella fantasia ripasseggiarmi, a braccio, la principessa di Pirimpàra e la contessa di Nievo. – Mariuole! – penso io tra lo stizzoso e il ridente.⁵

La vita di Alberto Pisani si apre invece con l'anticipazione, sterniana anche questa, del "Capitolo quarto", in un contesto che appare suggestionato dalla "spiritica vita":

Fu la mirabile Beatrice, vera? e tutta vera? oppure Dante [...] se la plasmò o compì nell'alta fantasia, poi illuso gioì e sofferse dell'ombra sua?...⁶

290 e sgg.). Secondo la Tonucci Mazza, Dossi lesse Poe nella lingua originale per parodiare già all'*Altrièri*, nel personaggio stesso di Guido Etefredi, derivato dall'Ethelred della ballata messa *en abyme* nel *Crollo della casa degli Usher* (ma cfr. Antonia Tonucci Mazza, *Dossi, Poe e il gusto del macabro*, "Otto/Novecento"IV, 5-6, 1980, pp. 57-68, anche per la presenza del "genere" nelle *Note azzurre*).

⁴ C. Dossi, *L'altrièri. Nero su bianco*, Torino, Einaudi, 1972, p. 79.

⁵ Ivi, p. 84.

⁶ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, Torino, Einaudi, 1976, p. 9.

È una questione di critica dantesca d'attualità tutta ottocentesca ma tuttora aperta.⁷ Alberto non ha dubbi in merito e trovando le donne “troppo dense, troppo reali” vagheggia una “semidiàfana amante”:

E Alberto, inebriato dalle imàgini sue, ristè,
fiso alla porta, attendendo.
Passarono alcuni momenti.
Trac; la maniglia diede un sobbalzo...
Ne sobbalzò egli pure...
Le imposte infatti si aprivano.⁸

Sta dunque per ripetersi il miracolo della *Storia di un ideale* tarchettiana, dove un personaggio confessava di convivere con l'amante invisibile. A questo punto il montaggio del romanzo ha inserito i primi tre capitoli, dominati dalla figura della nonna e dai suoi racconti nel racconto – storie *ancien régime* o macabre, come *Isolina*, sul motivo della mano mozzata.⁹

Quando si riprende con il “Capitolo quinto” (*Trac* – la maniglia diede un sobbalzo...) il narratore si rivolge prontamente ai suoi lettori,

cui il soprannaturale dà urto, non indispettite: polve di Pimpirlimpina, in questo racconto, non ci ha. Certo si apriva la porta, ma semplicemente a Paolino, il servo, con un candeliere acceso e un pacco.¹⁰

⁷ Ma cfr. il classico studio di Barbi, *La questione di Beatrice*, (1905), in cui si anticipano le conclusioni di Auerbach: “anche là dove si rivela l'allegoria della donna pietosa, Beatrice rimane donna vera e propria” (Michele Barbi, *Problemi di critica dantesca. Prima serie 1893-1918*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 115).

⁸ Cfr. I.U. Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., pp. 92-105.

⁹ Cfr. C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., pp. 19-21.

¹⁰ Ivi, p. 45.

2.

Precluso così il passaggio dall'alta fantasia dantesca al mondo infantile e fiabesco di Pirimpàra, quello che tuttavia si rinnova è il destino di Iacopo Ortis, incapace nel suo personale tracollo di rendere compatibili Petrarca e Sterne. Modelli letterari e costruzione (o, forse meglio, decostruzione) del personaggio, in funzione di filtro della strategia dell'autore, si incontrano e si scontrano in un rumoroso, suicidario silenzio. Alberto Pisani è del resto uno scrittore "senza talento" e "senza dottrina"; un inetto incorreggibile. Quando, emulo dell'Egeus della *Berenice* di Poe, profana la tomba dell'amata Claudia e si avvede della sua morte apparente, Alberto la uccide e si uccide, con la stessa pistola ereditata da un mago che, incapace di esorcizzarla, era divenuto soccombente per il terrore della morte.¹¹ È invece il terrore analogo e inverso della vita a dettare l'insano gesto di Alberto.

A differenza di Alberto, suo fratello maggiore spirituale, Corrado Silla, protagonista maschile di *Malombra* di Fogazzaro, si presenta prima che come inetto, come autore di un romanzo in cui "l'elemento fantastico non vi è adoperato troppo male".¹² Destinatario giudicante, lettrice ideale e materiale a un tempo, protagonista femminile del romanzo, Marina è esperta di romanzi e appassionata di leggende (nella sua biblioteca però c'è anche Poe); sarà lei a interrogare direttamente "il mistico scrittore" sulla possibilità concreta del fantastico. Tra demonologia e spiritismo, la risposta sarà del tutto affermativa, meritando la derisione di Marina. Un'ultima lettera permalosa del personaggio-scrittore conclude il carteggio, ma il fantastico resta nel romanzo in pieno atto la prerogativa sempre aperta che guida i due personaggi alla catastrofe.¹³

¹¹ *Il mago* è la novella compresa nel capitolo IX (ivi, pp. 79-82).

¹² A. Fogazzaro, *Malombra* (I), cit., p. 138. *Il sogno* affrontava tarchettianamente il tema della "pluralità delle esistenze", p. 144.

¹³ Ivi, parte prima, capitolo I-V.

A considerare il tracciato delineato da Fogazzaro, tra realismo e umorismo, nella conferenza *Dell'avvenire del romanzo in Italia* (1872), mettendolo a confronto col romanzo di Corrado Silla e con la ricezione da parte di Marina, si può dire che l'uno pagherà la sua mancanza di ironia, come l'altra la propria incapacità di realismo. Da questo punto di vista *Malombra* è investito di una spiccata valenza metaromanzesca. Vicino al romanzo inglese, dalle Brontë a Dickens, dunque tra *romance* e *novel*, piuttosto che allo smodato e 'corrotto' (e quindi corruttore) realismo francese, per Fogazzaro il romanzo si configura come un genere pluristilistico e plurilinguistico, contemperante realtà e ironia.¹⁴ Ma attenzione, perché quando Fogazzaro accenna allo *humour* anglosassone non sta pensando a Sterne, ed è questa la principale dissociazione, ma non l'unica, dalle *Idee minime* di Tarchetti, alle quali l'esposizione del romanziero vicentino è stata giustamente approssimata.¹⁵ Nondimeno, in questa fase come in seguito, la poetica di Fogazzaro non ammette la priorità del fantastico nella narrazione. Sebbene

¹⁴ *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, in A. Fogazzaro, *Scene e prose varie*, Milano, Mondadori, 1945: “[...] parla tutti i linguaggi, da quello dei gentiluomini a quello del trivio [...]”. L'epica, la lirica, la satira si trovano intrecciate nel romanzo [...]”, pp. 345-346. “Della vena comica nazionale deve giovarsi il romanziero italiano”, p. 355. “Quanto al realismo, ossia alla rappresentazione esatta del vero senza scelta e senza idea, esso è la negazione dell'arte”, p. 358.

¹⁵ Cfr. Gino Tellini, *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 44-45 e sgg., dove si esplicita tuttavia un contesto di “persistenza di motivi tardo-romantici, variamente registrabile nella frastagliata geografia letteraria circostante a *Malombra*”. Dal giovane Verga, a Capuana, a Dall'Ongharo, alla Serao, nel punto in cui evidentemente si sfaldano i confini posticci tra le “scuole” scapigliata e verista. Ma cfr. anche *Tarchetti e il Fogazzaro di Malombra*, in G. Tellini, *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 53-64. Cfr. anche Vittore Branca, “*Malombra*” fra giallo e nero, in *Omaggio a Pietro Treves*, Padova, Antenore, 1983, pp. 29-41.

composto in un momento di parziale adesione all'occultismo,¹⁶ *Malombra* non lascia strutturalmente dubbi in proposito.

3.

Nei primi tre capitoli il narratore segue il punto di vista di Corrado Silla (che comincia una lettera a Cecilia). Nel quarto si trascrive invece una lettera di Marina a una sua amica. Nel quinto si riporta tutto l'antefatto: le circostanze che hanno condotto Marina al "Palazzo", la scoperta della lettera ai posteri di Cecilia, la ricerca del contatto 'firmato Cecilia' con l'autore del romanzo *Un sogno* che, come il lettore ha appreso nel terzo capitolo, è Corrado. A questo punto, Corrado non sa che donna Marina (ancora non incontrata) è in verità la sua corrispondente Cecilia; Marina ugualmente ignora che "il principe nero" giunto al "Palazzo" è l'autore di *Un sogno*. Mentre il vecchio Conte non è al corrente del carteggio tra i due: lei sua nipote, lui il figlio del suo antico amore. Ancora nella parte prima, per quanto ormai nel sesto capitolo, Corrado identifica Cecilia in Marina. Infine nell'ottavo capitolo la chiamerà Cecilia, ma all'oscuro del significato che il nome rischia di assumere per Marina, la quale non può riconoscere ancora l'autore di *Un sogno* – come vuole la regia del narratore con l'introduzione della "piccola posta" del capitolo IX. Soltanto nella parte seconda del romanzo Marina intuisce la reale personalità dell'ospite, pure in un contesto poco incisivo e conforme all'atmosfera comica che prende lentamente corpo in alternativa alla leggenda:

¹⁶ "Prima di scrivere *Malombra* io mi ero gettato nell'occultismo; ero stato affascinato da una filosofia strana, dove il misticismo indiano era mescolato al misticismo cristiano. Non mi ero del tutto consegnato a questa filosofia c'era nel fondo del mio essere un residuo di resistenza ma subivo il suo incanto, e scrissi *Malombra* sotto questo incanto, al quale in seguito seppi sottrarmi del tutto" ("*Malombra*" *Préface*, in A. Fogazzaro, *Scene e prose varie*, cit., pp. 301-305).

Non vanno alla commedia i padroni? Dunque anche la povera servitù ha da potersi godere la sua *matta* commedia, già che in casa la danno per niente. E se non la vogliono dare, *ciò*, la si prende.¹⁷

La novità di *Malombra* consiste amabilmente nella peculiare contaminazione di fantastico e di commedia, di Poe e di Goldoni. Ne è confermato un principio, che già si è avuto l'opportunità di enucleare, dimostrandosi gli episodi più persuasivi stilisticamente di letteratura fantastica italiana dell'Ottocento, in Dossi e in Fogazzaro appunto, collegati alla parodia o arginati dalla commedia.

L'aggettivo "fantastico" compare più volte in *Malombra* per indicare un aspetto letterario; oppure nel significato di 'assurdo' (per esempio per una mossa di scacchi sbagliata);¹⁸ in ultimo, per connotare la "bellezza" di Marina "altera e fantastica".¹⁹ Il tema fantastico dominante, convocato paratestualmente nel terzo capitolo della parte prima come "fantasmi del passato" passa, d'altra parte, da un uso linguistico a un uso metalinguistico. In *un paese sconosciuto*, Corrado ritrova la camera della madre, intatta; quindi riceve dal Conte, artefice di una messa in scena quasi gotica, la lettera davvero inviata dalla madre stessa "dal paese della pace".²⁰ È una variante dell'autentico messaggio dall'aldilà ricevuto da Marina, quando legge la lettera che la defunta Cecilia aveva indirizzato alla sua reincarnazione terrena.²¹ Tra senso proprio e senso figurato, lei stessa un fantasma del passato, Edith allude alla felicità che, alla madre defunta,

¹⁷ A. Fogazzaro, *Malombra* (I), cit., p. 272.

¹⁸ Ivi, p. 153: "Il dottore fece fare al suo Cavaliere un salto fantastico", i discorsi sull'uguaglianza imbastiti sulla partita a scacchi, denunciano il ricordo dell'*Alfieri nero*.

¹⁹ *Malombra* (II), cit., p. 484.

²⁰ *Malombra* (I), cit., p. 65: "La voce cara di sua madre gli pareva venir dal mondo degli spiriti" etc.

²¹ Ivi, p. 119 e sgg. Manoscritto "ritrovato" materialmente dalla protagonista, non letteralmente piovuto dal cielo come nelle *Leggende* di Tarchetti. Differenza non trascurabile, per un ben diverso spessore del personaggio.

dona il ritrovarsi del padre e della figlia.²² Nel progetto globale del romanzo anticipazioni, presagi, sentimenti di fatalità; suggestioni del paesaggio; luminismo contrastivo degli interni;²³ riferimenti intertestuali alla leggenda, al *Viaggio intorno alla mia camera* di Xavier De Maistre, a Poe, godono di una libertà di espansione controllata dal buon senso narrativo.²⁴ Analogamente, nei confronti del racconto fantastico alla maniera di Tarchetti, la convertibilità realistico-allegorica del fattore patologico e dell'ipotesi soprannaturale appare in genere ormai notevolmente ridotta.²⁵ In questo clima Capuana

²² Ivi, p. 221.

²³ L'effetto è affidato alla bachelardiana "fiamma di una candela": "La fiammella della candela di Silla pareva affascinata da quel quadro. Se ne ritraeva talvolta con impeto, ma per fermarsi tosto", ivi, p. 26. "La fiamma aveva delle strane inquietudini, dei sussulti, degli slanci e dei languori inesplicabili; si veniva lentamente abbassando come se fosse ansiosa di calare all'orecchio di Marina e sussurrarle", p. 124. Il primato della candela pertiene al malinconico fantasticare dei due personaggi. Corrado apprenderà a un certo punto che Marina "non ha voluto che si aprissero le persiane; ha preferito tenere accesa la candela, anzi farne accendere altre due o tre" (*Malombra* (II), cit., p. 558). Ma la situazione non è refrattaria all'eccitazione del "sentimento dell'enigma", come vuole Bachelard, ma è tuttora gotica, ottocentesca, fomite di una tragedia gratuita. Cfr. la generalizzazione efficace forse solo a metà (per Ada Negri, non per Di Giacomo), utilizzata a suo tempo da M. Farnetti, *Il giuoco del maligno*, cit., pp. 113-145.

²⁴ Nel quarto capitolo della quarta parte, "L'ospite formidabile", si parafrasa di sfuggita la *Maschera della Morte rossa*: "[...] Ogni cancello, ogni porta s'erano aperti a quest'ospite, con l'atterrita obbedienza muta di servi sorpresi dal ritorno impensato del signore. Era salito sino alla camera del conte, e ciascuna pietra della casa aveva intanto sussurrato alla vicina il suo funebre nome" (*Malombra* (II), cit., pp. 560-561).

²⁵ Cfr. ancora G. Tellini, *Tarchetti e il Fogazzaro di Malombra*, cit., p. 56. Ammesso che, come vuole Tellini, Fogazzaro metta in più ampia circolazione una moneta, quella del fantastico, fino ad allora, e nonostante Tarchetti, di "conio clandestino", la connotazione politica o quanto meno sociologica intravista appare prematura, almeno in *Malombra*. Ma occorre forse rivedere tutta la polemica nei confronti della "corsa all'al di là", tra Verga da una

potrà riproporre l'elaborazione definitiva della topica del fantastico del rimorso nel *Marchese di Roccaverdina* (1891), dove le “magherie” dell'avvocato preannunciano infatti decorativamente le estreme allucinazioni del marchese²⁶ e il primo episodio conterrà già l'epilogo di tutto il romanzo.

4.

In Capuana il fantastico del rimorso non è questa volta un ricorso improvvisato, bensì la conseguenza di una riflessione concettuale sulle funzioni dell'immaginazione. Sulla prima pagina del “Fanfulla della Domenica” del 14 dicembre 1884 era uscito un articolo di Luigi Capuana con il titolo *Fantasia e immaginazione*, precedente appunto dalla comune accusa di mancanza di fantasia e di immaginazione presso gli “scrittori moderni”. Capuana vi esaminava inizialmente una novella di taglio meraviglioso-scientifico di Édouard Rod, incentrata sulla invenzione di un “fotofono” capace di registrare i processi cerebrali di un defunto, e osserva:

e così a un tratto, nella novella, la fantasia si confonde talmente colla realtà, che non pare di leggere un'opera d'arte, ma una cosa vera, e ci corrono i brividi addosso.

D'altra parte la reazione del pubblico di fronte a un romanzo della realtà dello stesso autore potrebbe essere la seguente:

“Dio! Come mancano di immaginazione questi romanzieri naturalisti!”

parte, Fogazzaro e la Serao dall'altra, p. 56n. Più pacificamente Branca si riferisce alla “vena spiritistica e metapsichica” che partendo da Tarchetti giunge a De Marchi (*Due anime in un corpo* e *Arabella*), a Capuana e infine a Pirandello, cit., p. 34.

²⁶ L. Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Mursia, 1972, pp. 14, 222 e 243.

La protesta dei lettori, così formulata, corrisponde alla domanda sempre attuale di romanzo di intreccio. Una domanda che secondo Capuana è mal posta perché sia Zola sia Verga fanno uso di “sforzo di fantasia e d’immaginazione” altrettanto che Dumas e Sue. Nonostante il metodo d’osservazione del quale il narratore dispone, infatti

la fantasia, l’immaginazione rimangon sempre i sostanziali elementi di essa [l’opera d’arte]; se non che si combinano un po’ diversamente.

La costante citazione dei due termini appaiati lascia intendere che Capuana non li considera ancora sinonimi, sebbene in chiusura d’articolo precisi:

Per rappresentare, per far *dal vivo* ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l’immaginazione, che potrebbe anche darsi sieno un’identica cosa.

Rinnovando infine l’elogio di Verga:

Se quel suo dialogo narrato, se quella sua narrazione parlata del personaggio, [...] se quella semplicità di mezzi ottiene un effetto di colorito, di rilievo, di movimento, di vita vera, come nessun romanziere di trent’anni fa se l’è mai sognato, da che diavolo vien questo dunque? Dalla fantasia, dall’immaginazione! Sissignori! e da null’altro. Ed *ego autem dico vobis*: v’è cento volte più ricchezza, più sfoggio d’immaginazione in mezzo volume dei *Malavoglia* che non in tutti i *Montecristo*, i *Tre Moschettieri*, i *Misteri di Parigi* e simili libri presi insieme.²⁷

²⁷ “Il Fanfulla della Domenica”, 14.XII.1884, p. 1. Il testo occupa tutte e quattro le colonne, e sarebbe stato in parte utilizzato da Capuana in *Per l’arte (Scritti critici)*, a cura di Ermanno Scuderi, Catania, Giannotta, 1972, p. 140 sgg.).

Nella coppia fantasia-immaginazione Capuana individua evidentemente il principio artistico, che è lo stesso genuino principio del realismo che appunto Capuana vuole contrapporre al falso giudizio del pubblico, indirizzandone per quanto possibile il gusto e le scelte. Ben sapeva Capuana che, lamentando la scarsa componente fantastico-immaginativa del romanzo naturalistico e preferendogli ancora il *feuilleton* più anacronistico, il lettore non ne valutava il grado e il modo di rappresentazione della realtà, ma l'inefficacia dell'intreccio sul piano intrattenitivo-evasivo.²⁸

Ma questo è soltanto uno degli aspetti della questione sollevata dall'intervento di Capuana. Per comprendere infatti il peso dell'omologazione delle "due divine facoltà" qui suggerita, bisogna ovviamente tener conto della distinzione diffusa nella critica romantica europea e pervenuta al De Sanctis. A proposito di Dante quest'ultimo aveva separato, nella *Storia della letteratura italiana*, la facoltà superiore dall'inferiore, "molto inferiore":

L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, liscia la superficie: il suo maggiore sforzo è di offrirti un simulacro di vita nell'allegoria e nella personificazione. La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea: la vera musa, il *deus in nobis*, che possiede il segreto della vita, e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: "*pulchra species, sed cerebrum non habet*": l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione è analisi, e più si sforza di ornare, di disegnare di colorire, più le fugge il sostanziale, quel tutto

²⁸ Come scriverà Eco a proposito della struttura del romanzo di Sue: "L'elemento reale (Parigi e le sue miserie) e l'elemento fantastico (Le soluzioni di Rodolphe) dovranno colpire il lettore volta per volta, passo per passo, attraendone l'attenzione ed esasperandone la sensibilità. L'intreccio dovrà dunque organizzare altissime punte di *informazione* e cioè di *inaspettatezza*" (Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978, p. 54).

insieme, in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in se stessa e opaca; la creatura della fantasia è il "fantasma", figura abbozzata e trasparente, che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto del meccanico, è comune alla poesia e alla prosa, a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica, ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti.²⁹

5.

In quanto, dunque, esornativa, superficiale, allegorica, esteriore, artificiale, analitica, meccanica, l'immaginazione è contrapposta e sottoposta alla fantasia, creativa, intuitiva, spontanea, interiore, vitale, sintetica, organica. Coerente a questo dualismo terminologico De Sanctis lo praticherà nelle sue letture, interne ed esterne al disegno della *Storia*.³⁰ La sentenza sulla "potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice" di Zola risulterebbe pertanto propizia, ma anche in quel senso limitativa.³¹ È a questo punto chiaro che, appiattendolo fantasia e immaginazione in base alla convinzione che (come avvenuto nella scrittura di Verga) un'accurata analisi contenga già la sintesi, Capuana credeva di confutare l'ultima obiezione critica nell'atto stesso di catturare il grande pubblico.

L'atteggiamento di Capuana non è tuttavia che un notevole riflesso, nella critica militante, di quel pensiero unico materiali-

²⁹ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 119-120.

³⁰ Si pensi al Petrarca, nel quale "L'immaginazione rimane pura immaginazione" o alla lirica umanistica, dove "La soverchia esattezza nuoce all'illuminazione e addormenta l'immaginazione" (ivi, pp. 299 e 396).

³¹ Sebbene nei suoi ultimi interventi divulgativi il De Sanctis applichi evidentemente la terminologia in modo meno rigoroso, e ferma restando l'adesione al metodo di Zola, che considera un grande "metafisico". Cfr. comunque F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 422-423 e sgg.

sta capace di allargare o restringere a piacimento i confini dello “spirito”, annullando la stessa distintività del modo fantastico, come si è visto e per quanto più preme rilevare, nullificandone le anomalie. Nel contempo Capuana risponde indirettamente al dibattito aperto sulle pagine del “Fanfulla della Domenica”, che lo aveva chiamato direttamente in causa sul problema della commistione di ragione e di fede. A proposito di *Spiritismo* (1884), Eugenio Checchi gli si era rivolto in questa forma immediata:

Quel tuo dare ingegnoso un colpo al cerchio e uno alla botte, e, lasciamelo dire, quel continuo accendere una candela al diavolo e un'altra a San Michele, mi richiamano alla mente un altro scrittore [...] Ernesto Renan.³²

Sintomatica, nella stessa annata della rivista, la lettura spiritualista di Turgenev da parte di Domenico Ciampoli, slavista e narratore, che paragonava immediatamente lo scrittore russo a Manzoni, rimarcandone la particolare misura di realismo:

Egli non confonde mai la patologia, la scienza in generale coll'arte; non vuole tornare alle viete conclusioni del romanzo misto, che confuse storia e fantasia un tempo, come oggi confonde sala anatomica e vita quotidiana; ma sereno con anima vedica, scruta, sente, dipinge.³³

³² Eugenio Checchi, *Un interrogativo a Luigi Capuana*, “Il Fanfulla della Domenica”, 7 settembre 1884. Su questa fase di Capuana cfr. gli approfondimenti di Fabrizio Foni, *Lo scrittore e/è il medium, appunti su Capuana spiritista*, “Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati”, VIII, 7, 2007, pp. 397-416.

³³ Domenico Ciampoli, *Turgheniev*, “Il Fanfulla della Domenica”, 29 giugno 1884. Alcuni poemi in prosa di Turgenev, che era morto in Francia l'anno prima, erano stati pubblicati nel fascicolo del 7 settembre, con il titolo *Fantasia*.

Ciampoli indica come ulteriore esempio nel *märchen* di Turgenev, *Biogin Lug*, rinvenendovi altresì indizi di “panteismo” goethiano, scorrendo infine momenti di trecentismo francescano in due racconti come *Il canto dell’Amor Trionfante* (1881) e *Klara Milic* (1882)³⁴ che Guy de Maupassant aveva già classificato come tali, cioè come racconti fantastici.³⁵ Passo del tutto impossibile a chi programmaticamente ha dichiarato guerra al genere “misto” di fantasia e realtà, di fede e ragione.

D’altro canto nel linguaggio autorevole di De Sanctis, quale aggettivo o aggettivo sostantivato, “fantastico” non sta per esito di pura fantasia, ma equivale a “non reale”, a “meraviglioso”. Ancora un luogo di critica dantesca:

Gli strani accozzamenti producono l’effetto del meraviglioso e del fantastico; ma il fantastico è presto vinto, e ti piglia il raccapriccio e l’orrore. Il poeta prende in troppa serietà il suo mondo per darsi uno spasso di artista e sorprenderci con colpi di scena: tocca e passa, e non vuol fare effetto sulla tua immaginazione, vuol colpire la tua coscienza. Dove il fantastico è più sviluppato, è nella selva de’ suicidi; ma anche lì vien subito la spiegazione, e la meraviglia dà luogo a una profonda tristezza.³⁶

Affine all’allegoria e al ‘tipico’ – contrassegno non a caso sostenuto e promosso da Nodier – il fantastico si rivela pertinente al dominio dell’immaginazione, non a quello della fantasia, quindi discontinuo dal punto di vista terminologico, nonché sensibilmente dequalificante. Ma si veda anche un paragrafo sul Metastasio:

³⁴ Cfr. I.S. Turgenev, *Racconti e novelle* (1856-1883), a cura di Ettore Lo Gatto, Milano, Mursia, 1964.

³⁵ *Le fantastique* (1883), in Gérard Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris, Michel, 1956, pp. 235-241.

³⁶ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 231.

Il comico riconduceva quelle magnifiche apparenze di una vita fantastica nella prosaica e volgare realtà, piccoli intrighi, amori pettegoli, stizze, braverie. Concordare elementi così disparati, fondere insieme fantastico e reale, tragico e comico, sembra poco meno che impossibile [...].³⁷

Non c'è dubbio che l'innovazione risieda unicamente nella distinzione delle due funzioni (combinatoria l'immaginazione, trascendentale la fantasia) mentre, conforme a una longeva tradizione terminologica, l'aggettivo fantastico continua a designare un elemento intrinseco, talora pericolosamente esuberante, dell'opera letteraria. Allo scopo di rendere riconoscibili i due tipi di immaginazione, e ordinarli gerarchicamente, Manzoni (come descritto nel precedente capitolo 1, par. 2) si era ripetutamente contraddetto per ripiegare, consapevole delle spesse incrostazioni semantiche connesse ai termini in oggetto, sul retorico "invenzione", ma nella fattispecie non ancora abusato.³⁸

6.

Della dottrina di Coleridge qualcosa sopravviveva certo in De Sanctis, quando soprattutto egli insiste sulla natura organica della fantasia, ma non quando conferisce un carattere plastico all'immaginazione. L'avversione di De Sanctis alla manifestazione allegorica in ogni sua forma unita all'indole in definitiva realistica del critico, quali si riproducono persino nelle interpretazioni di Dante o di Petrarca, spiegano l'estraneità di De Sanctis alla concezione "esemplastica" della *imagination*.³⁹

Lo stesso Croce in una tarda postilla ridimensionerà il contributo di Coleridge, in materia di una distinzione risalente all'idealismo tedesco, "poi accettata e di continuo adoperata dal nostro De Sanctis", aggiungendo che:

³⁷ Ivi, p. 757.

³⁸ Cfr. *supra*, p. 41.

³⁹ Cfr. sul concetto di *imagination*, di chi scrive *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico*, Mestre, Amos, 2016, pp. 142-155.

Nella teoria estetica, conveniva meglio dedurla (e questo ho procurato di far da parte mia), riportando l'immaginazione al pratico o voluttuario combinare immagini e la fantasia alla creatrice genialità teoretica e poetica.⁴⁰

Nel sistema crociano la parificazione caldeggiata da Capuana si dimostrerebbe essenzialmente come la petizione della falsa estetica corrispondente a una letteratura di stampo 'oratorio'. Vale però la pena di seguire il percorso di Croce sul duplice binario fantasia-immaginazione, dal momento che in esso verranno ancora una volta messi in discussione la letteratura di consumo e, di conseguenza, all'interno di quest'ultima e, all'esterno, sul versante della dizione terminologica, il fantastico come 'genere' e come modo.

Secondo Croce, Vico aveva assolutizzato la metafora della "sapienza poetica" fino all'erronea identificazione della poesia primitiva nella poesia *tout court*.⁴¹ La nozione stessa dell'"universale fantastico" indicherebbe una contraddizione della teoria, unificando con una semplificazione imperdonabile poesia e mito, nella ricostruzione di un mondo visionario in cui la fantasia determina tutte le forme dello spirito. Risuona in questa critica il dichiarato rifiuto dell'*Estetica* crociana del 1908 di ogni compromesso con la metafisica (forma religiosa) e con una ulteriore "suprema facoltà" fantastica e teoretica simultaneamente, fondante ogni "estetica mistica".⁴² Con la conseguenza di imporre la correzione vichiana e, al massimo, di confermare

⁴⁰ Benedetto Croce, *Nuove pagine sparse*, (II), Bari, Laterza, 1966, pp. 187-188: "diversamente che nel Coleridge, il senso negativo vi era dato dalla parola immaginazione e il positivo all'altra di fantasia". Cogliendo l'occasione per confrontare D'Annunzio e Carducci.

⁴¹ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico* (1911), Bari, Laterza, 1973, pp. 59-60 ("conveniva dissociare poesia e mito [...]").

⁴² B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1950, pp. 71-74.

il disinteresse per Coleridge, ritenuto solamente predecessore del “principio poetico” di Poe.⁴³

Verso il ‘basso’, per così dire, la fantasia crociana confinerà invece con l’immaginazione, cioè

laddove nell’arte, [come si legge nella *Aesthetica in nuce* (1928)] è tanto infrenata dall’unico problema di convertire il tumultuoso sentimento in chiara intuizione, che si è sentita più volte l’opportunità di non chiamarla “immaginazione”, ma “fantasia”, fantasia poetica o fantasia creatrice. L’immaginazione in quanto tale è estranea alla poesia, come alla poesia sono estranee le opere di Anna Radcliffe o del Dumas padre.⁴⁴

Nel quadro di una possibile reintroduzione nella riflessione critica dei concetti di ‘genere’, beninteso legittimi nel regime inferiore della ‘letteratura’, mai invece di pertinenza per la ‘poesia’, Croce preciserà in seguito la collocazione dell’“intraffamento”.⁴⁵ Dal romanzo cortese,⁴⁶ al romanzo nero, alle “novelle di Edgardo Poe”, al “giallo”.⁴⁷ Si tratta già di un livello più elevato, cioè meno “pratico”, dei “piaceri dell’immaginazione”, sempre legati al soddisfacimento comunque di un bisogno attraverso “un sentimento il quale, per vario e travaglioso che si svolga, abbia a sua risoluzione il piacere”.⁴⁸

⁴³ B. Croce, *Lecture di poeti*, (1950), Bari, Laterza, 1966, p. 200. La *Biographia Literaria* è citata in *La poesia* (Bari, Laterza, 1971, p. 277) in merito al rapporto tra poesia e brevità.

⁴⁴ B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1972, p. 12.

⁴⁵ B. Croce, *La poesia* (1936), cit., pp. 43-44.

⁴⁶ Cfr. anche *Lecture di poeti*, cit., p. 211: “letteratura d’amusement o d’intraffamento si dice quella che si rivolge all’immaginazione e l’attrae con l’iperbolico delle passioni e delle virtù”.

⁴⁷ B. Croce, *La poesia*, cit., pp. 25 e 43. Sul *Grand Guignol*, cfr. anche la recensione negativa di Antonio Gramsci, in *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 293.

⁴⁸ I “piaceri dell’immaginazione”, in B. Croce, *Frammenti di etica*, Bari, Laterza,

Ora, l'introdursi dell'elemento religioso in un'opera d'intrattenimento ne conferma, al pari del lieto fine,⁴⁹ l'orientamento praticistico. È l'inevitabile ricaduta sui "bisogni", del resto conforme alla definizione del 'mitologismo' moderno. Fantasticheria e idolatria sono definite secondo Croce dal medesimo utilitarismo di fondo; e non manca in queste espressioni una costante convergenza tematica sull'eros più ossessivo,

onde le immaginazioni di dolorosa voluttà, che possono giungere sino alla gioia del martirio, assaporato in immaginazione.⁵⁰

Bene perciò il procedere della religione, è stato per questa parte raccostato a quello dell'amore, col quale esso è addirittura identico in quanto idealizzazione d'immagini e formazione d'idoli, ma da cui si diversifica in ciò che gl'idoli dell'amore, fonti di gioia, di voluttà, di tormento non sono mai innalzati a significato metafisico o mitologico (salvo che in certe artificiose escogitazioni di poeti, che conferiscono ufficio di simbolo alle loro Beatrici).⁵¹

La religione romantica dell'amore appare a Croce come il sintomo di quella crisi della fede generativa di manifestazioni sensuali e di deliri morbosi. Campione di questo evangelo erotico-letterario era stato designato Tarchetti:

un bisogno ardente di amore e un tormentarsi insieme per l'impossibilità di un amore che resti saldo alle prove del tempo, scevro

1922, p. 68.

⁴⁹ B. Croce, *La poesia*, cit., pp. 41 e 44.

⁵⁰ *I "piaceri dell'immaginazione"*, cit.

⁵¹ *Gl'idoli*, in B. Croce, *Frammenti di etica*, cit., p. 111. Per un approfondimento del pensiero crociano in materia di mito, misticismo, fede, si rimanda al contributo ancora utile di Francesco Capanna, *La religione in B. Croce*, Bari, Ed. del Centro Librario, 1964, pp. 67-74 e 181 sgg. in particolare.

di motivi e scorie sensuali, raggiungente pienamente quell'ideale purissimo che di sé asseta l'uomo.⁵²

Si tratta dell'unica occasione in cui Croce aveva, quantunque implicitamente, fornito gli elementi per una descrizione strutturale del racconto fantastico. Genere indubbiamente innestato, in gran parte, sul tronco di una storia d'amore.⁵³ Il *corpus* tarchettiano affrontato da Croce appare interamente costruito sulla 'tesi' di un "amore d'immaginazione", con la conseguenza, a proposito di *Fosca*, di attirare la censura crociana decisiva, quella formulata in base alle due funzioni:

certamente: immaginazione e fantasia non hanno lavorato in quelle scene, che riproducono la realtà bruta, materia di ragguaglio e non di poesia.⁵⁴

Ricapitolando, rispetto a De Sanctis, "fantastico" equivale nella terminologia crociana all'attività della facoltà poetica eccellente, che è la fantasia.⁵⁵ Il racconto fantastico è, al contrario, classificabile tra i 'generi intrattenitivi', allorquando non si risolve nelle finalità e nei temi in un orientamento estrinseco, di natura o pratica o religiosa. Prima e fuori dell'assetto della filosofia dello spirito, la penalizzazione del

⁵² B. Croce, *La letteratura della nuova Italia* (I), cit., p. 269.

⁵³ Cfr. M. Farnetti, *Il gioco del maligno*, cit., p. 19, 67 (sulla *Gentilina* di Faldella) e 88 sgg. (su testi di Tarchetti e di Dossi). In verità, come si è avuto già modo di notare, la contaminazione con la letteratura erotica costituisce un elemento fondativo del genere, a partire da Cazotte, e condizionante la ricezione.

⁵⁴ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, cit., p. 272.

⁵⁵ Cfr. infine *Breviario di estetica*, in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1948, pp. 22-23, dove ancora alla immaginazione (extra artistica, parassitaria, combinatoria) si sovrappone la fantasia (artistica, produttrice, creativa). Però attenzione, perché l'uso dell'aggettivo "fantastico" pure in Croce non è sempre rigoroso.

genere appare dettata dalle motivazioni di una ricorrente e pregiudiziale antropologia del gusto da Croce condivisa e perfezionata (con buona pace di un Said ancora a venire). Infatti,

l'inferiorità dell'Oriente rispetto all'Occidente è stata riposta per l'appunto nel troppo indugiare dell'uno nei sogni e nei dilette dell'immaginazione (aiutati persino da mezzi artificiali), e nel poco sognare e molto pensare e operare dell'altro.⁵⁶

D'altra parte c'è anche un'"anima italiana" tendente "al definito e all'armonico" che, come sostanzialmente aveva ripudiato, dopo il 1815, "una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmatori", non giunge, secondo Croce, a risultati convincenti nemmeno con la seconda generazione romantica dei Tarchetti e dei Boito.⁵⁷ Si tratta di un giudizio qui, non di un pregiudizio, largamente condivisibile.

⁵⁶ I "piaceri dell'immaginazione", cit., pp. 71-72.

⁵⁷ È uno dei *leitmotiv* del primo volume della *Letteratura della nuova Italia*, cit., con i capitoli su Arrigo Boito, dove è espresso il convincimento sui limiti dei due romanticismi italiani, pp. 241-242. Sul Guerrazzi, del quale segnala l'incapacità congenita di affrontare il genere "nero", con la serietà e la sicurezza di un Poe, pp. 28-29. Nonché su Vincenzo Giordano-Zocchi, privo di originalità rispetto all'influenza di Poe, p. 376. Un'applicazione non estetica del termine "fantastico", unita alla pregiudiziale antropologica e all'essenza pratica della religione dell'amore, si incontra nell'esame dell'arte dannunziana del 1903: "Né D'Annunzio è un fantastico o un mistico, che trasfiguri la voluttà nella moralità e la moralità in bagni di voluttà [...] alla sua limpida osservazione, alla sua mente latina, non isfugge la genesi prosaica, meramente fisiologica, delle più variopinte estasi erotiche" (*La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1947, p. 47).



VII. VIGOLO E HOFFMANN

*Parlava al suo spirito solo il meraviglioso,
che commoveva la sua fantasia e in cui egli viveva
e si animava*

E.T.A. Hoffmann

TRADURRE HOFFMANN – UN'INTERPRETAZIONE NON PSICOLOGISTICA – LETTE-
RATURA MUSICALE E RACCONTO – DALLA MUSICA ALLA FIABA – TRADIZIONE E LETTE-
RATURA EUROPEA

A che punto è possibile fissare la fine della stagione romantico-ve-
rista e asserire l'*incipit* di un secolo nuovo della narrativa? Finora si è
inteso assumere come guida la ricezione del racconto fantastico eu-
ropeo nell'arco di maturazione di almeno tre generazioni del XIX
sec. Una costante ottocentesca è la ricezione di Hoffmann, indicatore
efficace e cartina al tornasole della sperimentazione narrativa che, nel
Novecento, sembra riassorbirsi e riassumersi nell'influenza di Freud e
della psicanalisi, tributaria di Hoffmann se non altro nella teoria del
perturbante. Pirandello (1867) e Unamuno (1864) sono forse, rispet-
tivamente per l'Italia e per la Spagna, le figure di conferma e a un
tempo di negazione. Non mancano tuttavia eccezioni e riprese del
dibattito anteriore sotto forma di ricodificazioni e di riscritture.

Nel precedente capitolo si era sottolineata la ricezione di Hoffmann
documentata dallo *Zibaldone* di Giuseppe Gioachino Belli, anomala
giacché improntata alla valorizzazione delle componenti all'apparen-
za meno progressive dell'opera del narratore tedesco, in particolare

alla ricostruzione di suggestioni e di ambienti legati al teatro popolare e alla maschera. La maschera stessa diveniva un elemento di frattura all'interno del paradigma psicologista del fantastico spostando l'attenzione dall'inverosimiglianza all'artificio di un'irrealtà cosciente. La corrosività di questo approccio metalinguistico concentrato sul piano del significante si dimostrerà propulsiva sebbene sotterranea e destinata a venire alla luce in pieno Novecento. Come constatato, eccetto Belli, la ricezione di Hoffmann si limita a considerare la sua narrativa quale un sistema chiuso, talora anche biograficamente, come del resto per Poe.¹ In che misura questa formula sia dovuta alle semplificazioni inevitabili della 'seconda mano' delle letture dal francese e delle traduzioni, è non difficile asserirlo. Per questo è interessante soffermarsi su un modo di leggere concentrato sul paradigma, ma aperto a un'estensione semantica determinata dall'accostamento all'autore nella lingua originale in un ravvicinato corpo a corpo.

1.

A distanza di un secolo, con sfumature diverse, la lettura di Giorgio Vigolo (1894-1983) ripropone aspetti isolati ma non meno sintomatici della fortuna di Hoffmann. Il rapporto di Vigolo con E.T.A. Hoffmann non appare riducibile alla pubblicazione della notevole e impegnativa traduzione del *Meister Floh* nel 1944, ma si definisce piuttosto all'interno di una ben più ampia gamma di riferimenti nella quale la poetica di Vigolo, prosatore e musicologo, può considerarsi rappresentata adeguatamente. Fanno testo in merito gli inediti conservati nel fondo Vigolo presso la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, comprendenti conferenze e conversazioni radiofoniche, oltre che un tentativo di traduzione, corredata da saggio,

¹ "È fantastico il grande Hoffmann, di cui non una delle novelle che non parta da un assioma indiscutibile, di cui il fantastico ha le grazie e le seduzioni della vita: siete fantastico voi, voi solo, o grande Edgardo Poe, non abbastanza ammirato, non abbastanza amato, infelice nella morte come nella vita!" (M. Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba*, cit., p. 249).

degli *Elisiri* (o *Elisir*) *del diavolo* rimasto allo stato iniziale.

Sarebbe fin troppo facile ricondurre l'analogia di interesse per l'opera di Hoffmann, presente nel Belli come nel suo curatore novecentesco, nel clima conservatore che caratterizza la cultura capitolina, ancora dopo un secolo, tra l'età della Restaurazione e il ventennio fascista, con l'eccezione bizantina del *Piacere* dannunziano, della presenza di Pirandello, in parte di Panzini e di Bontempelli. Un conformismo diffidente e contrastante con l'immagine differente, comunque significativa, dell'Italia, dell'italianismo, dell'italiano e, in genere, dell'"altro", emergente in Hoffmann come sulla superficie di uno specchio di luci e di ombre. Sarebbe, questo, fin troppo facile, se in verità i contesti spiegassero da soli (come raramente avviene) le scelte di stile connesse ai nodi di intertestualità. E mentre la chiave per sciogliere il nodo Belli-Hoffmann era il grottesco, per il nodo Vigolo-Hoffmann occorre forse avvisare preliminarmente che Vigolo non arriva a Hoffmann attraverso il Belli. Non tanto perché nella sua lettura del Belli non potesse tenere conto delle indicazioni dello *Zibaldone* (che solo con Muscetta irrompe, nel secondo dopoguerra, nella critica belliana), quanto piuttosto per la singolarità del suo percorso che lo porta solo una volta, ma suggestivamente, a rintracciare elementi hoffmanniani nel mondo del Belli.

Il riferimento è a un luogo del commento di Vigolo al Belli in cui Vigolo quasi incidentalmente cita Hoffmann. Si tratta del sonetto 1286 (9 giugno 1834), *Er negrosopio solaro andromatico*, "Il microscopio solare acromatico", prendente spunto dalla presentazione romana del nuovo strumento scientifico:

È da notare [osserva Vigolo] la fantasiosa assimilazione dialettale di "microscopio" con *negrosopio* per oscura associazione con "negromante": la scienza appare sempre alla superstizione popolare come operazione magica e stregoneria. [...] Il motivo della meraviglia per l'infinitamente piccolo – oltre che nella lirica del Tommaso intitolata *Mondi* [...] fu tipico di scrittori del Seicento [...] e poi del romantico E.T.A. Hoffmann. Questi anzi trasse dal motivo del

microscopio la sua fantastica fiaba *Meister Floh*, da noi recata per la prima volta in italiano (*Maestro Pulce*, traduzione di Giorgio Vigolo, Perrella, Roma).²

Dunque la menzione a Hoffmann rimanda più che alla figura del Belli alla personalità del suo interprete il quale, trascesa la personale noncuranza iniziale, rivendica la priorità della propria traduzione dell'ultimo romanzo di Hoffmann (1822, anno della morte) sulla traduzione concorrente di Giorgio Imperatori (*Maestro Pulce*, Milano, Bompiani, 1943). L'annotazione intende quindi retrodatare la traduzione almeno prima del 1943, sebbene il manoscritto risulti consegnato all'editore Perrella nel 1944 (data in calce al manoscritto originale diviso in due quaderni).

A dispetto però della precisazione di Vigolo, la storia editoriale della sua traduzione del *Maestro Pulce* si sarebbe configurata non solo parallelamente alla contemporanea traduzione di Imperatori, bensì a essa radicalmente vincolata. Ristampata nell'edizione Einaudi delle opere complete di Hoffmann, la traduzione di Vigolo sarebbe solo più recentemente riapparsa, nella collana "Scrittori tradotti da scrittori", autonoma ma dotata di una postfazione firmata da Magris. Questo scritto del germanista e hoffmannista triestino aveva già funzionato come introduzione a una ristampa del *Maestro Pulce* in traduzione di Imperatori.³

Ora, ciò che preme, è non tanto sottolineare l'espianto del saggio di Magris (contenente, paratestualmente, riferimenti e citazioni *infra* del testo presentato, in questo caso estranee però alla traduzione di Vigolo e invece riferibili a quella di Imperatori), quanto piuttosto stigmatizzare l'inopportuna soppressione, in una collana di "Scritto-

² G. Vigolo, *Il genio del Belli*, II, cit., p. 37.

³ Cfr. rispettivamente E.T.A. Hoffmann, *Maestro Pulce (fiaba in sette avventure)*, traduzione di G. Vigolo, nota di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 1991; E.T.A. Hoffmann, *Maestro Pulce*, Milano, Bompiani, 1980.

ri tradotti da scrittori”, della bella introduzione di Vigolo,⁴ cioè dello scrittore-traduttore della circostanza.

A parte questa divagazione editoriale, va ribadita la rilevanza della traduzione del difficile romanzo nella messa a punto di una lettura in controtendenza della scrittura di Hoffmann. Come osservava in una recensione Bonaventura Tecchi:

La complessità dello stile di Hoffmann è evidente ad ogni apertura di pagina. [...] Come Vigolo se l'è cavata in questo groviglio di difficoltà? Se l'è cavata assai bene, con mano precisa e leggera a un tempo, seguendo sempre da vicino lo stile denso e serrato di Hoffmann, con quegli strani accoppiamenti di visività o di plasticità e insieme di complicazioni intellettualistiche, di pensieri o pseudo-pensieri e insieme di fantasie.⁵

2.

Questo apprezzamento positivo rivela una convergenza (teorica in Tecchi e stilistica in Vigolo) nel collocare Hoffmann tra realtà e fiaba, separandolo dal radicale realismo psicologico del fantastico moderno. E non a caso lo stesso Vigolo dedicherà alla monografia di Tecchi su Hoffmann una lunga recensione radiofonica.⁶ Ma l'influenza di Hoffmann su Vigolo si era già manifestata indipendentemente dal dibattito italiano sui racconti di Hoffmann (in bilico sulla dicotomia connaturata al concetto di realismo magico), quale avrebbe avuto luogo negli anni Quaranta sulla scorta di una cospicua produzione editoriale. Alcune suggestioni presenti nel *Meister Floh* infatti riaffioravano già in certi momenti della prosa precedente di Vigolo. Nella *Vita del beato Piroléo* (1921-1925), che va considerato

⁴ Cfr. *Maestro Pulce*, Roma, Perrella, 1944, pp. 7-12.

⁵ *Una traduzione di Vigolo*, in Bonaventura Tecchi, *Officina segreta*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1957, p. 117.

⁶ Datt. conservato nel fondo Vigolo. Cfr. comunque Bonaventura Tecchi, *Le fiabe di Hoffmann*, Firenze, Sansoni, 1962.

la più hoffmanniana tra le prove di Vigolo, almeno limitatamente al racconto *Il ritratto allo specchio*, emerge la metafora della lente onirica:

Mi ricordo anzi che durante il sonno piuttosto agitato che feci, quei ramarri, visti alla lente d'ingrandimento del sonno divenivano coccodrilli e peggio; diventavano ittiosauri e leviatani; e quelle tenere frondicelle d'insalata con cui di solito li nuttivo mi si cangiavano in non so quali giganteschi esemplari delle antichissime flore.⁷

Genuinamente hoffmanniano, sebbene efficacemente stridente con la cornice paesana (e già quasi “strapaesana”) della vicenda dell'artigiano Piroleo, risulta il tema dell'immagine allo specchio, funzionante come il ritratto-ombra del protagonista irretito dallo speciale Gabbadeo, cerretano, *peregrinus*, medium tra questo e altri mondi possibili, portatore irriducibile del negativo:

Diceva di aver viaggiato il mondo per lungo e per largo [...]. Non so poi come gli riuscisse d'infilare le gambe dentro certi attillatissimi calzoncini a piccoli scacchi bianchi e bigi che sotto al verdognolo delle spioventi falde facevano un assai leggiadro vedere. Non gli mancava nemmeno una barbetta caprina, di pel rado e rossigno. E mi entrò nello studio camminando coi piedi di gru come se si appoggiasse sugli alluci, in certi scarponcini croccanti di un coppale nero e brillantissimo, da specchiarsi su.⁸

La descrizione proviene chiaramente dalle illustrazioni di Emil Preotorius della *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* di Adelbert von Chamisso (dove i personaggi sembrano camminare immancabilmente su lunghissimi trampoli)⁹. Mentre il tema dell'ombra e dello

⁷ *La vita del Beato Piroleo e i dialoghi con Amadigi, aggiuntavi la Canzone della Casa nel bosco e il Capitolo in lode della pioggia*, a cura di Pietro Cimatti, Milano, Editoriale Nuova, 1983, p. 59.

⁸ Ivi, p. 43.

⁹ Cfr. Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Frankfurt

specchio, unitamente alla stilizzazione dell'“uomo che aveva perduto la sua ombra”, spiccavano nella *Abenteuer der Sylvesternacht*, novella tra le più ricche, tra quelle di Hoffmann, di spunti parodistici connessi a una consolidata iconografia letteraria del grottesco.

Un altro episodio collegabile alla “filosofia” visiva del *Meister Floh* è quello delle *Carte sognate*, un elzeviro di Vigolo invece posteriore alla traduzione del romanzo di Hoffmann e al commento al sonetto del Belli ricordato:

Vicino alla meraviglia che suscita l'infinitamente grande, esiste un altro genere di stupore forse non meno affascinante, per tutto ciò che è minuscolo e di sottile precisa dimensione, tendente quasi ad aprire una prospettiva capovolta di distanza nella vertigine dell'infinitamente piccolo. L'occhio [continua Vigolo] vi si immerge con uno strano piacere, come se discendendo in quegli abissi di minimezza dove la trama dell'apparenza sensibile si fa semprepiù immateriale, gli riuscisse a un dato momento di passare dall'altra parte, di penetrare nell'invisibile [...] è da questo punto di vista che andrebbe esaminata la particolare attrattiva degli atlanti.¹⁰

Con uno scatto tipico dell'immaginazione vigoliana, la questione della dimensionalità insolita e meravigliosa dell'oggetto sfocia nella percezione di uno scenario ulteriore, comunque rappresentato e cartografato. Come Pellegrino Tyss, protagonista di *Meister Floh*, anche la voce narrante dell'elzevirista vanta una infanzia peregrinante sulle “piante di antiche città”:

Ricordo le lunghe ore di delizia passate con una lente a seguire il corso d'un fiume su una carta geografica. Nelle sere d'inverno, quando si faceva buio alle finestre e non potevo più spaziare nelle

a. M. Insel, 1976 (edizione corredata delle illustrazioni moderniste di Emil Pretorius).

¹⁰ G. Vigolo, *Spettro solare*, Milano, Bompiani, 1973, p. 85.

lontananze, altre avventure dell'occhio cominciavano per me sulle tavole degli atlanti. La camera era in ombra: e il cerchio della lampada, nella cui luce era aperto l'atlante, prendeva per me il luogo di quell'altro orizzonte che ora si era oscurato alle finestre. Risalivo spesso sulla carta geografica la vena del Reno fra i capillari degli affluenti e la selva di nomi delle città.¹¹

Nel *Meister Floh* Hoffmann invece aveva indicato, oltre all'analogo atteggiamento dell'adolescente, la reazione repressiva dei genitori nei confronti dell'evasione fantastica nello spazio e nei modelli culturali più eccentrici:

Parlava al suo spirito solo il meraviglioso, che commoveva la sua fantasia e in cui egli viveva e si animava. Basti un esempio: una volta egli aveva ricevuto in dono una pianta della città di Pechino con tutte le strade, le case e simili, una pianta che occupava l'intera parete della sua camera. Alla vista di quella città fiabesca, dello strano popolo che sembrava pigiarsi nelle strade, Pellegrino si sentì, come per colpo di bacchetta magica, trasportato in un altro mondo col quale doveva familiarizzarsi. Con ardente desiderio si gettò a capofitto su tutto quello di cui si poté impadronire in fatto di Cina, di cinesi e di Pechino: si prendeva tutte le pene del mondo per rifare alla meglio con la sua vocetta canterellante i suoni cinesi che trovava qua e là segnati: e procurava perfino di dare con una grossa forbice una linea più cinese che fosse possibile alla sua vesticiuola da camera di bellissima calamandra, per poter vagare estatico nelle strade di Pechino, vestito conforme alla moda del luogo. Tutto il resto non attirava affatto la sua attenzione, con grande disappunto del precettore che voleva invece cacciargli in capo la storia della Lega Anseatica, secondo l'espreso desiderio del vecchio signor Tyss: il quale, desolatissimo, non riuscendo a portar via il figliuolo da Pechino, fece portar via Pechino dalla camera del ragazzo.¹²

¹¹ *Spettro solare*, cit. pp. 85-86.

¹² E.T.A. Hoffmann, *Maestro Pulce (fiaba in sette avventure)*, traduzione di G.

L'interdizione paterna indurrà il protagonista del romanzo di Hoffmann a divenire "peregrinus", prima abbandonando la famiglia, quindi procrastinandone i rituali fino alla tardiva iniziazione natalizia che farà di lui un uomo vero e capace di amare. L'ostinazione di Pellegrino nella negazione del territorio ereditario o può forse rammentare il mito di un viaggio in Italia coltivato da Hoffmann per tutta la vita solo al livello immaginario. Affine è la ricerca sulla carta sognata del Nord da parte di Vigolo: in entrambi i casi è in oggetto la relazione con un'alterità che sia affrontata senza sgomento e, al contrario, con presupposta simpatia reciproca. Una relazione con l'*altro* che induca il soggetto non a spogliarsi del proprio modo, ma piuttosto a ritagliarlo in base alle esigenze del confronto (come fa il protagonista del *Maestro Pulce*) in un'opera di adattamento e di *traduzione*. Così come il passo successivo alla ricerca sulla carta della patria di Hölderlin non può che essere, da parte di Vigolo, una traduzione dallo stesso Hölderlin.

Da ultimo, l'esito ulteriore dell'esperienza percettiva su scala micro si rappresenta in Vigolo nella trasgressione del fattore tempo; "l'infinitamente piccolo diviene anche infinitamente lontano negli anni" trasferendo il soggetto nella quarta dimensione della prenatalità (ancora un incrocio spazio-temporale obbligato). E ancora una volta è possibile il raffronto con Hoffmann, *Meister Floh*: per Pellegrino la percezione di un mondo microscopico e subumano equivaleva infatti all'accesso agli eventi parallelamente in corso nel fantastico regno di Famagosta dal quale irrompono nell'attualità del racconto personaggi dall'identità duplice e appena collegata dal filo di "un oscuro ricordo come un bel sogno".¹³ Un'identità reale e una fia-

Vigolo, cit. pp. 12-13.

¹³ *Maestro Pulce*, cit. pp. 53-54; è il discorso che Dortje, già e contemporaneamente principessa Gamaheh in Famagosta, e ora nipote di un domatore di pulci, rivolge a Giorgio Pepusch (Giorgio come Vigolo), già e contemporaneamente il cardo Zeherit innamorato di Gamaheh: "Signore, non mi rammento di averla mai veduta altrove, fuorché qui, a Berlino; eppure trovo

besca: fiabesca, non beninteso immaginaria in senso moderno, dal momento che, nella scrittura del *Meister Floh*, realtà e fiaba entrano in reciproca collisione, senza alcuna soluzione di continuità narrativa che possa attenuare la violenza logica dello scontro. Fatta eccezione per il riferimento esplicito ad Ariosto, sottolineato da Vigolo nella sua prefazione. Ariosto che sta alle peripezie del *Maestro Pulce*, come Boiardo sarebbe stato alla avventura faustiana di Píroléo.

L'Ariosto, lo si ricordi, cassato nelle traduzioni 'frenetiche' di Loève-Weimars, perché anacronistico e attinente a un'estetica reputata superata. Nell'antefatto collocato nella biblio-enoteca di Píroléo si ricorda anche Rabelais, che era pure ben citato da Hoffmann nel *Meister Floh*. Questa convergenza non va interpretata come un procedimento sdrammatizzante, comune ai due scrittori, consistente in un raccordo alla tradizione più autorevole del meraviglioso moderno ed equivalente alla legittimazione delle trasgressioni del senso comune consumate, con diversa intensità, nel *Maestro Pulce* come nel *Píroléo*. Di questa tradizione in ombra si soppeseranno le conseguenze nella concezione del fantastico di Italo Calvino.

3.

A parte l'impresa del *Maestro Pulce*, la componente più rilevante della presenza di Hoffmann in Vigolo va riscontrata nel pensiero musicale, dallo scrittore romantico tedesco espresso in forma prevalentemente novellistica, con maggiore efficacia però di molti suoi contemporanei.¹⁴

nei tratti del suo viso, in tutte le sue maniere tanto di conosciuto! Sì, ho l'impressione che noi si sia già stati buoni amici, molto tempo fa, sebbene in un paese assai lontano e in singolare circostanze, del tutto diverse. La prego, signore, mi tolga a questa incertezza e se non sono forse ingannata da una semplice somiglianza, rinnoviamo i nostri rapporti amichevoli che si fondono sull'oscuro ricordo come un bel sogno".

¹⁴ Cfr. Elisa Oberti, *Hoffmann e l'estetica romantica*, "Rivista di estetica", V, 1, 1960, dove il racconto musicale di Hoffmann è centralizzato, "non tanto e non solo perché in esso si condensa la parte più valida della creatività hoffmanniana,

Ma il vero inauguratore di quelle che io – aveva osservato nel 1889 Enrico Nencioni in un influente saggio sulla letteratura musicale – chiamerei novelle *musicali*, è Teodoro Hoffmann. Fino a lui vi erano stati libri di *scienza* musicale soltanto – egli ne inaugura in certo modo la *letteratura*. Maestro abilissimo e compositore di partizioni lodate, (*Ondina*, ecc.) egli seppe esprimere con la parola gli effetti musicali, traducendo, per dir così, la poesia della musica. Questa sua tendenza egli la spinse talvolta agli estremi, al delirio, facendo perfino parlare le note e i bemolle nei suoi *Kreislariana*. Ma nei *Racconti fantastici*, nei *Racconti notturni*, nei *Racconti dei fratelli Serapione*, egli ha ricavato dall'elemento musicale felici e mirabili effetti".¹⁵

Nencioni coglieva abbastanza bene come, nell'estetica asistematica ma coerente di Hoffmann la musica, per affermarsi prioritariamente sulle altre arti, entrerà necessariamente con esse in rapporto di traduzione. Analogamente, la musica per parlare ha bisogno di metafore, anche qualora approdino all'assurdo.¹⁶ D'altra parte la sinestesia è quel procedimento di metaforizzazione continuata privilegiato dalle poetiche che abbiano posto preliminarmente la musica al vertice della gerarchia delle arti.

A dispetto di ogni corollario limitativo, ancora legato (come nel giudizio di Nencioni) alla pregiudiziale ottocentesca sulle inquietudini dell'hoffmannismo, sempre oscillante tra ispirazione e delirio, negli scritti musicali di Vigolo l'autorità dello scrittore tedesco risulta invece incontrastata.¹⁷ L'adesione di Vigolo appare in questo

quanto per essere il luogo naturale di condensazione delle sue istanze verso un pensiero riflesso nei confronti dell'arte", p. 55.

¹⁵ *Letteratura musicale*, in E. Nencioni, *Nuovi saggi critici di letterature straniere*, Firenze, Le Monnier, 1909, pp. 427-428.

¹⁶ E. Oberti, *Hoffmann e l'estetica romantica*, cit. p. 74.

¹⁷ L'unico scritto di *Mille e una sera* in cui Vigolo cita testualmente Hoffmann musicologo è la recensione del *Falstaff* (1964): "poiché il *Falstaff* [notava il cronista] non si spiega se non in funzione di questa fortissima entelechia evolvente, se non come il fiore d'agave di una longevità che si versa in una coppa rasserenan-

senso tanto più significativa se si considera il duplice ostracismo nazionale, idealista e cattolico, nei confronti di Hoffmann.¹⁸

Va notato come in Hoffmann la ricerca di formule, efficaci alla ricostruzione delle condizioni favorevoli alla produzione del capolavoro musicale, approdi in primo luogo a una icona della facoltà visiva. Si tratta dell'immagine dell'"occhio interno" che, nel primo racconto pubblicato da Hoffmann nel 1812, un musicista ormai anacronistico come Gluck additava al narratore incantato quale fonte della più genuina ispirazione.¹⁹ Nelle successive novelle la stessa metafora si traduce, generativamente, in situazioni spaziali che funzionano da cornice dell'evento musicale.

te il suo elisir di lunga vita (dove la musica anzi ritorna a essere, secondo una definizione di E. Th. A. Hoffmann il *wunderbare Elixir der Weisen*, il meraviglioso elisir dei saggi)" (G. Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 632). Cfr. la fonte nel saggio di Hoffmann sulla *Musica strumentale di Beethoven*: "Nel canto dove la poesia indica, mediante la parola, determinati affetti, la potenza magica della musica opera come il munifico elisir del saggio, poche gocce del quale bastavano a rendere preziosa e deliziosa la bevanda" (E.T.A. Hoffmann, *Scritti musicali*, Firenze, Società Editrice "Rinascimento del Libro", 1931, p. 152; ma si tratta forse di una traduzione dal francese cfr. comunque *Beethovens Instrumental-Musik*, inserito nei *Kreisleriana Nro. I-6*, in E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nacht-Stucke*, München, Winkler, 1993, p. 42). Ora né *elisir* (come si vedrà) né "saggezza", soprattutto, sono parole indifferenti alla poetica di Vigolo. Si tenga presente in particolare la chiusa del prezioso studio di Lattarulo, *Vigolo tra conoscenza e saggezza*, appunto: "Ora, dunque la parola del poeta non aspira più alla condizione di parola dell'essere e può sopravvivere solo come commento e riflessione sull'esistenza, espressione di una saggezza meramente soggettiva" ("La rassegna della letteratura italiana", XC, 3, 1986, p. 564). Va sottolineato comunque che la riflessione di Hoffmann procedeva specificamente dal rapporto tra poesia e musica.

¹⁸ Cfr. anche il giudizio restrittivo di Guido Manacorda che, ponendo tuttavia Hoffmann accanto al realismo magico di Bontempelli, ne ammetteva negativamente la modernità (cfr. Guido Manacorda, *Delle cose supreme. I. Un preludio*, Firenze, Sansoni, 1950, pp. 250-251, n. 99 e 112).

¹⁹ *Ritter Gluck*, in E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nacht-Stucke*, cit. p.19.

Anche in Vigolo il processo di spazializzazione passa attraverso il senso interno. Vigolo fa ricorso a una metafora sonora e già musicale per esprimere non un'esperienza estetica, come fa Hoffmann, ma piuttosto esistenziale:

Per arrivare all'udito interiore di questi motivi, di questi accordi occorre dunque un lungo esercizio di raccoglimento e di memoria. Ripiegarsi in noi stessi, dimenticare per il momento ogni cura presente, dimenticare tutto e fissare, fissare il buio dei giorni dimenticati, affinché qualche cosa non cominci ad apparire nello specchio. Un circuito di memoria poco alla volta si riforma; si illumina tutta una rete oscura e capillare, un labirinto di passaggi segreti, di comunicazioni insospettate: la pianta di una città sepolta riviene fuori di sotto la cenere. È questa decifrazione di noi stessi che possiamo chiamare la nostra "lettura delle tenebre". *La recherche du temps perdu* acquisterebbe così il valore che in Proust non poté avere.²⁰

Certamente, perché in Proust la forma dominante è quella temporale, mentre in Vigolo e in Hoffmann, nella fattispecie, lo è quella spaziale. Nel sistema delle metafore vigoliane la sonorità e la spazialità si presentano invece come vasi comunicanti, in particolare a proposito dell'interpretazione del paesaggio urbano. A questo tema Vigolo dedica il racconto elzeviro *Le terrazze dell'Augusteo* che prende le mosse da un incontro improbabile avvenuto, come nel *Gluck* di Hoffmann, durante un'esecuzione musicale:

Sulle terrazze dell'Augusteo era bello uscire negli'intervali dei concerti. Di primavera era ancora giorno pieno; e nelle grandi masse di verde dell'Accademia di Francia, lì davanti, nella cupola di San Carlo al Corso, pareva di vedere la musica, finora ascoltata, apparire in forme architettoniche.²¹

²⁰ *I motivi della vita*, in G. Vigolo, *Spettro solare*, cit. p. 16.

²¹ *Spettro solare*, cit. p. 161.

L'invenzione dello "stilofono" da parte del fantastico interlocutore della voce narrante²² sviluppa a ben vedere e rovescia in paradosso la relazione di fatto tra scrittura e musica, connessa alla natura stessa di scrittura della musica. Una natura non esclusiva, ovviamente, però certa.²³

Della paradossale materialità del suono fa tesoro un'altra divagazione elzeviristica *Le anfore di Trastevere*, che prende spunto dalla credenza nel valore di reliquia di certe tradizioni musicali (come l'uso natalizio di zampogne e di pifferi). "C'è però una leggenda addirittura mirabolante che favoleggia di alcune anfore in cui sarebbe stato conservato e sigillato il suono delle campane di Betlemme come aveva vibrato nell'aria della notte del primo Natale. Queste reliquie sarebbero state messe al sicuro, secondo i più fantasiosi rapsodi della leggenda, nei sotterranei di una basilica romana che, salvo errore, potrebbe identificarsi in Santa Maria in Trastevere". Dunque si tratta di un suono materializzato e, per questo, sacralizzato, che rinvia a una trasmissione ancora mnemonica e leggendaria; allorché la pro-

²² "Le musiche che egli tracciava venivano contemporaneamente registrate in modo da poter essere riprodotte. Il suo segno, d'altra parte, creava, sotto la pressione della mano e il fluido della persona, un suono "psichico" del tutto originale e inedito, per ogni intento inventava un timbro", p. 162. Secondo Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974: "Una scrittura può essere concepita come un linguaggio per la descrizione d'immagini sonore [...]. A una siffatta, troppo semplice concezione della scrittura somiglia la concezione che Agostino ha del linguaggio", p. 11. Ma il modello risulta forse meno semplificato se si considera l'interferenza tra semiotica verbale (una lingua naturale) e semiotiche non verbali (il segno grafico e la musica).

²³ Per un primo approfondimento pertinente della relazione tra musica, scrittura e letteratura musicale, cfr. le conclusioni dello studio di Claude Rabant, *La scrittura e la voce, ovvero l'Automa e la musica in E.T.A. Hoffmann*, in *Lembi del reale*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 267 in particolare. Si tralasciano le suggestioni connesse al soggetto della macchina e dell'automa, eminenti sia in Hoffmann sia, relativamente, in Vigolo.

duzione di materiali sonori, presso la musica moderna, passa inevitabilmente attraverso la mediazione della scrittura e, quindi, degli effetti secondari della relativa *lettura* che, come nella *Virgilia* (romanzo di Vigolo pubblicato postumo)²⁴ può approfondire la percezione, rimuovendo lo spazio circostante e scardinandone l'apparenza.

La seconda parte dell'elzeviro è una parodia istantanea degli *Elisirs des Teufels* di Hoffmann che, come avverte Vigolo, è un romanzo sulle reliquie in parte tradotto, lo si è già accennato, dallo stesso Vigolo:²⁵

Ma infantile o poetica che fosse, la favola del suono sigillato nelle anfore ha l'aria di essere nata, più che in una osteria in Trastevere, fra i tavoli del Caffè Greco. È qui che uno dei tanti artisti, pittori e scrittori tedeschi che nell'Ottocento vi erano assidui, potrebbe essersela inventata e averla messa in giro, magari per derisione del culto delle reliquie, che i protestanti notoriamente avversavano, oppure per il gusto tutto romantico del “meraviglioso cristiano”. Se questa mia congettura rispondesse a verità, sarebbe però un peccato che da quell'artista tedesco la favola non fosse poi arrivata all'orecchio di E.T.A. Hoffmann, che l'avrebbe certo goduta assai. Anzi avrebbe potuto servirsene per una sua novella di argomento romano e musicale... per giunta, non ha trattato proprio il tema delle reliquie nel suo romanzo “Gli Elisiri del Diavolo”? ... Nessuno perciò meglio di E.T.A. Hoffmann avrebbe, nel caso nostro, potuto raccontare la storia di un altro fra Medoro, tentato questa volta dal ben più temibile demonismo della musica, di aprire le anfore per ascoltare il suono di un tempo remoto e lo scampanio di duemila anni prima. Si può

²⁴ Disponibile in edizione critica in G. Vigolo, *Roma fantastica*, a cura di Magda Vigilante, Milano, Bompiani, 2013, pp. 3-110.

²⁵ Per il tema dell'*elisir* cfr. anche *Mille e una sera*, cit. p. 616 (sul libretto dell'*Elisir d'amore* di Donizetti: “Nel primo Ottocento la parola elisir era nell'aria: Elisiri del diavolo di Hoffmann, Elisir di lunga vita di Balzac. Probabilmente Romani [il librettista] non conosceva né gli uni, né l'altro: ma aveva un vero talento per i titoli e per i nomi”).

giurare che lo scrittore avrebbe fatto discendere il suo personaggio di notte in un sotterraneo della basilica, fino a trovare, mezzo nascoste nel terriccio e la fanga delle piene del Tevere, le reliquie famose. Nel momento in cui con atto empio e folle avrebbe dissuggellato le sante anfore, ecco che accadde una cosa prodigiosa: tutta la basilica avrebbe rintonato come a un tuono formidabile, riempiendosi di un fragore altissimo di bronzi; ma nello stesso istante tutte le campane di Roma, nel più profondo della notte, si sarebbero messe a rintoccare a stormo, dalle sue innumerevoli chiese.²⁶

Tuttavia Vigolo, con i suoi “motivi della vita” era già andato oltre questo trattamento fantastico, tra leggenda e apologo, del conflitto tra il demoniaco e il sacro nella musica, avendo individuato nei “motivi della vita” e nei “suoni psichici”, la realtà mentale in cui la materia concreta del suono si esalta. Non basta tuttavia a Vigolo richiamarsi a un generico rapporto tra il nome e la cosa come a quello tra l’immaginario acustico e il reale, perché la cosa evocata dal nome è questa volta la realtà più complessa della città. Una realtà che per esistere non solo ha bisogno di un nome, ma anche di una topografia, di una cartografia, di una stratigrafia.²⁷ Questo perché lo spazio di cui è materiata, per divenire oggetto di esperienza, propone costantemente una propria autorappresentazione fissa, rigenerando dei modelli dinamici di percezione alternativa e rinnovata del contesto.²⁸

4.

Prendendo le mosse dalla traduzione del *Meister Floh* era stato possibile, fino a questo punto, focalizzare la rielaborazione vigoliana dell’eredità di Hoffmann nella convenzione generica del racconto

²⁶ *Spettro solare*, cit. pp. 126-128.

²⁷ Cfr. lo smarrimento descritto nel racconto onirico *Il nome del luogo*, in G. Vigolo, *Notti romane*, Milano, Bompiani, 1965, pp. 167-172.

²⁸ Per la componente descrittiva coordinata alla percezione orientativa dello spazio cfr. almeno Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1987, pp. 291 e sgg.

fantastico e in uno specifico trattamento dello spazio come funzione dell'immaginario e materiale narrativo. Tuttavia, anche dal versante della letteratura musicale, il fantastico e lo spazio concorrono a definire le linee privilegiate della lettura di Vigolo di testi e temi hoffmanniani. Il movimento dalla musica alla "favola" e quindi al racconto fantastico alla maniera di Hoffmann, risulta altresì come una conseguenza stessa della poetica che propone sistematicamente la fiaba come il genere letterario più prossimo alla musica.

La fiaba è [scrive Novalis] come una visione di sogno, senza nesso. Un insieme di cose e fatti meravigliosi, per esempio una fantasia musicale, le sequenze armoniche d'un'arpa eolia, la natura stessa.²⁹

Questo perché la vera fiaba risulta costituita da metafore fortemente autonome, la cui logica coinciderebbe con la mescolanza originaria di natura e spirito.

Quando nella fiaba [osserva ancora Novalis] si inserisce una storia si compie già una intrusione estranea. Una serie di tentativi garbati e divertenti, una conversazione varia, un ballo in maschera sono fiabe. E diventano fiabe più elevate quando, senza scacciare lo spirito della fiaba, vi si immette un fatto intellettuale.³⁰

Ora, la novellistica musicale di Hoffmann si configura come l'effetto della reciproca forzatura dell'omogeneità della musica e della fiaba, divenendo da una parte la prima contenuto della seconda e accentuando la seconda il suo carattere logico. In questo senso, nelle prime novelle musicali di Hoffmann si assiste alla creazione, da parte della fiaba, di spazi alternativi ma finalmente adatti alla ricezione

²⁹ Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 317.

³⁰ Ivi, p. 318; per questi aspetti della poetica romantica cfr. Rubina Giorgi, *Favola e simbolo. Il possibile nella favola*, Roma, Magma, 1973, p. 21 e sgg. in particolare.

dell'opera musicale. Tali sono lo studio polveroso di Gluck, la locanda-teatro del *Don Juan*, la casa di Krespel. Si può dire che in queste novelle la musica si presenta soprattutto come un'arte in crisi. Ma la questione non è evidentemente relativa all'esistenza della musica e alla sua produzione, ma a quella dell'assenza di spazi sociali adeguati alla sua degna ricezione. La concretezza del problema è indicata dal realismo con cui la narrativa di Hoffmann affronta l'esigenza, rifiutando decisamente gli spazi utopici – che sarebbero, piuttosto che la premessa, la legittima conseguenza estatica della corretta ricezione musicale. Una narrativa, quella di Hoffmann, che avvia pertanto una coraggiosa esplorazione del contesto urbano e quotidiano, non esitando a conferire a un musicista come Krespel il compito dell'architetto di progettare la propria casa da cima a fondo, in base ai criteri interni, più che esterni.³¹ Il tentativo di Krespel è destinato al fallimento perché prodotto da un'anima disgregata, come lo è quella di ogni artista moderno che vive la tragedia della divisione del lavoro e le pressioni della committenza borghese. Un edificio solido deve essere al contrario progettato da un'anima che abbia solide fondamenta.

“Il lavoro del muratore – recita il capomastro nel nono capitolo delle *Affinità elettive* di Goethe – [...] ch'è ora alla luce del sole, se anche non si compie sempre di nascosto, è però destinato a rimaner nascosto. Le fondamenta regolarmente costruite vengono sepolte; perfino i muri, che noi innalziamo in piena luce, non ricordano quasi all'osservatore l'opera nostra”. Lo stesso Goethe nel *Viaggio in Italia* aveva ammesso:

Sono come un architetto, che abbia voluto costruire una torre e abbia posto un fondamento cattivo; se ne accorge in tempo, interrompe animosamente tutto ciò che ha costruito, cerca di ampliare il suo progetto, di perfezionarlo, di assicurarsi meglio della sua base

³¹ Cfr. *Rat Krespel* (1818), in E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler, 1993, pp. 31-32.

e già si rallegra in anticipazione della più sicura saldezza del futuro edificio.³²

Ammissione che si riallaccia alla precedente confessione (“Ero arrivato al punto di non poter nemmeno vedere un libro latino né un disegno di qualsiasi regione d’Italia”),³³ sottolineando il valore formativo del desiderio dell’“altro”, anche di quello maggiormente frustrante. Può però paragonarsi al muratore o all’architetto l’artista, come Goethe, in condizione di verificare la transitività dell’immaginario e del reale, percorrendo paesaggi culturali intatti e non soltanto sognati. Diverso il destino dell’artista hoffmanniano costretto, come Krespel, a edificare solo per difendersi da una società (che non premia ma semplicemente consuma l’artista) identificata, nel racconto, nel pubblico melomane bramoso di emozioni forti, che non esiterebbe pertanto a chiamare in scena una donna (la figlia di Krespel) per cui cantare significherebbe morire. Questo destino rammenta (come visto nel capitolo di introduzione del presente libro) la figura della cantante del *Don Juan* dello stesso Hoffmann, una Donna Anna identificata fino al sacrificio nel ruolo di martire masochista del dongiovannismo.

L’artista hoffmanniano è quello che anormalmente esaspera il conflitto con il pubblico come un’insanabile lacerazione interiore e fino alle conseguenze più inopinatamente tragiche: la morte, appunto, o la follia. A ben vedere, però, una componente hoffmanniana risalta anche in Piroléo; non solo quando compiace Gabbadeo (in funzione di destinatario simbolico e quasi di critico, ma sviante e antipatico) adottando l’immagine di se stesso che questi gli mostra allo specchio, con la conseguenza di rischiare l’autodistruzione. Soprattutto, invece, allorquando vive con insofferenza l’impegno di scrivere quotidianamente una lettera alla propria amata, che gliene ha fatto fiscale richiesta:

³² J. W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, cit., p. 966.

³³ Ivi, p. 328.

il guaio peggiore fu che proprio al momento della partenza si lasciò carpire una promessa seria: quella di scrivere tutti i giorni, anzi più d'una volta al giorno lunghe lettere di molti fogli.³⁴

È indubbiamente la parabola dell'elzevirista, costretto, per non fare la fame, a “scrivere tutti i giorni”, dello scrittore-cronista di successo, la cui avversione nei riguardi della committenza pubblicistica, quotidiana e periodica, sarà espressa con una ammissione tarda di Vigolo (e in parte sorprendente) di questo tenore:

la fortuna mi perseguitò nella sfortuna, in questo grosso e fatale disguido della mia attività di poeta. [...] C'è però da domandarsi se i molti managers del mio talento che mi hanno tenuto per tanti anni al remo nelle loro galee, non debbano rispondere di aver tolto alla nostra letteratura chissà quanti bei libri, romanzi, confessioni, ricordi della mia lunga e travagliata vita, che avrei potuto scrivere senza l'incubo pendolare degli articoli della radio.³⁵

Quanto sia possibile allargare questa confessione agli autori di racconti elzeviro del Novecento italiano, di racconti fantastici anche come Buzzati (e come Calvino) è difficile asserire alla luce del misoneismo intimista di Vigolo.³⁶

Ma Hector Bianciotti, in un articolo uscito su “Le Monde” avrebbe alcuni anni dopo, indicato il tallone d'Achille di Buzzati nell'aver posto sullo stesso piano letteratura e giornalismo.³⁷

³⁴ Ivi, p. 314.

³⁵ G. Vigolo, *La vita del beato Pirolo*, cit. p. 11.

³⁶ G. Vigolo, *Il cannocchiale metafisico*, Roma, Edizioni della Cometa, 1982, pp. 9-10.

³⁷ Hector Bianciotti, *Letteratura come passione*, Milano, Archinto, 2005, p. 8.

5.

A proposito della letteratura musicale e delle sue metafore (lo spunto era offerto dai racconti del musicologo Ernesto Rubin de Cervin), Zolla osservava: “Eppure non è questa la via per intenderli: la consuetudine con la musica rende più vorticoso la fantasia, ma non spiega il sorgere delle immagini mentre questo è il problema essenziale. Come sorgono le immagini”. Perché in effetti le immagini dell’occhio interno o dell’udito interno, in Hoffmann e in Vigolo, non provengono dalla musica ma, evidentemente, da un repertorio anteriore.

È doveroso in questo senso un chiarimento, dal momento che un temperamento pure a prima vista incline al misticismo, come quello di Vigolo, quando si confronta con la tradizione assume un atteggiamento inequivocabile. Il riferimento spetta in primo luogo alla *Istanza di una poetica assoluta* (1929), dove Vigolo sottolinea la necessaria trasgressività di ogni poetica rispetto al conservatorismo della tradizione. Analogamente, presentando ancora Hoffmann e la trasposizione di Offenbach, Vigolo non spiegherà il singolare rapporto (“un rapporto al quadrato”) tra il narratore tedesco e il musicista ebreo trapiantato a Parigi, se non indicandone la schietta radice nel sistema della cosiddetta *letteratura europea*. Letteratura europea intesa come una tradizione, non fatta questa volta di un immaginario religiosamente precostituito, ma intesa come confluenza di superamenti, di riprese, di echi: “Così tutto confluisce in Europa: la mitologia tedesca del Grimm nell’*Opéra Comique* di Parigi, le onde del Reno nella laguna di Venezia; e, in fondo alla Barcarola dei “Racconti di Hoffmann” [di Offenbach], l’eco medievale di una lettera del Petrarca”.³⁸

³⁸ Il testo è riprodotto in Alberto Frattini, *Introduzione a Giorgio Vigolo*, Milano, Marzorati, 1984, p. 129: “La tradizione come tale condurrebbe alla mera riproduzione del tipo [...] ostacolando gravemente ogni liberazione e ogni autonomia creatrice”. Altrettanto inequivocabili le convinzioni di Vigolo sulla sopravvivenza nel moderno della fantasia mitopoietica degli antichi:

I punti di questa tradizione in cui la voce di Vigolo si è incrociata con quella di Hoffmann, emergono da un comune fondamento romantico (storico per Hoffmann, già forse metastorico per Vigolo). Tuttavia, a scanso di facili generalizzazioni, si è inteso ritagliare il contorno ristretto del contatto, escludendo i margini entro cui, piuttosto che nell'hoffmannismo, la scrittura di Vigolo potesse ricadere nella più ampia cornice romantica. Occorre anche precisare che alla polifonia irriducibile, talora pirotecnica, della scrittura di Hoffmann della quale si rivelò straordinario traduttore nel *Maestro Pulce*, Vigolo contrappone da parte sua un registro monodico. Regolare, sempre controllato, comunque assolutamente distante dalle anamorfose del grottesco, aderente invece, a un privato gusto novecentista (quello che gli fa tradurre *Elisiri* e non, singolarmente, *Elisir*), e fedele soprattutto all'ascolto dei "motivi" della sua vita. Per avere un'idea della distanza tra Hoffmann e Vigolo, basta confrontare gli *Elisir del Diavolo* e la *Virgilia*, entrambi romanzi di "relique" e della ricerca dell'amore nel mondo invisibile; in Hoffmann diversi e inconciliabili modi d'essere coesistono nel protagonista, la cui avventura risulta serio-comica e ambivalente; la *Virgilia* è invece un romanzo esoterico in cui la ricerca dell'amore coincide con la scoperta di una verità nascosta che rappresenta l'assoluto.

Si ricorderà, come sottolineato nel capitolo introduttivo del presente volume, che con il *Don Giovanni* di Mozart sembrava giungere felicemente al capolinea una tradizione in cui, tra miti moderni e potenza musicale, era stato possibile presidiare la dimensione estetica dall'appello sempre più pressante del principio della realtà. Conteso tra musica e letteratura, lo stesso Hoffmann aveva tracciato questa imminente svolta, che egli stesso avrebbe intrapreso a

"con ogni verosimiglianza, quella loro facoltà di visione e di intuizione immediata si è perduta, come si è perduto il dono profetico" (*Per una psicologia dell'antirromanticismo contemporaneo*, in *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 735).

costo di non lievi lacerazioni interiori già nei primi racconti.

La medesima dicotomia si riproporrà in *Vigolo*, ma in modo più solipsistico e disperato, ultimo ostinato romantico.



VIII. TRADIZIONE ITALIANA E TENDENZA FIGURATIVO FANTASTICA

Cosa è dunque il fantastico?

È l'ulteriore o l'anteriore d'un mondo reale

Gino Gori

FANTASTICO E ASTRATTO – DINTORNI DEL “NOVECENTO” (GÓMEZ DE LA SERNA IN ITALIA) – MAGISMO E ONIRISMO (BONTEMPELLI) – GORI, DAL GROTTESCO AL FANTASTICO

La questione romantica sottendeva un nazionalismo *double-face*, favorevole alla ricezione delle letterature europee ma solo moderatamente disponibile a intaccare la tradizione improntata a equilibrio e stile. Su questa ipotesi, come si è avuto luogo di dimostrare nei precedenti capitoli, connessa a un'idea ammirevole ma rigida dell'identità culturale italiana, si verifica un assoluto consenso. Quando nel secondo romanticismo si entra in conflitto con essa, interviene come osservato nel capitolo 6, la critica crociana a ristabilire le gerarchie, indicando i limiti estetici e morali della generazione scapigliata. Clamorosamente rilanciata da Borgese e ripresa dallo stesso Croce, la questione romantica avrebbe invece definito, in chiave di nazionalismo culturale, il dibattito del primo dopoguerra in alcuni suoi aspetti essenziali.¹ In un bilancio del '23 Prezzolini scriverà:

¹ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Napoli, Edizioni della Critica, 1905: “Il romanticismo è l'ultima vittoria del germanesimo. [...] L'invasione letteraria del Nord fu vigorosamente combattuta. [...] Il romanticismo italiano ebbe figura ben diversa dall'esotico”etc., pp.

Che cosa sia questa Tradizione italiana è difficile dire. Come si sa, è più difficile caratterizzare ciò che è comune, diffuso, generale, straordinario; l'eccezione si nota e si afferma meglio della regola.²

E ancora, mentre si conferma in parole vecchie l'equazione cultura = immaginario e il fantastico si dimostra funzione dell'immaginario stesso, viene aggiunto:

Mi pare anzitutto che l'italiano abbia una disposizione naturale e un bisogno fortissimo di una forma precisa. Nulla può riescire in Italia se non ha una linea che lo chiuda e gli dia un contorno senza addentellati e ponti di passaggio ad altre provincie. Sembra che la mente italiana rifugga dalle concezioni e dalle opere vaporose e imprecise, che non ammetta quelle frange, quegli aloni, quell'interpenetrarsi di motivi e di idee che nel settentrione rendono così misterioso il fascino della letteratura e dei rapporti della vita. Qui nessuna fortuna hanno avuto autori come Knut Hamsun, appunto per causa di quello sparpagliamento di sensazioni, per quella incertezza che v'è nei suoi caratteri, per quella confusione d'uomo e natura per la quale le sensazioni d'uno stomaco affamato e un tramonto veduto in un bosco sembrano congiungersi per vie misteriose. Qui il movimento romantico come l'architettura gotica, appena passate le Alpi, hanno dovuto assumere forme più precise e andatura più calma e regolare.³

104-105. Secondo Wellek, Foscolo e Leopardi, "che attaccarono esplicitamente le teorie del gruppo romantico, rappresentano, paradossalmente, il volgersi dell'Italia verso teorie che erano la base stessa del romanticismo europeo [...]. In tal modo [aggiunge Wellek] io sono in completo disaccordo con la tesi del Borgese [...] che fa della critica romantica italiana meramente un neoclassicismo liberale" (René Wellek, *Storia della critica moderna, II (L'età romantica)*, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 340, dove si cita, all'uopo, anche il contributo di Gina Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*, Firenze, Seeber, 1908).

² Giuseppe Prezzolini, *La cultura italiana*, Firenze, Soc. An. Editrice, "La Voce", 1923, p. 4.

³ Ivi, p. 5. All'infaticabile mano del Verdinois si doveva intanto la traduzio-

1.

Nella tradizione italiana, come forma e come regola, si condensa il risultato di quel dibattito tra rivoluzione e conservazione già conclusosi con un ritorno plastico, classicista e mediterraneo. In un suo “pesce rosso” Emilio Cecchi già aveva stigmatizzato il paesaggio e la scuola della pittura nordici, ponendoli sullo stesso piano, come l’una conseguenza dell’altro, ricorrendo alla metafora del racconto fantastico:

Astraendosi dall’insieme per metter l’occhio nei particolari, qui appunto si vede che, dentro una specie di racconto bizzarro e diabolico, ogni cosa e creatura si presenta con una chiarezza esemplificativa, con una monotonia didattica [...]. E a quante divinità contraddittorie, cervellotiche, fantastiche, si dovettero raccomandare gli uomini di questi climi atroci, maledetti, per spiegarsene l’eccesso, per orientarvisi dentro e sopportarli! Di quante e quante immaginazioni dovettero popolare gli avvenimenti del disgelo e della primavera, che davvero pajono incredibili, sotto questi spessori.⁴

Analogamente l’esperienza di “Valori plastici” era maturata come riflessione sull’“italianismo artistico” o “italianismo metafisico”, esprimendosi tuttavia, soprattutto in Carrà, in De Chirico e in Savinio, in un indirizzo figurativo-fantastico, conforme ai modelli formali ma non del tutto precluso alla poetica dell’avanguardia.⁵

ne di Knut Hamsun, *Pan. Romanzo*, Napoli, Giannini, 1919.

⁴ *Passi sulla neve*, in *Pesci rossi* (1920), in Emilio Cecchi, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 13. Per la suggestione leopardiana del passo cfr. n. 33 del II capitolo.

⁵ Sul nodo critico in cui si incrociano e si susseguono futurismo, metafisica, “novecento”, nell’approdo all’*Italie magique* di Gianfranco Contini, cfr. i contributi pressoché equipollenti, dal punto di vista documentario, di Alvaro Biondi, *L’“Italie magique”*, il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi, in *Una giornata per Landolfi*, a cura di Sergio Romagnoli, Firenze, Nuove Ed. Enrico Vallecchi, 1981, pp. 28-88. Anna Teresa Romano Cervone, *La letteratura*

Solo in un eccesso tendenzioso di generalizzazione Prezzolini può accomunare De Chirico e Soffici. Il richiamo all'ordine nel Soffici di *Periplo dell'arte* (1928) si sviluppa in un rifiuto, non unicamente del non-figurativo, ma pure del fantastico. Per Soffici non c'è sostanziale differenza tra surrealismo e futurismo, come si legge nel manifesto *Della Fantasia*:

Si fa, da qualche tempo a questa parte, un gran parlare di fantasia[...]. Fantasia è per costoro la facoltà di non vedere e sentire il vero nella sua essenza artistica o poetica, ma di immaginare qualcosa al di sopra o all'infuori di esso vero, di creare di sana pianta un mondo che col reale non ha alcun rapporto, o pochissimo rapporto, di costruire un'opera con elementi di pura invenzione: in una parola astratti.⁶

Che astratto (astrattismo) e fantastico si equivalgano, sarà immediatamente chiarito, allorché si intende smascherare lo spirito illustrativo, cartolinaceo dell'artista di avanguardia, che “preferiva nascondere questa sua miseria reale dietro l'apparente originalità e raffinatezza di una pittura “fantastica”, astratta, costruttiva, surrealista, futurista, o comunque si voglia dire”.⁷ Dunque altra cosa dalla “fantasia spettrale”, come la chiamava lo stesso De Chirico, è la fantasia senza aggettivi di Soffici.⁸

metafisica: visione e immagine, “Otto/Novecento”, VIII, 1, 1984, pp. 43-83. *Itinerario negli anni magici*, in Gino Baratta, *Miraggi della Biblioteca*, Milano, Shakespeare & Co., 1986, pp. 19-45. Infine ancora A. Biondi, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni Trenta agli anni Quaranta*, in *Dai Solariani agli Ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 267-316. Cfr. anche la monografia più mirata di Luigi Fontanella, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983.

⁶ Ardengo Soffici, *Opere* (V), Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 85-86.

⁷ Ivi, p. 87.

⁸ Il che non vuol dire che Soffici non abbia in altro luogo elogiato il “pictor

Il principio tradizionalista resta pressoché invariato nella seconda edizione della *Cultura* (non più “coltura”) *italiana* (1930). Al nome di Hamsun, Prezzolini aggiunge questa volta quelli di Proust e di Svevo, “Proust italiano” e narratore di indole nordica. Quindi ricorda la tesi della Martegiani, dipendente dalla monografia di Borgese ricordata a inizio capitolo.⁹ Esalta l’arte olimpica di Manzoni. Tuttavia, anche per Prezzolini, all’interno del fronte tradizionalista è avvenuta la spaccatura. Già collaboratore (con Bontempelli) di “Valori plastici” e condirettore (con Bontempelli) di “900”, Malaparte ha già costruito con il decisivo apporto di Soffici il linguaggio di “Strapaese”. E in questo senso Prezzolini vede Bontempelli ormai attardato nel vicolo cieco di un cosmopolitismo letterario improduttivo.

2.

È difficile riassumere il programma dei “novecentisti” che resta alquanto oscuro, nonostante le molte spiegazioni date e continuate da parte del Bontempelli. Esso rappresenta l’influenza che hanno, anche in Italia, le correnti di certa letteratura internazionale, nota sotto il nome di Scuola di Parigi, perché proveniente specialmente da elementi stranieri, residenti in questa metropoli.¹⁰

All’elogio di Malaparte, Prezzolini fa però seguire inaspettatamente la disamina della “tendenza” denominata “fantastica”, segnata nelle voci di Achille Campanile e di Orio Vergani. Mentre Campanile è promosso in virtù di una scrittura antiromanzesca e antiromantica,¹¹ delle novelle di Vergani si propone una valorizzazione dell’aspetto più strettamente fantastico:

optimus” (cfr. *Scoperte e massacri*, in A. Soffici, *Opere*, I, Firenze, Vallecchi, 1959, p. 316).

⁹ G. Prezzolini, *La cultura italiana*, Milano, Corbaccio, 1930, p. 16.

¹⁰ Ivi, p. 322.

¹¹ Ivi, p. 324.

Ecco: per voi le statue se ne stanno sempre ferme, allo stesso modo, giorno e notte; per il Vergani, no; esse cominciano a passeggiare appena è buio e nessuno le vede. Voi avete veduto tante volte i ritratti dei fotografi, sotto vetrine, nell'ingresso della casa dove hanno gli studi, o lungo i corsi più frequentati: ebbene, il Vergani li fa escire dal loro quadro, innamorarsi, andare in cerca di avventure; e poi tornare appena li guardate, immobili e rigidi nei loro sorrisi, ai loro posti. Questi sono i temi più comuni dell'immaginazione del Vergani. La sua forza consiste nel dare precisione, peso, misura e banale etichetta a sensazioni di mistero e di novità. L'originalità di queste sensazioni non deve però farci dimenticare che il Vergani ha certamente letto Ramón Gómez de la Serna, e non l'ha dimenticato.¹²

Costituito interamente di “greguerías” alla maniera di Gómez de la Serna risulta effettivamente il primo titolo di Vergani citato da Prezzolini, *Soste del capogiro*.¹³ Ma numerosi restano gli spunti desunti dalla figuratività della metafisica, con i motivi ricorrenti della statua o del manichino. Per esempio:

Il sogno. I manichini sognano. Sognano di diventar statue, in mezzo a una piazza, e di farsi chiamare monumenti.¹⁴

¹² Sulla fortuna del Gómez de la Serna in Italia, peraltro documentata da parecchie traduzioni, cfr. Rafael Sánchez Mazas, *Ramon en las Hesperi-des* – articolo riprodotto dallo stesso Gómez de la Serna in *Automoribundia* (Madrid, Guadarrama, 1974) e ripreso nel terzo volume di *Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal, 1980, pp. 127-130. Ma vi si fa solo menzione dei risaputi contatti con Bontempelli e Vergani, appunto.

¹³ Orio Vergani, *Soste del capogiro. Prose*, Milano, Corbaccio, 1927. “Che cosa sono questi brevi capitoletti?”, domandava Pancrazi ricorrendo, tra gli altri, agli epigrammatici classici e a Ramón (cfr. *Nascita di Vergani*, in Pietro Pancrazi, *Ragguagli di Parnaso*, II, a cura di C. Galimberti, Milano Napoli, Ricciardi, 1967, pp. 122-125).

¹⁴ O. Vergani, *Soste del capogiro*, cit., p. 23.

La stessa atmosfera dilatata in una delle “novelle”, per così dirle, dei *Fantocci del carosello immobile*, cioè *Sguardo sul mondo delle statue*.¹⁵

Sia Campanile sia Gómez de la Serna, che lo stesso Vergani, compaiono tra le firme del “900” di Bontempelli.¹⁶ Anche rispetto alla precedente edizione della *Cultura* di Prezzolini, proprio il trattamento specifico del fantastico in rapporto alla questione del “consumo”,¹⁷ rappresenta un fattore di novità. Nell’ambito del tradizionalismo italiano era sorta infatti, nel frattempo, una poetica esplicita del fantastico. La poetica appunto del novecentismo bontempelliano.

Scansando la dialettica dell’antitesi reale-fantastico e prescindendo dalla scissione idealistica, Bontempelli parifica immaginazione e fantasia, semplificandole, salvo riproporle in ordine inverso. Quindi separa le ragioni del realismo magico, dei miti e delle favole dei moderni dalla fiaba, usando un linguaggio discorsivo, spurio, in un certo senso, in corrispondenza a un progetto di scrittura nonostante tutto nazional-popolare, privilegiante l’opera dell’immaginazione “solare” a detrimento della fantasia notturna. Infine promuovendo l’avventuroso, il melodrammatico, il filone comunque di formula non-realistica.¹⁸

¹⁵ O. Vergani, *Fantocci del carosello immobile*, Milano, Corbaccio, 1927, pp. 129-133. “Si sa che cosa sono le novelle oggi: non raccontano [osservava ancora Pancrazi] non dipingono, non riflettono, non dicono quasi più nulla; ossia fanno tutto ciò e altro ancora, ma con una cert’aria inquieta di fretta e di provvisorio, per cui la novella sembra oggi, non più una forma d’arte illustre e matura, ma la crisalide d’una forma d’arte che nascerà” (*Nascita di Vergani*, cit., p. 122).

¹⁶ Cfr. “900”. “Cahiers d’Italie et d’Europe”, 1-2, 1926.

¹⁷ “Il miglior premio pei libri di questa specie è il successo. Essi vivono per quello scopo e con quella ragione. Se non riescissero assomiglierebbero troppo alla loro materia. Ma se riescono si sollevano sopra di essa. Col suffragio del pubblico, essi vengono a esprimere sotto la loro volontà di non volere esprimere nulla, uno stato d’animo diffuso” (G. Prezzolini, *La cultura italiana*, cit., pp. 324-325).

¹⁸ (*Immaginazione in Bontempelli*). “Unico strumento del nostro lavoro sarà

Da una parte Bontempelli metteva in crisi il tradizionalismo volgare, enunciando la tesi dell'innovazione contro la conservazione:

Perché la tradizione c'è, sì, non è vero che sia una invenzione: ma è fatta della *continuità intima, profonda, tra manifestazioni di inaspettata novità*.¹⁹

l'immaginazione", dichiara nella *Giustificazione* del primo fascicolo. Quindi: "Immaginazione, fantasia: ma niente di simile a favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne [...]" (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 19). "Quanto alla letteratura, vedremo avanzarsi al primo piano l'opera narrativa, quella specialmente che si fonda sull'invenzione e sull'intreccio" (p. 28; secondo quanto risulta ancora nelle linee programmatiche della rivista nel 1926). Ma cfr. le successive precisazioni su realtà, fantasia e sogno (p. 251), su reale e fantastico: "[...] reale e fantastico non sono raggiungimenti, ma sono mezzi dell'arte, materiale ancora inerte per la creazione di un mondo che non è più nè reale nè fantastico, perché è il mondo proprio della poesia, la quale è fatta di una sostanza tutta sua, da non servire ad altri che a lei. E questa sostanza (che è sostanza e forma insieme) è appunto *la realtà diventata fantasia*", p. 277. Sul fiabesco, "*al polo opposto del realismo magico*" (p. 287). Sulla "letteratura nera" (il romanzo espressionista, Céline) alla quale si contrappone l'immaginazione "*solare*" (p. 263). Infine la distinzione definitiva di fantasia e immaginazione, rovesciando timidamente la dicotomia crociana in un ritorno intuitivo alla gerarchia di Coleridge: "Dopo aver detto che lo strumento per liberarci della ripetizione del vecchio, e favorire l'atmosfera del tempo nuovo, doveva essere uno solo la immaginazione ho bene spiegato che non si doveva intendere la fantasia per la fantasia, le milleunanotte. No, l'immaginazione non è il rifiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta" etc. (p. 502).

¹⁹ Ivi, p. 34. Dove si confuta la visione pessimistica della letteratura e del letterato propugnata dal provincialismo di Soffici (cfr. anche pp. 181-182).

Dall'altra, per definire la strategia del "realismo magico" in "precisione realistica e atmosfera magica", Bontempelli fa appello ai valori plastici della pittura del Quattrocento:

Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca. Per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido, essi ci sono stranamente vicini.[...] il pittore del Quattrocento[...] Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d'un pensiero fisso alla soprannatura. Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento: di qui quelle atmosfere *in tensione*, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia.²⁰

3.

La natura anfibia della nozione di realismo magico consegue dall'impatto di una lettura metafisica della realtà praticata di fatto, sebbene linguisticamente evitata, da un autore impassibile:

Quando si danno interpretazioni magiche delle cose comuni, occorre farlo con un piglio che lasci continuamente in dubbio se l'autore le dà come interpretazioni pienamente credute da lui e autentiche in istretto senso, o come simboli di una interpretazione non già magica, ma puramente spirituale. Soltanto con questa ambiguità si ottiene quella mezza atmosfera che più di qualunque sorta di spiegazione vale a dare il senso del mistero delle cose quotidiane, e iniziare i lettori a penetrarne per proprio conto la profondità.²¹

A proposito invece della componente realistica, che non risiede unicamente nell'immanentismo del fondamento, Bontempelli si richiama alle funzioni comunicative dell'arte correlativa all'urgenza di una letteratura di mestiere. A tal fine viene indicata come esempla-

²⁰ Ivi, pp. 35-36.

²¹ Ivi, p. 29.

re l'azione creativa del giornalismo, in particolare nel genere della "terza pagina", salutata come "gloria" italiana.²² Si è avuto modo di trascrivere la diversa opinione di Vigolo nel capitolo precedente. In ogni modo, l'effetto della connessione giornalistica fissa ulteriormente la forma della novella sul numero delle parole (entro le duemila) equivalente alla lunghezza media dell'elzeviro.²³ Si profila in tal guisa

²² Sulla materia cfr. Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972, che tuttavia ricostruisce fino alla fine della prima guerra mondiale. Spicca in primo luogo il contributo di Emilio Cecchi sulla "Tribuna", caratterizzato dal "predominio dell'atteggiamento intellettualistico sulla creatività fantastica, e l'accentuarsi della componente ironica e umoristica", p. 76. Sull'aspetto tipologico da vedere, ed eventualmente da verificare, le conclusioni della Briganti sulla terza pagina del "Tempo" di Genova: "In questo senso l'eliminazione della fantasia e del meraviglioso, compiuta in questa sede con l'abolizione dell'appendice, corrisponde più in generale alla cancellazione o alla riduzione del nostro già scarso filone culturale dissacrante: l'avanguardia e i suoi fermenti futuristi e surreali. La via imboccata dalla pagina culturale del "Tempo" appare perciò estremamente indicativa di una più ampia operazione di esclusione di un modello di letteratura dell'"ambiguità" e dell'"avventura" in favore di un modello "sublime" e "drammatico". Destinato a dominare incontrastato l'orizzonte letterario italiano dei successivi decenni", pp. 118-119. Dissonante nel quadro così descritto l'apporto di Pirandello, Bontempelli, Palazzeschi, Lucini e di scrittori futuristi, sulla terza pagina della "Ragione", ricordato ancora dalla Briganti. Dunque intende Bontempelli appropriarsi di uno spazio prevalentemente "realistico": "Ma oggi la letteratura professionale è in buon sviluppo; e ciò molto per merito del giornale, e della invenzione della "terza pagina" che è una gloria del giornalismo italiano e sostituisce bene le riviste di cultura con molti vantaggi su di esse, soprattutto quello di dar meno presa allo spirito accademico, inimico vigile e secolare delle sorti d'Italia" (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 31).

²³ Cfr. Robin Pickering-Iazzi, *Pirandello and Buzzati: A Profile of the Short Story Elzeviro*, "Quaderni d'italianistica", VIII, 2, 1987, pp. 194-215. Nei limiti delle due colonne, la novella si porrebbe in alternativa alle varie forme di prosa critica o d'arte, con una frequenza, negli anni Venti-Trenta, valutata

un'ipotesi strutturale di grande rilevanza in cui possono convergere scrittori giornalisti, come Vergani e come, successivamente, Buzzati; elzeviristi, alla scuola di Cecchi e di Falqui, fino a Moravia e a Calvino, quindi narratori di ascendenza diversamente classificabile, tra verismo, crepuscolarismo, neorealismo secondo un processo in piena espansione almeno fino agli anni Sessanta.

In realtà Bontempelli attua una strategia di trasformismo letterario a doppio anello. L'anello più ampio, in cui entrano tutti (umoristi, moralisti e visionari), è il Novecento, mentre quello più stretto ed esclusivo è il realismo magico del maestro e degli scrittori che egli mette in evidenza (Gallian, Alvaro, Masino, Ortese, Zavattini).²⁴ Ma è nei confronti dei transfughi dell'avanguardia che questa strategia appare particolarmente chiara. Si veda, per esempio, la testimonianza di Bruno Corra che, per l'edizione del '28 del suo *Sam Dunn è morto*, avrebbe cancellato la categorizzazione paratestuale di "romanzo sintetico" (condivisa pure da Bontempelli all'epoca delle *Vite*), ripiegando sugli aggettivi più andanti di "insolito" ed "inconsueto".²⁵

da Pickering-Iazzi intorno ai sei-otto pezzi al mese nei quotidiani maggiori (cfr. p. 196). Secondo l'autore, l'ideologia del genere fu tendenzialmente antifascista, approdando a un "crescente uso dell'immaginazione come mezzo per percepire ed interpretare la relazione tra l'io ed il mondo circostante", con l'ultimo Pirandello, con Bontempelli, con il gruppo delle scrittrici (Deledda, Negri, Manzini). Per quanto riguarda supposte adesioni del modello formale alla consistenza tradizionale della novella italiana, essa sembra alquanto affrettata. Dal momento che, nella varietà sembra primeggiare piuttosto il racconto lungo, che già nella seconda metà dell'Ottocento si contrae unicamente in obbedienza ai limiti imposti dalla stampa periodica e quotidiana.

²⁴ Cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 522-533.

²⁵ "Tu hai fatto nel '14 mi si dice ciò che i bontempelliani hanno incominciato a fare nel '24. Tu puoi dunque rivendicare su Bontempelli la tua priorità di scopritore del *novecento*". "Me ne guardo bene!" (cit. nella postfazione di Mario Verdone a Bruno Corra, *Sam Dunn è morto. Racconto insolito*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 74-75). Sull'influenza invece della prosa di Carrà sul Bontempelli delle *Vite* cfr. A.T. Romano Cervone, *La letteratura metafisica: vi-*

Nel '26 Bontempelli dettava la prefazione della monografia di Gino Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*, spiegando che, per l'autore:

Il grottesco è il vero. Il grottesco è l'idea pura. Il grottesco è l'assoluto. Il grottesco è l'Aldilà. Tre anni or sono egli aveva studiato il fenomeno arte dal punto di vista dell'artista: vi aveva scoperto il superamento dell'uomo in una superlogica. Ne era venuta fuori la teoria dell'Irrazionale.²⁶

4.

Bontempelli considera Gori un metafisico, in base alla nozione di grottesco espressa da Gori, "creazione della fantasia a fondo metafisico", ma è il termine stesso, metafisico, a prestarsi all'equivoco che, da parte sua, Bontempelli pare accettare. Al contrario Gori, nella sua teoria del fantastico intrinseca alla dottrina dell'"irrazionale", aveva preso le distanze sia dal plasticismo metafisico sia dal realismo magico:

Lasciando dunque nella rigatteria delle vecchie idee codesti spropositi, ricorderò solo come il secondo (il fantastico è il verosimile nell'inverosimile) sia quello che oggi fra i ritardatari predomina: e come il terzo, con gli ammenicoli intorno di una valorizzazione

sione e immagine, cit., p. 68. In effetti nel *Ritorno di Tobia* (futurista) si riscontrano delle forti ed esplicite suggestioni fantastiche: "L'essenza fantastica di quelle realtà aveva una gravità silenziosa che dava agli oggetti [...] un senso spettrale, fantomatico, aberrante... Geometrico dilatarsi. [...] Era l'incubo a mezzogiorno" (*Prosa e critica futurista*, antologia a cura di Mario Verdone, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 166. Il testo era stato pubblicato nella "Raccolta" di Giuseppe Raimondi nel '18).

²⁶ G. Gori, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico Tragico Lirico*, Roma, Stock, 1926, p. 6. Sulla personalità di Gori si rimanda alla monografia di P.D. Giovanelli, *Gino Gori: l'irrazionale e il teatro*, prefazione di R. Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1978.

metafisica, sia quello che troneggia negli aerei domini dell'estetica contemporanea.²⁷

Il riferimento era al fantastico come “*l'inverosimile*” e come, terzo errore definitorio secondo Gori, “sbrigliato volo[...] della fantasia”, con la possibilità di liquidare contemporaneamente e il realismo romantico nazionale, e il contributo crociano.²⁸ Difficile intendere però l'intenzione di Gori, quando dichiara preliminarmente di preferire i termini di “fantasioso” e di “meraviglioso”, e di piegarsi al fantastico “essendo ormai invalso l'uso della inadeguata parola”.²⁹ A meno che non riguardi l'impiego aggettivale, più diffuso, o addirittura la lingua parlata, dal momento che, per l'aggettivo sostantivato, occorre risalire alla prefazione ai racconti del *Tragico quotidiano* di Papini (1906). Ma lì come un francesismo desunto da Baudelaire, al livello del secondo abuso denunciato da Gori, la parola corrispondeva al ‘genere nuovo’ che lo stesso Papini rivendica come propria creatura.³⁰

Cosa è dunque il fantastico?

È l'ulteriore o l'antioriore d'un mondo reale.

²⁷ *Il fantastico*, in G. Gori, *L'irrazionale*, I, Foligno, Campitelli, 1924, p. 139 (è lo studio cui faceva riferimento Bontempelli, e che risulta in gestazione già almeno dal '19).

²⁸ Ivi, p. 138.

²⁹ Ivi, p. 137.

³⁰ “La sorgente del fantastico ordinario è materiale, esterna, obiettiva. Io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in modo eccezionale dinanzi a fatti ordinari. Io credo fermamente alla superiorità di questo fantastico interno sul fantastico esterno degli altri novellieri” (Giovanni Papini, *Poesia e fantasia*, a cura di Piero Bargellini, Milano, Mondadori, 1959, p. 482). L'immediato riferimento contestuale all'immaginazione fanciullesca, collega Papini alle considerazioni sull'estinzione del “fantastico reale della vita” del *Pittore della vita moderna* (C. Baudelaire, *Oeuvres*, II, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, La Pléiade, 1932, pp. 324-363).

Semplicemente. Occorre dimostrarlo e chiarirlo.³¹

La questione è posta dal punto di vista storico-antropologico, tenendo conto, implicitamente, di Vico, di Burke e di Nodier, ed esplicitamente dei risultati della psicologia sperimentale. In tal modo Gori individua un substrato mitico-religioso consistente in un complesso tematico ben individuato:

Con l'idea dell'invisibile e della metamorfosi, sorge l'idea della *dualità*. [...] Unitamente alla predetta trinità di idee, ne germina un'altra non meno importante, anzi definitiva: l'animato e il suo contrario; il sonno e la morte; l'anima e l'al di là".³²

“Il fantastico, al suo primo originarsi, [prosegue Gori] non fu fantastico che impropriamente. Fu una logica. Un'applicazione dell'immanente principio di causalità".³³ E qui c'è ancora il Vico rifiutato da Croce, che aveva ritenuto il mito la matrice comune dell'arte e della religione. In questa chiave il fantastico è il modo letterario incontaminato, antistorico, e in se stesso metaletterario. Vale la pena di trascrivere l'intero passaggio:

in che cosa il *fantastico*, come arte, differirà dalle altre forme d'arte: il tragico, per esempio, il comico, il grottesco ecc. ecc.? Tutta l'arte se, come sostengo io, è *rivelazione di un al di là*, dev'essere di sua natura *ulteriore*: ulteriore di fronte a una realtà sensibile, che è quella con cui la realtà in genere s'identifica per il senso comune. Quindi anche – come il tragico, il comico ecc. – il fantastico. Ma codesto *ulteriore* del fantastico sta all'ulteriore di ogni altra forma artistica, come il fenomeno d'origine sta al suo conseguente fenomeno riflesso posto a termine di una evoluzione.

³¹ *Il Fantastico*, cit., p. 139.

³² *Ivi*, p. 140.

³³ *Ivi*, p. 143.

Voglio dire che l'ulteriore del fantastico si presenta ancor caldo della fiamma primitiva che lo ha creato e donde è balzato nella vita del mondo. Non così gli altri. Gli altri hanno proseguito sulle grandi correnti della filosofia e della metafisica; si sono imbevuti di universali, di principi, di cosmogonie e di teogonie, di scienza e di sapienza, di pensiero sempre nuovo e sempre più profondamente speculativo. L'*ulteriore* (o l'*anteriore*) del fantastico è rimasto al suo grado nativo, nella sua condizione veramente di primavera del pensiero.

È quindi più *incomposto*, relativamente alla composizione geometrica d'ogni altro *ulteriore*, ma più ricco, più lato, più fecondo.³⁴

L'ostinata resistenza del fantastico è pertanto ricondotta da Gori a una "eredità emozionale e religiosa" dotata di una esistenza oggettiva, depositata nella "coscienza atavica", "remota", "profonda". Il fantastico è un frammento della mentalità primitiva che torna in superficie mettendo in comunicazione l'individuo con la specie:

Certo che alla ricchezza di rapporti che intercedono fra l'*io uno* e l'*io plurimo* (la Specie, il Passato) s'associa la ricchezza emozionale suscitata dal fantastico. Esso è simile a un occhio che, nudamente, vede soltanto un blocco di apparenze nello spazio; ma come si arma di lenti, quel blocco gli si disegna quale meravigliosa architettura ricca ad oltranza di *pathos*. E dove la lente sia più intensa, la meraviglia cresce, il *pathos* s'exaspera. Il segreto sta appunto in quelle lenti; lenti che altro non sono se non la maggiore o minore risonanza della nostra coscienza remota, della coscienza profonda.³⁵

³⁴ Ivi, pp. 142-143.

³⁵ Ivi, p. 145. La metafora ottica suggerita da Gori svela il debito alla fantasmagoria romantica e hoffmanniana (cfr. Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, una monografia già classica, che tuttavia valorizzava alcuni spunti di Todorov sul carattere "indiretto" della percezione del fantastico).

Impossibile non collegare la definizione di Gori ai concetti di regressione, di ritorno del rimosso e di inconscio collettivo, in quegli stessi anni studiati da Lévy-Bruhl e dalla psicanalisi. A proposito dell'influenza delle "folli teorie della psicologia di Freud" sul teatro espressionista, Gori scriverà:

L'elemento inconscio, il mondo ipologico, iposensibile, sepolto in ognuno di noi, coi suoi ricordi, le sue passioni, i suoi desideri è una sorta di *deus ex machina* che agisce in codesto teatro, talora non senza qualche punta nel grottesco involontario. [...] Se il mondo dell'inconscio è una realtà, e se in quel mondo si agitano, a nostra insaputa, come la psicanalisi afferma, fantasmi così truculenti e bestiali, forza è che, un giorno o l'altro, l'arte discenda in quegli abissi e li riveli.³⁶

Ma il terrore è solo un aspetto del fantastico, così come il fantastico è una componente integrativa del grottesco. Ricalcando il modello dei racconti "neri", dal punto di vista di Gori l'esperienza del Grand Guignol contiene degli spunti di parziale interesse:

Il *Guignol grande*, chi guardi bene, non è un genere d'arte autonomo. Rientra come specie nel più largo quadro della letteratura dello spavento, del poema della paura. Hoffmann, Poe, Kipling eccellono in questa forma. Volendo comprendere l'essenza viva del Guignol, s'ha da comprendere l'essenza viva del poema della paura e dell'orrore. In che cosa risiede essa? In una concezione del mondo, anche essa pessimistica, d'una tragicità in cui si fondono insieme le idee fondamentali del Destino e del Capriccio. Sovvengono immediatamente alcuni racconti di Poe, *La rovina della casa Ulster* [sic], per esempio, o *La bottiglia dell'Amontillado*. Le ragioni dei fatti sfuggono o sono labili. [...] Giudicando il Guignol con questi criteri, se ne vede la modernità e nello stesso tempo l'immanenza nella storia dell'arte. Sotto forme diverse, sotto aspetti altrimenti denominati, esso è sempre esi-

³⁶ G. Gori, *Il grottesco e altri studi teatrali*, cit., p. 190.

stato. Lato della poliedrica tragedia antica, del mistero medioevale, delle visioni ultraterrene dei patimenti infernali, e delle leggende, racconto letterario poi, poema, novella e romanzo, il dramma della paura e dell'orrore sbocca oggi nel teatro".³⁷

Soltanto all'esterno del quadro italiano, nel *Manifesto del Surrealismo* o nella traduzione del *Monaco* proposta da Artaud, il riferimento al romanzo nero e alla sua trasposizione in valori scenici, può verificare l'adeguato corrispettivo. Mentre, inserito nell'improprio filone del "grottesco" pirandelliano (di Chiarelli, di Antonelli, di Rosso di San Secondo), Bontempelli è apprezzato da Gori in misura di un accostamento all'istanza del grottesco autentico, impedito tuttavia dalla cifra stilistica sposata dall'autore di *Eva ultima*.³⁸ Senza dover

³⁷ Ivi, pp. 196-197. Sulla sfortuna italiana dei racconti fantastici di Kipling, ricordati da Gori, cfr. il giudizio negativo di Renato Serra: "Forse non è molto sano attardare il nostro sguardo su certi spettacoli che i Padroni della Vita e della Morte hanno voluto che fossero normalmente celati agli occhi dei mortali. Vedere un uomo che giuoca con queste cose, anche se quest'uomo è Kipling, non mi piace. [...] Dopo essere stati *In fondo alla trappola* con Kipling, il *Demone della perversità* o *Il gatto nero* di Poe riescono riposanti come un verso di Virgilio", ma prima aveva ricordato i racconti patologici di Dostoevskij e di Andreev (cfr. Renato Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 67-68).

³⁸ "Consegue, artisticamente, la pomposità della forma, di atteggiamento umanistico e graziosamente arcaicizzante [...] di cui Bontempelli fa una creazione tutta personale. Tale atteggiamento, che lo scrittore lombardo ha assunto, lo caratterizza fra mille, ne fa una personalità che non ha precedenti nella nostra letteratura se non forse, per certo procedimento e per la piena antitesi tra contenuto e forma, Giuseppe Parini" (*L'irrazionale*, in D.P. Giovanelli, *Gino Gori. L'irrazionale e il teatro*, cit., p. 134). Pure la regressione al primitivo sarebbe stata consigliata dallo stesso Bontempelli nel '29, ma in termini tali da distaccarsi totalmente dall'eccesso: "S'intende che dobbiamo tuffarci in un primitivismo cosciente, visto che alla incoscienza e alla *tabula rasa* non ci si può ridurre.[...] Siamo dei primitivi con un passato" (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 286).

Il fantastico nel mondo latino

ricorrere alla distinzione apollineo-dionisiaco, che comporterebbe una eccessiva implicazione nel campo di applicazione specifico della poetica dell'irrazionale e del grottesco, basti sottolineare il "suo appassionato odio contro il classico e il logico" (Bontempelli), per separare Gori dal realismo magico, confinandolo nell'ambito di un'avanguardia implicita senza testi e manifesti, ma sentita nell'anima.

IX. ITALIA MAGICA, TRA FANTASIA E ANAMORFOSI

*...spiegazione che non sia quella pura e semplice
della perennità sotterranea di certe sorgenti visuali*

Longhi

LE SCELTE DI CONTINI – CONTRO BRETON: UN'ANTOLOGIA PARODISTICA – TRA
CECCHI E MORAVIA – REALISMO MAGICO E FANTASIA DEGLI ITALIANI (CARRIERI) – IL
"CASO" NICOLA LISI

La resistenza di Vigolo, la sua posizione misoneista, rinnovavano in pieno Novecento la questione romantica, sebbene la frontiera della ricerca di un'identità letteraria contesa tra valori diversi si spostò improvvisamente all'interno del quadro nazionale in ragione dell'insorgenza nostrana del futurismo e di altre avanguardie. Per Vigolo, raro caso di tardiva introiezione dei valori romantici, l'antiromanticismo è un problema a tutto campo che concerne la secolarizzazione incombente sulla società oltre che i fattori sentimentali ed estetici. La provocazione estetica non cala questa volta dalle brume del nord dilagando sull'inerte tradizione classicista. Tuttavia, sollecitata altresì dai prodromi metafisici del surrealismo e dai fermenti linguistici dell'espressionismo, l'idea di una via italiana al fantastico, conservativa di elementi eterogenei come in Bontempelli e in Gori, si ripresenta con interessante puntualità ancora nell'immediato Secondo dopoguerra, per via di un inatteso contributo antologico di Gianfranco Contini.

1.

La scelta di *Italia magica*¹ era preceduta da una presentazione brevissima – mezza paginetta scarna ma estremamente allusiva – e ne risulta impressionante la densità di contenuto critico latente appena velato da un sistema rigoroso di implicitazioni, che quasi vanifica in partenza ogni intento, che si ritenga produttivo, di una lettura tematica, classificatoria, eventualmente narratologica del corpus degli otto autori magici prescelti, inamovibili nella loro corrispondenza a un orientamento di gusto forse già vecchio, ma comunque consolidato, al momento della pubblicazione di *Italia magica*. Autori che sono, lo si ricordi: Aldo Palazzeschi, Antonio Baldini, Nicola Lisi, Cesare Zavattini, Enrico De Morovich, Alberto Moravia, Tommaso Landolfi, Massimo Bontempelli. Ma si proceda con ordine, cercando di focalizzare il contesto della singolare proposta di Contini.

L'antologia, pubblicata nel 1946 in prima edizione francese,² si apre con un riferimento da parte del curatore alla questione romantica e quindi a una tradizione italiana antitetica nei confronti dell'immaginario. In verità, se è difficile collocare l'impegno di *Italia magica* nel pensiero e nel metodo del critico, è tuttavia evidente come nella breve prefazione Contini prenda posizione all'interno di un dibattito di più esteso respiro, presente nel movimento romantico e risorto nella critica crociana, negli scritti di Borgese e

¹ *L'Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini*, Paris, Aux Portes de France, 1946; *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988; l'edizione italiana giungeva arricchita da una postfazione e dedicata a Sergio Pautasso felice riscopritore del libro dimenticato (cfr. *L'Italia magica di Gianfranco Contini*, "Nuova Antologia", 122, 1987, pp. 284-292). Ma sulla ricezione di *Italia magica* sia consentito il rinvio al contributo *Modelli e poetiche del racconto fantastico italiano*, pubblicato da chi scrive in "La Rassegna della Letteratura Italiana", 3, 1991, pp. 146-149, e soprattutto, a Sergio Pautasso, *I miei ricordi continiani*, "Microprovincia", 35, 1997, pp. 161-163 in particolar modo.

² *Italie magique. Contes surréels modernes*, cit.

nella monografia a tema della Martegiani,³ prolungandosi quindi fino agli anni Venti, negli ambienti della “Ronda” e di “Valori plastici”, nell’atmosfera puntualmente raccolta e rinnovata da Bontempelli.

È interessante notare come Contini non faccia per l’appunto menzione all’eredità dei valori plastici ma ai “filtri dell’ironia”, separando la tradizione nostrana dalle “brume del Settentrione” e dal “paese dell’intelligenza”, cioè la Francia, dove “il surrealismo fu un tentativo di scaricare l’intelletto con procedure essenzialmente intellettuali”. Questo perché l’ironia deve essere l’antitesi dell’intellettualismo, laddove l’intellettualismo è una forma d’empirismo, che in quanto tale stabilisce sempre, direttamente o indirettamente, un rapporto deterministico tra espressione e contenuto. Le tecniche di poesia automatica surrealista, con la parola da una parte e l’inconscio dall’altra, stanno a confermare invece questa tendenza meccanicistica, contraddetta dal principio ironico, fondato per l’appunto sul rovesciamento delle relazioni di causa ed effetto.

Intellettualistica è definita da Contini la “prima maniera” di Giorgio De Chirico di cui “i surrealisti sapevano tutto”. Si tratta di un’allusione possibile all’inclusione di Savinio nella *Anthologie de l’humour noir* e, soprattutto, alle parole generose spese in quella ancora recente occasione da Breton nei confronti del metodo metafisico di De Chirico.⁴ C’è da domandarsi il perché di questo ostracismo a Savinio. E viene da pensare che Contini non possa apprezzare Savinio per il carattere più metalinguistico e meno allegorico che il fantastico assume nella sua prosa sempre anomala giacché improntata da una previa “opzione logocentrica” (Secchieri). L’allegoria è una forma linguistica fortemente intellettualistica, tanto più l’allegoria enigmatica, quella caratteristica della pittura

³ Cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*, Napoli, Edizioni della Critica, 1905, pp. 104-105, in particolare, e Gina Martegiani, *Il romanticismo italiano non esiste*, cit.

⁴ *Anthologie de l’humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1940, pp. 229-230.

di De Chirico e fondata sull'isolamento dell'oggetto. Nel pensiero di Contini non si contrappone forse al surrealismo l'espressionismo, dichiarando in qualche modo l'espressionismo esteticamente superiore al surrealismo – l'espressionismo è linguaggio, il surrealismo è metalinguaggio?

Breton antologizzava di Savinio un estratto dalla *Introduction a une vie de Mercure* ripubblicato a Parigi nel 1945, ma citava ripetutamente nelle pagine di introduzione all'autore italiano gli *Chants de la Mi-Mort* (1914) ed *Ebdòmero*, pubblicato nel '29 in lingua francese da De Chirico in volume, dopo un'anticipazione sulla rivista "Bifur", dov'era uscito in quello stesso anno il testo di Savinio. Pubblicata nel '42, l'edizione italiana di *Ebdòmero* era quindi un fatto attuale. La francofonia letteraria dei "due fratelli" come li chiama Breton si era rivelata dunque determinante nella ricezione dei loro testi presso la cerchia surrealista.⁵ Analogamente la francofonia circostanziale di Contini e in particolare la francofonia di *Italie magique*, pubblicata a circa un anno di distanza dall'*Anthologie* di Breton, si prefigura come un elemento chiave per comprendere sia il libro che il concetto di *Italia magica*. Non occorre pertanto valutare di *Italia magica* il giudizio positivo che Contini esprime su un gruppo di autori contemporanei, ma assumere la premessa che "il libro ha – come osserverà il critico

⁵ Cfr. gli scritti di De Chirico raccolti sotto la rubrica "Il Surrealismo e la tecnica" nel volume *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, e apparsi nelle maggiori riviste del movimento di Breton, dal quale tuttavia il Pictor Optimus sembra prendere successivamente le distanze, nell'occasione di presentare il catalogo della mostra milanese di Savinio del '40: "In Francia un ramo cadetto di quella famiglia di creazioni lanciate da Alberto Savinio veniva goffamente deformato, contraffatto e poi strombazzato da una masnada di figli di papà, di fannulloni, di onanisti, di degenerati, di *maqueraux*, di isterici, di snob e di scemi internazionali sotto il pomposo titolo di Surrealismo", p. 367. Analoga la secessione di Savinio dal surrealismo, per cui cfr. Filippo Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 114.

in occasione della ristampa in traduzione italiana del 1988 – valore d’informazione per stranieri”.⁶

2.

Se il retroterra del florilegio continiano è costituito dal paragrafo dedicato alla “Deformazione del reale” della *Introduction à l’étude de la littérature italienne contemporaine*, pubblicata su rivista a Ginevra nel 1944, il pubblico di *Italie magique* – vale forse la pena di sottolinearlo – è virtualmente lo stesso dell’*Antologia dello humour nero* di Breton. Piace dunque pensare che l’antologia di Contini rappresenti una risposta e, nel contempo, una parodia dell’antologia di Breton e che in tal senso vada letta la valorizzazione del principio ironico all’interno del racconto “magico” o fantastico italiano dell’anteguerra. Mentre la *pars destruens* di *Italia magica* risiede nella confutazione del surrealismo, la *pars construens* va riconosciuta nelle preesistenze ambientali suggerite da Contini quale via d’accesso alla comprensione della produzione fantastica italiana, che concerne un modo prettamente narrativo, quindi per definizione implicato in una gestione delle funzioni più elementari e comunicative del linguaggio nell’articolazione più distesa del racconto. Strano come però le fonti indicate da Contini esulino da ogni precedente veramente letterario, concernendo la poesia burlesca e burchiellesca (che rientra a ben vedere nel filone espressionista e non surrealista), con riguardo alle arti figurative (dove spicca la figura di Piero di Cosimo) e con riguardo al paesaggio urbano di città di provincia di impronta rinascimentale (Ferrara e Vicenza). Si rammenti il parallelismo tracciato da Carducci tra i due toscani eccentrici Guerrazzi e Piero di Cosimo. A parte questo, rimossi pertanto De Chirico e Savinio come padri nobili degli anni magici, a proposito di Lan-

⁶ Secondo Pautasso con la sua antologia Contini intende sfuggire al “diluvio neorealista” dilagante anche nella ricezione d’Oltralpe, come dimostrerebbe il fascicolo monografico di “Les Temps Modernes”, 23-24, 1947, dedicato all’Italia e caratterizzato dalla duplice presenza di Moravia (ma nell’indice c’è anche Alvaro).

dolfi, Contini indica delle fonti europee, gli stessi maestri del *roman noir* riproposti dai surrealisti francesi, ma mentre soppesa l'influenza che Landolfi dovette avere su Calvino, trascura l'influenza di Tarchetti e degli scapigliati, di Calandra in particolare, sull'autore del *Racconto d'autunno*. Analogamente non percepisce in Vigolo la componente fantastica presente, che sembra sfuggirgli anche nella lettura di un autore a lui molto più caro come Pizzuto. L'afferra invece in Cecchi, ma solo perché le "stregherie" e i malefici che affiorano nella prosa d'arte stanno a contrassegnare uno scarto, un cambiamento di passo, un'intersezione tra momenti distinti della scrittura, nella partitura di una allegoria oratoria che assume l'andamento ipnotico del balletto. Ma c'è da chiedersi a quale Italia appartennero certi scapigliati (non della famiglia dei Dossi e dei Faldella, bensì dei Tarchetti, dei due Boito, dei Calandra) per meritare questa rimozione? Evidentemente un'Italia che poteva essere diversa da quella che è stata, un'Italia acerba, deludente e delusa. Un'Italia comunque che a giudizio di Contini non sapeva scrivere. Un'Italia infine alla quale apparteneva anche Pirandello, protagonista pure lui di una personale stagione 'magica' nella postrema fase di novelliere.

3.

Ma per Cecchi occorre forse una considerazione separata, a partire almeno dall'intenzione iniziale di inserire in *Italie magique* un racconto-elzeviro tratto da *Corse al trotto* (1936), *La marmellata*:

Io sto preparando un'antologia narrativa in francese [...]. Saresti d'accordo di figurarci con *La marmellata*? E potresti chiedere a Moravia (al quale è inutile scrivere) se ha qualche libro, o almeno qualche racconto, ancora libero, per esempio *Epidemia*, *Due cortigiane* etc.?

Così scrive da Domodossola Contini a Cecchi il 19 maggio 1946,⁷ facendo cadere la sua scelta su un "quasi racconto", secondo

⁷ *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di

la definizione dello stesso Cecchi,⁸ che comunque rispondeva affermativamente:

Aspetto da Moravia che mi dica che cosa ha disponibile, libri o racconti separati, giusta la tua richiesta: perché ha molta roba in sospeso e attende, per suo conto, alcune risposte.

Quanto a me, va benissimo *La marmellata*; e in genere, per queste faccende, quello che deciderai tu andrà sempre bene.⁹

Va notato, alla luce di questo scambio di notizie, come la specificità tematica dell'antologia in preparazione non viene indicata da Contini, né sollecitata da Cecchi né da Moravia: il punto qualificante magico, fantastico dei testi prescelti sembra pertanto confluire in un concetto di narratività comune così alla formazione del critico, come alla produzione dei due scrittori, che non richiede dunque ulteriore giustificazione, assorbendo in se stessa le possibilità di uno sviluppo in direzione dello strano e dell'insolito. C'è da chiedersi perché la scelta di Contini fosse caduta comunque, tra i testi raccolti da Cecchi nella prima edizione di *Corse al trotto*, su *La marmellata* piuttosto che su *Mezzogiorno*, racconto incentrato sul fenomeno del demone meridiano nella cornice della campagna toscana, che sembrerebbe a prima vista contemperare almeno due elementi caratterizzanti l'*Italia magica*: il fantastico e il paesaggio. *La marmellata* assume invece un andamento autobiografico che si diffonde lentamente nel tragico quotidiano e nel grottesco, laddove l'evento "straordinario" risiede nella inopinata reazione di una ragazza incontrata in un caffè di Firenze alla parola (magica?) Spicchio: un toponimo, un elemento del paesaggio attraversato in treno dal narratore. C'è da chiedersi ancora il perché dell'assenza finale di Cecchi nell'indice di *Italie magique*, quando è evidente non tanto per la sua influenza sulla prosa

Paolo Leoncini, Milano, Adelphi, 2000, p. 72.

⁸ Cfr. la nota relativa in E. Cecchi, *Saggi e viaggi*, 1997, cit. I, p. 1875.

⁹ *L'onestà sperimentale*, cit. p. 73.

di un autore riconosciuto successivamente dal critico come presente nell'area magica, ovvero Mario Soldati,¹⁰ quanto soprattutto per la parte che, come accennato in precedenza, Cecchi deve rivestire nella genesi della sensibilità di Contini per il fantastico. Si pensi alla definizione offerta da Contini della posizione artistica di Cecchi:

È una posizione fondamentale, costantemente ripetuta: l'ansia di camminare su un suolo cavo, pieno d'agguati; il continuo avvertimento d'una regione dell'essere nascosta, un gran sospetto di stregherie.¹¹

Posizione non estrapolata dall'interprete, bensì desunta espressamente dai segnali di coscienza di "genere" troppo ripetuti per non costituire un caposaldo di gusto da parte dell'autore dei *Pesci rossi* "a una specie di racconto bizzarro e diabolico".¹² Si pensi infine alla rassegna esemplificativa indissolubile dalla pubblicazione, presso Arnoldo Mondadori nel 1943, da parte di Cecchi con la collaborazione di Niccolò Gallo, di un'antologia parascolastica senza precedenti in quanto a formula: *Fantasia e realtà. Pagine di narrativa italiana*, il cui orientamento determinato dalla ricerca stilistica del fantastico e dell'insolito è implicitato (più che esplicitato) nell'introduzione che lo espone a rovescio – non dalla realtà alla fantasia, ma dalla fantasia (che è alla base di ogni creazione letteraria) alla realtà:

¹⁰ *Italia magica*, cit, p. 249. Soldati e, più *a posteriori*, Calvino sono dichiarati teoricamente idonei all'inserimento nel gruppo, ma risulta ormai di generale dominio il legame della produzione "ultima", come la chiama Contini, di Calvino con la grande lezione di Cecchi.

¹¹ *Emilio Cecchi, o della Natura* (1932), in Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 101.

¹² Vedi precedente capitolo; il contesto della riflessione era significativamente il rapporto tra paesaggio nordico e atmosfera spirituale, con riferimenti comparativi che rievocano l'antitesi romantica tra Europa settentrionale e meridionale.

Accanto alla vera narrativa di fantasia ed invenzione, c'è sembrato da non trascurare quella narrativa quasi estemporanea, artisticamente meno impegnativa, ma talvolta vivace quanto l'altra, che sgorga all'immediato contatto della realtà.¹³

Per quanto riguarda invece i racconti di Moravia, che sarebbe stato a differenza di Cecchi incluso in *Italie magique* con un altro testo (*Il coccodrillo*, dalla raccolta *I sogni del pigro*, 1940, che preconizza invece un tipo di situazione assurda alla Ionesco) va osservato che entrambi si rivelano alquanto discosti dalla supposta linea magica e stanno a testimoniare una gestazione elaborata, e comunque non priva di incertezze, dell'intera antologia. Il racconto di media lunghezza *Due cortigiane* era uscito in volume nel '45 per le edizioni romane dell'Acquario in un volumetto completato dalla *Serata di Don Giovanni*. I due pezzi sarebbero confluiti nella raccolta *I racconti 1927-1951* – il primo con il titolo *La casa è sacra*¹⁴ – mentre *L'epidemia* (eponimo della raccolta dei “cartoni surrealisti” pubblicata per l'editoriale Documento nel '45)¹⁵ sarà riproposto nei *Racconti satirici e surrealisti* nel '56. Ma si tratta di esemplari eterogenei, piuttosto che omogenei, dell'arte narrativa di Moravia, cadendo il primo nel dominio dell'eroticismo nevrotico e scabroso, con qualche analogia – per l'episodio di isteria femminile descritto – con *La marmellata* di Cecchi e, ancor più, con l'atmosfera di sessualità trasgressiva del brano di Landolfi

¹³ Ma sulla definizione del genere “magico” lo stesso Cecchi apparirà in seguito forse non immemore della sistematizzazione di Contini, indicando gli *auctores* più affini a Buzzati, narratore all'epoca accantonato dalla critica di qualità, in Bontempelli, Lisi e Zavattini cfr. *Racconti di Buzzati* (1954), in Emilio Cecchi, *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 133-134.

¹⁴ *I racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 465-486.

¹⁵ Interessa in proposito a Contini avvicinare il “surrealismo borghese” di Moravia alla maniera pittorica di Savinio, piuttosto che all'opera “del suo più noto fratello Giorgio De Chirico” (*Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 128).

collocato da Contini in *Italie magique* e desunto dal *Dialogo dei massimi sistemi* (1937).¹⁶ *L'epidemia* invece, un'allegoria del conformismo che attinge congiuntamente a generiche configurazioni distopiche (da Swift a Kafka), era considerato, sui due lati della produzione di quel Moravia, più satirico che surrealista.

4.

Una vena di parallela riconversione dell'interesse che il surrealismo aveva attirato sul fantastico e, contemporaneamente, di obbiettiva rivendicazione delle peculiarità della nostrana tradizione, affiora in una antologia per immagini curata da Raffaele Carrieri nel 1939 per l'editore della rivista "Domus". Si tratta anche qui di un'edizione assai rara, come rarissima sarebbe divenuta *Italia magica* prima del 1988, ma per motivi diversi, non per essere stata pubblicata all'estero, bensì per la tiratura limitata a 150 esemplari. Il volume, dedicato alla memoria di Edoardo Persico, intende di fatto integrare nel libro, e quindi nel discorso sulla fantasia nelle arti figurative italiane, il contributo più attuale della grafica pubblicitaria (secondo una linea che sarebbe stata esemplarmente proseguita nel secondo dopoguerra da Bruno Munari).

Risente della campionatura esclusivamente artistica anche la definizione della fantasia che è, secondo Carrieri, "forma, colore, composizione, invenzione, senza le quali non v'è immagine che possa perpetuarsi", ma anche (dopo Giotto):

Fantasia plastica, dunque: fantasia perfettamente articolata in tutte le sue più sensibili e capricciose cadenze in una pienezza di forma d'ineguagliabile splendore.¹⁷

¹⁶ Alberto Moravia, *Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1980, p. 155-170.

¹⁷ Raffaele Carrieri, *Fantasia degli italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1939, p. 10. Carrieri classifica il materiale in dodici categorie corrispondenti ad altrettanti soggetti: Zodiaci; Santi e miracoli; Storie apocalittiche; Meta-

Tuttavia la fantasia plastica è ritenuta da Carrieri superiore, rispetto al grado di fantasia inferiore attribuito al genere dei “capricci”. Grande rilievo è riservato nell’introduzione di Carrieri alla figura di Piero di Cosimo, proclamato come il Leonardo della pittura fantastica. La ricezione di Piero di Cosimo appare in quel momento estremamente favorevole, se si considera che sempre del 1939 è il saggio di Panofsky incluso negli *Studi di iconologia* e incentrato su un’analisi della singolare immersione del pittore fiorentino nell’umanità preistorica che egli rappresenta.¹⁸ Il raccordo valorizza l’insegnamento di Vico sulle origini della fantasia “corpulentissima” dei primitivi, che è assunto da Raffaele Carrieri come esclusivo e nazionalistico parametro teorico.¹⁹ Ma, soprattutto, il recupero di Piero di Cosimo va inserito in piena temperie surrealista, almeno a partire dall’importante articolo di impianto psicanalitico pubblicato da Georges Pudelko nel volume 11, 1938, della rivista “Minotaure”.

Questo contesto è indubbiamente presente a Contini per cui dunque, ricapitolando, “la narrativa ‘magica’ del secondo anteguerra”, come Contini la chiamerà nella successiva sistematizzazione di *Litteratura dell’Italia unita*,²⁰ risulta attestata in Palazzeschi e in Bontempelli, come autori più anziani del gruppo ed entrambi provenienti

morfosi; Combattimenti; Trionfi; Capricci; Bizzarrie; Alfabeti; Maschere e teatro; Teatro delle macchine; Pittura metafisica (o Dinamismo plastico).

¹⁸ “Inventore di straordinaria fantasia, come osservatore era un realista stupendo” etc. (*Preistoria umana in due cicli pittorici di Piero di Cosimo*, in Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 39-88).

¹⁹ Ivi, pp. 9-10. Ma non è Vico all’origine dell’estetica crociana e per questo ignorato da Bontempelli? Vedi anche la conferenza brasiliana di Ungaretti su Vico, concentrata sintomaticamente su teoria ed etica del linguaggio, piuttosto che sul concetto di fantasia (*Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*, in Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 683-702).

²⁰ Successivamente ristampata nello *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, cit., p. 110 (Landolfi *ad vocem*).

dall'avanguardia, attingendo tuttavia a suggestioni presenti prioritariamente nella tradizione delle arti visive. Si rammentino le riflessioni di Longhi sull'arcaismo di Piero della Francesca, esonerabile

da ogni altra spiegazione che non sia quella pura e semplice della perennità sotterranea di certe sorgenti visuali che soccorrono nei momenti decisivi gli assetati d'invenzione, riconducendoli sulla via maestra della tradizione figurativa.²¹

La necessità per uno scrittore italiano che intendesse andare oltre il realismo di riallacciarsi all'arte del Rinascimento era stata invece avanzata dallo stesso Bontempelli come un'opportunità feconda e irripetibile.

Ancora, a Bontempelli si può raccordare la definizione che sembra sfuggire al curatore di *Italia magica*: “del magico senza magia, del surreale senza surrealismo”. Che vuol dire “senza magia” se, come visto, non si tratta nemmeno della forma del “mistero laico” confezionata da Cocteau per De Chirico, per un modello da Contini scartato fin dall'inizio? Che cos'è un magico senza magia, se non l'illusionismo di una allegoria ancora una volta puramente oratoria, ossia indipendente dall'oggetto fantastico e risolta interamente nella purezza della verbalità? A parte questo, vale la pena di rivedere una precisazione sul magico e lo “stupore lucido” pubblicata da Bontempelli nel 1932: “Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca” etc. (vedi capitolo precedente).

6.

Le dichiarazioni di programma di Bontempelli sembravano aver inteso prevenire le esitazioni che la critica avrebbe ostentato nei confronti del ‘magico’. Si vedano due recensioni dedicate da Pancrazi a

²¹ *Piero della Francesca* (1927), in Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1974, p. 369.

Lisi, *Nicola Lisi o il magico quotidiano*, secondo il titolo unificante dettato in *Scrittori d'oggi* (1946).²² Presentando subito Lisi quale scrittore “d’eccezione”, Pancrazi non minimizzava affatto i contenuti insoliti della sua letteratura. Al punto di supporre da un lato un bagaglio di cognizioni magiche vere e proprie ed extraletterarie, dall’altro di rimproverare all’autore di aver smussato, in alcuni casi, il profilo esoterico dei suoi racconti, con “espedienti da racconto borghese” che possono “insinuare un dubbio, o peggio un sorriso, che distruggerebbe tutto”,²³ smontando quel mondo interamente magico. Sarebbero queste le prove in cui Lisi si avvicinerebbe di più al realismo magico di maniera. In realtà, spiega Pancrazi:

Altri scrittori d’oggi, i metafisici, i surrealisti, i realisti-magici, fanno, più o meno consapevolmente, uso di magia; ma tutti si servono della magia in funzione d’altro, per far lievitare una più libera fantasia, per dare l’avvio a un più estroso racconto. Nicola Lisi no; la sua magia non è un mezzo poetico, è la sua poesia stessa: disegnato il cerchio magico, raggiunta quella suggestione, il Lisi si ferma. Il lettore, se è capace (se ha accolto in sé la suggestione) può a volte continuare lui, di fantasia sua, il racconto; ma il Lisi ha finito. Ed altro ancora lo distingue: si sente che il Lisi è più consapevole, direi più tecnicamente mago degli altri: qualcosa o molto egli deve sapere di magia anche fuori di letteratura, che probabilmente i suoi colleghi non sanno. Ciò gli consente di essere insieme e il più semplice e il più appropriato mago di tutti.²⁴

Si ricordi che Bontempelli aveva chiarito i *Limiti della magia*, intendendola agnosticamente come poesia allo stato embrionale.²⁵

²² Pietro Pancrazi, *Ragguagli di Parnaso* (III), cit., pp. 145-153, gli articoli sono rispettivamente del ’38 e del ’41.

²³ *Ragguagli di Parnaso* (II), p. 152.

²⁴ Ivi, p. 150.

²⁵ Cfr. *L'avventura novecentista*, cit., p. 47: “La magia non è soltanto stregoneria: qualunque incanto è magia; il fondo dell’arte è non altro che incanto.

In altri racconti invece – concludeva Pancrazi – la magia, senza proprio scoprirsi, sotto sotto urge troppo: e allora s'intravedono controtluce uomini che dormono sonni estatici, animali che sono totem, persone che hanno *mana*, oggetti in funzione di tabù. E questa è proprio la magia che non serve: per servire nell'arte, la magia dei maghi che parla a pochi deve convertirsi in quella della poesia che parla a molti. (Però come si è fatto difficile anche questo mestiere del critico! Il critico di letteratura contemporanea, alla tradizionale papalina, deve ogni tanto sostituire il cappello a cono del mago).²⁶

E conformemente Pancrazi avrebbe tentato di decifrare il “volto esoterico” di Lisi, facendo ricorso al simbolo, al geroglifico, agli *ex-voto*, ai tarocchi.²⁷ L'immagine del critico “mago” sfugge alla facondia di Pancrazi, collimando a ben vedere con il metodo di lettura che Contini sta rifiutando: la critica tematica, alla quale Contini contrappone la chiave d'oro di un'ermeneutica a base linguistica, svolta nella sincronicità della lettura, ma entro l'arco più vasto della durata lunga della storia letteraria con le sue grandi risonanze, i suoi filoni sotterranei e gli universali, ai quali non possono sottrarsi né l'autore né il lettore. In verità i racconti surreali “moderni”, come suona il sottotitolo originale, presuppongono dei racconti surreali antichi, come per esempio quelli del *Novellino*, in particolare ricordato da Contini per introdurre il primitivismo di

Forse è l'arte il solo incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie: essa è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi della natura, operati dalla sola immaginazione. La magia in istretto senso non è che arte allo stato grossolano. I maghi cedettero il campo quando nacquero i poeti: l'era poetica supera l'era magica: il mago non sussiste nell'epoca del poeta se non come una sopravvivenza, curiosa se non altro che come documento e rarità”.

²⁶ *Ragguagli di Parnaso* (III), cit., p. 153.

²⁷ *Ivi*, p. 147.

Lisi.²⁸ Ma nella traduzione Einaudi i racconti surreali diverranno ambigualmente “novecenteschi”, che è cosa diversa da “moderni” sia in lingua italiana che francese.²⁹ La ricezione del surrealismo in Italia è legata all’ermetismo, come dimostrano gli interventi sia polemici (Flora) che simpatizzanti (Bo). E un sintomo di questo presupposto risulta ancora visibile quando Contini classifica, unico tra i narratori, Landolfi tra gli ermetici.³⁰ Ma il valore di questa e di altre etichette di manualistica storico-letteraria è in Contini relativo e indubbiamente strumentale, se non altro considerato il carattere nominalistico, cioè privo di ulteriori specificazioni e apposizioni, che avranno assunto nel suo glossario critico le varie, vane correnti e gli “ismi” del Novecento.

²⁸ Ma vedi anche il racconto dal *Novellino* che apriva l’antologia di Cecchi e Gallo, *Fantasia e realtà. Pagine di narrativa italiana*, Milano, Mondadori, 1943.

²⁹ Secondo Gino Baratta il sottotitolo “moderni” tende a escludere proprio De Chirico e Savinio, per riaffermare la linea realistico-magica di marca bontempelliana (*Miraggi della Biblioteca*, Milano, Shakespeare & Co, 1986, cit., pp. 19-20). Del resto di Bontempelli, che chiude significativamente la serie dei narratori magici antologizzati, pur essendo il più anziano e contravvenendo all’ordine cronologico, per anno di nascita, in cui si susseguono, Contini esclude esplicitamente i racconti alla maniera metafisica, pure presenti nella già longeva carriera dell’animatore del movimento novecentista (*Italia magica*, cit., p. 135).

³⁰ Cfr. Gianfranco Contini, *Letteratura dell’Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 931.



X. UNA STRANA FORMA D'ISPANISMO
CONTINI E GADDA: DAL MAGICO AL GROTTESCO

*Ho molto desiderio di rivederti e
di parlare un po' con te, e di "desfrutar el amigo":
cioè la tua onniscienza anche per Rabelais*
Gadda a Contini

CONTINI COMPARATISTA? – TRADUZIONE PARODISTICA E NEGAZIONE DEL REFERENTE – FUNZIONE "GADDA" E "LINEA STORICA"

La presenza di *Ramón Gómez de la Serna* nella scuola del Novecento italiano era stato il sintomo della frattura del concetto stesso di narrazione, lunga o meglio breve che sia o brevissima, come nella fattispecie. L'umorismo sembra far da battistrada a quella corrosione della parola che rischia di invalidarne i principi di verosimiglianza e spostare improvvisamente l'attenzione sulle potenzialità del significante. Se con *Italia Magica* Contini sembra aver codificato un gruppo di narratori italiani ai quali sarebbe stato difficile (mentre di Savinio si è detto) aggiungere altri, eccetto Buzzati, eccetto Vigolo, per la loro diversa posizione ai margini delle singole scuole, ma accomunati dalla tendenza a lavorare sul piano del paradigma e non del sintagma, del significato piuttosto che del significante,¹ va doverosa-

¹ Il dubbio che i vasi siano invece comunicanti è stato espresso recentemente per Vigolo e Gadda da Gibellini (prefazione a G. Vigolo, *Roma fantastica*, cit., p. IX); per Buzzati inseribile lungo la linea Landolfi-Manganelli, caratterizzata a ben vedere da maggior sensibilità per il valore dei signifi-

mente ripresa in chiusura di questa prima parte, l'attenzione distinta di Contini per il lato opposto della questione, quello delle sfumature metafisiche del linguaggio letterario in sé e dell'incidenza di esperienze translinguistiche di collegamento tra le lingue neolatine, tra l'italiano e lo spagnolo, in special modo, ancora in pieno Novecento. Nei limiti prefissati dalla presente indagine vale comunque la pena sottolineare questo aspetto, concentrato sul piano del significante, dell'interazione con la lingua e la lettura spagnola, dal momento che esso ne pregiudica in chiave parodistica e metafisica la ricezione.

1.

Per l'orizzonte europeo del suo intervento e per il raffronto multiletterario costante che ne ha calibrato il giudizio, la figura di Gianfranco Contini risulta tuttora di notevole interesse comparatistico. Ma rimandando ad altro momento una quantificazione del contributo di Contini a una disciplina, la comparatistica, alla quale riconosceva esplicitamente quella "tavola di valori" indicata da Ferdinando Neri, sarà piuttosto sugli originali risvolti della nozione di "traduzione espressionistica" che si attirerà l'attenzione. Interagendo sulla produzione testuale, la traduzione, secondo Contini, costituisce essa stessa testo.² Sul tronco di questo corollario (che appena adesso può apparire ovvio, cioè a oltre mezzo secolo di riflessione traduttologica di distanza), Contini innestava un'analisi memorabile delle eccentriche versioni spagnole di Gadda. La schiettezza dell'approccio gad-

canti, Stefano Lazzarin, "Ed è questo che gli spiriti non vogliono vivere con noi". *Buzzati e la linea nostalgica della letteratura fantastica del Novecento*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto*, textes réunis et présentés par Angelo Colombo et Delphine Gachet, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, pp. 209-231; chi scrive aveva anticipato la questione nel contributo *Il racconto fantastico italiano nel secondo Dopoguerra*, in *I Tempi del rinnovamento*, a cura di Franco Musarra, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 373-385.

² Cfr. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di teoria della letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 45 e sgg., e da p. 71 per l'onnipresente "funzione Gadda".

diano all'impresa del tradurre si delinea, dal punto di vista del critico "onnisciente", nel complessivo riferimento intertestuale a una grande tradizione di sperimentalismo "serio-comico". Vale a dire nella durata di alcuni universali interni al sistema letterario e aderenti, attraverso le convenzioni di stile e di poetica, alla personalità e alla strategia del soggetto ermeneutico in attività.

Un primo aspetto della continiana nozione di "traduzione espressionistica" concernerebbe, a ben vedere, la teoria stessa della traduzione intesa come momento della storia letteraria.³ Non a caso le traduzioni di Gadda cadono per questo, come indica esplicitamente Contini, all'interno della genuina "tradizione letteraria italiana di questo secolo".⁴

Il riferimento è alla scuola di prosatori, da Cecchi a Pavese, che muovendosi al di qua dell'interdizione formale crociana, era già andata costituendo – faccia a faccia con le letterature straniere moderne – una "koinè" di tutto rispetto dal punto di vista stilistico.⁵ Come

³ Cfr. *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, "Trivium" (Zurigo), 1942; cito dal volume, curato dall'autore stesso, Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-60.

⁴ Ma dal barocco spagnolo procedevano le versioni gaddiane, per il volume curato da Carlo Bo, *Narratori spagnoli*, Milano, Bompiani, 1941. Cfr. il recupero pure di una traduzione successiva, eponima, da Juan Ruiz de Alarcón, a cura di M. Benuzzi Billeter, *La verità sospettosa. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bompiani, 1977 e ancora, della curatrice, M. Benuzzi Billeter, *Gadda traduttore maccheroneo*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Salerno, 1996, pp. 335-342. Ma vedi la più recente ristampa delle traduzioni gaddiane (e relativo apparato) nel volume quinto, primo tomo, della più recente edizione diretta da Isella delle *Opere (Scritti vari e postumi)*, Milano, Garzanti, 1993). Cfr. anche la trascrizione dalla versione radiofonica, Juan Ruiz de Alarcón, *La verità sospettosa*, traduzione di Carlo Emilio Gadda, redazione originale inedita, a cura di Cesare Vela, Torino, Einaudi, 1993.

⁵ *Gadda traduttore espressionista*, cit., p. 57. Vedi anche le valutazioni positive specifiche espresse dal critico a proposito delle traduzioni di Cecchi, Jahier,

è noto, quale corollario alla sua teoria dell'immaginazione, Croce aveva sottolineato l'irriducibilità dell'opera a ogni tentativo di traduzione, in virtù della indissolubilità di intuizione ed espressione.⁶ Destinata a una funzione tutt'al più didascalica, la traduzione aspirerà a dignità poetica solo nei rari casi in cui risulterà leggibile alla stregua di creazione originale. Quest'atteggiamento minimalista – estensibile tanto alla prosa quanto al verso – risultava accettabile anche all'esterno del sistema crociano. Come dimostra altresì l'affermazione di Contini, che “il traduttore, libero dall'impegno immaginativo, opera bensì in generale più libero” – vale a dire quando è operante unicamente sul versante dell'espressione, laddove resta sempre latente l'unità crociana disgregata. “Per dir tutto: – continua Contini – più elegante del suo solito”.⁷ A parte il fatto che Contini ha sempre dichiarato di considerarsi post-crociano, piuttosto che anticrociano, non deve sfuggire in questo caso un implicito moto di insoddisfazione nei confronti della narrativa degli stessi narratori traduttori (per questo, probabilmente, non comprende nel movimento il “suo” Montale, pure impegnato in quegli anni – per motivi di sopravvivenza – in progetti di traduzione).⁸ Per questo taglio eminentemente

Rebora, Landolfi, Pavese, e perfino di Vittorini (G. Contini, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, cit., *ad vocem*). L'aggettivo “urgente” usato da Gadda in una lettera a Contini per definire il lavoro di traduzione vale per buona parte dei maggiori autori-traduttori italiani (cfr. Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*, a cura del destinatario, 1934-1967, Milano, Garzanti, 1988, p. 15). Sullo scambio, anche a seguito dei ritrovamenti posteriori al 1988, cfr. la monografia di Giulio Ungarelli, *Il vizio impunito. Leggendo Gadda e Contini*, prefazione di Franco Contorbis, Bologna, Il mulino, 2014.

⁶ Per il rapporto con Croce, cfr. le precisazioni contenute nel saggio, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in G. Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 31-70.

⁷ *Gadda traduttore espressionista*, cit., p. 57, ma la valutazione è introdotta dalla “presenza di termini dialettali” nelle traduzioni di Rebora.

⁸ Un giudizio positivo delle traduzioni montaliane nel complesso, sarebbe

narrativo, appunto e non per altro. E non per pregiudizio di metodo, perché, sebbene il tipo di analisi della traduzione proposta da Contini consideri il contatto con l'originale obbligato, nell'apprezzamento positivo è compreso anche quel Vittorini che avrebbe ammesso di aver steso alcune versioni sulla base di un ipotesto preparato da un collaboratore. Al Contini sedotto, per così dire, dalla sistematica complessità della pagina proustiana, quella generazione di narratori evidentemente appariva immatura soprattutto rispetto alla scelta degli strumenti espressivi.⁹

2.

In questo quadro, l'eterodossia di Gadda andava invece a configurare la sua grande personalità, anche nell'esperimento traduttivo. Come un orientamento che, infrangendo il cosiddetto "mito della normalità", consegue il suo "livello più alto" in quella "distensione sovrana e, a suo modo classica" da vero e proprio realismo "metafisico" (come Jacobbi lo avrebbe definito).¹⁰ Si tratta di vedere come questo obiettivo "realistico" – secondo la poetica enunciata da Gadda in sede solariana, a proposito dell'impotenza del fantastico e della perdurante attualità di Manzoni – sia il risultato di un percorso "espressionistico" tanto più paradigmatico in quanto attuato, nella fattispecie, nella tecnica di traduzione.

stato formulato da Piero Bigongiari, *Poesia italiana del '900*, Firenze, Vallecchi, 1965. In ogni modo, per le traduzioni poetiche in generale, cfr. il precedente studio *Di un modo di tradurre* (1942), in G. Contini, *Esercizi di lettura*, cit., pp. 371-379, da cui si può forse arguire che l'espressionismo della traduzione "di" prosa corrisponde alla non-linearità della versione poetica moderna.

⁹ Non mancano frammenti comparativi, tra Proust e la narrativa italiana contemporanea, da Bonsanti a Dessi (ma l'accostamento commenta da solo la propria impossibilità).

¹⁰ R. Jacobbi, *Secondo Novecento*, Milano, Accademia, 1965, p. 129, definizione discendente, come si avrà maniera di accennare, ancora dall'impostazione continiana.

Lungi infatti dal supporre la consistenza di un'avanguardia dell'espressionismo italiano (per cui si citano campioni restrittivi di estrazione vociana),¹¹ Contini colloca lo sperimentalismo gaddiano entro un arco di ben più lunga durata, dal quale non esulano né l'onirismo satirico di Quevedo, né più in generale la narrativa barocca spagnola.¹² I due punti di riferimento intertestuali, imposti dalle traduzioni recensite da Contini, corrispondono a quella tradizione serio-comica che comprende, tra i suoi punti qualificanti, il moralismo satirico e lo sperimentalismo verbale. Esplorato successivamente da Bachtin (che usando altro accesso, vi individuerà acutamente un'appendice menippea),¹³ il campo era stato già correttamente definito da Spitzer in una delle sue rare incursioni diacroniche. Da Pulci a Rabelais, a Céline, Spitzer concepiva un filone di stile come reificazione della parola ed estremismo, designato a mettere in opera gli effetti di una mimèsi tutta centrifuga.¹⁴ Anche Contini, infatti, non ne fa solo questione di "un temperamento, per qualche aspetto rabelaisiano (o joyciano) [...] innanzi all'impresa della traduzione",¹⁵ ma introduce

¹¹ Si rimanda alla clamorosa attestazione di poetica di *I viaggi la morte* (1927), Milano, Garzanti, 1977, cit., p. 150.

¹² Sull'espressionismo europeo bisognerà attendere un intervento tardo e sistematico di Contini, scritto per l'"Enciclopedia del Novecento" (1977), cfr. G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-106. L'impostazione continiana sopravvive in ogni modo presso le ancora attuali ricerche su espressionismo, plurilinguismo e priorità del lavoro di scrittura sul piano del significante, in cui Gadda riaffiora immancabilmente come termine *ad quem*.

¹³ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁴ Cfr. *Linguistica e storia letteraria*, in Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1967, pp. 73-105, che è il testo di una conferenza americana del '48, riprendente i motivi portanti del pensiero spitzeriano.

¹⁵ Su Joyce espressionista cfr. il relativo paragrafo in *Ultimi esercizi*, cit., pp. 79-86. Sull'inserimento di Joyce nella tradizione parodistica cfr. almeno Terry P. Caesar, *Joycing Parody*, "James Joyce Quarterly", XXVI, 2, 1989, pp. 227-237. Quindi la più estesa analisi di R. B. Kershner, *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*, Chapel Hill London, Universi-

nella linea descritta da Spitzer alcuni elementi inediti, che sono poi quelli della formazione di Gadda scrittore.¹⁶ In primo luogo la “maccheronea” del Folengo, quindi l’eredità del dialettalismo lombardo penetrata nella Scapigliatura milanese, da Rovani a Dossi. A queste ascendenze regionali si aggiungono prontamente le affini esperienze di certa Scapigliatura piemontese e, retrospettivamente, i fiorentinismi burchielleschi o i toscanismi celliniani che Contini si compiace di rinvenire nella traduzione da Quevedo.

Il Devoto, ricordato alla fine da Contini, aveva opportunamente attirato l’attenzione sulla caratterizzazione linguistica dei piani narrativi di Gadda, giudicandolo tutto sommato un espressionista.¹⁷

3.

Per Contini invece la stratificazione dialettale, aulica, tecnicistica della verbalità gaddiana ha una funzione parodistica, conforme al “secentismo” rimosso dell’autore (considerato come esponente della scuola “sommersa” dell’antibembismo e, nonostante tutto, dell’antimanzonismo). Questi e altri (cfr. l’accenno alla carnalità o corporalità dell’espressione, da Folengo, a Dossi, a Gadda appunto) gli spunti

ty of North Carolina, 1989, e M. Keith Booker, *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan, 1995.

¹⁶ Per l’influenza della stilistica spitzeriana cfr. *Tombeau de Leo Spitzer*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, cit., pp. 651-660. Lo stesso testo, risalente al 1961, chiuderà il volume curato da Contini, Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985.

Interessante la rivalutazione da parte di Contini della componente diacronica del metodo di Spitzer (discendente più da Meyer-Lübke che da Croce), alla luce soprattutto dei riscontri offerti dalla stilistica storica o sociologica di Bachtin.

¹⁷ Vedi Giacomo Devoto, *Studi di Stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950: “Siamo sulla soglia degli impieghi ‘irrazionali’ della lingua, di forme di espressione che non sono più strettamente linguistiche”, p. 60; per il “grottesco” delle “associazioni mentali straniere”, p. 73. Cfr. sempre *Varianti*, cit., pp. 661 e sgg., per la connessione con il metodo di Devoto.

suscitati dall'incontro di Gadda con i testi di Quevedo, di Bardadillo e Alarcón, certamente ancora presenti, ma in misura diversa, nella cornice pseudo-ispanoamericana della *Cognizione del dolore*.¹⁸ Sulla legittimità di una traduzione sperimentale, tanto spregiudicata di fronte al suo originale, Contini non si pronuncia apertamente, ma non nasconde simpatia per i “risultati cospicui” dell'operazione, paradigmatica sia nella direzione di uno stile individuale (quello di Gadda), che vi chiarisce le sue ragioni, sia di quella di una tendenza che lo trascende.

In effetti, la difesa dalla pregiudiziale crociana della nobiltà di ogni traduzione, ne ha sottolineato il tratto più universale che essa assume rispetto all'originale.¹⁹ Detta universalità non concerne il confronto del testo di arrivo con quello di appartenenza, ma si concentra nel processo elaborativo di passaggio da un testo all'altro. È lì che si manifestano, non tanto gli universali semantici, quanto quegli universali peculiarmente letterari, ossia poetiche, conformi al gusto e agli intenti del soggetto interpretante attivo nel tradurre.²⁰

¹⁸ *L'Introduzione* di Contini a detto romanzo (*Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 25-35 in particolare) riprendendo esplicitamente questa volta la lezione di Spitzer, colloca definitivamente la personalità dello scrittore lombardo nella “grande tradizione” che, più che *La cognizione* stessa, sembra oggetto privilegiato della lettura critica. Data l'evidente ricchezza dell'indagine italianistica su parodia e dominio dei procedimenti pluristilistici, un sintomo di resistenza ai modelli, per così dire, della non conformità, è denunciato dal ritardo della ricezione boccacciana in chiave di *jeu littéraire*, sostenuta finalmente, sulla scorta di alcune indicazioni di Branca, da Nella Giannetto, *Parody in the Decameron: A 'contented captive' and Dioneo*, “The Italianist”, 1, 1981, pp. 7-23, *Il “Decameron” o l'ideologia del gioco*, Feltre, Cooperativa Libreria I.U.L.M., 1992, pp. 32-36.

¹⁹ Al paradosso di ogni traduzione rinvia, in tal senso, il concetto sovrapposto (e affine al contesto espressionista) di traduzione “parodistica”, per cui cfr. Paola Mildonian, *Traduzione parodistica e traduzione della parodia*, “Rassegna iberistica”, 46, 1993, pp. 71-86.

²⁰ Per una corretta collocazione della strategia del Gadda traduttore si rimanda in toto alle considerazioni di P. Mildonian, *Menzogne trasparenti e ve-*

Una operazione, come quella di Gadda, che esalta e non occulta la “tendenza”, sviluppando di un originale gli aspetti palesemente o sotterraneamente consentanei, può configurarsi come la quintessenza della traduzione così definita. E non accidentalmente essa risulta gratificata dalla lettura del critico che più si è battuto, in Italia, per una concezione costruttiva e non semplicemente creativa del testo letterario. La conferma di questo, che è il punto di vista che fa grande il critico, emerge proprio dall’uso che Contini propone del predicato moderno di espressionista e dell’aggettivo espressionistico.

Non era Contini lettore tanto disponibile a impiegare nel discorso gli “ismi contemporanei”, preferendo a essi l’indicazione di precisi procedimenti stilistici come riflesso della poetica. Si veda per esempio come egli sapesse già con naturalezza collocare Gadda tra simbolismo e surrealismo, evitando la facile schematicità: “[...] così tutto il libro di Gadda [*Il castello di Udine*] gioca sopra un veloce scambio di dimensione fra la poetica analogica del simbolismo più letterale e la poetica successiva, fedelissima e superstiziosa delle trascrizioni oniriche” (che è quel lato del realismo metafisico gaddiano parallelo a quello espressionistico).²¹

rità sospette: Carlo Emilio Gadda e l’ermeneutica della traduzione, in *Del tradurre: 1*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 147-160.

²¹ *Primo approccio al Castello di Udine* (1934), in *Quarant’anni d’amicizia*, cit., p. 7. Emerge già, nel merito introduttivo, la dialettica tra “europeo solo in apparenza” e locale, tra Joyce e “la corrente eruditissima nei *pasticheurs* rinascimentali dai nostri macaronici al Rabelais”, quindi tra ragione anti-narrativa e racconto. Secondo Roscioni “quella che Contini ci addita non è una genealogia ma una tipologia” (*Gadda umorista*, “Strumenti critici”, IX, 2, 1994, p. 147). L’osservazione è giusta e invita il critico a distinguere prima e ad affiancare poi “gli scritti à la manière de” a quelli redatti all’insegna del plurilinguismo”, cioè pastiche stilistico alla francese e linguistico alla italiana. Ma l’effetto è quello di dilatare ulteriormente il campo della ricognizione alle ascendenze “tipologiche”, dunque, di Manzoni e, soprattutto, di Didimo Chierico “il capostipite del ramo italiano d’una dinastia di personaggi, i cui più felici e fortunati discendenti sono appunto quelli,

Contini connetteva in tal modo l'espressionismo, quale avanguardia novecentesca, all'"espressionismo" inteso come sottocodice stilistico italiano ed europeo. A partire dal "nostrano", ma subito europeo Folengo, Contini intende infatti fissare un universale e che, a tal fine il critico "onnisciente" abbia preso, come accennato, le mosse da Spitzer, è un dato esplicito. Al Rabelais "sistema solare" di Spitzer corrisponde un Gadda solamente ma significativamente "capoluogo". Ma ancora a Spitzer sarà d'uopo ricorrere per cercare la definizione che Contini evita forse programmaticamente, a scanso di ogni possibile caduta della tensione che nella sua pagina resta sempre elevata: "la facoltà di maneggiare la parola come se fosse un mondo a sé tra il reale e l'irreale [...]. L'idea della lingua che diventa autonoma".²² Idea che in Contini come in Spitzer coincide interamente con una "linea storica". Non sappiamo in che misura Contini pensasse analogamente a *Italia magica* come a una 'linea storica' magari più recente o di storia letteraria contemporanea. Una cosa è certa: che, persino in Contini, nel concetto di 'magico' confluiscono ancora una strategia riappropriativa, tradizionalista e nazionalista della concezione e dell'uso europei del fantastico.

perennemente opinanti e teorizzanti, che si incontrano in certe pagine di Gadda", p. 154. Ma (a parte la separazione finale proposta da Roscioni, tra maccheronea antinarrativa e sternismo narrativo) l'aspetto più interessante risiede nella definizione del capostipite nell'ambito del più clamoroso progetto di traduzione, quello del *Sentimental Journey* di Sterne da parte di Foscolo dell'Ottocento di casa nostra.

²² *Linguistica e storia letteraria*, cit., pp. 95-98.

XI. BUZZATI: UNA RICEZIONE SINTOMATICA

*Un'aura di fiaba, il senso d'una vitalità gratuita senza peso,
sono infatti ancora inseparabili da certe operazioni di questa fantasia*
Cecchi

PAROLE CHIAVE DELLA CRITICA MILITANTE – UN BORGHESE ‘STREGATO’ – TRA IL
REALISMO MAGICO E CALVINO – DAL FANTASTICO AL LUDICO

Il “caso” Buzzati consiste, a ben vedere, nello squilibrio tra un successo di pubblico ancora attuale e un interesse positivo della critica letteraria (oltre che del pubblico) maturato principalmente all'estero. Il caso è dunque ristretto nella sua natura problematica a tale aspetto della ricezione italiana del narratore veneto e alla revisione del canone storiografico del Novecento nostrano, che esso impone in quanto caso non risolto.¹

Questo è quanto chi scrive annotava in chiusura di una recensione al volume di Nella Giannetto, *Il sudario delle caligini* (1996), aggiungendo oggi che il “caso” non appare, lo si ripeta, “risolto, bensì potenziato”, oltre che dalle perduranti motivazioni dei lettori, dai contributi teorici e storici sul fantastico e sulla letteratura fantastica italiana implicanti in modo diretto o indiretto una rivalutazione di Buzzati. Si tratta certamente di un aspetto soltanto, quello concernente il rapporto tra Buzzati e il fantastico, da non

¹ Recensione di N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, in “Ateneo Veneto”, 183, 1996, pp. 425-430.

ritenere esclusivo e centrale quindi, tra quelli che hanno determinato la nascita di una letteratura secondaria di Buzzati, oltre che abbondante, di alto profilo. Tracciate le necessarie premesse storiche, si prenderanno quindi in esame quelle letture che abbiano prescelto il fantastico come chiave di lettura e formula di migliore comprensione dell'autore.

1.

Vale tuttavia la pena di ricordare che Buzzati non risultava immesso nella selezione di narratori proposta dall'*Italie magique* (1946) di Gianfranco Contini,² e che quindi la fortuna di Buzzati sembra inoltrarsi preliminarmente sui circuiti più intimi della comunicazione letteraria, corrispondenti a funzione e fama di giornalista eminente e fiduciario di determinati orientamenti del gusto dei lettori. La navigazione quasi autoreferenziale dell'autore tra le pagine del "Corriere" e nel catalogo della casa editrice Mondadori potrebbe infatti fare tendenza da sé, senza appellarsi a un "ismo" predominante di sorta. *Barnabo delle montagne* (1933) e *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) erano risultati ignorati da Bontempelli nelle pagine di aggiornamento, con indicazione di giovani autori, della sua personale rilettura nel 1938 del "novecentismo"; mentre *Il deserto dei Tartari* sarebbe uscito allo scoppio della guerra. Nella riedizione del 1988 di *Italia magica*, Contini avrebbe indicato come possibili nomi aggiuntivi quelli di Soldati e di Calvino.³ Dunque la ricezione buzzatiana sembra contrassegnata nel suo evolversi da relativa solitudine e preclusione dal mondo letterario che non possono non

² *L'Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini*, cit. Ma vedi sul mancato incontro i due scritti di Angelo Colombo, *Contini lettore di Buzzati. Appunti in margine a due autografi*, "Rivista di letteratura italiana", XVII, 1, 1999, pp. 87-105; *Le passioni del filologo: ancora su Contini e Buzzati (con una lettera inedita di Adriano Buzzati Traverso)*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui*, cit., pp. 53-72.

³ Gianfranco Contini, *Postfazione 1988*, in *Italia magica...*, cit., pp. 248-249.

trarre origine dalla sua prima personalità giornalistica. Si tratta di un'autolimitazione necessaria, che va a raccogliere in qualche modo il testimone dai racconti elzeviro di Pirandello, in particolare da quelli "strani" dell'ultima collezione postuma *Una giornata* (1937),⁴ designando in questa successione la continuità di un certo rapporto rituale e quasi geloso con i lettori del "Corriere".

Sarà opportuno tuttavia ricalcare per sommi capi il percorso accidentato che l'opera di Buzzati ha incontrato, fino agli anni Ottanta, presso la critica e la storiografia letteraria italiana. A motivazioni di carattere teorico e alla persistenza di un gusto narrativo tendente al "realismo", si contrapponevano le fondamenta, invero assai precarie, poste dal "realismo magico" italiano. In questo contesto labile, ma indissolubile dalle suggestioni del Novecento magico e irregolare, per riaffermare la sua attualità l'universo buzzatiano doveva attendere lo 'sdoganamento' del fantastico al quale si assiste, a partire dalla fine degli anni Sessanta e sulla base di un rinnovato approccio 'scientifico' alla morfologia della fiaba e al racconto mitico, oltre che con il contributo e la fortuna di Italo Calvino. Pressoché onnipresente nel quadro di ogni possibile definizione delle funzioni non mimetiche del discorso narrativo che scegliesse come campionatura la narrativa italiana, Buzzati offriva, in forza del suo *corpus* ingente e internamente diversificato, una palestra impareggiabile di esercizio teorico-critico.

Occorre comunque assumere un riferimento iniziale dentro la cronologia degli studi su Buzzati e che costituisca una situazione

⁴ Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, III (1), a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1990, pp. 782-787. Sul rapporto tematico tra il Pirandello narratore fantastico e spiritista, e la produzione del teatro dei 'miti' e dei *Giganti della montagna* in particolare, il cui primo titolo era stato *Fantasmì*, vedi Giovanna Scianatico, *Il teatro dei miti: Pirandello*, Bari, Palomar, 2005, pp. 48, 118 e sgg. Su "fantasmì" e onirismo in Pirandello, tra teatro e le ultime novelle, cfr. anche Beatrice Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, C.U.E.C.M., 1984, pp. 198-200n.

comparativa affidabile. Il metodo che si intende seguire è quello della “storia della critica letteraria”, una disciplina empirica e riassuntiva di matrice storicistica caduta in crisi nel suo riassorbimento nell’estetica della ricezione e nelle ricerche sull’intertestualità, sebbene tuttora riformulabile in termini di riorganizzazione delle letture critiche di un autore e di un testo, quindi di una loro valutazione. Pubblicati nel 1977, gli Atti del Convegno di Cortina d’Ampezzo del 1975 rappresentano lo snodo di avviamento della riflessione di approfondimento su Buzzati, a tre anni dalla sua scomparsa, nonostante la perdurante attitudine identificativa dei principali relatori: Riccardo Bacchelli, Indro Montanelli, Geno Pampaloni e Piero Chiara e la loro tendenza ad assimilare ricordo autobiografico e critica letteraria. A distanza di oltre trent’anni la presenza di un poker d’assi di quella statura desta nostalgia e anche invidia, se è vero altresì che – tramontate nel frattempo le illusioni relative alla scientificità della critica – attualmente non è possibile mettere più tra parentesi quel tipo di approccio legato alla soggettività e alla pluralità degli accessi all’esistenza del testo. Vale la pena nondimeno soffermarsi sull’uso di quelle parole chiave che avrebbero conosciuto di lì a poco una stagione di notevole sviluppo sul piano dell’elaborazione teorica:

il favoloso, il magico, il meraviglioso, l’assurdo, l’orrido, l’innocente vivono nella sua prosa come per trasparenza e il suo linguaggio è funzionalmente neutrale.⁵

Significativamente Pampaloni non usava il termine fantastico, troppo generico e delegittimato in ambito critico, bensì altri aggettivi sostantivati meglio connotati, che vale la pena esaminare uno a uno per il loro valore contestualizzante. “Favoloso” rinvia a un’angolazione estetica a metà strada tra le “favole moderne” del reali-

⁵ Geno Pampaloni, *Lo scrittore*, in *Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista* (Atti del Convegno Cortina d’Ampezzo 18-24 agosto 1975), a cura del Circolo Stampa Cortina, Milano, Mondadori, 1977, p. 59.

smo magico di Bontempelli e la trasfigurazione autobiografica di un universo infantile (alla maniera per esempio di *L'età favolosa* (1940) di Bruno Cicognani, autore cattolico prediletto da Pampaloni). Il “meraviglioso” rimanda alla propensione per il mitico e il soprannaturale, dal punto di vista congiunto della loro natura e del loro effetto, con implicazioni ad ampio spettro: da Vico a Pavese. L’“assurdo” rinvia al trattamento del meraviglioso come “insolito” diversamente presente nel kafkismo, nel surrealismo, nel post-surrealismo e da ultimo nel teatro di Beckett, di Ionesco e di Adamov caratterizzato dal tema dell’*attesa* associato alla narrativa e anche alla drammaturgia di Buzzati. Nozione proveniente dalla settecentesca estetica del sublime, l’“orrido” allude alla componente *gothic* dei racconti di Buzzati, all’influenza di Edgar Allan Poe sul suo modo di narrare e alla loro ricezione come racconti del terrore e storie di fantasmi. Infine l’“innocente”, dimensione che non corrisponde immediatamente nel linguaggio della critica italiana a parametri approssimabili con maggiore precisione (mentre in ambiente anglosassone la dicotomia innocenza/esperienza ha ben altro spessore). Pertanto l’innocenza di cui si parla può risalire al carattere *naïf* dell’iconografia letteraria di Buzzati, a partire anche dalla contaminazione tra parola, informazione e immagine (dai cantastorie, agli ex-voto, al fumetto). Non aliena dalle aspirazioni di obiettività impassibile del *nouveau roman*, la qualità di trasparenza e neutralità riconosciute alla prosa di Buzzati da Pampaloni, critico-recensore di vaglio e attento alle oscillazioni del gusto, fissa il corollario dello stile dello scrittore, dell’artista e dell’uomo.

Nell’intervento *Da scrittore a scrittore*, Piero Chiara proponeva, da parte sua, una forma di autocommento e di meditazione personale volta a soppesare le distanze reciproche:

L’ho sempre studiato. È uno dei pochi, pochissimi autori contemporanei che ho studiato, come ho studiato il Boccaccio e i narratori antichi, cioè cercando di penetrare nel segreto della sua arte, di questa sua facoltà incredibile di trasporre la realtà, di portarla in un

mondo fantastico e di farla reggere, con maggiore forza forse, della realtà medesima.⁶

Le scelte lessicali di Chiara meritano due osservazioni, rispettive la prima all'impiego del termine "fantastico" come aggettivo e come sostantivo: "fantastico" e "il fantastico"; la seconda invece all'uso aggettivale normalmente consentito e accettato presso la critica e all'uso sostantivale generalmente respinto. Si tratta di una pregiudiziale che rinvia alla fantasia come componente essenziale alla concezione idealistica dell'opera d'arte, per cui l'aggettivo fantastico risultava (come descritto nel precedente capitolo 6) in uso da De Sanctis a Croce quale attribuzione positiva nel giudizio, mentre "il fantastico" sovrintendeva le facoltà inferiori e più corrive della creatività. In ogni modo la testimonianza di Chiara rende atto di una coscienza di genere cresciuta all'ombra dell'intersezione tra estetica e critica, inoculatasi poi nel linguaggio comune. Chiara sottolineava oltretutto una parola chiave ricorrente in *Il deserto dei Tartari*, "immemorabile": "termine di risonanza latina, che vuol dire non misurabile, neppure con la memoria, un tempo che è fuori della realtà e che è il tempo assoluto".⁷ Si tratta di una reminiscenza di quella funzione che Kant aveva chiamato del sublime "matematico", applicata all'estensione fuori misura del tempo in luogo dello spazio.

Questa idea di un tempo assoluto, in Buzzati è dominante. E me ne sono accorto – continua Chiara – pur essendo votato a una narrativa di altro genere, pur interessandomi ad altre forme più realistiche, che quella era una delle vette, uno dei poli sui quali porre l'attenzione, perché Buzzati aveva tutta la forza di una voce fondamentale della narrativa del '900. [...] per cui ha ragione Pampaloni quando afferma che per Buzzati la metafisica è un'estetica.⁸

⁶ Piero Chiara, *Da scrittore a scrittore*, ivi, p. 69.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 71.

2.

Nelle voci di Pampaloni e di Chiara perdura comunque l'assimilazione, divenuta abituale, del fantastico italiano del Novecento alla scuola metafisica di De Chirico e, in ragione minore e con minor prestigio, alla corrente del "realismo magico", quando sembra poter incarnare, prima e dopo Breton, l'unica credibile via italiana al "meraviglioso".

"Nelle due colonne che corrono fra il titolo d'un racconto di Buzzati e la firma, all'incirca tutti sappiamo che genere di emozione ci aspetta", aveva scritto nel 1954 Emilio Cecchi, recensendo *Il crollo della Baliverna* sulla *terza* del "Corriere", in cui il racconto eponimo dell'intera raccolta era uscito il 20 maggio 1951.⁹ L'asserto andava a corroborare la premessa iniziale inerente alla "materia prima" dell'arte di Buzzati ("senso di mistero, d'angoscia e d'orrore immanente"),¹⁰ soppesata come stato d'animo condiviso nel Novecento europeo e da Pirandello che "predilesse gli stessi o molto simili motivi, benché gli restassero avviluppati dentro una casistica psicologica piuttosto equivoca".¹¹ Meno evidente, ma non priva di conseguenze per l'inquadramento di Buzzati, risulta agli occhi di Cecchi l'appartenenza a questo filone di autori "magici" come Bontempelli, Lisi e Zavattini.

Per comprendere la derivazione Pirandello-Buzzati bisognava, tuttavia, indirizzare la logica del discorso lungo quella scia che escludesse, finché possibile, la parentesi "magica" e quindi la più ambigua prosa narrativa del Ventennio fascista.

In tal senso, sull'asse che congiunge la bifida radice del racconto italiano, scapigliata da un lato (Tarchetti) e verista (ancora Pirandello) dall'altro, sarebbero risultate tempestive le delucidazioni sto-

⁹ *Racconti di Buzzati*, in Emilio Cecchi, *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, cit., p. 135. cfr. anche N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, p. 44.

¹⁰ Emilio Cecchi, *Libri nuovi e usati*, cit., p. 133.

¹¹ Ivi, p. 133.

rico-teoriche di Neuro Bonifazi. Il modello letterario privilegiato da Bonifazi comprende Ernst Theodor Amadeus Hoffmann letto da Freud, Edgar Allan Poe, balzando in avanti fino a Borges, a Sartre e a Todorov, fino a Buzzati, bypassando surrealismo e realismo magico. La dimensione dello strano, del bizzarro, dell'assurdo sia verosimile sia inverosimile assorbono ogni possibile ipotesi d'accesso a un *altrove* che sia pure giustificata dall'applicazione metafisica di un soggetto veggente. Oggettività e umorismo, al contrario, si incardinano (vedi la "porta" immaginaria che si apre al cospetto del borghese "stregato"), a dispetto della loro "non esistenza", sulle soglie del fantastico, senza mai attraversarle: "un fantastico di fondo, di attesa, di ansia, di paura, di presentimenti, di immaginazione del disfacimento, della disfatta, della catastrofe".¹²

Discendendo per metà da Cecchi e per l'altra metà dalle pagine dedicate da Giacomo Debenedetti al conferimento del premio Strega ai *Sessanta racconti* nel 1958, la critica buzzatiana doveva pertanto accogliere il supporto della ricerca sul 'genere' fantastico per comprendere il senso di quelle pagine.¹³ Narratologia e teoria della letteratura consentivano ormai di riconoscere l'identità di un modello narrativo legittimato da un principio di verosimiglianza condiviso e pertanto unificante le angolazioni della triade autore-personaggio-lettore. La centralità del racconto *Il borghese stregato* (più volte ristampato dalla prima pubblicazione sul "Corriere" del 21 giugno 1942, quindi in *Paura alla Scala* e in *Sessanta racconti*)¹⁴ è osservabile in Debenedetti, poi in Bonifazi e quindi in Nella Giannetto.

Proveniente dal metodo filologico, Nella Giannetto risultava attenta in quella prima serie di contributi alla consistenza testuale della "formula", una volta essa intuita secondo i crismi della critica postcro-

¹² N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, cit., p. 154.

¹³ Giacomo Debenedetti, *Buzzati e gli sguardi del 'di qua'*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 181-189.

¹⁴ Nella Giannetto, *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago, 1989, p. 48n.

ciana, la cui influenza si protrae evidentemente oltre i confini storici della sua stagione e negli anni dello strutturalismo, talora per via di quella disciplina testé ricordata come storia della critica letteraria. Rivendicando secondo quell'*habitus* il protagonismo di una critica ancora giudicante, in Giannetto la formula restituiva invece il calco efficace del dettato narrativo originale, del quale ne traduce la logica cumulativa e la dialettica radicale sul duplice versante letterario ed extraletterario. *Il borghese stregato* è:

il racconto in cui più chiaramente si esprime il motivo del “coraggio della fantasia”. Un motivo che non va interpretato come uno qualsiasi dei nuclei tematici caratteristici della narrativa buzzatiana, ma va visto proprio come una chiave di lettura di tutto l’universo poetico di Buzzati, che ci permette di penetrare all’interno della sua stessa visione del fantastico. La vicenda narrata nel racconto è di una semplicità estrema, ma è proprio la sua apparenza estrema a trasmetterci un messaggio che ha insieme l’elementarità e la profondità delle più sapienti parabole.¹⁵

C’è un testo di Ray Bradbury assai vicino tematicamente a *Il borghese stregato*; si tratta della novella più che *short story*, nella fattispecie, compresa nella raccolta *The October Country* (1955),¹⁶ la cui protagonista è una giovane donna, vittima come il buzzatiano Gaspari di quello che potrebbe essere considerato dal punto di vista medico un malaugurato ictus, se non fosse accompagnato da segnali inquietanti e macabri, suscitati dal contatto con la cultura amerindiana. Lo stress da immaginazione incontrollata può uccidere: questa la morale in Bradbury, narratore a differenza di Buzzati non simpatizzante con chi soccombe nell’incidente psicosomatico.

La fantasia sembra essere quel lusso che il Novecento non poteva permettersi se non a costo del sacrificio, non tanto della dignità bor-

¹⁵ Ivi, p. 24

¹⁶ Ray Bradbury, *In coda*, in *Paese d’ottobre*, Milano, Nord, 1975, pp. 17-50.

ghese, quanto della vita stessa. L'incontro con l'alterità è un conflitto da cui si esce feriti a morte ma che per Buzzati vale la pena di essere affrontato, almeno con il cerimoniale dei suoi racconti-elzeviro che sembrano rilanciare la sfida del tragico quotidiano al lettore in pantofole (per alludere ad altre due riuscite formule paratestuali).

L'individuazione di questo principio avrebbe previsto due verifiche: a confronto con la teoria e la storia interdisciplinare del fantastico, visto come categoria culturale più estesa, e calcolando il paradossale della ricezione di Buzzati, importante nel mondo a partire dagli anni Quaranta, quasi imponderabile in patria. Escluso dal dibattito all'epoca del transito da "Italia magica" al Neorealismo, Buzzati riusciva infatti col tempo a ritagliarsi una fama di narratore breve di qualità altamente leggibile paragonabile a quella di un Ray Bradbury già citato o di un Roald Dahl. La comprensione di questo fenomeno, in cui si identifica la natura di "caso" legata alla fortuna singolare di Buzzati, come già detto, tirava in ballo non solo i fermenti del post-surrealismo, ma anche lo specifico ambito in cui si afferma tra antropologia, psicoanalisi e teoria della letteratura, la nozione novecentesca di letteratura fantastica. Il ricordo a Todorov e, più direttamente, il ricorso a Freud (per l'elaborazione del concetto di fantasticheria o sogno a occhi aperti) si accostano in Giannetto all'attenzione per la tradizione del fantastico quale delineatasi nel macrocontesto di genere (E.T.A. Hoffmann e E.A. Poe) e riaffiorata nello specifico del Novecento italiano. In quel microcosmo ancora una volta si rivela prominente la statura di Pirandello, indicata in particolare per il racconto *Un treno ha fischiato* (dalla raccolta *L'uomo solo*, 1922),¹⁷ pienamente rappresentativo dell'amaro potere evasivo del fantasticare e contemporaneamente di ogni narrazione.

3.

Gli studi di Alvaro Biondi sembrano comunque ridare il "la" alla collocazione di Buzzati tra "Italia magica" e surrealismo dal punto

¹⁷ L. Pirandello, *L'uomo solo*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 33-42.

di vista teorico e analizzandone le metafore.¹⁸ La riprova però di un tipo di orientamento ancora stilistico-tematico più che storiografico proviene dagli studi seguenti, riservati alla metonimia (figura, concorrente della metafora, caratterizzante una cifra realistica) e ai principi di organizzazione spazio-temporale in Bontempelli e Buzzati.¹⁹ L'andamento binario proseguiva con la riscoperta da parte di Stefano Jacomuzzi di una sorgente occulta del *Deserto dei Tartari* nel *Racconto militare* (1934) di Alessandro Bonsanti.²⁰ La rilettura di questo libro dimenticato riesce altresì a uno squarcio ipotetico con un lampante ricordo a Contini (grande assente, come visto, nella letteratura secondaria buzzatiana, ma esegeta sapiente di Bonsanti):

Se di allegoria vogliamo parlare – ancora Contini: “la giornata del sergente maggiore De Luca è un'allegoria della vita anche del più lontano passante” – allora bisogna dire che la trascrizione allegorica operata da Bonsanti è molto meno clamorosa, e quindi più difficile da comprendere e da seguire nei suoi sviluppi e nelle sue allusioni, di quella operata da Buzzati.²¹

Sebbene di notevole motivazione, i quattro articoli citati rendono dunque improbabile situare Buzzati in un sodalizio o corrente

¹⁸ A. Biondi, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra “Italia magica” e “surrealismo italiano”*, in *Il pianeta Buzzati*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 15-59. Quindi il volume *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010. Sulla stessa linea prospettica la raccolta di saggi di Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo: Alvaro, Buzzati, De Chirico, Delfini, Landolfi, Malerba, Savinio, Zavattini*, Roma, Lithos, 2000.

¹⁹ Cfr. rispettivamente Walter Geerts, *Le metonimie di Buzzati*, e Fulvia Airoldi Namer – Yves Panafieu, *Riflessioni su spazio e tempo in Bontempelli e Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 61-68, 75-108.

²⁰ Alessandro Bonsanti, *Racconto militare*, prefazione di G. Contini, Milano, Mondadori, 1968.

²¹ Cfr. Stefano Jacomuzzi, *I due sergenti: I “Racconti militari” di Buzzati e Bonsanti*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 109-136: 128-129.

o tendenza, con un nome e almeno all'altezza degli anni della sua formazione e della pubblicazione delle prime opere. Il salto dagli anni Trenta all'inizio degli anni Settanta viene effettuato da Lagoni Danstrup,²² venendo imposto dalla necessità di un raffronto tra le rispettive concezioni del fantastico di Buzzati e di Italo Calvino. I due scrittori "fantastici" erano stati entrambi provocati da un questionario di "Le Monde" loro somministrato il giorno di Ferragosto del 1970, allo scopo di registrare le loro reazioni in merito all'uscita del libro di Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Forse non interessava ancora stabilire un nesso logico/cronologico ovvero di *histoire littéraire* più consistente (magari nella tradizione della prosa di "terza pagina", latente in più saggi dello stesso volume),²³ che non rinviasse alla generica buona accoglienza di Buzzati all'estero e particolarmente in Francia: però, quale miglior punto di risalita che il dittico Buzzati-Calvino? Buzzati vi sosteneva l'unità del genere fantastico e quindi della propria scrittura, pur sottolineando l'utilità prevalentemente didattica di tale nozione. Per Calvino, più aderente al testo di Todorov, il fantastico era piuttosto un concetto relativo e da storicizzare, divenuto soltanto posteriormente principio costruttivo di un racconto.

Il rapporto tra i due scrittori (dei quali Buzzati più anziano di diciassette anni) decorreva dal 1959, come avrebbe infatti dimostrato Giannetto in seguito, e comprende anche un'ammissione di influenza da parte di Calvino, che riconoscerà la bontà del modello narrativo che Buzzati aveva desunto da Poe.²⁴ Significativamente la corefe-

²² Aase Lagoni Danstrup, *Buzzati Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, ivi, pp. 137-149.

²³ La lacuna sarebbe stata presto colmata, almeno in massima parte, con il volume *Buzzati giornalista*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000. Per cui vedi Ada Neiger, *Scrittori in terza pagina al tempo di Buzzati*, ivi, pp. 411-419.

²⁴ Cfr. N. Giannetto, *Uno scambio di lettere fra Calvino e Buzzati*, in "Studi Buzzatiani", 1, 1996, pp. 99-112; *Il sudario delle caligini*, cit., pp. 251-252. Cfr. quindi il più ampio e definitivo bilancio del dialogo tra due giganti attesta-

renza a Poe rimanda al bacino di produzione-ricezione del racconto fantastico. La vitalità transgenerazionale e quasi metastorica della categoria del fantastico non potrebbe asserire con un attestato di maggior valore la propria legittimità d'esistenza. Gli studi di Gramigna e della Crotti²⁵ sembravano consolidare questo orientamento *in fieri* attribuendo a un'attitudine antropologica regressiva, distinta e anteriore (il pensiero "magico") i vuoti di comunicazione che si aprono nel discorso di Buzzati e il loro precipitare senza fondo nella forma a spirale o vortice che "trova riscontro in vari narratori del fantastico, da Poe a Potocki, a Kafka".²⁶ Per cui il fantastico diviene deriva del linguaggio, neutralizzazione dei codici e crisi delle priorità ermeneutiche. D'altra parte, secondo l'osservazione di un allievo di Bonifazi, Giuseppe Fanelli, "ogni intervento critico sull'opera di Buzzati finisce col comportare, in maniera implicita o esplicita, anche una presa di posizione sul fantastico".²⁷ Di conseguenza la definizione del fantastico, quantunque afferrata nella sua ricezione in diacronia, funziona altresì come un dispositivo di analisi testuale produttivo nella sua applicazione.

4.

L'ipotesi che il fantastico potesse condensare tutta una congerie di virtualità connesse alla struttura del racconto in generale e alla

ti su cime diverse del fantastico, vedi in Ilaria Crotti, *Il deserto attraversato: Calvino lettore di Buzzati*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui*, cit., pp. 91-122; Claude Imberty, *Maurensig ou le fantastique déconstruit*, ivi, pp. 39-52, che ai fini di inquadrare l'autore di *Canone inverso*, ricorre alla concezione metaromanzesca di Italo Calvino lettore estemporaneo di Dino Buzzati. Imberty fonda le sue argomentazioni sull'intervento veneziano di Calvino pubblicato su "La Repubblica", 1 novembre 1980.

²⁵ Cfr. Giuliano Gramigna, *Tecniche del pensiero magico*, e Ilaria Crotti *Il messaggero "inesistente": note per un'analisi delle dinamiche informative nella prima raccolta di racconti*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., rispettivamente pp. 241-249 e 251-271.

²⁶ Ivi, p. 253.

²⁷ Giuseppe Fanelli, *Buzzati, la critica e il fantastico*, ivi, p. 389.

strategia della narratività come oggetto culturale, può forse essere convalidata da quell'accostamento di Buzzati a Boccaccio avanzato quasi automaticamente da Piero Chiara, nonché dalla dedizione al *Decameron* sviluppata da Nella Giannetto intorno agli anni Novanta e approdata al volume *Il "Decameron" o l'ideologia del gioco*.²⁸ In effetti proprio alla fine degli anni Ottanta, quindi nel periodo in cui diviene oggetto di studio intensivo in Italia, il fantastico sembra cessare di esistere come forma letteraria vivente, trovando accesso nella nomenclatura critica con i vantaggi che sarebbero emersi, limitatamente beninteso alla dimensione storica, linguistica e testuale di predefinita competenza. A differenza del fantastico, il dominio dell'immaginario apre invece degli orizzonti nei quali l'interrogazione del testo pone altre domande e cerca eventualmente fantasmi alla maniera di Lacan e non più fantasmi di Canterville, che tuttavia non bastano da soli a sostenere l'impatto di una critica più esigente e consapevole dello scarto rappresentato dalla natura indeterminata della scrittura e del correlarsi a essa di universi inter e meta discorsivi come la parodia, la riscrittura, la traduzione.

Con riguardo al giudizio di Debenedetti, Bonifazi aveva ribattuto:

Non ci sembra che, secondo la metafora del critico, il *fantastico* buzzatiano sia una sorta di giuoco gratuito e di divertimento di moda, malgrado certi aspetti sicuramente *consumistici* e una certa produzione di serie.²⁹

Infatti, avrebbe aggiunto Giannetto, c'è anche il *coraggio della fantasia*. Ma l'asserzione impugnata da Bonifazi risaliva piuttosto a Emilio Cecchi, quando aveva avvisato:

²⁸ N. Giannetto, *Il "Decameron" o l'ideologia del gioco*, Milano, Cooperativa Libreria I. U. L. M., 1992.

²⁹ N. Bonifazi, *Teoria del fantastico*, cit., pp. 154-155.

È chiaro, nel caso specifico, che si tratta di un'arte dove, superiormente intesa, è assai della natura del giuoco. Non nel significato secondo il quale alcuni romantici tedeschi interpretavano come giuoco tutta l'attività estetica. Ma in significato più particolare e caratteristico. Nel significato d'un giuoco di simboli, di emblemi, di allegorie, d'una araldica dello sgomento. Si potrebbe dire che di quel senso universale d'una attesa catastrofica, di una fatalità imminente, di una presenza di mostri subdolamente addormentati con un occhio solo, dentro alle pieghe del vivere quotidiano: di tale senso, cui alludevamo in principio, il Buzzati, con versatilità di combinazioni davvero eccezionale, sa darci innumerevoli simbologie e figure allegoriche.

Dal punto di vista dell'immediatezza e dell'intensità, non può essere lo stesso, come se l'impressione dell'angoscia e del terrore scaturisse direttamente dalla pienezza d'un fatto vivo, da una situazione d'irrecusabile forza realistica. Tra le due cose, è il divario che separa una pantomima o un balletto da un vero e proprio dramma. Un'aura di fiaba, il senso d'una vitalità gratuita senza peso, sono infatti ancora inseparabili da certe operazioni di questa fantasia.³⁰

Valeva la pena di trascrivere il lungo brano, per comprendere quanto si fosse avvicinato Cecchi al concetto di allegoria "oratoria", caro a Starobinski e a Italo Calvino (aspetto sul quale sarà opportuno tornare nel nono capitolo di questo libro) e perché risulti incontestabile e quindi autorizzata la svolta verso le nuove declinazioni del testo narrativo suggerita da Giannetto. L'immersione nella parentesi del fantastico era stata tuttavia necessaria per riportare alla luce contenuti rimossi e fare quindi chiarezza su certi conti ancora in sospenso, tutti interni alla più recente storia letteraria e culturale italiana e attribuibili all'incidenza della critica letteraria e della didattica della lettura nella costruzione di un canone della contemporaneità che, all'inizio degli anni Novanta, appariva del tutto sconvolto, con Cal-

³⁰ Emilio Cecchi, *Libri nuovi e usati*, cit., pp. 135-136.

vino e Buzzati (quindi a seguire Parise, Ortese, Manganelli) inopinatamente in primissimo piano.

Non deve pertanto stupire che, per i distinti statuti della critica letteraria e della critica d'arte, il percorso della ricezione interpretativa del Buzzati artista e autore del *Poema a fumetti* non abbia conosciuto il medesimo iter. Questo a decorrere dalla rilevanza del concetto di arte fantastica nel profilo storico e teorico delle arti visive moderne, assai minore a confronto con la teoria della letteratura e nonostante gli interventi maturati ai margini del surrealismo da figure di primo piano come Roger Caillois e Marcel Brion, autore quest'ultimo di saggi notevolissimi, anche sull'arte buzzatiana. Non si intende assolutamente approfondire la questione bensì, chiudendo questa rassegna, formulare una chiave di interpretazione del carattere paradossalmente immediato della fortuna di Buzzati come artista, rispetto alla precarietà della ricezione come scrittore. La partecipazione di Buzzati nel dibattito degli anni Trenta e Quaranta restava, per così dire, dormiente tra realismo magico e neorealismo, mentre nutrendosi di letture impropriamente dette "classiche", giacché di capolavori del fantastico si parla, e sicuramente obsolete,³¹ il narratore aveva maturato il proprio stile. Al contrario, a partire dalla fine degli anni Cinquanta l'impegno come "cronista", beninteso, e non critico d'arte³² per il suo giornale determinerà un'adesione ossessiva forse ironica, comunque indubbiamente diretta, alle avanguardie storiche e alle principali tendenze in atto.

Se nei *Miracoli di Val Morel* approdano inquietudini tematiche comuni alla temperie espressionista (con Kafka e Kubin autori guida per la ricerca congetturale delle convergenze),³³ del tutto apoble-

³¹ Cfr. A. Lagoni Danstrup, *Buzzati e Calvino*, cit., pp. 140-141. N. Giannetto, *Il sudario delle caligini*, cit., pp. 75 e sgg. e p. 108.

³² Antonia Montenovesi, *Buzzati cronista d'arte*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 375.

³³ Cfr. Anna Paola Zugni Tauro, *L'affabulazione fantastica ne "I miracoli di Val Morel"*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 345-346: "il drago, il suicidio, il sadismo,

matico si configura invece l'inserimento di Buzzati nel quadro delle tecniche artistiche tra post-surrealismo e *pop-art*. Più precisamente, lungo questa direttrice figurativo-fantastica si possono trovare affiancati in Buzzati l'espressionismo degli ex-voto, il surrealismo memore di De Chirico nell'opera pittorica maggiore,³⁴ il *cut-up* infine e il ri-uso di seconda mano, concentrato sulle "forme espressive verbo-visive della cultura popolare" del *Poema a fumetti*.³⁵ Ma le tre estetiche sembrano sovrapporsi³⁶ nelle 212 tavole di quest'opera d'arte totale, almeno nelle ambizioni malcelate del suo autore. Comunque opera unica e inimitabile, che appare sempre più chiaramente come una sintesi pienamente rappresentativa di tutto Buzzati e mai definitivamente lontana dai miti già invecchiati del secolo "breve", in primo luogo dal mito della città quale contesto dell'immaginario familiare tanto al cronista, quanto all'elzevirista. Derogando a un *ethos* acquisito come un galateo accademico, chi scrive affiderà la conclusione a un'ultima citazione desunta da quello che è forse l'ultimo scritto pubblicato di Nella Giannetto, dove si sottolineava l'eterogeneità delle fonti del *Poema* e, nel contempo, la sua unitarietà dal punto di vista di un fantastico in cui sopravvive, trasponendosi, la perenne attualità del mito:

Vanno ricordati gli artisti: il disegnatore Rackham, De Chirico, Dalì, Magritte, la pop art (Liechtenstein, in particolare, citato nella

la crudeltà contro gli animali, la natura in tempesta, i mostri, le visioni, i lupi, Orfeo e Euridice, la solitudine, l'ingresso all'inferno, lo spettro del mare, i crolli, il "formicaio" umano".

³⁴ Cfr. Nicoletta Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Grado, Edizioni della Laguna, 2006.

³⁵ Gius Gargiulo, *Il lettore degli anni Sessanta nel "cut-up" di "Poema a fumetti"*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 293-306.

³⁶ Alessandro Del Puppo, *Il laboratorio di "Poema a fumetti": tra metafisica e "surrealismo"*, in *"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2005, pp. 85-100.

sovraccoperta...). E gli amati autori della letteratura fantastica con cui Buzzati sin da giovane si era intrattenuto: Edgar Allan Poe e Ernest Theodor Hoffmann. Ma fondamentale è anche la presenza del suo mondo di pittore e scrittore. La sua Milano, soprattutto. E le immagini femminili, le giacche, i cagnoni. Ma anche le sue montagne. E riesce a combinare il tutto in una storia particolare, che si colloca nella falsariga di un mito classico.³⁷

³⁷ N. Giannetto, *Orfeo e il viaggio nell'oltretomba. Percorsi buzzatiani dalle origini a "Poema a fumetti"*, ivi, p. 145.

XII. UN ESEMPIO DI MEDIAZIONE: WILCOCK

*...ebbe la cittadinanza italiana domandata
nel 1975, nel 1979 dopo la sua morte*

TRADUTTORE POLIGLOTTA – OLTRE BORGES (E BUZZATI) – UN'AMBIGUA POSIZIONE STORICA

Buzzati appare come uno degli autori italiani più conosciuti all'estero. La sua fama come artista sembra accrescere il suo prestigio di narratore breve di 'genere' fantastico nel mondo. Vale la pena di soffermarsi su un illuminante episodio della sua ricezione, dal momento che può consentire uno sguardo quasi unitario, nel suo carattere eccezionale, del 'fantastico nel mondo latino'. Come per Vigolo e come per Gadda, così come per Landolfi traduttore di Gogol' o di Manganelli traduttore di Poe, l'esperienza della traduzione può costituire una modalità d'accesso alla massa critica del dibattito letterario e un'opportunità di selezione all'interno di essa. Oltre all'importanza editoriale, materialmente osservabile nella risposta dei lettori attraverso le successive ristampe, una traduzione ha funzione di definire, trasmettere e indirizzare, portando alla luce tendenze e posizionamenti. "Tradurre è il vero modo di leggere un testo" asserirà Calvino,¹ ma questo è vero perché la lettura rappresenta un sempre diverso comprendere e un sempre nuovo interpretare.

¹ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1825-1831.

1.

La fortuna di Buzzati nei paesi di lingua spagnola appare indissolubilmente legata all'opera di Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) e, di conseguenza, alla cerchia di scrittori argentini riunita intorno a Borges e alla rivista "Sur" negli anni Quaranta e Cinquanta.² Secondo George Steiner, il fenomeno di bilinguismo (incarnato in queste circostanze dallo scrittore italo-argentino) tutt'altro che eccezione individuale, andava collocato nella generale situazione di "rivoluzione del linguaggio".³ In questo senso il personale "unhouseness" di Wilcock, nel quadro del multiculturalismo congenito delle letterature di lingua spagnola, diviene agente mediatore di una narrativa "unheimlich", congrua allo sfaldamento di modelli omogenei dell'immaginario. A scopo di verifica di quanto detto si proporrà Wilcock come un esempio di mediazione tra Italia e Ispanoamerica, sulla base di una breve premessa storico-critica sul bilinguismo del traduttore e connessa ai parametri di giudizio di una traduzione. Quindi si presenterà la personalità di Wilcock, approdando infine a un'ipotesi sul rapporto tra Buzzati e la scuola di letteratura fantastica argentina.

La situazione di partenza non è nuova e piace ricollegarla alla filosofia romantica del linguaggio e alle origini della comparatistica. Primo titolare di un corso di letterature comparate in Italia e poliglotta traduttore estremamente prolifico, Emilio Teza seguiva in

² Sul contesto cfr. di chi scrive *Nota sugli orientamenti idiocanonici in "Sur": la ricezione della poesia italiana contemporanea*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi Editore, 2014, pp. 1-4.

³ Cfr. George Steiner, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber and Faber, 1972, pp. 3-11, in particolare, su Nabokov, Beckett e anche Borges. Dopo Steiner gli studi sul bilinguismo si sono progressivamente moltiplicati allargandosi a macchia d'olio, ma esulando dal focus della presente investigazione sia consentito il rinvio alla monografia di Steven G. Kellman, *The translingual imagination*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2000; quindi al volume collettaneo *L'autotraduzione littéraire : perspectives théoriques*, sous la direction d'Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016.

questa duplice veste il suo maestro Tommaseo nella concezione del tradurre come esercizio stilistico e mezzo di riappropriazione culturale. Siamo alle sorgenti degli studi multiletterari nostrani: un corso d'acqua che purtroppo diverrà affluente di altri fiumi. La traduzione impone riflessioni obbligate e soprattutto scelte di posizione; a tal fine, nel carteggio con lo stesso Tommaseo e ancora in seguito, Teza configura come auspicabile la versione in prosa senza pretese metriche (evidentemente la poesia è il primo terreno di incontro/scontro di opinioni traduttologiche concorrenti).⁴ In base dunque al presupposto dello stile come un assoluto, in qualche modo analogo a quello che sarebbe stato assunto da Croce, Teza non riconosceva l'artisticità della traduzione in se stessa. Questo induceva il comparatista alla considerazione che, se per uno scrittore è preferibile una chiara identità linguistica, trascendente quindi la pratica del bilinguismo, per il traduttore no. Anzi: "beati quei traduttori che succhiarono i due latti, che perdendo la forza intera, ne acquistano due".⁵ Dove, sdoppiandosi, sopravvive il mito dell'identificazione primigenia del soggetto con la lingua, per cui, padrone all'origine di due codici sovrapposti, il traduttore bilingue sarebbe il traduttore ideale.

Nondimeno Teza ribadirà le sue opinioni, quando verrà successivamente provocato dagli assertori della già moderna teoria della traduzione come equivalente sistematico del testo tradotto, riproducendente il legame di necessità che unisce i testi all'interno delle letterature comparate, persino se si tratta di traduzioni di traduzioni.⁶ Sembra particolarmente significativo il fatto che questo dibattito sia avvenu-

⁴ Vedi A. Ferraris, *Le lettere di Niccolò Tommaseo ed Emilio Teza*, "Studi e problemi di critica testuale", 12, 1976, pp. 185-254. Luigi Ferrari, *Il Tommaseo e il Teza nel loro carteggio*, "Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", II, 97, 1937, pp. 483-514.

⁵ Emilio Teza, *Un libro di poesie boeme tradotte in tedesco*, Verona, Tedeschi, 1893, p. 4.

⁶ E. Teza, *Tradurre?*, "Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 51, 1892-93, pp. 972-988.

to, ormai un secolo fa, all'interno di una cultura, quella veneziana, certamente in decadenza, in cui era tuttavia ancora viva l'eredità di un radicato plurilinguismo, la cui ombra sopravvive nell'uso quotidiano del dialetto illustre. A questo punto però, siamo nel 1893, per una necessità di approfondimento Teza si rivolge a Schleiermacher,⁷ presso il quale troverà un percorso ermeneutico aperto. Secondo Schleiermacher infatti il giudizio di una traduzione dipendeva dalle modalità dell'operazione che avrà approssimato l'autore al lettore, o viceversa: avendo al contrario reso, per il lettore, l'impressione che egli avrebbe riportato se il testo non si fosse presentato in un'altra, ma nella sua stessa lingua, non trascurandone l'equivalenza connotativa oltre che denotativa. In questo progetto utopico si esclude però ogni fondamento oggettivo al valore linguistico di una traduzione.

Prescindendo da errori riconoscibili e pregiudicanti, in un quadro di contemporaneistica, dove cioè la distanza dei testi diviene minore, e passando altresì dalle priorità del testo poetico alle impellenze della narrativa in prosa, l'impossibilità di valutare una traduzione esclusivamente dal punto di vista linguistico si accentua ulteriormente. Cosicché l'importanza di una traduzione non emergerà dal confronto con la matrice, ma dalla sua situazione nella rete di contatti e di correlazioni tra i testi, all'interno o all'esterno di essi. In questo senso, che riconduce alla natura ricezionale dell'opera di traduzione, la versione integrale de *Il crollo della Baliverna* proposta da Wilcock nel 1955 si configura come la più rilevante e influente edizione buzzatiana di lingua spagnola.⁸ A proposito però delle traduzioni francesi di Hoffmann di Loève-Weimars che non pochi lettori ebbero in Italia tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, si è osservato come l'aver tagliato alcuni riferimenti ad Ariosto e al suo poema, aveva sottratto non solo leggerezza e altre qualità poetiche latenti nella narrativa di

⁷ Inedita, tra i manoscritti marciiani, la traduzione di Teza di *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, "Abhandlungender Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin", 1816, pp. 143-172.

⁸ D. Buzzati, *El derrumbe*, Buenos Aires, Emecé, 1955.

Hoffmann ma con esse la possibilità di una ricezione più completa e di una comprensione più profonda del fantastico che diviene accessibile solo intuitivamente a un Belli, per esempio, e a un Vigolo. La domanda è se una traduzione più accurata avesse sortito il medesimo buon esito; la traduzione di Loève-Weimars rispondeva a una domanda di racconti fantastici intesi come narrazioni di frattura con la tradizione, Ariosto compreso. Quindi il successo di una traduzione può essere determinato dalle scelte di un traduttore cattivo e tendenzioso quale, per concludere, Wilcock tuttavia non si sarebbe dimostrato.

2.

L'esperienza buzzatiana rientra nella prima fase della produzione di Wilcock, che alla fine degli anni Cinquanta si trasferisce in Italia, dove passerà a scrivere anche in lingua italiana e a tradurre nella lingua materna. In un'intervista rilasciata nel 1985, Borges ne traccia questo ritratto:

si esprimeva bene in più lingue. Il fatto è che il padre credo fosse inglese e la madre italiana; immagino che in casa avranno parlato indifferentemente l'una o l'altra lingua. Quello che so è che a partire da un certo momento fece a meno dello spagnolo e in Italia, dove lo vidi per l'ultima volta, divenne un poeta molto conosciuto.⁹

Ma a proposito del bilinguismo letterario di Beckett, in qualità di curatore dell'edizione italiana dei *Poèmes en anglais*, Wilcock dichiarerà di rispettarne la "reticenza":

⁹ Jorge Luis Borges, *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Milano, Bompiani, 1986, p. 69. Ma il dialogo continua con un esempio particolarmente incisivo di "unhouseness" quale la intende Steiner: "[...] pensavo che si trovasse molto bene in Italia. Ferrari: *Viveva molto solo e pensava sempre a Buenos Aires*. Forse il vero modo di stare in un posto è starne lontano e sentirne la nostalgia. Il non starvi è un modo di stare in un luogo, no?".

poiché è vergognoso esercitare una sagacia inutile per scovare nella biografia adulta di un letterato di valore ciò che nemmeno lui saprebbe rintracciare negli archivi obliterati della sua prima infanzia.¹⁰

D'altra parte, la sua personale poliglossia lo avrebbe indotto a considerare il tradurre come una sfida di stile,¹¹ che è possibile vincere, anche se gli interlocutori si chiamano Beckett o Virginia Woolf, o Joyce.¹² Secondo la convinzione espressa nel presentare per la prima volta al pubblico italiano alcuni frammenti del *Finnegan's Wake*, Graal di ogni traduttore:

Essendo quest'opera quasi interamente scritta con parole inventate, di tre, quattro, cinque e perfino sei sensi, la sua traduzione in una qualunque lingua è assolutamente impossibile. Abbiamo scelto soltanto i brani meno difficili, per cercare di dare al lettore una vaga idea del romanzo, avvertendo però che buona parte dei molteplici sensi del testo originale sono andati per forza perduti nella traduzione.¹³

È evidente che Wilcock stima nel *Finnegan's Wake* l'eccezione impareggiabile che non incrina affatto la fiducia del traduttore nel proprio compito. A partire – confermando e negando a un tempo la tesi che un soggetto multilingue non possa riuscire, come autore, altrettanto valido che in qualità di traduttore – dalla ripubblicazione

¹⁰ Samuel Beckett, *Poesie in inglese*, Torino, Einaudi, 1961. Ma lo stesso Steiner non può non alludere, a proposito dell'identità multilinguistica di Beckett e di Nabokov a precise condizioni biografiche (*Extraterritorial*, cit., pp. 5-7).

¹¹ Sulla stilistica della traduzione in Wilcock, cfr. Franco Buffoni, *Wilcock traduttore e interprete*, in *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Edizioni Treccani, 2002, pp. 112-123.

¹² Sul concetto di monologo interiore e l'elaborazione personale di Wilcock, M. Fusillo, *Wilcock saggista: il monologo interiore*, ivi, pp. 105-112.

¹³ James Joyce, *Ulisse. Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, Milano, Mondadori, 1961, p. 1128.

in italiano delle sue poesie e dei racconti. Nell'avvertenza preposta alla raccolta *Chaos* (1974), Wilcock ne ricostruisce la storia editoriale, dalla prima stesura in spagnolo, all'edizione italiana del 1959, all'ultima revisione, consistente in una riscrittura completa in italiano. Asserendo quindi implicitamente un'ideologia pragmatica ed elaborativa della propria scrittura.

Nei racconti citati e in quelli di *La Sinagoga degli iconoclasti* (1972) e di *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), Wilcock sembra porsi a metà strada tra la narrativa fantastica argentina e il modello aperto di Buzzati, non senza però indulgere a un tipo di sperimentalismo umoristico e sofisticato, allegorico e crudele,¹⁴ ma in linea con la doppia personalità del fantastico italiano del Novecento. Lo stretto contatto con Silvina Ocampo, ricordato da Borges, che conobbe Wilcock nella casa della scrittrice, si era concretizzato in una collaborazione teatrale nel '56.¹⁵ Mentre, scorrendo l'indice dei volumi pubblicati nella collana "Grandes Novelistas" presso cui Wilcock traduceva Buzzati, si ha un'idea della perdurante atmosfera di recupero della *fiction* non mimetica in cui cade l'inserimento di Buzzati. Oltre al romanziere bilingue, italo-francese, Carlo Coccioli, in procinto di scrivere anche in spagnolo, si distaccano Camus, Cela, Greene, ma soprattutto Faulkner, Julien Green e Mircea Eliade (protagonisti della cultura del Novecento che avevano pure toccato la barriera dell'espressione bilingue o multilingue). Il fatto insomma che in quel momento venisse tradotto Buzzati invece che Pavese, sembra il riflesso di una strategia editoriale ben precisa.

In effetti la *Antología de la literatura fantástica* a cura di Borges, Bioy Casares e Ocampo¹⁶ e *La invención de Morel* (1940) di Bioy Casares rispettivamente per la forma breve e per il romanzo, avevano pro-

¹⁴ Cfr. il corretto inquadramento di Francesca Bernardini Napoletano, *L'assurdo fantastico*, in *Segnali sul nulla*, cit., p. 101.

¹⁵ Vedi *Los traidores*, Buenos Aires, Losange, 1956.

¹⁶ *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1983 (la prima edizione risale al 1940).

mosso una linea in cui *Il deserto dei Tartari* e con esso l'Italia 'magica' (nonostante l'esclusione di Contini) delle novelle di Buzzati apparirebbero automaticamente inseribili. A parte le affinità tematologicamente possibili entro un ambito generico, scoperte in verità, in relativa vicinanza ai 'fatti' narrati e quindi con efficacia da Olga Eggenschwiler Nagel, in uno studio del 1982 su *La configuration du cosmos dans les récits de Borges et de Buzzati*,¹⁷ forse una diversa retorica del fantastico divide inesorabilmente i due maestri. Se è vero che nella seconda edizione (1965) dell'*Antología*, dove tra gli altri sono compresi Cortázar e lo stesso Wilcock (*Los Donguis*, uno dei racconti argentini di cui si è riferito),¹⁸ Buzzati risulta assente.

La supposizione di una valutazione positiva dello scrittore italiano da parte di Borges risale piuttosto alla ristampa del *Deserto dei Tartari* nella collana "Jorge Luis Borges. Biblioteca Personale".

Si tratta di un'iniziativa editoriale alquanto tarda (Borges sarebbe scomparso nel 1986). Confrontando questa collezione con "La Biblioteca di Babele", senz'altro autografa, i dubbi restano. Non dando spazio alle voci deliberatamente scartate nella *Antología* (cioè Hoffmann, Le Fanu, Walter de La Mare, Bierce, M. R. James), frutto dell'iniziativa di Franco Maria Ricci, editore bibliofilo, "La Biblioteca di Babele" si costituiva come un'antologia estesa in più volumi, presentando i testi in traduzioni originali. Senza tener conto infine del progetto grafico deterioro, basta forse quest'ultimo aspetto a sancire il modesto profilo, al contrario, della "Biblioteca personale", che ripropone *Il deserto dei Tartari* nella versione di Esther Benítez del 1976.¹⁹ Si confronti infine con l'assoluta genericità del somma-

¹⁷ "Quaderni Ibero-americani", VII, 55-56, 1982, pp. 339-363. Ma cfr. anche Olga Eggenschwiler Nagel, *La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati*, "Revista de literatura hispánica", 9, 1979, pp. 65-78.

¹⁸ Edizione italiana: *I donghi*, in J.R. Wilcock, *Parsifal. I racconti del caos*, Milano, Adelphi, 1974, pp. 145-157.

¹⁹ *El desierto de los tartaros*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985 (a p. 9 la presentazione attribuita a Borges).

rio prologo al romanzo buzzatiano²⁰ l'acuta prefazione dedicata da Borges a un altro scrittore italiano, Papini, e il connettersi nel pur succinto argomentare a metafore profonde e condivise. Per esempio, se la metafora generativa proviene da Shakespeare e da Calderón, l'intertesto non può escludere ancora il racconto di Giovanni Papini scelto prima da Borges per la *Antología*, poi tra quelli della raccolta del 1913, *Il tragico quotidiano*, nel volume *Lo specchio che fugge*:

L'ultima visita del Gentiluomo Malato presenta in modo intimo, nuovo e triste il secolare sospetto che il mondo – e nel mondo, noi – altro non sia che i sogni di un sognatore segreto.²¹

3.

Escluso come Buzzati da Contini dal numero degli scrittori italiani 'magici', come Buzzati, ma più anziano, Papini conta inizialmente su una buona ricezione internazionale e americana, in cui il fantastico è assunto e sviluppato quale sintomo di un malessere e di un rifiuto reciproco tra letteratura e società. Il degrado sociale del sapere rende l'intellettuale nord e sudamericano, non assistito dallo Stato, già nei primi anni del secolo breve un "uomo finito", secondo la definizione eponima di Giovanni Papini (1912), autore del romanzo-diario più vicino al *Dangling Man* di Bellow che possa essere indicato, tradotto a New York nel 1924 con il titolo *The Failure*.²² Un libro cattivo, quello di un Papini non ancora cattolico, che spianava la strada a una ricomposizione del soggetto ambigua nel tradurre il nichilismo in quel disprezzo di sé che prelude alla nega-

²⁰ Spiace dissentire con il pensiero di Rossend Arqués, *Sulla traduzione de 'Il deserto dei Tartari' in spagnolo e catalano*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1991, pp. 185-194, che non si avvede del carattere quasi apocrifo della nota di Borges.

²¹ Giovanni Papini, *Lo specchio che fugge*, a cura di J.L. Borges, Parma, F.M. Ricci, 1975, p. 9.

²² Giovanni Papini, *The Failure*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1924.

zione dell'altro. Alternativa antiumanistica rifiutata sia da scrittori nati negli anni Dieci, come Bellow, come Flaiano e come Wilcock, tutti laici, pur provenendo rispettivamente dall'ebraismo, dal cattolicesimo, i primi due, 'acattolico' il terzo, a favore della stereoscopia consanguinea alla tradizione della satira. Qui ha luogo lo strappo di Wilcock nei confronti di Borges e del fantastico di Buzzati e la svolta satirico-grottesca della sua cifra poetica e narrativa.²³

Tornando a Buzzati, la rimarchevole affinità di *Paura alla Scala* con il soggetto dal quale Buñuel trae nel '62 il film *L'Angelo sterminatore*, titolo suggerito da José Bergamin – scrittore 'pendolare' tra la Spagna e l'America Latina, negli anni Quaranta e Cinquanta – in luogo del primo *Los naufragos de la calle Providencia*, va piuttosto ricondotta alla matrice europea del surrealismo e, in particolare, del post-surrealismo, stagione improntata dalla maggiore circolazione dei testi e dei temi e dall'esperienza della traduzione.²⁴

Difficile dire a che precisa distanza si debba porre Buzzati "delle montagne" dai narratori delle grandi pianure. Metafore a parte, e rinviando il confronto ad altra occasione, va tuttavia sottolineato ulteriormente che il collegamento di Buzzati con Borges, Bioy Casares e Ocampo, si fonda unicamente sul tentativo di mediazione di Wilcock.²⁵ Scegliendo Buzzati come punto di riferimento nella formazione della sua cifra narrativa, Wilcock avrebbe rappresentato contemporaneamente l'influenza di Buzzati sul racconto fantastico argentino e la continuità della maniera buzzatiana nella letteratura italiana. Si tratta di un episodio ben minimo all'interno della storia di una personalità il cui spessore si dimostra nel tempo in notevole

²³ R. Deidier, *Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges*, in *Segnali sul nulla*, cit., p. 84.

²⁴ Cfr. *Marges du surréalisme & traduction : Samuel Beckett, Tommaso Landolfi, André Pieyre de Mandiargues, Octavio Paz*, textes réunis et présentés par Delphine Gachet et Alessandro Scarsella, Venezia, Granviale, 2010.

²⁵ Sebbene Bioy Casares abbia dichiarato di essersi accostato a Buzzati non prima del 1973. Vedi la cronologia pubblicata in "Anthropos", 127, 1991, p. 28.

crescita, anche oltre la nicchia Adelphi a cui la ricezione di Wilcock risulta felicemente affidata a futura memoria. Tuttavia, a ben vedere, Wilcock può esercitare questa duplice mediazione nella sua duplice identità, tra i due poli del fantastico e del grottesco, di autore storicamente di scuola fantastica e di infaticabile e provocatorio sperimentatore del linguaggio entro i limiti della leggibilità. In questo il più vicino a Wilcock è Giorgio Manganelli.²⁶

²⁶ Per il quale, vedi il mio *Il racconto fantastico italiano nel secondo Dopoguerra*, in *I Tempi del rinnovamento*, cit., p. 381.



XIII. CALVINO MEDIATORE: TRA IL CANONE E IL FANTASTICO

Pinocchio ...

il libro che più ha influito sul mio mondo immaginario e sul mio stile

Calvino

CALVINO EUROPEO? – CALVINO MEDIATORE TEORICO – MEDIOEVALISMO E PSEUDOREALISMO MAGICO – FORTUNA IBERICA DI CALVINO – “FANTASTIQUE” E “FANTASTICO” – MITI E MÄRCHEN – STORIE DI SPETTRI, DI VAMPIRI, DI SIRENE

Costruita deliberatamente ai margini del doppio provincialismo, della cultura scolastica italiana, da una parte, delle comunicazioni di massa dall'altra, la provocazione multiletteraria avanzata da Calvino non cessa di fornire ancora stimoli pungenti, ormai a oltre tre decenni dalla morte dell'autore. È questo l'ambito in cui matura peraltro la personale classicità di Calvino, autolegittimata dal saggio di apertura ed eponimo *Perché leggere i classici* (1981). Saggio in cui, prendendo pari distanza, a un tempo e sottesamente, dal tradizionalismo di T.S. Eliot e dal relativismo di Kermode, Calvino sviluppa una fenomenologia pragmatica della nozione di 'classico'.

1.

Senza mai discostarsi da una prospettiva nella sua essenza ricezionale, lo scrittore italiano si propone tacitamente, con il suo intervento 'a tesi' enumerate, in parallelo metodologico al lavoro di Jakobson sul realismo. Questo perché il concetto non risulta esaurito nella definizione, ma diviene esplicabile entro la rete dinamica di

punti di vista distinti, la cui somma soltanto offrirà, nella fattispecie, l'idea di 'classico'. In tal modo, e ricusando ovviamente le spaccature specialistiche dell'antico, del moderno, del contemporaneo, Calvino approda al paradosso della *inattualità sempre attuale*, quale connotato saliente della classicità di un testo:

[...] È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno. [...] È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona.¹

In pratica il paradosso si traduce nondimeno in un monito (evidentemente necessario) concernente il palpabile isolamento, sul piano dell'immaginario collettivo, della letteratura italiana, quasi ferma all'inizio degli anni Ottanta, alla biblioteca di Moraldo Leopardi:

M'accorgo che Leopardi è il solo nome della letteratura italiana che ho citato. Effetto dell'esplosione della biblioteca. Ora dovrei riscrivere tutto l'articolo facendo risultare ben chiaro che i classici servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati e perciò gli italiani sono indispensabili proprio per confrontarli agli stranieri, e gli stranieri sono indispensabili proprio per confrontarli agli italiani.²

Si può quindi concludere che il classico, secondo Calvino, è quel testo ancora capace di catalizzare il contatto multiletterario, soprattutto in ambiente europeo ed 'europeista'. Prodotte dagli anni Cinquanta in avanti, le letture raccolte nel volume sanciscono in questo senso definitivamente il talento comparatistico di quello che può, a giusta ragione, essere considerato il maggiore critico italiano (beninteso non filologo o semiologo, o storico della lette-

¹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p.18.

² Ivi, p. 19.

ratura) del periodo che lo vide in attività. Si trattava a ben vedere di un magistero svolto, in obbedienza alla genuina tradizione italiana, all'esterno del mondo accademico, usando gli spazi della pubblicistica e del lavoro editoriale. Non a caso con l'omaggio a Pavese, quasi dello stesso Calvino immediato precursore, il volume si chiude emblematicamente. Pure l'autore di *La letteratura americana e altri saggi* (edizione curata da Calvino nel '51) nonché del *Mestiere di vivere*, è ricordato nell'introduzione *La città-romanzo in Balzac*,³ come indiretto ispiratore dell'intera operazione critico-editoriale della pubblicazione del *Ferragus* nel 1973. E come tale Pavese va, rispetto a Calvino, considerato: latore attraverso il mito di un'intuizione dell'immaginario, da Calvino appunto secolarizzata in un approccio ormai antideologico al testo e alle mitologie correlate alla testualità.

Non meno congruente, e forse autoidentificante, si configura altresì l'approccio all'opera di Borges, nel dichiarare preliminarmente l'inseparabilità del Borges saggista dal Borges narratore e perfino poeta: "che contiene spesso nuclei di racconto e in ogni caso un nucleo di pensiero, un disegno di idee".⁴ Ma in conformità al principio del "confronto", Calvino privilegerà il Borges dantista e lettore del *Furioso*. Principio che rassegna nella *comparatio* la cifra retorico-stilistica dell'intero volume. *L'Anabasi* di Senofonte è messa da Calvino così in rapporto alla narrativa memorialistica della seconda guerra mondiale; le *Metamorfosi* di Ovidio contengono *in nuce* le *Mille e una notte* e il metodo di Robbe-Grillet, mentre il romanzo di Nezami anticipa in qualche modo la narrativa barocca.⁵ Ma si vedano ancora le indicazioni su Cardano come fonte del monologo di Amleto⁶ su Diderot e il romanzo nero. Su Balzac e Dickens, per il già menzionato tema-mito della città. Quindi sul nodo Dickens-Dostoevskij; Twain,

³ Ivi, pp. 173-179.

⁴ Ivi, p. 293.

⁵ Ivi, pp. 33-34, 42- 47, 69, rispettivamente.

⁶ Ivi, p. 96.

Balzac, e Dickens ancora, sulla simbologia del danaro. Infine su Pasternak come realista senza aggettivi, alla pari di Poe, Dostoevskij e Kafka, e Omero moderno:

La storia di Zivago resta esemplare come Odissea del nostro tempo, con un incerto ritorno a Penelope intralciato da razionali ciclopi e da dimesse Circi e Nausiche.⁷

La valutazione di questi aspetti della poetica calviniana risulterà, concludendo, più equilibrata se se ne raffronta la maniera con quella dei molti (scrittori e non) che assumendola come modello si sono proposti, e continuano a farlo, come lettori e interpreti della produzione letteraria mondiale, senza possedere, di Calvino, l'eleganza e soprattutto l'imponente personalità di base.

Si obietterà che il talento stesso di Calvino gli abbia meritato il privilegio di parlare dalla cattedra di una delle maggiori case editrici europee, mentre normalmente il critico italiano era, prima del web (e in parte lo è ancora), soggetto al galateo della cultura universitaria. Galateo del quale, come confermano le lettere editoriali, Calvino fu spietato censore:

Non mi va l'abitudine [afferitava duramente] di citare tutto quello che scrivono tutti: testi fondamentali, articoli di giornale, dichiarazioni improvvisate, trombonate accademiche.

Mettendo da parte questa sfumatura polemica, sebbene non del tutto anacronistica data la crescente arroganza generale, se l'ultimo approccio alla definitiva, conseguita classicità della letteratura moderna, dei suoi maestri e dei suoi temi, rende giustizia alla posizione storica di Calvino, esso riduce e copre il percorso attento tra i vari modi letterari che, quasi deliberatamente, egli sembra aver compiuto.

⁷ Ivi, p. 242; il saggio è del '58.

2.

Piuttosto che generalizzabile, la qualificazione di scrittore fantastico, momentaneamente inattuale, ma caratterizzante la sua immediata ricezione internazionale appare delimitata in tre momenti relativamente esterni all'opera narrativa di Italo Calvino: nell'attività critico-editoriale, negli autocommenti, nella fortuna.⁸

Sul primo momento – collegato alla puntualità di alcuni interventi e materializzatosi didascalicamente nell'esperienza di antologista di *Racconti fantastici dell'Ottocento* – s'innesta la possibilità di accesso non solo *al* narratore da un punto di vista comparato, ma anche *del* narratore stesso presso sistemi ove la formula del fantastico, in quanto genere breve, tutt'altro che penalizzante – come da un errato modo di pensare – godeva invece di superiore credito. Questo però a condizione di individuare previamente nella tradizione della *ghost-story* e nella mediazione successiva del *récit fantastique*, la premessa necessaria alla spontanea filiazione della scuola 'mondiale' di narrativa di finzione o, detta altrimenti dopo Auerbach, d'immaginazione 'non mimetica'.⁹ Lo stesso Calvino avrebbe sottoscritto

⁸ Sull'inseparabilità o 'indimidabilità' di Calvino critico e scrittore, cfr: la monografia di J.A. Cannon, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Ravenna, Longo, 1981, dove si afferma che "la tendenza della letteratura contemporanea a riflettere sulla propria natura la spinge quanto mai in prossimità della critica letteraria. Quindi, la distinzione tra il critico e lo scrittore diviene imprecisa, quando si parla di autori come Calvino o Borges", p. 14. Tenuto conto della natura quasi metaletteraria del discorso fantastico (p. 34). Arguta invece l'osservazione di Manica, per il quale "il rapporto mentale tra messaggio diretto (l'articolo o il saggio) e indiretto (fare letteratura) si precisa come un problema di diversa scrittura per un unico pensiero" (Raffaele Manica, *Discorsi interminabili*, Napoli, Altri Termini, 1987, p. 10). In verità le due scritture si impongono in modo tale da divenire passibili di analisi tecnicamente differenti.

⁹ "La ricezione delle opere di Calvino in Scandinavia [riferisce la Waage Petersen] è avvenuta sotto l'insegna del concetto di fantasia e del fantastico [...] un fantastico diverso dalla grande tradizione romantica dell'Ottocento" (Lene Waage Petersen, *Calvino nel panorama culturale scandinavo*, in *Italo Calvino*.

probabilmente questo teorema genealogico, con la clausola tuttavia di autoescludersene, garbatamente e almeno in parte.

Se è vero che la ricostruzione della fortuna di un autore non può che tematizzarne la violazione della sua supposta poetica, pure molto da insegnare avrebbe alla critica più egocentrica e demotivata. Sofferinarsi circostanzialmente sulla fortuna iberica di Calvino, per esempio, non significa soltanto arricchire la documentazione di qualche testimonianza poco nota, bensì esporre la convergenza della definizione estensiva di un modo letterario. Le modalità di ricezione di Calvino come scrittore ‘dalla fiaba alla fantascienza’ che nel complesso apparirono ‘selvagge’ o scolastiche vanno a quadrare, in ultima analisi, nella cornice in cui effettivamente maturarono le letture e gli interventi critici dell’autore.

3.

Sebbene la definizione di trilogia fantastica trovi fondamento nelle indicazioni dello stesso Calvino,¹⁰ l’attributo di racconto o ro-

Atti del convegno internazionale, Milano, Garzanti, 1988, pp. 369-379). Il quadro generale, in cui una ricezione eccentrica ha assunto questi contorni, è delineato da Baronian per la situazione francese: “[...] le letterature straniere ancora una volta svolgono un ruolo capitale, nella misura in cui ci si rende conto sempre di più che alcune delle maggiori creazioni del nostro tempo sono, se non del tutto fantastiche, almeno alimentate dai miti fantastici, singolarmente rinnovati, più conformi ai bisogni e ai pericoli della vita moderna. Sarebbe illusorio trarne delle conclusioni affrettate, generalizzare il discorso per dichiarare di punto in bianco che *ogni* grande creazione si iscrive nella dinamica del fantastico. Ci si limiterà a sottolineare che scrittori di fama come Borges, Buzzati, Cortázar, Calvino, Bulgakov, Blixen, Lernet-Holenia, Nabokov, García Márquez, per non menzionarne che alcuni, sono tutti, certamente a vari livelli, cultori del fantastico (*fantastiquers*), e che hanno tutti orientato il genere verso prospettive di rinnovamento” (Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, p. 274).

¹⁰ *Nota 1960*: “Raccolgo in questo volume tre storie che ho scritto nel decennio ’50-60 e che hanno in comune il fatto di essere inverosimili e

manzo fantastico per *Il barone rampante* non si propone che a discapito della logica naturale dei generi. In effetti, ancora all'inizio degli anni Sessanta definire 'fantastico' poteva equivalere:

1) A ricondurre l'opera alla funzione poetica eccellente, cioè la fantasia.

2) A classificare genericamente l'opera nel novero del fiabesco e del leggendario con una inclinazione allegorica.

3) A giudicarla infine capriccio di fantasia, fantasticheria etc., incrociando inevitabilmente giudizio di valore e denominazione normativa di 'genere'. Attenzione, giacché nello stesso periodo si aggiunge la variante della fantascienza, per Calvino di non poco conto; se invece, prendendo spunto dalla seconda equivalenza, si ricerca l'elemento fiabesco nel *Barone*, il risultato sarà deludente. Analogamente, a proposito dell'aspetto leggendario del gesto di Cosimo, è il narratore a scartarlo per esplicito:

Perfino su di un almanacco vidi una figura con sotto scritto: "*L'homme sauvage d'Ombreuse (Rép.Génoise). Vit seulement sur les arbres*". L'avevano rappresentato come un essere tutto ricoperto di lanugine, con una lunga barba e una lunga coda, e mangiava una locusta. Questa figura era nel capitolo dei mostri, tra l'ermafrodito e la Sirena.

Ciò significa, metanarrativamente parlando, spostare l'accento dall'eccezione mostruosa alla verosimiglianza spazio-temporale.¹¹ Pertanto, come modello narrativo, *Il barone rampante* può essere la parodia di un romanzo storico costruita come un'allegoria del secolo dei Lumi. Alla determinazione cronologica si giustappone lo

di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari" (I. Calvino, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960, p. 353).

¹¹ Ivi, p. 196. Mentre definisce *Il visconte dimezzato* "una storia completamente fantastica", l'autore ammette: "*Il barone rampante* mi venne dunque molto diverso dal Visconte dimezzato [...]" (cfr. *Nota 1960*, cit., p. 358).

spazio, fissato nei confini della contrada di Ombrosa, consistente in un estratto del paesaggio naturale-culturale del Mediterraneo occidentale; a partire dal tipico paradosso (che va considerato generativo dell'intera narrazione) riferito all'inizio del IV capitolo:

Io non so se sia vero quello che si legge nei libri, che in antichi tempi una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'altro poteva arrivare in Spagna senza mai toccare terra.¹²

Nel *Visconte dimezzato* solo un episodio appariva isolabile, in conformità al 'brivido' caratteristico di un racconto fantastico, laddove si prefigurava finalmente (cap. VII) il motivo del 'doppio',¹³ sebbene alla stregua di verosimiglianza del tutto interna alla primitiva e dominante inverosimiglianza del dimezzamento. Con i termini di vero e non vero narrativamente permutabili (secondo la legge dei 'livelli' prodotta dallo stesso Calvino).¹⁴

In terzo luogo *Il cavaliere inesistente* si presenterebbe, nell'ambito della moderna cultura del meraviglioso cavalleresco (da Morris a Tolkien, da Steinbeck a Cunqueiro), ornato del più amabile registro ariostesco. Dal momento che il romanzo appare meglio abordabile in questa chiave 'distintiva' del meraviglioso cavalleresco, appunto, che in quella dell'indefinito *conte philosophique*. Non si può dire che il *Cavaliere* concretizzi già quel diafano requisito della 'leggerezza' predicato nelle *Lezioni americane*.¹⁵ Sarebbe comunque proposizione non condivisa, per esempio, dagli editori galleggi del testo,¹⁶ sia sottolineando "la vocazione

¹² Cfr. *I nostri antenati*, cit., p. 98; cfr. anche *Nota 1960*, cit., p. 357.

¹³ *I nostri antenati*, cit., pp. 48-50.

¹⁴ Cfr. *I livelli della realtà in letteratura*, in I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi 1980, pp. 310-323.

¹⁵ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988 (cfr. il capitolo primo).

¹⁶ I. Calvino, *O Cabaleiro inexistente*, traducción, introducción e notas Silvia Gaspar, Edicións Xerais de Galicia, 1988. In un rapido scorcio della letteratura gallega di indirizzo giovanile, si osserva: "Sorprendentemente uno

medievalista di Calvino” consistente tuttavia in una immagine disgregata della realtà.¹⁷ Sia, e soprattutto, elaborando l’appendice di un indice onomastico della materia cavalleresca convocata nell’intreccio.¹⁸ Ebbene, tagliato sul tipo dell’“indice onomastico” proposto in calce all’edizione del *Merlín e familia* di Álvaro Cunqueiro,¹⁹ questo glossario se ne distingue per fattura, volendo essere filologico e non illustrativo semplicemente della galleria di personaggi immaginari. Un Calvino preso dunque molto sul serio dall’orientamento scolastico della editoria gallega, entro l’orizzonte di una tradizione impregnata di celticità e in genere di immaginario medioevale.

4.

Pure il medioevo cavalleresco aveva già rappresentato per l’autore una credenziale insperata, presso il distretto di lingua catalana delle letterature iberiche, ma sostanzialmente bilingue come quello gallego. “Fu Martí de Riquer che mi fece conoscere Italo Calvino” – rivela Joan Perucho, narratore esordiente negli anni Cinquanta con un romanzo fantastico di ispirazione cavalleresca:²⁰

Fu molti anni fa, quando lo scrittore italiano era quasi sconosciuto fuori del suo paese. Riquer tornava da un viaggio in Italia

degli autori più venduti è risultato Italo Calvino con *O vizconde demediado*, *O cavaleiro inexistente* e *O barón rampante*. Il che dimostra che (fortunatamente) in letteratura non ci sono regole fisse” (V. Araguas, *Escrito en gallego*, “El Urogallo”, 4, 1990, p. 59).

¹⁷ *O cabaleiro inexistente*, cit., p. 9.

¹⁸ Ivi, pp. 137-139: “Data la proliferazione di cavalieri mitici che attraversano le pagine di questo romanzo, provenienti la maggior parte dalle canzoni di gesta francesi o dalle opere di Boiardo e Ariosto autore prediletto da Calvino si rende opportuna qualche indicazione sulla loro storia o leggenda”.

¹⁹ Álvaro Cunqueiro, *Merlín e familia i outras historias* [1955], Vigo, Galaxia, 1988.

²⁰ Joan Perucho, *Llibre de cavalleries*, Barcelona, Destino, 1957.

e delle sue letture credette avrebbe potuto interessarmi *Il cavaliere inesistente* per quel che possedeva di insolito e di immaginativo [...] Il cavaliere era davvero inesistente – prosegue Perucho – salvo un'aria tremolante dentro l'armatura, teso e sempre in piedi, spinto dall'impulso solo e miracoloso della volontà e della fede. Era qualcosa che aveva naturalmente colpito la vocazione medievalista di Martí de Riquer.²¹

Vocazione allora, obiettivamente, del critico, del critico-filologo nella fattispecie, quale fu il de Riquer, comunque dell'interprete e non dell'autore.²²

Di quella “storia meravigliosa, o romanzo, come si preferisce”, o “codice fantastico”,²³ Perucho aveva avanzato all'epoca una lettura interrogativa e problematizzante, che ora si precisa retrospettivamente.

La menzogna, l'ingiustizia, l'umiliazione sempre affiorarono sulla superficie dei tempi, ed era necessario lottare contro di loro con mezzi fantastici e inusitati. Tanto il cavaliere inesistente che il barone rampante rappresentano per me [insiste lo scrittore ispano-catalano] autentici eroi, fustigatori del male, il primo spiritualizzato, il secondo sarcastico. Cominciava a intravedersi una reazione al panorama diffuso della letteratura europea.²⁴

²¹ *Una lectura*, in J. Perucho, *Els miralls*, Barcelona, Magrana, 1986, pp. 123-124.

²² “Passano gli anni e vengo a sapere che [Calvino] si interessava dei miei libri. Il mio traduttore inglese, David R. Rosenthal, voleva ottenere da lui una presentazione benevola. La morte non l'ha resa possibile” (cfr. *Una lectura*, cit., p. 124). Medievalista, autore della versione inglese del *Tirant lo Blanc* capolavoro della letteratura cavalleresca catalana è appunto il Rosenthal traduttore del *Llibre de cavalleries* di Perucho.

²³ *El caballero inexistente*, in J. Perucho, *Nicéforas y el grifo*, Barcelona, Destino, 1987, pp. 101-105.

²⁴ *Una lectura*, cit., p. 123.

A questo punto la problematica latente del *Cavaliere* si sarebbe configurata nel compito medesimo della letteratura fantastica come letteratura di protesta. Come un nodo di moralità e allegoria funzionale alle rivendicazioni di autonomia provenienti da comunità letterarie minoritarie, renitenti a riconoscersi nelle poetiche realistiche dominanti. Per quanto estemporaneo, il riferimento a una immagine di medioevo, mediterraneo o celtico che sia, imposta in qualche modo un'ermeneutica più consona della connessione supposta con la tradizione della *gothic fiction*, come pure è avvenuto per il *Cavaliere*.²⁵ Parallelamente, l'affinità appena indicata (con *Il visconte dimezzato*) di uno specialista di *short story* come Pere Calders, formatosi per sua ammissione alla scuola di Bontempelli, tutt'altro che sviante, potrebbe ricondurre già al contesto di cultura e di gusto entro il quale matura – lo si vedrà nel dettaglio – la concezione del fantastico di Calvino.²⁶

A tal fine, un'enunciazione tra le più limpide e rappresentative è contenuta nell'intervento sollecitato dalla pubblicazione della monografia di Todorov²⁷ e divenuto fin troppo noto, dopo il suo inserimento in *Una pietra sopra*, in particolare per la terza tesi, concernente lo sviluppo narrativo dell'evento straordinario:

²⁵ A proposito di una leggenda di Bécquer, che Jorge Campos relazionava con *Il castello d'Otranto* di Walpole, si accenna alla sopravvivenza del tema dell'armatura spettrale nel romanzo di Calvino (cfr. G.A. Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Alianza, 1979, p.10). Ma l'accostamento meramente strutturale dei tre testi, e di tre generi narrativi dunque, si palesa del tutto inconsistente.

²⁶ Julià Guillamon, *Pere Calders i la literatura fantàstica*, "Serra d'Or", 306, 1985, pp. 1-4.

²⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Alla tribuna promossa da "Le Monde" (15.8.1970) come visto prende parte anche Buzzati (vedi precedente capitolo 11). Dalle risposte a "Le Monde" prende altresì le mosse l'importante studio di C. Ossola, *L'invisibile e il suo 'dove'*, in *Gli universi del fantastico*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 377-412.

Al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì *l'ordine* che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno a esso come nella formazione d'un cristallo.²⁸

5.

Tuttavia, nella *pars destruens* del pur breve testo domina una preoccupazione costante. Quella di separare concettualmente *le fantastique* francese dal fantastico, nella misura in cui il primo nomina il paradigma della “maniera ottocentesca”, e il secondo “l'accettazione d'un'altra logica, alla pari dell'equivalente fantasia”.²⁹ In proposito la Frasson-Marin ha ipotizzato l'influsso “inoppugnabile” del sistema crociano, nella distinzione fantasia-immaginazione e nella correlativa definizione della fantasia come facoltà creativa eccellente.³⁰

Un'ascendenza crociana (inconscia: ma fino a che punto?) chissà che non sia reperibile nell'ariostismo medesimo di Calvino, quantunque la ‘fantasia’ in Calvino (si vedrà oltre) non passi per Croce. Sebbene infine la fortuna nazionale dell'autore si sia me-

²⁸ *Una pietra sopra*, cit., p. 216.

²⁹ Ivi, p. 215. Detto questo, si comprende come la convinzione espressa a suo tempo nel lavoro di Carlo Pagetti, *Italo Calvino, il fantastico, la fantascienza*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Bergamo, Lubrina 1988, pp. 61-72, che “i termini italiani fantastico e immaginario corrispondono più o meno ai francesi fantastique e imaginaire”, p. 62, ne intacchi sostanzialmente la credibilità delle conclusioni, del resto soltanto sfioranti il cuore della questione.

³⁰ Cfr. Aurore Frasson Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 441n (“La fantasia intesa come facoltà, potenzialità di creazione dello spirito, che può sfociare nelle scoperte e nelle invenzioni dell'uomo più elevate, sia nell'arte che nelle scienze, e che s'opponne all'immaginazione sbrigliata e incoerente, alla pericolosa *folle du logis* di Pascal. Croce ne riscontra l'origine italiana, o piuttosto la sua teorizzazione, alla fine del Rinascimento”).

glio prefigurata nel consenso espresso dalla critica estetica o dalla critica del gusto (di De Robertis, di Cecchi, di Bo) che nelle riserve della critica ideologica.³¹ Lungi ancor da imporsi la terza misura elaborativa, più adeguata, se non alla formazione di Calvino (che al limite, anch'essa, non potrebbe non dirsi crociana) ai suoi mezzi e alle sue ambizioni, come formula gli si rivelava favorevole la fantasia come creazione, piuttosto che la fantasia come evasione.

Sulla irriducibilità degli usi dello stesso termine nelle due tradizioni, francese e italiana, Calvino sarebbe tornato nell'introduzione preposta all'antologia di *Racconti fantastici dell'Ottocento*:

Mentre invece il “meraviglioso”, secondo Todorov, si distingue dal “fantastico” in quanto presuppone l'accettazione dell'inverosimile e dell'inspiegabile, come nelle fiabe o nelle *Mille e una notte*. (Distinzione che è aderente alla terminologia letteraria francese, dove “*fantastique*” è riferito quasi sempre a elementi macabri, come apparizioni di fantasmi dell'oltretomba. L'uso italiano invece associa più liberamente “fantastico” a “fantasia”; difatti noi parliamo di “fantastico ariostesco”, mentre secondo la terminologia francese si dovrebbe dire “il meraviglioso ariostesco”).³²

³¹ Cfr: il contributo proveniente dalla scuola di Costanza (nonché nobilitato dalla *aurea brevitatis* tanto rara anche nella esorbitante letteratura calviniana della prima ora) firmato da Luca Marighetti, *Calvino difficile: saggio di estetica della ricezione 1947-1985*, “Italienische Studien”, 10, 1987, pp. 203-211 (in particolare pp. 206-207). Marighetti individuava rapidamente le difficoltà provocate dalla produzione fantastica (la trilogia) avvisando però che a scatenare l'originaria ostilità della critica non bastò da solo l'elemento fantastico (p. 205). Elemento comunque centrale e caratterizzante la ricezione, in senso negativo o positivo, designante nella prima fase una forma anti-realistica, nella seconda, la collocazione nel sistema della letteratura fantastica. In entrambi i casi, secondo Marighetti, si tratta di terminologie estremamente approssimative e pregiudicanti la lettura. Vieppiù chiaro divenendo che la ricezione di Calvino presso altre letterature, lo si è visto, non si afferma malgrado il fantastico, ma quasi in virtù di esso.

³² I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, p. 6.

La precisazione linguistica è, a quanto pare, archiviata dal curatore in procinto di sposare ‘in diacronia’ l’uso alla francese. Ma questo è vero solo fino a un certo punto.

Due le precedenti antologie delle quali Calvino tiene esplicitamente conto, se non altro e “soprattutto per non ripetere le scelte altrui”³³ (altrove, in materia di antologie scolastiche, Calvino aveva già ammesso la difficoltà del compito, “a meno di non antologizzare le antologie già antologizzate”). In prima istanza, le antologie di Borges, Bioy Casares e Ocampo, e di Caillois, si progettano come antologie generali,³⁴ quando l’attenzione di Calvino si concentra sulla produzione del XIX secolo. Secondariamente, mentre Borges, Bioy Casares e Ocampo optavano per una successione alfabetica dei testi, e Caillois per quella sistematica delle distinte letterature, il curatore propone qui un ordinamento cronologico-tematico (o stilistico, dal suo proprio punto di vista). In modo da classificare (o quanto meno tentarlo) nel primo volume il filone del fantastico ‘visionario’ – capostipite Hoffmann – dedicando invece il secondo al fantastico ‘mentale’ – capostipite Poe.

Un po’ di forzatura [avverte Calvino] è inevitabile in operazioni come questa [...] ma quel che conta è che risulti chiaro l’indirizzo

³³ Ivi, p. 12. Ove, sul *conte cruel* di Villiers de l’Isle-Adam da prescegliere, si dichiara una volontà di originalità nei confronti di Caillois e di Borges. Nell’introduzione e nell’apparato dell’antologia Calvino ha rifiuto un precedente lavoro apparso su “La Repubblica”, come riprova anche l’errore trasmesso dalla pagina del quotidiano alla nota alla *Venere d’Ille*, a proposito di una città che non è basca ma catalana.

³⁴ *Antología de la literatura fantástica*, cit., Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966 (ma Club Française du Livre, 1958). Com’è noto Caillois conosce la Ocampo nel ’39 e soggiorna in Argentina fino alla fine della guerra. Inevitabile la convergenza, tra Calvino e Caillois, su alcuni testi di Mérimée, di Dickens, di Maupassant. Altrettanto inevitabile la divergenza con Borges come ha sottolineato Ghidetti nella valutazione di Hoffmann.

generale, che va verso l'interiorizzazione del soprannaturale.³⁵

A parte però il racconto di Bierce (*Chickamauga*)³⁶ perché, deduttivamente, non vi emerge un terzo livello interno, ulteriore e soprannaturale – la cui evidenza allora non denota, per Calvino, il genere fino in fondo.³⁷ A parte questo, la convocazione del *Naso* di Gogol', nonché di una fiaba di Andersen, potrebbe ritenersi abusiva, oppure il mero omaggio del curatore alla preistoria, per così dire, del tipo. In verità nell'intervento su "Le Monde", già illustrato, *Il naso* (con *Alice* e *La metamorfosi* kafkiana) indicava la durata della maniera rinascimentale, fondata non ancora sulla dialettica della credenza e della spiegazione, ma "nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese".³⁸

Ora, se nella sua scelta di Gogol' Calvino ha favorito *Il naso* piuttosto che quel *Vij* delle *Veglie*, pure inesorabilmente indicizzato da

³⁵ *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., p.10.

³⁶ Di Bierce, scartato deliberatamente da Borges, Bioy Casares e Ocampo, Caillouis aveva valorizzato un grandissimo racconto edipico a doppia spiegazione, *The Death of Halpin Frayser* dalla raccolta *Can Such Things Be?* dove, in mancanza di meglio, c'era almeno un altro testo degno come *The Damned Thing* (sullo stesso tema di *Le Horla*, titolo escluso a favore di *La nuit*). Cfr. Ambrose Bierce, *The Collected Writings*, New York, The Citadel Press, 1957.

³⁷ Il progetto di Calvino non intende coprire il distretto innominabile della narrativa dell'orrore o terrore, come del resto Borges, Bioy Casares e Ocampo, che oltre a Bierce avevano ritenuto trascurabili autori come Le Fanu, M.R. James, De la Mare (e anche Hoffmann, ma non per questo motivo certamente. Cfr. *Antologia de la literatura fantástica*, cit., p. 12). Più elastica la selezione di Caillouis, più vicina forse a quella di Calvino, che immette volentieri Le Fanu. Per l'Ottocento tuttavia la componente di professionalizzazione nella produzione (e di specializzazione nel consumo) del genere fantastico breve, si era posta in forme meno deteriori che in seguito.

³⁸ *Una pietra sopra*, cit., p.215. Qualcosa del racconto di Gogol' si intravede probabilmente in *Il nome, il naso*, dove si legge: "tutto è nel naso, il mondo è il naso", ma chi parla è un primitivo (cfr. I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986, p. 12).

Caillouis, è per documentare la capitale influenza di Hoffmann, secondo quanto è esplicitamente ammesso. E sta di fatto che, per Calvino, la narrativa di Hoffmann, e ancora, in qualche modo, di Arnim, di Eichendorff e di Chamisso, rappresenta il *conte philosophique* che ha corretto le allegorie della ragione in simboli dell'inconscio.³⁹ *L'ombra* stessa di Andersen, analogamente, è stato inserito più che per l'intrinseca ineludibilità, per la patente di interstualità che mette questa fiaba in comunicazione con quella *Meravigliosa storia di Peter Schlemihl* che il curatore, di lì a poco, avrebbe definito "il racconto fantastico forse più bello che sia mai stato scritto".⁴⁰

6.

L'affermazione risale alla conferenza tenuta da Calvino a Siviglia nel quadro di un ciclo patrocinato dalla Siruela (editore in Spagna della "Biblioteca di Babele" e, successivamente, dell'*opera omnia* calviniana).⁴¹ Nell'occasione Calvino rifondeva l'introduzione della sua

³⁹ Cfr. *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., pp. 6-7, secondo un processo che si esaurirebbe direttamente negli *études philosophiques* di Balzac (cfr. altresì *Lezioni americane*, cit., pp. 95 e sgg.). In quanto letteratura di idee, il *Märchen* riunirebbe in questa chiave le origini menippee e carnevalesche del *conte philosophique*, al perturbante delle leggende nere e, secondariamente, del romanzo gotico. Della lezione di Bachtin, Calvino mostra di valutare le implicazioni extraletterarie più che la riabilitazione della satira menippea: "La suggestiva interpretazione del Carnevale da cui è tratto questo brano si trova nel libro dove meno ci si aspetterebbe di veder trattato un tale tema: uno studio sullo stile Dostoevskij" etc. (*Una pietra sopra*, cit., pp. 207-210). Alla sintesi (comprendente anche Sterne e il Leopardi luciano) Calvino era già pervenuto, per altra via evidentemente, nel 1967 (ivi, p. 155). Si tratta di quel *Filosofia e letteratura* del quale Ossola ha fornito l'inquadramento più convincente (cfr. C. Ossola, *L'invisibile e il suo dove*, cit., pp. 384-385).

⁴⁰ I. Calvino, *La literatura fantástica y las letras italianas*, in *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, pp. 39-55, p. 44.

⁴¹ Alla manifestazione, che ebbe luogo dal 24 al 28 settembre 1984, presero parte anche Borges e Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), autore di origini galleghe, vicino a Cunqueiro e autore anche lui di una "trilogia fantasti-

antologia con una serie di considerazioni sulla tradizione italiana. Apertosi infatti sotto il segno di Leopardi, lo scritto si conclude con l'elogio di Collodi:

Si tratta di uno dei libri più famosi della letteratura italiana, un libro famoso in tutto il mondo, forse il libro che più ha influito sul mio mondo immaginario e sul mio stile, perché [...] è il primo libro che ho letto (o meglio, è il libro che io già conoscevo capitolo per capitolo prima ancora di saper leggere): *Pinocchio*. Il centenario di *Pinocchio* (1882) è stato celebrato due anni fa. L'autore di *Pinocchio*, Carlo Collodi, non era certamente né Hoffmann né Poe: però quella casa che biancheggia nella notte con una bambina che si affaccia alla finestra simile a una statua di cera, indubbiamente sarebbe piaciuta a Poe. Come sarebbe piaciuto ad Hoffmann l'Omino di Burro che guida nella notte un carro silenzioso, con le ruote fasciate di stracci e di stoppa, tirato da dodici paia di asinelli calzati di stivaletti... In *Pinocchio* ogni presenza ha una tale forza visiva che non è più possibile dimenticare: conigli neri che trasportano una cassa da morto; assassini incappucciati in sacchi di carbone che procedono saltellando...⁴²

Il naso, l'ombra di Schlemihl, Pinocchio, comunque “protagonisti non umani, o non interamente umani”, come ha notato Mario Barenghi.⁴³

ca”. Calvino lesse la sua relazione direttamente in castigliano. Che è il testo riprodotto nel volume citato, mentre una porzione ne sarebbe stata pubblicata su “La Repubblica” il 30 settembre e il 1 ottobre dello stesso anno. Sulla posizione di Torrente e Cunqueiro, cfr. Robert C. Spires, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2010, p. 61 e sgg.

⁴² *La literatura fantástica y las letras italianas*, cit., p. 55.

⁴³ Mario Barenghi, *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate*, cit., pp. 27-38. Vedi anche dello stesso Barenghi le puntualizzazioni contenute nel volume *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 70-74.

È stato detto che “il fiabesco è un punto di raccordo centrale per la comprensione di Calvino” (Segre). Ebbene, questo aspetto della scrittura calviniana, quale lo si voglia definire, collima chiaramente con il varco allegorico precluso al racconto fantastico, messa in scena, davanti a spettatori o protagonisti umani, dell’intersezione indecifrabile e quasi assurda del mondo, esso pure umano, con un mondo alieno. Invece, secondo Calvino, la rifioritura della fiaba letteraria contemporanea al fantastico codificato come ‘genere’ sulla doppia frontiera della *ghost story* e del *récit fantastique*, significa una compatibilità strutturale (dal *Vaso d’oro* a *Pinocchio*, appunto). Similmente il curatore dei *Racconti fantastici dell’Ottocento* accennava al *Serpente nel seno* di Hawthorne come a un racconto fantastico di secondo tipo, cioè introspettivo, quando Borges ne aveva fatto menzione nell’atto di stigmatizzare *l’errore estetico* dello scrittore puritano, individuabile nella costante tendenza all’apologia.⁴⁴ A riprova che Calvino non sta cedendo, in questo caso, alla suggestione vincolante di un criterio cronologico, ma alla propria impressione di lettura, giunge la dislocazione di un nome già reputato anacronistico e controverso come quello di Stevenson nel secondo volume, sempre del ‘fantastico quotidiano’.⁴⁵

⁴⁴ Cfr. J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 57: “Un errore estetico lo pregiudicò: il desiderio puritano di fare di ogni immaginazione una favola lo induceva ad aggiungere alle sue fantasie altrettante morali e a volte a falsarle e deformarle”.

⁴⁵ “Anche qui [riferisce Calvino] il soprannaturale è ridotto al minimo”. Invece, che *Il diavolo nella bottiglia* (1895) fosse un *Märchen* di accertabile affinità, se non ascendenza letteraria, lo si apprende nel volume n. 37 delle “Centopagine” (Collezione di narratori diretta da Italo Calvino) dedicato all’*Ondina* di La Motte-Fouqué. Presentandovi l’autore al pubblico italiano, Lelio Cremonese ne ricordava il racconto *Galgenmännlein* (1810), “L’omino del patibolo” che non sarebbe altri che il diavolello contenuto nella bottiglia. Tutti i desideri del possessore si realizzeranno, ma sarà dannato in eterno se non riuscirà a venderla a qualcuno: “toccherà allo Stevenson [...] di assicurare al tema la sua fama definitiva” (Friedrich La

Che le sfumature allegoriche dei *Nostri antenati* facessero parte integrante della ricezione della trilogia ‘fantastica’, lo si è già visto, e l’epiteto di ‘fantastico’ è il medesimo applicato da Calvino alla fiaba di Chamisso senza voler mettere in pericolo l’omogeneità del ‘genere’. Anche Croce aveva riconosciuto nella *Meravigliosa storia di Peter Schlemihl* un ‘piccolo capolavoro’, ma quale tipo di fiaba contenente la poesia senza aggettivi, metastorica in teoria, classicista nella pratica. Nel breve saggio Croce distingueva la fiaba di Chamisso dalla fiaba alla maniera tedesca moderna, considerandola ancora felicemente a metà strada tra l’apologo e la genuina narrazione fantastica come Croce la intendeva:

Ma la vera fiaba-poesia è quella che ha l’intero significato in sé medesima [...] perché gli elementi favolosi e prodigiosi, che la intessono o vi s’intrecciano, non formano differenza alcuna sotto il rispetto dell’arte. Perciò il *Pietro Schlemihl* è un piccolo capolavoro, e, perché è un capolavoro, chiede di essere letto secondo l’unico suo senso, il senso letterale.⁴⁶

Calvino riscopre invece Chamisso consono a un certo modo di raccontare ariostesco o più latamente rinascimentale a lui caro.

Se per Calvino il fantastico moderno si identifica essenzialmente con un fenomeno di cultura letteraria ‘nordica’ (giudicando trascurabili non solo i ‘minori’ italiani, rilanciati a un altro livello nelle sue ‘Centopagine’, ma il pur apprezzabile Bécquer),⁴⁷ resta però sullo sfondo la vecchia ma sempre suggestiva tesi della trasmigrazione del meraviglioso nel *Märchen* dalle fiabe teatrali di Gozzi (che in Italia secondo Calvino “non rappresentano un inizio, bensì una fine”).⁴⁸

Motte-Fouqué, *Ondina*, Torino, Einaudi, 1975, p. XIV).

⁴⁶ Cfr. B. Croce, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1964, p. 55.

⁴⁷ *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., p. 14

⁴⁸ Cfr. soprattutto, Jean Starobinski, *Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca,

Quindi del ritorno novecentesco del meraviglioso, prefigurabile già nella confluenza di tecniche e spunti dell'hoffmannismo nelle poetiche del simbolismo.

7.

Sebbene del sistema di Frye Calvino abbia scritto di ricusarne i corsi e ricorsi per le connotazioni religiose che vi assumono,⁴⁹ il profilo ciclico di alternanza dei 'generi' quale si manifesta così in Caillois e in Borges, come in controluce in Auerbach e in Bachtin, equivale in un certo senso a una possibile teorizzazione del superamento del realismo banale (o ancora, volendo, del neorealismo divenuto maniera) parallela alla posizione storica di Calvino. Sovverchiato da poetiche dell'immanenza, il racconto fantastico ottocentesco e soprannaturale significherebbe una circostanza episodica, sopravvissuta ormai solo nei bassifondi della letteratura di consumo, comunque e unicamente alla stregua d'intollerabile esercizio del 'generico' o, come l'ha chiamata Calvino battezzando "la piaga peggiore della scrittura d'oggi", della 'genericità'. Contemporaneamente, nell'asestamento, questo sì ciclico, del medesimo quadro storico, si valorizzano il patrimonio del Novecento italiano e, di pari passo, la cultura mediterranea nel complesso dei suoi miti. In quest'ordine di idee la lettura del secondo volume del *Notturmo italiano* di Ghidetti e Lattarulo (un'altra antologia) confermava il recensore in un dubbio, già avanzato precedentemente, sulla presunta irregolarità e trasgressività dell'immaginario celtico:

Firenze, Olschki, 1967, pp. 423-462, rilevante non solo per aver sottolineato la differenza corrente tra ironia gozziana e ironia romantica, ma anche per la ripresa del termine di "allegoria oratoria", cioè tipo di allegoria indipendente da strategia moraleggiante. Cfr. su Gozzi nel fantastico di Hoffmann, Alberto Beniscelli, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, pp. 22-28.

⁴⁹ *Una pietra sopra*, cit., p. 197.

forse siamo noi che vediamo più ordinato il mondo mediterraneo di fauni e ninfe e driadi e amadriadi solo perché le lussureggianti mitologie locali sono state setacciate dalla sistematicità gerarchica e omologatrice della cultura greca e latina.⁵⁰

Infatti “il volume dell’Ottocento [il primo di *Notturmo italiano*] ci dà più conferme che sorprese”,⁵¹ dai Boito, a Tarchetti, a Zena, a Falla, quantunque si biasimi l’assenza di Emilio De Marchi, ritenuto degno di segnalazione nell’introduzione della sua antologia, e al quale Calvino forse guardava come al piccolo Dickens italiano per le *Storielle di Natale* (1880).⁵² Al contrario: “Quanto più ricca e disinvolta e originale sia la letteratura italiana del Novecento rispetto a quella del secolo precedente, si vede col secondo volume”, prosegue la recensione che varrebbe la pena di scomporre nei suoi nodi analitici.

La conferenza spagnola aveva in definitiva lodato il leopardismo rondista quale laboratorio del racconto italiano moderno, dove l’elemento fantastico si innesta su un sentimento dello spazio consolidato:

gli scrittori italiani del diciannovesimo secolo si imponevano o il culto della storia locale [...] o la realtà quotidiana della vita di provincia (e questo contrassegno ambientale avrebbe dominato ancora nel nostro secolo, nei pochi esempi di ghost-story di qualità che la letteratura italiana possa offrire, come quelli di Tommaso Landolfi e Mario Soldati).

È nel nostro secolo che nasce un genere fantastico italiano; precisamente nel momento in cui la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, si afferma come una costruzione lucida della

⁵⁰ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 136. Il giudizio è parzialmente ridimensionato nelle *Lezioni americane*, cit., p. 20.

⁵¹ *Racconti fantastici dell’Ottocento*, cit., p. 14.

⁵² I. Calvino, *Benvenuti fantasmi*, “La Repubblica”, 20-21 dicembre 1984. Cfr. *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell’Ottocento*, cit.; *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, a cura di E. Ghidetti e L. Lattarulo (II), Roma, Editori Riuniti, 1984.

mente. E questo accade quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, vale a dire nella trasparenza di uno sguardo disincantato, amaro, ironico.⁵³

A confronto dunque con una cretomazia specialistica, Calvino registrava l'impressione di una straordinaria persistenza tematica. Preannunciato nei testi, antologizzati nel primo volume del *Notturmo*, di Giovanni Alfredo Cesareo (*Sirena*) e di Fogazzaro (*Malgari*), una "fiaba veneziana" questa in cui "i riflessi del mare diventano teste e mani di nereidi", l'interesse per l'archetipo della donna anfibia e semidivina si vede riaffermato in Gozzano (la ninfa di *Alcina*) – con Ariosto onnipresente – in Marinetti, in Tomasi. Ma oltre al Soldati della *Verità sul caso Motta*, ricordato volentieri da Calvino (e, perché no? della *Tentazione*) anche Bontempelli, Valeri e Flaiano dovrebbero figurare fra i cultori del "nucleo mitico" stimato "come il più dotato di forza genetica".⁵⁴

⁵³ *La literatura fantástica y las letras italianas*, cit., p.45. Come negli ultimi anni Calvino contemperì l'interesse per il fantastico con la riconsiderazione del contributo di Cecchi e della letteratura degli anni Trenta, lo si può seguire cronologicamente nella monografia documentaria di Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989. A proposito del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, letto da Calvino all'auditorio spagnolo, Bacchelli faceva ricorso nelle sue glosse leopardiane a una nozione di fantastico, sicuramente non più crociana, come "assurdo", "indicibile", "impensabile" (cfr. Riccardo Bacchelli, *Leopardi. Commenti letterari*, Milano, Mondadori, 1962, p. 313).

⁵⁴ Cfr. *Sirena a Paraggi*, in Massimo Bontempelli, *Racconti e romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1961, pp. 527-530; *La bottega dell'antiquario*, in Diego Valeri, *Fantasie veneziane*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 73-77; *I giorni della sirena*, in Ennio Flaiano, *Una e una notte*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 139-173. Il testo citato da Mario Soldati, *La messa dei villeggianti*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 58-66, non nega la menzione a Emilio Cecchi come creatore di miti. Affine al racconto di Bontempelli, per il finale quasi-antropofagico (che sarebbe potuto piacere al Calvino di *Sotto il sole giaguaro*), si rivela Luigi Malerba, *Dopo il pescecane*, Milano, Bompia-

E forse è proprio così: l'evocazione moderna dei miti classici, tra ironica e affascinata – difficile operazione che molti scrittori europei hanno tentato facendo leva sulla distanza tra l'immaginario nordico e quello greco-latino – è affrontata dagli scrittori italiani con la familiarità e l'agio di chi si trova a casa sua. Penso soprattutto a Savinio, la cui estrema confidenza con la mitologia – autorizzatagli dall'infanzia in Grecia – non è mai irriverenza parodistica ma identificazione con le sue perpetue trasformazioni polimorfiche. E penso anche che su questa linea si trova perfettamente il bellissimo racconto sui centauri che chiude *Notturmo italiano*, di Primo Levi, scrittore di formazione quanto mai diversa da Savinio. *Le Metamorfosi*, insomma, continuano la loro vita metamorfica nella letteratura d'oggi. Dico il libro d'Ovidio, fonte principale della letteratura italiana per molti secoli; dico il libro d'Apuleio, romanzo capostipite, che non a caso ispirò Savinio e non a caso fu tradotto da Bontempelli.

Queste le conclusioni. Come invece si sistema l'autore, Calvino stesso, nell'orizzonte appena descritto? Questo lo si può arguire da quanto gli suggerisce la lettura del racconto di Joppolo:

E non mancano le sorprese. Beniamino Joppolo aveva scritto nel 1937 un breve racconto in cui il segreto d'una rispettabile famiglia d'oggi è che tiene in casa uno zio scimmione (l'evoluzione biologica in quella famiglia ha funzionato con ritardo ma a grande velocità); il nipote cerca di nascondere alla sposa, la quale invece trova il fatto scientificamente interessante e promettente. Il bello è che io, senza saperne niente, ventisette anni dopo ho scritto un racconto che,

ni, 1979, pp. 7-13. In questa nota inevitabilmente antologica non dovrebbe mancare quella fiaba di Calvino, *Le tre isole lontane*, non sfuggita successivamente a Ghidetti e Lattarulo, dove tra Stevenson, Melville e Collodi, nella rete dei rimandi intertestuali, spiccano la *Regina delle sirene* e *Algamarina* (cfr. *La bottega dello stregone. Cent'anni di fiabe italiane*, a cura di E. Ghidetti e L. Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 387-395).

pur essendo quanto mai diverso, ha esattamente lo stesso schema: nell'era carbonifera, una famiglia d'animali terrestri ha uno zio che è rimasto pesce; il nipote lo vorrebbe nascondere alla fidanzata che invece ne è entusiasta. Il che prova che le strutture narrative esistono per conto loro come figure geometriche o idee platoniche o archetipi astratti e s'impongono all'immaginazione individuale dei singoli autori. È da notare che nessun critico (che io ricordi) ha mai scoperto questa analogia: e ciò prova che non c'è letteratura meno conosciuta dell'italiana.⁵⁵

Un'occasione mancata per Ghidetti e Lattarulo, che dalle *Cosmicomiche* avevano desunto *I Dinosauri*? In effetti la felicità del *Notturmo italiano* dipende da una uniformità tematica quasi incidentale (anche Palazzeschi, *Il ritratto della regina*, parla di “un pesce voluttuosamente femminile”). Non figurando nel repertorio dello scrittore neanche un testo breve che fosse classificabile fantastico almeno in una delle varianti canoniche, nel caso di Calvino praticamente non c'era scelta. Intrigante si dimostra almeno *I Dinosauri* come apologo – anche – del sorgere e del decadere di certe “storie di terrore”.⁵⁶ Storie che Calvino ha letto, ha antologizzato e messo *en abyme*, ma di cui non si

⁵⁵ Cfr. *Lo zio acquatico*, in I. Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 85-99.

⁵⁶ Ivi, pp. 118-119 e 132: “Erano storie terrificanti. Gli ascoltatori, pallidi, erompendo ogni tanto in grida di spavento, pendevano dalle labbra di chi raccontava, il quale, a sua volta, tradiva nella voce un'emozione non minore. Presto mi fu chiaro che quelle storie erano già note a tutti (nonostante costituissero un repertorio assai copioso) ma a sentirle lo spavento si rinnovava ogni volta [...] ora sapevo che i Dinosauri quanto più scompaiono tanto più estendono il loro dominio, e su foreste ben più sterminate di quelle che coprono i continenti: nell'intrico dei pensieri di chi resta. Dalla penombra delle paure e dei dubbi di generazioni ormai ignare, continuavano a protendere i loro colli [...]”. Non convince d'altro canto Claudio Milanini, quando crede di riconoscere qualcosa di Poe in *Uno dei tre è ancora vivo*, compreso in *Ultimo viene il corvo* (Torino, Einaudi, 1976 [1949], pp. 140-148). Cfr. Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 37.

può dire che ne abbia firmata mai una. Storie delle quali Caillois e Todorov avevano fatto l'essenza del fantastico, il fantastico in senso stretto e storico, a cui Calvino oppone una nozione più estensiva tale da implicare le ragioni della fiaba e della narrativa senza intreccio, e da assicurare, nella sopravvivenza degli archetipi, la sopravvivenza stessa del genere. Da questo punto di vista, contrariamente alla mansione assunta di battistrada, volente o nolente, della letteratura fantastica italiana, Calvino, già considerato scrittore che non ha fatto scuola, finisce per rappresentare – rispetto al Novecento – un punto di arrivo e non un punto di partenza. Mettendo da parte questo aspetto, classificandone nel fantastico la produzione o una sua fase, distinguere all'interno il momento allegorico, il momento *philosophique* e quello ariostesco oppure, di volta in volta, strutturalista, rondista (warburghiano infine, come suggerito da Gianfranco Gabetta), equivale invece a descrivere la circolazione dei modelli letterari nell'opera calviniana. Modelli ritenuti dall'autore, almeno fin dal 1960, non assolutizzanti, ma impiegabili allusivamente, emblematicamente nell'arbitrarietà del personale esercizio di scrittura/lettura.

7.

In *Il nome, il naso* “un uomo di mondo” apprenderà che all'ora in cui (mezzanotte) ha incontrato la dama dell'indicibile profumo, la dama era già morta.⁵⁷ Si tratta indubbiamente di una storia di fantasmi, della parodia, della riscrittura di un certo tipo di storie combinata con una simulazione preistorica e una *beatnik*, che costituiscono gli altri due pezzi del trittico. Il fatto è che l'evento soprannaturale procede come interpretazione del sovrasenso olfattivo-erotico-tanatologico comune al trittico nel suo insieme. Su quel piano superiore *Il nome, il naso* non è né una *ghost-story*, né un racconto preistorico, né un protocollo sottoculturale, conseguentemente, ma neanche un racconto e di certo “non è una storia con un prima e un dopo”.

⁵⁷ *Sotto il sole giaguaro*, cit., pp. 21-23.

Il riferimento è a *Il castello dei destini incrociati* quale manifesto di una maniera narrativa peculiarmente spaziale.⁵⁸ Ma si verifichi la durata acquisita, cioè perduta, dalla tematologia dello spazio simbolico costruito nella *Storia del regno dei vampiri*. Dall'atmosfera cimiteriale, alla misteriosa visitatrice notturna del cimitero somigliante alla regina, alla doppia spiegazione del re, emotiva o soddisfacente “meglio ai requisiti della verosimiglianza”, al doppio, alla stregoneria, al vampirismo. A decretare il genere è però il popolo prima dell'assalto finale al castello: “È una storia di vampiri! Il regno è in balia dei vampiri! Il Re è un vampiro! Catturiamolo!”⁵⁹ Gridano per conto dell'autore, che dall'alto dirige le operazioni di distruzione di un edificio tanto fragile quanto inespugnabile al lettore. E viene quasi da pensare che la preferenza già accordata alla fiaba e al *conte philosophique* nasconda la volontà di inchiodare il lettore sulla superficie del testo, e che la cosiddetta cooperazione – decisiva per la struttura del fantastico moderno – passi ora in secondo piano.

Che da distanza non meno irriducibile il curatore abbia contemplato i racconti fantastici della sua antologia è confermato definitivamente dalle *Lezioni americane*. È in esse che Calvino accetta per se stesso la dignità di scrittore fantastico, ma in base a un concetto di letteratura fantastica estremamente elastico. Egli non affronta preliminarmente la questione del realismo, limitandosi a suggerire le modalità di una scrittura riluttante alla “pesantezza” alla quale sembra condannato il “regno dell'umano”.⁶⁰

⁵⁸ “Vediamo, la prima cosa da dire è che quella del Sangiorgio – Sangirolamo non è una storia con una prima e un dopo: siamo al centro d'una stanza con figure che si offrono alla vista tutte insieme” (I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 111). Il racconto-spazio non nega, trascende invece la temporalità caratteristica di ogni racconto in quanto tale (cfr. *Lezioni americane*, cit., p. 36).

⁵⁹ *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. 88.

⁶⁰ *Lezioni americane*, cit., p. 9.

Ancora nella prima lezione Calvino giustificava la legittimità del progetto, facendo appello alla tradizione dell'immaginazione malinconica e a quella, antecedente, dello sciamanismo. Allo sciamanismo risale il grande tema del volo pervenuto fino a Kafka (*Il cavaliere del secchio*); il trattamento tuttavia esaminato si esaurisce nel fiabesco o nel meraviglioso. Una trasposizione leggendaria o nel *récit fantastique* porrebbe l'evento del volo stesso sotto una luce sinistra o quanto meno dubbia (come *Il gabbiano* di Mario Soldati).⁶¹ Non è questa la variante che interessa al relatore che, affrontando nel secondo intervento alcuni aspetti della narrativa breve, se analizza una leggenda medioevale ne sorvola sul contenuto soprannaturale. Piuttosto gli appare valorizzabile la *rapidità* (eponima) con cui uno scrittore, Barbey D'Aurevilly, l'ha trasmessa, esaltandone la combinazione serrata e rigorosa delle tessere narrative. Anche in questo caso l'aggancio con il genere fantastico fallisce.

Per il resto, centralizzando nella "visibilità" la definizione della fantasia, Calvino non si scosta dalla dottrina diffusa dell'immaginazione come teoria dell'immagine (e sinonimo di fantasia, dunque). Prendendo spunto dall'alta fantasia dantesca approda ben presto alla distinzione proposta da Starobinski tra immaginazione conoscitiva e immaginazione mistica. Pensando alla sua esperienza di narratore fantastico, Calvino vede le due potenze entrambe in opera, fornendo la "mistica" l'immagine generativa e la "conoscitiva" il necessario e coerente supporto elaborativo.⁶² A un'analogia bipolarità

⁶¹ Mario Soldati, *I racconti 1927-1947*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 243-250.

⁶² *Lezioni americane*, cit., pp. 88 e sgg.: "Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come ci fosse dentro qualcuno". Sorprende,

corrisponde la fenomenologia dell'immaginario letterario, secondo la biforcazione percorsa dall'antologista dei *Racconti fantastici dell'Ottocento* (ammettendo nella copresenza delle due possibilità “negli stessi autori” l'inattuabilità del duplice criterio stilistico e cronologico).⁶³

A ben vedere il necessario dualismo – per chiamarlo ancora in un altro modo – era latente nella lettura del fantastico italiano condotta da una parte sul versante del mito, della tradizione mediterranea, cioè del repertorio di suggestioni visive, dall'altra dello stile e della tecnica verbale che solo dopo “Valori plastici” e “La Ronda” ne consentono l'accesso.

Secondo Calvino la letteratura fantastica appare momentaneamente in crisi, comunque ben poco all'altezza del passato, non per mancanza di perizia formale, al contrario per il falso rapporto che si è instaurato tra immaginario individuale e immaginario collettivo. Sussistendo quest'ultimo in un corpo morto di immagini prefabbricate che non possono rappresentare il fondamento di una memoria realmente ausiliaria dell'immaginazione. Oggi come oggi lo “scrittore d'ambizioni infinite”, che ripudia la logica del mercato intrinseca alla situazione in cui il fantastico di formula cattura ancora il lettore, non ha che un'alternativa. La conversione di Balzac dal fantastico alla realtà anticipa in questo senso la fuga di Georges Perec dal convenzionalismo descrittivo verso zone del linguaggio meno certe e

intorno al *Barone rampante*, trovar accreditata da Calvino un'ipotesi sulla quale aveva insistito a Siviglia Gonzalo Torrente Ballestrer, e che era in verità persa un po' debole (se l'oggetto è la distintività della metafora fantastica): “Un cavaliere è una realtà, un albero un'altra [...] Calvino ha attribuito indubbiamente a un oggetto qualità o proprietà che pertengono a un altro; anche in questo consiste il fantasticare, nel creare un oggetto fantastico, per esempio questo albero abitabile che inventa Italo Calvino” (*Literatura fantástica*, cit., p.128).

⁶³ *Lezioni americane*, cit., pp. 94-95: “In una mia antologia del racconto fantastico nel secolo XIX, ho seguito la vena visionaria e spettacolare [...] E parallelamente a questa vena ne ho seguito un'altra, talora negli stessi autori, che fa scaturire il fantastico dal quotidiano [...]”.

fantasmi del linguaggio forse ben più inquietanti di quelli delle *ghost story*.⁶⁴ L'azione corrosiva dei modelli di realtà si rivela equipollente, sia che incida sul piano dell'espressione sia che abbia revisionato, come nelle velleità del racconto fantastico tradizionale, il piano del contenuto.

Mettere in discussione *il* modello di realtà significa nominare nondimeno *un* modello di realtà che resta l'unico progetto di letteratura accettabile. Ma, in quanto modello a sua volta di realtà, il 'genere' va posto fuori legge o preventivato dallo scrittore come una regressione calcolata. Dunque fedele a questa supposizione pratica, nell'atto di presentare al grosso pubblico un'autore forse ancora misterioso e inclassificabile come Tommaso Landolfi, Calvino ripiega su una suddivisione per 'generi' e 'temi'⁶⁵ che la critica landolfiana non gli avrebbe mai perdonato. In verità però Calvino applicava a Landolfi quelle modalità di ricezione, quelle 'concezioni generiche preliminari', tra fantasia e allegoria, che nella sua personale fortuna si erano rivelate chiave di un'affermazione internazionale quasi senza precedenti per uno scrittore italiano.

Ricapitolando la natura del rapporto di Calvino con i concetti storico-critici terminologicamente condivisi di *littérature fantastique*: la *féerie*, le *récit fantastique*, la *Science fiction*, è estremamente interessante ribadire come, contraddicendo lo schema cronologico-dialettico di Caillois, Calvino arrivi *au fantastique de la science-fiction*. O meglio,

⁶⁴ "Il Balzac fantastico aveva cercato di catturare l'anima del mondo in una singola figura tra le infinite immaginabili. [...] Affacciatosi a questa soglia, Balzac s'arresta, e cambia il suo programma. Non più la scrittura intensiva ma la scrittura estensiva [...]", *ivi*, p. 97. "Per sfuggire all'arbitrarietà dell'esistenza, Perec come suo protagonista ha bisogno d'imporsi delle regole rigorose (anche se queste regole sono a loro volta arbitrarie). [...] Nessuno più immune di Perec dalla piaga peggiore della scrittura d'oggi: la genericità", *ivi*, p. 119.

⁶⁵ Tra cui "racconti fantastici", "racconti ossessivi", "racconti dell'orrido". Cfr. T. Landolfi, *Le più belle pagine*, scelte da Italo Calvino, Milano, Rizzoli, 1982.

come a una prima fase *féerique* segua, negli anni Sessanta, la scrittura dei grandi racconti *science-fictionnelles*, e solo nella fase finale Calvino riveli un pieno interesse per le *récit fantastique*. In effetti l'attenzione primaria di Calvino cade sulle potenzialità dei grandi mondi unificati della *féerie* e della *science-fiction*. Ciò che più gli sta a cuore è la struttura logica del racconto come universo parallelo e meraviglioso capace di produrre un significato non chiuso, cioè allegorico, ma singolarmente aperto. Secondariamente, a contatto con i fermenti del *nouveau roman*, prima, e dell'*OULIPO* (nonché stimolato dalla domanda del pubblico) dopo, Calvino valorizzerà la tradizione scissa, non più unificata, del *récit fantastique*. A ben vedere il cammino della *féerie au fantastique* (che è solo uno, non l'unico, che definisce la cartografia calviniana) è interpretabile ancora come quello dell'Italia all'Europa. Vale a dire dal paesaggio culturale delle fiabe italiane, di un'Italia ancora agraria e municipale, al paesaggio urbano o suburbano del *récit fantastique* moderno. Un paesaggio europeo, quello della Londra di Dickens o della Parigi di Maupassant o, diversa, di Villiers de l'Isle Adam. Un paesaggio ottocentesco, infine, in cui emergono nettamente le spaccature che una cultura secolarizzata ha inflitto alle più antiche abitudini mentali. Oltretutto Calvino resta in questo suo confronto fortemente legato alla tradizione italiana, nella misura in cui, contro ogni buon senso teorico, continuerà a indicare in *Pinocchio* il più grande racconto fantastico. Perché insistere tanto su una fiaba italiana dell'Ottocento che resta evidentemente fuori dal filone fantastico europeo?

“Pinocchio – scrive Calvino – è forse il libro che più ha influito sul mio mondo immaginario”. Ma a parte questo, il fatto è che a differenza di Borges e di Todorov, Calvino non considera un “errore estetico” l'uso dell'allegoria nel *fantastique*. È per questo che nella selezione dei suoi racconti fantastici preferiti, Calvino inserisce anche Andersen e “*Il naso*” di Gogol': dal suo punto di vista l'ombra perduta di Peter Schlemihl anticipa la *Peau de Chagrin* di Balzac. Il *conte philosophique* è già, per dirla alla francese (che come lo spagnolo designa due termini per designare il ‘racconto’: *cuento* e *relato*), *étude*

philosophique, et le conte (non più “*récit*”) *fantastique reste toujours conte philosophique*. Calvino giunge a questa conclusione corrosiva ed estremamente provocatoria, non soltanto in base al suo gusto, ma in virtù della configurazione strutturale del genere letterario.

Secondo Calvino il testo è il risultato di una combinazione di livelli di realtà, livelli omogenei perché tendenti alla costruzione di un intreccio credibile. La specificità del fantastico consiste invece nella “oscillazione di livelli di realtà inconciliabili”. È per questa sua forma, più che per i suoi temi e motivi ricorrenti, che il racconto fantastico rappresenta il genere classico moderno tematizzando le falle e la crisi della modernità stessa. La struttura di ogni racconto fantastico è dunque un emblema, come lo erano le figure non umane o non interamente umane delle fiabe e dei *conte philosophiques*. In questo senso l’*Ombra di Schlemihl*, il *Naso di Gogol*, come *Il visconte dimezzato* e *Il cavaliere inesistente*, raccolgono l’eredità dell’immaginazione rinascimentale, dal *Polifilo* all’*Orlando furioso*, all’araldica umanistica, alla cultura immagine-testo degli *emblemata*. Questo legame di *longue durée* di Calvino con la letteratura rinascimentale conferma l’intuizione di Nodier, che *le fantastique italien* fosse morto con l’Ariosto per la sua stessa sovrabbondanza. Come se Calvino riprendesse il discorso dove l’Ariosto l’aveva interrotto.

Il fantastico deve dunque trasportare nella sua struttura logica la natura aperta dell’immagine complessa e metamorfica, e solo per questo interessa a Calvino che da parte sua non scrivesse mai un vero racconto conforme ai crismi del fantastico, tra paura (Caillois) ed esitazione (Todorov). Mentre la nozione calviniana del fantastico (e della scrittura in generale) corrisponde al prodotto di una immaginazione elevata, dell’*alta fantasia*, della facoltà creativa superiore che (da Coleridge a Croce) costruisce simultaneamente immagine e significato, struttura e senso; la differenza con la tradizione è che Calvino non attribuisce alla fantasia una potenzialità religiosa, comunque trascendentale, ma la considera disendente da una *ratio* combinatoria. Non a caso con le prose di *Palomar* Calvino si riallaccia alla maniera degli scrittori-giornalisti italiani degli anni ’20/30, quali

maestri di una scrittura eminentemente descrittiva e associativa. A queste conclusioni arriverà probabilmente l'analisi di altri aspetti della posizione di Calvino non afferenti le nozioni di classico e di fantastico, ma per esempio quelle di grottesco, di realismo o di romanzo. Ovvero, che prendano spunto dalle *Norton Lectures*. Mentre le spaccature tra un Calvino europeo, cubano, cosmopolita, risultano sempre sanate dal suo atteggiamento radicalmente multilettario o, sia consentito ripeterlo, spontaneamente comparatista: riflesso della personalità complessa e di un personale pluristilismo eclettico e razionale. Calvino non ha creduto mai al genere letterario in se stesso, ma solo al "progetto"; ugualmente ha disprezzato gli stereotipi linguistici a favore della costruzione espressiva in ogni suo punto coerente. Coerenza, sistematicità, semanticità, sono questi per Calvino i caratteri della *quête* della letteratura. Per il resto solo la storia può tramutare il fantastico in classico inteso almeno come 'linea storica' caratterizzata da una genealogia e da alcuni illustri antenati arrivando al presente. In questo la posizione di Calvino è sovrapponibile a quella di Borges, concependo se stesso come termine *ad quem* di una tradizione transletteraria concorrente con le indicazioni del canone. Nello stesso periodo, ovvero nella seconda metà del Novecento, maturavano due tendenze parallele, la narratologia e le ricerche sul canone; nel primo caso l'interesse per la struttura del racconto valorizza le potenzialità linguistiche e cognitive della narrazione, in particolare nel suo profilo di sintesi, dalla fiaba alla novella, alla *short-story*, contrassegnata da intensità comunicativa e dalla condensazione di paradigmi antropologici e storici. Tra questi il racconto fantastico nell'accezione di Todorov, teorico proveniente non a caso dalla narratologia. Si tratta di un metodo che esclude ogni gerarchia canonica e possibili giudizi di valore sui testi. Si pensi anche alla posizione di Eco, che sceglie un racconto di Alphonse Allais, autore misconosciuto e snob, per esemplificare la logica di *Lector in fabula*. Al contrario le riflessioni mai eclissatesi del tutto sulla *weltliteratur*, sulla letteratura universale o, meno estesamente ma insidiosamente 'europea', filtrate altresì dal modernismo, da T. S. Eliot e da Frye,

ripropongono l'attualità del canone. Se si considera la traccia del *Canone occidentale* di Bloom ci si trova di fronte a una situazione in cui la letteratura spagnola e quella italiana sembrano non aver prodotto nulla, dopo Dante, Ariosto e Cervantes; la risposta di Borges e di Calvino non è quella di proporre emendamenti con l'affermazione di autori nazionali, ma di scardinare l'omogenità del canone esaltando il filone 'minore' e indubbiamente carsico del racconto fantastico. In questo Borges e Calvino proseguono piuttosto le indicazioni di Breton e quindi di Caillois, alla volta della riabilitazione di esperienze letterarie trasgressive e rimosse (dalle leggende 'nere', al *gothic romance*, a De Sade, al *conte fantastique* antico e moderno). Filone 'minore', dunque, che può istituire unicamente un 'idiocanone' specifico, come si vedrà, non privo di autentici, potenti *auctores* (Hoffmann, Gogol', Poe, Maupassant, Henry James), caratterizzato da contributi estemporanei o prove occasionali di grandi maestri, ma che può contare sul consenso crescente del grande escluso dal Canone con la 'C' maiuscola, cioè il pubblico dei nuovi, potenziali lettori in un'epoca di perdurante, secolare crisi.

Il percorso compiuto finora ha ricostruito l'affermarsi in Italia del racconto fantastico negli esiti della ricezione di Hoffmann prima, poi di Poe, alla ricerca di spunti di originalità contesi al romanzo storico e sentimentale, quindi all'irrompere del realismo sociale. Nella prima metà del Novecento e quindi nel Secondo dopoguerra si manifestano le caratteristiche peculiari di un modo che con Buzzati e con Calvino contempera gli effetti del fantastico e le sue prerogative di leggibilità con istanze allegoriche e metalinguistiche, ripudiando la concorrenza dello sperimentalismo di Gadda, il cui interesse per la lingua spagnola del Siglo de Oro coincide con la presenza in Italia nel quadro degli autori 'magici' nel senso di Bontempelli, non di Contini, di Ramón Gómez de la Serna con le sue *greguerías*. Il dato conferma la natura del fantastico, oltre che come modo, come dimensione estetica estesa tra i due poli del realismo e del grottesco.

Buzzati indirettamente e attraverso la mediazione di Wilcock e le altre traduzioni, Calvino anche direttamente a partire dalla sua

nascita a Cuba mai messa dall'autore tra parentesi anzi filo costante nella sua esistenza, quindi con i suoi interventi, estremamente attenti al mondo ispanico, sono autori italiani di statura internazionale che aprono squarci su convergenze con il mondo ispanico che probabilmente derivano da processi culturali sensibilmente analoghi. In Calvino il contatto si prolunga anche alle letterature iberiche minoritarie, catalana e gallega.

Sospendendo a questo punto il cammino e facendo dunque alcuni passi indietro nella cronologia, nella seconda parte dell'indagine si ricostruirà la penetrazione del modo fantastico in Spagna fino all'affermazione del *cuento fantastico*, allo scopo di conoscenza e di eventuale verifica dell'ipotesi unitaria iniziale.

II

IL FANTASTICO
NELLE LETTERATURE IBERICHE



I. IL FANTASTICO IN SPAGNA: UN PRIMO RAGGUAGLIO

ói esta tradición a una demandera del convento

Bécquer

IL CORPUS – UN'IDEOLOGIA CONSERVATRICE

Si apre la seconda parte dell'indagine sulla base della precomprensione costituita dall'aver ricostruito la difficile ricezione del fantastico in Italia dagli scrittori del "Conciliatore" a Calvino. La progressiva maturazione, attraverso un lungo periodo di sperimentazione, avrebbe condotto a risultati più consistenti e degni di buona accoglienza con autori collocabili in almeno tre generazioni: Giovanni Papini, prima della Grande Guerra, Dino Buzzati, tra le due guerre e oltre; Calvino nella seconda metà del secolo e alle soglie del "prossimo millennio", al quale l'editore Garzanti indirizzò come "proposte" le sue lezioni americane postume. Non difficile dunque, anzi generosa la ricezione di questi tre autori nel contesto ispanico, come indicato in precedenza, ma a partire da ora con eventuale, maggiore approfondimento e con esempi. Il fatto di arrivare al fantastico spagnolo da oriente verso occidente comporta certamente delle angolazioni forzate e probabilmente l'acquisizione di presupposti asseriti in sintesi piuttosto che il reperimento di testimonianza di prima mano. Ma il voler considerare, indipendentemente dalle fonti esterne comuni, la reciproca penetrazione del fantastico italiano in Spagna e viceversa, risulta forse una scelta obbligata dalla presenza di almeno un autore romantico di spesso-

re originale e ben maggiore rispetto ai narratori fantastici italiani del secondo Ottocento, ovvero Gustavo Adolfo Bécquer. Quindi tra Otto e Novecento il contributo di un altro scrittore completo, di statura superiore, Unamuno, che appare consapevole delle potenzialità metanarrative del fantastico portandole precocemente alle soglie del metaromanzo e dell'antiromanzo. Le affinità con Pirandello saranno oggetto di alcune glosse, ma il narratore siciliano è autore di racconti fantastici veri e propri, tra i migliori della letteratura italiana, manifestando in essi quel lato metafisico della propria scrittura in Unamuno assente.

A questo si aggiunge quell'interazione obbligata con la letteratura ispanoamericana, con il peso specifico dell'opera e del pensiero di Borges nel cuore della questione che è difficile mettere tra parentesi.

1.

Senza separare infatti gli scrittori peninsulari dagli americani, quindi in un ambito di considerazione panispanistico Antonio Risco (da considerare tuttora con David Roas, il maggior conoscitore del racconto fantastico spagnolo) proponeva un imponente corpus di cento testi esatti per l'Ottocento (di cui solo tre romanzi – uno *Misericordia* di Pérez Galdós) e sessantasei per il Novecento.¹ L'inserzione

¹ Cfr. Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 29-31 e 155-157. Le cronologie di Risco, sebbene non presumano costituire repertorio bibliografico, lasciano purtroppo a desiderare per l'individuazione bibliografica dei testi. Sulle fonti invece, su antologie e studi ispanici del fantastico cfr. i riferimenti di Ana González Salvador, *De lo fantástico y de la literatura fantástica*, "Anuario de estudios filológicos", VII, 1984, pp. 207-226. Cfr. ancora l'*Espagne fantastique*, rédigée et compilée par A.B. Goorden, Bruxelles, Recto-verso, 1981. Tra i contributi più recenti sul periodo e il modo letterario in oggetto, cfr. José María Merino, *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados. Antología del relato fantástico español del XIX*, ed. de Ildefonso Salán Villasur, Madrid, Celeste, 2001; *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, a cura

di alcune *greguerías* di Gómez de la Serna sancisce non solo la concessione alle fonti stesse del corpus, a una in particolare, l'*Antología* di Borges, Bioy Casares e Ocampo,² ma legittima anche la presenza dell'autore nell'idiocanone del fantastico come vera spina nel fianco delle pretese di omogeneità paradigmatica del modo fantastico e corrobora la natura ambivalente della sua definizione.

Si tratta di un fondamento di notevole interesse, come volevasi dimostrare, per la circolazione degli autori e dei testi tra Spagna e America latina e la correlativa e congiunta ricezione (come anche in Italia nel Novecento per la priorità trainante del fantastico rioplatense). Seguiva in Risco all'individuazione del corpus una classificazione tematica incrociata (in cui un testo può comparire in più di una classe) rispettivamente di quarantasette e quarantotto voci.³

“La maggior parte delle opere di tema meraviglioso o fantastico che abbiamo potuto individuare sono posteriori al 1850 [...]”, avverte Risco.⁴ E in effetti si desume chiaramente dal corpus che il primo

di David Roas, Barcelona, Círculo de Lectores, Raros y Curiosos, 2002. Tra gli articoli, cfr. José Luis Martín Nogales, *Evolución del cuento fantástico español*, “Lucanor”, 14, 1997, pp. 11-24 e, all'interno dello stesso fascicolo dedicato monograficamente al fantastico, ancora di D. Roas, *La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX*, pp. 79-112. Cfr. anche on line gli atti del convegno di Madrid del 2008: *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, a cura di Fernando Ángel Moreno, Teresa López Pellisa, Asociación Cultural Xatafiy, Universidad Carlos III de Madrid, 2009 e in particolar modo José María Merino, *Reflexiones sobre la literatura fantástica en España*, ivi, pp. 55-64. Salvo diversa indicazione, le traduzioni dei testi originali in questa seconda parte sono sempre di chi scrive.

² Che aveva tuttavia trascritto due esemplari del *Muestrario* e di *Los muertos, las muertas* (*Antología de la literatura fantástica*, cit., pp. 202-203).

³ A. Risco, *Literatura y fantasía*, cit., pp. 31-35 e 157-160. Si tratta di un tentativo classificatorio senza precedenti, se si esclude il singolare *Fantasy Classification System* messo a punto da Alastair G.W. Cameron (St. Vidal, Manitoba, Canadian Science Fiction Association, 1952) che Risco, attivo in un'università canadese, difficilmente ha potuto ignorare.

⁴ A. Risco, *Literatura y fantasía*, cit., p. 44.

a fare uso della dizione di “cuento fantástico”, ovviamente come calco dal francese, sarebbe stato Gaspar Núñez de Arce nel 1856.⁵

Per quanto riguarda invece gli antecedenti e l’influsso immediato della *gothic-fiction*, segnatamente nei generi non narrativi, essi appaiono appunto rilevanti ma rari nella formazione del filone specifico di narrativa breve che interessa e della sua influenza sul romanzo.

Risco segnalava, come ovviamente pertinenti narrazioni, quantunque in versi, come *Lo Studente di Salamanca* di Espronceda e le *Leggende* di Zorrilla, autori attenti alla riscrittura del mito di Don Giovanni, ma alieni all’uso della prosa narrativa moderna.⁶ D’al-

⁵ Invece, facendo tesoro delle indicazioni di Baquero Goyanes, Bernard Gordon individuava il riferimento più alto in *El espejo de la verdad*, sottotitolato racconto fantastico, di Vicente Barrantes, 1852 (*Espagne fantastique*, cit., p. 15).

⁶ Per dovere di documentazione vanno registrati gli spunti fantastici ovvero relativi alla sussistenza del genere “a posteriori” o metastoricamente considerato riscontrabili in Cervantes e in Lope. Per il *Persile*, il *Chisciotte* e in particolare il *Colloquio dei cani* per il rifacimento hoffmanniano, cfr. i cenni proposti da Margarita Smerdon Altolaguirre, *Notas sobre literatura fantástica*, “Estafeta literaria”, 555, 1975, pp. 12-15. Nonché il più complesso, ma forse meno credibile, tentativo di retrospezione di Franklin Sánchez García, *Genesis de lo Fantástico en la Literatura Hispanica*, in *Teoría semiótica, lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 325-331. Ma la lettura più acuta del fantastico in un episodio del *Chisciotte*, ripreso anche da Hoffmann, è quella di Jean Starobinski, *Don Chisciotte: la notte dei mulini*, in *Gli universi del fantastico*, cit., pp. 304-322. Rafael Llopis, nell’atto di antologizzare un brano del *Peregrino en su patria* di Lope(1604), ricorda come fosse stato considerato all’epoca della *ghost-story* “il miglior racconto di paura mai scritto”, *Antología de cuentos de terror, I, de Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*, selección y traducción de R. Llopis, Madrid, Alianza, 1981, p. 15. Cfr. a completamento del quadro, di Miriam López Santos, *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, e *Luces y sombras en los albores del siglo XIX. La novela gótica en España*, in *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie*, a cura di Michela Vanon Alliata e Giorgio Rimondi, Venezia, Cafoscarina, 2015, pp. 117-130. Quindi, per il quadro complessivo delle origini, David Roas *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española, 1750-1860*, Pontevedra, Mirabel, 2006.

tro canto, l'esclusione della *Galería fúnebre* di Agustín Pérez Zaragoza (1831) appare giustificata, ma non tanto dal carattere paraletterario dell'opera, come vuole Risco. "Compongono la *Galleria* ventuno storie tragiche e tre romanzi, costituendo così [osserva il curatore dell'edizione più recente] il più vasto e complesso universo fantastico e terrifico della letteratura spagnola".⁷ Ma si tratta di un uso troppo estensivo dell'aggettivo *fantástico*. Nonostante infatti il riferimento alla "sepolcrale Rosdeliff" (*scilicet* Radcliffe) e l'intento di suscitare nel lettore "forti emozioni di terrore", l'obiettivo moraleggiante parallelo e la fonte principale, cioè Bandello, rendono la *Galleria* del Zaragoza trasposizione tardiva della novellistica rinascimentale del terrore, da una parte, dall'altra dello spirito degli avvisi, delle stampe popolari, dei fogli volanti.⁸ Comunque fuori del solco del fantastico moderno, se lo si considera coevo (1831) di *Del fantastico in letteratura* di Nodier. In questa logica si può distinguere una "tendenza bianca" maggioritaria, ben accettata a pubblico e a censura, dalla tendenza "nera" che si affaccerebbe piuttosto in opere di natura non del tutto narrativa (come *Lo studente di Salamanca*).⁹ Differente il punto di vista sostenibile alla luce del tradizionalismo radicale delle concezioni letterarie e attive in Spagna in età romantica, dallo schlegelismo dei Böhl von Faber (il padre Johann Nikolaus Böhl von Faber, e la figlia

⁷ Luis Alberto De Cuenca, *La literatura fantástica española del siglo XVIII*, in *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, pp. 57-75. Al quale si rimanda per il riepilogo dell'influenza del romanzo gotico nel preromanticismo spagnolo, comprese le *Noches lúgubres* del Cadalso.

⁸ *Galería fúnebre de historias trágicas de espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, Palacios, 1831. Il testo ben era segnalato come rappresentativo da Farinelli, che lo citava in bibliografia (cfr. *Il romanticismo nel mondo latino*, Torino, Bocca, 1927, p. 136). Noto altresì il biasimo riservato da Larra a quella che considerava un'accozzaglia di traduzioni e campionario di letteratura deteriore (cfr. Mariano José de Larra, *Artículos varios*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1982, p. 265).

⁹ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 97-99.

Cecilia, scrittrice con lo pseudonimo di Fernán Caballero) a tendenze osservabili ben oltre Bécquer. Tutto sembra derivare in questo senso dall'*originaria* non modernità della cultura spagnola, di per sé già *romántica*, colta da Friedrich Schlegel sullo scorcio dell'età napoleonica, quindi cristallizzata in antimodernità progettuale dal gruppo catalano e dagli scrittori dell'"Europeo".¹⁰

2.

In materia di grandi orientamenti generali, adottando la terminologia di Todorov, Risco presupponeva, una relativa assenza dei temi sado-masochistici del "tu", a favore dei preponderanti motivi metafisici dell'"io": Bécquer, come

gli autori di maggior talento, preferiva lavorare con materiali che offrivano loro una maggiore sicurezza di accettazione, come quelli provenienti dalla tradizione, dal folklore, e che pertanto trasportavano già con sé un alto prestigio culturale e la sanzione del popolo? Forse. Ciò confermerebbe però una volta di più come le basi della valutazione artistica in questa cultura [...] apparivano sottomesse [...] al potere dell'inerzia conservatrice più ristagnante. Certamente nel secolo XX la situazione muterà non poco.¹¹

Quanto asserito, sebbene dubitativamente, dell'ideologia conservatrice egemone del racconto fantastico spagnolo, andrebbe comprovato dall'investigazione di approfondimento nel dibattito e dalla

¹⁰ Cfr. Giovanni Allegra, *La vigna e i solchi. Tradizione e tradizionalisti nella letteratura spagnola dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 70-71 e sgg. Derek Flitter, *Böhl von Faber and the establishment of a traditionalist Romanticism*, in *Spanish Romantic Literary, Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 5-22. Un ultimo assunto è riportato come luogo comune da Goorden: "L'influenza preponderante della religione vi aveva reso il fantastico non fantastico, ma sacro, impregnato di magia, d'esoterismo", nonché di moralismo, come aggiunge l'antologista (cfr. *Espagne fantastique*, cit., p. 6).

¹¹ A. Risco, *Literatura y fantasía*, cit., p. 44.

verifica in diacronia messa in opera esplicitamente e implicitamente nei testi. Solo parzialmente quest'aspetto della questione è tuttavia coperto dai pure generosi contributi di Risco, consistenti in definitiva in una lettura tipologica svolta in sincronia.¹² Mentre i tre capitoli che si fanno seguire a questo necessario *incipit* orientativo – su Bécquer, quindi, ormai nel Novecento, intorno a Unamuno e agli sviluppi di teoria e prassi del romanzo rispetto alla latenza di tecniche e temi caratteristici del modo fantastico breve – si intendono preparatori, nell'indirizzo ricostruttivo auspicato come più esaustivo.

¹² Lo stesso dicasi della successiva monografia, altrettanto densa, A. Risco, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, in cui ad ogni lettura l'autore faceva oltretutto seguire un'appendice creativa: "Ho osato anche illustrare ogni settore con qualche mia fantasia allo scopo di stabilire in questo studio una doppia dimensione, riflessivo-analitica e intuitivo-immaginativa, perché si potenzino reciprocamente e invitino il lettore a fare lo stesso", p. 11.



II. BÉCQUER: L'OSSIMORO CONCRETO DELLA FORMA "SEMPLICE"

... un supremo sforzo della fantasia corroborata dall'erudizione
Bécquer

LOCALIZZAZIONE TEMATICA E PARATESTO – HISTORIA/CUENTO – UNA NARRAZIONE A FORMULA – AMANTI INVISIBILI

Di Gustavo Adolfo Bécquer Risco descriveva trenta leggende (delle quali solo ventitrè considera racconti fantastici).¹ La precisazione non è indifferente, imponendosi a quanto sembra, a proposito di Bécquer, una classificazione critico-editoriale preliminare. L'edizione di Benítez – in linea di massima seguita da Izquierdo – enumerava da parte sua, entro un repertorio narrativo di venticinque unità, diciassette leggende, quattro apologhi, quattro racconti.² L'edizione postuma curata da

¹ A. Risco, *Literatura y fantasía*, cit., pp. 56-57.

² Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, edición, prólogo y notas de Rubén Benítez, Barcelona, Labor, 1974 (nella prefazione il curatore condensa le tesi dell'ampia monografia *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971). Si tenga conto anche della relativamente più recente G.A. Bécquer, *Leyendas*, edición de Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, 1989, dove si includono “quelle narrazioni che sono unanimemente accettate dai critici come indubbie leggende”. Anche *La creazione (Poema indiano)* collocato forse più opportunamente da Benítez tra gli apologhi. Ma non dello stesso avviso si dimostra la Silvestri, che scorge già nel testo la struttura della “leyenda”: “Riprodurre per *iscritto* una parola che in origine era solo *orale*” (Laura Silvestri, *Falsi e prove d'autore: le leggende di Bécquer*, Udine, Benvenuto, 1990, p. 36).

Rodríguez Correa contava ventidue leggende; ventidue anche l'edizione di Jorge Campos, ma eliminando *È raro* e *L'architettura araba a Toledo*, a favore della *Vendita dei gatti* e del *Maestro Herold*.³ Quest'ultimo testo escluso totalmente da Benítez. Si tratta di un caso limite, ma dimostra una volta di più la pregnanza filologica del concetto di 'genere', quale perviene a condizionare l'ecdotica o almeno alcuni aspetti di essa.

1.

Fatto sta che la pubblicazione dei testi presso la stampa periodica e quotidiana aveva l'effetto di responsabilizzare il paratesto, rendendo strutturali, nel complesso, i segnali concernenti la denotazione di generi nei sottotitoli didascalici, nei prologhi, talvolta nell'epilogo, offerti ovviamente a beneficio dell'orientamento istantaneo del lettore.⁴ Secondo un processo di chiarificazione successiva che si può ripercorrere agevolmente dal 1858 al 1864.⁵ Si consideri quindi questo dettaglio in cronologia.

Il Principe dalle mani rosse (1858) è sottotitolato "Tradizione indiana".

La croce del diavolo (1860) presenta la seguente didascalia:

Che tu lo creda o no, me ne importa ben poco. Il nonno lo raccontò a mio padre, mio padre lo ha ripetuto a me ed io ora te lo racconto, se non altro per passare il tempo.⁶

³ Che pure non sono dallo stesso curatore riconosciuti interamente leggende, cfr. G.A. Bécquer, *Leyendas*, introducción de Jorge Campos, Madrid, Alianza, 1979. Cfr. anche G.A. Bécquer, *Obras*, cuarta edición aumentada, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1885, e G.A. Bécquer, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1950, che divide diciotto *leyendas* da quattro *esbozos*.

⁴ Cfr. María Monserrat Trancón Lagunas, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 2000.

⁵ Cfr. in proposito l'edizione a cura di Benítez, G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., pp. 51-52.

⁶ Ivi, p. 113.

Ma preliminarmente è definito “storia” (“tutti attendevano con impazienza la storia della Croce del Diavolo”).⁷

Il braccialetto d'oro (1861):

La *tradizione* che riferisce questa *meravigliosa storia* accaduta molti anni fa non dice nulla dei personaggi che ne furono protagonisti.⁸

Il monte delle anime (1861). Sottotitolo: “Leggenda soriana”. Il testo si apre con un’ampia premessa inerente il genere del racconto, la sua scrittura, la posizione dell’autore, l’immagine del lettore modello. Vale la pena di trascriverla, perché a essa si rimanderà a proposito dello statuto della voce narrante in Bécquer:

La notte dei Morti mi svegliò il doppio rintocco delle campane. Quel suono monotono ed eterno mi fece rivenire in mente questa *tradizione* che udii poco tempo fa a Soria. Tentai di addormentarmi nuovamente: impossibile! Una volta spronata, l’immaginazione è un cavallo che ti prende la mano e al quale è inutile tirare la briglia. Per passare il tempo decisi di scriverla come feci.

A mezzogiorno, dopo una buona colazione e con un sigaro in bocca, ai lettori del “Contemporaneo” non farà molto effetto. Io l’ho udita nello stesso luogo dove era accaduta, e l’ho scritta girando a momenti la testa con paura, quando sentivo vibrare i vetri del mio balcone, tremanti al vento freddo della notte [...].⁹

Gli occhi verdi (1861), sottotitolata “Leggenda” e confermata tale nel prologo “Io credo di aver visto degli occhi come quelli che ho descritto in questa *leggenda*”.¹⁰

⁷ Ivi, p. 116: “[...] la historia de *La Cruz del Diablo*”.

⁸ Ivi, p. 136: “La tradición que refiere esta maravillosa historia [...]”.

⁹ Ivi, p. 145.

¹⁰ Ivi, p. 157.

Il fantastico nel mondo latino

Sottotitolata “Leggenda sivigliana”, *Mastro Perez l’organista* è definita immediatamente “tradizione”.¹¹

Il raggio di luna (1862) “Leggenda soriana”:

Io non so se questa è una *storia* che pare un racconto (*cuento*) o un racconto che sembra una storia.¹²

Credete in Dio (1862) “Cantico provenzale”.

Il miserere, “Leggenda religiosa” nel sottotitolo, “leggenda” senza aggettivo nella premessa (“Il vecchio allora mi raccontò la leggenda che sto per riportare”).¹³

Il Cristo del teschio (1862) “Leggenda di Toledo”(come *Il principe dalle mani rosse e*

Credete in Dio, pseudo-testimonianza diretta, senza filtro della voce narrante).

Lo gnomo (1863) “Leggenda aragonese”. Simulazione protratta fino all’intervento conclusivo dell’autore, ma con indicazione di genere già all’interno:

Non vi racconterò una storia [...] vi darò invece un consiglio [...]

Io non so che credito dare a questa parte finale della storia, perché in verità nessuno si è più azzardato di entrare nel pioppeto per sentirlo dopo il tocco dell’Avemaria.¹⁴

¹¹ Ivi, p. 167: “[...] oí esta tradición a una demandera del convento”.

¹² Ivi, p. 185.

¹³ Ivi, 216.

¹⁴ Ivi, pp. 244 e 261, da una parte “el tío Gregorio”, il vecchietto del villaggio, dall’altra lo “yo” coordinatore dello scrittore, già celato dietro il narratore ingenuo.

La caverna della mora (1863), chiamata nel prologo storia o tradizione:

Dalla spiegazione di quel buon uomo venni a sapere che circolava qualche storiella (*historieta*) sul castello arabo e sul sotterraneo che supponevo in comunicazione con esso. E dal momento che mi piace molto ascoltare tutte queste *tradiciones*, specialmente dal labbro della gente del popolo, lo pregai i raccontarmela, cosa che fece, più o meno negli stessi termini in cui io passo a riferirla ai miei lettori.¹⁵

La promessa (1863) “Leggenda castigliana”. Come *Lo gnomo*, ma effettivamente senza indicazione interna di genere, se si eccettua lo “strano annuncio”, quale risulta allo scudiero quello del *Romance de la mano muerta*.¹⁶ Privo di indicazione diretta di genere l'intervento finale dell'autore, che equivale tuttavia a un tentativo di accertamento della tradizione: [...] ho visto non molto tempo fa il luogo dove si assicura che ebbe luogo la strana cerimonia del matrimonio del conte[...]. La gente del paese dice che là è sepolta Margherita”.¹⁷

La capriola bianca (1863), del tutto privo di notazione di genere esterna, ma come avventura straordinaria si prefigura l'episodio narrato dal pastore ai cacciatori:

Messo però alle strette dalle domande del suo signore e dalle richieste di Costanza, che sembrava la più curiosa di ascoltare le sue meravigliose avventure (*estupendas aventuras*) il pastore si decise a parlare.¹⁸

¹⁵ Ivi, p. 265, come si esplicita il passaggio ideale della narrazione ingenua alla scrittura.

¹⁶ E che rientra nella sintagmatica emozionale più che nella legittimazione tipologica, alla pari del precedente: “Quella notte entrai preoccupato nella mia tenda. Tentavo inutilmente di estirpare dalla mia immaginazione il ricordo della strana avventura (*extraña aventura*)”, ivi, pp. 277 e 280-281.

¹⁷ Ivi, p. 283.

¹⁸ Ivi, pp. 286 (“A propósito de aventuras extraordinarias [...]”) e 288. Ma

Il bacio (1863) “Leggenda di Toledo”, secondo il sottotitolo, ma “storia, tanto veridica quanto straordinaria” per la definizione esplicita suggerita dall’autore.¹⁹

Il fiore della passione (1864) “Leggenda religiosa” come *Il miserere*, che la testimonianza previa della voce narrante qualifica successivamente “storia singolare”, “leggenda”, “storia”, “pietosa tradizione”.²⁰

2.

Sembra dunque che il genere si sia definito lungo un asse i cui estremi si trovano da un lato la *historia*, dall’altro il *cuento*. La leggenda-tradizione ritaglia il suo senso entro la caratterizzazione promiscua della leggenda come genere della letteratura popolare, tra le antitesi dialettiche del quotidiano e del sacro, del meraviglioso e del sinistro, di storia mondana ed eternità ultramondana, etc.

Sul piano ulteriore, cooperante alla costruzione dell’intreccio, essa si profila come la relazione di un evento ugualmente meraviglioso e talvolta sinistro, già connotabile dal punto di vista di un genere del discorso. In questo senso Bécquer ricalca in qualche modo la lezione dei *märchen*, quale perveniva per esempio attraverso Nodier. Così come la forma più genuina della fiaba letteraria alla tedesca prepotentemente emerge al vertice della sua arte, quando scompaiono nella *Capriola bianca* tanto la notazione esterna del genere, che la voce diretta del narratore, il quale ha ritenuto finalmente maturo il lettore di affrontare una leggenda del tutto omogenea. Sebbene si tratti d’altro canto del racconto in cui il percorso risulta più curato di indizi ermeneutici e anticipatori, disseminati a beneficio del lettore più scaltrito, alla maniera del *récit fantastique*.²¹ Costanza che si mostra incuriosita della

l’avventuroso appare solo come l’altra faccia del sinistro: “Me sucede una cosa muy extraña [...]”, p. 291.

¹⁹ Ivi, p. 311.

²⁰ Ivi, p. 325.

²¹ “[...] ogni cosa sembra qui contribuire alla visione dell’evento magico grazie a una tecnica che rammenta certe narrazioni di Charles Nodier o

storia del pastore; il turbamento che coglie il pastore al suo cospetto; il pastore che ricordando le misteriose impronte nella radura fissa il piede di Costanza; l'eccessiva ilarità suscitata in Costanza dal racconto del pastore. Ogni frammento prefigura sapientemente la tragica identificazione conclusiva della fanciulla nella capriola bianca.

Il fatto che Bécquer eviti con deliberato rigore la dizione di "cuento fantástico", già catalizzante certamente le aspettative del lettore, è imputabile a un atteggiamento in cui il perdurante primato della poesia popolare, riaffermato nella volontà di seguire il cammino indicato dal Duque de Rivas, soprattutto, e da Zorrila, ha come conseguenza il ripudio di influenze allogene in particolare della letteratura francese.²² È dunque corretto asserire che Bécquer tralasciasse di inserire la sua narrativa nel filone del fantastico per una dichiarata e polemica contrapposizione al francesismo dominante.²³

Fantastico è aggettivo che in Bécquer può denotare il diabolico e l'illusorio, come nella *Carta VIII*, dove la fiamma del fornello

del miglior Hoffmann" (G. Allegra, cit., p. 166). Ma su fonti, influenze e contatti si sarà più precisi più in là. Per il momento basti aggiungere che il romanticismo tradizionalista del primo Nodier aveva tutte le carte in regola per godere di una buona ricezione spagnola (ivi, p. 100).

²² Cfr. per questi aspetti della poetica di Bécquer il *Prólogo escrito para la colección de cantares de Augusto Ferrán y Forniés*, e *El Duque de Rivas (Apunte biográfico)*, in G.A. Bécquer, *Obras completas* cit., pp. 699-711 (ma interessano specialmente le premesse) e pp. 1241-1247.

²³ "È da molto tempo che si protesta in tutte le maniere contro lo spirito francese che si introduce e infiltra nella nostra nazione [...] Andate a cercare un qualsiasi libro, entrate nel negozio più lussuoso e più centrale di Madrid: è una libreria francese; andate in un altro, e tutti libri in francese; in un altro, e avrete lo stesso risultato. Dov'è che si vendono libri in spagnolo? Se ne scrivono forse? E se se ne scrivono, si vendono anche da qualche parte" (cfr. *La "Nena"*, in G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., pp. 1248-1255, pagine improntate da una forte requisitoria misogallica. Ma per il quadro d'insieme si veda ancora la monografia di Allegra, cit., in particolare i primi capitoli).

della strega “sembrava centuplicarsi nei suoi brillanti e fantastici riflessi”.²⁴ Ma contrassegna piuttosto un rapporto con la fantasia in quanto facoltà superiore:

[...] coro di serafini senza ritmo né cadenza, ignota musica del cielo che solo l’immaginazione comprende, inni alati che sembravano ascendere al trono del Signore, come una tromba di luce e di suoni... tutto ciò lo esprimevano le cento voci dell’organo con maggiore potenza, con più misteriosa poesia, con più fantastico colore di quanto mai lo avessero espresso.

Amava la solitudine perché in essa, dando briglia sciolta all’immaginazione, forgiava un mondo fantastico, abitato da creazioni strane, figlie dei suoi deliri e dei suoi sogni di poeta, perché Manrique era poeta.²⁵

²⁴ Cfr. *Obras completas*, cit., p. 615. Lo stesso dicasi della “donna dagli occhi verdi”: “Mentre lei parlava così, il giovane, assorto nella contemplazione della sua fantastica bellezza, attratto come da una forza sconosciuta, si avvicina sempre più al bordo della roccia” etc. (cfr. G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., p. 165). Analogamente “misteriose e fantastiche” sono le luci che appaiono nella *Croce del diavolo*, delle quali “nessuno sapeva l’origine” (ivi, p. 122). Va ricordato che le stesse versioni da Hoffmann, tutte di seconda mano, a partire dagli anni Trenta, rappresentano una manifestazione inequivocabile di francesismo letterario (cfr. la documentazione presentata da Franz Schneider, *E.T.A. Hoffmann en España: apuntes bibliográficos e históricos*, in *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín 1875-1926*, I, Madrid, Ratés, 1927, pp. 279-287). Per i *Contes fantastiques* dalla versione di Loève-Weimars, D. Roas, *Hoffmann en España, recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002, pp. 52 e segg. Montserrat Amores, *De Hoffmann a Barrantes pasando por Champfleury, “Océánide”*, 4, 2012, pp. 4-9.

²⁵ G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., pp. 180 (*Maese Pérez el organista*) e pp. 186 (*El rayo de luna*). Da parte sua il musicista del *Miserere* “credeva d’esser fuori del mondo reale, di vivere in quella regione fantastica del sogno in cui tutte le cose si rivestono di forme strane e fenomenali”, ivi, p. 224.

L'aggettivo non sviluppa ancora il riferimento intertestuale al genere precostituito, come sarebbe avvenuto, per esempio, in *Mau-passant* o in *Villiers del l'Isle-Adam*, in cui l'aggettivazione "fantastique" carica l'oggetto indifferente di sovrasensi che sono già quelli caratteristici del *récit fantastique*.²⁶

La verità è che la proposta di Bécquer prende corpo al di qua e al di là della codificazione francese del fantastico, al punto che le *Leggende* appaiono precariamente leggibili nella griglia di Todorov, estremo interprete di quella tradizione.²⁷ All'opposto, è in base alle premesse di un'immaginazione-fantasia religiosa e prepotente, che Bécquer intende forzare la prassi letteraria più reificata per introdurre gradualmente gli archetipi di trasparenza immediata.

²⁶ Quando il curatore scrive: "non potremo fare a meno di ammirare una associazione tanto sorprendente di spontaneità e di studio, di fantastico e di reale" (G.A. Bécquer, *Obras*, cit., p. XXXII), non tiene tanto conto del discredito attribuito al fantastico come categoria estetica dagli scrittori dell'"Europeo" (a proposito del byronismo, per esempio), quanto piuttosto mette le *Leyendas* in concorrenza con "le fiabe di Hoffman [*sic*] e di Grimm e con le ballate di Ruckert e di Uhland" (ivi, p. XXX). Tutte fonti note a Bécquer, meno forse il primo citato, "Hoffman" (n.b. alla francese a denotare inequivocabilmente la fortuna mediata dell'autore dei *Nachtstücke*). Proseguendo Rodríguez Correa sottolinea una volta ancora il realismo ideale delle *Leggende*, quindi definisce le *Cartas* "quadri fantastici" (*ibid.*). Abusiva in questo senso la segnalazione del curatore di una "leyenda fantástica" (G.A. Bécquer, *Obras*, cit., p. XXV), dal momento che la fonte autografa alludeva allo stesso progetto come a una "(fantasía)" (cfr. *Testamento literario*, in G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., p. 1293).

²⁷ Come pure accenna un filologo attento come Benítez, rimandando a Todorov per la nozione del meraviglioso (come soprannaturale accettato). Come non si ataglia affatto alla formula narrativa perfezionata da Bécquer, che, in conformità alla natura posteriore e in qualche modo "storica" della leggenda, si pone ancora a metà strada tra la fiaba ed il racconto fantastico, come leggenda moderna, non priva cioè di una struttura sintagmatica evoluta e raffinata.

3.

In parte giustificato dalla dislocazione giornalistica dei testi, tale da suggerire la presenza costante e tangibile, da parte del lettore “fedele”, di una voce potenzialmente attribuibile a un narratore in carne ed ossa, il procedimento narrativo in Bécquer è a schema genetico fisso.²⁸ All’inizio l’immaginazione-fantasia del soggetto, manifesta nelle sue funzioni eccessive il sogno, l’insonnia che ne è il contrario, la fantasticheria o, appunto, sogno a occhi aperti, il delirio fino al collasso del senso comune, definito “frontiera dei sogni”.²⁹

Più che teorizzanti, ricostruttive, le medesime premesse aprivano il racconto – in quanto tale non compreso da Benítez nel corpo delle leggende – titolato *Tre date*, dispiegando Bécquer in esse le risorse del suo laboratorio di “storie impossibili” e “libri insoliti”.³⁰

I fatti tramandati da questi numeri sono relativamente insignificanti. Indubbiamente con il loro ricordo mi sono divertito in certe notti di insonnia a creare un romanzo più o meno sentimentale o tetro, a

²⁸ Secondo Benítez “il personaggio più complesso, quello che realmente muta nel corso del racconto, è Bécquer medesimo trasformato nella figura di un narratore. Le *Leyendas* sono scritte per la pubblicazione in periodici e per essere lette da un pubblico di amici”, ivi, p. 33. Questo aspetto sembrò ignorato da Germán Gullón, quando sostiene che Bécquer era stato costretto ad introdurre un “narratario” dall’impossibilità, intrinseca alla brevità del racconto, di collegarsi con un lettore implicito dall’identità ignota e problematica (cfr. Germán Gullón, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 64-65). Per il resto appare suggestiva l’immagine pensata da Gullón del narratario come “compagno di viaggio” immaginario.

²⁹ G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., p. 45. Si tratta del prologo “frenetico” già preposto dal Rodríguez Correa alla sua edizione; una delle ultime cose dello scrittore, sulla quale si dovrà tornare sopra. Cfr. anche María Soledad Fernández Utrera, *Poética de la imaginación en José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer*, “Revista Hispánica Moderna”, XLVII, 2, 1994, pp. 289-305.

³⁰ G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., p. 389.

seconda che la mia immaginazione si trovasse più o meno esaltata e propensa a idee ridenti o terribili.³¹

Arbitra dunque della scelta di tendenza, “bianca” o “nera”, *märchen* o gotica, e tutt’altro che aprioristica, è l’immaginazione soggettiva. Ma in verità i tre episodi corrispondono alle situazioni narrative di alcune leggende: lo spazio anacronistico, l’amante invisibile, la soppressione del tempo, la suggestione della luce. Lo spazio urbano di Toledo è assunto e difeso nella sua superstite personalità quasi su un piano ambientalista, proibendo idealmente “alla civiltà di toccare uno solo di questi mattoni con la sua mano demolitrice e prosaica”.³² Difesa implicita alla percezione del paesaggio di Castiglia La Vecchia, di Soria in particolare, ma solo come esempio dell’anacronismo che sta a cuore a Bécquer per la sua natura di ossimoro concreto.

Nella figura che si chiama *oximoron*, [ricorda Borges] si applica alla parola un epiteto che sembra contraddirla. Così gli gnostici parlano di luce oscura; gli alchimisti, di un sole nero.³³

Si instaura in questo senso la dialettica tra l’immaginazione e lo spazio, come è resa descrittivamente nella *Croce del Diavolo*, al cospetto del simbolo eponimo dominante un paesaggio catalano questa volta:

Tutto un mondo di idee si affollò in un attimo nella mia immaginazione. Idee leggerissime, senza forma determinata, che unificavano, come un filo invisibile di luce, la profonda solitudine di quei luoghi, l’alto silenzio dell’incipiente notte e la vaga malinconia del mio spirito [...].³⁴

³¹ *Ibid.*

³² *Ivi*, p. 390.

³³ J.L. Borges, *L’Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 104.

³⁴ G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., p. 114.

La decifrazione di questa sospensione religiosa è presto fatta: “[...] la croce del diavolo? Mai la mia immaginazione era stata ferita dall’amalgama più disparato di due idee tanto assolutamente nemiche tra loro [...]”.³⁵

Lo spazio anacronistico è la scena di un tempo impossibile, è il passato che è presente, il morto che è vivo: è astratto e concreto. Impossibile, ossimorica, sarà parimenti la sopravvivenza di una credenza perpetuata da un racconto leggendario. Introiettato in alcune leggende come spazio trascendentale interamente immaginario (l’India, la Provenza, etc.), quello che trionfa gagliardamente, in questo caso, è il paesaggio culturalmente intatto che mette in crisi il soggetto, provocandone lo *shock*, la recessione nei territori dell’inconscio.³⁶ A questa preliminare passività fa seguito tuttavia la reazione attiva dell’immaginazione. Il vagabondaggio in una topografia labirintica diviene “escursione attraverso l’ignoto” che approda all’illusoria soppressione del tempo intermedio, indagando parallelamente sulle tracce di una donna misteriosa, della quale sarebbe apparsa solo la “mano bianchissima” dalla cortina di una finestra ad arco ogivale.³⁷

³⁵ Ivi, p. 116.

³⁶ Non è stato di questo avviso Gullón (“quanto più imprecisi siano la cronologia e il territorio dove avviene l’azione, meglio è. *Il Monte delle Anime* non si trova presso Soria, bensì nel mondo abitato dalla Silvia di Nerval e dalla Loreley di Heine. Si può forse parlare di uno spazio generico della leggenda [...]”. Cfr. Germán Gullón, *La novela como acto imaginativo*, cit., p. 56). Ma il critico mostrava di dimenticare che l’autore delle *Leyendas* è il medesimo dell’inchiesta sulle cattedrali spagnole.

³⁷ G.A. Bécquer, *Leyendas. apólogos y otros relatos*, cit., pp. 392-394: “La verità è che, in realtà, dietro quella finestra non vidi nulla; però, con l’immaginazione, mi parve di scorgervi un profilo: il profilo di una donna [...] quanto non avrei sognato io, con quella finestra e quella donna! Quali storie impossibili non avrei creato nella mia mente!”. Per il *coup de foudre*, provocato dal miraggio di una mano bianca che sporge metonimicamente da una finestra, indubbiamente, e forse per l’unica volta, è Hoffmann, *La casa vuota* (cfr. *Oeuvres complètes* (XIII), Paris, Renduel, 1830; *L’uomo della sabbia e altri racconti*, cit.,

4.

Il tema dell'amante invisibile, qui risolto in chiave sentimentalistica (la donna misteriosa si riconosce in una novizia monacata sicuramente a forza) compariva ben più vigorosamente almeno in due leggende – a conferma del salto di registro da un genere narrativo breve all'altro – sebbene riferimenti a una mitologia antichissima non vengano meno neppure nella *Capriola bianca*.³⁸ Le leggende in oggetto, *Gli occhi verdi* ed *Il raggio di luna*, pubblicate a breve distanza (dicembre 1861, febbraio 1862) esprimono una reciproca intertestualità nella credenza animistica del personaggio. Rilevandone l'affinità tematica, la critica ne ha invece individuato l'ipotesto soggiacente in una leggenda della Avellaneda pubblicata nel 1860 che, per il doppio finale e la doppia spiegazione, meglio sarebbe forse classificabile come *récit fantastique*.³⁹ Di contro il trattamento di Bécquer

p. 112 in particolare). A parte il testo in oggetto, tutta da verificare, come quella di Hoffmann, ma forse ancor più esigua, l'influenza di Poe sostenuta da John E. Engelkirk (*E.A. Poe in Hispanic Literature*, New York, Istituto de Las Españas, 1934, pp.127-134), fondata sulla decorrenza già dal '58 di un corpus di traduzioni.

³⁸ Per questo archetipo di massima estensione narrativa, cfr. Robert Graves, *The White Goddess*, London, Faber and Faber, 1948. Nella fiaba di Basile *La cerva fatata* è l'orco a essere protagonista della metamorfosi (cfr. Giambattista Basile, *Il Pentamerone*, Bari, Laterza, 1974, pp. 97-104).

³⁹ Si tratta di *La ondina del lago azul*. Ma cfr. Joseph Gulsoy, *La fuente común de "Los ojos verdes" y "El rayo de luna" de G.A. Bécquer*, in *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1982, pp. 261-271: "In contrasto con il procedimento della Avellaneda, che aveva cercato di razionalizzare l'inverosimile (rivelando la sua ondina come una donna reale), Bécquer provvede di conferire una dimensione di realismo al fondamento fantastico" (p. 267). Opportunamente, per la struttura del racconto della scrittrice cubana, Gulsoy convoca l'influenza di Nodier (*Inés de las Sierras*) che altrove è rintracciabile direttamente in Bécquer. A parte questo, non si modifica il quadro generale delle fonti identificabili in Goethe, Hoffmann, La Motte Fouqué, Heine, Hugo. In rapporto alla germanicità elettiva di Bécquer, Risco riconosce sì tutta una serie di suggestioni innegabili, insistendo però

rifiuta il chiaroscuro logico, piuttosto garanzia del raggio luminoso nella testimonianza dei personaggi sulla soglia dell'annientamento e al cospetto della *non invitata*, la follia:

Sarà stato forse un raggio di sole che serpeggiò fuggitivo nella sua schiuma [...] mi credetti trastullo di un sogno...; ma no, è vero; ho parlato con lei molte volte come ora sto parlando con te...⁴⁰
Quella cosa bianca, leggera, fluttuante, era tornata a brillare davanti ai suoi occhi; però aveva brillato un istante, non più che un istante...
Era un raggio di luna, un raggio di luna che penetrava a intervalli nella volta degli alberi quando il vento moveva i rami [...]
– L'amore!... L'amore è un raggio di luna – mormorava il giovane [...].⁴¹

Comunque il sigillo della luce certifica la visione, come quella condizione necessaria alla percezione che alimenta a sua volta l'immaginazione.⁴²

tutte menzogne, vani fantasmi che creiamo nella nostra immaginazione e vestiamo a nostro piacimento, e li amiamo e li inseguiamo, perché? perché? Per raggiungere un raggio di luna.

sulla radice endogena dei materiali tematici, vale a dire interamente iberica (cfr. A. Risco, *Literatura y fantasía*, cit., p. 147: “[...] si fa ricorso a elementi meravigliosi che si incontrano nel folklore spagnolo anche in *Gli occhi verdi: xanas asturiane, donas moras galleghe*”).

⁴⁰ G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., p. 162.

⁴¹ Ivi, p. 196.

⁴² Cfr. Anche la giusta interpretazione di Pascual Izquierdo (*Leyendas*, cit., p. 56): “Bécquer spiega chiaramente l'origine dell'ideale o dell'idealizzato: in primo luogo è necessario uno stimolo proveniente dalla realtà esteriore (raggio di sole, fiore che galleggia tra le alghe, raggio di luna) che impressioni una sensibilità suscettibile di trasformare, attraverso l'immaginazione, lo stimolo esteriore in visione o immagine idealizzata che solamente esiste nell'ambito dell'irraggiungibile”.

Manrique era pazzo; per lo meno tutti lo ritenevano tale. A me pare invece che ciò che egli aveva fatto era ritrovare il senno.⁴³

Riverbero meridiano che increspa la superficie del quotidiano; luce del tramonto che inonda, come per l'ultima volta, i residui di un mondo in declino;⁴⁴ chiaro di luna che induce la mente al "volo inusitato", suscitando (come nella radura della *Capriola bianca*) l'apparizione di "esseri fantastici ed invisibili".⁴⁵ In ogni modo e nonostante la presa di posizione finale, da parte del narratore, nel *Raggio di luna*, a proposito di un senno non perduto ma ritrovato dal "pazzo Manrique", il ricorso della luce come metafora dell'immaginazione non può nascondere la sua matrice sensista, svelando in ultima analisi il formale agnosticismo di una poetica combinatoria.⁴⁶

⁴³ G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., p. 197.

⁴⁴ Come nella *Carta IV*, dove l'autore confessa il proprio culto per "tutto ciò che appartiene al passato", che eserciterebbe su di lui "lo stesso indefinibile incanto, la stessa misteriosa vaghezza del tramonto di un giorno stupendo le cui ore, ricche di emozione, stanno per diventare un ricordo, vestite di colori e di luce, prima di seppellirsi nelle tenebre in cui devono scomparire per sempre" (G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., p. 550). Nello stesso luogo Bécquer programmava un ritorno alla "armonia meravigliosa" del medioevo iberico, "grazie ad un supremo sforzo della fantasia corroborata dall'erudizione [...]" (*ibid.*), che equivale narrativamente al senso di soppressione del tempo intermedio riferito nelle *Tre date*: "Vedevo chiaramente epoche succedersi, muri rovinare e muri risorgere. Vedevo uomini o meglio donne [...]" etc. (G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., p. 400). Giova forse sottolineare che più oltre, nello stesso testo, la *Carta IV*, Bécquer non soltanto anticipa i tratti del nomadismo moderno (alla maniera che sarà anche di Unamuno, per intendersi) ma indica implicitamente il rapporto di equivalenza sussistente nella sua poetica tra l'immaginazione e lo spazio. Da una parte "i tenebrosi recessi [*rincones*] del mio cervello", dall'altra "gli angoli [*rincones*] la cui oscurità serve loro [ai caratteri originali, ai costumi ancestrali, ai siti d'arte] da salvaguardia" (cfr. G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., pp. 43 e 555).

⁴⁵ Cfr. anche *A la claridad de la luna* (ivi, pp. 1087-1091).

⁴⁶ L'immaginazione conferma Bécquer in un racconto metafantastico, *Tra*

“Poiché le visioni dell’animo pure somigliano/ a quelle degli occhi, è cosa evidente/ che devono entrambe formarsi alla stessa maniera”, aveva già assicurato Lucrezio,⁴⁷ creando la premessa alla dimostrazione del fatto che “siamo noi stessi gli artefici delle nostre illusioni”.⁴⁸ Mentre, per illustrare il fenomeno fisico, lo stesso Lucrezio aveva imposto la metafora del raggio luminoso filtrato dall’esterio in una stanza buia,⁴⁹ la metafora atomistica si registra in Bécquer per ben due volte nel testamento di poetica del 1868:

L’insonnia e la fantasia in mostruoso connubio procreano senza sosta. Le loro creature [...] combattono per prolungare la loro fantastica esistenza contendendosi gli atomi della memoria [...].

Rimanete dunque fermi qui, come la coda nebulosa che segnala il passaggio di una cometa sconosciuta, come gli atomi dispersi di un mondo in embrione che la morte getta in aria, prima ancora che

un sogno e l’altro si impadronisce di queste sensazioni esterne, e deformandole e conferendole “una forma strana, le rende simili ai suoi stravaganti deliri”, *ivi*, p. 1081. Cfr. ancora il luogo già cit. della *Croce del Diavolo*, nonché l’episodio finale di *Tre date*, in cui il paradigma torna per tre volte come “crepuscolo de la noche”, apportatore di visioni ossianiche; “rayo de luz”, raggio di luce concreto, proveniente dal chiostro del convento; infine, la luce metaforica della logica superiore: “Un filo di luce, quel filo di luce che si tende rapido come l’idea e brilla nell’oscurità e nella confusione della mente, e che riunisce i punti più distanti e li mette in relazione tra loro in un modo meraviglioso, collegò i miei vaghi ricordi, e capii o credetti di capire tutto” (G.A. Bécquer, *Leyendas, apólogos y otros relatos*, cit., pp. 406-410).

⁴⁷ Classico considerato polemicamente moderno dai romantici dell’“Europeo” (cfr. G. Allegra, cit., p. 113).

⁴⁸ Lucrezio, *Della natura*, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 253 (IV, 750-751) e 256 (IV, 816-817: “deinde adopinamur de signis maxima parvis/ac nos in fraudem induimus frustraminis ipsi”).

⁴⁹ *Ivi*, p. 79 (II, 112-120). Ma la forte suggestione proviene indirettamente da Nodier (*Smarra*, 1821; cfr. C. Nodier, *I demoni della notte*, cit., p. 23).

Bécquer: l'ossimoro concreto della forma "semplice"

il suo creatore abbia potuto proferire il *fiat lux* che separa la luce dalle tenebre.⁵⁰

A parte questo limite storico, che mostra con evidenza nel secondo romanticismo, attardato e incertamente spiritualista, una sorta di illuminismo alla rovescia (dai lumi della ragione a quelli dell'immaginazione), con le *Leyendas* Bécquer confluisce suo malgrado nel filone del fantastico moderno, confezionando a ben vedere la formula principe del racconto fantastico spagnolo. Paesaggi culturali intatti, paesaggi urbani labirintici; amanti invisibili, figlie divine delle acque; un soggetto passivo, infine, di indole lunare e femminile, un senso della parola essenzialmente lirico.

⁵⁰ G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., pp. 44-45.



III. DOPO BÉCQUER: STANCHEZZA E PARODIA

*non ha alcuna soluzione, non è un enigma, né si tratta di simbolismo.
Avvenne così come te lo ho raccontato, e se non vuoi credermi fallo pure*
Unamuno

UN DUALISMO NECESSARIO (UNAMUNO) – FANTASTICO, UMORISTICO, NERO

In queste notti serene e al chiaro di luna, l'immaginazione vede apparire sulla faccia della terra tutti gli esseri chimerici della leggenda: gli gnomi, vigili guardiani dei tesori nascosti, disertano le miniere di metallo prezioso, gli scogli sottomarini, ricchi di perle e di coralli; le grotte di cristallo o di stalattiti; le ondine infrangono il muro trasparente del loro carcere e sedute sulla sponda pettinano i loro lunghi e umidi capelli; tutti gli esseri fantastici e invisibili che si nascondono nel seno della terra, fluttuano nell'aria, si agitano nel fuoco o scivolano tra le onde, dunque si manifestano, confondendosi nelle loro stesse fiamme e abbandonandosi alla esplosione della loro allegria. Solo i silfi, figli della ardente chiarezza meridiana, restano chiusi nei loro profumati palazzi tra i petali dei fiori [...]. Sono queste le notti in cui gli spiriti impuri radunano le loro assemblee, e le streghe e i vampiri danzano intorno a Lucifero rendendogli omaggio.¹

1.

Se si mette a confronto questa pagina di Bécquer con certe affermazioni di Unamuno, prodotte nel 1895 a proposito dell'indole ca-

¹ *A la claridad de la luna*, in G.A. Bécquer, *Obras completas*, cit., pp. 1087-1091.

stigliana, si giustifica la premessa concernente la dipendenza del fantastico dall'identità culturale attraverso l'individuazione di precisi usi dell'immaginazione. Unamuno prenderà infatti le mosse dal dualismo irriducibile tra ideale e reale del teatro calderoniano, da un lato, della coppia Quijote-Sancho dall'altro. Come sviluppa Unamuno:

Questo spirito dissociativo dualista, polarizzatore, emerge nell'espressione, nel vano lusso di colori e parole [...]. Si dice che il culteranismo e la iperbole discendano da un certo splendore di immaginazione, il concettismo da acutezza di ingegno. Logoro espediente quello della brillante e focosa immaginazione spagnola! Va tenuto qui conto del sole e di altri fattori. Immaginazione secca in realtà e senza dubbio, riproduttiva più che creativa, meglio che immaginazione, fantasia, ricorrendo a un tecnicismo scolastico. [...] Il nostro ingegno *castizo* è empirico o intellettivo più che immaginativo, ingarbuglia dei fatti perfettamente verosimili; non sono nati qui i mondi sfumati nella nebbia, i mondi di fate, di gnomi, di silfi, di ninfe e di meraviglie.²

L'ampia cesura di circa trent'anni che separa le due posizioni va accolta quale segnale dell'irrilevanza assunta dalla questione delle facoltà poetiche e del dibattito sui generi immaginativo-fantastici, già centrale nella messa a punto dello stato d'animo romantico, ma divenuta in seno alla voga realistica alquanto esigua.

Insicuri, di conseguenza, e provvisori i punti di riferimento teorici intermedi come nell'atteggiamento esemplare di Emilia Pardo Bazán. La scrittrice biasima da una parte il romanticismo postdatato delle *Narraciones inverosímiles* (1882) di Alarcón ma il giudizio appare, beninteso a *posteriori*, assolutamente ingeneroso, persino immo-

² *En torno al casticismo*, in Miguel de Unamuno, *Ensayos* (I), Madrid, Aguilar, 1951, pp. 77-78. Notevole l'utilizzazione della dottrina degli umori alla quale peraltro Unamuno, "grecista", resterà fedele nelle sue teorizzazioni della fantasia. Per la genesi di questa fase del pensiero di Unamuno, cfr. Gaetano Chiappini, *Antinomie novecentesche. 1, A. Ganiwet, M. de Unamuno, A. Machado*, Firenze, Alinea, 2000, pp. 65-98.

tivato, se si tiene conto del superamento conseguito nell'apprezzato racconto *La mujer alta* (1881)³ del genere codificato come *leyenda* sul suo stesso terreno. Maneggiando cioè materiali leggendari (come la contadinesca “donna alta”) in una cornice urbana moderna: una topografia precisa illuminata da lampioni a gas e percorsa da un incessante traffico di carrozze. Pur escludendo preliminarmente e perentoriamente il contributo del Mediterraneo alla costituzione del genere fantastico, Roger Caillois avrebbe antologizzato *La mujer alta*, antepoendo il valore per efficacia di questo racconto persino a Poe.⁴ Un parere irriflessivo quanto quello della Pardo Bazán.

Dall'altra Pardo Bazán postula, nell'intreccio del suo racconto *El Talismano*, la condizione obbligata della credenza “nel fantastico e nel meraviglioso”.⁵ Ma il relatore della testimonianza sulla necessità di “credere” è in verità il narratario, assunto tuttavia dalla critica, come dal lettore, quale portavoce del narratore o narratrice.⁶ Si consideri anche il modo in cui la fervente apologeta della “questione palpitante” del naturalismo aveva scisso, nel realismo fantastico di Balzac, i due elementi costitutivi di “fantasia” verosimile e “immaginazione” inverosimile.⁷ Introducendo il suo *Talismano* sottolinea nondimeno condizioni mentali e ambientali ancora di maniera romantica:

³ Pedro A. de Alarcón, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 221-228. Sulla fortuna di questo testo, cfr. l'edizione prefata da Borges in Pedro A. de Alarcón, *L'amico della morte*, Parma, Franco Maria Ricci, 1978.

⁴ *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1977 (1966), pp. 16 e 20.

⁵ *El talismán* (1894), in Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 1475-1479. Cfr. anche Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 1979, p. 302. (Per il contesto cfr. ancora J. Paredes Núñez, *Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España*, “Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada”, V, 1983-1984, pp. 113-119.

⁶ Cfr. A. Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, cit., pp. 326-331.

⁷ E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Madrid, Imprenta Central, 1883, p. 84.

Questa storia, sebbene veridica, non può leggersi alla luce del sole. Ti avverto lettore, non cadere in inganno: accendi una luce, ma che non sia né una luce elettrica, né a gas, né a petrolio, e sia invece uno di quei simpatici candelabri, tipici e ben disegnati, che appena illuminano, lasciando in ombra la maggior parte della stanza. O meglio ancora, non accendere nulla; scendi nel giardino e presso uno stagno, dove le magnolie emanano profumi inebrianti e le la luna scintilla d'argento.⁸

Questa *short story* può essere assunta come campione di quel tipo di narrazione parodiata a dieci di distanza da Unamuno.

2.

Al 1904 risale infatti la novella di Unamuno *La follia del dottor Montarco* che, nell'esplicita componente saggistica,⁹ abbozza in un certo senso un primo ironico bilancio della scrittura dello stesso Unamuno nella forma della narrativa breve, mentre non inavvertitamente emerge il tema della follia in rapporto al suo crescente interesse per il *Quijote*, ormai maturo per la stesura della *Vita di don Quijote e Sancho*.¹⁰

⁸ E. Pardo Bazán, *El talismán*, cit., p. 1475.

⁹ *La locura del doctor Montarco*, in M. de Unamuno, *Ensayos* (I), cit., pp. 503-517. L'inserzione del corpus saggistico avrebbe provocato una sopravvalutazione dei contenuti del racconto (come osserva Harriet S. Stevens, *Los cuentos de Unamuno*, in *Miguel de Unamuno*, a cura di Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Taurus, 1974, pp. 297-318, p. 311). Racconto considerato "saggio" comunque, anche nella sua ricezione italiana (cfr. Lorenzo Lunardi, *Attualità di Unamuno*, Padova, Liviana, 1976, p. 47).

¹⁰ *Vida de Don Quijote y Sancho*, in M. de Unamuno, *Ensayos* (I), cit., con speciale attenzione al luogo dove si riporta la sentenza di Ippocrate sulla pazzia di Democrito: "egli era l'uomo più saggio di questo mondo, mentre pazzi e insensati erano coloro che lo avevano chiamato a guarirlo". Ma nella descrizione del disturbo che affligge Montarco, Unamuno rinuncia alla corrispondenza tra umore e temperamento.

Medico coscienzioso e padre di famiglia scrupolosissimo, Montarco dà scandalo pubblicando sulla stampa periodica locale (luogo reale e metafora di uno spazio dell'immaginario) una serie di racconti "tra umoristico e fantastico, senza descrizioni e morale conclusiva",¹¹ tali dunque da renderli immediatamente provocatori e anti-conformistici. Ma altri due aspetti dell'umorismo nero di Montarco si approssimano già alla riconversione dei materiali del racconto fantastico che caratterizzerà lo sperimentalismo del Novecento. Si tratta del procedimento che pone in correlazione la finalità apparentemente intrattenitiva a modalità di lettura irriducibili alla "lettera" del realismo di scuola e tali dunque da proporre il fantastico come linguaggio mediato di contenuti antitetici al modello di rappresentazione artistica predominante:

[...] non capiscono [- protesta Montarco -] che si possa scrivere se non per dimostrare qualcosa o per difendere o per attaccare una certa tesi, oppure con una seconda intenzione. [...] La rogna infettiva della nostra letteratura spagnola è il didatticismo. [...] Questa stirpe (*casta*) manca di immaginazione, e per questo tutte le sue follie finiscono in stupidità.¹²

Al narratario che lo mette in guardia contro l'inopportunità di praticare questa letteratura, Montarco risponde: "[...] se non scrivessi di tali atrocità, finirei per commetterle. Io so ciò che mi conviene".¹³ Qui si riecheggia di dualismo Jekyll-Hyde e di altri *mad doctors* dalla doppia personalità ai quali l'esercizio del racconto andrebbe autoprescritto come farmacopea che riconduce il concetto di catarsi alla sua matrice originariamente medica. La produzione di "cuentos, relatos y fantasías más extravagantes" di racconti "tanto fuori del comune,

¹¹ *La locura del doctor Montarco*, cit., pp. 504-505.

¹² Ivi, pp. 505-506.

¹³ Ivi, p. 507.

almeno in Spagna”,¹⁴ tutt’altro che procurargli soddisfazione e fama di scrittore, sembra invece divorare l’immagine pubblica dell’autore il quale, come conseguenza della sua marginalità, viene internato in un manicomio, dove trova l’assistenza solidale di un collega psichiatra. Quest’ultimo difende di fronte al narratario, che non cessa di incarnare il punto di vista filisteo, l’irrazionalismo di Montarco in base a una teoria degli effetti omeostatici ed evolutivi della follia, senza escludere che, oltrepassando il conservatorismo vitale della ragione, “questi deliri non siano i singulti disperati dello spirito per raggiungere un mondo ulteriore”.¹⁵

Ora, a parte il donchisciottismo di fondo che i racconti atroci e crudeli di Montarco vanno paradossalmente a riprodurre, il fatto che non si espliciti minimamente il contenuto tematico di questi testi non vuol dire che sia innominabile e che il genere d’appartenenza, fantastico-umoristico-*noir*, quale è definito risulti già chiaro al “pubblico” spagnolo. Dal momento che, come osserva lo psichiatra: “La loro stessa stranezza, che in un altro paese avrebbe attirato lettori, qui li spaventava”.¹⁶ L’oscurità che in qualche modo avvolge la materia prodotta da Montarco è conforme alla dichiarata preminenza che la forma deve assumere sull’idea.¹⁷ Similmente il protagonista di *Colui che si seppellì* (1908) ammonisce la voce narrante, ancora una volta portatrice del punto di vista benpensante, che quanto gli ha confessato: “[...] non ha alcuna soluzione, non è un enigma, né si tratta di simbolismo. Avvenne così come te lo ho raccontato, e se non vuoi credermi fallo pure”.¹⁸

Il racconto si presenta con una struttura dialogica e un contesto analoghi a *La follia del dottor Montarco*, sebbene, entro il corpus narra-

¹⁴ Ivi, pp. 508 e 510.

¹⁵ Ivi, p. 516.

¹⁶ Ivi, p. 514, avendo appena accennato al genere di Montarco come “fantásticos relatos”, “cuentos y fantasías”.

¹⁷ Ivi, p. 515.

¹⁸ *El que se enterró*, in *Relatos novelescos*, a cura di M. García Blanco, Barcelona, Juventud, 1989, p. 151.

tivo di Unamuno, si riveli quello più affine a quello scioglimento a doppia chiave (reale/immaginario, vero/falso, naturale/soprannaturale) peculiare alla struttura del racconto fantastico. L'omicida-suicida, o suicida al cinquanta per cento – sia consentito indulgere a espressioni unamunesche – giunge a far vedere i resti disseppelliti del “se stesso” soppresso in seguito all'incontro con il doppio:

Per noi [– conclude la voce narrante –] fu sempre un mistero l'esistenza di quel cadavere in un angolo del giardino, esistenza che si potrebbe provare.¹⁹

Mentre l'assunto finale riproduce la tesi di quel trattato sull'allucinazione che, autentico pseudobiblion, l'autore dell'esperienza di aver sepolto se stesso avrebbe lasciato in eredità ai posteri:

La logica – dice – è una istituzione sociale, e quella che si chiama follia è una faccenda del tutto privata. Se potessimo leggere nelle anime di quanti ci circondano, vedremmo che viviamo in un mondo di misteri tenebrosi ma palpabili.²⁰

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*



IV. VALORI PLASTICI CATALANI E SUGGERZIONI GOTICISTE: D'ORS

Gualba... *Libro romantico abitato da un'angoscia panica*
d'Ors

CONTRO IL GROTTESCO – NEOCLASSICISMO DELL'ORRIDO – FANTASTICO COME
METALINGUAGGIO

La perfezione conseguita da Bécquer nel rifondare la forma “semplice” della leggenda è di tale spessore da azzerare, a parte le eccezioni considerate nel capitolo precedente, ogni tentativo di ripartenza non parodistica. Per questo sullo scorcio della seconda metà dell'Ottocento, il profilo del racconto fantastico spagnolo sfugge alla formula della *leyenda*, come a ogni altra definizione unificante, mancando altresì nel romanticismo spagnolo una teoria ‘forte’ delle funzioni dell’immaginazione atte a sovrintendere la costruzione di un metadiscorso narrativo conforme allo statuto d’identità asserito all’interno del sistema culturale. Per questo, piuttosto che rinvenire le tracce della presenza e talora preesistenza del genere ‘fantastico’ negli autori idiocanonici della narrativa spagnola già collocabili tra XIX e XX secolo,¹ va forse seguito con maggiore attenzione il trat-

¹ Cfr. *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, a cura di Juan Molina Porras, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006; *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, a cura di D. Roas e Ana Casas Janices, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008; e online, Ana Casas Janices, *El cuento modernista español y lo fantástico*, “Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción” 1, 2008, pp. 358-378.

tamento alternato, anche laddove episodico, tra realismo e crisi del realismo medesimo di materiali ibridi provenienti dal romanzo gotico, dalla cultura popolare e dalle scienze, sia nella letteratura di finzione, sia nella prosa saggistica. Quest'ultimo aspetto, unito alla componente identitaria e regionale catalana rende particolarmente indicato un passo in avanti, dalla Castiglia paniberica di Bécquer alla Catalogna di d'Ors, che tuttavia consideri già altri modelli e autori europei.

In Poe, Don Eugenio d'Ors esaltava l'autore lirico (del *Colosseo*, del *Corvo*, delle *Campane*), misconosciuto da quel "volgo che ha tremato con le *Storie straordinarie*".² Di esse il celebre glossatore dichiara di aver apprezzato solo il linguaggio e l'ironia, mentre accusa Doyle, Verne, Wilde, Baudelaire e D'Annunzio, di aver tradito sotto diversi aspetti l'insegnamento del maestro americano:

Psicologia del misterioso, come ti sei fatta pedante tra gli uomini di scienza, come sei divenuta farsesca tra i prestigiatori e magnetizzatori vari! Tutto viene da lui Poe, e altre mille cose ancora che ormai fanno parte del tessuto della nostra vita ideale e sentimentale. Però in lui erano più angeliche che in noi.³

A proposito di Dickens, e della sua traduzione, d'Ors affermerà:

Dickens potrebbe essere uno scrittore pericoloso in Catalogna. Il sentimento peggiore che potrebbe prendere piede tra noi, il più contrario a quanto ha conferito e conferirà valore alla razza, è l'interesse per il mostruoso.⁴

² *Edgar Allan Poe* (1909), in Eugenio d'Ors, *Glosari*, a cura di Josep Murgades, Barcelona, Ed. 62, 1982, p. 79.

³ *Ibid.*

⁴ *Espectres* (1919), in E. d'Ors, *Glosari*, cit., p. 298. Si prende spunto dai "figurots" di Xavier Nogués (1873-1941), di tendenza idealista-novecentista in pittura, umoristico e grottesco nel disegno: "Ogni catalano ha una caricatura di Xavier Nogués addormentata dentro di sé. Questa caricatura con-

1.

Il riferimento concerne l'illustratore dei propri romanzi, il Dickens caricaturista – un aspetto fantastico del romanziere inglese che, non per sbaglio, sarebbe stato rilanciato da Borges – ma che vuole in d'Ors esemplificare l'avversione “oraziana” per il grottesco e ribadire, al negativo, l'indirizzo plasticista e mediterraneo. Cosicché all'opera grafica di Xavier Nogués, (alla maniera di Grosz, per intendersi, ma influenzata da Goya) continua a contrapporsi il novecentismo puro di Joaquín Torres García, che di quella poetica aveva proposto una definizione ancora più nitida rispetto allo stesso d'Ors:

Riteniamo nemici dell'arte sia la fantasia che il realismo. A prima vista sembrano opposti, ma basta pensarci solo un poco, per accorgersi che sono una cosa sola. Perché la fantasia non è che un realismo che fugge dal naturale [...].

L'arte superiore si muove in un'altra sfera. Non è né fantastica né reale; è veritiera. Vuole offrirci l'essenza delle cose, rifugge dall'accidentale, dall'apparenza.⁵

È con questo stato d'animo che d'Ors, censurato il naturalismo narrativo, ovviamente, giungeva a ridimensionare perfino il “metodo” di Anatole France, e prefigurava già il personaggio di Teresa, donna nel sole protagonista della *Ben Piantata*, nell'istanza dichiarata di “platonizzare” o spiritualizzare l'aneddoto.⁶

Ma prima di affrontare l'esperienza tutt'altro che lineare e omogenea del d'Ors narratore, si impone altresì una considerazione pre-

viene ucciderla, conviene ucciderla in noi”.

⁵ *De la fantasia i del realisme*, in J. Torres-García, *Escrits sobre art*, Barcelona, Ed. 62, 1980, p. 47. Ancora: “[...] l'idea sempre è plastica. [...] Un pittore non deve trattare un tema senza ben conoscere nella realtà tutte le cose e azioni rappresentate. Così deve cercare la verità, e non fantasticare su forme e sentimenti presi in prestito”, pp. 52-53. Su Torres-García, cfr. E. d'Ors, *Glosari*, cit., pp. 163-165 e 200-201.

⁶ *Sobre la novella* (1906), in E. d'Ors, *Glosari*, cit., pp. 28-29.

via del genere praticato. Per la “glossa” l’autore – firmandosi abitualmente Xènius – rivendica l’ascendenza dei saggi di Montaigne;⁷ quantunque risultino negare le condizioni idonee alla pratica di una saggistica pura, costituite dal sistema stabile delle presupposizioni condivise con il lettore.⁸ Si tratta quindi di un genere giornalistico che si assumerebbe il semplice compito di accogliere, di “ascoltare i palpiti del momento”.⁹ La necessità tuttavia di una guida, nel quadro di un sistema culturale non assente, ma fragile, come quello catalano, induce (con rinvii e ripetizioni rese percepibili al lettore), alla fissazione di una memoria all’interno della catena dei testi. Unità della lunghezza media di sessanta righe, per circa 1800 battute di materia e di intonazione differenti (dalla riflessione polemica, alla recensione, all’aforisma).

Che a tal fine il d’Ors, formatosi oltretutto alla scuola del poema in prosa,¹⁰ approdasse all’utilizzazione di una ossatura narrativa – senza che la singola “glossa”, beninteso, si trasformi in narrazione indipendente – può rappresentare un’apparente concessione all’at-

⁷ *Un glosador* (1906), in E. d’Ors, *Glosari*, cit., p. 39.

⁸ *Sobre els “Essais” d’André Suarès i sobre la impossibilitat contemporània d’un pur assagista* (1914), in E. d’Ors, *Glosari*, cit., pp. 227-228.

⁹ *Més sobre la dignitat de l’ofici de periodista* (1906), in E. d’Ors, *Glosari*, cit., pp. 19-21. Le “glosse” catalane uscirono quotidianamente su “La Veu de Catalunya” dal 1906 al 1920, proseguendo sulla stampa spagnola fino al 1945.

¹⁰ Cfr. *La fi de l’Isidro Nonell* (1902), in *Antologia de Contes modernistes*, estudi introductorio, selecció i notes de Jordi Castellanos, Barcelona, Ed. 62, 1987, pp. 216-223 (anche il commento di Castellanos, pp. 33-34, sul gruppo di testi che sarebbero stati pubblicati in edizione castigliana nel 1905). “Ma se si bada ai temi delle *arbitrarietades* (la “corte dei miracoli” scatenata in furia da Isidro Nonell; i gatti tragici e stravaganti della notte; la ballata del re di Tule...) si scoprirà un paese caricato e favoloso, addirittura, talora, bürgeriano, talora con una lontanissima idea di Poe o magari di *Gaspard de la Nuit* [...] un mondo che poi d’Ors risolutamente condannerà, ma da cui, e qui ne abbiamo la prova più sicura, era stato, come accenna delicatamente in una *glossa* famosa, “contagiato” nei suoi anni giovanili” (Luciano Anceschi, *Eugenio D’Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milano, Rosa e Ballo, 1945, p. 103).

tesa di un pubblico affezionato alla narrativa d'appendice. Una concessione suggerita dall'intento stesso di purificazione della scrittura giornalistica. In verità si tratta piuttosto di una conseguenza della struttura globale del "Glossario". Le glosse della *Ben Piantata* (1911) si conformavano alle idee di d'Ors sul destino del romanzo, riscattando un personaggio femminile dalla sua natura aneddotica e perfezionandolo come archetipo di una cultura e di uno stile di vita classicisti e mediterranei.¹¹

In questo senso può trovare credito la definizione, avanzata dall'autore e accettata dalla critica, di *roman philosophique*. Più confusa invece si rivela la strategia del secondo romanzo "sui generis", potenziale, costituito dalle glosse concatenate di *Gualba* (1915). In primo luogo per l'irruzione incontrollata di soggetti romantici: dal fosco paesaggio montano, al tema appunto dell'incesto, alla intertestualità organicamente richiamata in Shakespeare, nella fiaba, nei "racconti di mistero e di terrore" di matrice folclorica. In secondo luogo per la interferenza, palese o implicita, comunque costante, delle precedenti glosse del primo romanzo:

Libro romantico [come lo appellerà d'Ors nel '35] abitato da un'angoscia panica; rovescio della medaglia che mostra al dritto l'effigie archetipica, "angelica" a forza di classicismo, di Teresa, la *Ben Piantata*.¹²

Opportunamente d'Ors spiega le motivazioni che lo avevano spinto al trasferimento dell'esiguo intreccio, da un paesaggio mediterraneo a uno non meno catalano, ma provocatoriamente gotico, e tale da rievocare le intemperanze narrative di un Raimon Casellas o di una Víctor Català. Si tratta rispettivamente delle principali firme del romanzo modernista catalano, di *Els sots feréstecs* (1901) e di *Solitud*

¹¹ E. d'Ors, *La Ben Plantada Gualba, la de mil veus*, Barcelona, Ed. 62, 1980, p. 14.

¹² Ivi, p. 118.

(1905), che riemergono nella fitta trama intertestuale di *Gualba*. Dal punto di vista di d'Ors, lo scoppio della prima guerra mondiale aveva rappresentato uno sfondamento, da parte della storia, della frontiera della cultura, con l'effetto di diffondere l'insieme dei materiali inferiori o "subistorici", compressi sotto la superficie culturale.¹³ L'incesto si presentava come il più significativo di questi contenuti rimossi, dal momento che "le vittorie del classicismo" hanno origine nell'orrore per l'incesto.¹⁴ Il motivo, l'autore lo ricorda, compariva già nel primo romanzo con la metafora dell'incendio che sarebbe stata sviluppata più direttamente all'apice del *dramma borghese* di *Gualba*.¹⁵

2.

Ma è forse opportuno soffermarsi sugli aspetti strutturali, di questa meglio detta "narrazione" che romanzo, in particolare sulla persistente messa "en abyme" di numerose situazioni conformi al modo fantastico.

¹³ Ivi; si tratta di una opposizione analoga a quella "cultura-civilizzazione" che anima il dibattito sulla guerra (cfr. Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, De Donato, 1977) al quale anche d'Ors partecipa in chiave europeista-pacifista. Sintomatica l'indifferenza di Anceschi riguardo all'esistenza del secondo romanzo "romantico" che, nel ritratto dell'alfiere del "nuovo classicismo europeo", avrebbe rappresentato una nota dissonante e asistemica (ma cfr. sull'"Olimpo" orsiano, L. Anceschi, cit., p. 101 e sgg.).

¹⁴ E. d'Ors, *La Ben Plantada Gualba, la de mil veus*, cit., p. 118. Ma cfr. anche *L'estimació de la dificultat* (1914), in E. d'Ors, *Glosari*, cit., pp. 230-231, dove si risponde a Frazer, sostenendo che l'interdizione dell'incesto e la moralità in genere originano da un sentimento di "valorizzazione della difficoltà".

¹⁵ E. d'Ors, *La Ben Plantada Gualba, la de mil veus*, cit., pp. 32-33. La "glossa" prende le mosse dal significato "terribile" di una bellezza femminile: "[...] intorno c'è un grande incendio. Quel pezzo di mondo ne è bruciato. Le coscienze ne sono bruciate". Quindi riproduce "la sete di incesto e i grandi orrori" della romanza *La dama d'Aragó* (cfr. *Romancer català*, a cura de J.A. Paloma, Barcelona, Ed. 62, 1980, p. 102). A titolo documentario merita menzione una recente ipotesi che colloca nel senso dell'incesto la fonte primaria del fantastico (cfr. James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures. An Anathomy of Modern Horror*, New-York-Oxford Univ., 1985).

- 1- Padre e figlia giungono presso la gola di Gualba quando il sole è ormai calato, e passano le ore divinando il buio paesaggio circostante: “tutta la notte per fantasticare”.¹⁶
- 2- Il paesaggio non tace. Come “un inno generoso di un organo magnifico” risuona di “mille voci”, appunto, misteriose. Quindi, venuta meno la visibilità, le arti plastiche cedono il passo alla musica.¹⁷
- 3- Dal fantasticare senza freno lo stato d'animo degenera in paura, oppure nel “turbamento strano” suscitato da una metafora spaziale, barocca nella forma e sessuale nel contenuto.¹⁸
- 4- Ancora nottetempo salgono dalla fonda vegetazione “le misteriose larve”. È ormai evidente, solo alla nona “glossa”, che l'uso del repertorio fantastico è puramente di senso indiretto.¹⁹ Per l'uso metalinguistico del fantastico fa naturalmente testo la militanza di d'Ors presso i generi del poema in prosa, già sottolineata.
- 5- Il padre è indotto da questa atmosfera allo “strano piacere” di diffondersi in “racconti (*relats*) di mistero e di paura”, dopo aver

¹⁶ E. d'Ors, *La Ben Plantada Gualba, la de mil veus*, cit., p. 120.

¹⁷ Ivi, pp. 122 e 148: “Non è scultura, come l'esemplare Teresa, né architettura, come la riva del Mediterraneo. È musica come Gualba delle mille voci”.

¹⁸ Sempre centrata sulla analogia del personaggio femminile e del paesaggio: la gola di Gualba è “la frondosa pubertà” della montagna, ivi, p. 131.

¹⁹ “Gualba stessa si è purificata nella serenità del crepuscolo. Ora fa dimenticare che solo un'ora fa la sua viziosa vegetazione, alle falde del vecchio Montseny di membra spoglie, aveva suggerito un'immagine oscena. Più tardi sarà notte e sotto la vegetazione la tenebra giacerà e nella tenebra, le misteriose larve. Ma ora loro [i due protagonisti] vengono da Gualba come una cosa chiara, intima, come una parte di loro stessi che è restata in basso. [...] Lo spirito del male dorme sotto le fronde musicali di Gualba: Attenti! Voi beneaugurati, voi della gioia più pura e tranquilla, figlia e padre, innamorata e innamorato, attenti! Ci sono larve nel fondo del fondo di noi stessi...”, ivi, pp. 132-134. Per l'uso metalinguistico del fantastico fa naturalmente testo la militanza di d'Ors presso i generi del poema in prosa, già sottolineata.

raccontato a Tellina “la storia (*historia*) della *goja* o donna d’acqua” desunta da Balaguer.²⁰ Sono i generi che rappresentano il *pendant* letterario dell’ambivalenza di desiderio e controdesiderio denotante, secondo Freud, il tabù dell’incesto, e nei quali si definisce il neoclassicismo dell’orrido di *Gualba*.

- 6- Il padre traduce il *Re Lear* con l’aiuto di Tellina come la tragedia della paternità: “E Shakespeare è per loro, nella loro coscienza, una larva in più”.²¹
- 7- Il padre si riconosce come un soggetto che ha ricevuto dal seno materno malinconia e romanticismo. Obbediente alla dottrina pneumatologica, la malinconia predispone all’influenza dei demoni come alla suggestione dell’“amante invisibile”.²²

²⁰ Ivi, pp. 135-138. Il recupero del maestro della *Renaixença* equivale a un ulteriore ripiegamento romantico istigato dal paesaggio: “Tu non hai letto mai D. Víctor Balaguer. La colpa è mia; ed io stesso avevo tenuto D. Víctor Balaguer molto da parte, finché non sono giunto a Gualba”. Cfr. *La leyenda de la mujer de agua*, in V. Balaguer, *A granel*, Madrid, El Progreso Editorial, 1896, pp. 111-121, che risulta raccolta nella zona del Montseny, ricca di sorgenti e di corsi d’acqua. Si raccontano gli amori di un contadino e di una ninfa, la quale accetta di sposarlo a condizione che egli non la chiami mai “donna d’acqua”. Cosa che fatalmente avverrà e costringerà la ninfa a scomparire e a tornare, invisibile all’incauto marito, ogni giorno all’aurora, piangente, per accudire i suoi figli e governare la casa. Un’altra “rondalla di donne d’acqua” figurava in Víctor Català, *Solitud* (Barcelona, Ed. 62, 1979, pp. 51-57).

²¹ E. d’Ors, *La Ben Plantada Gualba, la de mil veus*, cit., p. 172.

²² Presente già nella fiaba della “donna d’acqua” (“[...] è scesa la sera, quell’uomo torna lentamente a casa. Una strana canzone l’attrae, la canzone della donna bianca sconosciuta e innominata, che è la sua donna ma che non gli appartiene, perché non è di questo mondo”, ivi, p. 136). Il “padre” sarà a un certo punto definito “proprio un catalano, uno spirito della familia d’Ausiás March, colui che pensando si innamorava”, ivi, p. 166. La congruenza del riferimento al poeta valenciano è confermata da Zolla, che inserisce Ausiás March nel novero della lirica della “sposa celeste” (E. Zolla, *L’amante invisibile*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 111). Cfr. anche R. Arqués, *Glosses a la malenconia en Ausiás March*, “Rassegna Iberistica”, 17, 1983, pp. 35-49.

- 8- Si espone la teoria freudiana dei complessi di Edipo e di Elettra, mettendone in dubbio la natura simbolica.²³
- 9- L'incesto è a questo punto consumato sotto la metafora assonante dell'incendio:

Si è rotto l'incanto, come per il contadino che si era sposato con la Donna d'Acqua. Lui la perdeva, per colpa di averla chiamata per nome. Io la perdevo, per colpa di averne conosciuto l'incendio.²⁴

Se *La Ben Piantata* resta più che mai la tesi classicista, della quale il gotico di *Gualba* sperimentava l'antitesi, come possibile sintesi personale d'Ors proponeva, a stretto contatto cronologico, l'*Oceanografia del tedio* (1916).

Malinconia come farmaco e suggestione questa volta del demone meridiano,²⁵ impostano l'esperienza di *mind control* alla quale l'"Autore" si sottopone, allo scopo di riaffermare la volontà ordinatrice contro la sfrenata e disgregante volontà di potenza.²⁶ Al punto che ordine e malinconia sembrano manifestare una obbligata contiguità:

Fredde sono le vittorie della Volontà di Ordine. Non con clamori di giubilo sono celebrate nella città interiore, non con fanfare, né con pifferi, o tamburi. S'avverte soltanto il bagliore sidereo di un orgoglio, che somiglia troppo al bagliore lunare della malinconia.²⁷

Salvo l'esclusione finale del secondo termine atrabiliare, in quanto strumentale e provvisorio:

²³ E. d'Ors, *La Ben Plantada Gualba, la de mil veus*, cit., pp. 166-167.

²⁴ Ivi, p. 182.

²⁵ E. d'Ors, *Oceanografia del tedio*, versione e saggio critico di Oreste Macrí, Venezia, Arsenale, 1984, p. 10 ("La siesta"), e p. 51 ("Lui", Satana, con riferimento alle Tentazioni di Sant'Antonio).

²⁶ Ivi, pp. 34-36.

²⁷ Ivi, p. 45.

[...] egli, che sul freddo altare della Volontà di Ordine ha immolato oggi cruentemente il ben pasciuto agnello di un'illusione abortita, non prova più neppure malinconia per questa rinuncia.²⁸

3.

Come in *Gualba*, ma in forma ben più generalizzata, il modo fantastico si configura qui nella sua valenza metalinguistica, entro un procedimento allegorico articolato non soltanto nelle personificazioni femminili delle due volontà, bensì in una vera e propria retorica della temporalità designata a stabilire una relazione con lo spazio come modo d'essere.²⁹ Il tema del viaggio immaginario, che titola e fonde la serie delle glosse, va letto pure in questa chiave. E se l'ipotesto parodiato è *L'Atlantide* di Verdaguer, lo spunto intende liquidare il magistero nomadistico di Unamuno.³⁰ Una villeggiatura "di tre ore" nel parco pubblico (che pare seguire le orme delle *Paludi* di Gide) e il ritorno vespertino in città, dove l'ora e la pioggia instaurano metonimicamente la continuità narrazionale, hanno legittimato il catalanismo, il "barcelonismo", piuttosto, entro i suoi confini naturali.³¹

In questo senso va assunta l'oraziana impossibilità di fuggire se stessi fuggendo la patria; in questo senso si riaffermano le tre unità dell'*Ars poetica* sempre care all'"Autore".³² Alla stregua cioè di una consustanzialità temporalmente definita del soggetto con lo spazio,

²⁸ Ivi, p. 53.

²⁹ "[...] nella tua vita come nel parco che ti circonda sono le quattro e mezza del pomeriggio [...]. Si addice a un'anima d'ottobre un'inquietudine di crepuscolo cittadino", ivi, pp. 35 e 58.

³⁰ Per la polemica di fondo cfr. almeno per gli studi italiani, Giuseppe Grilli, *La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna*, Napoli, Guida, 1979, pp. 111 e sgg. Solo al di fuori del *noucentisme*, per esempio con Pla, sarebbe stato possibile riproporre in chiave catalanista lo stilema unamuniano del "paisaje del alma".

³¹ E. d'Ors, *Oceanografia del tedio*, cit., p. 57.

³² Ivi, pp. 37 e 59.

tale da funzionare come premessa di una prassi culturale trascendente le indicazioni del paesaggio.³³

Il filo dell'esile narrazione si è ridotto a un collegamento di esenze. L'innegabile componente meta- e antinarrativa corrisponde a una cifra descrittiva per un soggetto che, fenomenologicamente, ha optato per la *tabula rasa*. Allorché, con le successive *Storie delle Esparragueres* (1919) d'Ors abbozzerà una ricostruzione per quadri del paesaggio rurale catalano, l'epilogo della *Oceanografia* troverà conferma. Le luci di un villaggio "sembrano le luci di Parigi".³⁴ Dunque e comunque ritorno alla cultura, perché anche il paesaggio rurale è paesaggio culturale.³⁵ Nella nuova serie delle *Esparragueres* le stesse "storie di mistero e di terrore" di *Gualba* riemergono con il loro spessore narrativo, ma restano circoscritte alla tradizione orale.³⁶ E l'autore delle glosse si limita a raccogliere il materiale, intervenendo praticamente solo alla fine per dichiarare in crisi il concetto di cultura.

Nel *Quaderno grigio* Josep Pla testimonierà il paradigma di un diverso approccio alla stessa materia. Il contesto, autobiografico, è già quello in cui "la morale delle favole è una regola di vita per lui", cioè per il narratore ingenuo:

Jaume raccontava le sue inesauribili storie di banditi e casi avvenuti ai tempi della seconda guerra carlista. Sopra di noi bruciava una lampada ad olio che proiettava delle ombre misteriose sulle pareti e il soffitto [...].

³³ Evidente il distacco dall'antecedente asserzione: "non sei tu il protagonista. Il protagonista del paesaggio è il paesaggio" (*Glosa d'art*, in E. D'Ors, *Glosari*, cit., pp. 87-88).

³⁴ E. d'Ors, *Storie delle Esparragueres*, traduzione di Oreste Macrí, in *Narratori spagnoli*, a cura di C. Bo, cit., pp. 760-775.

³⁵ "Non ci troviamo qui in presenza di una cultura ben distinta, sicuramente dalla cultura cittadina, ma *cultura*, infine?", ivi, p. 774.

³⁶ Cfr. le glosse n. 3 "Gli apparve la morta", n. 6 "Storia di ladroni", e n. 16 "La nebbia", che è una leggenda, pp. 762, 764, 770.

Arrivava dunque l'ora di andare a letto e, nel salire la scala alla luce di una candela, ci afferrava una paura incontenibile. La casa era grande e buia, piena di strani attrezzi – quelli dell'agricoltura – ai quali non eravamo abituati. Nella semioscurità ci si manifestavano forme strane e paurose. Le porte venivano chiuse con un rumore di chiavi e di ferraglie. Arrivati su, ispezionavamo gli angoli, i guardaroba, gli armadi e sotto i letti. Queste indagini si facevano però con gli occhi mezzo chiusi, guardando da una parte, per dissimulare la paura. Era orribile. Ormai infilati nel letto, nella oscurità assoluta e limpidissima, che provocava lo spegnersi della candela, la paura spariva e ci vinceva il sonno”.³⁷

Non va considerata una coincidenza che nella pagina di diario successiva a questa – datate entrambe 1918, anno di pubblicazione, presumibilmente, delle glosse delle *Esparragueres* – Pla esprima il suo dissenso nei confronti di Xènius e ne metta sotto accusa lo snobismo.³⁸

Ma Pla è uno scrittore realista, che partecipa all'eventuale mistero o ambiguità del reale senza mettersi in discussione in quanto soggetto.³⁹ La posizione finale di d'Ors è invece piuttosto quella del nichilista. Dalle petizioni aprioristiche di un decennio prima, nel sistema di d'Ors le categorie estetiche di base (classico-romantico-barocco) e i “testi” della letteratura catalana come istituzione,⁴⁰ si sono evolute come figure di una psicomachia. La conseguenza dell'*impasse* è forse rintracciabile nell'interesse positivo per la psicanalisi non sol-

³⁷ Josep Pla, *El quadern gris*, Barcelona, “Llibres a mà”, 1984, pp. 24-25.

³⁸ Ivi, p. 25.

³⁹ Cfr. Joan Fuster, *Contra el Noucentisme*, Barcelona, Editorial Critica, 1977, pp. 141-151, in special modo. Forse da ridimensionare l'incidenza del *Glossari* segnalata da Fuster nella costituzione del gusto antiromantico, avverso all'eccezionale, di Pla, che al disordine non contrapporrà mai la *tabula rasa*.

⁴⁰ Cfr. anche, per la presenza di Maragall, Giuseppe Grilli, *Il mito laico di Joan Maragall. “El Comte Arnau” nella cultura urbana del primo novecento*, Napoli, Edizioni Libreria Sapere, 1984, in particolare le pp. 142-152.

tanto, ma anche per la specifica categoria antropologica del “segreto”, che nessuna delle nozioni estetico-ideologiche maneggiate dal glossatore è riuscita a contenere:

Sentiamo oscuramente l'esistenza di cose “segrete”. “Segrete”, che non vuol dire “ignorate” e nemmeno “confuse”. Vuol dir piuttosto cose proibite. E più ancora, e profondamente, “infernali”. [...]

Oggi stesso, penetrare nel sottosuolo della città non sarebbe violare un tabù? Veder riprodotta l'immagine di pezzi del corpo umano o di orribili infermità non sarà, nel subconscio ereditario, violare un altro tabù? Chi studierà con acutezza questo singolare capitolo di psicologia popolare?⁴¹

La restaurazione dei valori di una cultura organica e tradizionalista, a prescindere dal formalismo classicista, appare sgretolata dalla sua stessa forza centrifuga, significata appunto dall'incesto. Come *Gualba* insegna, però, è la confusione dei livelli del reale e del simbolico a scatenare la crisi. La contraddizione consiste in d'Ors nel cercare a questo punto rifugio in un principio direttivo, in definitiva d'ordine razionale, che faccia da argine alla minaccia del perturbante. Senza riconoscere cioè l'esistenza teorica di una “volontà

⁴¹ *Lleugera meditació sobre el “tabù” [in una strada con lavori in corso]*, in E. d'Ors, *Glosari*, cit., pp. 270-271. Non sfugga lo scientismo rassegnato dell'interrogativo con le battaglie osservazioni, suscitate dalla figura di Poe, in merito alla “psicologia del misterioso”, secondo quanto riportato in apertura di capitolo. Il programma di indagine del fantastico quotidiano sembra invece prontamente da alcune prose delle *Bonhomies* di Carner, in particolare quelle concentrate sull'immaginario urbano, come *Els misteris de Barcelona* (che traccia il ritratto di una famiglia specializzata in leggende urbane, appunto, e in cronaca nera: “Occorre che io rispetti, mi ripetevo fra me, queste sostanze immaginative”). Come *L'estranya Avenida en la nit*, in cui si progetta un romanzo nero su Barcelona, prevedendo tra gli altri il soggetto del vampirismo (cfr. Josep Carner, *Les Bonhomies*, in *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1968, pp. 991-992 e 1090-1091).

Il fantastico nel mondo latino

d'ordine" non di natura razionale, ma fantastica. Di fatto, nella sua successiva produzione di lingua castigliana, l'infaticabile glossatore dimostrerà di aver totalmente franteso la dicotomia coleridgiana di fantasia e immaginazione, riducendola allo schematismo di un gusto conservatore.

V. L'IMMAGINAZIONE NATURALIZZATA: UNAMUNO

*Appartengono a un genere quasi inesistente in Francia,
reperibile in Italia e in Spagna*
Albèrès

IMMAGINAZIONI UMIDE E SECCHIE – DA PIRANDELLO A GENETTE – TRA BALZAC
E JAMES – AGONIA DELLA LETTURA

Chiudendo la parentesi catalana, con l'approdo metalinguistico provocato dal riuso della tematologia romantica individuata nella forma "semplice" della leggenda, il testa-coda tra Bécquer e d'Ors conduce, oltre le parodia, alle soglie dell'antiromanzo. Come preannunciato nel precedente capitolo 3, di questa seconda parte, nella narrativa breve di Unamuno la doppia verità paradigmatica fissa dunque nel testo uno spessore forse raro nelle *short story* dell'autore, se si considera per esempio l'inesauribile gioco di specchi che impronterà, sul piano di una narrazione peculiarmente senza intreccio, *L'ombra senza corpo*, sottotitolata *Frammento di un romanzo in preparazione* (1921).

1.

L'affabulazione vi prende le mosse da una riflessione sul suicidio (tema presente, come visto, in *Colui che si seppellì*) e dalla lettura di un'opera veramente classica, quale è definita *La meravigliosa storia di Peter*

Schlemhil.¹ Un modello, quello proposto da Chamisso, di massima fortuna novecentesca, per il particolare equilibrio conseguito tra struttura del racconto ed elemento fantastico-allegorico, anche per le possibilità di rinnovamento del *conte philosophique* che questa soluzione propone.² Allo stesso modo l'appello all'immaginazione non equivale in Unamuno all'adesione alle forme consuetudinarie della letteratura d'intreccio, bensì a una trasposizione-trasmissione fortemente controllata di certi pensieri e di certe idee in forma di "racconti metafisici" o, di volta in volta, "apologo", "dialogo", "etopea", "fiaba", "letteratura infantile".³ *Imaginatio*, quindi, rigorosamente *per intellectum* e uso metalinguistico del fantastico sembrano poter entrare in simbiosi. In un altro saggio Unamuno tornerà sulla distinzione ancora intatta delle due immaginazioni:

Immaginazione è la facoltà di creare immagini, di crearle, non di imitarle o di riprodurle, e immaginazione è in genere la facoltà di rappresentarsi vivamente, e come se fosse reale, ciò che non è reale, e di porsi nella situazione di un altro e di vedere le cose come lui le vedrebbe. Accade così che si ritengono immaginativi gli individui e i popoli che non lo sono affatto.⁴

La ripresa è suggerita dalle osservazioni di un antropologo boliviano sul carattere spiccatamente *immaginativo* della cultura quechua, del tutto inaccettabili dal punto di vista di Unamuno. Ben poco in-

¹ *La sombra sin cuerpo*, in M. de Unamuno, *Relatos novelescos*, cit., pp. 239-241.

² Cfr. anche la trasposizione *Schlemihl en España* (1938), in Azorín, *Obras completas* (V), Madrid, Aguilar, 1960, pp. 1033-1046.

³ Cfr. le diverse apposizioni paratestuali dei *Relatos novelescos*, cit. Per accostarsi all'intellettualismo unamuniano occorre tuttavia rifarsi a una precisazione contenuta in *Del sentimiento trágico de la vida* (1913): "Ma in ciò che segue ci sarà tanto di fantasia quanto di raziocinio: cioè molto di più [...] incontreremo apoftegmi arbitrari, transizioni brusche, soluzioni di continuità, veri e propri salti mortali del pensiero[...]" (*Ensayos*, II, cit. p.842).

⁴ *La imaginación en Cochabamba* (1912), *ivi*, p. 1061.

fatti ha a che vedere la ritualità, la ripetitività dell'immaginazione popolare che è un modo di percepire la realtà, con l'immaginazione autentica, *castiza* e “secca”:

Qui sta il punto! Immaginazione secca! Secca! Essendo secca, molto secca, può essere immaginazione migliore dell'immaginazione imbevuta e lussureggiante. Il secco non contrasta l'immaginativo. Secca e ardente è l'immaginazione robusta, non umida né fredda. La poesia secca, spoglia, sobria, concentrata, richiede maggior impegno immaginativo di quella umida, ampollosa ed esuberante. Popoli meditativi ed osservatori!... Meditare è questione di immaginazione, e anche osservare. I popoli che non sanno raccogliersi nella meditazione e aprirsi all'osservazione, sono tali per difetto e non per eccesso di immaginazione.⁵

Di conseguenza:

nel campo dell'immaginazione regna grande confusione. Si prende per immaginazione ciò che è solo facondia e facilità pernicioso di parlare e di scrivere, mentre all'accertata “insufficienza immaginativa” pertiene fatalmente una “letteratura di luoghi comuni”.⁶

D'altra parte la natura intima e paradossale della sincera attività immaginativa, appare destinata all'incomprensione e condannata alla stravaganza. Designata di lì a poco a entrare nella topica del “realismo magico”, la reciproca riduzione simpatetica di mondo andino e mondo latino è da Unamuno accettata solo per essere respinta in blocco, sul piano etico e sul piano letterario. E se la poetica del “realismo magico”, come ponte tra le letterature d'America e d'Europa latine, non apparve immediatamente percorribile fu forse e, nel caso,

⁵ Ivi, pp. 1062-1063.

⁶ Ivi, p. 1067. Il giudizio è ricalcato da *Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano* (1905), ivi, p. 898.

non secondariamente per effetto di certe posizioni unamuniane, tali da creare in ambienti intellettuali (talora di estrazione cattolica) condizioni di ricezione comunque sfavorevoli a quanto stava maturando oltreoceano.

Fa testo di quanto appena detto, la maniera con la quale Darío Fernández Flórez prenderà spunto dalla pubblicazione dell'*Antología de la literatura fantástica* (1940) di Borges, Bioy Casares e Ocampo, per formulare delle riflessioni sul romanzo. Come osserva il recensore:

Perché il tema della letteratura fantastica non è altro che l'anticamera del grande tema della creazione letteraria, del racconto romanzesco (*relato novelístico*), sia esso compresso nelle poche pagine di un racconto (*cuento*) o che scorra, tra le rapide e i meandri del suo corso, entro la densità narrativa di un *roman fleuve*.⁷

Laddove il lettore, secondo quanto precisava Fernández Flórez, comunque “cerca nel romanzo un oggetto duplice e antinomico: evadere da se stesso e incontrare se stesso”.⁸ La differenza sta nel modo in cui l'istanza evasiva si è accentua e organizza in un racconto fantastico, quando nel vero romanzo i personaggi devono essere viventi, tanto viventi da poter ribellarsi contro l'autore, come in Unamuno o in Pirandello.⁹

⁷ Darío Fernández Flórez, *Sobre la literatura fantástica y algo más*, “Revista Nacional de Educación”, 63, 1946, p. 42.

⁸ *Ivi*, p. 43.

⁹ *Ibid.* A una valutazione limitativa del raffronto (“[...] e non ha neppure l'ironia più visibile delle *Novelle* di Pirandello”), René Marie Albérés faceva seguire, all'epoca del *nouveau roman*, uno spunto comparativisticamente intricante: “Romanzi il cui soggetto è sempre o quasi sempre l'amore, quelli di Unamuno non sono romanzi d'amore, nè d'altra parte di vita familiare: Appartengono a un genere quasi inesistente in Francia, reperibile in Italia e in Spagna [...]. In questo senso, per la forte incarnazione dell'amore nella vita reale, per la volontà di non fare dell'amore un'avventura eccezionale, Unamuno si accosta spesso a Pirandello nel genere del romanzo breve e del

2.

A proposito del pirandellismo di *Niebla* (1914), sostenuto dalla critica italiana già negli anni Venti,¹⁰ Unamuno, escludendo ogni possibile derivazione reciproca, insiste sulla non convenzionalità dell'eroe personaggio di romanzo in genere e sulla sua derivazione originariamente non realistica. Motivi per cui la narrativa breve di Pirandello è lodata, con la "verità" sconnessa dalla costruzione di un intreccio:

per il poco che di Pirandello ho potuto leggere fino a oggi [...] vi ho trovato più verità, più profonda verità umana che nella maggior parte dei racconti e dei romanzi considerati realistici.¹¹

Il riferimento al romanzo, sebbene all'interno di considerazioni a proposito di un'antologia del genere corto, non appare fuori luogo se si considera la derivazione degli argomenti di Fernández Flórez dall'estrema propaggine della poetica di Unamuno. Della quale naturalmente il modesto contributo recensorio non poteva riprodurre l'articolazione interna, a scatole cinesi, o meglio "a cajitas de laca japonesas".

In realtà, in *Come si fa un romanzo* (1926-1927) di Unamuno, la scatola più interna strutturalmente è rappresentata da un romanzo fantastico posto al centro di un singolare atto di lettura. Atto di lettura descritto a sua volta come un racconto fantastico nel complesso

racconto [...]” (R.M. Albérès, *Miguel de Unamuno*, Torino, Borla, 1966, pp. 119 e 122). Cfr. ancora la bibliografia dell'ed. di *Niebla* cit., nonché Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978, pp. 245-262. Mentre invece un approfondimento della stuzzicante questione sfugge alle finalità dell'ampia documentazione proposta in Gaetano Foresta, *Il chisciottismo di Unamuno in Italia*, Lecce, Milella, 1979.

¹⁰ Confronto ripreso da Giambattista Vicari, *Un uomo di Nebbia. De Unamuno illustre precedente di Pirandello*, "Settimana Illustrata", 21 maggio 1955, p. 62.

¹¹ M. de Unamuno, *Pirandello y yo* (1923); ristampato in *Niebla*, a cura di Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 82-85.

del racconto-saggio, che Unamuno attribuisce al lettore soggetto e oggetto, interno ed esterno: “romanzo della sua lettura del romanzo”.¹² Ma attenzione: “Quando il lettore arriverà alla fine di questa dolorosa storia, morirà con me”.¹³

Il romanzo, che il personaggio pseudoautobiografico prototipo del lettore medio intenderà acquistare su una bancarella del Lungosenna, è una narrazione d'intreccio tale però da frustrare l'iniziale impegno proposto nella strategia di evasione disegnata dall'autore per il lettore implicito o modello. La rottura dei rapporti convenzionali ha quindi l'effetto di perturbare, sconvolgere e maledire il tempo della lettura. Il percorso predefinito dalla scrittura per l'immaginazione del lettore giunge rischia di giungere a un punto letteralmente morto. Davanti al crollo dell'edificio di finzione, costruito su quel principio di sospensione del credere che forse imprudentemente si attribuisce all'ontologia stessa della letteratura, la macchina della narrazione si inceppa e sbanda ormai senza meta.

Secondo la definizione di Gérard Genette la figura della metalepsi è rappresentata da “ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico)”.¹⁴ Questa concezione risulta condivisa nella più recente letteratura critica su *Cómo se hace una novela* di Unamuno, rinviando ad analoghi procedimenti di forzatura della verosimiglianza narrativa sul piano formale beninteso, non esclusivamente tematico, preannunciati nella prima metà del Novecento e quindi

¹² M. de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, introducción y notas de Paul R. Olson, Madrid, Guadarrama, 1977, p. 71. Cfr. anche l'edizione italiana, a cura del compianto Giuseppe Mazzocchi, *Come si fa un romanzo*, Pavia, Ibis, 1994; quindi la seconda edizione 2012. Al saggio introduttivo di Mazzocchi (pp. 9-37), si rimanda per il contesto generale dell'opera e per la storia del testo, ritradotto in parte da Unamuno dal francese allo spagnolo. Le traduzioni che seguono sono comunque di chi scrive.

¹³ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 67.

¹⁴ Gérard Genette, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972, p. 282.

sublimati dalla cinematografia in virtù di effetti speciali tendenti a visualizzare sequenze appartenenti a logiche separate e a universi possibili distinti. Il testa a testa tra il lettore 'personaggio' e l'autore, inteso come funzione multipla all'interno del testo, determina in Unamuno uno scatto meno comune e caratterizzato da momenti perturbanti esplicitamente connessi alla struttura del romanzo fantastico e soprannaturale, senza che il lettore 'personaggio' perda centralità e quel libero arbitrio che la strategia autoriale gli concede. Si tratta del "romanzo della sua lettura del romanzo",¹⁵ il cui intreccio si snoda a partire dall'effetto di una frase insolita che sgretola il patto di non belligeranza tra il libro e il lettore: "Quando il lettore arriverà alla fine di questa dolorosa storia, morirà con me".¹⁶

Jugo de la Raza, si chiama il lettore, per il cui nome Unamuno attinge alla onomastica familiare: Jugo il cognome del nonno materno; Larraza, cognome della nonna paterna. Ma trasformandolo in modo da farlo divenire nome parlante: Jugo = succo, de la Raza = della Razza. La cornice parigina conferma la proiezione autobiografica nel personaggio, essendo in quel momento Unamuno, sessantaseienne, esiliato a Parigi.¹⁷ *Cómo se hace una novela* è a giusta ragione considerata "obra clave de la vida, pensamiento y expresión de Unamuno. Construcciones metafóricas, motivos, temas y técnica de su vida y obra entera, en sus múltiples facetas, aparecen en ella claramente estructuradas", come asserisce Zubizarreta,¹⁸ da ritenere il

¹⁵ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 71.

¹⁶ Ivi, p. 67.

¹⁷ María de la Concepción Unamuno Pérez, *Unamuno y la cultura francesa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, pp. 184 e sgg.

¹⁸ Armando F. Zubizarreta, *Unamuno en su novela. (Estudio de "Cómo se hace una novela")*, "Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno", 10, 1960, pp. 5-27. Cfr. il ragguaglio bibliografico sugli studi posteriori in José E. Serrano Asenjo, *Ideas sobre la novela en los años veinte: Metanovelas y otros textos doctrinales, La novela en España (siglos XIX y XX)*, a cura di Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 129-141, pp. 133-137; vedi quindi: Nelson R. Orringer, *El choque de fuentes en "Cómo se hace una novela de Unamuno"*, "Epos", 4, pp.

maggior conoscitore forse di questo testo, sebbene in una prospettiva ancora anteriore alla formalizzazione dei complessi procedimenti in questione suggerita da Genette.

3.

In verità l'esperimento di Unamuno si colloca all'interno della crisi del realismo, quale era stata già elaborata in modo analogo intorno alle asimmetrie dei rapporti interni alla produzione del senso letterario, tra autore, lettore e critico, almeno a partire da *The Figure in the Carpet* (1896) di Henry James, testo che ha suscitato l'interesse dei maggiori teorici, da Iser, a Todorov, a Pascale Casanova. Si trattava anche in quel caso di un'allegoria della lettura,¹⁹ con fondamenti indubbiamente autobiografici e nomi sottesamente parlanti come Vereker (*verum*), Erme (icona di duplicità),²⁰ Corvick (*corvum*). Nel terzo caso è il critico che preannuncia l'intuizione del significato nascosto nel testo di Vereker, trovando però (come in *The Raven* di E.A. Poe: "Nevermore") subito dopo la morte, quale esito forse indissolubile dal senso del libro e secondo la sorte che toccherà alla moglie scrittrice, Erme, custode del segreto. Quanto nelle interpretazioni di *The Figure in the Carpet* sembra essere sfuggito è il retroterra *gothic* della storia e la sua trasposizione a un livello di astrazione superiore del motivo del libro maledetto. Le infrazioni nella logica narrativa e le

13-23. Rosa Fernández Urtasun, *Teoría de la autobiografía en "Cómo se hace una novela" de Miguel de Unamuno*, in *Memorias y olvidos del archivo*, Madrid, Outer, 2010, pp. 73-88.

¹⁹ Nell'ampio diorama critico sullo sconcertante romanzo breve di James, cfr. la sintesi di Vittoria Intonti, *The "Figure in the Carpet" as an Allegory of Reading*, "RSA Journal", 7, pp. 27-37.

²⁰ "Know it's the real thing? Oh I'm sure that when you see it you do know. Vera incesu patuit dea!" "It's you, Miss Erme, who are a 'dear' for bringing me such news!" (Henry James *The Figure in the Carpet and Other Stories*, ed. by Frank Kermode, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 366); sin tratta di una citazione dall'Eneide I, 405, che dà luogo al gioco di parole *dea/dear* intraducibile nelle lingue neolatine.

sovrapposizioni dei livelli sarebbero del resto divenute ammissibili, con Pirandello e Unamuno, all'interno di sistemi letterari in cui la tradizione del realismo borghese fosse ancora debole e intaccata da pratiche della comunicazione letteraria relativamente sottosviluppate e quindi con una minore incidenza sulla cultura e la visione del mondo dei modelli della realtà proposti dai modi narrativi.

In tal senso quello che più sorprende è l'impianto notevolmente sofisticato della costruzione intertestuale, che in *Cómo se hace una novela* prevede fin dall'inizio la costante dell'ipotesto indicato abbastanza chiaramente in *La Peau de chagrin* (1831) di Balzac.²¹ Questo romanzo interessa a Unamuno evidentemente per il motivo della assimilazione magica alla durata di un feticcio dell'esistenza stessa del suo possessore, quindi per il suo accentuato simbolismo fantastico.²² Presente in *The Picture of Dorian Gray* (1891) di Oscar Wilde come in *El talismán* di Emilia Pardo Bazán,²³ un racconto già incontrato, il motivo dell'identificazione per metonimia o contiguità della vita umana con un oggetto mimetico o simile (il ritratto o la mandragola, pianta dalla forma umana) si dimostra conosciuto e valorizzato da Unamuno, sebbene del genere letterario fantastico egli dimostri una concezione soltanto intuitiva e come parte della narrativa di consumo.²⁴ Sottoposto pertanto a parodia, il fantastico diviene in questo caso la metafora dell'abitudine proiettiva, e di conseguenza

²¹ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 62. Cfr. anche quanto riferisce Olson nell'introduzione, pp. 19-20.

²² Nella imponente bibliografia sul capolavoro balzachiano, anche qui cfr. almeno, Michel Brix, *Balzac et la symbolique de "La Peau de Chagrin"*, "Anales de Filología Francesa", 14, 2006, pp. 53-68.

²³ *El talismán*, in E. Pardo Bazán, *Obras completas*, cit. nel precedente cap. terzo della parte 2, pp. 293-294. Nel racconto si ricostruisce la coincidenza tra la morte del personaggio, un gentiluomo ungherese, in un disastro ferroviario, e la contemporanea distruzione, da parte di un ignaro domestico, della radice di mandragola che egli considerava il suo portafortuna.

²⁴ In proposito, non lascia dubbi quanto è dall'autore affermato nel saggio *Hystoria y novela* (Unamuno, *Ensayos*, II, 1951, p. 1206).

talismanica, di fruire compulsivamente la *fiction* da parte del “triste uomo” esponente della classe media e inetto a fare di se stesso un eroe romanzesco.

E per questo gli piacciono i romanzi. Gli piacciono e li cerca per vivere in un altro, per essere un altro. È almeno quanto crede, ma in realtà cerca i romanzi allo scopo di trovarsi, di vivere in se stesso, di essere se stesso [...].²⁵

Una pratica dunque identificante e autoreferenziale della lettura viene quindi messa in crisi da Unamuno smontando la convenzione della diegesi.²⁶ In questo senso il romanzo acquistato da Jugo de La Raza è un antiromanzo mentre, considerato nel suo insieme, è certamente un metaromanzo costruito – lo si ripeta – sulla parodia di un romanzo fantastico. D’altro canto a ben vedere è il basamento già fragile della *fiction*, la cosiddetta e volontaria *suspension of disbelief*, quello che il protagonista-lettore, e insieme con lui anche il lettore implicito, sentirebbe franare sotto i suoi piedi.²⁷ Ormai fuoriuscito

²⁵ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 66).

²⁶ Come era avvenuto in *Niebla* (1914), dove Augusto Pérez, consapevole della propria “personaggità”, intraprende un viaggio fino a Salamanca per incontrare il suo autore e domandargli come dovrà morire. “Non si può invece ignorare osserva Meregalli, sulla possibile convergenza con Pirandello che il tema del personaggio che si ribella e critica il suo autore è tema tipicamente cervantino” (Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 70). Ma Orfeo, il cane di Augusto Pérez che ne pronuncia dentro di sé la commemorazione funebre (cfr. *Niebla*, cit., pp. 82-85) non è un simile del Berganza di Cervantes e di E.T.A. Hoffmann, collocato come è oltre la barriera della diegesi-mimesi. Come analogamente la personificazione di Berganza è usata da Unamuno nel dialogo “morale” *Berganza y Zapirón* (Unamuno, *Ensayos*, II, cit., pp. 497-503).

²⁷ Sul concetto, al centro di ben più aggiornate riformulazioni neuronarratologiche e con attenzione a fumetti, videogiochi e ad altre trasmissioni della *fiction*, cfr. comunque il classico studio di Eva Schaper, *Fiction and the Suspension of Disbelief*. *The British Journal of Aesthetics*, XVIII, 1, 1978, pp. 31-44;

dalla finzione diegetica, inverificabile, al protagonista-lettore non resta altra possibilità che accedere suo malgrado al discorso magico verificabile, invece, secondo quanto presupposto almeno dal punto di vista del soggetto di una credenza nei poteri soprannaturali. Davanti alla prefigurazione della propria morte indicata come eventuale, la sua reazione è del tutto topica, dal momento che è la medesima che deve improntare i comportamenti del personaggio di un racconto fantastico, tra incredulità, esitazione, paura, somatizzazioni, stati d'animo perturbati e contrastanti che approdano alla rinuncia definitiva al compito di portare il romanzo alla conclusione:

È a questo punto che s'imbatte in un passaggio, un passaggio eterno, in cui legge tali parole profetiche: "Quando il lettore leggerà la fine di questa dolorosa storia morirà con me".

Allora Jugo de La Raza vide che i caratteri del libro gli si cancellavano davanti agli occhi, come se svanissero nelle acque della Senna, come se lui stesso svanisse. Avvertì un calore alla nuca e freddo in tutto il corpo, gli tremarono le gambe [...].

"No, non toccherò più questo libro, non lo leggerò, non lo comprenderò per terminarlo – si diceva –. Sarebbe la mia morte. È sciocco, lo so;

sull'auspicata disponibilità del lettore moderno di mettere tra parentesi le proprie credenze, vedi Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 76-77. In verità Unamuno indica un percorso alternativo a quello prescelto dalla teoria del romanzo degli anni Venti e Trenta, determinata da una valutazione esplicita o implicita, comunque positiva, della cosiddetta tecnica del "punto di vista", fondante su un piano oggettivo il processo identificante. Secondo gli stessi presupposti, ormai condivisi, di cui farà uso anche Sartre nella sua lettura del fantastico: "[...] non si può entrare nel mondo fantastico, se non si diventa fantastici. Si sa che il lettore inizia la lettura identificandosi con l'eroe del romanzo. Il quale, facendoci partecipe del suo punto di vista, costituisce l'unica via d'accesso al fantastico [...] Eccoci dunque costretti, dalle leggi stesse del romanzo, ad accettare un punto di vista diverso dal nostro" etc. (*"Aminadab"* [di M. Blanchot] o *del fantastico come linguaggio*, in Jean Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 234.

fu un capriccio macabro dell'autore a mettere lì quelle parole, che però quasi mi uccidevano. È più forte di me" [...]. Ma il povero Jugo de La Raza non poteva più vivere senza quel libro.²⁸

4.

'Agonia' è espressione familiare ad Unamuno e destinata a entrare, con Ortega, direttamente in teoria del romanzo.²⁹

Dalla "tremenda pesadilla",³⁰ al tentativo di una spiegazione razionale, al gesto contraddittorio di acquistare finalmente il romanzo per poi bruciarlo, la lettura si configura come dipendenza e stillicidio mortale. "Il vizio della lettura comporta il castigo di una morte continua",³¹ e ogni lettore è un "lector trágico"³² come Jugo de La Raza. Con Henry James, anche Unamuno precorre il successivo dibattito sulla letteratura e la morte,³³ tuttavia lo scrittore americano muove le sue pedine su una scacchiera *novel* e in un ambiente secolarizzato, in cui la morte sembra intrinseca alla letteratura ma scollegata da quel sentimento del sacro rimosso e messo tra parentesi. Al contrario Unamuno intende approssimarsi alle cause ultime dell'anomalia descritta. Apparentemente accessorie, le frecciate destinate da Unamuno al fantastico come genere della partecipazione identificante e contaminata del lettore regredito vanno per questo disambiguate con cura.

La decisione di Jugo de La Raza di dare alle fiamme il libro maledetto sembra apprezzabile nella misura in cui potrebbe porre termine alla vicenda vissuta dal lettore implicito o materiale che sia, facendo finire il romanzo nel romanzo "del lettore attore, del lettore

²⁸ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 67.

²⁹ *Come si fa un romanzo*, a cura di Giuseppe Mazzocchi, cit., pp. 15-16.

³⁰ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 95

³¹ *Ivi*, p. 66.

³² *Ivi*, p. 78.

³³ *Su alcune funzioni della letteratura*, in U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 7-22.

per il quale leggere è vivere ciò che legge”. Non cessa però il tormento della *suspense*: “¿cómo acabaría la historia?”³⁴ che induce invece il protagonista-lettore a mettersi in cerca di un’altra copia del romanzo, durante il viaggio che lo avrebbe dovuto distrarre dalla sfiibrante questione.

Analogamente, al livello di dialogo con il lettore-lettore, non essendo disposto a compiacere l’interesse “folletínesco y frívolo” del protagonista-lettore, Unamuno mette in guardia contro la lettura provocata e incentivata dalla *curiositas*:

Il lettore affezionato a morti strane, il sadico alla ricerca di eiaculazioni della sensibilità, colui che leggendo *La pelle di Zigrino* si sente svenire per gli spasmi della voluttà, quando Raphaël chiama Pauline [...].³⁵

La censura delle pratiche di consumo rappresenta soltanto un ingranaggio del sistema, talvolta in verità anch’esso sofferto e macchinoso,³⁶ della poetica di Unamuno, che non è possibile ricostruire in questo momento nella sua interezza determinata da una tensione interna, talora centrifuga e contraddittoria, che va talora ricondotta a matrici autobiografiche. Conviene piuttosto accennare, tra gli elementi portanti, all’affinità latente, stigmatizzata nello stesso testo/manifesto di *Cómo se hace una novela*, tra letteratura di massa e letteratura barocca, nella misura in cui l’autore prende posizione nell’incipiente recupero del gongorismo. Conclusione che risulta inevitabile se, ripiegando implicitamente sulla vecchia distinzione interna al concetto di fantasia, alla fantasia impura come menzogna si contrappongono l’*alta fantasia* dantesca e l’immaginazione come coscienza:

³⁴ *Cómo se hace una novela*, cit., p. 75.

³⁵ *Ivi*, p. 92.

³⁶ “Un romanzo per essere vivo, per essere vita, deve essere come la vita stessa, organismo e non meccanismo”, *ivi*, p. 106.

E la chiamano poesia questi intellettuali? Poesia senza fuoco di fantasia né fiamma di passione? [...].

Per quanto mi riguarda resto dalla parte della fantasia e della passione di Dante [...] non voglio dire solo fantasia, per quanto casualmente fantasia e coscienza siano una e una stessa cosa.³⁷

Qui Unamuno ribadiva la metafora dell'immaginazione calda e secca, dunque benefica, considerata in precedenza.

Se un altro aspetto pregnante della poetica di Unamuno è il deciso attestamento controrealistico, questo non si riduce alla personale idiosincrasia nei confronti dei generi, come di ogni forma di inquadramento, dal momento che il suo realismo autentico e poetico, secondo il suo modo di concepirlo, si confonderebbe nella definitiva equiparazione di finzione e di realtà.³⁸ Anzi, “in quanto espressione autentica della attività creatrice”,³⁹ il romanzo tematizzerebbe nella sua essenza l'inseparabilità stessa di finzione e di realtà.⁴⁰

È in tal modo che, per la *mise en abyme* metaromanzescas di *Cómo se hace una novela*, si doveva imporre quale riferimento intertestuale un romanzo fantastico. Meno pertinente si sarebbe rivelata la scelta di un campione realistico, anche dello stesso Balzac, naturalmente, perché solo una leggenda urbana moderna come *La Peau de chagrin* e la trasposizione della sua struttura simbolica nell'oggetto mediatore del libro maledetto, rie-

³⁷ Ivi, pp. 89, 100.

³⁸ Nella densa letteratura interpretativa cfr. in questo caso, le glosse non del tutto invecchiate, di José Ferrater Mora, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957, pp. 107 e 116.

³⁹ Ivi, p. 117.

⁴⁰ “Tutto il libro – tutto il grido, avrebbe preferito dire Unamuno – intitolato *Cómo se hace una novela* continua Ferrater Mora è una prova di tale indistinzione costitutiva. Il personaggio del romanzo vive ossessionato dal personaggio di un altro romanzo: le loro morti devono coincidere e, per questo la sua lettura è una agonia vera e propria [...]. La ‘dottrina’ unamuniana del romanzo è pertanto, in definitiva, un aspetto fondamentale della sua filosofia della tragedia” (Ferrater Mora, cit., p. 120).

scono a suscitare la dialettica che sta a cuore allo scrittore e che si presta alle più suggestive parafrasi.⁴¹ L'identificazione, peculiare all'efficacia della narrazione realistica, può infatti non necessariamente sottoscrivere, bensì mettere in discussione il mondo percepito come reale quale modello mimetico prima che effettivamente come dato materiale o esistenziale. L'identificazione del lettore funziona quindi come un'arma a doppio taglio, inoffensiva finché il lettore non sia direttamente coinvolto, a quel punto infatti il banco rischia di saltare.

Mentre Don Chisciotte è il lettore che l'influenza del meraviglioso induce all'azione stravagante e trasgressiva, il dott. Montarco rappresentava, nel racconto fantastico forse più interessante scritto da Unamuno,⁴² l'autore che andava a riversare nel racconto la sua nevrosi, giacché la crudeltà dei suoi racconti di finzione impediva al personaggio-autore Montarco di commettere delitti e atrocità nella realtà. Nevrosi e ancora follia, ricapitolando, appunto, non corrispondono a un tipo di ricezione possibile della narrativa insolita, bensì ai presupposti interni della produzione di fantastico e alle sue motivazioni contagiose. Jugo de La Raza incarna infine il lettore che ha rifiutato di divenire personaggio di un romanzo fantastico con un epilogo tragico, ma troppo tardi, perché quella storia è già il succo della sua vita e contemporaneamente il tema della sua morte. Epilogo quest'ultimo verosimile e sempre attuale per ogni membro di

⁴¹ "Unamuno sviluppa contemporaneamente la realtà letteraria e la realtà vivente. Quella è la leggenda o essenza di questa, ed entrambe giungono a mescolarsi totalmente. Vale a dire che la leggenda ha la stessa importanza della realtà" Robert L. Nicholas, *Unamuno narrador*, Madrid, Castalia, 1987, p. 96); il critico vi leggeva il testo come un romanzo, nonostante tutto e *tout court*, ma trascurando la fonte balzachiana anche quando Genette aveva già attirato l'attenzione sul talento intertestuale di Unamuno). Ma cfr. direttamente Unamuno, "Ogni uomo che sia veramente uomo, è figlio di una leggenda, scritta o parlata. E non c'è altro che leggenda, ovvero romanzo" (*Cómo se hace una novela*, cit., p. 107).

⁴² *La locura del doctor Montarco*, in M. de Unamuno, *Ensayos*, I, cit., cit. alle pp. 294-297 del precedente capitolo terzo.

Il fantastico nel mondo latino

quel genere umano, di quella “*raza*” destinata per natura a perire e alla quale Jugo per destino appartiene. Vera cifra nel tappeto, filo conduttore e nello stesso tempo strappo nel tessuto della cosiddetta vita reale.

VI. FANTASTICO E TEORIA DEL ROMANZO IN SPAGNA
(1918-1939)

La realtà deve liberarsi nella fantasmagoria

Ramón

FANTASIA E IMMAGINAZIONE – IMMAGINAZIONE LATINA – LA GREGUERÍA AMBI-
VALENTE

Nel racconto di Azorín, *Le sirene*, un bimbo nasce sulle rive del Mediterraneo e il maggiore poeta spagnolo del momento ne scrive l'oroscopo: "Guardati dalle sirene".¹ Ma né le creature del mito, né le donne fatali, come si interpreta l'auspicio durante la festa di battesimo, determineranno la catastrofe del personaggio, solo il commento impassibile delle macchine nel paesaggio brumoso di un porto industriale.² Tragedia e destino nel mito dunque, come nella moderna, sordida realtà quotidiana.

¹ *La sirenas* (1929), in Azorín, *Obras completas* (V), cit., pp. 337-342.

² Atmosfera contrastante con l'apertura mediterranea iniziale: "[...] Se ver-
rai, potrai vedere in ogni momento, dalla casa il Mediterraneo, il mare
sempre tranquillo e sempre azzurro", ivi, p. 338. Conforme altresì alla ri-
soluzione linguistica del pronostico, in base al secondo significato della pa-
rola "sirena". "È uno dei racconti più delicati e veramente misteriosi, nella
sua semplicità elementare, che ho potuto leggere nella mia vita" (A. Risco,
Literatura fantástica de lengua española, cit., p. 324). Sulle novelle di Azorín di
materia soprannaturale, cfr. Mirella D'Ambrosio Servodidio, *Azorín escritor
de cuentos*, New York, Las Americas, 1971, pp. 163-191.

Quasi il contrario, si direbbe, di quanto Ortega aveva sostenuto a proposito del *casticismo*, ricordando l'antica credenza mediterranea, “che solo un modo c'era per mettersi in salvo dal canto mortale delle sirene, cioè cantarlo alla rovescia”.³

In Menéndez Pelayo Ortega individua il responsabile della diffusione della contrapposizione topica delle “nebbie germaniche” e della “chiarezza latina”.⁴ Contrapposizione che, qualora esistente, andrebbe rivista sul piano non più di “chiarezza-confusione”, bensì di “superficie-profondità”. Mentre non si deve parlare di latinità ma, propriamente, di una cultura mediterranea che, definita da caratteri di impressionismo e sensualismo, sembra attualmente destinata a un livello di retroguardia o di tradizionale eccentricità. Come nei casi di Vico e ancor più di Goya, che Ortega non esita a riconoscere come un nuovo Adamo, “un primo uomo”:

Uomo senza età né storia, Goya rappresenta – come forse la Spagna – una forma paradossale della cultura. La cultura selvaggia, la cultura senza ieri, senza domani, senza sicurezza; la cultura in perenne lotta con l'elementare, contendendogli ogni giorno il possesso del terreno che ha sotto i piedi. Insomma, una cultura di frontiera.⁵

1.

Nondimeno Ortega classifica nella retroguardia il gusto del meraviglioso, secondo il giudizio che emerge *in limine* alla prima rifles-

³ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (1912), edición, introducción y notas de Edward Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987, p. 114. A proposito di Azorín, Ortega dichiarerà infamante la qualifica di scrittore “casticista” (ivi, pp. 343-344: “*Castizo*, dal momento che significa spontaneo, profonda e insondabile profondità di una razza, non può convertirsi in una norma”).

⁴ Ivi, p. 87. Sul classicismo di Marcelino Menéndez Pelayo si rimanda al giudizio di Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 85 e sgg.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, cit., p. 104.

sione sul romanzo, campo di applicazione evidentemente privilegiato. Espresi invece con chiarezza la distinzione tra *romance* e *novel*, la matrice mitologica del romanzo e la graduale evoluzione verso la realtà,⁶ Ortega affronta solo nella seconda fase del suo pensiero la discussione sul romanzo moderno. Lì il ripudio del meraviglioso e del fantastico apparirà irrevocabile:

Sul piano del romanzo, queste cose non esistono (ora non parliamo del romanzo d'appendice o del racconto di avventure scientifiche alla Poe o alla Wells ecc.). La vita è propriamente una vita quotidiana; non è qualcosa che va oltre la quotidianità, cioè nello straordinario, bensì va al di qua, nella meraviglia dell'ora semplice e senza leggenda.⁷

L'essenza fenomenologica del romanzo consisterebbe piuttosto (come, per il *Quijote*, già nei confronti del genere cavalleresco), nella soppressione dello straordinario e dell'insolito. Questo significa cantare alla rovescia il canto delle sirene, e non vuol dire ripiegare nel realismo, perché il romanzo è un "corpo concavo" negato alla rappresentazione della realtà esterna.⁸

A ben vedere, in maniera globalmente analoga all'atteggiamento unamuniano, quella che si riafferma è la centralità del personaggio a

⁶ Ivi, *La agonía de la novela*, specialmente pp. 197n e sgg., e pp. 209-213: "Il libro di immaginazione narra; invece il romanzo descrive" etc.

⁷ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Milano, SugarCo, 1983, p. 66; si tratta delle *Ideas sobre la novela* 1925, pubblicato unitamente a *La deshumanización del arte*: "L'autore non può pretendere di suscitare il nostro interesse, nel senso romanzesco, con un ampliamento del nostro orizzonte quotidiano, presentandoci avventure insolite. Si deve operare in senso contrario, limitando al massimo l'orizzonte del lettore".

⁸ Ivi, p. 74. Il modello pare quello di un romanzo impressionista (p. 36), mentre la *pars destruens* dell'argomentazione discende dalla lettura di Baroja, che Ortega aveva considerato "un caso lamentevole di un'ispirazione novecentesca che ha naufragato dentro un uomo del secolo XIX" (*Meditaciones*, cit., p. 186).

discapito dell'intreccio e a differenza del racconto (*cuento*).⁹ Quindi a partire dall'azione all'attante, separando in assoluto le ragioni del romanzesco autentico dalle ragioni del racconto, che ha appunto finalità diverse. Ciononostante la preclusione del meraviglioso travalica, come formula, i confini del romanzo per toccare il complesso dei generi narrativi, con la conseguenza di poter imporre una valutazione del racconto fantastico, proposto dall'*Antología* di Borges, Bioy Casares e Ocampo, dal punto di vista della teoria del romanzo. Sebbene la contraddizione risulti ingenerata, tanto da parte di Bioy Casares nell'introduzione dell'antologia, che da parte dello stesso Borges, in veste di presentatore dell'*Invenzione di Morel*, eleggendo in assenza di meglio la teoria del romanzo in genere, e in particolar modo la fenomenologia di Ortega, come punto di riferimento polemico.¹⁰ D'altra parte non si vede come, in base alla lezione di Ortega, fosse possibile riconoscere nelle forme brevi o medie del fantastico il tipo raffinato dell'avventura superiore.

Al contrario, il primo passo consisteva opportunamente nel dividere il fantastico dal meraviglioso, sottolineandone la modernità.¹¹ Presentandosi tuttavia quale neologismo critico, sebbene in pieno Novecento, ancora confuso e pressoché incomprensibile, la nozione di "*literatura fantástica*" o "*cuento fantástico*", provoca deliberatamente la teoria della narrativa egemone.¹² Col risultato di vedersi accordare al primo impatto le esigue potenzialità del "capriccio" (D. Fernández

⁹ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, cit., p. 37, dove il racconto, del quale "il romanzo deve essere tutto l'opposto", si conferma nella sua natura fattualmente narrativa ed immaginativa.

¹⁰ Cfr. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), Barcelona, Alianza, 1986, pp. 9-12.

¹¹ Nel *Prólogo* dell'antologia Bioy Casares evita sempre l'uso sostantivale, a favore dell'aggettivale: "literatura fantástica", "ficciones fantásticas" etc. ma mai "el fantástico" cfr. *Antología de la literatura fantástica*, cit., pp. 5-15, *passim*.

¹² Che è essenzialmente riassumibile nella dottrina del "punto di vista"; per cui cfr. Percy Lubbock, *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni, 1984.

Flórez), disunite dall'unico contesto disponibile alla ricezione, quello della letteratura di massa.

Lungi ancora dall'affermarsi nell'accezione trascendentale, se tale la si voglia, usata dagli antologisti argentini, il fantastico confluisce almeno fino a un certo punto nell'interesse spiccatamente para o già extraletterario, esplicitamente, rivolto alla letteratura "terrorífica". Secondo la prassi caratteristica che si specifica nel trattamento dei materiali a opera del "medico" López Ibor o dell'antropologo Álvarez Villar.¹³ E non a caso il Llopis costruisce la sua personale antologia di racconti di terrore sulla base del suo precedente saggio di "storia naturale" (*sic*) del 'genere'.¹⁴

Che ancora negli anni Quaranta il fantastico, come nozione, godesse dalla tradizionale cattiva letteratura, è attestato dal tentativo forse un po' goffo di d'Ors, di rifondare la distinzione delle due immaginazioni.

Una cosa è la fantasia e l'altra l'immaginazione – scrive in una glossa appena posteriore al 1939 –. [...] In termini convenzionali va detto che l'"immaginazione" è la facoltà di inventare le forme del reale e del possibile. E che quindi la "fantasia" dà forma a ciò che è a sua volta irreale ed impossibile, in modo da distruggere la forma del reale o possibile.¹⁵

¹³ *Antología de cuentos de misterio y de terror*, Estudio preliminar, selección y notas del Prof. Juan J. López Ibor, Barcellona, Labor, 1958 (2 v.); Alfonso Álvarez Villar, *Análisis temático de la literatura terrorífica*, "Arbor", LXXVIII, 1971, pp. 331-342 (l'autore vi riassume anche un suo racconto sulla suggestione della 'città morta' di dannunziana memoria: "Helas, in cui un celebre archeologo, alla scoperta di un palazzo minoico, va rivivendo le scene di una esistenza passata").

¹⁴ R. Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, cit. Per il filone paraletterario cfr. i volumi *Relatos de pesadilla*, Barcellona, Molino, 1949, con racconti di Balzac, Bierce, Wilkie Collins, alternati a firme meno note o pseudonime. Discorso analogo, ma con autori spagnoli posti in evidenza, imposta la più recente e pretenziosa *Biblioteca universal de misterio y terror*, dirección y selección de José Antonio Valverde, Madrid, UVE, 1981.

¹⁵ *Imaginación y fantasía*, in E. d'Ors, *Nuevo glosario*, III (1934-1948), Madrid,

Il paradigma è esemplificato nella vicenda di Blake, artefice della trasgressione di un codice di raffigurazione iconografica, tollerato dalla ragione e divenutole ben accetto. Gli angeli di Blake non posseggono infatti le ali caratteristiche del tradizionale tetramorfismo, ma nello sforzo di renderne al chiaroscuro la natura di apparizione misteriosa, somiglierebbero a una sostanza insignificante: “quell’ectoplasma culinario che chiamano besciamella”.¹⁶ L’ultima metafora intende infamare l’idolo della poesia pura,¹⁷ dando un’idea abbastanza netta della semplificazione eccessiva alla quale il secondo d’Ors riduce il suo sistema. Mentre la fortuna della lezione di Coleridge ha toccato ormai il fondo del malinteso.

2.

D’Ors classifica dunque, indifferentemente, Blake e lo sterniano Jean Paul tra i “fantastici” esecrandi; Omero e Poe tra gli “immaginativi”.¹⁸ Ritenuto “un classico camuffato di abiti romantici”, Poe è uno scrittore che, per l’accentuato razionalismo dei racconti, interessa notevolmente al glossatore.¹⁹ Sebbene infine si dichiarino superate

Aguilar, 1949, p. 879.

¹⁶ Ivi, p. 880.

¹⁷ William Blake pure genuino interprete, a veder bene, della teoria della immaginazione di Coleridge. Cfr. Northrop Frye, *Agghiacciante simmetria. Uno studio su W. Blake*, Milano, Longanesi, 1976, p. 188.

¹⁸ *Imaginación y fantasía*, cit., p. 880. Ma da questo punto di vista anche Cartesio è giudicato un “fantástico” (cfr. “*El sueño de Descartes*”, in E. d’Ors, *Nuevo glosario*, II (1927-1933), Madrid, Aguilar, 1947, p. 812).

¹⁹ Cfr. anche *Edgar Poe en las cartas y en los cuentos y paradoja de la sinceridad*, in E. d’Ors, *Nuevo glosario*, III, cit., pp. 33-36. Anteriore il confronto con Hawthorne, autorizzato dall’inserimento nei loro racconti (*fabulas*) di “elementi fantastici estranei alla realtà”. Ma differente la strategia dei due scrittori (cfr. *Nathaniel Hawthorne*, in E. d’Ors, *Nuevo glosario*, I (1920-1926), Madrid, Aguilar, 1947, pp. 574-575). Mentre nel primo glossario, catalano, d’Ors aveva dichiarato di preferire, controcorrente, il Poe poeta classicista (cfr. precedente capitolo 4).

le pregiudiziali culturalistiche di estrazione nazionale, una puntualizzazione contigua ribadisce l'elogio dell'immaginazione latina. Il motivo è offerto dalla monografia di Raffaele Carrieri, *La fantasia degli italiani*.²⁰

[...] in fatto di immaginazione, a questi artisti di Italia non c'è chi possa batterli. Tuttavia, secondo il nostro tecnicismo, l'elemento immaginativo sorpassa qui di gran lunga quello fantastico; cosicché l'unico infortunio, in un'opera tanto rara e affascinante, mi sembra essere il titolo.²¹

Si ignora evidentemente la tradizione designante, nella terminologia estetico-critica italiana, nella fantasia la facoltà eccellente. Comunque d'Ors individua la sovranità del plasticismo intellettualistico tramandata fino a De Chirico e a Carrà, protagonisti di un'avanguardia "architettonica" di contro alla produzione di incubi caratteristica del surrealismo.²²

Fedele a un personale canone di classicità il d'Ors si pone quindi davanti alla espansione della narrativa di consumo, ricusandone ovviamente le pratiche ma, dimentico della sua prima fase, pronunciandosi eventualmente a favore del "romanzo-romanzo", vale a dire della pura *fiction*, scartando il romanzo lirico ed il romanzo saggio.²³ Restando sottintesa la preclusione del realismo volgare. Eloquenti in questo senso le preferenze accordate a Max Beerbohm (nome compreso nella antologia di Borges, Bioy Casares e Ocampo) o a Céline, espressione di un "tremendismo" strutturalmente perfetto, nei rispetti del "suo quasi omonimo spagnolo" Camilo José Cela.²⁴

²⁰ R. Carrieri, *La fantasia degli italiani*, cit., vedi le precenti pp. 182 sgg.

²¹ *Fantasia degli italiani*, in E. d'Ors, *Nuevo glosario*, III (1934-1943), cit., pp. 887-888.

²² *Ibid.*

²³ *Novelas y novelistas*, ivi, p. 1063.

²⁴ *Ivi*, p. 1064.

Queste concessioni, se riflettono da una parte l'ambivalenza naturale di d'Ors, sono pure l'indice, dall'altra, già a venti anni di distanza dalle tesi di Ortega, di un incipiente mutamento non solo di gusto, ma probabilmente dei modelli fenomenologici di rappresentazione narrativa. Allo scopo pertanto di identificare ulteriori premesse generali (per quanto anche intrinsecamente divergenti) della lenta legittimazione del fantastico, e in precedenza dell'immaginario, vanno archiviate da ultimo le posizioni di altri due maestri della "maniera spagnola di vedere le cose".

La constatazione avanzata alquanto pacatamente da Machado-Mairena in relazione alla preoccupante lacuna, nel romanzo moderno, "di qualsivoglia elaborazione immaginativa", preludeva alla lode dell'opera di Cervantes il quale, "con gli stessi libri di cavalleria, epica degenerata, romanzo nel vero senso della parola, creò il romanzo moderno".²⁵ Anche d'Ors si era dichiarato dalla parte del *Quijote*, ma per il principio di ordine che vi riscontrava, non per la duplicità di livelli, reale ed immaginario che impressiona Mairena.²⁶ Conforme a un espresso dettato di poetica ("partire sempre dall'immaginato, dal supposto, dall'apocrifo, mai dal reale"), quella semplice constatazione costituisce il tentativo più incisivo di forzare la chiusura della teoria. Tenuto conto che l'unica voce che negli anni Trenta si era levata a difesa della permanenza del fantastico nel romanzo, aveva quel timbro a metà strada tra manifesto di avanguardia e culto della personalità di chi enuncia, tale comunque da non poter fare scuola, almeno in patria.²⁷

3.

Già nel 1915 Gómez de la Serna aveva enunciato la tesi alla quale resterà grosso modo fermo nella lunga militanza letteraria:

²⁵ *Sobre la novela*, in Antonio Machado, *Juan de Mairena* (I), Madrid, Cátedra, 1986, pp. 247 e 249.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 195.

non è la fantasia a rendere veritiero il possibile, una rara sicurezza invece che si affida alla (*cuenta con*) la più stretta realtà. I sentieri più larghi, comuni e menzogneri della fantasia [...] vizierebbero l'autentica emozione con il loro eccesso di pittoresco, con il loro abominevole sensazionalismo.²⁸

La “ruta” è ora piuttosto quella dell'imprevisto e del sorprendente (“Senza la banalità del romanzo poliziesco, il romanzo deve seguire la strada dell'inaspettato”).²⁹

Ogni cosa, perfino la più inverosimile e arbitraria, va condotta con naturalezza, tenendo conto che la naturalezza muta secondo le epoche e che la naturalezza di oggi non è in nessun modo quella di ieri.³⁰

In questo relativismo si riconosce altresì la lettura del sesto capitolo di *Aspects of Novel* di Forster, menzionato in conclusione del

²⁸ Della fortuna italiana di Gómez de la Serna già si è riferito *supra* (parte 1 capitoli 5-6). Giova forse ricordare che negativa era stata anche la prima impressione di Borges (cfr. Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografia letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 158). In una delle ultime interviste pubbliche Borges riconoscerà in Gómez de la Serna “un uomo di genio e un grande scrittore fantastico soprattutto quando non voleva esserlo” (J.L. Borges, *Coloquio*, in *Literatura fantástica*, cit., p. 34).

²⁹ R. Gómez de la Serna, *El Rastro*, Valencia, Prometeo, 1915, p. 114. Ma cfr. la lettura di Elide Pittarello, *Ramón Gómez de la Serna: El Rastro o le novità del rigattiere*, in *Dai modernismi alle avanguardie*, a cura di Carla Prestigiacomo e M. Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 85-99, che mette opportunamente in rapporto questo principio con la genesi di “un discorso smozzicato dove la descrizione prevale sulla narrazione, il predicato nominale sul predicato verbale che non intende ricadere nella logica dogmatica del racconto canonico”.

³⁰ *Novelismo*, in R. Gómez de la Serna, *Ismos* (1931), Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 351-357, p. 351.

saggio.³¹ Per il resto, però, Ramón sembra rifarsi, polemicamente, in parte a Unamuno e in parte a Ortega. Nel primo caso chiamando il romanzo “genere immortale, perché è quello che si produce vivendo e che lascia il lettore vivere [...]”. Nel secondo, per la programmatica trascendenza dell’orizzonte quotidiano.³² Nella definitiva commistione di verosimiglianza e inverosimiglianza, romanzo e surrealismo, il surrealismo privato di Ramón (o “ramonismo”), ormai si sono sovrapposti:

La realtà deve liberarsi nella fantasmagoria, conferendo un significato superiore a quanto accade e indicando le sue nuove forme [...]. Il romanzo, da molti anni, rappresenta per me tale surrealismo, tale ipotesi documentata della libertà terrestre.³³

L’elogio di Hoffmann, steso dall’autore durante un pellegrinaggio berlinese, è svolto in piena coerenza con queste premesse di poetica:

Hoffmann cerca il sorprendente della mescolanza stessa del vivere, tutto ciò che esalta e commuove la vita che passa. L’inatteso e l’inconcepibile si mescolano nella sua opera a regola d’arte.³⁴

Pure si tratta di un autore, Hoffmann, osteggiato per il razionalismo della sua scrittura da buona parte della narrativa fantastica, come dai surrealisti francesi, ma che appunto consente a Ramón di

³¹ Ivi, p. 352.

³² Ivi, p. 357. Cfr. Edward Morgan Forster, *Aspects of Novel* (1927), London. Arnold, 1963, pp. 99-115.

³³ *Novelismo*, cit., p. 353: “In questo mondo in cui tutto quanto succede, succede in modo limitato, confinato, in piena asfissia, dovevano esserci romanzi in cui la vita apparisse risolta in una maggior ampiezza, in maggior libertà dai pregiudizi, in immagini audaci e chiare. Io, quando vivo pienamente, è nei romanzi, nella loro vita sciolta, per i suoi sentieri liberi” etc.

³⁴ R. Gómez de la Serna, *Automoribundia 1888-1948*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 529.

correggere la propria posizione in seno all'avanguardia.³⁵ In effetti, all'elemento macabro, che vi ha un rilievo duraturo e imponente,³⁶ si associa nella produzione di Gómez de la Serna l'applicazione costante di una tecnica costruttiva. Se la sua maniera resta quella programmaticamente corrosiva del dott. Montarco, è vero che essa si contrae in realizzazioni abbreviative, oltre il limite del consentito narrativamente parlando, e laddove racconto e *greguería* vorrebbero sovrapporsi. Si tratta di una riduzione ulteriore, tanto rispetto alla *short story* che ai vari modelli narrativi 'privi di intreccio'. Nella *greguería* una metafora arguta e generativa in quanto corretta sintatticamente,³⁷ mentre appaiono imprevedibili gli sviluppi delle sue potenzialità ed indefiniti confini con le forme relativamente più estese, a partire dalla 'fantasmagoria'. Gómez de la Serna avrebbe aderito al primo volume del "900" in francese di Bontempelli con sette *Fantasmagories* e ventisette *Gregueries*.³⁸ Due fantasmagorie, da *Muestrario e da Los muertos y las muertas*, sono accettate da Borges, Bioy Casares e Ocampo.³⁹ L'inserimento denota quell'indubbia componente antinarrativa pure sottaciuta da Bioy Casares nel poscritto del 1965. Per Bontempelli

³⁵ Borges, Bioy Casares e Ocampo avevano deliberatamente emarginato, lo si ripeta, dal novero antologico l'autore dei *Nachtstücke*, diffidato, come è noto, anche da Breton.

³⁶ Dal *Rastro*, cit., a *Los muertos y las muertas, y otras fantasmagorías*, Madrid, Arbol, 1935, a *El novelista*, Valencia, Sempere, 1923, ne emerge un uso costantemente metalinguistico. Cfr. in merito l'adeguata lettura in chiave di *nouveau fantastique* cioè fantastico secolarizzato; di Nicolás Cesar, *Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna*, "Anuario de Estudios Filológicos", VII, 1984, pp. 281-297.

³⁷ Il termine venne tradotto (da Montale) con *Frottole* ma si trattava di *greguerías* lunghe (cfr. *Narratori spagnoli*, a cura di C. Bo, cit., pp. 905-919). "La parola significa schiamazzo, e in particolare il grido dei maialini in corsa dietro la scrofa", precisa invece Rosa Rossi (*Da Unamuno a Lorca*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 166).

³⁸ "900", I, 1926, pp. 46-52).

³⁹ *Antología de la literatura fantástica*, cit., pp. 202-203.

prevaleva invece, nell'acquisizione delle forme brevi di Gómez de la Serna l'aspetto umoristico.

È interessante tuttavia notare i risultati che lo stesso autore consegue quando prova a mettere da parte questo atteggiamento anti-letterario. Si pensi a un romanzo di impianto tradizionale come *Il segreto dell'acquedotto*, per il quale si è fatto ricorso equivocamente alla nozione di "realismo magico".⁴⁰ La centralità del paesaggio urbano di Segovia, la meraviglia con cui il personaggio contempla lo spazio, vi rappresentano elementi di grande spicco. Il segreto è quello inerente alla identità del costruttore dell'acquedotto romano, come un enigma che ossessiona don Pablo, un erudito locale che giunge alla conclusione di supporlo egiziano. Ma alla leggenda, dunque, di un paesaggio culturale, rispondono immediatamente l'umorismo nero, l'ironia tanatologica del narratore, che ne soverchia il fondamento mitico destinato a perire (come in Unamuno) nell'atto medesimo di autodistruzione del personaggio, di negazione della narrativa.

⁴⁰ Cfr. le fonti riferite da Carolyn Richmond nella sua edizione (R. Gómez de la Serna, *El secreto del Acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 45). Lo spunto centrale del romanzo può senza meno venir dichiarato fantastico-archeologico.

VII. RIDONDANZE E RISONANZE DEL DUENDE:

IL FANTASTICO CONTESO TRA POESIA, RACCONTO E ROMANZO

la verdadera lucha es con el duende

Lorca

TREMENDUM E SACER – LE COMUNI MATRICI (LANDOLFI, BUZZATI, JOVINE) –
CORNICE GALLEGA (MARTÍNEZ-BARBEITO, FERNÁNDEZ FLÓREZ) – LETTERATURA E
CREDENZA (CUNQUEIRO)

Tra i fermenti repressi dal conformismo franchista e le voci degli esiliati a Parigi o in Ispanoamerica, tra sussulti dell'avanguardia da una parte, "disumanizzazione" dell'arte e ritorno obbligato al barocco dall'altra, il quadro generale della narrativa spagnola delineata, durante i primi anni della dittatura, una serie di convergenze in chiave antirealistica.¹ Ricapitolando, nell'avanguardia si possono far rientrare Unamuno (avversario tanto del realismo borghese, quanto dalla letteratura di consumo per il suo intellettualismo, avversato dal neo-barocchismo di un d'Ors lontano dai temi del suo esordio); Gómez de la Serna (controrealismo e uso metalinguistico del fantastico); quindi Borges ed il suo gruppo. Nella "disumanizzazione"

¹ Cfr. Elsa Dehennin, *La littérature espagnole contemporaine : du réalisme à l'excentricité*, "Revue de l'Université de Bruxelles", 2-3, 1971, pp. 238-270. Si presceglie come guida per quest'ultima escursione nelle correnti della narrativa spagnola del dopoguerra questo saggio, di una studiosa già attenta alle manifestazioni dell'immaginario letterario e che successivamente avrebbe dato il meglio di sé nell'interpretazione del fantastico.

trovano posto invece tutti i fenomeni che vi colloca Ortega, compreso il romanzo che egli definisce “moderno”: fenomeno estraneo all’immaginario collettivo spagnolo.

Mentre, al contrario, a partire dagli anni Quaranta, in sottesa concomitanza con l’imperativo antifascista e con le istanze del neorealismo, la tendenza dominante “si distingue per un rifiuto di de-realizzare, dunque di stilizzare e, *a fortiori* di disumanizzare. Essa colpisce per la sua ricerca dell’immanenza, per la sua serietà, per la sua assenza di ironia”.² Questo modello di “realismo umanista” appare differenziabile dal neorealismo alla maniera italiana, esplicitamente impegnato, e si propone come mediazione originalmente spagnola. D’altro canto, il fatto che gli *auctores* della tradizione realistica ‘soggiacente’, da Alarcón a Valera, alla Pardo Bazán, a Pérez Galdós, a Baroja, a Blasco Ibañez, abbiano scritto anche racconti fantastici, ostentando indulgenza nei confronti del soprannaturale,³ vale come una qualificazione al rovescio del rigore ‘umanistico’, lo si ripeta, non socialista o esplicitamente *contro*, del realismo spagnolo dell’immediato dopoguerra civile.

1.

Vale tuttavia la pena di soffermarsi sulla lettura che Elsa Dehennin proponeva del testo forse più rappresentativo di quella scuola, apprezzato al punto di motivare al suo autore il conferimento del Nobel nel 1989:

Cela ha ammesso che nel *Pascual Duarte*, come in tutta la sua opera, l’azione è costellata (*lastrada*) della presenza puntuale del *fatum* [...]. Pascual Duarte non è una vittima di quello strano *duende* – parola intraducibile – analizzato da Lorca?⁴

² Ivi, p. 245.

³ Oltre a quanto già riferito, cfr. il corpus delle antologie e degli studi cit. nelle note al capitolo VI.

⁴ E. Dehennin, cit., p. 255.

Il collegamento alla conferenza di Lorca si sarebbe considerato provocatorio, non tanto retrodatando la problematica “tremendista”⁵ al dibattito degli anni Trenta, quanto piuttosto sottraendo il romanzo di Camilo José Cela alla provvisoria giustificazione “umanistica” e inserendolo in un filone di ben più lunga durata. Il filone, ancora una volta riemergente, di quel barocco metastorico denotante il sistema culturale spagnolo.

La posizione di García Lorca, scrittore prima che poeta antifascista, nel quadro della poesia del Novecento sembra manifestare due aspetti antitetici: cosmopolitismo e regionalismo, per questo merita un approfondimento da non considerare estemporaneo nel quadro della presente trattazione.⁶ Mentre i contatti con l'avanguardia e la riflessione sulla modernità del “poeta a New York” giustificano la pressante attualità della sua poesia, il legame con il patrimonio folklorico andaluso contrassegna una tendenza nuova che avrà notevole eco in Europa e anche sulla poesia italiana di ispirazione direttamente o indirettamente regionalistica: dal *Lamento per il Sud* di Quasimodo, al *Lamento del pescatore di Pola* di Noventa. Tuttavia l'eredità della poetica di García Lorca si snoda altresì nel campo della narrativa e

⁵ Si metta provvisoriamente tra parentesi la credibilità stessa dell'etichetta. Curiosa fortuna, quella di uno scrittore come Ramón J. Sender, al quale si attribuisce contemporaneamente la paternità delle correnti “tremendista” e realistico-magica (tra le quali evidentemente tira “aria di famiglia”). Rispettivamente per *Iman*, Madrid, Cenit, 1930; e per *Epitalmio del Prieto Trinidad*, México, Quetzal, 1942. Cfr. Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de R.J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, p. 256; José Luis Sánchez Ferrer, *El realismo mágico en la novela hispano-americana*, Madrid, Anaya, 1990, p. 46.

⁶ Sulla presenza, qui accolta solo come suggerimento limitato al romanticismo, ma non solo latente come finora nella presente indagine, al contrario del tutto congruente nella sua essenza, di aspetti del fantastico nella poesia, cfr. l'indagine di Michel Viegnes, *L'envoûtante étrangeté : le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

del romanzo, prima che nella poesia, dato il rilievo che vi assumono le componenti regionali dal verismo in avanti. La smagliante conferenza del 1930, che ha indotto all'incontro inatteso con Lorca *en la ruta de lo fantástico*, va affrontata a partire dal trattamento del soggetto centrale, quello del Duende. Un trattamento differenziato, per esempio, da quello poetico proposto in precedenza dal Marchese di Villanova poeta spagnolo, residente in Italia tra le due guerre:

No se sabe qué hacer con este tiempo triste
llueve tras los cristales – llueve la tarde entera
El canario en su jaula trina junto al alpiste
el pez rojo divaga dentro de la pecera
Suenan un rumor opaco en el salón contiguo
que està solo – un tumulto misterioso y discreto
muebles cuadros y lámparas – todo es serio y antiguo
en un ambiente noble y un aire de secreto
Son los duendes que a veces bajan de las buhardillas.⁷

Si trattava per il Marchese di Villanova di addomesticare gli spiriti folletti, provenienti dalla strada e radicati presso il popolo, nel chiuso di un crepuscolo borghese e colto, dalle morbide sfumature antiquarie. In Lorca il duende sembra invece parlare ancora la sua voce primitiva, quasi raccolta direttamente nella vita delle piazze e negli angiporti piuttosto che negli scricchiolii sospetti della libreria. Nondimeno la struttura del discorso di Lorca è caratterizzata da un forte impianto intertestuale, costellato da citazioni e allusioni ripetute che necessitano l'assistenza di una apparato di note, latitante nel testo della conferenza. Non è infatti nemmeno un puro *ensayo* di antropologia letteraria, ma anche uno studio di comparatistica che intende, *anche*, mettere a confronto tre categorie estetiche, corrispondenti a tre nazionalità o sistemi culturali distinti:

⁷ Rafael Lasso de La Vega, *Antología*, prólogo y selección de Joaquín Caro Romero, Madrid, Rialp, 1975, pp. 73-74.

- l'angelo, che corrisponde all'arte italiana e al classicismo;
- la musa, prevalente nella letteratura tedesca e nel romanticismo;
- il *duende*, che sarebbe tipico della Spagna e in particolare dell'Andalusia.

Resta fuori la Francia, con il suo paradiso della ragione, appena incrinato dalle presenze provocatorie di Rimbaud e Lautréamont. Vale forse la pena di notare che un riferimento estemporaneo tocca anche la figura di Paganini, quale campione del demoniaco musicale. Come Paganini, e alla pari dei grandi virtuosi italiani del '700 idolatrati da E.T.A. Hoffmann, "El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca".⁸ Per quanto riguarda Nietzsche, García Lorca ne colloca il pensiero alle sorgenti della propria riflessione, quando giunge alla necessità di una definizione più precisa, per quanto umanamente possibile, dell'oggetto controverso e quasi esclusivamente atmosferico del contendere:

Questo "potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega" è, insomma, lo spirito della terra, lo stesso *duende* che abbracciò il cuore di Nietzsche, che lo cercava nelle sue forme esteriori sul ponte di Rialto o nella musica di Bizet, senza trovarlo e senza sapere che il *duende* da lui inseguito era saltato dai misteriosi greci alle ballerine di Cadice.⁹

È opportuno esplicitare in questo brano, facile alla lettura e all'apparenza, il riferimento diretto alla lirica nietzschiana *An der Brücke*, nota anche sotto il titolo *Sul ponte di Rialto*, i cui elementi sono la notte, l'anima, la musica. Come si legge invece nella fondamentale orazione di Apuleio *Sul dio di Socrate*, sinonimi sono "*animus*" e "*daemon*", e come tali Lorca li utilizza. Il secondo passo di Nietzsche tenuto da Lorca presente, quello su Bizet, è invece significativamen-

⁸ Federico García Lorca, *Prosa*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 32-33.

⁹ Ivi, pp. 6-7.

te contenuto nella sezione “Popoli e patria” di *Al di là del bene e del male* (1886), dunque all’interno di considerazioni comparatistiche di impronta fortemente europeista e indirizzate a quegli uomini cosiddetti:

abbastanza rari e raramente soddisfatti, che hanno un orizzonte troppo vasto per riporre il loro appagamento in un qualsiasi sentimento patriottardo, essi che sanno amare nel nord il sud e nel sud il nord – per i mediterranei di nascita, per i “Buoni europei”, per costoro ha scritto la sua musica Bizet, l’ultimo genio che abbia intravisto una nuova bellezza e una nuova seduzione – che abbia scoperto un lembo di *mezzogiorno della musica*.¹⁰

Ma l’influenza di Nietzsche appare ancora più radicale, se si considerano le indicazioni di un libro di transizione come *La gaia scienza* in cui Nietzsche sembrava ridurre le distanze del presente dall’eredità della cultura mediterranea e dai caratteri del suo persistente arcaismo:

il canto – si legge ancora in un aforisma della *Gaia scienza* – è l’incantazione dei demoni, che si pensano in queste circostanze operanti, li rende condiscendenti, servi e strumento dell’uomo [...] *ogni azione è connessa all’assistenza di spiriti: canto magico ed esorcismo sembra siano stati la forma originaria della poesia*.¹¹

A ben vedere però, a monte della tripartizione organizzata da Lorca, che pone l’angelo e la musa da una parte, il *duende* dall’altra, risiede oltretutto la distinzione puramente nietzschiana di fenomenologie apollinee e dionisiache:

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1977, p. 170.

¹¹ F. Nietzsche, *Idilli di Messina, La gaia scienza, Scelta di frammenti postumi (1881-1882)*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Mondadori, 1971, p. 94.

Angelo e musa vengono da fuori; l'angelo dà luce e la musa dà forme (da loro apprese Esiodo). Pane di oro o piega di tuniche, il poeta riceve regole nel suo boschetto di alloro. Di contro, il *duende* bisogna svegliarlo nelle più recondite stanze del sangue.¹²

A ben vedere ancora, da una parte si collocano i prodotti del classicismo umanistico e romantico (sintetizzati da Goethe), dall'altro quelli provenienti da radici culturali più profonde, preclassiche, primitive, a volte subalterne. Sono le stesse radici del *cante jondo* andaluso che, laddove esulano dalla loro circoscrizione regionale, propongono il *duende* come una costante estetico-antropologica; precisamente l'intuizione che immette nell'espressione estetica il corpo e la morte:

Tutte le arti, come pure i paesi, sono capaci di *duende*, di angelo e di musa; come la Germania ha, salvo alcune eccezioni, musa e l'Italia detiene in permanenza l'angelo, la Spagna è in tutti i tempi mossa dal *duende*, come paese di musica e danze millenarie, dove il *duende* spreme limoni all'alba, e come paese di morte, come paese aperto alla morte.¹³

Secondo quanto si apprende da Apuleio tre forme erano note nell'antichità di rituale demonologico: la lamentazione, la danza, la musica differenziate per regione geografica di pertinenza.¹⁴ A proposito delle sopravvivenze della demonologia presso le culture subalterne, Ernesto De Martino avrebbe messo in guardia contro la facile schematizzazione folclorica, dal momento che, come avvisava l'antropologo italiano il folklore appartiene al mondo moderno e non ne è al di fuori; e, secondo punto, il mondo moderno non si definisce contro il mondo magico, bensì nella coesistenza con esso.

¹² F. García Lorca, *Il Duende teoria e gioco*, traduzione di Valentin Gómez y Oliver, Roma, Semar, 1996, cit., pp. 10-11.

¹³ Ivi, pp. 20-21.

¹⁴ Apuleio, *Sul dio di Socrate*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Raffaello Del Re, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1996, p. 51.

Il punto di vista di De Martino era scientifico e filosofico, quello di García Lorca saggistico e poetico, tuttavia c'è un'indubbia specularità tra gli universi indagati dal secondo come dal primo, per cui si può dire che alle conferenze di García Lorca sulla tradizione e sulla architettura del *cante jondo* (1921-1932) corrisponde la monografia di De Martino su *Morte e pianto rituale* (1958), mentre a *Juego y teoría del duende* va associato *Sud e magia* (1959) comprensivo della illuminante appendice sul tarantismo.¹⁵

2.

Delle comuni matrici mediterranee e mediorientali Lorca si dimostra consapevole in più di una occasione, lasciandole tuttavia sullo sfondo. Dal momento che ciò che sembra stare più a cuore dello scrittore è piuttosto un chiarimento all'interno dei confini della civiltà ispanica, allo scopo di riaffermare il primato tragico delle culture di lingua spagnola.

In ogni modo basta confrontare con il *Llanto por Ignacio* il lamento dei contadini molisani sul corpo di Luca Marano, sul quale si conclude il romanzo di Francesco Jovine *Le terre del Sacramento* per riconoscere la medesima correlazione di morte e pianto rituale, individuabile negli stessi oggetti: la spada che metonimicamente sta per l'eroe (un Orlando-Don Giovanni-Chisciotte); le ossa; la terra sanguinante.¹⁶

C'è differenza tra un torero e un agitatore politico? Però è interessante notare che l'unico prodotto artisticamente valido di un lorcismo, quello italiano, paragonabile per densità solo a quello lusitano, provenga dal neorealismo narrativo e non dalla poesia.¹⁷ Si

¹⁵ Cfr. rispettivamente di Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, e *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1995.

¹⁶ Vedi Francesco Jovine, *Le terre del Sacramento*, Torino, Einaudi, 1994, p. 251.

¹⁷ Per cui si rinvia al quadro delineato da Ubaldo Bardi, *García Lorca e la*

tratta di un indizio di notevole interesse. Analogamente, infatti, per avere un corrispettivo del *viento-hombrón* del vento-satiro che investe e insidia Preciosa nel secondo *romance* della raccolta gitana,¹⁸ occorre sorprendentemente (dal punto di vista della ricezione della poesia, ma non di quello del modo fantastico) rivolgersi a Dino Buzzati, *Il segreto del bosco vecchio* (1935). In questo romanzo breve agisce tra i personaggi un certo vento di nome Matteo:

Tutti ne avevano grande terrore. Quando Matteo si avvicinava, gli uccelli smettevano di cantare, le lepri, gli scoiattoli, le marmotte e i conigli selvatici si rintanavano, le vacche emettevano lunghi muggiti.¹⁹

E con l'immaginario buzzatiano non siamo più al livello di un paesaggio mediterraneo e solare, bensì alpino e brumoso, che è lo stesso delle imponenti montagne evocate a più riprese nell'opera del narratore bellunese. Ma si pensi ancora a un'indicazione di Elémire Zolla, che riscontra l'identica, tremenda esaltazione di Lorca in un romanzo giovanile di Tommaso Landolfi, *La pietra lunare* (1938), dove si assiste alla metamorfosi della donna-capra e si materializzano gli spettri dei briganti,²⁰ protagonisti universali della leggenda, quali compaiono a Nord e a Sud del mondo, nelle montagne di Dino Buzzati come nella Lucania di De Martino e di Carlo Levi, come nell'Andalusia reale-immaginaria del *Romancero-gitano*. Questo straordinario romanzo, *La pietra lunare*, svolto nella cornice di una Ciociaria primigenia in cui Montale, nella *Elegia di Pico Farnese* (*Le Occasioni* 1939) avrebbe intravisto donne barbute e orde di uomini-capra, non può non ram-

poesia italiana del Novecento, "Quaderni Ibero-americani", 65-66, 1988, pp. 71-88.

¹⁸ F. García Lorca, *Poesie*, a cura di Norbert von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1996, p. 145.

¹⁹ D. Buzzati, *Il segreto del bosco vecchio*, Milano, Mondadori, 1979, p. 36.

²⁰ Cfr. Tommaso Landolfi, *Opere*, (I), 1937-1959, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 117-201.

mentare la lirica con cui si chiudeva il *Libro de Poemas*, *El macho cabrío*, “demonio nudo [...] / Oh ser de hondas leyendas santas”,²¹ che già prefigura gli sviluppi successivi della poetica di Lorca; una poetica che impone metamorfosi, mitizzazioni, personificazioni, in base a una tendenza che esula dai limiti della versificazione per invadere i territori del racconto, incontrando nella forma tradizionale del *romance* la sua dimensione ideale, poetica e narrativa a un tempo.

Sebbene cada in un momento di particolare prudenza nei confronti di quella tendenza generale che Ortega chiamava “disumanizzazione” e, globalmente, nei confronti del fantastico e dell’immaginario collettivo, la ricezione delle tematiche lorchiane nella narrativa spagnola degli anni Quaranta è tuttavia estremamente significativa, in particolare presso quel sottotipo neorealistico che assunse l’effimera ma efficace dicitura di “tremendismo”.

Tremendum e *sacer* sono sinonimi nel dizionario del duende, e anche secondo l’intenso memoriale del “tristo” Pasqual Duarte di Cela:

Il pensiero della morte arriva sempre con passo di lupo, strisciando come una serpe, come tutte le peggiori immaginazioni. Non arrivano mai d’improvviso i pensieri che ci sconvolgono la vita; l’improvviso ci soffoca per alcuni istanti, ma svanendo ci lascia davanti a lunghi anni di vita. I pensieri che ci toccano con la peggiore delle follie, quella della tristezza, sempre arrivano a poco a poco come se niente fosse.²²

E secondo Lorca il duende non sopraggiunge, a passi di danza e a colpi di presentimenti e di fantasie negative, se non nell’incombente imminenza della morte. Immaginazione equivale per Lorca a una forma di rappresentazione a suo modo logica del reale:

²¹ F. García Lorca, *Poesie*, cit., p. 59.

²² Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte* (1942), Barcelona, Destino, 1972, p. 150.

Per me immaginazione è sinonimo di attitudine alla scoperta [...]. L'immaginazione fissa e dà chiara vita a frammenti della realtà invisibile in cui l'uomo si muove. La figlia diretta dell'immaginazione è la metafora, nata a volte da uno scatto improvviso dell'intuizione, illuminata dalla lenta angoscia del presentimento. Però l'immaginazione è limitata dalla realtà: non si può immaginare ciò che non esiste.²³

La duplicità di codesta definizione, concernente sia la facoltà immaginativa, che una fenomenologia dell'immaginario, si risolverebbe nella mediazione dell'ispirazione intesa come stato d'animo e non come un dato di fatto presente *nell'animo*²⁴ (perché “*animus*” e “*daemon*” valgono l'uno per l'altro e sono l'uno dentro l'altro). Non c'è dubbio che il duende sia, per quanto detto, una grande metafora dell'ispirazione poetica. Ma esso resta d'altro canto “lo spirito nascosto della dolorosa Spagna”. Duende come si è visto non è il diavolo, non è l'angelo, non è identificabile nella musa o in altro agente esterno, dal momento che “si risveglia nelle più remote dimore del sangue”. Questo potere dunque dell'ispirazione, questo “potere misterioso” è, mediterraneo e dionisiaco, lo spirito della terra. Tuttavia appare evidente che quando passa dalla realtà del duende individuale a considerare i valori del duende collettivo, Lorca si inoltra nei domini dello stile caratterizzante un gusto ispanico longevo, insistendo infatti nella seconda parte della sua conferenza sulla continuità sussistente tra la tradizione artistico-letteraria e la celebrazione folclorica del Trionfo della Morte. Entro le linee di quel barocco assolutamente metastorico che vorrebbe denotare la personalità del sistema culturale spagnolo, emerge in tal modo la sfumatura più affascinante e più discutibile del pensiero di Lorca:

²³ *Imaginación, inspiración, evasión* (1928), in Federico García Lorca, *Prosa*, cit., p. 132.

²⁴ Ivi, p. 136.

la malinconica musa della Catalogna e l'angelo bagnato della Galizia devono guardare, con amoroso stupore, il *duende* della Castiglia[...].²⁵

Altrove e più vigorosamente, fortemente sentita e difesa altresì da ogni suggestione turistica, sarà ribadita dal poeta la superiore intensità e la definitiva centralità del paesaggio culturale ispanofono.²⁶ Con mano felice ma erronea, chiudendola in un regionalismo restrittivo, quasi sprofondandola nell'alveo della propria lingua materna, Lorca non rende in tal modo giustizia alle ben più ampie potenzialità estetiche della categoria da egli stesso scoperta e coltivata. Spetta a un'indagine comparata svolta, come si sta azzardando, sulla base delle stesse indicazioni dell'autore, ripristinarne l'estensione genuina e l'universale leggibilità.

Ma appare fortemente connotata e generativa la collocazione spaziale in cui Cela, gallego almeno di natali, mette in scena i delitti di Pascual Duarte nella cornice bianca e meridiana dell' Estremadura e della Mancia:

Era un paese caldo e assolato, ricco abbastanza di oliveti e di maiali (scusate!), le case talmente dipinte di bianco, che fa male agli occhi soltanto il rammentarle.²⁷

L'intenzione però della Dehennin era stata probabilmente solo quella di indicare acutamente i limiti del realismo, di ogni realismo, nell'immaginario, come è dimostrato dall'emergere, alla fine degli

²⁵ F. García Lorca, *Il Duende teoria e gioco*, cit., pp. 10-11.

²⁶ "Non voglio che voi crediate che voglia parlare della Spagna nera, la Spagna tragica, etc., topos eccessivamente maneggiato e privo, ora come ora, di valore letterario. Però il paesaggio delle regioni che più tragicamente rappresentano la Spagna, che sono quelle dove si parla il castigliano, mantiene lo stesso accento duro, la stessa drammatica originalità, la stessa aria sottile dei canti che vi nascono [...]" (*Las nanas infantiles*, in F. García Lorca, *Prosa*, cit., p. 148).

²⁷ *La familia de Pascual Duarte*, cit., p. 21.

anni Sessanta, delle alternative dello sperimentalismo e del fantastico provenienti dalla narrativa ispanoamericana e anche, sebbene in misura non minore dall'Italia di Buzzati e di Calvino, e rappresentate in Spagna, rispettivamente, da Goytisolo e da Cunqueiro.²⁸

3.

Appare nondimeno opportuno soffermarsi ancora su un romanzo iscritto nella scuola del realismo “tremendista”. Qualifica meritata da *Il bosco di Ancines* di Martínez-Barbeito, per la ricostruzione dei delitti di un personaggio assolutamente dominato da forze estranee e misteriose, un licantropo realmente processato a La Coruña nel 1854.²⁹ Qualifica che tuttavia si rivela del tutto estrinseca e circostanziale, non trattandosi chiaramente di un tipo di romanzo della realtà, della diretta contemporaneità, da cui si defila per affrontare un episodio di cronaca giudiziaria locale. Risultando così, piuttosto che alla *Famiglia di Pascual Duarte*, affine a un romanzo storico come *Il signore dei Lupi* di Dumas (1857).

La cornice gallega, “esperpentica”,³⁰ dominante e quasi trascendente le motivazioni dell'intreccio, è sotto certi aspetti tematizzata nelle arringhe processuali. Laddove l'accusa intende smascherare l'opportunismo dell'assassino che, avendo ucciso a mero scopo di rapina, ora si riparerebbe dietro la superstizione della licantropia:

“No, signori della corte, Benito Freire cerca di salvarsi ordendo una favola che potrebbe probabilmente trovare credito presso l'ambiente rurale in cui si svolgeva la sua vita, ambiente di cui ben nota è la propensione ad accettare il soprannaturale ed il meraviglioso come parti integranti della realtà”.³¹

²⁸ E. Dehennin, cit., pp. 265 e sgg.

²⁹ Cfr. Carlos Martínez-Barbeito, *El bosque de Ancines* (1947), Barcelona, Destino, 1976, p. 8.

³⁰ Ivi, pp. 32-33.

³¹ Ivi, p. 174.

L'avvocato difensore, dopo aver proposto un accurato saggio di bibliografia sull'argomento (da Erodoto a Cervantes, a Goethe), a sua volta contesta decisamente:

“Come stupirsi che in Galizia esistano correnti popolari di adesione a una credenza che risulta diffusa in tutte le regioni montane d'Europa e, principalmente, in quelle che fanno parte dell'antico mondo celtico? È lecito chiamare barbara ed ignorante una terra che conserva i miti consacrati nei fasti della letteratura universale?”³²

La professione di fede antropologico-letteraria dell'avvocato Sanjurjo deve essere la medesima condivisa dal narratore gallego, nonché dal “pubblico”, che sta per il lettore modello e auspicato disponibile alla ricezione della spiegazione irrazionale:

“Mi sia solo permesso far riferimento a una tradizione consolidata nei territori già dominati dai celti [...]”.

Il pubblico anche si sentiva affascinato e ascoltava in silenzio: zone tenebrose dell'animo umano venivano illuminate dall'eloquenza dell'avvocato ed in aula nessuno fiatava [...]. “Dalla concorrenza delle due circostanze [continuava] l'epilessia, terreno fertile per ogni genere di monomanie, e la superstizione della licanropia, tanto viva nel paese, nasce un tipo patologico perfettamente determinato: il licanthropo Benito Freire, che non può essere considerato responsabile degli omicidi che ha commesso, dato che non era lui che li commetteva, ma il suo doppio, il suo *alter ego*, il suo cattivo angelo”.³³

Dunque per l'avvocato Sanjurjo, portavoce della poetica del Martínez-Barbeito (traduttore di Poe e autore di una guida nei territori culturali di Finisterre), il destino del personaggio è il prodotto di

³² Ivi, p. 178.

³³ Ivi, pp. 180-181. La dialettica colpa/discolpa tra l'io e il suo doppio è originaria del relativo complesso mitico, vedi M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., dal mito di Elena a Hoffmann (pp. 42, 190).

una situazione la cui durata si riflette in un paesaggio culturale, quello gallego, come nei testi del folklore e della tradizione letteraria. Su un piano analogico del tutto parallelo al caso di Pascual Duarte e del suo “*duende*”, questa situazione di credenza informa scopertamente, in più di un luogo, il particolare realismo della narrazione. La prima vittima che assiste alla metamorfosi nel bosco, eponimo, di Ancines, appare annientata prima ancora dal realismo del momento vissuto, superiore e non previsto nei generi popolari:

Rivissero in pochi secondi nell’immaginazione della sventurata le romanze che si cantavano nelle fiere e si ripetevano nelle notti di inverno, presso il fuoco, di spettri in forma di bestia e di cristiani trasformati in lupi sanguinari a causa di una maledizione ben riuscita; sì, tali racconti la avevano fatta rabbrivire per il terrore, ma la realtà attuale era più forte, e si sentì svenire [...].³⁴

L’influenza di contenuti tradizionali dell’immaginario, pervenuti nella letteratura orale, è richiamata nel capitolo immediatamente successivo, il quarto: “Mormoravano le vecchie che la grotta aveva la sua Signora (*Dama*) e che molti anni prima, con l’intenzione di trovarla il visconte di Alaide[...]” etc. Si tratta di una leggenda parzialmente affine a *Gli occhi verdi* di Bécquer, sebbene il protagonista sia presentato come un sospetto negromante e concluda il suo viaggio sotterraneo in una specie di purgatorio. Ma sta di fatto che essa è ignorata dal personaggio del romanzo che, precluso dall’esperienza di una nuova crisi (secondo l’interpretazione che ne avrebbe dato l’avvocato difensore), tranquillamente si addormenta nella grotta.³⁵ Ci sono delle storie (*historias* o *relatos*) corrispondenti a delle credenze, quindi, e in assenza delle prime, ignote al personaggio, cadono le seconde, rimanendo allo stato potenziale i comportamenti culturali relativi, nonché i percorsi stessi della narrazione. Sembra aver letto il

³⁴ C. Martínez-Barbeito, *El bosque de Ancines*, cit., p. 20.

³⁵ Ivi, p. 23.

romanzo di Martínez-Barbeito il più giovane autore che ambienterà in Castiglia una storia fantastico-antropologica di licantropia femminile a meno di dieci anni di distanza. Ma qualcosa è cambiato: la dittatura è tramontata e questo si avverte anche nella scrittura del fantastico, distruttiva e liberatoria nel contempo.³⁶

Ma tornando alla situazione anteriore, nei confronti degli eccessi del “tremendismo” e in difesa delle ragioni della narrativa breve, si definiva la posizione di un altro scrittore gallego, Wenceslao Fernández Flórez, con una carriera letteraria alle spalle già molto ampia. Alla tendenza “nera” del romanzo moderno, l’autore contrappone la leggerezza del racconto: “silfo de la fantasía e del sentimiento”.³⁷ Genere da portare avanti sul duplice binario dell’umorismo e del fantastico. Ma già dai primi racconti degli anni Venti la sovrapposizione dei livelli narrativi obbediva, piuttosto che a una strategia dell’effetto, agli automatismi del sogno.³⁸ E quantunque le potenzialità atmosferiche del paesaggio gallego siano esplorate a dovere (in un caso, il pellegrinaggio, il bosco, le credenze nel magico; nell’altro la pioggia battente, lo scroscio dei doccioni mostruosi della cattedrale etc.), anch’esse risultano utilizzate alla stregua di metalinguaggio onirico.

Che di questo passo l’immaginario fosse destinato ad azzerare gli altri livelli eventualmente concorrenti, tanto reale che soprannaturale, in una forma di realismo magico generalizzato, ne fornirà attestazione *Il bosco animato* (1943). “Libro”, non romanzo – come giustamente suggerito –³⁹ risolto in una struttura episodica, la cui

³⁶ Antonio-Prometeo Moya, *La loba*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

³⁷ Come si legge nel prologo della raccolta *Fuegos artificiales*, Barcelona, Planeta, 1954, dove l’autore rivendica alla forma breve un dominio antitetico al romanzo (pp. 8-9).

³⁸ Cfr. *El claro del bosque* e *La fría mano del misterio*, entrambi in Wenceslao Fernández Flórez, *Tragedias de la vida vulgar. Cuentos tristes*, Madrid, Atlántida, 1922. Per la parodia della *ghost-story* e dello spiritismo, cfr. la raccolta speciale *Fantasma*, Madrid, Ca. Ibero-Americana, 1930.

³⁹ Cfr. la prefazione di Mainer a Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque*

omogeneità rimanda questa volta alla morfologia e alla metamorfosi di un paesaggio gallego. A partire dalle suggestioni del primo capitolo, o “stanza”:

La macchia di lamponi è un essere fatto di molti esseri. [...] Nessuno sa dire esattamente perché, e forse lo si negherà, però tutti gli spiriti avvertono un turbamento quando li circonda la macchia; i bambini non passano nelle sue vicinanze, le fanciulle la attraversano con un timore affannoso, poiché si rammentano la notte di quel fantasma alto, alto e bianco, bianco, che è la *Estadea*, e il giorno del satiro, al quale i poeti hanno fatto i funerali da quando nessuno lo vide più sui monti polverosi della Grecia e nei boschi dell'Italia, e che invece vive misteriosamente rifugiato – con il curioso nome di *Rabeno* – nell'ombrosa Galizia, senza altri cronisti delle vecchie e delle sguatterie che parlano di lui tra riso e paura.⁴⁰

4.

Le suggestioni di un paesaggio culturale, annodate al rapporto tra letteratura e credenza, attraverso il riferimento intertestuale ai modi della narrativa orale, da una parte, alle mitologie letterarie, dall'altra, conoscono la codificazione ultima nella scrittura bilingue di Álvaro Cunqueiro.⁴¹ Mitologie letterarie beninteso, senza frontiere regionali e oltre l'ambito celtico, secondo un'escursione compiaciuta ed erudita che non si limita al *mélange* arturiano-arabo-gallego. Come si vorrebbe, facendo forse torto alla capacità di Cunqueiro di affrontare il mito greco, come l'Oriente cristiano o l'Italia del Quattrocento.⁴²

animado, ed. de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴¹ Sebbene, come avvisa Anxo Tarrío Varela (*Literatura gallega*, Madrid, Taurus, 1988, p. 153), l'autore vada pienamente gustato nella lingua materna.

⁴² Dall'ampio repertorio narrativo bilingue, nonostante tutto, piace segnalare come esemplari: *Merlín e familia* (1955), cit.; *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), Vigo, Galaxia, 1985; *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona,

È tuttavia innegabile che laddove l'autore rivendica la sua operazione mitopoietica è di nuovo in un contesto locale. *Il bolimarte*, per esempio, è una salamandra con una cresta di gallo che esce allo scoperto nell'imminenza di un'eclisse e ricompensa le famiglie che lo ospitano con dell'oro:

Questo animale della fauna magica gallega [spiega Cunqueiro] lo avevo inventato io alcuni anni fa, e di recente un mio amico me ne parlò, chiedendomi se lo avessi sentito nominare, in quanto, del bolimarte, altri gliene avevano parlato. La cosa mi colpì, perché fa piacere che le proprie immaginazioni trapassino nella memoria popolare, che è la prova che c'è del vero in qualche punto della nostra fantasia, e che ciò che si inventa corrisponde più o meno a una realtà desiderata o sognata [...]. Sembra, da quando ho inventato il bolimarte, che più di una famiglia gallega si sia arricchita dando da mangiare al bolimarte quando ha paura [...]. Da quando io lo inventai, per quanto ne sappia, lo hanno visto a Pontedeume e a Santa Uxía de Riveira.⁴³

Se il fatto che dopo, e non prima della leggenda di Bécquer, esiste a Soria una piazza cosiddetta del “raggio di luna”, come meta di pellegrinaggio turistico-letterario, è una questione, al limite, di extralocalità. L'azione invece della poetica di Cunqueiro intende svolgersi in senso sincrono e locale. Mentre il narratore costruisce l'edificio con i materiali di una mitologia letteraria preesistente, chiede altresì all'immaginario regionale e nazionale di riconoscere la sua tradizione in miti e in leggende, in forme “semplici” riscritte in una condizione ‘liquida’, e per questo fluviatile, incontenibile nella breve misura del racconto e riproposta al riuso del romanzo.

Destino, 1968; *Vida y fugas de Fanto Fantini*, Barcelona, Destino, 1972; *El año del cometa*, Barcelona, Destino, 1989.

⁴³ Á. Cunqueiro, *Las historias gallegas*, Madrid, Editorial Banco de Crédito e Inversiones, 1981, p. 95.

VIII. LINEE PORTANTI DEL RACCONTO FANTASTICO IN PORTOGALLO

mil combinações cyclicas, mais ou menos phantasticas, mas horrorosas todas

João de Deus

LENDAS E NUOVI LETTORI – POE IN LUSITANIA, CON UN HOFFMANN DI RITORNO
(BRAGA, ÁLVARO DO CARVALHAL) – DA PESSOA A RÉGIO

Tra le riscritture del mito di Don Giovanni, spicca per il suo registro dimesso e scoronante il racconto di Álvaro Cunqueiro, *El gallo de Portugal*. Non è casuale, bensì simbolico, che in Portogallo, una Galizia sfuggita in tempo immemorabile all'unificazione spagnola, che l'eroe patriarcale incontra il beffardo scacco nel contrappasso di una metamorfosi.¹ A confronto con l'immaginario gallego, almeno così come lo elabora Cunqueiro la narrativa portoghese mostra un profilo più contenuto. In qualche modo la penetrazione del fantastico moderno incontra un'accoglienza da una parte affine alla spirito della *leyenda*, senza però assumerne il tradizionalismo antimoderno e senza il talento poetico di un Bécquer; dall'altra, i numerosi ed estrosi cultori lusitani del genere fantastico e il loro anticonformismo rammentano la ricerca dei molti narratori italiani impegnati nella sperimentazione della formula del racconto fan-

¹ *El gallo de Portugal*, in Á. Cunqueiro, *Merlín y familia*, Barcelona, Destino, 1990, pp. 139-40. Sulle diverse interpretazioni del racconto, cfr. Josefa Beloso Gómez, *La desmitificación de Don Juan en la narrativa breve contemporánea: "El gallo de Portugal"*, de Álvaro Cunqueiro, in *Asedios o conto*, Vigo, Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo, 1999, pp. 89-95.

tastico, dopo il 1861, quindi a prescindere dalla conseguita unità nazionale.

La consistenza della diffusione in Portogallo del modello gotico, o “nero”, ai primi dell’Ottocento è stata ben documentata nelle indagini pionieristiche di Maria Leonor Machado de Sousa.² La relativa abbondanza di versioni e trasposizioni teatrali di romanzi gotici, appare giustificata dal canale già aperto con il mondo letterario anglosassone (notevole la stessa presenza di William Beckford, estimatore del *gothic style* delle grandi cattedrali portoghesi) e si dimostra produttiva di suggestioni;³ d’altro canto l’insussistenza delle necessarie premesse dell’immaginario sociale ostacola l’affermazione di un romanzo gotico convincente di cornice lusitana.

1.

In confronto con le letterature inglese e francese, per esempio [spiegava Machado de Sousa] tra noi risulta alquanto limitato il numero dei romanzi gotici. Al di là del ritardo con cui il genere cominciò a essere coltivato in Portogallo, la principale causa di questa scarsità va considerata l’assenza di leggende nazionali, ciò che i nostri romantici lamentarono amaramente. I castelli portoghesi ricordavano vittorie guerriere degli esordi della nazione, e non casi d’amore.⁴

² Maria Leonor Machado de Sousa, *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Novaera, 1978, quindi, della stessa, *O “horror” na literatura portuguesa*, Lisboa, Biblioteca breve, 1979. “Gótico” e “negro” sono codificati alla maniera inglese (*gothic*) e francese (*noir*).

³ Cfr. Luís Augusto Rebelo da Silva, *Lágrimas e Tesouros (Fragmento de uma história verdadeira)*, Porto, Typ. do Comercio, 1863; che è la ricostruzione romanizzata del viaggio di Beckford in Portogallo, tra monasteri gotici e rovine arabe, basata sulle lettere del 1787 (l’anno successivo alla stesura del *Vathek*).

⁴ M. L. Machado de Sousa, *O “horror” na literatura portuguesa*, cit., p. 59. Nonostante “l’indole naturalmente malinconica dei portoghesi”, sembra pesare nella ricezione del genere una certa resistenza alla tematica del soprannaturale (pp. 22 e 64). A dispetto dell’affermazione preliminare

Passando oltre la più fertile tradizione della ballata o della novella in versi (*romance em verso*),⁵ va sottolineato che la pseudo-leggenda della *Dama dal piede caprino* di Herculano, procede sì dallo spunto della suprema tentazione erotica, ma collocata nel quadro del medioevo non lusitano, bensì ispanico.⁶

Come primo racconto fantastico in lingua portoghese, *La Dama dal piede caprino* (1843) è stato comunque antologizzato e con piena legittimità; mentre nel suo influente ragguaglio storico-teorico, Filipe Furtado, trattando un esiguo novero di autori portoghesi, manifestava alcuni genuini elementi del 'genere' (artificio del manoscritto ritrovato, conflitto tra il bene e il male, rievocazione del passato).⁷ L'*incipit* della *trova primeira* si include immediatamente nel paradigma:

Voi che non credete nelle streghe, né alle anime in pena, né alle astuzie di Satana, sedetevi vicino al fuoco, ben stretti accanto a me, e vi racconterò la storia (*história*) di D. Diogo Lopes, signore di Biscaglia. E non mi dite alla fine: "non può essere". Perché so inventare cose simili? Se la racconto è perché l'ho letta in un libro molto vecchio. E l'autore del vecchio libro l'ha letta da qualche parte o l'ha sentita raccontare, che fa lo stesso, da un giullare nelle sue canzoni. È una tradizione veneranda, e chi non crede alle tradizioni se ne vada pure

dell'importante studio del Sampaio Bruno (*O conto fantástico*, 1884), relativa alla predisposizione religiosa e visionaria dei portoghesi, e tale da "produrre al loro interno ingegni eccentrici" (*A geração nova*, Porto, Lello & Irmãos, 1984, p. 93).

⁵ "È tra questi romanzi in verso che nasce l'unico vero romanzo gotico portoghese" etc. (M.L. Machado de Sousa, *O "horror" na literatura portuguesa*, cit., p. 54).

⁶ Cfr. *A Dama pé-de-cabra*, in Alexandre Herculano, *Lendas e Narrativas* (1851), Lisboa, Biblioteca Ulisseia, 1988, pp. 213-243.

⁷ Per quanto riferito, cfr. rispettivamente *Antologia do Conto Fantástico Português, revisão, notas e introdução* de Ernesto Manuel de Melo e Castro, Lisboa, Ribeiro de Mello-Afrodite, 1974; Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, pp. 26 e 61-63.

dove gli piace. Giuro che, se negate la verità di questa storia che è certa, voi siete dieci volte più miscredenti di San Tommaso prima che diventasse un grande santo. E non so se avrò l'animo di perdonare a voi come Cristo perdonò a lui. Silenzio profondissimo, perché vado ad iniziare.⁸

Dalla simulazione del narratore-cantastorie si vorrebbe dedurre che, non di un prototipo del fantastico moderno si tratta, ma di una leggenda romanticamente letteraturizzata. Però le cose non stanno del tutto così, giacché il soggetto del “diavolo innamorato”, sebbene regredito a un grado di trasposizione apparentemente più ingenua, in verità stilisticamente assai complessa, rimandi al romanzo di Jacques Cazotte. La traduzione portoghese de *Le diable amoureux*, nel 1831, aveva effettivamente fatto da battistrada all'introduzione in Portogallo di Nodier, quindi di Hoffmann e successivamente di Poe, infine all'edizione curata da Camilo Castelo Branco nel 1872.⁹ Decisivo, agli effetti di questa seconda ondata, sarà l'apporto dei quotidiani e delle riviste, fattore da considerare costante e propedeutico alla diffusione del fantastico come modo narrativo nel ‘mondo latino’, dove il pubblico dei lettori sembra orientato in senso chiaro,

⁸ A. Herculano, *A Dama pé-de-cabra*, cit., p. 21. Sul testo cfr. Carla Carvalho Alves, *A Dama pé-de-cabra. Entre o histórico e o fantástico*, “Desassossego”, 11, 2014, pp. 48-59.

⁹ Cfr. *O diabo amoroso. Novella hespanholla*, traduzida por José Augusto Correa Leal, Lisboa, 1835, e J. Cazotte, *Amores do diabo*, precedido de sua vida, processo, profecias e revelações por Gérard de Nerval. Vertido em linguagem por Camilo Castelo Branco, Porto, Ernesto Chardron, 1872. A proposito di Camilo, “nella sua opera si coniugano elementi di tutti i tipi di orrore ai quali la letteratura gotica diede il via, eccetto il soprannaturale diretto, inaccettabile nella società che Camilo criticò e per la quale scriveva” (Machado de Sousa, *O “horror” na literatura portuguesa*, cit., p. 63). Ma si veda almeno la “macabra riesumazione” nel romanzo breve del 1848, scritto per un quotidiano e rimasto inedito fino al 1929 (Camilo Castelo Branco, *O esqueleto*, prefacio de José Viale Moutinho, Lisboa, Rolim, 1985).

identificando il nuovo nel fantastico. “Nella forma della letteratura d’appendice – scrive infatti Sampaio – un genere di racconto venne intrapreso con maggior riguardo e fece ingresso più perfettamente nella categoria dell’opera d’arte, definita e determinata in quanto tale. È il racconto fantastico”).

2.

Per il “Seculo XIX” di Penafiel, Antero pubblica nel 1864 alcune traduzioni da Poe, con una breve premessa (significativamente rivolta a un pubblico di “lettrici”), estremamente interessante dal punto di vista della coscienza del genere letterario:

Ciò che oggi offriamo alla compiacenza dei lettori non è cosa ordinaria e triviale, come qualche prodotto culinario nazionale; è qualcosa di molto differente. [...] Così l’elegante e apocalittico autore dei *Contos excêntricos* per noi non esiste, e per questa gagliarda virtù merita che, sfidando il cammino intrapreso dal nostro gusto letterario, si osi proporlo allo spavento della gente!

Spavento, scriviamo noi, e dovremmo forse dire la sensazione strana, che la lettura dell’Hoffmann americano [Poe] trarrà dalle fibre della pigra lettrice. È che l’umorista tedesco, al confronto con il fantastico scrittore del Sud [Poe], somiglia a un bicchiere d’acqua zuccherata davanti a una bottiglia di alcolico. Le visioni malate del primo trapassavano troppo direttamente nello spirito allucinato, come l’esplosione di una bomba contro la superficie di uno specchio. Mentre quelle di Poe si stampano e si agganciano nel suo cervello come l’immagine nella lente fotografica. [...] Ciò avviene perché il fantastico in lui si proietta tanto facilmente fuori degli oggetti per impossessarsi dell’anima umana.¹⁰

¹⁰ E.A. Poe, *A entrevista*, versão de Antero de Quental, Coimbra, Typ. de M. Reis Gomes, 1900, pp. 5-7 (*Antes de começar*). L’opuscolo, edito in soli venticinque esemplari “da un ammiratore di Antero de Quental” (Candido Augusto Nazareth), comprende la traduzione del racconto di Poe *The Assiguation* e il saggio di versione di *The Raven* già pubblicato nelle *Primaveras românticas*, 1872.

La prima considerazione che va fatta riguarda l'evidente mediazione di Baudelaire, assunta nella versione dei *Contes extraordinaires* (1856) che divengono *Contos excêntricos*, nonché nel giudizio sullo humor di Hoffmann.¹¹ L'aggettivo fantastico designa contemporaneamente la rara qualità di scrittore e il genere, dal momento che sostantivato (*o phantástico*) ricorre una seconda volta in questo senso.¹²

Presentando invece i propri *Contos phantásticos* (1865), Teófilo Braga ammette implicitamente il calco dai *Contes fantastiques* di E.T.A. Hoffman [*sic*] trasportati dal tedesco al francese:

Hoffmann, il caricaturista delle passioni, di una individualità stravagante, nelle creazioni astratte di quella immaginazione di ipocondriaco le rende prive di meraviglioso; sono gli editori a dare più tardi ai suoi racconti il nome di *fantásticos*. Nei racconti di Hoffmann ci sono delle osservazioni psicologiche, delle impressioni istintive che suppliscono alla mancanza d'immaginazione; i suoi racconti sono la diagnosi di un'anima dolente. È l'aspetto che ci appare apprezzabile, nonostante il capriccio e il grottesco dei tipi ai quali dà corpo la mente allucinata.¹³

¹¹ Cfr. *De l'essence du rire*, in *Oeuvres*, II, cit., p. 177. Il testo di Poe non è tuttavia desunto dal corpus di traduzioni di Baudelaire, bensì esplicitamente dall'edizione dello Hughes (*Contes inédits d'Edgar Poe*, Paris, Jung-Trentel, 1862). Ma all'influenza determinante di Baudelaire nella ricezione di Poe rimanda anche Sampaio (cit., p. 100).

¹² Il campo delle equivalenze del termine era stato definito con tutt'altro scopo in una pagina sterniana di João de Deus sui numeri "Sette e nove": Ora, mas digam-me: houve ainda numero lunatico, embrulhado, magico, supersticioso, poetico, maravilhoso, como os sete? [...] Horror! [...] mil combinações cyclicas, mais ou menos phantásticas, mas horrorosas todas, o "symbolo" da mimica lunar: os sete, os ineffectiveis sete!" (João de Deus, *Prosas*, Lisboa, Antiga Casa Bertran, 1898, pp. 31 e 36).

¹³ *Carta a José Fontana*, in Teófilo Braga, *Contos phantásticos*, segunda edição correcta e ampliada, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894. In questa circostanza Braga inserisce il genere fantastico nel filone narrativo maggiore, dalla *Disciplina clericalis* a Boccaccio, al romanzo moderno.

A un narratore in definitiva realistico, al quale l'editoria francese avrebbe illegittimamente affibbiato un'etichetta, Braga contrappone, corroborando l'introduzione di Antero, il fantastico filosofico e metafisico di Poe (definito singolarmente da Antero, come visto, uomo del Sud). Rispetto a Hoffmann, in questo caso dissipazione equivale a protesta:

[...] Edgar Poe è la forza dell'immaginazione e dell'ideale soppiantata dal positivismo di una società manifatturiera e orgogliosa del suo carattere industriale; nei suoi racconti c'è l'allucinazione profetica della follia.¹⁴

Nel repertorio dei sedici racconti fantastici di Braga si distacca, in primo luogo, un gruppo di leggende.¹⁵ Quindi tre racconti di spunto

¹⁴ Ivi, pp. 214-215. Del riferimento congiunto ai due maestri della letteratura fantastica si compiace Álvaro do Carvalho, nelle considerazioni affidate al narratore eterodiegetico all'inizio di ogni capitolo del racconto *Os Cannibais* (1866): “[...] Un racconto! Questo si chiama un racconto! Di quelli che si raccontano nelle sere di inverno con grande stupore delle immaginazioni rozze ed infantili, forse. Ma un racconto per gente seria e raffinata, per gente che sa a memoria Edgar Poe ed Hoffmann! Oh, oh!” (Lisboa, Rolim, 1984, p. 49; ma all'inizio si era pronunciato, contro il “vero” di Boileau, a favore dei “contos de fadas”, p. 13). La connessione del fantastico con la fiaba, o comunque con la maniera del racconto popolare, sopravvive esemplarmente, ma rovesciata entro una narrazione ingenua, nel *Conto das Artes diabolicas* di José Francisco Trindade Coelho, *Os meus amores*, Paris-Lisboa, Livraria Aillaud, Paris-Lisboa, 1901, pp. 391-401. Sulla scorta della trasposizione cinematografica di Manuel de Oliveira (*Les Cannibales*, 1988), la buona ricezione dei *Cannibais* di Carvalho è attestata da due traduzioni italiane (Roma, Biblioteca del Vascello, 1993; Catanzaro, Abramo, 1993), quindi dalla recente raccolta *Racconti: mistero, assenzio e passioni*, Colle Val d'Elsa, Vittoria Iguazu Editore, 2012.

¹⁵ *A estrela d'alva, A ogiva sombria, O relógio de Strasburgo*, quest'ultima presentata come una delle “leggende del diavolo” a fondamento del grottesco caratterizzante lo stile gotico. Cfr. T. Braga, *Contos phantasticos*, cit., p. 95.

esotico, nordico, o di cornice storica spagnola (uno con Lope protagonista, l'altro sugli orrori dell'Inquisizione).¹⁶ Un "poema in prosa", ambientato nel ghetto di Lisbona.¹⁷ I testi in cui si palesa l'influenza di Hoffmann, di Poe, nonché di Balzac e di Hugo, denotano un accentuato spessore saggistico. *Le ali bianche* tematizza la lettura di *Seraphita* e, di riflesso, di Swedenborg, con la questione della "seconda vista" di Cardano (ma anche di Hoffmann, che ne aveva dato un'interpretazione scientifica, non spiritica, che è quella che coinvolge Braga in questa fase).¹⁸ Una definizione trattatistica del 'genere' precede invece l'aneddoto della biografia di Hoffmann che è riferito nella *Cantina di Funck*.¹⁹

L'immaginazione di Hoffmann somiglia a un caleidoscopio in cui queste tre varianti del sentimento si rispecchiano, si confondono, si incrociano in direzioni infinite, formando lo spettro che chiamiamo il *fantastico*. L'ironia, l'umorismo e il grottesco, si susseguono come momenti della sua ispirazione.²⁰

¹⁶ Cfr. rispettivamente, *As águas do Norte*, e *Beijos por facadas*, *Um erro no Calendário*.

¹⁷ *A rosa de Saron (Poema em prosa)*.

¹⁸ *As azas brancas*, in *Contos phantásticos*, cit., pp. 6-10, in particolare, per le fonti.

¹⁹ In un articolo del 1874, ristampato nella seconda edizione dei racconti di Braga, António Gomes Leal sosteneva di aver individuato la matrice dell'intreccio inventato da Hoffmann nella cantina di Funck, in una cronaca giudiziaria inglese del 1795 (António D. Gomes Leal, *Ódio de inglês*, in T. Braga, *Contos phantásticos*, cit., pp. 201-208). Successivamente Gomes Leal avrebbe tradotto alcuni racconti di Hoffmann, pubblicati nel 1889, con i titoli, *O violino misterioso*, *O Morgado*, *A mulher da máscara*. Si veda dell'autore, la novella di soggetto licanthropico *História de um casamento triste* (riedita ancora da Rolim, 1985).

²⁰ *A adega de Funck. Conto fundado das notas de Hoffmann*, in T. Braga, *Contos phantásticos*, cit., p. 119.

Ma la questione centrale è quella della relazione tra malattia, alcolismo e creatività, nel quale è l'editore stesso – proprietario di una fornita cantina – a ubriacare lo scrittore per ricavarne una novella in più:

Hoffmann fissò abbagliato come un improvviso splendore; il suo mutismo era di terrore.

- A cosa pensi?

- A un racconto, un racconto orribile!

Alla salute, ancora... e raccontami questa storia punto per punto.

[...] Hoffmann non fece in tempo a trarre dal racconto la morale che ci si può attendere, perché cadde, dimentico del mondo, tra le botti del suo amico.²¹

Senza considerare le implicazioni di sociologia della letteratura *ante litteram* connesse all'immagine del genio stramazzone tra i vini offerti dall'amichevole committente (e la cantina di Funck ricorda il sotterraneo dove Montrésor, in *Un barile di Ammontilado*, seppelliva vivo l'*amico* Fortunato), la catastrofe di Hoffmann sembra rivivere in quella morale dell'intellettuale di *Lava di un cranio*.²² In questo racconto, la ricerca dell'*uomo della folla* si conclude con l'incontro di un giovane anarchico che, dopo essersi prodotto in una sintesi della storia universale desunta da Vico e da Michelet, muore letteralmente di fame al cospetto del personaggio narrante. Un autoritratto forse ironico, quello del vulcanico *bohémien*, riprodotto i disagi subiti dallo stesso Braga in conseguenza alle leggende urbane malevole circolate sul suo conto dopo la pubblicazione dei primi racconti e la loro ricezione sfavorevole nel mondo accademico.²³

²¹ Ivi, p. 126.

²² *Lava de um cráneo*, ivi, pp. 41-54; cfr. anche l'edizione Rolim del 1985.

²³ Cfr. *Preliminar (da 2. a edição)*, in T. Braga, *Contos phantasticos*, cit., dove però, per voce di Eça, si sottolinea il successo di pubblico incontrato dalla pubblicazione a puntate sul "Jornal do Commercio". I racconti di Braga si im-

Vichiano, non a caso, risulta il disegno della *Visione dei tempi* (1864) in cui andava a inserirsi un poema come *L'ondina del lago* concepito interamente sulla base di mitologemi nordici e apertamente romantici (*Il vampiro*).²⁴ Ora, volendo seguire una riflessione di Pessoa, l'ostentato medievalismo dell'*Ondina del lago* risponderebbe al genere romantico di appartenenza al quale già competeva l'istanza di contenuti immaginari più astratti:

La letteratura di fantasia che fece irruzione con i trascendentalisti tedeschi e successivamente nei due grandi poemi di Coleridge. Questo elemento è di origine medievale. Per drammatizzazione dell'emozione intendo lo spogliare un'emozione di tutto ciò che è accidentale e personale, rendendola umano-astratta.²⁵

mettono dunque nell'atmosfera conimbricense dove anche Eça de Queirós si accostava all'opera di Poe. Non si entra nel merito, in questa occasione, sullo spessore dell'elemento fantastico del maggior narratore lusitano del XIX secolo. Cfr. almeno le due novelle del '67, *O Milhafre* e *Memórias de uma Forca* riproposte nel volumetto, José Maria Eça de Queirós, *A catástrofe e outros contos*, Lisboa, Rolim, 1986. Cfr. ancora, pressola "Coleção Fantástico" della Rolim, *Contos do Diabo* (1984) con testi di Eça e uno dei *Contos* (1881) di José Valentim Fialho de Almeida. Cfr. anche Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras, 2002.

²⁴ Per dare un'idea del linguaggio ossianico di questo Braga, piace citare dalla vecchia traduzione di Padula e Voltan: "La foresta manda un mormorio lamentoso; la nebbia copre l'acqua; pallida splende la luna. Il monaco sogguarda perplesso; la sua ragione vacillante dubita dei sensi, dubita di ciò che le appare da presso! Dalle onde del lago, che s'alzano e s'abbassano, emergono gentili, tornite forme muliebri. Un corpo di donna niveo e flessuoso, dal seno ricolmo, si sostiene sull'acqua con disordinate movenze" etc. (T. Braga, *L'ondina del lago. Poema cavalleresco*, Milano, Sonzogno, 1899, p. 94).

²⁵ Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por G.R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1973, pp. 150-151.

In effetti Braga era partito da un concetto vichiano dell'immaginazione, per approdare tuttavia a una "sapienza poetica" del tutto controllata e allegorica, mentre il Coleridge che ha di fronte Pessoa della *Ballata del vecchio marinaio* e di *Kubla Khan*, primeggiava per il "non detto":

[...]contengono la metafisica che non c'è, le fantasticherie che escludono e le speculazioni introvabili in alcuna loro parte. Coleridge non avrebbe mai scritto questi poemi se non fosse stato convinto che essi non esprimono ciò che dicono ma la pura realtà della loro esistenza.²⁶

3.

La corretta interpretazione della funzione della *imagination* in Coleridge, dunque, che sembra preludere all'arte maggiore di Pessoa, ne conclude l'indagine sulla poetica. Distinta dalle presunte originalità o eccentricità, che siano qualità creative antitetiche da non assimilare, l'immaginazione è pensata da Pessoa come facoltà intermedia tra sentimento e ragione, tra memoria e espressione, comunque non autonoma nel processo alchemico-artistico.²⁷ In quest'ambito la "novità" del fantastico non è un fatto di immaginazione, ma rapportato a materiali di tipo emozionale confacenti alla strategia religiosa o scientifica dell'autore:

Come si spiega il gusto di tanti scrittori per soggetti volgari, spiacevoli, repugnanti? Come si spiega il *Gatto nero* di Edgar Allan Poe?

Una motivazione di questo gusto va cercata, secondo me, nello spirito scientifico e analitico dell'autore. Un'altra risiede nell'originalità del soggetto.²⁸

²⁶ Ivi, p. 208 (biasimando di seguito la ridondanza di Hugo).

²⁷ Ivi, p. 121: "molti non sanno distinguere esattamente l'originalità dalla eccentricità; l'una caratterizza il genio, l'altra rivela il pazzo"; quindi pp. 123-126.

²⁸ Attenzione, perché contestualmente compariva anche Zola, a testimoniare l'interesse per un certo complesso tematico, non per il genere fantastico

D'altro canto "la fuga nello strano" (o *Estranho*) di Poe e di Baudelaire suo seguace, alla pari di orientalismo, ellenismo e dello stesso medievalismo preraffaellita, denota la reazione individuale allo svuotamento progressivo del meraviglioso:

Chi volesse riassumere in una parola la caratteristica principale dell'arte moderna, la troverà perfettamente espressa nella parola *sogno*. [...] Nel Medioevo e nel Rinascimento un sognatore, come l'Infante D. Henrique, poneva il suo sogno in pratica. Bastava che lo sognasse con intensità. Il mondo umano era piccolo e semplice. Era il mondo intero fino all'epoca moderna. [...] Oggi il mondo esteriore umano è di questa triplice e spaventosa complessità. Alla soglia del sogno nasce immediatamente il pensiero dell'impossibile (la stessa ignoranza medievale era forza del sogno). Oggi tutto ha il suo come e il suo perché scientifici ed esatti. [...] Il mistero della vita è morto.²⁹

Quando come Alexander Search Pessoa scriverà *Una cena molto originale* (1907), il racconto fantastico gli si presenta quale un problema estetico tale da assorbire quella componente scientifica, come visto, parte integrante del genere:

Il fatto in sé, in realtà, era incredibilmente, indicibilmente strano; una ragione di più, allora, dissi tra me, per avvalorare l'originalità di Prosit. Era infatti sconcertante che avesse potuto avverarsi. Come? Come avevano potuto cinque giovani assolutamente ostili al Presidente essere convinti, preparati e obbligati a rappresentare la parte dei camerieri a una cena, una cosa sgradita a ogni uomo di una certa condizione sociale? Era una cosa che aveva del grottesco, come un corpo di donna con la coda di pesce. Si aveva la sensazione che il mondo andasse alla rovescia.³⁰

in sé (ivi, pp. 28-29).

²⁹ Ivi, pp. 156-157.

³⁰ F. Pessoa, *Due racconti del mistero*, a cura di A. Di Munno, Genova-Ivrea, Herodote, 1983, p. 36. Il testo è in inglese: *A Very Original Dinner*.

Palese il riferimento alla precettistica dell'*Ars poetica* oraziana, dove non solo si utilizzava la metafora dell'ibridismo sirenico, ma anche la suggestione del mondo alla rovescia ("un delfino nei boschi, un cinghiale nei flutti";³¹ quindi vi si formulava l'esplicita interdizione della rappresentazione del macabro, esplicitato dal banchetto di Atreo o da altri atti di cannibalismo.³² Che è appunto l'essenza dell'intreccio della novella di Alexander Search, che descrive nella messinscena gotica, a enigma, la macchina del conflitto tra la ricerca della trasgressività da parte del personaggio abietto e il senso del limite dell'impossibile della voce narrante. La sintagmatica del perturbante inferirà a questo punto, e con rara violenza, un'indignazione etica e logica a un tempo:

Appena furono pronunciate queste parole, un orrore che supera ogni immaginazione cadde con strana freddezza su tutti noi. Rimanemmo sopraffatti dall'inimmaginabile rivelazione. Nella intensità di quell'orrore, nel suo silenzio, sembrava che nessuno avesse sentito, che nessuno avesse capito. La pazzia al di là di ogni immaginazione era orribile nella sfera della realtà. Un silenzio che durò un attimo e che tuttavia sembrò per l'emozione e per l'orrore durare secoli, un silenzio di cui nulla di simile è stato mai sognato o pensato. Non riesco a immaginare l'espressione che avesse ciascuno di noi, che avessimo tutti noi. Ma quei visi devono aver avuto un aspetto che nessuno ha mai ancora visto.³³

A parte il preponderante interesse teorico, a giudicare dalla pubblicazione degli inediti, in questa produzione di Pessoa si scorgono

³¹ Q. Orazio Flacco, *Satire, Epistole, Arte poetica*, ed. critica e traduzione di Domenico Bo, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1956, p. 368.

³² "[...] né lo scellerato Atreo cuocia sulla scena viscere umane [...] né faccia estrarre vivo dal ventre di Lamia il bimbo che essa ha mangiato" (ivi, pp. 382 e 396).

³³ F. Pessoa, *Due racconti del mistero*, cit., p. 36. La Di Munno mette in qualche modo in relazione tematica *Una cena molto originale* con *Hop-Frog* di Poe e con *Os Canibais* di Álvaro do Carvalho.

due orientamenti separati. Nel primo l'incursione nel 'genere' è connessa alla valutazione positiva della cultura letteraria mediana caratterizzante le letterature moderne, sebbene estranea a quelle iberiche prive di un ceto medio di lettori.³⁴ È la fase di *Una cena molto originale* e di altri frammenti narrativi.³⁵ Nel secondo, come si manifesta nell'*Ora del diavolo*,³⁶ il fantastico è già assunto alla stregua di metalinguaggio esterno alla tradizione del "genere", prossimo piuttosto all'utilizzazione mitopoietica trasmessa dal simbolismo all'avanguardia. Un appello infine alla convenzione del racconto fantastico (*fairy tale* del reale) emerge, quale metafora peculiare di una narrazione senza intreccio, in un momento del *Libro dell'inquietudine*. Quando precisamente Bernardo Soares trascrive un risveglio perturbato dal timore della possessione magica e risolto in "sollevio da storie di fate reali".³⁷

Del termine *fantastico* Pessoa non fa mai direttamente menzione, in conformità alla scarsa rilevanza che esso aveva nel linguaggio della critica anglosassone, che era appunto il suo; e l'oggetto della sua riflessione è piuttosto lo spiacevole e secondariamente lo strano. Mentre la stessa nozione non sembra goder di fatto in Portogallo di grande fortuna, restando vincolata sostanzialmente all'esperienza di Braga, almeno fino agli articoli di José Régio su Mário Sá-Carneiro.³⁸ "Fantastico" e "literatura fantástica", sono accezioni che Régio desume sicuramente da Caillois e da Sartre, e che sintetizzano adeguatamente l'attrazione dell'autore della *Confessione di Lucio* (1914),

³⁴ F. Pessoa, *Páginas de estética*, cit., pp. 356-357.

³⁵ Cfr. *Czarkresko*, sempre in originale inglese, tradotto in calce da M. L. Machado de Sousa, *O "horror" na literatura portuguesa*, cit., pp. 108-112. Cfr. anche il secondo dei *Due racconti del mistero*, cit.

³⁶ F. Pessoa, *A hora do diabo*, postfácio, pesquisa, transcrição de texto de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Rolim, 1988.

³⁷ F. Pessoa, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, recolha e transcrição de textos de Jacinto Do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Ática, 1982, pp. 159-160.

³⁸ *O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, in J. Régio, *Ensaio de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugalíia, 1964, pp. 199-244.

romanzo che riecheggia nel paratesto l'*Asino d'oro* d'Apuleio, allusivo di una matrice questa sì latina antica non ancora del tutto rescissa dall'assunzione di modelli stranieri. Ma ci sono anche alcune "novelas originais", cedevoli nei confronti dello strano, del raro, dello scabroso, del misterioso.³⁹ Si suggerisce in questa direzione una possibilità di lettura più elastica del genere:

[...] Come tutto ciò che ispira inquietudine e paura, lo scabroso, l'ambiguo, il mostruoso, l'anormale, insomma, non avranno rapporto con il fantastico oppure lo serviranno solamente? Le frontiere del fantastico saranno definite una volta per tutte? L'ambiguità e la perversità che si manifestano nella *Confessione di Lucio*, possono essere le stesse che molte volte si associano al fantastico, al terrificante, all'inquietante, al meraviglioso o magico, nelle opere letterarie del genere. Certamente questi termini insinuano profonde affinità tra loro; e sono tali affinità, o a mantenere abbastanza fluttuanti le frontiere del fantastico, o a minacciare di arbitrarietà e convenzionalismo qualsiasi sua definizione troppo rigida.⁴⁰

Secondo Régio il fantastico di Sá-Carneiro è, analogamente al *Giro di vite* di Henry James, di natura del tutto interiore e senza precedenti nella letteratura portoghese.⁴¹

Mentre in Sá-Carneiro la critica avrebbe visto successivamente un modello di "realismo fantastico" (De Andrade) o un autore sem-

³⁹ Dalle raccolte *Princípio* (1912) e *Ceu em Fogo* (1915) cfr. le recenti edizioni: Mario de Sá-Carneiro, *Loucura*, prefácio de Manuela Fazenda Martins, Lisboa, Rolim, 1984; *O Incesto*, Lisboa, Rolim, 1985; *A Estranha Morte do Prof. Antena*, prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Rolim, 1987 (contenente anche *Ressurreição*). Tradotti in italiano *A confissão de Lúcio* (Palermo, Sellerio, 1987) e i racconti *L'ultimo scritto* (Chiavari, Internòs, 2012).

⁴⁰ *O Fantástico na Obra de Mario de Sá-Carneiro*, cit., pp. 228-229.

⁴¹ Ivi, p. 240. Cfr. anche Fernando Hilário, *O fantástico de Edgar Poe na poética de Mário Sá-Carneiro*, "Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais" 7, 2010, pp. 80-91.

plicemente “nero” (Machado de Sousa), Régio poneva comunque le basi non unicamente per l’interpretazione di se stesso, ma altresì per l’individuazione di una linea non-mimetica nella letteratura portoghese moderna. Si tratta della direzione che si vedrà affermata in Saramago, nel quale, come ebbe a scrivere Maria Alzira Seixo al suo primo esplodere, “il fantastico ed il meraviglioso sono prolungamenti necessari della natura o il fondamento essenziale di essa”.⁴² A conferma, quindi, della tendenza latente nelle letterature iberiche, alla quale (collegata d’altra parte ai fermenti del realismo magico sudamericano) la narrativa lusitana postmoderna non potrà in seguito sottrarsi.

⁴² Maria Alzira Seixo, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 54. Quindi la sintesi abbastanza definitiva di Cristina Sofia Monteiro dos Santos, *O modo fantástico e A Jangada de Pedra de José Saramago*, Porto, Edições Ecopy, 2006.

IX. INTERDISCORSIVITÀ E RISCrittURA DEL FANTASTICO: SARAMAGO

*Si aprono venature pericolose
sulla crosta del mondo*

Montale

FRONTIERE DEL RIUSO – “*DE ANTIQUISSIMA LUSORUM SAPIENTIA*” – OMBRE
SENZA CORPO

Con una citazione da Alejo Carpentier: “Ogni futuro è favoloso”, si apriva *A Jangada de pedra* (1986),¹ romanzo del quale si vorrebbe azzardare in questa breve lettura un’ipotesi credibile relativa alle strategie d’autore, con attenzione al riuso di codici e rapporti legati al modo fantastico. “Ogni futuro è favoloso” si tratta di un distico non particolarmente originale e nemmeno interamente significativo della poetica del maestro cubano, proclive in verità a non restringere la dimensione della favola a una determinata sezione di temporalità. Si veda la conclusione del *Ricorso del metodo* (1974): “Una frase. L’ho letta nelle pagine rosa del Piccolo Larousse: *Acta est fabula*”,² che vale come degna epigrafe per l’autunnale patriarca di Carpentier.

¹ Testo cit., d’ora in avanti nella trad. it. di Rita Desti, José Saramago, *La zattera di pietra*, Torino, Einaudi, 1997.

² Alejo Carpentier, *El recurso del método*, trad. it. di E. Clementelli: *Il ricorso del metodo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 350.

1.

L'inciso tuttavia serve a Saramago per introdurre la trasgressione ucronica e paradosso spazio-temporale su cui si fonda la narrazione. 'Ucronica' perché l'intreccio vi si snoda al futuro anteriore, quindi nel tempo di una sorta di raro esercizio di anticipazione ad altissimo livello letterario, che mette Saramago sul cammino già percorso con esito vincente solo da pochi scrittori non inquadrabili nel 'genere' distopico, tra cui Ernst Jünger e Guido Morselli. Mentre con *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago avrebbe successivamente confermato il talento della propria immaginazione sociologica (più vicina alle forzature della cronaca di Camus e di Hitchcock,³ che a quelle della storia di H.G. Wells, di Orwell, di Burroughs, da convocare piuttosto come modelli per il poema profetico *O Ano de 1993*).⁴ L'estratto da Carpentier si basava a ben vedere sullo sviluppo parodistico del luogo comune che ascrive al passato (infanzia dell'umanità), non all'avvenire, un alone irreal e fiabesco, valendo altresì come contrassegno programmatico di una scrittura – quella di Saramago – orientata da un'esplicita critica alla pretesa oggettività della narrazione (che appare pertanto golosamente infarcita di digressioni e di giudizi d'autore), nonché improntata, al contrario, da una specifica tattica di riferimenti interdiscorsivi.

In effetti la prima funzione della solida impalcatura intertestuale della *Zattera di pietra* è collocare il testo entro un perimetro di genere letterario contenente al suo interno tutte le forme tradizionali dell'immaginario sociale, dalla fiaba alla fantascienza (per usare lo schema di Roger Caillois), attraverso la leggenda, la letteratura cavalleresca e nomadistica, fino alle persuasioni più sfrontate delle

³ A proposito della persecuzione ornitologica della quale è oggetto José Anaíço, prima implicito, quindi esplicito il riferimento alla distopia degli *Uccelli* "un film classico, ma quelli erano crudeli assassini" (J. Saramago, *La zattera di pietra*, cit., pp. 60-61).

⁴ Scritto in effetti vent'anni prima della data eponima (cfr. la trad. it. di Domenico Corradini Broussard, *L'anno 1993*, Pisa, ETS, 1993).

comunicazioni di massa. 'Paradosso spazio-temporale', altresì, come già premesso, giacché al filone dell'immaginario sociale quindi si rifà anche la metafora generativa di partenza, quella che paragona la penisola iberica distaccatasi dai Pirenei a una zattera abbandonata alla deriva, prevedendo in un domani non lontano l'alterazione sensibile dell'abituale struttura geografica della percezione.

Alla elaborazione di questo procedimento sembra idonea la penisola definita nella sua tradizionale relazione problematica con l'Europa, che di essa (in forza del proverbiale complesso dei Pirenei) sembra di poter fare a meno. Un altro scrittore iberico, il catalano Llorenç Villalonga aveva d'altra parte proposto prima di Saramago una situazione di analoga alienazione geologica e geopolitica, già di un'isola tuttavia, Mallorca, dal continente nel romanzo distopico *Andrea Victrix* (1974), che trasmutava la decadenza di un sistema totalitario. D'altro canto l'argomento di partenza risulta incrociato a quello di una poesia gnomica dell'ultimo Montale, che vale la pena di ricordare per esteso, nonostante il suo carattere più generale:

Si aprono venature pericolose
sulla crosta del mondo
è questione di anni o di secoli
e non riguarda solo la California
(ciò che parrebbe il minore dei guai
perché il male degli altri non ci interessa)
e noi qui stiamo poveri dementi
a parlare del cumulo dei redditi,
del compromesso storico e di altre
indegne fanfaluche. Eppure a scuola
ci avevano insegnato che il reale
e il razionale sono le due facce
della stessa medaglia!⁵

⁵ Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977, p. 108.

Ma la chiave per Saramago (facondo e potente narratore della cosiddetta postmodernità) non può essere ideologica o satirica, bensì – anche rispetto a Montale – esclusivamente poetica, quantunque la precisione in certo modo scientifica dell’osservazione, l’icasticità repentina e a volte violenta della definizione rammentano la trattatistica classica, in particolare il *De terrae motu* di Seneca assumibile come si vedrà, per comprendere Saramago, quale riferimento più al livello retorico, che su quel piano logico che pure accomuna tematicamente i due testi. Come nel racconto sul *Centauro* pubblicato da Saramago nella raccolta *Objecto Quase* (1984) anche nella *Zattera di pietra* la trasgressione del confine è sublimazione del confine. La fenditura nella terra che si apre alla frontiera tra la penisola, la Francia e l’Europa diviene come la linea che separa all’altezza dei fianchi del centauro le due nature umana ed equina.⁶ Dove inizia e dove finisce la natura umana, qual’è la il rovescio razionale e quello reale della medaglia? Questi sono gli interrogativi sui quali il pensiero debole di Saramago costruisce una cattedrale di vasti blocchi di prosa poetica di erratica compattezza linguistica.

La riduzione-espansione a entità mobile di un’intera realtà nazionale o geopolitica (della quale si suppone un principio geologico semieterno di stabilità) assume generalmente una connotazione oscillante tra l’invettiva e la satira. Memore certamente della “nave senza nocchiere” del *Purgatorio* dantesco, Gogol’ nelle *Anime morte* paragonava la Russia a una slitta lanciata in un folle e meraviglioso volo, in una pagina in cui amore per il suolo patrio e forte sentimento di insicurezza per i suoi destini sviluppano una metafora di rara efficacia:

Non così anche tu, Russia, come un’ardita insorpassabile *trojka*, voli via? Fuma sotto di te la strada, rimbombano i ponti, tutto si distanzia e rimane indietro. si ferma, colpito dal divino prodigio, lo spetta-

⁶ Vedi di chi scrive la lettura del racconto fantastico-mitologico, in *Del mondo, fuori*, cit., pp. 195-201.

tore: è un fulmine forse, lanciato giù dal cielo? Che significa, questa terrificante corsa?⁷

Sebbene affine, la metafora della *Zattera di pietra* risulta invece spoglia in Saramago di qualsiasi pretesto immediato di polemica, configurandosi come una metafora aperta (forse più poetica, lo si ripeta, che romanzesca) o, per così dire, come un canovaccio del sublime funzionale all'innesto di livelli concentrici della narrazione: dal paesaggio dunque come stato d'animo, al viaggio come macchina del racconto. È interessante notare come mentre la deriva del subcontinente europeo rappresenta una catabasi, un naufragio che è un moto di incontenibile discesa, il movimento degli eroi in questo spazio semantico si configura come un'anabasi, una ritirata verso l'interno, in direzione ciascuno della propria ragione d'essere autentica e delle motivazioni interiori originarie, quali si esprimono in occasioni e gesti divenuti simbolici. Per questo i naufraghi della zattera di pietra somigliano assai poco al gruppo della *Zattera della Medusa* (1819) di Géricault, dove non c'è nessuno che non guardi verso l'altrove di una salvezza inopinata. Sulla *Zattera della Medusa* nessuno parlava più, perché ciascuno crede che solo la disperazione possa sottrarlo al vortice del maelström, che dunque l'exasperazione del proprio monologo tragico possa assicurargli la sopravvivenza che il fato riserva normalmente a uno solo.

Questo insegnano, a distanza, sia il *Manoscritto trovato in una bottiglia* di Poe, che il *Racconto di un naufrago* di García Márquez. Al contrario sulla zattera di Saramago i protagonisti sembrano ritrovare una condizione di paradossale sicurezza: la spazializzazione dell'esperienza funzionante come preludio alla conoscenza – prima parola del dialogo, primo passo verso il destino e preparazione alla buona morte:

⁷ Nikolaj Gogol', *Le anime morte*, traduzione di E. Villa, Milano, Mondadori, 1974, p. 249.

Pedro Orce valuta le dimensioni dell'oceano e in quel momento lo trova piccolo, ch  quando inspira profondamente i polmoni gli si dilatano tanto che vi potrebbero entrare d'impeto tutti gli abissi liquidi e ancora ci sarebbe spazio per quella zattera che con i suoi spunzoni di pietra si va facendo strada contro le onde.⁸

2.

Questo per quanto concerne alcuni aspetti dell'organizzazione sintagmatica del romanzo. Alla dimensione dell'immaginario sociale va ricondotto a sua volta il procedimento principale di organizzazione paradigmatica del testo, ovvero il ricorso insistito a quella che Saramago chiama esplicitamente "la grande esperienza del popolo". Quindi ai proverbi, alle frasi fatte, agli *exempla*, messi a confronto con gli idioletti e con i linguaggi settoriali, trasferiti dagli ambienti dell'originaria trasmissione orale e trapiantati sul terreno ondulato del tipo di discorso indiretto libero, di illustre ascendenza ottocentesca prima, neorealistica poi, che in Saramago conosce un trionfo tardivo ma straordinariamente fruttifero e quasi al limite di un impensabile virtuosismo verbale.⁹

Tra parodia e irradiazione semantica,¹⁰ il confronto con il patrimonio delle *forme semplici* della letteratura popolare si configura sia come una sfida della scrittura alla genericit , sia come variante nell'itinerario di riuso predominante nella narrazione sospesa nel

⁸ J. Saramago, *La zattera di pietra*, cit., p. 187.

⁹ Dovutamente rilevata dai recensori italiani e in particolare da Angela Bianchini, l'omogeneit  stilistica tra Verga e Saramago non ha avviato una conseguente indagine su ricezione e fortuna di Verga in terre lusitane, sebbene (a proposito di *Levantado do Ch o*): "Come i Malavoglia di Verga i Mau-Tempo di Saramago (e non   certamente casuale l'inserimento di quel 'male' nei due nomi) avevano bisogno di trovare una voce propria" etc. (cit., in J. Saramago, *Una terra chiamata Alentejo*, traduzione di R. Desti, Milano, Bompiani, 1998, p. VIII).

¹⁰ Come la definisce Manuel Sim es Gonçalves, *Formas da cultura popular e irradia o sem ntica em "Levantado do Ch o"*, in *Jos  Saramago: il bagaglio dello scrittore*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 73-82.

limbo della metastoricità. Secondo una linea che finisce con avvolgere anche la topica più nobile del senso comune occidentale, dalla Bibbia (l'*Ecclesiaste* in particolar modo e le parabole evangeliche) alle cosiddette “antiche citazioni latine”. Ma per comprendere la radicalità del progetto di scrittura di Saramago, si confrontino gli argomenti di una scientificità congetturale, sentenziosa e in fondo timorosa, come quella del *De terrae motu* di Seneca con certe pieghe caratteristiche, classicamente analoghe, del pensiero narrante della *Zattera di pietra*; Seneca:

Quel che ci è abituale ci fa minore impressione, quel che ci è insolito ci fa più paura. Ma perché poi una cosa ci è insolita? Perché noi osserviamo la natura con gli occhi, non con la ragione e non pensiamo a quello che essa può fare, ma soltanto a quello che ha fatto.¹¹

Saramago:

Su questa strada, dopo che avrete esaminato i casi insoliti, dovrete passare ai casi soliti, Casi che, Soliti, Che vuol dire questa parola, Solito è il contrario di insolito, il suo antonimo, Passeremo da quelli insoliti ai soliti, se sarà necessario, dobbiamo scoprire la causa. Avrete un bel po' da esaminare.¹²

Si noti come queste considerazioni affiorano presso i flussi di coscienza (tecnica alla quale Saramago dà indubbiamente del tu), le fantasticherie di Joaquim Sassa, il prodigioso lanciatore di pietre, in una controversia immaginaria sulla ricerca di cause fasulle, giacché intercambiabili con gli effetti, che ha come autoritario interlocutore un inquisitore del governo: un dialogo da rifiutare, perché fondato su una discriminazione linguistica indebita:

¹¹ Lucio Anneo Seneca, *Trattato sui terremoti*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di A. Traglia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 29.

¹² J. Saramago, *La zattera di pietra*, cit., p. 48.

fece tacere la fantasia, tanto più che il dialogo rischiava di girare in tondo, adesso avrebbe dovuto ripetere. Non lo so, e il resto sarebbe stato uguale, con qualche sia pur minima variante, soprattutto formale, eppure era proprio lì che si doveva cautelare, perché, come dalla forma si arriva al fondo, dal contenente al contenuto, dal suono della parola al suo significato.¹³

Il *merito* invece dei motti, degli adagia erasmianamente provenienti dal mondo antico, secondo Saramago:

sta nel fatto che contengono un mondo di seconde e terze significazioni, senza contare quelle velate e indefinite, che quando si va a tradurre [...] ne viene fuori una cosuccia debole, insulsa, che neppure merita lo sforzo di tentarla.¹⁴

Il che vale indubbiamente come monito per il traduttore di qualsivoglia testo connotativo (così come intraducibile, sul piano di un'analisi binaria, si configuravano il sopra-senso e la sopra-realtà dell'esperienza insolita di Joaquim Sassa), quindi anche del corpus di proverbi iberici massicciamente presente nella sapienza linguistica di Saramago.

“Bisogna che la funzione dello scrittore – si legge in una conferenza di Carpentier del '67 – si realizzi in vista delle aspirazioni di tutto un popolo”; e più in là:

Il romanzo è assai lontano dall'essere morto; prescindendo dal linguaggio tecnico che forse utilizzerà meglio in seguito, esso dispone comunque del linguaggio di ogni giorno, il linguaggio degli antichi narratori [...].¹⁵

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 333.

¹⁵ A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 127-131.

Assunzioni di questo tenore, così come in genere le prose di poetica, appaiono sottovalutate nel peso probabile della loro influenza. Tuttavia ben sa chi si occupa di letteratura abitualmente quanto, anche a notevole distanza di tempo, possano riemergere dei contenuti rimossi di un dibattito o di una questione di attualità, forse effimera, ma talvolta di natura seminale, anche lungo il percorso di personalità marcatissime. Ma tornando alla citazione incipitaria da Alejo Carpentier scelta dall'autore lusitano come preludio al primo atto della narrazione (“ogni futuro è favoloso”), si può tranquillamente ritenere – visto il trattamento che Saramago impone ai materiali fraseologici preesistenti – che essa non debba essere scevra di connotazioni parodistiche. Legata allo speciale registro fantastico dell'opera di Saramago, è probabile infatti che la citazione iniziale più che unire, divida definitivamente Saramago dalla tradizione del realismo magico latino-americano, così come nel suo romanzo *Iberia* si divide dall'Europa, restituendo la sua cifra a un'ipotesi di riscrittura a metà strada tra paradigmi semantici e funzioni sintagmatiche polisignificanti.

3.

Maturando all'inizio degli anni Settanta, la ricezione della scrittura di Saramago soppesa l'inevitabile tara dell'eloquenza efficace, soprattutto, sul piano dell'effimera ermeneutica editoriale, della formula di genere letterario connessa alla nozione di realismo magico. E anche a proposito dell'autore della *Zattera di pietra* la critica, come visto in chiusura del precedente capitolo fece ricorso, forse in mancanza di una chiave d'accesso migliore a un'opera di difficile definizione, alla categoria ossimorica del realismo magico o fantastico. Lo stesso Saramago avrebbe preso tuttavia personalmente le distanze in alcuni interventi da quest'impropria associazione d'idee.

Alcune delle tappe storiche del concetto di realismo magico, nell'intersezione equivoca e talora strumentale con il fantastico a partire dagli anni Venti e fino alla stagione del *boom* dei narratori

sudamericani, sono state indicate nei capitoli precedenti I, 12-13 e II, 6 di questo libro.¹⁶ Basta qui precisare che, fiorito a ridosso del surrealismo, il realismo magico europeo si caratterizzava per almeno due motivi soggettivi entrambi presenti in Saramago: l'esperienza del sogno e l'intuizione dell'istante. Laddove invece certa narrativa fantastica sudamericana affonda le proprie configurazioni nella lettura di un paesaggio culturale anteriore alla Conquista e al persistente, ancora violento impatto della civilizzazione europea con un sostrato differente e irriducibile di mentalità primitiva.

Assai forte anche in Carpentier il fascino dell'anabasi si traduce in un irresistibile e centrifugo movimento regressivo.¹⁷ All'anacronismo della ricerca (a ben vedere ancora cripto-colonialistica) dei "passi perduti", dunque, di Carpentier e della scuola del "reale meraviglioso", Saramago contrappone una prospettiva più astratta ma meno pessimistica per le funzioni dell'immaginario, attingendo alle sorgenti invisibili dei mondi resi possibili dall'arte della parola come dal semplice uso (alla maniera di un Guimarães Rosa) di un dizionario dei sinonimi:

dobbiamo concludere che una parola, una volta pronunciata, dura più del suono e dei suoni che l'hanno prodotta, rimane lì, invisibile

¹⁶ Va sottolineata comunque l'implicita diffidenza della M. A. Seixo (*Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1997) nei confronti della dicitura alla quale sembra preferire "fantastico" o "meraviglioso" tuttavia appare impossibile non collegare, se non altro dal punto vista paratestuale il 'Saggio sulla cecità' al 'Rapporto sui ciechi' di Ernesto Sábato. Per cui Saramago sembra occupare una posizione intermedia tra suggestioni del realismo magico e cerebralità della letteratura rioplatense.

¹⁷ Cfr. in particolare la struttura dell'intreccio de *Los pasos perdidos* (1953) con il suo corredo di giustificazioni intertestuali chiuse con la menzione a Senofonte (A. Carpentier, *I passi perduti*, trad. it. di Maria Vasta Dazzi, Milano, Longanesi, 1960, p. 348).

e inudibile per mantenere il suo segreto, una specie di occulta semente sotto terra che germoglia lontano dagli occhi, finché all'improvviso sposta la zolla e viene alla luce, uno stelo arrotolato, una foglia gualcita che pian piano si dispiega.¹⁸

In principio era il verbo in Saramago, è vero, anche se asserirlo sembra banale – da parte del critico – e come fare il verso a uno scrittore metadiscorsivo che, evidentemente, ha delineato il proprio orientamento originario nei deserti espressivi degli anni Cinquanta.¹⁹ Dalla centralità della parola, entro la quale si spendono gli ultimi gloriosi residui della poesia pura, sembra l'autore aver preso nemmeno tanto implicitamente le distanze, allorché essa gli appare come un'ombra senza corpo alla quale si contrappone:

Ancora una volta infine il mondo e proprio il mondo e alcune cose fatte e raccontate e tante altre no ed esserne coscienti.²⁰

Per questo Saramago aveva optato per un tipo di poesia fortemente prosastica, azzerando gli effetti congiunti della ragion metrica e del fonosimbolismo. Ma mettendo in tal modo in crisi il teorema di Schlemihl, secondo cui possono esistere uomini senz'ombra, ma non ombre senza corpo, e stigmatizzando i vuoti a perdere del linguaggio poetico contemporaneo. La condizione di oblio della parola si afferma nella seconda parte del poema in prosa:

Lo stesso vocabolario aveva subito trasformazioni ed erano state dimenticate le parole che esprimevano la collera e l'indignazione. [...]

¹⁸ J. Saramago, *La zattera di pietra*, cit., p.

¹⁹ Si rinvia al saggio di Gastão Cruz, "Un'avventura del linguaggio", compreso nell'antologia *Poeti portoghesi contemporanei*, a cura di M. Simões Gonçalves, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1999, p. 15: "È in quegli anni che il tema delle parole entra nella poesia portoghese per svolgervi un ruolo dominante" etc.

²⁰ J. Saramago, *L'anno mille993*, cit., p. 114.

Perché si conoscevano le sensazioni ma non le parole che le rendessero utili alla vita in comune o almeno sopportabili.²¹

Saramago purificava in tal modo le fondazioni e le fonti più estemporanee della sua visione provenienti da Bosch, da Hoffmann dagli incubi più gravi dei maestri del surrealismo, consumati come nel *Pasto nudo* di Burroughs e rappresentati dall'iperrealismo di Dalí, stipulando così una nuova alleanza bilaterale del linguaggio con l'esperienza.

²¹ Ivi, pp. 73 e 81, costituendo la premessa per la scoperta della dissociazione dell'ombra dal corpo, della forma e della sostanza del linguaggio, rimediabile solo sul piano dei valori narrativi.

CONGEDO

Saramago avrebbe scritto nel 2005 per il compositore Azio Corghi, un libretto sul *Don Giovanni, o Il dissoluto assolto*.¹ L'opera sarebbe stata rappresentata a Lisbona nel 2006.

L'eroe patriarcale con la spada da cui si erano prese le mosse viene salvato in un testo di riconciliazione con il desiderio che sembra chiudere un'intera stagione e, nella fattispecie, il percorso compiuto in questa raccolta di letture convergenti nel rinvenimento di tracce del modo fantastico del mondo 'latino', a partire dal Don Giovanni, leggenda italo-iberica; personaggio-mito letterario; racconto fantastico di Hoffmann. Non è la prima volta che Don Giovanni viene salvato, ma qui non vi è un Dio comprensivo della forza dell'amore, bensì le donne stesse, una in particolare, Zerlina. La strada aperta da Hoffmann con la rilettura di Anna come donna sacrificale ha dato i suoi frutti finali. Oltre al dramma di Zorrilla (1844), c'è Gonzalo Torrente Ballester, interlocutore di Calvino a Siviglia, con il suo *Don Juan*² accettato e giustificato dalle donne, come il protagonista della *Dolce Vita* di Fellini, ma destinato a una morte senza inferno né paradiso.³ Don Giovanni aveva bisogno invece di un'assoluzione del tutto laica per poter chiudere il cerchio della storia del fantastico nel mondo latino. Quello che manca finalmente nella scrittura di

¹ J. Saramago, *Don Giovanni, o Il dissoluto assolto*, traduzione di R. Desti, Torino, Einaudi, 2005.

² Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Ediciones Destino, 1963.

³ Acute le osservazioni di Alfonsina De Benedetto, *Personaggi femminili nel romanzo contemporaneo: le fidanzate di don Juan*, in *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, cura di Domenico Antonio Cusato e Loretta Frattale, Messina, Lippolis, 2002, pp. 81-89.

Saramago è infatti il rimorso; quel rimorso che può divenire uno dei motivi prediletti nell'assunzione del modo fantastico e nel contempo una forma di neutralizzarne gli aspetti trasgressivi riconducendoli alla logica di un'etica superiore.

Mentre il fantasma latino di Don Giovanni sembra giunto al capolinea, alla fine della strada si possono azzardare dei principi conclusivi e riassuntivi del tipo di ricostruzione che propone per tre territori e almeno cinque letterature (italiana, spagnola, portoghese, catalana e gallega) nella rielaborazione di moduli formali, di motivi e temi del fantastico europeo convergenze notevoli ma non del tutto sincrone. La preesistenza dei generi del dialogo, del melodramma, del poema narrativo e del poema in prosa, si incrocia con l'impellenza costante di un confronto con il romanzo europeo. Per questo, sollecitazioni precoci presenti sia nella letterature spagnola e portoghese, sia in quella italiana, sembrano altrettanto precocemente declinare per poi ripresentarsi in pieno Novecento in accezione tendenzialmente parodistica, sperimentale e metalinguistica. Unamuno, Gómez de La Serna, Gadda, Calvino, Saramago, appaiono come gli spiriti più attenti alle sfumature di un contesto in movimento evolutivo o, più spesso, involutivo. La loro vena raccoglie le sollecitazioni dello sternalismo, dell'umorismo, del monologo interiore, nonché le corrosioni sempre latenti della tradizione satirica nella ricezione del fantastico, per affermare le ragioni centrifughe dell'antinarratività. Si può osservare che nessuno dei nomi citati per la loro eccellenza coincide con autori considerati specialisti del modo fantastico (come Bécquer e come Buzzati, per esempio), ma questo sta a significare una volta di più la postérité, la natura di 'seconda mano' di una tendenza recepita come estranea e incompatibile. Il lavoro d'importazione, inizialmente e in buona parte giornalistica e condizionata dalle collaborazioni editoriali, e di lento e misurato adattamento porta pure a risultati accettabili; tuttavia è nella decostruzione del 'genere' stesso che queste letterature sembrano trovarsi a loro agio al punto di mettere in crisi l'effetto di realtà insito nella struttura del fantastico. Questo è dimostrato anche dalla narrativa frammentaria del primo

d'Ors, che va doverosamente menzionato. Il lettore del *Palomar* calviniano troverà famigliare il metodo di costruzione della pagina. Altre possibili affinità – con Savinio, con il Bontempelli della *Vita intensa* e della *Vita operosa* – rimanderanno comunque all'eredità del poema in prosa nei suoi tratti pseudoautobiografici e metalinguistici, nel suo rapporto indiretto e ambiguo con i materiali narrativi, da una parte, dall'altra con la perdurante, imposta leggibilità di matrice *anche* giornalistica dei loro testi.

Quando il volume era in fase di avanzata stesura, la pubblicazione postuma delle lezioni di Francesco Orlando su *Il soprannaturale letterario* per Einaudi ha fornito suggerimenti e spunti di cui si è potuto tener conto solo inconsciamente, però consentendo di chiarire la diversità degli obiettivi. Se entro certi limiti l'oggetto coincide, esplicitamente Orlando separa la dimensione del fantastico da quella del soprannaturale che gli stava più a cuore; la prospettiva teorico-analitica coinvolge opere e autori del canone, da Ariosto, a Goethe, a Kafka, ma i fattori di elaborazione del soprannaturale indicati da Orlando nella tradizione, nella critica, nell'esitazione, nella derisione e nell'allegoria sono rinvenibili anche in questa indagine sul fantastico nelle letterature italiana e iberiche. Fatto salvo che la posizione di chi scrive si è collocata nella zona grigia tra teoria e analisi, offrendo gli esiti di una ricerca empirica in cui autori rimossi o minori, notizie dimenticate, traduzioni e discussioni desuete nel senso orlandiano del termine hanno avuto occasione di risorgere e riapparire all'orizzonte.

Roma-Venezia, 17 settembre 2017



BIBLIOGRAFIA



- Accame Bobbio Aurelia, *Sul concetto manzoniano di invenzione, Lettere italiane*, VIII n. 2, 1956, pp. 191-198.
- Alarcón Pedro A. de,
Obras completas, Madrid, Aguilar, 1954.
L'amico della morte, Parma, Franco Maria Ricci, 1978.
- Albérès René Marie, *Miguel de Unamuno*, Torino, Borla, 1966.
- Alberto Savinio *pittore di teatro*, a cura di Luca M. Barbero, Milano, Fabbri, 1991.
- Aldana Reyes Xavier, *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Manchester, Palgrave MacMillan, 2017.
- Alfieri Vittorio, *Saul*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri, 1982.
- Alfonzetti Beatrice, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, Catania, C.U.E.C.M., 1984.
- Allegra Giovanni, *La vigna e i solchi. Tradizione e tradizionalisti nella letteratura spagnola dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1975.
- Almansi Guido, *Byron Don Juan italiano*, in *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, a cura di Ada Neiger, Bari, Dedalo, 1998, pp. 205-216.
- Álvarez Villar Alfonso, *Análisis temático de la literatura terrorífica*, "Arbor" LXXVIII, 1971, pp. 331-342.
- Anceschi Luciano, *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milano, Rosa e Ballo, 1945.
- Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.
- Antologia de Contes modernistes*, estudi introductorii, selecció i notes de Jordi Castellanos, Barcelona, Ed. 62, 1987.
- Antologia do Conto Fantástico Português, revisão, notas e introdução* de Ernesto Manuel de Melo e Castro, Lisboa, Ribeiro de Mello-Afrodite, 1974.

- Antología de cuentos de terror. I. De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*, selección y traducción de Rafael Llopis, Madrid, Alianza, 1998.
- Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- Antología de cuentos de misterio y de terror (I-II)*. Estudio preliminar, selección y notas del Prof. Juan J. López Ibor, Barcellona, Labor, 1958.
- Apollonio Carla, *La presenza di E.A. Poe in alcuni scapigliati lombardi*, "Otto/Novecento", V, 1, 1981, pp. 107-143.
- Apuleio,
L'Asino d'oro traslatato dal Firenzeuola, Milano, Ferrario, 1819.
Sul dio di Socrate, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Raffaello Del Re, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1996.
- Araguas Vicente, *Escrito en gallego*, "El Urogallo", 4, 1990, p. 59.
- Arcangeli Massimo, *La Scapigliatura poetica milanese e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2003.
- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Arqués Rossend,
Glosses a la malenconia en Ausiás March, "Rassegna Iberistica", 17, 1983, pp. 35-49.
Sulla traduzione de 'Il deserto dei Tartari' in spagnolo e catalano, Dino Buzzati: la lingua, le lingue, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1991.
- Autotraduction littéraire : perspectives théoriques (L)*, sous la direction d'Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Azorín, *Obras completas (5)*, Madrid, Aguilar, 1960.
- Bacchelli Riccardo, *Leopardi. Commenti letterari*, Milano, Mondadori, 1962.
- Bachtin Michail,
Dostoevskij, Torino, Einaudi, 1968.
L'autore e l'eroe, Torino, Einaudi, 1989.
- Bajini Irina, *Los Calvino y México*, "Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea", 7, 2011, pp. 309-318.

- Balaguer Victor, *A granel*, Madrid, El Progreso Editorial, 1896.
- Baratta Gino, *Miraggi della Biblioteca*, Milano, Shakespeare & Co., 1986.
- Barbi Michele, *Problemi di critica dantesca. Prima serie 1893-1918*, Firenze, Sansoni, 1975.
- Bardi Ubaldo, *García Lorca e la poesia italiana del Novecento*, “Quaderni Ibero-america”, 65-66, 1988, pp. 71-88.
- Barenghi Mario, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Baronian Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978.
- Basile Giambattista, *Il Pentamerone*, Bari, Laterza, 1974.
- Baudelaire Charles, *Oeuvres* (2), texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, La Pléiade, 1932.
- Beckett Samuel, *Poesie in inglese*, Torino, Einaudi, 1961.
- Bécquer Gustavo Adolfo,
Obras, cuarta edición aumentada, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1885.
Obras completas, Madrid, Aguilar, 1950.
Leyendas, apólogos y otros relatos, edición, prologo y notas de Rubén Benítez, Barcelona, Labor, 1974.
Leyendas, edición de Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, 1989.
Leyendas, introducción de Jorge Campos, Madrid, Alianza, 1979.
- Béguin Albert, *L'anima romantica e i sogni. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Garzanti, 1967.
- Beloso Gómez Josefa, *La desmitificación de Don Juan en la narrativa breve contemporánea: “El gallo de Portugal”, de Álvaro Cunheiro*, in *Asedios o conto*, Vigo, Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo, 1999, pp. 89-95.
- Belli Giuseppe Gioachino, *I Sonetti (I-III)*, a cura di Giorgio Vigolo, Milano, Mondadori, 1978.
- Belli oltre frontiera*, a cura di Damiano Abeni, Roma, Bonacci, 1983.
- Beniscelli Alberto, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casale Monferrato, Marietti, 1986.

- Benoit Eric, *Lumières, Révolution, Romantisme, "Modernités"*, 42, 2017, pp. 47-62.
- Benuzzi Billeter Manuela, *Gadda traduttore maccheroneo*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Salerno, 1996, pp. 335-342.
- Biagini Enza, *L'interprete e il traduttore. Saggi di teoria della letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2016.
- Bianciotti Hector, *Letteratura come passione*, Milano, Archinto, 2005.
- Biblioteca di Carlo Cattaneo (La)*, a cura di Carlo G. Lacaïta, Raffaella Gobbo, Alfredo Turiel, Bellinzona, Casagrande, 2003.
- Bierce Ambrose, *The Collected Writings*, New York, The Citadel Press, 1957.
- Bigazzi Roberto, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.
- Bigongiari Piero, *Poesia italiana del '900*, Firenze, Vallecchi, 1965.
- Bini Carlo, *Manoscritto di un prigioniero*, a cura di Alfredo Jeri, Milano, Rizzoli, 1961.
- Biondi Alvaro,
L' "Italie magique", il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi, in *Una giornata per Landolfi*, a cura di Sergio Romagnoli, Firenze, Nuove Ed. Enrico Vallecchi, 1981, pp. 28-88.
Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica, Roma, Bulzoni, 2010.
Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni Trenta agli anni Quaranta, in *Dai Solariani agli Ermetici. studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 267-316.
- Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel*, Barcelona, Alianza, 1986.
- Boito Arrigo,
Tutti gli scritti, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942.
Il pugno chiuso, Palermo, Sellerio, 1981.
- Bonifazi Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, Ravenna, Longo, 1982.
- Bonsanti Alessandro, *Racconto militare*, prefazione di G. Contini, Milano, Mondadori, 1968.

- Bontempelli Massimo,
L'avventura novecentista, Firenze, Vallecchi, 1938.
Racconti e romanzi (I-II), Milano, Mondadori, 1961.
- Booker M. Keith, *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan, 1995.
- Borges Jorge Luis,
L'Aleph, Milano, Feltrinelli, 1961.
Altre inquisizioni, Milano, Feltrinelli 1973.
Conversazioni con Osvaldo Ferrari, a cura di Francesco Tentori Montalto, Milano, Bompiani, 1986.
- Borgese Giuseppe Antonio, *Storia della critica romantica in Italia*, Napoli, Edizioni della Critica, 1905.
- Bosco Umberto, *Realismo romantico*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1959.
- Bottacin Annalisa, *Jacques Cazotte e la "Querelle des Bouffons"*, Este, Zielo, 1991.
- Bottega dello stregone. Cent'anni di fiabe italiane (La)*, a cura di E. Ghidetti e L. Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Bottiroli Giovanni, *Le incertezze del desiderio. Scritti brevi su strategia e seduzione*, Genova, Ecig, 2005.
- Bradbury Ray, *Paese d'ottobre*, Milano, Nord, 1975.
- Braga Teófilo,
Contos phantásticos, segunda edição correcta e ampliada, Lisboa, Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.
Lava de um Crânio, Lisboa, Rolim, 1985.
L'ondina del lago. Poema cavalleresco, Milano, Sonzogno, 1899.
- Branca Vittore, "Malombra" fra giallo e nero, in *Omaggio a Pietro Treves*, Padova, Antenore, 1983, pp. 29-41.
- Breme Ludovico di, *Il romitorio di Sant'Ida*, a cura di Piero Camporesi, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1961.
- Briganti Alessandra, *Intelletuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972.
- Brix Michel, *Balzac et la symbolique de "La Peau de Chagrin"*, "Annales de

- Filología Francesa”, 14, 2006, pp. 53-68.
- Buzzati giornalista, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2000.
- Buzzati Dino,
El derrumbe, Buenos Aires, Emecé, 1955.
Il segreto del bosco vecchio, Milano, Mondadori, 1979.
El desierto de los tartaros, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985.
- Caesar Terry P., *Jiocyng Parody*, “James Joyce Quarterly”, XXVI, 2, 1989, pp. 227-237.
- Caillois Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.
- Calvino Italo,
I nostri antenati, Torino, Einaudi, 1960.
Le cosmicomiche, Torino, Einaudi, 1965.
Il castello dei destini incrociati, Torino, Einaudi, 1973.
Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Torino, Einaudi 1980.
Racconti fantastici dell'Ottocento, Milano, Mondadori, 1983.
Perché leggere i classici, Milano, Mondadori, 1991.
Collezione di sabbia, Milano, Garzanti, 1984.
Sotto il sole giaguaro, Milano, Garzanti, 1986.
Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Garzanti, 1988.
O Cabaleiro inexistente, traducción, introducción e notas: Silvia Gaspar, Edicións Xerais de Galicia, 1988.
Saggi 1945-1985 (I-II), a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2001.
- Cameron Alastair G.W., *Fantasy Classification System*, St. Vidal, Manitoba, Canadian Science Fiction Association, 1952.
- Cameroni Felice, *Interventi critici sulla letteratura italiana* a cura di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1978.
- Cannon Jo Ann, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Ravenna, Longo, 1981.
- Capanna Francesco, *La religione in B. Croce*, Bari, Ed. del Centro Librario, 1964.
- Capuana Luigi,
Fantasia e immaginazione, “Il Fanfulla della Domenica”, 14.XII.1884, p. 1.

- Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.
- Scritti critici*, a cura di Ermanno Scuderi, Catania, Giannotta, 1972.
- Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Mursia, 1972.
- Carducci Giosue, *Opere, VI (Primi saggi)*, Bologna, Zanichelli, 1935.
- Carner Josep, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1968.
- Carpentier Alejo,
I passi perduti, trad. it. di Maria Vasta Dazzi, Milano, Longanesi, 1960.
Tientos y diferencias, Montevideo, Arca, 1967.
Il ricorso del metodo, trad. it. di Elena Clementelli Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Carrer Luigi, *Scritti critici*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1969.
- Carrieri Raffaele, *Fantasia degli italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1939.
- Carvalho Álvaro do, *Os Canibais*, Lisboa, Rolim, 1984.
I Cannibali, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993.
I Cannibali, Catanzaro, Abramo, 1993.
- Carvalho Alves Carla, *A Dama pé-de-cabra. Entre o histórico e o fantástico*, "Desassossego", 11, 2014, pp. 48-59.
- Casanova Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- Castelo Branco Camilo, *O esqueleto*, prefacio de José Viale Moutinho, Lisboa, Rolim, 1985.
- Castelo Branco de Sequeira Maria do Carmo, *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- Català Víctor, *Solitud*, Barcelona, Ed. 62, 1979.
- Castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX (El)*, Barcelona, selección y prólogo de David Roas, Círculo de Lectores, Raros y Curiosos, 2002.
- Cattaneo Carlo, *Scritti critici*, a cura di Mario Fubini, Firenze, Sansoni, 1954.
- Cazotte Jacques,
O diabo amoroso. Novella hespanholla, traduzida por José Augusto Correa Leal, Lisboa, 1835.

- Amores do diabo*, precedido de sua vida, processo, profecias e revelações por Gérard de Nerval. Vertido em linguagem por Camilo Castelo Branco, Porto, Ernesto Chardron, 1872.
- Cecchi Emilio,
Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958.
Saggi e viaggi, Milano, Mondadori, 1997.
- Cecchi Emilio, Gallo Niccolò, *Fantasia e realtà. Pagine di narrativa italiana*, Milano, Mondadori, 1943.
- Cela Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1972.
- Cellini Benvenuto, *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1969.
- Cesar Nicolás, *Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna*, “Anuario de Estudios Filológicos”, VII, 1984, pp. 281-297.
- Ceserani Remo, *Una novella fantastica sinora ignorata di Arrigo Boito*, “Giornale storico della letteratura italiana”, CLVII, 500, 1980, pp. 592-595.
- Chamisso Adalbert von, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Frankfurt a. M. Insel, 1976.
- Chiappini Gaetano, *Antinomie novecentesche. 1: Á. Ganivet, M. de Unamuno, A. Machado*, Firenze, Alinea, 2000.
- Cirillo Silvana, *Nei dintorni del surrealismo: Alvaro, Buzzati, De Chirico, Delfini, Landolfi, Malerba, Savinio, Zavattini*, Roma, Lithos, 2000.
- Cocchiara Giuseppe, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959.
- Colombo Angelo, *Contini lettore di Buzzati. Appunti in margine a due autografi*, «Rivista di letteratura italiana», XVII, 1, 1999, pp. 87-105.
- Comar Nicoletta, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Grado, Edizioni della Laguna, 2006.
- Cometa Michele, *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005.
- Compagnino Gaetano, *Tra folklore e letteratura*, in *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, a cura di Antonino Fragale, Roma, Bulzoni, 1988.

- Conciliatore, foglio scientifico e letterario (II)*, a cura di Vittore. Branca (vol. II anno II gennaio-giugno 1819), Le Monnier, Firenze, 1953.
- Contini Gianfranco,
Letteratura dell'Italia unita 1861-1968, Firenze, Sansoni, 1968.
Altri Esercizi (1942-1971), Torino, Einaudi, 1972.
Esercizi di lettura, Torino, Einaudi, 1974 .
Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei, Firenze, Sansoni, 1978.
Varianti e altra linguistica, Torino, Einaudi, 1979.
Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987), Torino, Einaudi, 1988.
Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988), Torino, Einaudi, 1989.
- Contos do Diabo*, Lisboa, Rolim, 1984.
- Corra Bruno, *Sam Dunn è morto. Racconto insolito*, Torino, Einaudi, 1970.
- Croce Benedetto,
Frammenti di etica, Bari, Laterza, 1922.
Nuovi saggi di estetica, Bari, Laterza, 1948.
La letteratura della nuova Italia (4), Bari, Laterza, 1947.
Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari, Laterza, 1950.
Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimono, Bari, Laterza, 1964.
Lecture di poeti, Bari, Laterza, 1966.
Nuove pagine sparse (2), Bari, Laterza, 1966.
La poesia, Bari, Laterza, 1971.
Aesthetica in nuce, Bari, Laterza, 1972.
La letteratura della nuova Italia (1), Bari, Laterza, 1973.
La filosofia di Giambattista Vico, Bari, Laterza, 1973.
- Cuentos fantásticos en la España del realismo*, a cura di Juan Molina Porrás, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- Cunqueiro Álvaro, *Las historias gallegas*, Madrid, Editorial Banco de Crédito e Inversiones, 1981.
Un hombre que se parecía a Orestes, Barcelona, Destino, 1968.
Vida y fugas de Fanto Fantini, Barcelona, Destino, 1972.

- Si o vello Sinbad volvese ás illas*, Vigo, Galaxia, 1985.
El año del cometa, Barcelona, Destino, 1989.
Merlín e familia i outras historias, Vigo, Galaxia, 1988.
Merlín y familia, Barcelona, Destino, 1990.
- Curi Umberto, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- D'Ambrosio Servodidio Mirella, *Azorín escritor de cuentos*, New York, Las Americas, 1971.
- D'Annunzio Gabriele, *L'innocente*, Milano, Mondadori, 1975.
- D'Azeglio Massimo,
I miei ricordi, a cura di Silvia Spellanzon, Milano, Rizzoli, 1956.
Il sor Checco Tozzi. Racconti romani, a cura di Arnaldo Di Benedetto, Napoli, Guida, 1984.
- D'Ors Eugeni,
Nuevo glosario, I (1920-1926), Madrid, Aguilar, 1947.
Nuevo glosario, III (1934-1948), Madrid, Aguilar, 1949.
La Ben Plantada Gualba, la de mil veus, Barcelona, Ed. 62, 1980.
Glosari, a cura di Josep Murgades, Barcelona, Ed. 62, 1982.
Oceanografia del tedio, versione e saggio critico di Oreste Macrí, Venezia, Arsenale, 1984.
- Da Ponte Lorenzo, *Tre libretti per Mozart*, a cura di Paolo Lecaldano, Milano, Rizzoli, 1990.
- Dal Monte Maria Teresa, *Ariosto in Germania*, Imola, Galeati, 1971.
- Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo, critico literario*, Madrid, Gredos, 1956.
- De Benedetto Alfonsina, *Personaggi femminili nel romanzo contemporaneo: le fidanzate di don Juan, in La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, cura di Domenico Antonio Cusato e Loretta Frattale, Messina, Lippolis, 2002, pp. 81-89.
- De Caprio Caterina, *Il giovane Di Giacomo: i "racconti fantastici" dimenticati*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza", XIX, 2, 1977, pp. 460-479.
- De Chirico Giorgio, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985.

- De Marchi Emilio, *Esperienze e racconti*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1959.
- De Martino Ernesto
Sud e magia, Milano, Feltrinelli, 1995.
Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997.
- De Sanctis Francesco,
La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino, Einaudi, 1953.
Storia della letteratura italiana, a cura di G. Contini, Torino, Utet, 1968.
L'arte, la scienza e la vita, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1972.
Purismo illuminismo storicismo. Lezioni II, a cura di Attilio Marinari, Torino, Einaudi, 1975.
- Debenedetti Giacomo, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 181-189.
- Dehennin Elsa, *La littérature espagnole contemporaine : du réalisme à l'excentricité*, "Revue de l'Université de Bruxelles", 2-3, 1971, pp. 238-270.
- Delaisement Gérard, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris, Michel, 1956.
- Devoto Giacomo, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950.
- Di Fazio Alberti Margherita, *Il fantastico e i modelli conoscitivi. Il racconto italiano*, in *Letteratura e legittimazione*, a cura di Graziella Pagliano, Parma, Pratiche, 1985, pp. 1-35.
- Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. *À la mémoire de Nella Giannetto*, textes réunis et présentés par Angelo Colombo et Delphine Gachet, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008.
- Dossi Carlo,
L'altrieri. Nero su bianco, Torino, Einaudi, 1972.
Vita di Alberto Pisani, Torino, Einaudi, 1976.
Amori, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1977.
La desinenza in "A", Milano, Rizzoli, 1989.
- Dostoevskij Fëdor M.,
Le crime et le châtement, Paris, Plon, 1884.

- Krotkaia*, Napoli, Pierro, 1892.
Delitto e castigo, Torino, Einaudi, 1964.
Crotcaia, Milano, Bompiani, 1966.
- Eco Umberto,
Il superuomo di massa, Milano, Bompiani, 1978.
Sulla letteratura, Milano, Bompiani, 2002.
Effetto Sterne. La Narrazione Umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello,
Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Eggenschwiler Nagel Olga,
La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati,
“Revista de literatura hispánica”, 9, 1979, pp. 65-78.
La configuration du cosmos dans les récits de Borges et de Buzzati,
“Quaderni Ibero-americani”, VII, 55-56, 1982, pp. 339-363.
- Engelkirk John E, *E.A. Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto
de Las Españas, 1934.
- Espagne fantastique*, rédigée et compilée par A.B. Goorden, Bruxelles,
Recto-verso, 1981.
- Esqueleto vivo y otros cuentos trastornados (El). Antología del relato fantástico
español del XIX*, ed. de Ildefonso Salán Villasur, Madrid, Celeste, 2001.
- Fantasmii notturni o siano i terrori dei colpevoli (I-III)*, Firenze, Tipografia e
libreria Balatresi, 1821.
- Farinelli Arturo, *Il romanticismo nel mondo latino (I-III)*, Torino, Bocca,
1927.
- Farnetti Monica,
*Il giuoco del maligno il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto
e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988.
La letteratura fantastica piemontese fra Otto e Novecento, “Studi
Piemontesi”, XVIII, 2, 1989, pp. 405-414.
- Fernández Flórez Darío, *Sobre la literatura fantástica y algo más*, “Revista
Nacional de Educación”, 63, 1946, pp. 41-45.
- Fernández Flórez Wenceslao,
Tragedias de la vida vulgar. Cuentos tristes, Madrid, Atlantida, 1922.
Fantasmas, Madrid, Ca. Ibero Americana, 1930.
Fuegos artificiales, Barcelona, Planeta, 1954.

- El bosque animado*, ed. de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- Fernández Urtasun Rosa, *Teoría de la autobiografía en "Cómo se hace una novela" de Miguel de Unamuno*, in *Memorias y olvidos del archivo*, Madrid, Outer, 2010, pp. 73-88.
- Fernández Utrera María Soledad, *Poética de la imaginación en José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer*, "Revista Hispánica Moderna", XLVII, 2, 1994, pp. 289-305.
- Ferrari Luigi, *Il Tommaseo e il Teza nel loro carteggio*, "Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", II, 97, 1937, pp. 483-514.
- Ferraris Angiola, *Le lettere di Niccolò Tommaseo ed Emilio Teza*, "Studi e problemi di critica testuale", 12, 1976, pp. 185-254.
- Ferrater Mora, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1957.
- Ferretti Gian Carlo, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti 1989.
- Flaiano Ennio, *Una e una notte*, Milano, Rizzoli, 1981.
- Flitter Derek, *Böhl von Faber and the establishment of a traditionalist Romanticism*, in *Spanish Romantic Literary, Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 5-22.
- Fogazzaro Antonio,
Malombra (I-II), Milano, Mondadori, 1931.
Scene e prose varie, Milano, Mondadori, 1945.
- Folena Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
- Foni Fabrizio, *Lo scrittore e/è il medium. appunti su Capuana spiritista*, "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", VIII, 7, XXXX, 2007, pp. 397-416.
- Fontanella Luigi, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Foresta Gaetano, *Il chisciottismo di Unamuno in Italia*, Lecce, Milella, 1979.
- Forster Edward Morgan, *Aspects of Novel*, London, Arnold, 1963.
- Foscolo Ugo,
Lezioni. Articoli di critica e di polemica 1809-1811, a cura di Emilio

- Santini, Firenze, Le Monnier, 1933.
Ultime lettere di Iacopo Ortis, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1944.
Saggi e discorsi critici, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953.
- Franchini Silvia, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal Corriere delle dame agli editori dell'Italia unita*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- Frangipani Maria Antonietta, *Motivi del romanzo nero nella narrativa lombarda*, Elia, Roma, 1981.
- Frassinetti Luca, *Rettifiche al canone neoclassico: Monti cultore del meraviglioso cristiano (con appendice di lettere inedite di Girolamo Ferri)*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT, 2011, pp. 67-80.
- Frasson Marin Aurore, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986.
- Fratini Alberto, *Introduzione a Giorgio Vigolo*, Milano, Marzorati, 1984.
- Frenzel Andreas H., *Ariost und die Romantische Dichtung*, Köln, Böhlau, 1962.
- Frye Northrop, *Agghiacciante simmetria. Uno studio su W. Blake*, Milano, Longanesi, 1976.
- Furtado Filipe, *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- Fusillo Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Fuster Joan, *Contra el Noucentisme*, Barcelona, Editorial Critica, 1977.
- G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, a cura di Riccardo Merolla, Roma, Bonacci, 1985.
- Gadda Carlo Emilio,
La Verità sospettosa. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda, a cura di Manuela Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977.
I viaggi la morte, Milano, Garzanti, 1977.
Opere. Scritti vari e postumi, Milano, Garzanti, 1993.
Lettere a Gianfranco Contini, a cura del destinatario, Milano,

- Garzanti, 1988.
- Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, su autor D. Agustín Pérez Zaragoza, Madrid, Palacios, 1831.
- García Lorca Federico,
Prosa, Madrid, Alianza, 1972.
Il Duende teoria e gioco, traduzione di Valentin Gómez y Oliver, Roma, Semar, 1996.
Poesie, a cura di Norbert von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1996.
- Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972.
- Ghidetti Enrico,
Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia, in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1985, pp. 167-180.
Il sogno della ragione, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- Giannantonio Pompeo, *Manzoni e il romanzo "nero"*, "Otto/Novecento", III n. 2, 1979, pp. 5-37.
- Giannetto Nella,
Parody in the Decameron: A 'contented captive' and Dioneo, "The Italianist", 1, 1981, pp. 7-23.
Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati, Milano, Arcipelago, 1989.
Il "Decameron" o l'ideologia del gioco, Feltre, Cooperativa Libreria I.U.L.M., 1992, pp. 32-36.
Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana, Firenze, Olschki, 1996.
Uno scambio di lettere fra Calvino e Buzzati, in "Studi Buzzatiani", 1, 1996, pp. 99-112.
- Gioberti Vincenzo, *Del bello* (1841), a cura di Enrico Castelli, Milano, Bocca, 1939.
- Giorgi Rubina, *Favola e simbolo. Il possibile nella favola*, Roma, Magma, 1973.
- Giovanelli Paola Daniela, *Gino Gori: l'irrazionale e il teatro*, prefazione di R. Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1978.

- Goethe Johann Wolfgang, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1970.
- Gogol' Nikolaj, *Le anime morte*, trad. di E. Villa, Milano, Mondadori, 1974.
- Goldin Daniela, *Mozart e Da Ponte*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1981, pp. 213-277.
- Gomes Leal António D., *História de um casamento triste*, Lisboa, Rolim, 1985.
- Gómez de la Serna Ramón,
El Rastro, Valencia, Prometeo, 1915.
Los muertos y las muertas, y otras fantasmagorías, Madrid, Arbol, 1935.
El novelista, Valencia, Sempere, 1923.
Automoribundia 1888-1948, Madrid, Guadarrama, 1974.
Ismos, Madrid, Guadarrama, 1975.
El secreto del Acueducto, Madrid, Cátedra, 1986.
- González Salvador Ana, *De lo fantástico y de la literatura fantástica*, "Anuario de estudios filológicos", VII, 1984, pp. 207-226.
- Gori Gino,
L'irrazionale (I-II), Foligno, Campitelli, 1924.
Il grottesco nell'arte e nella letteratura. Comico Tragico Lirico, Roma, Stock, 1926.
Il Grottesco e altri studi teatrali, a cura di Paola Daniela Giovanelli, Roma, Bulzoni, 1978.
- Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1975.
- Graves Robert, *The White Goddess*, London, Faber and Faber, 1948.
- Grilli Giuseppe, *Il mito laico di Joan Maragall. "El Comte Arnau" nella cultura urbana del primo novecento*, Napoli, Edizioni Libreria Sapere, 1984.
La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna, Napoli, Guida, 1979.
- Gualdo Luigi, *Romanzi e novelle*, a cura di Carlo Bo, Firenze, Sansoni, 1959.
- Guerrazzi Francesco Domenico,
Beatrice Cenci, Storia del secolo XV, Milano, Guigoni, 1889.

- Pagine autobiografiche*, a cura di Gaetano Ragonese, Bologna, Cappelli, 1969.
- Gugenheim Susanna, *E.T.A. Hoffmann e l'Italia*, Milano, Tipografia Indipendenza, 1915.
- Guillamon Julià, *Pere Calders i la literatura fantàstica*, “Serra d’Or”, 306, 1985, pp. 1-4.
- Gullón Germán, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983.
- Gulsoy Joseph, *La fuente comun de “Los ojos verdes” y “El rayo de luna” de G.A. Bécquer*, in *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Taurus, 1982, pp. 261-271.
- Hamsun Knut, *Pan. Romanzo*, Napoli, Giannini, 1919.
- Hauff Wilhelm, *Sämtliche Werke*, IV, Leipzig, Verlag von Gustav Fock, s. d.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Heine Heinrich,
Notti fiorentine, Milano, Hoepli, 1888.
Il rabbi di Bacharach e altri racconti, Milano, Mondadori, 1962.
- Herculano Alexandre, *Lendas e Narrativas*, Lisboa, Biblioteca Ulisseia, 1988.
- Hilário Fernando, *O fantástico de Edgar Poe na poética de Mário Sá-Carneiro*, “Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais” 7, 2010, pp. 80-91.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus,
Contes fantastiques, I-III (1829), Paris, Flammarion, 1979.
Oeuvres complètes (I-XIII), Paris, Renduel, 1830.
Contes fantastiques de E.T.A. Hoffmann, Bruxelles, Hauman & C.ie, 1830.
Racconti Fantastici (I-III), Napoli, Tipografia della Sibilla, 1833.
Racconti fantastici (I-IV), Milano, Truffi, 1835.
Maestro Pulce, traduzione di Giorgio Vigolo, Roma, Perrella, 1944.
I confratelli di San Serapione, a cura di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969.
Rat Krespel, Die Fermate, Don Juan, mit einem Nachwort von J. Kunz, Stuttgart, Reclam, 1970.
Maestro Pulce, traduzione di Giorgio Imperatori, Milano, Bompiani, 1980.

- Racconti*, a cura di Ferruccio Masini, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- L'uomo della sabbia e altri racconti*, trad. di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli, 1990.
- Maestro Pulce (fiaba in sette avventure)*, traduzione di Giorgio Vigolo, nota di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 1991.
- Fantasie und Nacht-stücke*, mit einem nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron, München, Winkler Verlag, 1993.
- Fantasiestücke in Callot's Manier Werke 1814*, herausgegeben von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen und W. Segebrecht, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.
- Die Serapions-Bruder*, mit einem Nachwort von Walter Müller – Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht, München, Winkler Verlag, 1993.
- I.U. Tarchetti e la Scapigliatura*, Comune di San Salvatore Monferrato, 1976.
- Idee e figure del Conciliatore*, a cura di Gennaro Barbarisi e Alberto Cadioli, Milano, Cisalpino, 2004.
- Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi, Bergamo, Lubrina, 1988.
- Intoni Vittoria, *The "Figure in the Carpet" as an Allegory of Reading*, "RSA Journal", 7, pp. 27-37.
- Iser Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988.
- Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini (L')*, Paris, Aux Portes de France, 1946.
- Italie magique de Massimo Bontempelli (L')*, textes recueillis et présentés par Jacqueline Spaccini et Viviana Agostini-Ouafi, «Transalpina», 11, 2008.
- Jacobbi Ruggero, *Secondo Novecento*, Milano, Accademia, 1965.
- Jacquinet Marie-Paule, *Don Juan : Dernier héros baroque*, in Agnès

- Lagache, *Le carnaval et la princesse. Une lecture raisonnée d'Hoffmann*, Paris, Atelier Alpha Bleue, 1989, pp. 349-364.
- James Henry, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, ed. by Frank Kermode, Harmondsworth, Penguin, 1986.
- João de Deus, *Prosas*, Lisboa, Antiga Casa Bertran, 1898.
- Jovine Francesco, *Le terre del Sacramento*, Torino, Einaudi, 1994.
- Joyce James, *Ulisse. Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, Milano, Mondadori, 1961.
- Kellman Steven G., *The translingual imagination*, Lincoln-London, University of Nebraska Pr., 2000.
- Kershner R. B., *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature: Chronicles of Disorder*, Chapel Hill London, University of North Carolina, 1989.
- Kierkegaard Sören, *Enten-Elles. Un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1976.
- La Motte-Fouqué Friedrich, *Ondina*, Torino, Einaudi 1975.
- Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien (Das)*, hg. von Sandro M. Moraldo, Heidelberg, Winter, 2002.
- Landolfi Tommaso,
Gogol' a Roma, Firenze, Vallecchi, 1971.
Le più belle pagine, scelte da Italo Calvino, Milano, Rizzoli, 1982.
Opere. I. 1937-1959, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991.
- Larra Mariano José de, *Articulos varios*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1982.
- Lasso de La Vega Rafael, *Antologia*, prólogo y selección de Joaquín Caro Romero, Madrid, Rialp, 1975, pp. 73-74.
- Leonardo Da Vinci,
Frammenti letterari e filosofici, Firenze, Barbera, 1898.
Pensieri, Bari, Paoline, 1961.
- Leopardi Giacomo,
Pensieri, a cura di Cesare Galimberti, Milano, Adelphi, 1982.
Zibaldone di pensieri (I-III), a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

- Literatura fantástica, Madrid, Siruela, 1985.
- Llopis Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974.
- Longhi Roberto, *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1974.
- López Santos Miriam, *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Luces y sombras en los albores del siglo XIX. La novela gótica en España*, in *Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie*, a cura di Michela Vanon Alliata e Giorgio Rimondi, Venezia, Cafoscarina, 2015, pp. 117-130.
- Lubbock Percy, *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Lucrezio, *Della natura*, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1969.
- Lunardi Lorenzo, *Attualità di Unamuno*, Padova, Liviana, 1976.
- Luti Francesco, *Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta*, “Quaderns d’Italià”, 19, 2014, pp. 177-194.
- Luttazi Stefania,
Belli e l’Ottocento europeo: romanzo storico e racconto fantastico nello Zibaldone, Roma, Bulzoni, 2001.
Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca, Roma, Aracne, 2004.
- Macchia Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966.
- Machado Antonio, *Juan de Mairena (I-II)*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 247 e 249.
- Machado de Sousa Maria Leonor,
A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX), Lisboa, Novaera, 1978.
O “horror” na literatura portuguesa, Lisboa, Biblioteca breve, 1979.
- Magris Claudio, *L’altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Torino, Stampatori, 1978.
- Malachy Thérèse, *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto. Une tragi-comédie oubliée de Carlo Goldoni*, “Revue de Littérature Comparée”, 267, 1993, pp. 361-369.

- Malerba Luigi, *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 7-13.
- Manacorda Giorgio, *Delle cose supreme. I. Un preludio*, Firenze, Sansoni, 1950.
- Manica Raffaele, *Discorsi interminabili*, Napoli, Altri Termini, 1987.
- Mann Thomas, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, De Donato, 1977.
- Manzoni Alessandro,
Fermo e Lucia, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Verona, Mondadori, 1954.
I promessi sposi, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Verona, Mondadori, 1954.
Opere morali e filosofiche, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963.
Scritti di teoria letteraria, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, introduzione di Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 1981.
- Marfè Luigi, *Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche*, "Antifara. Rivista di lingue e letterature iberiche e latinoamericane", V, 2005, *online*.
- Mariani Gaetano, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967.
- Marighetti Luca, *Calvino difficile: saggio di estetica della ricezione 1947-1985*, "Italienische Studien", 10, 1987, pp. 203-211.
- Martegiani Gina, *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*, Firenze, Seeber, 1908.
- Martín Nogales José Luis, *Evolución del cuento fantástico español*, "Lucanor", 14, 1997, pp. 11-24 Moreno Fernando Ángel, López Pellisa Teresa, *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, 2009.
- Martín Vicente González, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978, pp. 245-262.
- Martínez-Barbeito Carlos, *El bosque de Ancines*, Barcelona, Destino, 1976.
- Masiello Vitorio, *Scienza, letteratura e civiltà urbana in Carlo Cattaneo*, Lecce, Pensa, 2014.

- Mayer Hans, *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der Bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Wurttemberg, Neske, 1959.
- Mazzocchi Alemanni Muzio, *Saggi belliani*, Roma, Colombo, 2000.
- Merino José María, *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1987.
- Milanini Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- Mildonian Paola,
Menzogne trasparenti e verità sospette: Carlo Emilio Gadda e l'ermeneutica della traduzione, in *Del tradurre: 1*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 147-160.
Traduzione parodistica e traduzione della parodia, "Rassegna iberistica", 46, 1993, pp. 71-86.
- Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Mistrali Franco, *Il vampiro. Storia vera*, Bologna, Società Tipografica dei Compositori, 1869.
- Montale Eugenio, *Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977.
- Monteiro dos Santos Cristina Sofia, *O modo fantástico e A Jangada de Pedra de José Saramago*, Porto, Edições Ecopy, 2006.
- Moravia Alberto,
I racconti 1927-1951, Milano, Bompiani, 1980.
Racconti surrealisti e satirici, Milano, Bompiani, 1980.
- Morgan Sidney (Lady), *The Life and Times of S. Rosa*, London, Colburn, 1824.
- Moya Antonio-Prometeo, *La loba*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Muscetta Carlo, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Roma, Bonacci, 1981.
- Nardi Piero, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968.
- Narratori spagnoli*, a cura di Carlo Bo, Milano, Bompiani, 1941.
- Narrazione fantastica (La)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Nencioni Enrico, *Nuovi saggi critici di letterature straniere*, Firenze, Le Monnier, 1909.

- Nicholas Robert L., *José Unamuno narrador*, Madrid, Castalia, 1987.
- Nietzsche Friedrich,
Al di là del bene e del male, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1977.
Idilli di Messina La gaia scienza Scelta di frammenti postumi (1881-1882), a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Mondadori, 1971.
- Nodier Charles,
I demoni della notte, trad. it. di Tony Cavalca, Milano, Garzanti, 2002.
Racconti fantastici, Milano, Sonzogno, 1890.
Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento, a cura di E. Ghidetti e L. Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1984.
Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento, a cura di E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Oberti Elisa, *Hoffmann e l'estetica romantica*, "Rivista di estetica", V, 1, 1960.
- Omaggio a Dino Buzzati. *Scrittore Pittore Alpinista* (Atti del Convegno Cortina d'Ampezzo 18-24 agosto 1975), a cura del Circolo Stampa Cortina, Milano, Mondadori, 1977.
- Orazio, *Satire, Epistole, Arte poetica*, ed. critica e traduzione di Domenico Bo, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1956.
- Orioli Giovanni, *Belli poeta in lingua*, in *Studi belliani*, Roma, Colombo, 1965.
- Orlando Francesco,
L'ultima festa dell' "Ancien Régime. Mozart e le commedie francesi", in *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (II), Milano, Mondadori, 1983, pp. 453-468.
Il soprannaturale letterario, Storia, logica e forme, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.
- Orringer Nelson R., *El choque de fuentes en "Cómo se hace una novela de Unamuno"*, "Epos", 4, pp. 13-23.
- Ortega y Gasset José,

- Meditaciones sobre la literatura y el arte 1912*, edición, introducción y notas de Inman Fox Edward, Madrid, Castalia, 1987.
- Sul romanzo*, Milano, SugarCo, 1983.
- Ossola Carlo, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena* (II), Padova, Programma, 1993, pp. 1719-1738.
- Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, a cura di Claudio Gallo e Fabrizio Foni, Roma, Aragno, 2009.
- Padovani Gisella, *Emiliani Giudici, Tenca e "Il Crepuscolo". Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- Paladino Vincenzo,
Manzoniana e altri saggi: tra Otto e Novecento, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1996.
- Meraviglioso romantico*, in *Fantastico e immaginario*, a cura di A. Scarsella, Chieti, Solfanelli, 1988, pp. 63-77.
- Pancrazi Pietro, *Ragguagli di Parnaso* (2), a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.
- Panofsky Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.
- Papini Giovanni,
The Failure, New York, Harcourt, Brace and Company, 1924.
- Poesia e fantasia*, a cura di Piero Bargellini, Milano, Mondadori, 1959.
- Lo specchio che fugge*, a cura di J.L. Borges, Parma, F. M. Ricci, 1975.
- Pardo Bazán Emilia,
La cuestión palpitante, Madrid, Imprenta Central, 1883.
- Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947.
- Paredes Nuñez Juan,
Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 1979.
- Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España*, "Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada", V, 1983-1984, pp. 113-119.
- Parini Giuseppe, *Il Giorno*, a cura di Raffaele Amato, Milano, Feltrinelli, 1966.

- Pastore Stocchi Manlio, *Il delitto di Iacopo Ortis*, “Giornale storico della letteratura italiana”, XCVI, 1979, pp. 72-97.
- Pautasso Sergio,
L'Italia magica di Gianfranco Contini, “Nuova Antologia”, 122, 1987, pp. 284-292.
I miei ricordi continiani, “Microprovincia”, 35, 1997, pp. 161-163.
- Pelckmans Paul, *Le fantastique du remords*, “Versants”, 7, 1985, pp. 89-102.
- Pellico Silvio, *Le mie prigionie*, con proemio e note di Cesare Spellanzon, Milano, Rizzoli, 1933.
- Pellini Pierluigi,
Generi, ideologie, dettagli sul 'Capolavoro sconosciuto' di Balzac, Lecce, Manni, 1999.
- Peñuelas Marcelino C., *La obra narrativa de R.J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971.
- Perucho Joan,
Libre de cavalleries, Barcelona, Destino, 1957.
Els miralls, Barcelona, Magrana, 1986.
Nicéforas y el grifo, Barcelona, Destino, 1987.
- Pessoa Fernando,
Páginas de estética e de teoria e crítica literárias, textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1973.
Livro do Desassossego por Bernardo Soares, recolha e transcrição de textos de Jacinto Do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Ática, 1982.
Due racconti del mistero, a cura di A. Di Munno, Genova-Ivrea, Herodote, 1983.
A hora do diabo, postfácio, pesquisa, transcrição de texto de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Rolim, 1988.
- Pianeta Buzzati (II)*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992.
- Pickering-Iazzi Robin, *Pirandello and Buzzati: A Profile of the Short Story Elzeviro*, “Quaderni d'italianistica”, VIII, 2, 1987, pp. 194-215.

- Cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 522-533.
- Pirandello Luigi,
L'uomo solo, Milano, Mondadori, 1974.
Novelle per un anno, III (1), a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1990.
- Pirrotta Nino, *Don Giovanni in musica*, Marsilio, Venezia, 1991.
- Pittarello Elide, *Ramón Gómez de la Serna: El rastro o le novità del rigattiere*, in *Dai modernismi alle avanguardie*, a cura di Carla Prestigiacomo e M. Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 85-99.
- Pla Josep, *El quadern gris*, Barcelona, "Llibres a mà", 1984.
- Poe Edgar Allan,
Storie orribili, Torino, Botta, 1858.
Contes inédits d'Edgar Poe, Paris, Jung-Trentel, 1862.
Cinelli, in *Storie incredibili*, Milano, Daelli, 1863.
Storie incredibili, trad. di Baccio Emanuele Maineri, Milano, Pirola, 1869.
Incredibili avventure, Milano, Ferrario, 1874.
Racconti straordinari, Milano, Treves, 1874.
Racconti straordinari, Milano, Sonzogno, 1883.
A entrevista, versão de Antero de Quental, Coimbra, Typ. de M. Reis Gomes, 1900.
Il doppio assassinio in via Morgue. Il ritratto ovale, trad. di Giovanni. *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971.
"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2005.
Poeti portoghesi contemporanei, a cura di M. Simões Gonçalves, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1999.
- Portinari Folco, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.
- Prezzolini Giuseppe, *La cultura italiana*, Firenze, Soc. An. Editrice "La Voce", 1923.
La cultura italiana, Milano, Corbaccio, 1930.
Prosa e critica futurista, a cura di Mario Verdone, Milano, Feltrinelli, 1973.

- Puleio Maria Teresa, “*Le storie del castello di Trezza*”. *Novella fantastica?*, in *Naturalismo e verismo. Atti del congresso internazionale di studi*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1988, pp. 227-237.
- Quadro animato: tematiche artistiche e letteratura fantastica (II)*, Milano, Edizioni dell’Arco, 2001.
- Queirós José Maria Eça de, *A catastrophe e outros contos*, Lisboa, Rolim, 1986.
- Rabant Claude, *Lembi del reale*, Venezia, Marsilio, 1979.
- Racconti fantastici di scrittori veristi*, a cura di M. Farnetti, Milano, Mursia, 1989.
- Raimondi Ezio, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Ramón en cuatro entregas*, Madrid, Museo Municipal, 1980.
- Realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX (La)*, a cura di D. Roas e Ana Casas Janices, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008.
- Rebello da Silva Luís Augusto, *Lagrimas e Thesouros (Fragmento de uma historia verdadeira)*, Porto, Typ. do Comercio, 1863.
- Régio José, *Ensaio de Interpretação Critica*, Lisboa, Portugália, 1964, pp. 199-244.
- Relatos de pesadilla*, Barcellona, Molino, 1949, con racconti classici di Balzac, *Biblioteca universal de misterio y terror*, dirección y selección de José Antonio Valverde, Madrid, UVE, 1981.
- Risco Antonio,
Literatura y fantasía, Madrid, Taurus, 1982.
Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones, Madrid, Taurus, 1987.
- Roas David,
Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española: 1750-1860, Pontevedra, Mirabel, 2006.
Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015),

- Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Hoffmann en España, recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.
- Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, David Roas y Ana Casas (editores), Málaga, E.D.A., 2013.
- Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, David Roas y Teresa López Pellisa (editores), Málaga, E.D.A., 2014.
- Rodríguez Monegal Emir, *Borges. Una biografía literaria*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Romancer català*, a cura de Joan-Antoni Paloma, Barcelona, Ed. 62, 1980.
- Romano Cervone Anna Teresa, *La letteratura metafisica: visione e immagine*, "Otto/Novecento", VIII, 1, 1984, pp. 43-83.
- Roscioni Gian Carlo, *Gadda umorista*, "Strumenti critici", IX, 2, 1994, pp. 147.
- Rossi Rosa, *Da Unamuno a Lorca*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- Rousset Jean, *Il mito di Don Giovanni* (1978), Parma, Pratiche, 1980.
- Rovani, Giuseppe, *La Libia d'oro. Scene storico-politiche*, Milano, Rizzoli, 1962.
- Rüdiger Horst, *Ariosto nel mondo di lingua tedesca*, in *Convegno internazionale Ludovico Ariosto*, "Atti dei Convegni Lincei", 6, 1975, pp. 409-509.
- Ruggieri Punzo Franca, *Walter Scott in Italia 1821-1971*, Bari, Adriatica, 1975.
- Ruiz de Alarcón Juan, *La verità sospettosa*, traduzione di Carlo Emilio Gadda, redazione originale inedita, a cura di Cesare Vela, Torino, Einaudi, 1993.
- Runcini Romolo, *La paura e l'immaginario sociale. 1: Il Gothic Romance*, Napoli, Liguori, 1984.
- Sá-Carneiro Mario de,
Loucura, prefácio de Manuela Fazenda Martins, Lisboa, Rolim, 1984.
O Incesto, Lisboa, Rolim, 1985.
A Estranha Morte do Prof. Antena, prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Rolim, 1987.

- L'ultimo scritto*, Chiavari, Internòs, 2012.
- Safranski Rüdiger, *E.T.A. Hoffmann. Eine Biographie*, Frankfurt a. M., Rowohlt, 1992.
- Sala Di Felice Elena, *La "quête" del romanzo. Il Castello di Trezzo tra la fiaba e la storia*, Milano, "I quaderni di Palazzo Sormani" (5), 1981.
- Samonà Giuseppe Paolo, *G.G. Belli, la commedia romana e la commedia celeste*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Sampaio Bruno, *A geração nova*, Porto, Lello & Irmãos, 1984.
- Sánchez Ferrer José Luis, *El realismo mágico en la novela hispano-americana*, Madrid, Anaya, 1990.
- Sánchez García Franklin, *Génesis de lo Fantástico en la Literatura Hispanica*, in *Teoría semiótica, lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 325-331.
- Saramago José,
L'anno mille993, trad. it. di Domenico Corradini Broussard Pisa, ETS, 1993.
La zattera di pietra, trad. it. di Rita Desti, Torino, Einaudi, 1997.
Una terra chiamata Alentejo, trad. di R. Desti, Milano, Bompiani, 1998.
Don Giovanni, o Il dissoluto assolto, traduzione di R. Desti, Torino, Einaudi, 2005.
- Sartori Gemma, *Appunti su E.T.A. Hoffmann*, in "Annali IULM Sede di Feltre", 1973, pp. 175-203.
- Sartre Jean Paul, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Savinio Alberto, *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani 1989.
- Scarsella Alessandro,
Modelli e poetiche del racconto fantastico italiano, "La Rassegna della Letteratura Italiana", 3, 1991, pp. 146-149.
Il racconto fantastico italiano nel secondo Dopoguerra, in *I Tempi del rinnovamento*, a cura di Franco Musarra, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 373-385.

- [Recensione di:] N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, "Ateneo Veneto", 183, 1996, pp. 425-430.
- Nota sugli orientamenti idiocanonici in «Sur»: la ricezione della poesia italiana contemporanea*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi Editore, 2014, pp. 1-4.
- Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*, Mestre, Amos, 2016.
- Scianatico Giovanna, *Il teatro dei miti: Pirandello*, Bari, Palomar, 2005.
- Scott Walter, *On Novelists and Fiction*, ed. by Ioan Williams, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.
- Schaper Eva, *Fiction and the Suspension of Disbelief. The British Journal of Aesthetics*, XVIII, 1, 1978, pp. 31-44.
- Schneider Franz, *E.T.A. Hoffmann en España: apuntes bibliográficos e históricos*, in *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonillay San Martín 1875-1926*, I, Madrid, Ratés, 1927, pp. 279-287.
- Secchieri Filippo,
Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio, Firenze, Le Lettere, 1998.
L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura, Roma, Bulzoni, 2006.
- Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Edizioni Treccani, 2002.
- Seixo Maria Alzira,
O essencial sobre José Saramago, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
Lugares da Ficção em José Saramago, Lisboa, Imprensa Nacional, 1997.
- Sender Ramón J,
Iman, Madrid, Cenit, 1930.
Epitalamio del Prieto Trinidad, México, Quetzal, 1942.
- Seneca, *Trattato sui terremoti*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di A. Traglia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Serao Matilde,

- Carlo Gozzi e la fiaba, in *La vita italiana nel Settecento*, Milano, Treves, 1930, pp. 241-271.
- Castigo*, Milano, Curcio, 1977.
- Serra Renato, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974.
- Serrano Asenjo José E., *Ideas sobre la novela en los años veinte: Metanovelas y otros textos doctrinales, La novela en España (siglos XIX y XX)*, a cura di Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- Silvestri Laura, *Falsi e prove d'autore: le leggende di Bécquer*, Udine, Benvenuto, 1990.
- Simões Gonçalves Manuel, *Formas da cultura popular e irradiação semântica em "Levantado do Chão"*, in *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 73-82.
- Smerdon Altolaguirre Margarita, *Notas sobre literatura fantástica, "Estafeta literaria"*, 555, 1975, pp. 12-15.
- Soffici Ardengo,
Opere (1), Firenze, Vallecchi, 1959.
Opere (5), Firenze, Vallecchi, 1963.
- Soldati Mario,
I racconti 1927-1947, Milano, Mondadori, 1961.
La messa dei villeggianti, Milano, Mondadori, 1982.
- Spires Robert C., *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2010.
- Spitzer Leo,
Critica stilistica e semantica storica, Bari, Laterza, 1967.
Saggi di critica stilistica, Firenze, Sansoni, 1985.
- Starobinski Jean, *Ironie et Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1967, pp. 423-462.
- Steiner George, *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber and Faber, 1972.
- Sterne Laurence, *Viaggio sentimentale*, a cura di Giuseppe Sertoli, Milano, Mondadori, 1983.

- Stevens Harriet S., *Los cuentos de Unamuno*, in *Miguel de Unamuno*, ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Taurus, 1974.
- Stoppelli Pasquale, *Manzoni e il tema di don Giovanni*, “Belfagor”, XXIX, 5, 1984, pp. 501-516.
- Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero, 1977.
- Studien zu Dante und Anderen Themen der Romanischen Literatur. Festschrift für Rudolf Palgen*, Graz, Malwinenstiftung, 1971.
- Svevo Italo, *Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti*, Milano, Mondadori, 1966.
- Tarchetti Igino Ugo, *Tutte le opere (I-II)*, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967.
- Tardiola Giuseppe, *Il vampiro nella letteratura italiana*, Anzio, De Rubeis, 1991.
- Tarrio Varela Anxo, *Literatura gallega*, Madrid, Taurus, 1988.
- Tecchi Bonaventura,
Le fiabe di Hoffmann, Firenze, Sansoni, 1962.
Officina segreta, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1957.
- Tellini Gino,
L'avventura di Malombra e altri saggi, Roma, Bulzoni, 1973.
Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini, Roma, Bulzoni, 1988.
Sul romanzo italiano di primo Ottocento. Foscolo e lo sperimentalismo degli anni Venti, in “Studi italiani”, 13, 1995, pp. 47-97.
Filologia e storiografia: da Tasso al Novecento, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2002.
- Tenca Carlo,
Saggi critici, a cura di G. Berardi, Milano, Sansoni, 1969.
Giornalismo e letteratura nell'Ottocento, a cura di Gianni Scalia, Bologna, Cappelli, 1971.
La Ca' dei Cani, a cura di Marinella Columni Camerino, Napoli, Guida, 1985.
Delle strenne e degli almanacchi. Saggi sull'editoria popolare (1845-59), a cura di Alfredo Cottignoli, Napoli Liguori, 1995.
- Teza Emilio,

- Un libro di poesie boeme tradotte in tedesco*, Verona, Tedeschi, 1893.
Tradurre?, “Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, 51, 1892-1893, pp. 972-988.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Tonucci Mazza Antonia, *Dossi, Poe e il gusto del macabro*, “Otto/ Novecento”, IV, 5-6, 1980, pp. 57-68.
- Torrente Ballester Gonzalo, *Don Juan*, Barcelona, Ediciones Destino, 1963.
- Torres-García Joaquim, *Escrits sobre art*, Barcelona, Ed. 62, 1980.
- Trancón Lagunas María Monserrat, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 2000.
- Trinidade Coelho José Francisco, *Os meus amores*, Paris-Lisboa, Livraria Aillaud, Paris-Lisboa, 1901.
- Turgenev Ivan S., *Racconti e novelle (1856-1883)*, a cura di Ettore Lo Gatto, Milano, Mursia, 1964.
- Twitchell James B., *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New-York-Oxford Univ., 1985.
- Unamuno Miguel de,
Ensayos (I-II), Madrid, Aguilar, 1951.
Cómo se hace una novela, introducción y notas de Paul R. Olson, Madrid, Guadarrama, 1977.
Niebla, a cura di Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1983.
Relatos novelescos, a cura di M. García Blanco, Barcelona, Juventud, 1989.
Cuentos completos, ed. de Óscar Carrascosa Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
Come si fa un romanzo, Pavia, Ibis, 1994 (2012²).
- Unamuno Pérez María de la Concepción, *Unamuno y la cultura francesa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991.
- Ungarelli Giulio, *Il vizio impunito. Leggendo Gadda e Contini*, prefazione di Franco Contorbio, Bologna, Il mulino, 2014.
- Ungaretti Giuseppe, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola

- Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.
- Universi del fantastico (Gli)*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Vallecchi, 1988.
- Valeri Diego, *Fantasie veneziane*, Milano, Mondadori, 1934.
- Verdone Mario, *Il Belli nel mondo dello spettacolo*, in *Studi Belliani nel centenario di Giuseppe G. Belli*, Roma, Colombo, 1965.
- Vergani Orio,
Soste del capogiro. Prose, Milano, Corbaccio, 1927.
Fantocci del carosello immobile, Milano, Corbaccio, 1927.
- Vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al primo Novecento (II)*, a cura di Leonardo Lattarulo, Roma, Quiritta, 2000.
- Vicari Giambattista, *Un uomo di Nebbia. De Unamuno illustre precedente di Pirandello*, "Settimana Illustrata", 21.5.1955, p. 62.
- Viegnes Michel, *L'envoûtante étrangeté : le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006.
- Vigolo Giorgio,
Notti romane, Milano, Bompiani, 1965.
Offenbach e Hoffmann, Venezia, Teatro La Fenice, 1965.
Mille e una sera all'opera e al concerto, Firenze, Sansoni, 1971.
Spettro solare, Milano, Bompiani, 1973.
Il cannocchiale metafisico, Roma, Edizioni della Cometa, 1982.
La vita del Beato Pirolè e i dialoghi con Amadigi, aggiuntavi la Canzone della Casa nel bosco e il Capitolo in lode della pioggia, a cura di Pietro Cimatti, Milano, Editoriale Nuova, 1983.
Roma fantastica, a cura di Magda Vigilante, Milano, Bompiani, 2013.
Il genio del Belli, a cura di Magda Vigilante, prefazione di Pietro Gibellini, Roma, Elliot, 2016.
- Waage Petersen Lene, *Calvino nel panorama culturale scandinavo*, in *Italo Calvino*. Atti del convegno internazionale, Milano, Garzanti 1988, pp. 369-379.
- Watt Ian, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli, 2007.
- Wellek René, *Storia della critica moderna, II (L'età romantica)*, Bologna, Il Mulino, 1974.

Wilcock Juan Rodolfo,

Los traidores, Buenos Aires, Losange, 1956.

Parsifal. I racconti del caos, Milano, Adelphi, 1974.

Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974.

Zolla Elèmire, *L'amante invisibile*, Venezia, Marsilio, 1986.

Zubizarreta Armando F., *Unamuno en su nivola. (Estudio de "Cómo se hace una novela")*, "Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno", 10, 1960, pp. 5-27.



INDICE DEI NOMI



- Accame Bobbio, Aurelia, 43
 Adamov, Arthur, 203
 Agostino (santo) 144
 Alarcón Pedro A. de, 292, 293, 342
 Alfieri, Vittorio, 37, 38, 94, 95, 110
 Alfonzetti, Beatrice, 201
 Álvarez Villar, Alfonso, 333
 Alvaro, Corrado, 165, 177, 209
 Allegra Giovanni, 270, 279, 288
 Amaturò, Raffaele, 66
 Anceschi, Luciano, 302, 304
 Andrea da Barberino, 46 (*Guerin Meschino*)
 Apuleio, 40, 76, 96, 251, 345, 347, 373
 Ariosto, Ludovico, 11, 13, 21, 31, 32, 37, 44, 45, 140, 220, 221, 237, 250, 259, 261, 389
 Arnim, Ludwig Achim von, 76, 244
 Artaud, Antonin, 171
 Auerbach, Erich, 112, 233, 248
 Azorín, 314 329, 330

 Bacchelli, Riccardo, 202, 250
 Bachelard, Gaston, 117
 Bachtin, Mihail, 67, 70, 88, 194, 195, 244, 248
 Balbo, Cesare, 86, 87
 Baldini, Antonio, 174
 Balzac, Honoré de, 21, 80, 106, 145, 231, 232, 244, 256, 257, 258, 293, 313, 321, 326, 333, 366
 Baquero Goyanes, Mariano, 268
 Barbarisi, Gennaro, 40
 Barbero, Luca M., 22
 Barbey d'Aureville, Jules-Amédée, 106
 Barengi, Mario, 217, 245
 Baroja, Pío, 331, 342
 Baronian, Jean-Baptiste, 234
 Barrantes, Vicente, 268, 280
 Bartels, Ernst Daniel August, 64
 Basile, Giambattista, 285
 Baudelaire, Charles, 65, 66, 67, 68, 77, 110, 167, 300, 364, 370
 Bazzoni, Giambattista, 86
 Beckett, Samuel, 203, 218, 221, 222, 226
 Beckford, William, 360
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 14, 109, 239, 247, 265, 266, 270, 271, 273-289, 291, 299, 300, 313, 355, 358, 359, 388
 Beethoven, Ludwig van, 142
 Béguin, Albert, 31
 Beloso Gómez, Josefa, 359
 Belli, Giuseppe Gioachino, 59-71, 73, 131, 132, 133, 134, 137, 221
 Benítez, Esther, 224
 Benítez, Rubén, 273, 274, 281, 282
 Benoit, Eric, 30
 Berardi, Gianluigi, 45
 Berchet, Giovanni, 39, 40, 86, 87

- Bertrand, Aloysius, 302 (*Gaspard de la Nuit*)
- Biagini, Enza, 190
- Bianciotti, Hector, 151
- Bierce, Ambrose, 224, 243, 333
- Bioy Casares, Adolfo, 223, 226, 242, 243, 267, 269, 316, 332, 335, 339
- Bizet, Georges, 345, 346
- Blake, William, 334
- Blanchot, Maurice, 323
- Blasco Ibañez, Vicente, 342
- Blixen, Karen, 234
- Bo, Carlo, 82, 187, 191
- Boccaccio, Giovanni, 49, 62, 203, 212, 364
- Böhl, von Faber, 269, 270
- Boiardo, Matteo Maria, 140, 237
- Boileau, Nicolas, 365
- Boito, Arrigo, 14, 83, 85, 97, 106
- Boito, Camillo, 83
- Boito, Arrigo e Camillo, 129, 178, 249
- Bonifazi, Neuro, 78, 98, 206, 211, 212
- Bontempelli, Massimo, 133, 142, 155, 159, 160-167, 171-172, 173-174, 181, 183, 184, 185, 187, 200, 203, 205, 209, 239, 250, 251, 261, 339, 340, 389
- Borges, Jorge Luis, 206, 217, 218, 221, 223, 224, 225, 226, 231, 233, 234, 242, 243, 244, 246, 248, 258, 260, 261, 266, 267, 283, 293, 301, 316, 332, 335, 337, 339, 341
- Borgese, Giuseppe Antonio, 155, 156, 159, 174, 175
- Borsieri, Pietro, 40, 45
- Bosch, Hyeronimus, 386
- Bottacin, Annalisa, 25
- Bottiroli, Giovanni, 17, 18, 29
- Bradbury, Ray, 207, 208
- Braga, Teófilo, 359, 364-369, 372
- Branca, Vittore, 114, 118, 196, 239, 247, 366, 397
- Breme, Ludovico di, 41, 86
- Breton, André, 173, 175, 176, 177, 205, 261, 339
- Brion, Marcel, 214
- Brontë, Emily e Charlotte, 114
- Bronzini, Giovanni Battista, 70
- Bulgakov, Michail Afanasevic, 234
- Bürger, Gottfried A., 86, 87, 96, 302 (bürgeriano)
- Burroughs, William, 376, 386
- Buzzati, Dino, 14, 150, 164, 165, 181, 189, 199-216, 217, 218, 220, 221 (buzzatiana), 223, 224, 225, 226, 234, 239, 261, 265, 341, 349, 353, 388
- Byron, George 11, 12, 31, 37, 40 (byroniana), 44 (byronismo), 45 (byronismi), 53, 64 (byroniani), 76, 281 (byronismo)
- Cadalso, José, 269
- Cadioli, Alberto, 40

- Caillois, Roger, 214, 242, 243, 244, 248, 253, 257, 261, 293, 372, 376
 Calandra, Edoardo, 78, 105, 178
 Calders, Pere, 239
 Calvino, Italo, 13, 14, 68, 140, 150, 165, 178, 180, 199, 200, 201, 210, 211, 213, 214, 217, 229-262, 265, 353, 387, 388
 Callot, Jacques, 22, 61, 66, 68
 Cameron, Alastair G.W., 267
 Cameroni, Felice, 51, 57, 78
 Campanile, Achille, 159, 161
 Camporesi, Piero, 41
 Camus, Albert, 223, 376
 Candeloro, Giorgio, 45
 Cantù, Cesare, 86, 87, 102
 Capanna, Francesco, 127
 Capuana, Luigi, 78, 83, 85, 100, 109, 110, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122
 Cardano, Gerolamo, 231, 366
 Carducci, Giosue, 44, 125, 177
 Carpentier, Alejo 375, 376, 382, 383, 384
 Carrà, Carlo, 157, 165, 335
 Carrer, Luigi, 60, 73, 74, 87, 105
 Carrieri, Raffaele, 173, 182-183, 335
 Carvalhal, Álvaro do, 365, 371
 Castelo Branco de Sequeira, Maria do Carmo, 368
 Castelo Branco, Camilo, 362
 Castelo Branco de Sequeira, Maria do Carmo, 368
 Castelli, Enrico, 60
 Cattaneo, Carlo, 51, 55, 56, 57, 110
 Cavalca, Domenico, 76, 96
 Cavalca, Tony, 41
 Cazotte, Jacques, 25, 128, 362
 Cecchi, Emilio, 157, 164, 165, 173, 178, 179, 180, 181, 191, 199, 205, 212, 213, 241, 250
 Cela, Camilo José, 223, 335, 342, 343, 350, 352
 Céline, Louis-Ferdinand, 15, 162, 194, 335
 Cellini, Benvenuto, 54, 195 (toscanismi celliniani)
 Cervantes, Miguel de, 11, 13 e 17, 31 (*Chisciotte*), 32, 46 (*Chisciotte*), 261, 268, 322, 327 (*Chisciotte*), 336, 348, 354
 Ceserani, Remo, 14, 83
 Cetrangolo, Enzo, 288
 Chamisso, Adalbert von, 76, 136, 244, 245, 247, 314, 385
 Checchi, Eugenio, 122
 Chiara, Piero, 202, 203, 204
 Chiari, Alberto, 43, 93
 Ciampoli, Domenico, 109, 122, 123
 Cimatti, Pietro, 136
 Cinelli, Giovanni, 76, 77
 Coccioli, Carlo, 223
 Cocchiara, Giuseppe, 87
 Coen, Marco, 42, 43

- Coleridge, Samuel Taylor, 124, 162, 259, 334, 368, 369
Columni, Camerino Marinella, 50
Cometa, Michele, 80
Compagnino, Gaetano, 34
Contini, Gianfranco, 44, 68, 79, 82, 157, 173-188, 189-198, 200, 209, 224, 225, 261
Contorbia, Franco, 192
Correa Calderón, Evaristo, 269
Correa Leal, José Augusto, 362
Cortázar, Julio, 224, 234
Cottignoli, Alfredo, 46
Croce, Benedetto, 82, 106, 124-129, 155, 168, 192, 195, 204, 219, 240, 247, 259
Cruz, Gastão, 380
Cunheiro, Álvaro, 236, 237, 244, 245, 341, 353, 357, 358, 359, 395
Curi, Umberto, 17, 24
- D'Annunzio, Gabriele, 85, 100, 101, 125, 129, 300
D'Azeglio, Cesare, 42, 92
D'Azeglio, Massimo, 51, 54, 86
D'Ors Eugeni, 14, 299-312, 333, 334-336, 341, 388
Da Ponte, Lorenzo, 12, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31
Dahl, Roald, 208
Dal Monte, Maria Teresa, 21
Dali, Salvador, 215
Dall'Ongaro, Francesco, 87
- Dante, Alighieri, 13, 45, 53, 111, 112-113 (dantesca), 120, 123 (dantesca), 124, 226, 255 (dantesca), 261, 325 (dantesca), 326, 378 (*Purgatorio*)
De Benedetto, Alfonsina, 387
De Chirico, Giorgio, 157, 158, 175, 176, 177, 181, 184, 187, 205, 209, 215, 335
De Cuenca, Luis Alberto, 269
De Maistre, Xavier, 86, 117
De Marchi, Emilio, 83, 85, 98, 99, 118, 249
De Maria, Franco, 22
De Martino, Ernesto, 347, 348, 349
De Sanctis, Francesco, 45, 49, 60, 74, 82, 96, 109, 120, 121, 123, 124, 128, 204
Defoe, Daniel, 268
Delaisement, Gérard, 123
Descartes, René, 334
Di Benedetto, Arnaldo, 54
Di Fazio Alberti, Margherita, 85, 86, 87, 106
Di Giacomo, Salvatore, 77, 110, 117
Dickens, Charles, 13, 76, 77, 114, 231, 232, 242, 249, 258, 300
Donizetti, Gaetano, 145
Dossi, Carlo, 78, 83, 85, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 116, 128, 178, 195

- Dostoevskij, Fëdor Mihalovic, 13, 69, 98, 100, 101, 194, 232, 244
 Doyle, Arthur Conan, 300
 Dumas, Alexandre, 78, 119, 126, 353

 Eça de Queirós, José Maria, 367, 368
 Eco, Umberto, 120, 324
 Eggenschwiler Nagel, Olga, 224
 Eliade, Mircea, 223
 Eliot, Thomas Stearns, 226, 229, 260
 Emiliani Giudici, Paolo, 49, 73, 76
 Enrico il Navigatore (Infante Dom Henrique) 370

 Fabrizi, Angelo, 94
 Faldella, Giovanni, 83, 128, 178
 Farinelli, Arturo, 11, 17, 269
 Farnetti, Monica, 31, 38, 55, 70, 78, 79, 117, 128
 Faulkner, William, 223
 Fellini, Federico, 387
 Fernández Flórez, Darío, 316, 332
 Fernández Flórez, Wenceslao, 356, 357
 Ferrata, Giansiro, 99
 Firenzuola, Agnolo, 40
 Flaiano, Ennio, 226, 250
 Flitter, Derek, 270
 Flora, Francesco, 187

 Fogazzaro, Antonio, 14, 43, 104-105-107, 113-117, 250
 Folena, Gianfranco, 25, 26, 29
 Folengo, Teofilo, 195, 198
 Foni, Fabrizio, 73
 Fontanella, Luigi, 158
 Foscolo, Ugo, 13, 39, 60, 75, 78 (*Ortis*) 85, 87, 89 (*Ortis*), 90, 91, 110, 156, 198
 Fragale, Antonino, 45
 Francesco di Assisi (santo) 123 (francescano)
 Franchini, Silvia, 46
 Frangipani, Maria Antonietta, 42, 86, 92, 102
 Frassinetti, Luca, 39
 Frattini, Alberto, 151
 Frazer, James, 304
 Frenzel, Andreas H., 21
 Freud, Sigmund, 131, 170, 206, 208, 306, 307 (freudiana)
 Frye, Northrop, 248, 260, 334
 Fubini, Mario, 55
 Furtado, Filipe, 361
 Fusillo, Massimo, 103, 222, 354

 Gachet, Delphine, 190, 226
 Gadda, Carlo Emilio, 15, 66, 68, 189-198, 217, 261, 388
 Galimberti, Cesare, 52, 160
 Gallian, Marcello, 165
 Gallo, Claudio, 73
 Gallo, Niccolò, 180, 187
 Gambarin, Giovanni, 44

- García, Lorca Federico, 339, 341-352
García Márquez, Gabriel, 234, 379
Genette, Gérard, 313, 318, 320, 327
Géricault, Théodore, 379
Ghidetti, Enrico, 44, 60, 73, 76, 77, 78, 79, 98, 106, 242, 248, 249, 251, 252
Ghisalberti, Fausto, 43, 93
Giannetto, Nella, 190, 196, 205-210, 212-215, 216, 225
Gibellini, Pietro, 189
Gioberti, Vincenzo, 60, 73, 75, 76, 85, 94, 95, 96
Giordano-Zocchi, Vincenzo, 129
Giorgi, Rubina, 147
Giovannelli, Paola Daniela, 66, 166
Girardi, Enzo Noé, 42
Gluck, Christoph Willibald, 18-22, 23, 25, 27, 29, 32, 33, 62, 65, 103, 142, 143, 148
Gobbo, Raffaella, 56
Goethe, Wolfgang, 12, 89, 99, 111, 149, 284, 347, 355, 389
Gogol', Nikolaj, 13, 45, 70, 71, 217, 243, 258, 259, 261, 378, 379
Goldin, Daniela, 24, 27
Goldoni, Carlo, 27, 28, 109, 116
Gomes Leal, António D., 366
Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 265
Gómez de la Serna, Ramón, 155, 160, 161, 189, 261, 267, 336-340, 341, 388
González Salvador, Ana, 266
Goorden, A. Bernard, 266, 267, 270
Gori, Gino, 66-67, 155, 166-172, 173
Goya, Francisco, 66, 301, 330
Gozzano, Guido, 250
Gozzi, Carlo, 28, 68, 101, 104, 247, 248
Gramsci, Antonio, 68, 126
Graves, Robert, 285
Green, Julien, 223
Greene, Graham, 223
Grimm, Jacob, 151, 281
Grossi, Tommaso, 45, 86, 92
Grosz, George, 301
Gualdo, Luigi, 73, 78, 81-82
Guerrazzi, Francesco Domenico, 17, 37, 43-45, 47, 76, 96, 129, 177
Gugenheim, Susanna, 59, 60
Guimarães Rosa, João, 384
Gullón, Germán, 282, 284
Hamsun, Knut, 156, 157, 159
Hauff, Wilhelm, 32
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 30, 34, 74
Heine, Heinrich, 78, 102, 103, 284, 285
Herculano, Alexandre, 361, 362

- Hitchcock, Alfred, 376
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 12, 13, 17-34, 38, 41, 45, 59-71, 73-81, 83, 86, 96, 101, 109 (hoffmanniane), 110, 131-153, 169 (hoffmanniana), 170, 206, 208, 216, 221, 224, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 261, 268, 279, 280, 284, 285, 322, 338, 345, 354, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 386, 387
 Hugo, Victor, 78, 86, 100, 369
- Ionesco, Eugène, 203
 Irving, Washington, 86
 Iser, Wolfgang, 321, 324
 Izquierdo, Pascual, 273, 286
- Jacobbi, Ruggero, 166, 193
 Jacquinet, Marie-Paule, 29
 Jahier, Enrico, 191
 Jakobson, Roman, 229
 James, Henry, 261, 313, 320, 324, 373
 James, Montague Rhodes, 224, 243
 Jannaco, Carmine, 94
 Jean Paul, Friedrich Richter, 334
 Jeri, Alfredo, 90
 Jolles, André, 86
 Jovine, Francesco, 341, 348
 Joyce, James, 194, 195, 197, 222
 Jünger, Ernst, 376
- Kafka, Franz, 182, 211, 214, 232, 255, 389
 Kierkegaard, Sören, 28, 247
 Kluge, Karl Alexander Ferdinand, 64
 Kron, Wolfgang, 20
- La Motte Fouqué, Friedrich, 174
 Lacaíta, Carlo G., 56
 Lagache, Agnès, 29
 Lagoni Danstrup, Aase, 210, 214
 Lambert, José, 21, 61
 Landolfi, Tommaso, 14, 70, 157, 174, 178, 181, 183, 187, 189, 192, 209, 217, 226, 249, 257, 341, 349
 Lanza, Maria Teresa, 70, 121
 Larra Mariano, José de, 269
 Lattarulo, Leonardo, 73, 142, 248, 249, 251, 252
 Lautréamont (Isidore Ducasse) 345
 Lazzarin, Stefano, 190
 Lecaldano, Paolo, 29
 Lefebvre, Jules, 61
 Leonardo da Vinci, 55, 183
 Leopardi, Giacomo, 13, 51, 52, 53, 60, 74, 156, 157, 244, 245, 249 (leopardismo), 250
 Leopardi, Monaldo, 230
 Lernet-Holenia, Alexander, 143
 Levi, Carlo, 349
 Levi, Primo, 14, 60, 251
 Lewis, Matthew Gregory, 41, 86, 96

- Lichtenstein, Roy, 215
 Linares, Vincenzo, 45
 Lisi, Nicola, 174, 181, 185-187, 205
 Lo Gatto, Ettore, 79
 Loève Veimars, François-Adolphe, 21, 32, 60, 61, 140, 220, 222, 280
 Longhi, Roberto, 44, 173, 184
 Lope de Vega Carpio, Félix, 268, 366
 López Ibor, Juan, 333
 López Pellisa, Teresa, 267
 López Santos, Miriam, 268
 Luttazi, Stefania, 59
 Llopis, Rafael, 268, 269, 333
- Macchia, Giovanni, 17, 18, 29
 Machado de Sousa, Maria Leonor, 360
 Magris, Claudio, 62, 184
 Magritte, René, 215
 Maier, Bruno, 54
 Mainer, José-Carlos, 356, 357
 Maineri, Baccio Emanuele, 76, 77
 Malachy, Thérèse, 27
 Manacorda, Guido, 141
 Mandiargues, André Pieyre de, 226
 Manganelli, Giorgio, 80, 189, 214, 217, 227
 Mann, Thomas, 62, 304
 Manzoni, Alessandro, 13, 14, 30, 37, 39, 41 (manzoniana), 42, 43, 48, 85, 86, 92, 93, 98 (manzoniano), 99, 114, 122, 124, 159, 193, 195 (manzonismo), 197
 Marc, Julia, 31
 Mariani, Gaetano, 44, 60, 78, 92, 106, 110
 Marinari, Attilio, 60
 Martegiani, Gina, 156, 159, 175
 Martín Nogales, José Luis, 266
 Martínez-Barbeito, Carlos, 341, 353, 354, 355, 356
 Martorell, Joanot, 238 (*Tirant lo Blanc*)
 Masiello, Vitilio, 56
 Masini, Ferruccio, 19, 346
 Masino, Paola, 165
 Maturin, Charles Robert, 19 (*Melmoth*)
 Maupassant, Guy de, 123, 242, 258, 261, 293
 Maxia, Sandro, 286
 Mayer, Hans, 62
 Melo e Castro, Ernesto Manuel, de 361
 Melville, Herman, 251
 Mérimée, Prosper, 13, 45, 74, 86, 96, 241
 Merino, José María, 266
 Merleau-Ponty, Maurice, 146
 Michelet, Jules, 367
 Milner, Max, 169
 Mistrali, Franco, 73, 79, 80, 81
 Molho, Maurice, 17
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 12, 13

- Montale, Eugenio, 192, 339, 349, 375, 377, 378
 Montanelli, Indro, 202
 Monteiro dos Santos, Sofia, 374
 Monti, Vincenzo, 39, 53
 Moraldo, Sandro M., 25
 Moravia, Alberto, 166, 173, 174, 177, 178, 179, 181, 182
 Moreno, Fernando Ángel, 267
 Moretti, Vincenzo, 78
 Morgan, Sidney (Lady), 64, 65
 Morovich, Enrico, 174
 Morris, William, 237
 Morselli, Guido, 376
 Moya, Antonio-Prometeo, 356
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 12, 13, 17, 18, 20, 24, 25, 27, 29-31, 152
 Müller-Seidel, Walter, 20
 Munari, Bruno, 182
 Musarra, Franco, 190
 Muscetta, Carlo, 45, 68, 69, 70, 133
 Musso, Niccolò, 65

 Nabokov, Vladimir, 218, 222, 234
 Nardi Pietro, 97, 106
 Nazareth, Candido Augusto, 363
 Negri, Ada, 76
 Nencioni, Enrico, 90
 Nezami, Gajavi, 231
 Nietzsche, Friedrich, 345, 346

 Nodier, Charles, 16, 40, 41, 42, 45, 74, 123, 168, 259, 260, 269, 278, 279, 285, 288, 362
 Novalis, 147

 Ocampo, Silvina, 223, 226, 242, 243, 267, 316, 332, 335, 339
 Offenbach, Jacques, 22, 151
 Oliveira, Manuel de, 365
 Orazio, 371
 Orcagna, 103
 Orlando, Francesco, 29, 389
 Ortega y Gasset, José, 324, 330, 331, 332, 336, 338, 342, 350
 Ortese, Anna Maria, 165, 214
 Orwell, George, 376
 Ossola, Carlo, 30, 239, 244
 Ovidio, 231, 251

 Pacella, Giuseppe, 52
 Padula, Antonio, 368
 Padula, Vincenzo, 45
 Paganini, Niccolò, 345
 Pagliano, Graziella, 86
 Paladino, Vincenzo, 39, 45
 Palazzeschi, Aldo, 164, 174, 183, 252
 Pampaloni, Geno, 202
 Pancrazi, Pietro, 185, 186, 187
 Panofsky, Erwin, 183
 Papini, Giovanni, 14, 167, 225, 265
 Pardo Bazán, Emilia, 292, 293, 294, 321, 342

- Parini, Giuseppe, 66, 171
 Parise, Goffredo, 214
 Passavanti, Iacopo, 76, 96
 Passeri, Giovanni Battista, 64
 Pautasso, Sergio, 174, 177
 Pavese, Cesare, 191, 192, 203, 223, 231
 Paz, Octavio, 226
 Pazzi, Roberto, 38
 Pelckmans, Paul, 91
 Pellico Silvio, 51, 53, 86
 Pellini, Pierluigi, 80
 Pérez Galdós, Benito, 366, 342
 Persico, Edoardo, 182
 Perucho, Joan, 237, 238
 Pessoa, Fernando, 359, 368-372
 Petrarca, Francesco, 13, 90, 113, 121, 124, 151
 Piero Della Francesca, 163, 184
 Piero di Cosimo, 177, 183
 Pinelli, Bartolomeo, 65, 66, 68
 Pirandello, Luigi, 14, 90, 106, 118, 131, 133, 164, 165, 201, 205, 208, 266, 313, 316, 317, 321, 322
 Piranesi, Giambattista, 38, 66
 Piras, Tiziana, 40
 Pirrotta, Nino, 26
 Pizzuto, Antonio, 178
 Pocar, Ervino, 33
 Poe, Edgar Allan, 13, 59, 73, 76-78, 80, 101, 103, 104, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 126, 129, 132, 170, 171, 203, 206, 208, 211, 216, 217, 232, 242, 245, 252, 261, 268, 285, 300, 302, 311, 320, 331, 334, 354, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 373, 379
 Portinari, Folco, 41, 86
 Praga, Emilio, 83
 Prati, Giovanni, 48
 Preetorius Emil, 136
 Prezzolini, Giuseppe, 155, 156, 158, 159, 160, 161
 Proust, Marcel, 143, 159, 193
 Pudelko, Georges, 183
 Pulci, Luigi, 194
 Puleio, Maria Teresa, 106
 Pullega, Paolo, 45
 Puškin, Aleksandr S., 45, 67
 Quental, Antero de, 363
 Rabant, Claude, 144
 Rabelais, François, 15, 140, 189, 194, 197, 198
 Racine, Jean, 95
 Rackham, Arthur, 215
 Radcliffe, Ann, 34, 54, 56, 59, 65, 81, 163
 Raimondi, Ezio, 37, 38, 94
 Raimondi, Giuseppe, 166
 Ranieri, Antonio, 52, 86
 Rebora, Clemente, 192
 Règio, José, 372, 373, 374
 Renan, Ernest, 122
 Rimbaud, Arthur, 345

- Riquer, Martí de, 237, 238
 Risco, Antonio, 266-271, 273, 285, 286, 293, 329
 Roas, David, 266, 267, 268, 280
 Robbe-Grillet, Alain, 231
 Rod, Édouard, 118
 Rodríguez Correa, Ramón, 274, 281, 282
 Rosa, Salvator, 38, 61, 62, 63-66, 67
 Rousseau, Jean-Jacques, 25
 Rousset, Jean, 17, 18
 Rovani, Giuseppe, 79, 80, 92, 106, 195
 Rubin de Cervin, Ernesto, 151
 Rüdiger, Horst, 21
 Ruggieri, Punzo Franca, 75
 Ruiz de Alarcón, Juan, 191, 196
 Runcini, Romolo, 15, 37, 38, 47
- Sábato, Ernesto, 384
 Sá-Carneiro, Mario de, 372, 373
 Sacchetti, Roberto, 78, 83
 Safranski, Rüdiger, 26, 31
 Salán Villasur, Idefonso, 266
 Sampaio Bruno, José Pereira de, 361, 363, 364
 Sánchez García, Franklin, 268
 Sand, George, 86
 Santini, Emilio, 39
 Santoli, Vittorio, 89, 149
 Saramago, José, 14, 15, 374, 375-386, 387, 338
 Sartori, Gemma, 59, 64, 78
- Sartre, Jean-Paul, 206, 323, 372
 Savinio, Alberto, 14, 18, 22, 23, 157, 175, 176, 177, 181, 187, 189, 209, 251, 389
 Scarsella, Alessandro, 39, 190, 226
 Schaper, Eva, 322
 Schlegel, August Wilhelm e Friedrich, 13, 31, 269 (schlegelismo), 270
 Schubert, Gotthilf Heinrich von, 64
 Scianatico, Giovanna, 201
 Sciascia, Leonardo, 23
 Scott, Walter, 18, 99, 115, 124, 126, 127, 131, 137, 140, 157
 Secchieri, Filippo, 176
 Segre, Cesare, 21, 37, 39, 43, 70, 246
 Seixo, Maria Alzira, 374, 384
 Seneca, 378, 381
 Serao, Matilde, 85, 101-104, 114, 118, 132
 Serrano Asenjo, José E., 319
 Shakespeare, William, 13, 92, 94 (*Macbeth*), 102, 104 (*Amleto*, *Racconto d'inverno*), 225, 231, (*Amleto*), 303, 306
 Silvestri, Laura, 273
 Simões Gonçalves, Manuel, 380, 385
 Sismondi, Sismonde de, 12, 49
 Smerdon Altolaguirre, Margarita, 268
 Soffici, Ardengo, 158, 159, 162

- Soldati, Mario 180, 200, 249, 250, 255
Sozzi Casanova, Adelaide, 39
Spellanzon, Cesare, 53
Spellanzon, Silvia, 54
Spitzer, Leo, 194, 195, 196, 198
Starobinski, Jean, 213, 247, 255
Steinbeck, John, 236
Steiner, George, 218, 221-222
Sterne, Laurence, 90, 91, 110, 113, 114, 198, 244
Stoppelli, Pasquale, 30
Sue, Eugène, 119, 120
Svevo, Italo, 92, 100, 101, 159
Swedenborg, Emanuel, 366
Swift, Jonathan, 182
- Tarchetti, Iginio Ugo, 14, 43, 60, 73, 77, 78, 79, 82, 85, 92, 96, 105, 106, 109, 110, 112, 113 (tarchettianamente), 114, 116, 117, 118, 127, 128, 129, 178, 205, 249
Tarrío Varela, Anxo, 357
Tasso, Torquato, 39, 42, 53
Tecchi Bonaventura, 135, 152
Tellini, Gino, 39, 117
Tenca, Carlo, 45-50, 55, 76
Todorov, Tzvetan, 75, 81, 91, 169, 206, 208, 210, 239, 241, 253, 258, 259, 260, 270, 281, 320
Tolkien, John Ronald Reuel, 236
Torrente Ballester, Gonzalo, 244, 245, 246, 387
Treves, Pietro, 114
Trinidad Coelho, José Francisco, 365
Turgenev, Ivan S., 122, 123
Turiel, Alfredo, 56
Unamuno, Miguel de, 266, 271, 291, 313-328, 338, 340
Ungaretti, Giuseppe, 183
Valeri, Diego, 250
Verdi, Giuseppe, 141 (*Falstaff*)
Verdinois, Federico, 77, 156
Verdone, Mario, 62, 165, 166
Verga Giovanni, 78, 83, 85, 105, 106, 114, 117, 119, 121, 380
Vergani, Orio, 159, 160, 161, 165
Viale Moutinho, José, 362
Viazzi, Glauco, 57
Vico, Giambattista, 16, 125, 168, 183, 203, 330, 367
Vigolo, Giorgio, 14, 62, 63, 69, 131-153, 164, 173, 178, 189, 217, 221
Villalonga, Llorenç, 377
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, 242, 258, 281
Vittorini, Elio, 192
Walpole, Horace, 41, 86, 239
Warburg, Aby, 253 (warburghiano)
Watt, Ian, 31
Wellek, René, 156

- Wells, Herbert George, 331, 376
Wilcock, Juan Rodolfo, 14, 217-
227, 261
Williams, Ioan, 60
Wittgenstein, Ludwig, 151
- Zavattini, Cesare, 174, 181, 205,
209
Zola, Émile, 119, 121, 369
Zolla, Elémire, 88, 89, 151, 306,
349, 385
Zubizarreta, Armando F., 319



SCRIBA

1. *Leggere Kadare. Critica. Ricezione. Bibliografia*, a cura di Alessandro Scarsella
2. Barbara Di Noi, *In verità non so nemmeno raccontare... Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka*, prefazione di Bianca Maria Bornmann
3. Giulia Iannuzzi, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, prefazione di Elvio Guagnini
4. Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, prefazione di Luca Lenzi, premessa di Giuliana Benvenuti
5. Rodolfo Zucco, *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus*
6. Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario in Italia, Spagna e Portogallo*



BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di gennaio 2018