



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Tesis doctoral

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Escuela Doctoral de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas (EDHCSJ)

Il fantastico allo scoperto. Teoria delle appercezioni e studio dei legami fantastici nella letteratura italiana del Novecento

Paolo Remorini

Director de tesis: Victoriano Peña Sánchez

Granada, 2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Paolo Remorini
ISBN: 978-84-1195-400-6
URI: <https://hdl.handle.net/10481/94626>

A Elia ed Ester

A Giancarlo, mio padre, *in memoriam*

«Talvolta sono immobili le querci, e allora le nuvole passano».

Federigo Tozzi

«I merli appaiono».

Michele Mari

«Nessuno sa nulla. Tutto sta per accadere. Ecco: accade».

Giuseppe Genna

«Punto di vista e movimento si escludono l'un l'altro».

Ulrike Meinhof

«Mimnio... Athesa... Eioioio...».

Héctor Germán Oesterheld

«Lo si dica: era giusto appendere chi appese un Paese intero».

Giuseppe Genna

Indice

Introduzione.....	xiii
-------------------	------

Parte prima

1.1 La consapevole nascita della letteratura fantastica. Origine e diffusione della letteratura fantastica.....	19
1.2 Il fantastico come strumento psichico: il perturbante di Freud.....	30
1.3 Il fantastico come genere letterario.....	35
1.4 La questione etimologica.....	42
1.5 Il fantastico come modo narrativo.....	46
1.6 La letteratura fantastica del XX secolo: il neofantastico.....	50
1.7 Il paradigma di realtà e il fantastico come trasgressione.....	57

Parte seconda

2.1 I contributi delle neuroscienze alla narratologia.....	63
2.1.1 La teoria della mente.....	64
2.1.2 I neuroni specchio.....	68
2.1.3 La simulazione incarnata come spazio di intersoggettività.....	72
2.1.4 Sequenzialità dell'atto di lettura e dei processi cognitivi coinvolti.....	79
2.1.5 L'appercezione.....	82
2.2 I postulati della linguistica e della narratologia cognitiva.....	86
2.2.1 L'epistemologia della complessità. Il Principio di Proteo. La scienza delle relazioni.....	87

2.2.2 La teoria dei <i>frames</i>	93
2.2.3 Un caso in apparenza più unico che raro: analisi del paratesto di <i>Centuria. Cento piccoli romanzi fiume</i> di Giorgio Manganelli.....	96
2.2.4 Forma del peritesto di <i>Centuria</i>	98
2.2.5 Sostanza del peritesto di <i>Centuria</i>	101
2.2.6 Schemi cognitivi operativi nell'ermeneutica dei testi narrativi: <i>schemata, frames, scripts</i>	108

Parte terza

3.1 La teoria delle appercezioni: il fantastico come legame.....	117
3.1.1 Schema analitico appercettivo (S.A.A.).....	118
3.1.2 Legame nucleare: il fantastico come anomalia.....	121
3.1.3 Legame trasformativo: il fantastico come alterazione.....	127
3.1.4 Legame espansivo: il fantastico come trasgressione.....	132
3.2 La sequenza narrativa come unità narratologica minima.....	137
3.2.1 Categorie e descrittori per il sequenziamento narratologico.....	139
3.2.2 «Un volto umano» di Tommaso Landolfi.....	144
3.2.3 «Lontano lontano (una storia vera)» di Michele Mari.....	155

Parte quarta

4.1 Il fantastico nella letteratura italiana.....	167
4.2 Percorsi di letteratura italiana fantastica del Novecento: l'oggetto mediatore mediato o dimenticato.....	170
4.2.1 «Il millantatore» di Tommaso Landolfi.....	170
4.2.2 «La donna coll'ombrello» di Tommaso Landolfi.....	173

4.2.3 «Effetti di un sogno interrotto» di Luigi Pirandello.....	176
4.2.4 «Il cocchiere» di Elsa Morante.....	178
4.2.5 «I due cugini» di Tommaso Landolfi.....	180
4.2.6 «Gatto telegrafista» di Tommaso Landolfi.....	183
4.2.7 «Fantasie imprudenti» di Tommaso Landolfi.....	184
4.3 Legami fantastici e trasgressione di mondi possibili.....	187
4.3.1 <i>Nicolas Eymerich, inquisitore</i> di Valerio Evangelisti.....	187
4.3.2 Livelli di realtà in «Il patrimonio del popolo tedesco» di Michele Mari.....	198
4.4 Letteratura fantastica, processi cognitivi e trasgressione metalettica.....	202
4.4.1 La paralessi come strumento metalettico. Tipologie di paralessi (verticale discendente e ascendente; orizzontale interna ed esterna).....	207
4.4.2 «Josef K.» di Michele Mari.....	209
4.4.3 «Lamento del guerriero» di Michele Mari.....	214

Appendice

5.1 «Il critico d'arte», Dino Buzzati (<i>Sessanta racconti</i> , 1958).....	219
5.2 «Piero di Cosimo», Michele Mari (<i>Fantasmagonia</i> , 2012).....	224
5.3 «La famiglia della mamma», Michele Mari (<i>Fantasmagonia</i> , 2012).....	227
5.4 «I giorni perduti», Dino Buzzati (<i>Le notti difficili</i> , 1971).....	230
5.5 «Un volto umano», Tommaso Landolfi (<i>Diario perpetuo</i> , 2012. Prima edizione su <i>Corriere della Sera</i> il 27 settembre 1971).....	232
5.6 «Lontano lontano (una storia vera)», Michele Mari (<i>Fantasmagonia</i> , 2012).....	236
5.7 «Il millantatore», Tommaso Landolfi (<i>Diario perpetuo</i> , 2012. Prima edizione su <i>Corriere della Sera</i> il 7 dicembre 1969).....	239
5.8 «La donna coll'ombrello», Tommaso Landolfi (<i>Diario perpetuo</i> , 2012. Prima edizione su <i>Corriere della Sera</i> il 24 aprile 1969).....	243
5.9 «Effetti di un sogno interrotto», Luigi Pirandello (<i>Novelle per anno</i> , 1937).....	247

5.10 «Il cocchiere», Elsa Morante (<i>Racconti dimenticati</i> , 2002. Prima edizione su <i>Oggi</i> il 11 novembre 1939).....	252
5.11 «I due cugini», Tommaso Landolfi (<i>Diario perpetuo</i> , 2012. Prima edizione su <i>Corriere della Sera</i> il 21 ottobre 1969).....	255
5.12 «Gatto telegrafista», Tommaso Landolfi (<i>Diario perpetuo</i> , 2012. Prima edizione su <i>Corriere della Sera</i> il 8 agosto 1970).....	259
5.13 «Fantasie imprudenti», Tommaso Landolfi (<i>Diario perpetuo</i> , 2012. Prima edizione su <i>Corriere della Sera</i> il 11 dicembre 1968).....	263
5.14 «Il patrimonio del popolo tedesco», Michele Mari (<i>Fantasmagonia</i> , 2012).....	267
5.15 «Josef K.», Michele Mari (<i>Fantasmagonia</i> , 2012).....	272
5.16 «Lamento del guerriero», Michele Mari (<i>Fantasmagonia</i> , 2012).....	276
Bibliografia.....	283

Introduzione

Un fantasma si aggira da più di due secoli all'interno dei sistemi letterari canonici. Un fantasma sfuggente, proteiforme, che non si lascia mai vedere del tutto e che possiamo riconoscere solo dall'ombra che proietta sui testi che attraversa: il fantastico. Sorto dal bisogno di interrogare e interrogarsi sulla vera realtà fenomenologica in cui siamo immersi, cresciuto nella constatazione della fallacia di ogni possibile certezza ermeneutica, alimentato dalla consapevolezza della parzialità ontologica di ogni sguardo (per propria natura effimero, limitato, transitorio), il fantastico in letteratura è uno strumento al servizio dell'inquietudine epistemica, pronto a scandagliare gli abissi dell'intelletto e dell'animo umano.

La presente tesi (composta da quattro parti più un'appendice finale per la consultazione dei vari racconti italiani analizzati) è la ricerca del fantasma del fantastico, e nasce da una serie di domande: come riconoscerlo e individuarlo? Dove si trova (dal punto di vista narratologico)? Come definirlo e delimitarlo? In che modo cambia il tipo di narrazione in cui si innesta? Come sondare la vastità e la profondità del suo raggio d'azione?

La prima parte è dedicata allo stato dell'arte sulla questione del fantastico in letteratura, al suo sviluppo come genere storico nel XIX secolo e come modalità narrativa nel XX secolo, e alle distinte posizioni critiche che fin dalle sue origini ne hanno dibattuto la natura e le conseguenze estetiche, dal *das Unheimliche* di Sigmund Freud all'*hésitation* di Tzvetan Todorov e le aperture neofantastiche del Novecento, mettendo in evidenza la profonda e ineludibile correlazione con il paradigma di realtà vigente in ogni momento storico e le proprietà trasgressive che caratterizzano questo tipo di narrazioni.

Nella seconda parte traccio il quadro teorico della presente ricerca, passando in rassegna gli studi degli ultimi decenni in ambito cognitivo e dei *Cognitive Literary Studies* (CLS) –simulazione incarnata, neuroni specchio, teoria dei *frames*, intersoggettività, intersequenzialità, Principio di Proteo– derivanti dalle neuroscienze, dall'epistemologia della complessità e dalle scienze delle relazioni che permettono un approccio cognitivo dell'esperienza narrativa. Per esemplificarne l'influenza, che addirittura precede la lettura

stessa di un testo, analizzo gli elementi del peritesto editoriale, autoriale e allografo che compongono l'edizione di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli che dal 1995 pubblica Adelphi, evidenziando come le chiavi di lettura e di interpretazione del testo manganelliano proposte e veicolate dal paratesto cerchino di suggerire un'idea di sperimentazione, di caso unico e singolare all'interno tuttavia di una tradizione letteraria altresì familiare e codificata, orientando in modo irrevocabile la fruizione estetica del libro.

Nella terza parte presento quindi una nuova teoria del fantastico come legame denominata *teoria delle appercezioni*. All'interno del sistema complesso narrativo, il fantastico è una proprietà che può emergere come modifica delle nostre appercezioni linguistiche, narrative e paradigmatiche in quanto anomalia, alterazione o trasgressione di almeno uno dei livelli cognitivi che operano in ogni esperienza narrativa (legami nucleari con modifiche di 1° ordine e legami trasformativi ed espansivi con modifiche di 2° ordine). Allo stesso tempo, attraverso l'analisi di alcuni racconti di Dino Buzzati, Michele Mari, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ángel Olmos e passaggi tratti da *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez e da romanzi di Girolamo De Michele e Giuseppe Genna, offro uno schema analitico appercettivo dei testi narrativi che renda conto di tali legami fantastici, un'alternativa interpretativa nel dibattito duale tra il fantastico come *genere* letterario –derivante appunto dalla teoria dell'*hésitation* di Todorov– e il fantastico come *modo* narrativo che sfrutta determinati meccanismi per *forzare* altri tipi di testi –che possiamo far risalire agli studi di Irène Bessière–. L'approccio cognitivo derivante dall'epistemologia della complessità e dalle scienze delle relazioni permette di sviluppare la teoria delle appercezioni, il cui punto centrale è individuare il grado e la profondità dei legami fantastici che emergono dalle connessioni appercettive in rapporto alla narrazione. Il fantastico risiede in questo modo nel cambio appercettivo, nell'organizzazione del discorso narrativo intorno ad attrattori che cambiano la configurazione generale del sistema o ritornano a quella iniziale.

L'ultima sezione della terza parte è un contributo al dibattito sulla sequenza narrativa, qui definita come l'unità narratologica minima che comprende sia il discorso narrativo (lo *sjuzhet*) –attraverso le distinte categorie narratologiche–, sia la storia narrata (la *fabula*) –attraverso i momenti e le funzioni narrative–, palesandone così i suoi attributi essenziali

(linearità, unidirezionalità, intersequenzialità). A tal fine, analizzo due racconti di Tommaso Landolfi e di Michele Mari, riportando per ogni sequenza i corrispondenti descrittori delle categorie narratologiche prese in considerazione e identificando ogni cambio di sequenza con il cambio di almeno uno dei descrittori coinvolti. Inoltre, segnalo la necessità di ricorrere allo schema analitico appercettivo per individuare i legami fantastici delle narrazioni, evidenziando la mancanza di descrittori narratologici utili a marcare la natura fantastica dei testi analizzati.

La quarta parte della presente tesi, infine, vuole offrire alcuni spunti e percorsi di studi sulle orme del fantastico nella letteratura italiana del Novecento. Si apre con la disamina dell'evoluzione dell'oggetto mediatore, uno dei meccanismi narrativi più efficaci per materializzare l'avvenuto passaggio di soglia tra distinti piani diegetici od ontologici tipico delle narrazioni fantastiche, sia in quelle appartenenti al canone generico del XIX secolo, sia in quelle modali del XX secolo. All'interno della tradizione letteraria italiana del Novecento, prendendo come esempio testi di Tommaso Landolfi, Luigi Pirandello ed Elsa Morante – emblematici delle diverse tipologie di costruzione fantastica –, possiamo cogliere uno sviluppo di questa risorsa che perde la sua precipua corporeità per far spazio a una presenza indiretta, mediata dall'immaginazione dei personaggi, dai loro sensi vitali, dalle informazioni di cui dispongono durante il trascorso dell'azione, o addirittura la sua scomparsa, lasciando senza controprova l'evento extra-ordinario. Lo schema analitico appercettivo si rivela anche qui essenziale per evidenziare come la presenza dell'oggetto mediatore sia indispensabile per un cambio delle connessioni appercettive di letture intorno a nuovi attrattori referenziali.

Lo stesso schema analitico appercettivo permette similmente di individuare i dispositivi narrativi di trasgressione dei diversi Mondi Possibili che costituiscono il romanzo di fantascienza *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti –chiaro esempio delle possibilità di costruzione tematica e discorsiva offerte dai legami fantastici anche in architetture narrative di più ampio respiro –, e al contempo dei diversi livelli di realtà offerti dal Mondo Possibile della Letteratura in «Il patrimonio del popolo tedesco» di Michele Mari.

Nell'ultima sezione della quarta parte propongo infine una definizione aggiornata della paralessi come strumento metalettico in quanto informazione inattesa che non riguarda solo un'alterazione della focalizzazione del discorso narrativo ma parimenti una trasgressione

ontologica dei livelli narrativi, delimitando l'ambito di due potenziali categorie (paralessi verticale e orizzontale), entrambe con due sottotipi (paralessi verticale ascendente e discendente; paralessi orizzontale interna ed esterna). Proprio alla luce della teoria delle appercezioni sui legami fantastici cerco perciò di superare la primordiale definizione di Gérard Genette e gli scarni studi dei decenni successivi intorno a questo peculiare meccanismo narrativo, studiandone le implicazioni attraverso l'analisi di due racconti di Michele Mari dove gli slittamenti metalettici dis-collocano e ri-collocano la lettura attorno ad attrattori diversi che ne trasgrediscono la logica narrativa.

Parte prima

1.1 La consapevole nascita della letteratura fantastica. Origine e diffusione della letteratura fantastica

Nel primo testo che compone le *Operette morali*, uno dei capolavori della letteratura italiana dell'Ottocento, Giacomo Leopardi ricostruisce in chiave mitologica l'intera storia dell'umanità e allo stesso tempo l'intera storia esistenziale di ogni essere umano. Giunti all'età adulta, quando ormai rimpiangono nostalgici gli svaghi, l'innocenza e la mancanza di preoccupazioni della giovinezza, gli uomini chiedono a Giove, istigati dalla Speranza, di lasciar risiedere tra loro e con loro sulla terra la Verità, senza rendersi conto che «nel medesimo tempo si troveranno essere destituiti della naturale virtù immaginativa, che sola poteva per alcuna parte soddisfarli di questa felicità non possibile e non intesa, né da me, né da loro stessi che la sospirano» ([1824] 1994: 505). Nel fluire inarrestabile della genealogia umana, la peregrina presenza della Verità, della ricerca razionale di spiegazioni, di «altezza di conoscenza, eccellenza d'istituti e di costumi» ([1824] 1994: 501), segna il punto di flesso decisivo per l'ormai definitiva e irrimediabile infelicità degli uomini:

Di maniera che la terra e le altre parti dell'universo, se per addietro parvero loro piccole, parranno da ora innanzi menome: perché essi saranno istruiti e chiariti degli arcani della natura; e perché quelle, contro la presente aspettazione degli uomini, appaiono tanto più strette a ciascuno, quanto egli ne ha più notizia. [...] perciocché saranno stati ritolti alla terra i suoi fantasmi, e per gl'insegnamenti della Verità, per li quali gli uomini avranno piena contezza dell'essere di quelli, mancherà dalla vita umana ogni valore. ([1824] 1994: 506)

Questa *Storia del genere umano* scritta all'inizio del 1824, con la quale Leopardi introduce il tema della strutturale infelicità insita negli esseri umani, rispecchia altresì il cambio di paradigma culturale avvenuto a seguito dell'Illuminismo, quando appunto i lumi della Ragione (della «Verità») fanno luce su tutti quei «beati fantasmi» ([1824] 1994: 508) che fino a quel momento avevano accompagnato e consolato gli uomini.

Da tempo immemorabile infatti, potremmo dire da sempre, da quando l'umanità ha utilizzato la propria immaginazione per accettare e infondere un senso qualsiasi alle esperienze

vissute e al mondo che la circonda e la sovrasta, le storie e le narrazioni (quindi anche la letteratura) si sono nutrite di racconti occulti, leggende e fantasie che coinvolgono la magia, il soprannaturale e lo strano, come sottolineato anche da Alicia Mariño Espuelas:

Desde que el hombre se convierte en un ser racional, en el único animal de la creación consciente de que va a morir, surge en él el sentido de la trascendencia, el sentimiento de angustia ante lo desconocido y el respeto hacia lo sagrado en cuanto conocimiento y poder ostentado sólo por los dioses o por unos pocos elegidos. [...] Todo lo inexplicable –casi todo– se consideraba sagrado, secreto, respetable y, sobre todo, temible. (2008: 40)

Fino alla fine del Medioevo il «meraviglioso» era una parte integrante della realtà umana, in cui trovavano spazio l'inconoscibile e l'indicibile. A partire dal Rinascimento, e ancor più dalla fine del XVIII secolo, tuttavia, con i cambiamenti sociali e culturali dettati dall'avvento dell'era industriale e dall'Illuminismo, si materializza la fine dell'illusione e la scissione definitiva tra la «naturale virtù immaginativa» e la «Verità». Come spiega Remo Ceserani, «Quello che si verifica nel passaggio fra il Settecento e l'Ottocento, è un mutamento radicale nei modelli culturali fino allora diffusi nella mentalità e sensibilità collettive» (1996: 101).

Considerazioni simili sono fatte anche da Charles Nodier, uno dei primi autori a occuparsi e preoccuparsi di quello che sarebbe stato ufficialmente chiamato il *fantastico*, quando nel novembre 1830 pubblicò nella *Revue de Paris* un articolo intitolato «Du fantastique en littérature»:

Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui en se reproduit chez elle qu'à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout; mais alors, et quand les religions elles-mêmes ébranlées jusque dans leurs fondemens en parlent plus à l'imagination, ou en lui portent que des notions confuses de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire, et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues, qui prêtent un reste d'ame au mécanisme usé de la civilisation. (209)

Il fantastico è l'arte di parlare all'immaginazione umana, riportandola alle prime emozioni della vita, risvegliando intorno ad essa anche quelle spaventose superstizioni dell'infanzia che la ragione dei popoli illuminati ha ridotto alle proporzioni del ridicolo. Come afferma David Sandner, «the presence of the impossible in fantastic literature only represents the actual presence of the unknowable and invisible world of the spirit in the natural world» (2011: 8).

La letteratura cosiddetta fantastica esplode quindi come modalità del tutto nuova di produzione letteraria nel panorama contemporaneo occidentale della prima metà del XIX secolo: «All'origine dell'improvviso erompere, nella letteratura europea dell'Ottocento, del nuovo modo di scrittura stanno un profondo rivolgimento dei sistemi letterari e una radicale trasformazione dei modelli culturali» (Ceserani 1996: 92). Illuminismo, come abbiamo visto, e Romanticismo ne costituiscono l'humus culturale: «fantastic literature as a characteristic mode of Romantic expression and thought» (Sandner 2011: 3) Sebbene si consideri il racconto del 1772 *Le diable amoureux. Nouvelle espagnole* di Jacques Cazotte come primo esponente della nuova letteratura, i testi considerati ormai *classici* e che costituiscono il corpus fondativo del genere escono tra il 1820 e il 1850,¹ come evidenzia Roger Caillois:

Hoffmann naît en 1778; en 1809 naissent Poe et Gogol. Entre ces deux dates naissent William Austin (1778), Achim von Arnim (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799), Hawthorne (1805) et Mérimée (1805), soit tous les premiers maîtres du genre. Dickens (1812), Sheridan le Fanu (1814) et Alexis Tolstoï (1817) suivent de près. De la Russie à la Pennsylvanie, en Irlande et en Angleterre comme en Allemagne et en France, c'est-à-dire sur toute l'étendue de la culture occidentale, la Méditerranée exceptée, des deux côtés de l'Atlantique, en l'espace d'une trentaine d'années, de 1820 à 1850 environ, ce genre inédit donne ses chefs-d'œuvre. (1975: 682)

In Germania, Inghilterra, Scozia, Francia, Irlanda, Russia e Stati Uniti,² gli stessi autori che sperimentano il fantastico, come ad esempio Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Charles

¹ Una menzione speciale merita il romanzo in francese *Manuscrit trouvé à Saragosse* dello scrittore polacco Jan Potocki, di cui si conoscono tre versioni (1794, 1804 e 1810).

² La proliferazione e la costanza di opere fantastiche ai due lati dell'Atlantico ha comportato la denominazione di questo spazio geografico come «zona fantástica» (Morillas Ventura 1999: 313).

Nodier, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant e Henry James, sono i primi ad avvertirne i caratteri nuovi e specifici rispetto alle altre forme letterarie storiche e sono anche i primi a cercare di delimitarne i confini e i meccanismi di attivazione. C'è infatti la piena consapevolezza della nascita di una letteratura nuova, in relazione diretta con la tradizione precedente ma distinta nella concezione e nell'elaborazione:

C'è una distinzione molto netta, ma anche un rapporto complesso e sottile, fra la narrazione «romanzesca» o quella mimetica-realistica da una parte e, dall'altra, la narrazione fantastica. Gran parte delle forme narrative dell'Ottocento fonda la propria struttura sulla formazione sentimentale e intellettuale (la *Bildung*) di un carattere individuale, attraverso i suoi rapporti con gli altri personaggi, l'ambiente sociale e il passato storico. [...] È totalmente diversa da questa, e quasi contrapposta a essa, la struttura tipica del racconto fantastico, che presenta personalità doppie, lacerate, divise, frammentate, e personaggi che non conoscono nessuno sviluppo, nessun equilibrio. (Ceserani 1996: 94-5)

È il caso ad esempio di uno dei racconti fondativi della letteratura fantastica, «Der Sandmann» di Hoffmann, uscito nel 1817 e analizzato in seguito anche da Sigmund Freud nel suo lavoro sul perturbante. Nel racconto di Hoffmann la questione del doppio e la presenza del diavolo confondono il confine instabile tra sogno e realtà. Per quanto riguarda lo stile, questo si riflette nei costanti cambiamenti della focalizzazione e della prospettiva narrativa, grazie ai dispositivi di lettere o manoscritti di diverse fonti. Il lettore si ritrova così a navigare tra i punti di vista realistici e oggettivi dei personaggi secondari e il punto di vista del protagonista che sprofonda gradualmente nella follia. Tutto ciò crea un'atmosfera molto inquietante e non si sa mai fino a che punto la crisi della soggettività del protagonista trasformi la realtà. Si palesa in questo racconto la profonda e cosciente differenza con le narrazioni sviluppate nel secolo precedente:

Alla struttura ottimistica ed evolucionistica di gran parte dei romanzi dell'Ottocento – che scorrono inevitabilmente verso il lieto fine oppure, quando la fine è dolorosa e drammatica, fanno ricorso al patetico per dare alla conclusione un aspetto accettabile di giustizia morale o di finalità superiore - il racconto fantastico contrappone una struttura che presenta improvvise rotture nella catena delle casualità, eventi inesplicabili, buchi neri, nichilismo e follia. Al posto degli stadi successivi di una

personalità che si sviluppa, abbiamo l'esplorazione degli interstizi bui che sono lasciati aperti fra uno stadio e l'altro. (Ceserani 1996: 95)

Hoffmann è senz'altro l'autore romantico che più ha influenzato gli sviluppi della successiva letteratura fantastica: «un poeta innovador que se anticipa a los grandes movimientos estéticos posteriores a la fracción temporal en la que vive y crea. [...] su repercusión es inmensa a lo largo del siglo XIX y el siglo XX» (Santos Vila 2008: 851). A cominciare dagli autori francesi, fin da quando Madame de Staël pubblicò *De l'Allemagne* a Londra nel 1813 e a Parigi l'anno seguente, un'opera dedicata appunto agli autori tedeschi. Da quella data, e poi ancora di più dal 1829, anno della prima pubblicazione in Francia delle *Œuvres complètes* con traduzione di François-Adolphe Loève-Weimars, i testi di Hoffmann suscitarono una grande infatuazione che si tradusse sia nella crescente pubblicazione di opere fantastiche di ogni tipo sia nell'elaborazione critica su questo nuovo tipo di narrazioni da parte degli autori stessi. Ad esempio Nodier che all'inizio del racconto *Histoire d'Hélène Gillet* prova a delimitare il campo tra storie fantastiche *vere* e *false*:

[...] il y a plusieurs espèces d'histoires fantastiques. Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les *Contes des fées* de Perrault, le chef-d'œuvre trop dédaigné du siècle des chefs-d'œuvre. Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison; et j'entends par l'histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. (1853: 19-20)

Non sorprende che sia stato Nodier a fare queste considerazioni, visto che fu proprio lui a pubblicare nel 1821 il primo racconto fantastico della letteratura francese, *Smarra, ou les démons de la nuit*, seguito l'anno dopo da *Trilby ou le lutin d'Argail*. Nodier presenta questo tipo di letteratura come un ricorso contro le realtà ripugnanti del mondo reale, e in effetti, come abbiamo visto, la sua comparsa corrisponde agli inizi della società industriale, e quindi al

momento in cui il regno della ragione si impone grazie all'immenso progresso delle scienze. L'universo fantastico offre un rifugio a tutti i delusi e gli scoraggiati dal nuovo secolo; comprende tutte quelle terre dove l'immaginazione dei poeti si avventura, lontano dai vincoli imposti dalla ragione, dall'esperienza comune, dalla morale e dalle regole dell'arte; risponde, insomma, alle impazienze e alle esigenze della generazione romantica: «la corriente fantástica en la literatura parece oponerse al principio positivista que consagra la causalidad fenoménica como dinámica esencial de la imago mundi» (Morillas Ventura 1999: 315).

A partire dal 1832 tuttavia, dalla pubblicazione di *La Fée aux miettes* dello stesso Nodier, si sviluppò un nuovo tipo di narrazione fantastica, con storie che erano radicate più in profondità nella realtà e non costituivano già una fuga, ma una sfida a una realtà deludente:

El relato fantástico, por lo tanto, implica un desafío a la validez de las normas que rigen el concepto de realidad objetiva, transgrediendo de ese modo los límites impuestos por la racionalidad del orden establecido. Así, pues, podemos entender la esencia de lo fantástico como manifestación de un intento frustrado de explicación del Universo –intento de explicación consustancial al hombre–, con la consiguiente permanencia del miedo a lo desconocido que impone dicho fracaso. (Mariño Espuelas 2008: 41-42)

Questa sfida diverrà senz'altro la cifra di tutta la letteratura fantastica del XX secolo, che come afferma Silvia Zangrandi «non è letteratura di disimpegno, non è un mezzo per evadere dalla condizione socio-storica interessandosi ad argomenti che non hanno attinenza con il reale, ma, al contrario, è un modo per occuparsi del reale da un'ottica particolare, è un modo per gettare dubbi sulla vita dell'uomo e sulle sue scelte, per portare il lettore a rilettere su temi di attualità, per fare una severa critica alla società» (2017: 18).

In questa direzione si muovono i racconti fantastici di Théophile Gautier (meglio conosciuto per l'opera poetica del 1852 *Emaux et camées* e il romanzo *Le Capitaine Fracasse* del 1863) come *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* del 1832³, *Omphale* del 1834, *La Morte amoureuse* del 1836 o *Une visite nocturne* del 1843, dove il tema principale è quasi sempre l'amore retrospettivo, tendente a riportare con tutti i mezzi

³ L'influenza dell'autore tedesco viene qui addirittura esplicitato nel titolo.

(quelli del sogno, della fantasticheria, del magnetismo o dello spiritismo) una donna morta del passato. Siamo dunque ancora in questo strano rapporto tra sogno e realtà, questa miscela piuttosto angosciante di realismo e soprannaturale. D'altronde, come specifica Serge Zenkine, «le romantisme a élaboré une idée originale du fantastique, défini moins par le caractère imaginaire et surnaturel des thèmes que par leur effet terrifiant et angoissant» (2021: 527). Attraverso i suoi racconti, Gautier usa la storia per creare un universo tutto suo, concentrandosi su alcuni periodi chiave: l'antico Egitto, l'antica Roma, il Rinascimento italiano, di cui sa usare la particolare atmosfera per far cadere il lettore dalla realtà in un sogno, alla ricerca della donna meravigliosa, espressione pura della bellezza. La sola forza del desiderio riporta in vita la persona amata perduta, e questa fuga dalla realtà permette un amore senza vincoli. Ma questo amore che sfida il tempo e la morte è illusorio e la compensazione fantasmatica finisce per diventare frustrazione, o scade appieno nell'orrore. Questi modelli si ritrovano in diversi autori, in particolare Edgar Allan Poe (vedasi ad esempio, anche per l'enorme influenza avuta sui contemporanei e sulla letteratura successiva, i racconti *Berenice* del 1835, *The Fall of the House of Usher* del 1839, *A Descent into the Maelström* del 1841, *The Oval Portrait* del 1842, *The Black Cat* del 1843 e *The Facts in the Case of M. Valdemar* del 1845) e Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (per esempio nel racconto *Véra* del 1874 e nel romanzo *L'Ève future* del 1886).

Anche Prosper Mérimée è conosciuto per i suoi racconti fantastici, tra cui senz'altro spicca *La Vénus d'Ille* del 1837. I limiti del soprannaturale sono qui più circoscritti, senza lasciare spazio a esternazioni di minima inquietudine. Al contrario, è forse colui che più efficacemente suscita nei suoi lettori la sensazione di perturbante estraneità di cui Sigmund Freud parlerà a proposito di Hoffmann. Se Nodier professa di credere a ciò che racconta, «la première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement» (1833: 131), la cifra narrativa di Mérimée è il dubbio visto che, pur illuminando con obiettività le manifestazioni soprannaturali delle sue storie, non si riscontra mai un definitivo scioglimento narrativo razionale.

Per finire questo sommario tour della prima stagione classica della letteratura fantastica, cito un altro scrittore francese, Guy de Maupassant, che nell'articolo intitolato «Le

Fantastique» e pubblicato sul giornale *Le Gaulois* il 7 ottobre 1883 offre una definizione molto efficace del fantastico del XIX secolo:

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. [...] Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. [...] L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de couvoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible.⁴

Tutte le caratteristiche viste finora costituiscono gli argomenti narrativi e tematici sui quali si fonda la letteratura fantastica canonica del XIX secolo, e lasciano intravedere le due condizioni ritenute basilari per la costruzione di un racconto fantastico, e che Matthew Reza sintetizza «in termini dell'irruzione dell'impossibile o dell'inspiegabile nel quotidiano» (2015: 129):

– all'interno di un contesto quotidiano e rassicurante deve verificarsi un fatto straordinario, come un'apparizione sovranaturale, o un evento non spiegabile in apparenza con la logica e il razionalismo;

– questo scarto tra normalità ed eccezionalità, tra realtà e immaginario, deve essere in qualche modo testimoniato, per esempio provocando una sensazione di inquietudine, di paura o di terrore, o facendo dubitare il narratore o i protagonisti dei racconti sulla vera natura del fenomeno in questione.

Non basta che una storia sia soprannaturale per essere chiamata fantastica. Qui risiede la grande differenza tra la letteratura fantastica nata nel Romanticismo e quella precedente dove si faceva altresì uso di eventi ed elementi sovranaturali, per la quale secondo Eva

⁴ *Le Gaulois*, «Le Fantastique», 07/10/1883. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v/f1.item#>. (Accessed Nov 19, 2022).

Mesároová «è possibile stabilire una separazione netta tra il meraviglioso (che è un modo vecchio) e il fantastico e lo strano (che invece sono modi che nascono con la modernità)» (2014: 83): nelle storie meravigliose, il soprannaturale e l'irrazionale sono immediatamente accettati dal narratore, dai personaggi e dal lettore. Nel saggio del 1712 «The Pleasures of the Imagination» apparso sul numero 419 della rivista *The Spectator*, lo scrittore inglese Joseph Addison illustra ad esempio come «there is a kind of writing wherein the poet quite loses sight of nature and entertains his reader's imagination with the characters and actions of such persons as have many of them no existence but what he bestows on them. Such are fairies, witches, magicians, demons, and departed spirits. This Mr. Dryden calls “the fairy way of writing”» (Sandner 2011: 7). Nella letteratura fantastica invece il lettore o lo spettatore deve sempre dubitare della realtà degli eventi o degli esseri ritratti, senza poter affermare in modo irrefutabile che qualcosa di soprannaturale sia realmente accaduto.

Il racconto fantastico esprime l'angoscia e il dubbio del personaggio attraverso l'indecisione delle percezioni e la sospensione di significati troppo chiari: «[...] la imago mundi de sus protagonistas resulta seriamente afectada, pues el tiempo, el espacio y las diferentes categorías de la experiencia experimentan alteraciones y se manifiestan en una envolvente ambigüedad que los sume en la mayor de las perplejidades» (Morillas Ventura 1999: 312). Questi portano il lettore a provare un sentimento simile a quello dei personaggi, che può andare dall'ambivalenza di fronte a interpretazioni contraddittorie fino a un'indecisione interpretativa, o ancora di più a un radicale blocco ermeneutico. Ciò che angoscia non è l'esistenza dell'oggetto o dell'essere soprannaturale, ma il dubbio stesso, l'indeterminatezza che ne deriva. Per questo Jean Bellemin-Noël parla di una «rhétorique de l'indicible» (1971: 112), mentre David Roas afferma che la letteratura fantastica opera una sovversione dei codici interpretativi fenomenologici:

Sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprendible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (2011: 14)

Per soddisfare i due requisiti visti in precedenza la maggior parte dei testi fantastici ottocenteschi sono costruiti come testimonianze dirette di personaggi acculturati e di sicuro affidamento (scienziati, artisti o intellettuali), ai quali spetta un duplice compito: da un lato rassicurare sulla veridicità delle vicende narrate; dall'altro smontare razionalmente ogni interpretazione non logica. I racconti fantastici canonici prevedono quindi una graduale smentita di ogni spiegazione (razionale o irrazionale che sia) verso una conclusione che lascia sul campo l'episodio inspiegabile, ma innegabile, senza fornirne una chiave interpretativa definitiva. Come spiega Davide Carnevale, «il narratore-testimone insegue disperatamente, venute meno le possibilità della denotazione, una connotazione di ripiego in grado di adombrare il collidere di due dimensioni di significato inconciliabili» (2019: 68).

C'è un costante richiamo al dubbio ermeneutico, fedele riflesso del cambio di paradigma scientifico e culturale avvenuto durante l'Illuminismo: «Le discussioni filosofiche del Settecento, da Locke in avanti, furono in gran parte incentrate sui problemi della percezione empirica e della conoscenza mentale, sulla visione, l'immaginazione e la fantasia, sulla soggettività del nostro senso dello spazio e del tempo. Questi sono spesso i temi stessi della letteratura fantastica, che a volte dimostra, nelle sue stesse strutture narrative e nei procedimenti formali che usa, un'evidente preferenza per le questioni epistemologiche» (Ceserani 1996: 97).

I racconti fantastici canonici prevedono inoltre l'utilizzo particolare di determinate strategie formali e scelte tematiche:

- la messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione;
- un forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio;
- coinvolgimento del lettore: sorpresa, terrore;
- passaggi di soglia e di frontiera;
- l'oggetto mediatore;
- la notte, il buio, il mondo oscuro;
- la vita dei morti;
- la follia;

- il doppio;
- l'apparizione dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile.

Per più di un secolo la questione sull'identità, la natura e la struttura fantastica di una narrazione (la sua *essenza*) si è accompagnata a quella riguardante la qualifica di genere o di modo letterario. Teorici della letteratura, del linguaggio, critici d'arte, filosofi e scrittori, hanno di volta in volta illuminato alcuni aspetti senza tuttavia riuscire a definire precisamente il raggio d'azione del fantastico, i suoi meccanismi narrativi fondamentali, il suo corpus letterario di riferimento.

Il poeta, filosofo e critico letterario Vladimir Sergeevič Solov'ëv sottolinea ad esempio l'importanza dell'indeterminatezza ermeneutica, del lasciare aperte le possibilità interpretative del testo narrativo: «l'autenticamente fantastico [...] non deve mai presentarsi, per così dire, in forma scoperta. Nell'autenticamente fantastico rimane sempre una possibilità formale, esteriore, di una spiegazione semplice, basata sui rapporti normali e abituali fra i fenomeni» (cit. in Ceserani 1996: 48). Lo scrittore e storico Montague Rhodes James considera invece fondamentale la graduale messa in scena dell'elemento fantastico: «Dovremmo cercare di fare in modo di essere introdotti nel mondo dei personaggi in forma molto placida; fare in modo di assistere alle loro azioni come se fossero assolutamente quotidiane, non toccate da presagi di nessun genere [...]; e in questo ambiente così tranquillo dovremmo fare in modo che la cosa minacciosa facesse capolino d'improvviso, in forma non appariscente all'inizio, e poi via via più insistente, finché non conquista il proscenio» (cit. in Ceserani 1996: 48), così come Pierre-Georges Castex che parla di «une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (1951: 8). Marcel Schneider ne individua la componente di salvifica conoscenza interiore: «le fantastique explore l'espace du dedans; il a partie liée avec l'imagination, l'angoisse de vivre et l'espoir du salut» (1964: 148-149). Un prezioso filone di studi critici investe invece il rapporto con la realtà del fattore decisivo per l'esperienza fantastica, come ad esempio Caillois, «[l]e fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» (1965: 161), Louis Vax, «l'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel» (1960: 6), o Roas, secondo il quale il fantastico rappresenta

«un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural» (2011: 8).

Tutti gli aspetti narrativi, tematici e stilistici menzionati finora saranno decisivi anche nello sviluppo della letteratura fantastica del XX secolo, che li utilizzerà, come vedremo, più come artifici letterari che come impalcature sui quali costruire le proprie narrazioni.

1.2 Il fantastico come strumento psichico: il perturbante di Freud

Merita una trattazione dettagliata uno dei contributi più originali nel dibattito sul fantastico offerto dal fondatore della psicoanalisi, Sigmund Freud. Nel saggio del 1919 *Das Unheimliche* (tradotto in italiano come *Il perturbante*)⁵ Freud analizza, come già anticipato, uno dei racconti più conosciuti di Hoffmann, «Der Sandmann»,⁶ cercando di far luce su quei processi psichici che a suo avviso si attivano in letteratura e che dando origine all'esperienza perturbante.

Freud inizia la sua analisi chiarendo fin da subito la sua concezione del termine *unheimlich*, che il dizionario Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache – DWDS definisce come «ein unbestimmtes Angstgefühl, Furchtgefühl hervorrufend».⁷ Per Freud «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» (14), sebbene in apparenza l'etimologia della parola sembri suggerire l'esatto contrario: «*unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [confortevole, tranquillo, da *Heim*, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale» (15). La sua analisi vuole superare «l'equazione perturbante = insolito» (16), e per farlo offre a continuazione un lungo ripasso del termine e delle relative espressioni polirematiche in diverse lingue: in latino (*locus suspectus; intempesta nocte*), in greco (*ζέφος*), in inglese

⁵ I riferimenti al lavoro di Freud rimandano alla traduzione dello psicologo, psicanalista e filosofo Cesare Luigi Eugenio Musatti riprodotta nel 1993 per l'edizione Theoria e pubblicata per la prima volta presso Boringhieri nel 1977 in occasione dell'edizione in dodici volumi delle *Opere* di Freud.

⁶ Reso in italiano la maggior parte delle volte come «L'uomo della sabbia» (per esempio nella traduzione di Ervino Pocar del 1950 edita da Rizzoli), il racconto è conosciuto anche come «L'orco insabbia» e come «Il mago sabbolino».

⁷ «Causa di una vaga sensazione di paura, una sensazione di terrore» (traduzione di deepl.com). DWDS - Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, s.v. «unheimlich». <https://www.dwds.de/wb/unheimlich>. (Accessed July 6, 2022).

(*uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny*,⁸ *ghastly*), in francese (*inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*) e in spagnolo (*sospechoso, de mal agüero, lugubre, siniestro*).⁹ Aggiunge Freud che «l’Italiano e il portoghese sembrano accontentarsi di parole che definiremmo piuttosto come circonlocuzioni» (17),¹⁰ mentre «nell’arabo e nell’ebraico perturbante coincide con demoniaco, orrendo» (17). Passa quindi ad analizzare la definizione della parola tedesca *unheimlich* offerta dal vocabolario del lessicografo Daniel Sanders, evidenziando l’ambiguità di fondo della doppia accezione del termine, «due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l’una all’altra: quella della familiarità, dell’agio, e quella del nascondere, del tener celato» (22-23). Se da un lato, infatti, il termine rimanda a qualcosa «che appartiene alla casa, non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo, che rammenta il focolare, ecc.» (18), dall’altro significa «nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare» (20). In questo senso cita appunto un passaggio di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: «È detto *unheimlich* tutto ciò che dovrebbe restare... segreto, nascosto, e che è invece affiorato» (22). In definitiva, per Freud, «*heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*» (25).

Inizia quindi a sintetizzare l’intreccio del racconto «Der Sandmann» di Hoffmann in quanto «poeta che è riuscito come nessun altro a produrre effetti perturbanti» (26)], la cui conclusione «chiarisce definitivamente che l’ottico Coppola è *realmente* l’avvocato Coppelius

⁸ *The Uncanny* sarà poi in effetti la traduzione in inglese del saggio di Freud, a partire da quella del 1925 di Alix Strachey, e la parola che farà riferimento appunto all’esperienza perturbante.

⁹ In spagnolo il lavoro di Freud sarà di volta in volta tradotto come *Lo siniestro* (per esempio nella traduzione di Luis López Ballesteros uscita nel 1979 presso la Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius di Barcelona) o come *Lo ominoso* (per esempio nella traduzione di José Luis Etcheverry edita anche’essa nel 1979 da Amorrortu editores di Buenos Aires-Madrid nel XVII volume delle *Obras completas* di Freud).

¹⁰ In nota al testo Musatti spiega la difficoltà della resa in italiano del termine *unheimlich* e la sua scelta di traduzione: «In effetti traducendo con “perturbante” l’aggettivo tedesco “unheimlich” ci rendiamo conto che il termine italiano non corrisponde perfettamente a quello tedesco, in larga misura intraducibile nella nostra lingua, “Unheimlich” potrebbe essere reso volta a volta con “inquietante”, “lugubre”, “sinistro”, “non confortevole”, “sospetto”, “ambiguo”, “infido”, e designa comunque una sensazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone» (87). Lo stesso titolo è scelto anche da Aldo Carotenuto per la sua traduzione pubblicata da Bompiani nel 2002, mentre per l’edizione di Lucarini scuola del 1992 la curatrice Pina Gorgoni sceglie di tradurlo *L’inquietante estraneità*.

e quindi anche il mago sabbiolino» (35-36). Freud ne evince perciò che in questa narrazione il perturbante non scaturisce da un'indecisione interpretativa:

Non è più questione [...] di «incertezza intellettuale». Sappiamo [...] che ciò che ci si vuole rappresentare non sono le fantasie di un folle dietro le quali ci sia dato di riconoscere, nella nostra razionalistica superiorità, le cose come stanno; e comunque l'impressione perturbante non è minimamente diminuita da questa chiarificazione. Una «incertezza intellettuale» non contribuisce quindi per nulla alla comprensione di questo effetto perturbante. (36)

L'effetto perturbante deve di conseguenza scaturire da una fonte diversa: «l'esperienza psicoanalitica ci avverte, invece, che siamo di fronte a una tremenda angoscia infantile, causata dalla prospettiva di un danno agli occhi o della loro perdita» (36), per la quale «oseremo dunque ricondurre l'elemento perturbante rappresentato dal mago sabbiolino all'angoscia propria del complesso di evirazione infantile» (39).

Tolto di mezzo il dubbio interpretativo, che secondo Freud non spiega l'inquietudine scaturita dal racconto di Hoffmann, e affidandosi piuttosto alla psicanalisi, «ci viene naturale tentare di attribuire la stessa genesi anche ad altri aspetti del perturbante» (39). Così passa in rassegna un altro testo di Hoffmann pubblicato nel 1815, il romanzo *Die Elixire des Teufels*,¹¹ il cui motivo principale, il doppio, era stato oggetto di studio nel saggio del 1914 di Otto Rank, *Der Doppelgänger*. Qui Freud spiega come «il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati [...] Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in dèmoni» (46). Ciò che in realtà alimenta il perturbante è «il fattore della ripetizione involontaria [...] che di per sé sarebbe innocuo, insinuandoci l'idea della fatalità e dell'ineluttabilità laddove normalmente avremmo parlato soltanto di “caso”» (49). Anche qui, comunque, Freud fa risalire l'angoscia provata a esperienze psichiche pregresse: «il turbamento causato dal ritorno di eventi analoghi può essere fatto risalire alla vita psichica dell'infanzia. [...] nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una

¹¹ Vedasi l'ottima traduzione di Luca Crescenzi nell'edizione *Gli elisir del diavolo*, Roma: L'orma editore, 2013.

coazione a ripetere che procede dai moti pulsionali. [...] sarà avvertito come elemento perturbante tutto ciò che può ricordare questa profonda coazione a ripetere» (51).

Subito dopo, attraverso altri esempi letterari come l'*Anello di Policrate* di Friedrich Schiller, Freud approfondisce quella che chiama «onnipotenza dei pensieri»:

L'analisi dei casi in cui compare l'elemento perturbante ci ha ricondotti all'antica concezione del mondo propria dell'*animismo*. [...] Sembra che noi tutti, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraversato una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestarsi, e che tutto ciò che oggi ci appare «perturbante» risponda alla condizione di sfiorare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a estrinsecarsi. (55-56)

Qui risiede secondo Freud l'autentica origine dell'esperienza perturbante, in relazione diretta con la psicoanalisi: «se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con una emozione, di qualunque tipo essa sia, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'essercene un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna*. Questo tipo di cose angosciose costituirebbe appunto il perturbante» (56-57).

Ecco che si chiarisce, di conseguenza, l'ambiguità del termine *unheimlich*, a tutti gli effetti solo apparente: «se questa è realmente la natura segreta del perturbante, allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente allo *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, l'*Unheimliche*; infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e a essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione» (57). E ancora, poco dopo: «*unheimlich* è ciò che un giorno fu *heimisch*, familiare. E il prefisso “*un*” è il contrassegno della rimozione» (66-67).

A questo punto Freud passa quindi in rassegna altri tipi di esperienze di rimosso che ritorna, e in quanto tali perturbanti:

A molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rapporto con la morte, [...] con l'animismo, la magia e l'incantesimo, l'onnipotenza dei pensieri, la relazione con la morte, la ripetizione involontaria e il complesso di evirazione abbiamo più o meno esaurito l'ambito dei

fattori che trasformano l'angoscioso in perturbante. [...] L'effetto perturbante del mal caduco e della follia ha la stessa origine. [...] spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato. (58-64)

In questo modo diventa chiaro per Freud come la letteratura fantastica diventi uno strumento psichico di riaffioramento del represso, ponendo di fronte al lettore situazioni che richiamano il livello inconscio dell'esperienza umana e suscitando così sentimenti di inquietudine, paura, angoscia e orrore.

Alla fine del suo saggio, Freud cerca inoltre di specificare l'attivazione dell'esperienza perturbante all'interno della finzione letteraria, giacché «noi adeguiamo il nostro giudizio alle condizioni della realtà che il poeta si finge» (79). Le storie «meravigliose» precedenti alla nascita e sviluppo della letteratura fantastica non inducono nessun effetto inquietante.¹² La presenza di fenomeni soprannaturali è qui parte integrante della finzione creata dall'autore e condivisa dal lettore, che «presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dall'esame di realtà» (76):

Il mondo della fiaba, per esempio, ha abbandonato fin da principio il terreno della realtà, professando apertamente le proprie convinzioni animistiche. Appagamenti di desideri, forze occulte, onnipotenza dei pensieri, animazione di ciò che è inanimato, tutte cose assolutamente consuete nelle fiabe, non possono produrre in esse alcun effetto perturbante, perché al fine della nascita del sentimento perturbante è necessario, come abbiamo visto, un dilemma relativo alla possibilità che le convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede si rivelino, nonostante tutto, rispondenti alla realtà. (77)

La distinzione tra il mondo della finzione letteraria e il mondo della realtà (concetto oltremodo sfuggente ed equivoco su cui tornerò nei capitoli successivi di questa tesi) è la cartina tornasole che segnala l'eventuale effetto perturbante del testo narrativo: «le anime dell'Inferno dantesco o le apparizioni di spettri nell'*Amleto*, nel *Macbeth*, nel *Giulio Cesare* di

¹² José Cabrera Sánchez (2020) suggerisce tuttavia l'importanza estetica del perturbante nella letteratura gotica.

Shakespeare possono essere fosche e spaventevoli quanto si vuole, ma non sono in definitiva più perturbanti delle serene divinità che popolano il mondo di Omero» (78-79).

Diverso e decisivo invece il caso in cui la narrazione riproduce la realtà fenomenica: «Le cose stanno altrimenti se il poeta si pone, a quanto ci è dato di vedere, sul terreno della realtà consueta. In questo caso egli fa proprie anche tutte le condizioni che nell'esperienza reale sono all'origine del sentimento perturbante, e quindi tutto ciò che ha effetto perturbante nella vita ce l'ha anche nella poesia» (79). Questo spiega l'importanza del narratore-testimone il più possibile oggettivo riscontrato nell'impalcatura narrativa dei racconti fantastici del XIX secolo, perché solo così l'autore può ricreare in maniera fedele le aspettative del lettore di trovarsi immerso nella stessa realtà che lui condivide, solo così «noi reagiamo alle sue finzioni come reagiremmo a nostre esperienze personali» (80).

Il perturbante indotto dal ritorno inaspettato del rimosso inconscio che prende di nuovo vita e le implicazioni letterarie dell'analisi psicanalitica di Freud saranno riprese e utilizzate da molta letteratura fantastica del XX secolo,¹³ convergendo in una vera e propria estetica della paura, come ad esempio farà lo statunitense Howard Phillips Lovecraft: «Il vero collaudo di un testo realmente perturbante è semplicemente questo – se nel lettore viene o non viene suscitato un profondo senso di spavento, e di contatto con sfere e poteri sconosciuti» (cit. in Ceserani 1996: 58), e risultano altresì fondamentali per la teoria cognitiva del fantastico come legame che svilupperò nella seconda parte di questa tesi.

1.3 Il fantastico come genere letterario

L'opera teorica più importante, fondamentale per la sistematizzazione dei molti contributi eterogenei elencati nei capitoli precedenti, e punto di svolta nel dibattito critico, è senza dubbio l'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) di Tzvetan Todorov. Prima di lui, altri –come visto in precedenza con Pierre Georges Castex, Luis Vax, Roger Caillois– avevano tentato di definire il fantastico, ma senza raggiungere quel livello di organicità e complessità che lo

¹³ Per una visione d'insieme del rapporto tra letteratura fantastica e psicanalisi si veda Rabêlo et al. 2019.

hanno reso un riferimento obbligato per tutti gli studi successivi, tanto che ancora oggi «o fato é que sua presença quase constante nas bibliografias dos estudos do fantástico ficam a demonstrar que, em geral, ao se tratar do tema, escreve-se com Todorov ou contra Todorov, mas raramente sem ele» (Pacheco Soares 2019: 8). Nel suo lavoro Todorov cerca di dare una definizione del fantastico quanto più applicabile allo studio delle opere letterarie del XIX secolo illustrando la teoria dell'*hésitation du lecteur*:

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un évènement qui en peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui me connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. (1970: 28-29)

Con la teoria dell'esitazione Todorov configura il fantastico come un genere di confine, un blocco ermeneutico ed epistemologico, oltre che narrativo, sempre sul bordo di due mondi distinti, esitante e in perenne attesa tra una spiegazione razionale, per cui si entra nel genere *strano*, e una sovrannaturale, con fenomeni che ampliano inspiegabilmente le manifestazioni della realtà, da cui il genere *meraviglioso*. Tre sono i requisiti (il primo e il terzo essenziali, il secondo marginale) che permettono a una narrazione di far parte del genere fantastico:

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des évènements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; [...] Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation «poétique». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. (1970: 32)

Todorov considera il fantastico come un genere letterario preciso, situato in una zona di frontiera tra lo strano e il meraviglioso. Come i suoi predecessori, indica la trasgressione di un ordine della realtà come una caratteristica fondamentale del racconto fantastico. Secondo Todorov, siamo in presenza del fantastico quando, in un mondo percepito come nostro, irrompe un evento inspiegabile, soprannaturale in quanto appartenente a una realtà diversa. Introduce però una nuova categoria nella definizione del nostro territorio letterario: l'esitazione o la titubanza tra due possibili soluzioni per spiegare l'evento soprannaturale: «il y a un phénomène étrange qu'on peut expliquer de deux manières, par des types de causes naturelles et surnaturelles. La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique» (1970: 29). L'essere –il personaggio– che percepisce il fatto irreali deve scegliere tra la possibilità di considerarlo frutto dell'illusione, cioè di non dubitare della propria realtà, oppure di considerarlo vero e quindi ammettere la possibilità che il suo mondo sia governato da leggi sconosciute: «le fantastique implique donc non seulement l'existence d'un évènement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros ; mais aussi une manière de lire, qu'on peut pour l'instant définir négativement : elle ne doit être ni "poétique" ni "allégorique"» (1970: 32).

Il fantastico occuperebbe appena il tempo di questa incertezza; una volta decisa una spiegazione qualunque si entra nel genere strano o in quello meraviglioso. Nella sua accezione pura, quando l'esitazione intellettuale non si scioglie, quando perdura fino alla conclusione della storia, il genere fantastico comprende solo pochi testi, tra cui i più esemplari per Todorov sono *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée del 1837, *Aurélia* di Gérard de Nerval del 1855 e *The Turn of the Screw* di Henry James del 1898. Tutti gli altri casi rientrano in uno schema combinatorio dei tre generi:

– «lo strano puro», dove situazioni inquietanti e raccapriccianti suscitano paura nel lettore e nei personaggi senza sfidare in alcun modo le leggi naturali. Questo genere include la letteratura nera e di terrore;

– «il fantastico strano», in cui avvenimenti straordinari restano fin quasi all'ultimo misteriosi, rappresentato da scritti come *Le diable amoureux*, di Jacques Cazotte del 1772,

Manuscrit trouvé à Saragosse di Jan Potocki del 1805, e *Inés de las Sierras* di Charles Nodier del 1838;

– il «fantastico meraviglioso», in cui sono i piccoli dettagli a segnalare la presenza o l'assenza del sovrannaturale, come in *La Morte amoureuse* di Théophile Gautier del 1836 e *Véra* di Villiers de l'Isle-Adam del 1874;

– «il meraviglioso puro», dove eventi sovrannaturali non suscitano nessun tipo di reazione nei personaggi o nel lettore, come nelle fiabe o nei racconti de *Le mille e una notte*.

La definizione del fantastico proposta da Todorov ebbe il merito indiscusso di specificare i termini della questione fantastica e di attivare un intenso dibattito proseguito per tutto il Novecento. La sua rigida schematicità indusse tuttavia la critica successiva a metterne in discussione le categorie e gli schemi utilizzati, modificando la catalogazione di «genere» e allargando le strette maglie dell'esitazione narrativa, così rigide da indurre Todorov a escludere dal campo fantastico, per esempio, qualunque racconto di Poe.

Meriterebbe uno studio a parte l'analisi dell'influenza esercitata dalla teoria dell'esitazione di Todorov sulle ricerche dei decenni successivi riguardo la letteratura fantastica. Molti studiosi tuttora la considerano una discriminante, «une condition structurelle: l'ambiguïté narrative, l'hésitation entre l'explication "naturelle" et "surnaturelle" des faits» (Zenkine 2021: 528), pur restando problematica la verifica causa/conseguenza: «anche quando tematizzata all'interno del testo, in breve, l'esitazione è sempre conseguenza del fantastico, mai sua causa» (Carnevale 2020: 194). Ana María Barrenechea, per esempio, accetta l'impianto teorico di Todorov, pur provando a limare le configurazioni generiche: «proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov» (1972: 392).

Come segnala Marcelo Pacheco Soares, la costante presenza del lavoro di Todorov in ogni studio sul fantastico (sia per accettarne i postulati e seguirne le conseguenze, sia per

criticarli e cercare nuove direttrici di ricerca) deriva soprattutto dal fatto che lo strutturalismo di cui faceva parte era il punto di riferimento ineludibile per qualsivoglia analisi narrativa e narratologica:

Talvez as ideias todorovianas tenham, como facilmente verificamos, se difundido de modo global em razão de opções editoriais que levaram o livro a ser vastamente traduzido para várias línguas, por conta do prestígio acadêmico de que o seu autor já gozava à época do seu lançamento; talvez as diferenças em relação à sua tese, que foram gradativamente se acumulando em vindouras propostas teóricas sobre o fantástico, advenham das críticas que o próprio estruturalismo, que norteia Todorov, passou a sofrer nos meios acadêmicos que optaram por desviar suas opções metodológicas para caminhos que se convencionaram reconhecer como pós-estruturalistas. (2019: 8)

L'analisi di Todorov, pur essendo efficace per la letteratura fantastica oggetto del suo studio, quella dell'Ottocento, si rivela insufficiente rispetto al fantastico del Novecento, che presenta un maggior grado di complessità. In primo luogo, come ha giustamente sottolineato Barrenechea nel suo *Ensayo de una tipología de literatura fantástica* (1972), il rapporto tra i diversi ordini di realtà non va considerato come un'irruzione momentanea, ma come una coesistenza: nel testo fantastico coesistono due realtà caratterizzate dallo stesso livello di verità; è proprio questa tensione irrisolta a rendere problematico il nostro modello di realtà. Inoltre, Todorov ritiene che la trasgressione avvenga solo a livello semantico del testo e non tenga conto di altri livelli in cui può emergere il fantastico. Eric Rabkin (1979) è uno dei primi a sottolineare la necessità di considerare l'insieme delle strutture narrative che compongono il testo letterario, e non solo la semantica della storia. Le regole del racconto fantastico, secondo lui, contraddicono quelle del mondo reale. Il fantastico è l'inaspettato che si ottiene sovvertendo le regole fondamentali del mondo reale e le norme fondamentali del mondo narrativo; queste modifiche sono evidenti nel testo, nelle reazioni dei personaggi o nello status del narratore. Rabkin sottolinea inoltre che qualsiasi cambiamento nelle strutture narrative implica un cambiamento nelle strutture extratestuali, poiché il testo riflette sempre una visione del mondo e della società: «los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que

organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos» (Roas 2011: 13). Grazie a questa funzione sovversiva, la nostra letteratura diventa uno strumento di conoscenza, un modo di indagare il mondo, «il fantastico letterario è appunto quella forma nella quale la fantasia si applica per scoprire nuovi collegamenti tra oggetti, uomini, situazioni che la logica rifiuta» (Zangrandi 2017: 20) o, come direbbe più radicalmente Rosmary Jackson (1981), una letteratura la cui funzione è contrastare l'ideologia dominante. Ma Rabkin non specifica quali strutture narrative vengono infrante e come. Perciò Andrzej Zgorzelski può insistere sulla presenza all'interno del testo di un confronto tra ordini del reale distinti (nella medesima direzione si muove ad esempio, come vedremo nei prossimi capitoli, Irène Bessièrè):

While taking for granted the implied reader's linguistic competence determining his knowledge of the empirical reality, presupposes the *confrontation* of its order with a different one, signalling the presupposition by the presentation of both or more orders *within the text*. It presents all the orders as *models*, stressing the strangeness of those it confronts with the known order of the empirical reality. (1984: 302)

Possiamo notare come tutte le definizioni ed analisi proposte fin qui (Todorov compreso) legano il fantastico ad alcune dicotomie esistenziali ed epistemologiche: mondo naturale/mondo sovranaturale, possibile/impossibile, reale/fantastico. Per la critica risulta quindi fondamentale chiarire e delimitare queste categorie, soprattutto le ultime due. Esplicitare cosa sia da considerarsi reale e cosa sia frutto dell'immaginazione diventa il problema epistemologico ed ermeneutico di fondo su cui si basa lo studio del fantastico. Per capirlo, basta leggere le seguenti parole di Jorge Luis Borges: «si llamamos realidad a la suma de todas las apariencias, toda literatura es real porque está incluida en esa suma. No es menos real que nuestros sueños y nuestras percepciones. Toda literatura es fantástica porque está hecha de símbolos y de sueños» (cit. in Lugones 1987: 19), o ancora:

Yo he compilado alguna vez una antología de literatura fantástica, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells

o de Edgar Allan Poe confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? (Borges 1943: 8)

In costante ricerca logopoietica e ontopoietica, della «“chose” indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente», come afferma Caillois (1975: 29), Borges è inoltre autore del racconto *El libro de arena*, presente nella raccolta omonima del 1975, spesso usato come chiaro esempio metanarrativo delle possibilità della letteratura fantastica, in particolare l'affermazione proferita nel testo dal venditore di bibbie: «No puede ser, pero es». Per Roas, ad esempio, «identifica magistralmente la esencia de toda narración fantástica: la confrontación problemática entre lo real y lo imposible. Ese “No puede ser, pero es” que destruye las convicciones del personaje y del receptor acerca de lo que se considera como real» (2011: 13). Anche utilizzando questa citazione di Borges, Stefano Lazzarin prova a segnalare l'immane compito riservato a suo dire alla letteratura fantastica: «ontologicamente inammissibile, il fantastico sfida le nostre categorie mentali con la sua incontrovertibile presenza; retoricamente indicibile, ci provoca a nominarlo: a stringere la sua essenza in una formula. Proprio in questo consiste in definitiva la scommessa dello scrittore fantastico: trovare un ponte fra l'essere e il dire, rinchiudere il fantasma in un nome» (2013: 121). È questo che porta Jean Bellemin-Noël a parlare di una retorica de «l'impossible à décrire» (1971: 113). Il fantastico presuppone il racconto di un evento inspiegabile che rende in apparenza inadeguato anche qualunque linguaggio usato per tentarne una descrizione: «attraverso l'irrompere dell'inspiegabile il fantastico viola sistematicamente, in altri termini, tanto i limiti del conosciuto quanto quelli del linguaggio, disarmato di fronte a qualcosa che non può essere colto dalla ragione» (Carnevale 2019: 66).

Nei prossimi capitoli cercherò perciò anche di render conto di tutte le possibili implicazioni derivanti dalle definizioni e dai mutevoli paradigmi di fantastico e di realtà, che durante tutto il XX secolo e ancora oggi si evolvono senza soluzione di continuità.

1.4 La questione etimologica

La difficoltà di trovare interpretazioni condivise per ciò che intendiamo come *reale* e ciò che intendiamo come *fantastico* (problema che riscontreremo, in dimensioni ancora più profonde, nell'analisi della letteratura fantastica del Novecento) è una delle questioni cruciali su cui verte ogni possibile analisi e interpretazione della letteratura fantastica, e si riflette nelle definizioni offerte dai dizionari.

Risulta oltremodo affascinante osservare come nelle lingue moderne consultate (italiano, spagnolo, portoghese, francese, inglese e tedesco) il lessema *fantastico* –la cui origine risale alla seconda metà del XIII secolo per derivazione dal tardo latino *phantasticu(m)*, che a sua volta deriva dal greco *φανταστικός*– assuma un duplice valore antitetico, a sottolineare una dicotomia ontologica di difficile sintesi: da un lato una qualità esterna all'essere umano; dall'altra un'intrinseca facoltà della ragione.

Così il De Mauro, per esempio, lo segnala prima come sinonimo di «splendido, magnifico, eccezionale» e poi come «dimensione dell'immaginazione»,¹⁴ mentre l'enciclopedia Treccani come «della fantasia, creato dalla fantasia», ma anche «di oggetti o fatti reali, ma che per essere straordinari, inconsueti, fuori della norma, sembrano creati dalla fantasia».¹⁵

La stessa dicotomia risalta nelle definizioni per la lingua spagnola della RAE –da una parte «quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación»; dall'altra «magnífico, excelente»–,¹⁶ per il portoghese del dizionario Pribera –«que não tem realidade e só existe na imaginação», e «que causa admiração ou espanto pela qualidade, pela beleza, pelo valor»–¹⁷ e del dizionario Infopédia - Porto Editora –«criado pela fantasia; imaginário», e «que suscita admiração; extraordinário», suggerendo però anche che il fantastico possa essere qualcosa «que contém elementos inexplicáveis ou incompatíveis com as supostas leis da

¹⁴ Dizionario De Mauro, s.v. «fantastico». <https://dizionario.internazionale.it/parola/fantastico>. (Accessed July 6, 2022).

¹⁵ Vocabolario Treccani, s.v. «fantastico». <https://www.treccani.it/vocabolario/fantastico>. (Accessed July 6, 2022).

¹⁶ Diccionario de la lengua española RAE, s.v. «fantástico». <https://dle.rae.es/fant%C3%A1stico?m=form>. (Accessed July 6, 2022).

¹⁷ Dicionário Priberam, s.v. «fantástico». <https://dicionario.priberam.org/fant%C3%A1stico>. (Accessed July 6, 2022).

natureza»¹⁸, e per il francese del Larousse –«créé par l'imagination», e «qui atteint un très haut degré»¹⁹, che a sua volta segnala il «délire fantastique» come sinonimo di *paraphrénie*, ossia come «psychose délirante chronique caractérisée par le caractère fantastique des thèmes délirants, leur richesse imaginative et la juxtaposition du monde fantastique au monde réel».²⁰

Quest'ultima degenerazione è presente fin dal Medioevo in francese antico, considerando che «old French had a different adjective form, *fantasieus* “weird; insane; make-believe”»,²¹ e che deriva da una leggera sfumatura del termine rispetto all'italiano. Come infatti sottolinea Italo Calvino:

Nel linguaggio letterario francese [...] il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve credere a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano i termini *fantasia* e *fantastico* [...] non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti). (2002: 260)

Tutti i dizionari di lingua inglese consultati (Merriam-Webster, Collins, Cambridge, Oxford e Online Etymology Dictionary) riferiscono il passaggio del termine dal francese all'inglese con il significato di «strano», di «stravagante»: «Shakespeare and his contemporaries had it in “one who acts ridiculously”»,²² «strange and showing a lot of imagination synonym weird»;²³ «you describe something as fantastic or fantastical when it

¹⁸ Infopédia – Dicionários Porto Editora, s.v. «fantástico». <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fant%C3%A1stico>. (Accessed July 6, 2022).

¹⁹ Larousse, s.v. «fantastique». <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fantastique/32848>. (Accessed July 6, 2022).

²⁰ Larousse, s.v. «paraphrénie». <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paraphr%C3%A9nie/57997>. (Accessed July 6, 2022).

²¹ Online Etymology Dictionary, s.v. «fantastic». https://www.etymonline.com/search?q=fantastic&ref=searchbar_searchhint. (Accessed July 6, 2022).

²² Online Etymology Dictionary, s.v. «fantastic». https://www.etymonline.com/search?q=fantastic&ref=searchbar_searchhint. (Accessed July 6, 2022).

²³ Oxford Learner's Dictionary, s.v. «fantastic». <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fantastic?q=fantastic>. (Accessed July 6, 2022).

seems strange and wonderful or unlikely»;²⁴ per poi neutralizzare di nuovo il suo significato come qualcosa «based on fantasy: not real»²⁵ e «extremely good».²⁶

Più articolate le definizioni offerte dai dizionari tedeschi. Se da una parte infatti il DWB - Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm,²⁷ come nel caso dell'inglese, allude alla provenienza francese del termine, con il significato di «delirius» che rimane vigente anche nell'attualità, come evidenzia anche il dizionario Duden²⁸ («von Illusionen, unerfüllbaren Wunschbildern, unwirklichen, oft unklaren Vorstellungen oder Gedanken beherrscht und außerhalb der Wirklichkeit oder im Widerspruch zu ihr stehend»),²⁹ dall'altro lato in tedesco si fa strada l'associazione del fantastico con qualcosa di mostruoso («ungeheuer»),³⁰ palesando così appieno la relazione inevitabile con la definizione freudiana di *unheimlich* vista in precedenza come «causa di una vaga sensazione di paura, una sensazione di terrore».

Risulta altresì illuminante l'analisi ancor più approfondita del termine *fantastico* nei vari dizionari italiani. Un excursus tra le distinte edizioni del vocabolario dell'Accademia della Crusca susseguitesesi dal XVII secolo in avanti³¹ ci fornisce un'eccellente panoramica dell'evoluzione del significato della parola. Dalla prima edizione del 1612, infatti, si segnala la sua derivazione da «fantasma», e questo «vale segno di false immagini, e spaventevoli, che appaiono talora altrui nella fantasia». Ne deriva quindi la designazione di «fantastico» come creazione umana di «finto, immaginato, non vero» (stessa definizione che rimane nella seconda edizione del 1623 e stessa definizione riscontrata nel Vocabolario Etimologico della Lingua

²⁴ Collins, s.v. «fantastic». <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fantastic>. (Accessed July 6, 2022).

²⁵ Merriam-Webster, s.v. «fantastic». <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fantastic>. (Accessed July 6, 2022).

²⁶ Cambridge Dictionary, s.v. «fantastic». <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fantastic>. (Accessed July 6, 2022).

²⁷ Wörterbuchnetz, s.v. «fantastisch». <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#2>. (Accessed July 6, 2022).

²⁸ Duden, s.v. «fantastisch». <https://www.duden.de/rechtschreibung/fantastisch>. (Accessed July 6, 2022).

²⁹ «dominato da illusioni, idee o pensieri irreali, spesso poco chiari e che stanno al di fuori o in contraddizione con la realtà» (traduzione di deepl.com).

³⁰ DWDS - Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, s.v. «fantastisch». <https://www.dwds.de/wb/fantastisch>. (Accessed July 6, 2022).

³¹ Accademia della Crusca, s.v. «fantastico». http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp. (Accessed July 6, 2022).

Italiana Ottorino Pianigiani: «spettante alla fantasia; finto, immaginato, non vero».³² Nella terza e nella quarta edizione, rispettivamente del 1691 e del 1738, si aggiunge che «pur si dice, e si usa per aggiunto molto proprio, e ben'espressivo d'ogn'altra cosa, che sia stravagante, estrania, e fuori del consueto», per cui si evidenzia la caratteristica extra-umana. Soltanto a partire dalla quinta edizione del 1923 si spoglia il termine di qualità soggettive designandolo come qualcosa che «viene, è dato, creato, dalla fantasia, o operato per mezzo della fantasia».

Molto interessanti anche le definizioni date dal Tesoro della Lingua Italiana delle Origini redatto dal CNR,³³ per il quale il fantastico risulta prima di tutto «privo degli attributi della realtà, incorporeo; immateriale», poi «frutto dell'immaginazione (in opposizione alla ragione); frutto dell'inganno e della falsità, fallace» (impossibile evitare di notare la contrapposizione tra «immaginazione» e «ragione» che rimanda a quella leopardiana tra i «beati fantasmi» e la «Verità»), ancorando infine il termine, in quanto «relativo a quella parte del cervello che rielabora la memoria con l'immaginazione», a un preciso processo neurologico fondamentale dell'uomo.

Anche il Grande dizionario della lingua italiana UTET³⁴ evidenzia quest'ultimo aspetto del fantastico come «sede della fantasia (una parte del cervello)», ma aggiunge un'altra importante caratteristica ermeneutica del termine quale «facoltà intellettuale che apprende e conosce mediante immagini e rappresentazioni mentali». È senza dubbio la definizione che in maggior misura riflette uno degli attributi più preziosi del fantastico, che diventa così uno strumento di conoscenza e di interpretazione del mondo e delle esperienze umane. In questo senso, anche il Diccionario de Autoridades, nel tomo V del 1737,³⁵ lo segnala come «la segunda de las potencias que se atribuyen al alma sensitiva o racional, que forma las imágenes de las cosas».³⁶

³² Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana Ottorino Pianigiani, s.v. «fantastico». <https://etimo.it/?term=fantastico&find=Cerca>. (Accessed July 6, 2022).

³³ Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, s.v. «fantastico». <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. (Accessed July 6, 2022).

³⁴ Grande dizionario della lingua italiana UTET, s.v. «fantastico». https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI05/GDLI_05_ocr_659.pdf&parola=fantastico. (Accessed July 6, 2022).

³⁵ Diccionario histórico de la lengua española – Diccionario de autoridades, s.v. «fantástico». <https://apps2.rae.es/DA.html>. (Accessed July 6, 2022).

³⁶ La prima *potencia*, riprendendo Aristotele e le argomentazioni presenti nel suo *Sull'anima* (in greco antico *Περὶ ψυχῆς*), è rappresentata dai cinque sensi.

Le denotazioni, connotazioni e conseguenti interpretazioni di ciò che possiamo considerare fantastico si intrecciano alle concezioni riguardanti la realtà e i paradigmi che su di essa dal XX secolo si sono susseguiti e che permeano ancora oggi, come vedremo, ogni narrazione fantastica.

1.5 Il fantastico come modo narrativo

Abbiamo visto come tutti gli studi critici successivi a Todorov siano partiti proprio dalla sua teoria dell'esitazione per affrontare la questione fantastica (Pacheco Soares 2019). Ad esempio Lucio Lugnani, che nel saggio «Per una delimitazione del “genere”» cerca di superare l'ambiguità etimologica di fondo delle possibili definizioni di fantastico, evidenziando prima di tutto le molte incongruenze teoriche e le anomalie formali dell'analisi di Todorov:

Le due categorie del meraviglioso e dello strano si presentano come non simmetriche e non omogenee. [...] né lo *strano* né il *meraviglioso* sono categorie concettuali adeguate a definire dei generi letterari. [...] Lo strano è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva: il «genere» *strano* avrebbe un senso soltanto in rapporto alla definizione di un genere *normale*. L'incongruenza d'una simile procedura di fondazione è a prima vista evidente. Il meraviglioso viene fatto coincidere con il soprannaturale pienamente accettato: se anche questo fosse lecito ed ovvio, apparirebbe subito chiaro che l'accettazione del soprannaturale attraversa, caratterizzandoli più o meno, testi appartenenti a generi letterari storici (e complessi, naturalmente) profondamente diversi. Le sbrigative ed empiriche definizioni di Todorov si sbriciolano contro simili ostacoli. Ma, al di là di questo, Todorov stesso crea dissimmetria ed eterogeneità fra le due categorie caratterizzando l'una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l'altra attraverso la natura degli eventi che narra. (1983a: 41-42)

A seguire Lugnani sposta l'attenzione su ciò che descrive come «paradigma di realtà», non più intesa come un'entità esterna e indipendente dalle facoltà umane, ma come costruzione culturale e sociale che si modifica nel tempo:

[...] al fantastico così come allo strano e al meraviglioso inerisce l'idea della difformità, della non appartenenza della estraneità rispetto ad una *norma*, in una parola l'idea dello *scarto*. [...] L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della causalità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologica di valori distribuiti ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli uomini. Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà. È uno scarto rispetto a quest'ultimo che le storie strane, fantastiche e meravigliose narrativizzano. [...] Il racconto fantastico innesta e mette in sequenza su un tronco realistico un evento inesplicabile che assume progressivamente fisionomia. (1983a: 43)

Il concetto di «paradigma di realtà» risulta molto proficuo, e come vedremo anche nella terza parte della presente tesi, permette inoltre l'attualizzazione di testi narrativi contemporanei all'interno di ciò che possiamo annoverare letteratura fantastica.

La studiosa francese Irène Bessièrè da parte sua cerca invece di liberare il fantastico dalla nozione di «genere» proposta da Todorov, definendolo piuttosto come una «logica narrativa», cioè una modalità di realizzazione del testo sia tematica che formale, sottolineandone la natura di oggetto verbale e letterario. Caratteristica del racconto fantastico sarebbe la dicotomia tra verosimiglianza e implausibilità, tra il soprannaturale e le strategie di autenticazione dell'anormale. Evidenzia inoltre il carattere inspiegabile degli eventi irreali nella letteratura del Novecento, in quanto non riconducibili ad alcun paradigma di riferimento, né naturale né a un soprannaturale noto e tradizionale (come nel racconto fantastico dell'Ottocento):

La narrazione fantastica non definisce una qualità effettiva degli oggetti o degli esseri esistenti, e tanto meno costituisce una categoria o un genere letterario; essa piuttosto presuppone una logica narrativa al tempo stesso formale e tematica che, sorprendente o arbitraria per il lettore, riflette, sotto il gioco apparente dell'invenzione pura, le metamorfosi culturali della ragione e dell'immaginario sociale. [...] Il fantastico, nella narrazione, nasce dal dialogo del soggetto con le sue stesse credenze e le loro incongruenze. (cit. in Cesesari 1996: 60)

Per Bessière il fantastico va interpretato piuttosto come una «controforma», e in quanto tale si attua come la rappresentazione delle difficoltà epistemologiche dell'uomo, come strumento per sondare e interpretare le incongruenze della logica e del raziocinio. L'origine del fantastico risiederebbe non tanto nell'esitazione provata di fronte a un evento inspiegabile, quanto nell'inquietudine che nasce dalla consapevolezza della fallibilità della ragione:

Non esiste un linguaggio fantastico in se stesso. A seconda del periodo storico, la narrazione fantastica può essere letta come il rovescio del discorso teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico ed esiste solo grazie a quei discorsi che esso decostruisce dall'interno. [...] Sfugge a Todorov il fatto che il sovrannaturale introduce nella narrazione fantastica un secondo ordine possibile, ma altrettanto inadeguato del naturale. Il fantastico non deriva dall'esitazione fra questi due ordini, ma dalla loro contraddizione e dalla loro riconsolazione mutua e implicita. [...] Sarebbe più opportuno collegare il fantastico con una ricerca, condotta da un punto di vista razionalista, sulle forme della razionalità. [...] Utilizzando la terminologia di Sartre, il racconto meraviglioso è non-tetico, cioè esso non enuncia la realtà di ciò che rappresenta. Il «c'era una volta» ci distacca da qualsiasi attualità e ci introduce in un universo autonomo e irreali, esplicitamente dato come tale. Al contrario, la narrazione fantastica è tetica; essa enuncia la realtà di ciò che rappresenta: condizione stessa della narrazione che istituisce il gioco del nulla e del troppo, del negativo e del positivo. Ma siccome quella realtà è un'ipotesi falsa, essa non può assumere un'esistenza apparente se non attraverso l'affermazione di un testimone che dichiara di aver visto degli avvenimenti strani e che, per voler confermare la loro verità, si trova prigioniero della propria stessa incertezza poiché non trova nessuna causa soddisfacente. Questo punto di vista falsamente tetico dà origine alle nozioni di ambiguità e di esitazione fra naturale e sovrannaturale, con cui Todorov definisce il fantastico, e che sono quindi cause seconde. La narrazione fantastica non sembra quindi essere la «linea di spartizione tra lo strano e il meraviglioso», come sostiene invece Todorov, ma è piuttosto, per via della falsità oscurata, il luogo di convergenza della narrazione tetica (romanzo dei *realia*) e di quella non tetica (meraviglioso, fiaba di magia). (cit. in Cesesari 1996: 61)

Anche Harry Belevan insiste sul doppio carattere –formale e tematico– del discorso fantastico proponendo in questo caso il termine *descriptura*: «una descriptura fantástica sería un equilibrio que abarcase tanto el síntoma fantástico cuanto la modalidad propia de transmisión o manifestación de esa sintomática. [...] Lo que denominamos una descriptura fantástica es una decostrucción verbal – nivel de escritura – que disloca la experiencia lectural – o nivel de

lectura – en tanto que eje conductor o basculación entre esa escritura y esa lectura» (1976: 86-91).

I lavori critici successivi accolgono di fatto le obiezioni appena viste, arrivando così a indicare come fantastici tutti quei discorsi narrativi che tendono a mettere in crisi i meccanismi di rappresentazione e interpretazione della realtà. Non più *genere* esclusivo e sfuggente, ma *modo* letterario che si innesta su impianti narrativi di tipo diverso, per lo più realistici, per evidenziarne le lacune e i paradossi logici e sostanziali: «proprio perché di un modo si tratta, e non semplicemente di un genere letterario, esso si caratterizza per un ventaglio abbastanza ampio di procedimenti utilizzati e per un buon numero di temi trattati, nessuno forse esclusivo e peculiare, molti diffusi anche in altri modi e generi letterari» (Ceserani 1996: 105).

Così ad esempio, oltre a Lugnani, Bessièrè, Belevan e Ceserani, anche Jackson (1981), Patrick D. Murphy e Vernon Ross Hyles (1989), Zangrandi (2017) o Giuliana Zeppegno: «mi sembra possa valere pienamente la definizione di modo proposta da Ceserani, concepibile tuttavia più come una riserva di strategie tematico-formali, disponibile anche per altre modalità narrative, che come effettivo contenitore o raggruppamento di opere, e trasversale non solo a generi diversi, ma anche a distinte forme artistiche» (2009: 9). Dello stesso avviso anche Roas –«la idea de lo fantástico que aquí propongo tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género» (2011: 9)–, Eva Mesároová la quale afferma che «il fantastico va considerato come un modo di descrivere certi atteggiamenti mentali, come una logica narrativa più vasta che sotto il gioco dell'invenzione pura si presenta come “controforma”, come rovescio del discorso razionalista» (2014: 83), o Matthew Reza che studia un particolare meccanismo narrativo definito come «fantastico della dilatazione» (2015: 130s.).

La presente tesi si inserisce nel dialogo critico fin qui emerso per offrire un'alternativa interpretativa proprio all'interno di questo dibattito duale tra il fantastico come genere letterario con statuto proprio (benché precario) e il fantastico come modalità letteraria che sfrutta determinate scelte formali e tematiche per *forzare* testi appartenenti a generi o modalità diversi. L'approccio cognitivo permette di sviluppare la teoria delle appercezioni per la quale,

come vedremo nella seconda parte, il fantastico emerge come legame grazie alle proteiformi trasgressioni presenti nelle narrazioni.

1.6 La letteratura fantastica del XX secolo: il neofantastico

Abbiamo visto come la letteratura fantastica prenda origine in una società ancora legata a una visione meccanicistica e newtoniana dell'universo, governato da leggi stabili, logiche e ben definibili, e perciò suscettibile di spiegazione razionale: «la construcción del imaginario espacial fantástico se teje desde la noche de los tiempos en los telares de historias que provee el pensamiento mítico una vez fosilizado y eufemizado, reciclando significados, adaptándose a los sucesivos modelos culturales de representación, aunque respetando el orden teleológico que les anima» (Querol 2008: 864). All'interno di questa visione, il fantastico si pone come mezzo per esplorare le eccezioni e le anomalie che emergono nella realtà e che quelle leggi non riescono a spiegare: «fantastic literature opens the mind to speculations concerning what science does not yet and may never know» (Sandner 2011: 8).

Nel corso del Novecento si assiste a un radicale cambiamento dei paradigmi culturali e scientifici. Innanzitutto la teoria della relatività di Albert Einstein³⁷ abolisce la visione del tempo e dello spazio come concetti universalmente validi e percepiti da tutti gli individui in forme identiche, concependole invece come strutture flessibili che si modificano in base al movimento dell'osservatore. A continuazione, la meccanica quantistica dimostra tutta l'insufficienza della fisica classica nello spiegare i comportamenti degli atomi e delle particelle subatomiche. Nel 1927 Werner Heisenberg elabora il principio di indeterminazione (secondo cui è impossibile determinare simultaneamente e con esattezza la posizione e la quantità di moto di un elettrone, e più in generale di ogni particella), mostrando la natura paradossale della realtà, sostituendo definitivamente il mondo newtoniano delle certezze con quello delle probabilità e dell'imprevedibilità.³⁸ Se nella fisica classica ogni oggetto è sottoposto a relazioni

³⁷ La teoria della relatività speciale (o ristretta) risale al 1905, quella della relatività generale al 1923.

³⁸ Afferma Heisenberg: «Nell'ambito della realtà le cui connessioni sono formulate dalla teoria quantistica, le leggi naturali non conducono quindi ad una completa determinazione di ciò che accade nello spazio e nel

causali deterministiche, in cui «lo stato presente dell'universo è l'effetto del suo stato anteriore e la causa di quello che seguirà» (Boniolo 2000: 21), nella fisica moderna, in virtù proprio del principio di Heisenberg, ciò che si può definire è al massimo una probabilità.

Un altro fenomeno sorprendente svelato dalla meccanica quantistica deriva dal cosiddetto «collasso della funzione d'onda», secondo cui una particella può trovarsi, prima di essere osservata e misurata, in una sovrapposizione di stati. Soltanto l'intervento dell'osservatore o del sistema di osservazione fissa il passaggio dall'indeterminazione quantistica alla determinata realtà di uno stato concreto (ricordiamo il celebre paradosso del gatto di Schrödinger). Da qui si sviluppa un'altra rivoluzione concettuale della meccanica quantistica: «l'interpretazione a molti mondi», o «multiverso», proposta nel 1957 da Hugh Everett, secondo cui al posto di un'unica realtà stabile vi sarebbero universi diversi e paralleli che coesistono simultanei.

L'importanza di questi teoremi sta nel dimostrare fino a che punto l'osservatore possa modificare la natura di ciò che osserva. Al contrario della visione deterministica classica in cui la realtà assume un significato oggettivo, indipendente dal soggetto e dagli strumenti che la osservano, nella fisica moderna non siamo più in grado di predire con esattezza ciò che accade tra due successive osservazioni. La realtà acquista caratteristiche definite solo attraverso il processo di osservazione, nella relazione con il soggetto che diventa parte integrante della realtà medesima.³⁹

Nel corso del Novecento quindi il concetto di realtà cambia completamente: da entità ontologicamente stabile, unica e oggettiva, diventa una convenzione, una costruzione, un modello creato dagli uomini. Da tutto ciò risulta evidente come non si possa più concepire un livello assoluto di realtà, né proporre un criterio unico, definitivo e infallibile per costruirla. Tantomeno possiamo utilizzare le categorie di «reale» e di «impossibile» per analizzare e classificare opere narrative postmoderne, come avveniva invece per la letteratura fantastica dell'Ottocento. La narrativa postmoderna, considerando la realtà una costruzione artificiale, esattamente come la letteratura stessa, rifiuta la mimesi (e quindi la realtà come punto di

tempo; l'accadere è piuttosto rimesso al gioco del caso» (cit. in Boniolo 2000: 17).

³⁹ Un interessante studio sui rapporti tra letteratura fantastica e le teorie fisiche del XX secolo è di Molina Gil (2018).

riferimento) e si manifesta come un'entità autosufficiente che non ha bisogno di trovare conferma in un mondo esterno (appunto la realtà) per esistere e funzionare: «La modalità letteraria fantastica è servita a estendere e allargare le aree della “realtà” umana interiore ed esteriore che possono essere rappresentate dal linguaggio e dalla letteratura e, ancor più, a mettere in discussione i rapporti che si costituiscono, in ogni epoca storica, fra paradigma di realtà, linguaggio e le nostre strategie di rappresentazione» (Ceserani 1996: 75).

Il fantastico quindi risulta strettamente relazionato con le teorie sulla conoscenza e con i paradigmi culturali di un'epoca: «un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural» (Roas 2011: 8). E muta ed evolve allo stesso ritmo con cui si modifica la relazione tra l'essere umano e la realtà. Così mentre gli scrittori del XIX secolo utilizzano il fantastico per evidenziare le eccezioni alle leggi fisiche dell'universo, considerate comunque fisse e rigorose, gli autori del XX secolo, una volta sostituita l'idea di un livello assoluto e univoco di realtà con quella di una costruzione socioculturale in costante evoluzione, scrivono racconti fantastici per smascherare ogni schema interpretativo della realtà e delle dinamiche interiori dell'uomo:

El género o modo fantástico representa un caso especial, ya que involucra, de manera problemática, poéticas y verosimilitudes incompatibles: la realista y la imaginista. La primera, ceñida a los parámetros ampliamente socializados de lo real –es decir, aquello que se acepta como natural o posible–, y la segunda, orientada a la configuración de mundos imaginarios situados al margen de dichas coordenadas. (Corral Rodríguez 2006: 2)

Con questo cambio di paradigma culturale la narrativa contemporanea può superare quelle caratteristiche ritenute essenziali per la costruzione di un racconto fantastico:

- scompare l'evento sovranaturale inserito in un contesto quotidiano (o per lo meno non viene più avvertito e trattato come diverso rispetto alla normalità);
- scompare di conseguenza qualunque tipo di esitazione del personaggio o del narratore di fronte all'evento inspiegabile.

Seppur appaia evidente, come sottolinea Zeppegno, «che un graduale processo di trasformazione, sia tematico che formale, ha mutato in alcuni casi in modo radicale la fisionomia del genere, facendolo pervenire a esiti talvolta distantissimi dai suoi antecedenti romantici» (2009: 8), gli scrittori fantastici del Novecento riprendono i temi (come il doppio, i passaggi di soglia e di frontiera, la vita dei morti, la follia) e i procedimenti narrativi (come le cornici metanarrative, o l'oggetto mediatore) cari al fantastico classico per esplorare le zone d'ombra della realtà interna ed esterna all'uomo, aggiungendone altri di nuovi e peculiari:

- la ricerca dell'assurdo logico;
- la dimensione naturale e quella sovranaturale sono equivalenti ed entrambe verosimili;
- utilizzo di diversi piani paralleli della realtà spazio-temporale;
- concezione psicoanalitica dell'inconscio;
- linguaggio dei sogni;
- nessuna esitazione esplicita del protagonista-narratore nel testo.

Sono gli autori stessi, come Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Italo Calvino a porre in evidenza i legami della loro narrativa con la tradizione fantastica ottocentesca. Leggiamo per esempio le parole dell'intervento dal titolo *El sentimiento de lo fantástico* con cui Julio Cortázar partecipa a una conferenza organizzata il 9 luglio del 1970 presso la Universidad Católica Andrés Bello di Caracas:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. (1994: 386)

A causa di ciò, osserviamo in particolare il radicale cambiamento subito dal protagonista: da testimone-narratore diretto e implicato nella ricerca di una spiegazione razionale di fronte a un evento insolito diventa un personaggio passivo che non tenta neppure la via del raziocinio:

Ao contrário do que se verifica nos contos fantásticos oitocentistas e primo-novecentistas a ausência de mediação intensifica a homologia entre realismo e fantástico, ao mesmo tempo que permite aos protagonistas a aceitação de fenómenos insólitos e a sua integração na ordem do real. A enunciação em primeira pessoa constrói ambigüedades e subjectividades, que os narradores não esclarecem, tanto mais que não se empenham na procura de explicações lógicas para fenómenos estranhos. (do Carmo Cardoso Mendes 2008: 513-514)

È la prospettiva logica a subire gli effetti del cambio del discorso narrativo. Il tipico narratore dei testi fantastici ottocenteschi perde la centralità focale insieme alla sua pretesa di raccontare i fatti in modo obiettivo e oggettivo, sopraffatto dagli spostamenti paradossali del rinnovato discorso narrativo:

Es en la captación de lo evanescente, de lo incierto, de lo paradójico, donde el extrañamiento se despliega como visión invasora del universo ficcional. El narrador afirma su mirada oblicua, lateral, para poner de relieve la porosidad de los hechos, su acaecer y su sentido. La identidad es puesta en duda, investigada, debe soportar la sospecha creada por sus narradores sagaces e implacables, quienes atienden a la fluidez y al deslizamiento del significado antes que al enunciado mismo, rechazando la aparente solidez en la representación ficcional. (Morillas Ventura 1999: 317)

Più che all'esitazione di Todorov, per Cortázar il fantastico si lega al concetto di *straniamento*, ossia a un effetto di sconvolgimento della percezione abituale della realtà, che permette di rivelarne aspetti nuovi o inconsueti:

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente

delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante. Ese sentimiento podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior que los desplaza y que los hace cambiar. (1994: 387)

Il fantastico è per Cortázar parte integrante dell'uomo, una facoltà interiore che permette di intuire e intravedere una realtà seconda, o più realtà, universi apparentemente simili al nostro ma dotati di meccanismi propri. Come suggerisce Zangrandi: «Il disorientamento che gli autori del fantastico novecentesco hanno voluto creare, paradossalmente, non è dato tanto dai contenuti, ma dal fatto che non è netto il confine tra ciò che è reale e ciò che reale non è» (2017: 21).

Per venire incontro a scrittori come Cortázar, che consapevolmente continuano la tradizione fantastica senza tuttavia utilizzare gli stessi meccanismi narrativi e gli stessi temi sviluppati nell'Ottocento, il critico argentino Jaime Alazraki ha coniato il termine *neofantástico*:

Lo neo-fantástico se presenta como una alternativa gnoseológica. [...] Sus metáforas son intentos de alcanzar la representación de percepciones o visiones que rebasan los límites de la poética realista. Para lograr tal cometido, esta literatura instauro una nueva poética. [...] En esta poética no hay lugar para las leyes de identidad, contradicción y exclusión de la lógica aristotélica. [...] A través del discurso neo-fantástico se plantean posibilidades de percepción literaria que escapan al discurso realista. El relato neo-fantástico no se propone una descripción o representación causal de la realidad; busca, en cambio, establecer relaciones nuevas, que, aunque en apariencia niegan nuestro sistema de relaciones lógicas, propenden, en el fondo, a una expansión del *campo de posibilidad* de la lógica realista. (1983: 44-70)

Alazraki in questo modo riconosce un'unità di intenti a scrittori e testi che pur muovendosi su stili narrativi differenti riprendono, attualizzandolo alle mutate sensibilità culturali, artistiche ed estetiche del secolo XX, una medesima istanza: «[...] el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores» (1990: 31).

Come specifica Bessière, la letteratura fantastica diventa la «mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment» (1973: 11), dibattito che questiona l'arte realista di origine borghese in cerca di nuove vie che «abren también al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente» (Barrenechea 1972: 403). Dello stesso parere Pacheco Soares il quale sottolinea come dietro l'apparente straniamento delle narrazioni fantastiche contemporanee si celi un tentativo del tutto consapevole di cambiamento della realtà sociale:

Verificamos então o fantástico capaz de, no percurso de suas narrativas calcadas supostamente no irreal, antes se aproximar do que fugir da realidade empírica, denunciando violências urbanas, preconceitos raciais, governos autoritários, sociedades patriarcais, desigualdades socioeconômicas, abusos de poderes, colonização de identidades ou incompetências estatais. De fato, constatamos assim que o fantástico não é de modo algum uma alienação, mas antes um poderoso instrumento de transformação da realidade. (2019: 11)

Gli scrittori del XX secolo si appropriano così dell'eredità formale e tematica della letteratura fantastica del XIX secolo per esplorare a loro volta nuove possibilità narrative che riflettano le inquietudini del loro tempo:

La literatura fantástica contemporánea se apoya en el rico acervo tradicional, para recrearlo en relación con las circunstancias de su época. Toma de la leyenda y del cuento antiguo temas y mitos remodelándolos de acuerdo a la experiencia cultural acumulada y los emergentes más actuales. Cada época, recordaba Roger Caillois, diseña su propio horizonte imaginativo: las imágenes no son libres, dependen de la evolución y del desarrollo material y espiritual de los grupos sociales. (Morillas Ventura 1999: 313)

Nel capitolo conclusivo di questa prima parte darò conto di questa volontà di trasformazione del reale alla luce dei nuovi paradigmi scientifici e delle loro possibili ricadute sul fantastico nelle narrazioni contemporanee.

1.7 Il paradigma di realtà e il fantastico come trasgressione

Le critiche contemporanee sulla letteratura fantastica condividono la considerazione che la principale proprietà di questo tipo di narrazione è la sua capacità di trasgredire i confini narrativi, di sfidare la realtà, di alterare i processi ermeneutici. In questa direzione si sono mossi le ricerche, tra gli altri, di Enriqueta Morillas Ventura (1999), Sabine Lang (2006), José María Martínez (2008), Mariño Espuelas (2008), Sandner (2011), Halszka Leleń (2014), Andrzej Wicher (2014), Zangrandi (2017) e Carnevale (2019).

Così ad esempio Morillas Ventura: «La literatura fantástica ha sido leída por la crítica como literatura de la transgresión. Precisamente, transgredir las fronteras señaladas impulsa la creación de las ficciones en las cuales esto se toma posible» (1999: 316).

O ancora Roas, uno dei più riconosciuti esperti del fantastico, il quale afferma che il fantastico è «[...] un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural» (2011: 9), ed enumera così quattro concetti fondamentali che lo caratterizzano:

Su necesaria relación con la idea de lo real (y, por tanto, de lo posible y lo imposible), sus límites (y las formas que allí habitan, como tras los límites de lo real lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco), sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor, y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpresable, pues está más allá de lo pensable. (2011: 10)

Già Campra (1981 e 1982) riteneva che il tipo di trasgressione sia la caratteristica che differenzia il fantastico moderno da quello tradizionale. Il fantastico letterario è caratterizzato dall'infrazione delle soglie che definiscono il nostro concetto di realtà. Tale infrazione può

avvenire sia attraverso i temi che attraverso rotture nell'organizzazione sintattica del racconto e nella superficie discorsiva. Le violazioni del principio di causalità, l'assenza di motivazione, le ellissi o le distorsioni dei significanti possono ottenere lo stesso effetto dei vampiri. Campra definisce questo diverso tipo di trasgressione, che caratterizza il fantastico moderno, come «silenzi» del testo: vuoti che interrogano il lettore, lo costringono a dubitare di ciò che legge e a partecipare attivamente alla realizzazione del testo, a cercare tracce e significati.

Fino alle decise affermazioni di Gil Guerrero, «Se puede postular que lo fantástico presupone invariablemente un acto de transgresión» (2006: 183), e di Zeppegno: «[...] proponiamo di impiegare come criterio di riconoscimento della "fantasticità" di un testo quello, piuttosto ampio ma niente affatto scontato, della problematizzazione e messa in crisi del concetto di reale e della nozione, ad essa conseguente, di possibile» (2009: 4).

È attraverso il paradosso (e la letteratura fantastica è paradossale per natura) che i confini tra ciò che è permesso e ciò che non lo è nella logica della realtà e all'interno di un sistema narrativo sono attraversati e trasgrediti: «La crítica de las últimas décadas considera como modalidad fantástica del relato a la representación problemática, contrastiva, que torna verosímil el acaecimiento y la coexistencia de hechos opuestos en el mismo texto ficcional. [...] Se señala entonces el hecho anormal, extraordinario, irreal y su aptitud demoledora de lo que es tenido por real» (Morillas Ventura 1999: 311).

A ragione di ciò, secondo Zeppegno, «Entro la critica al fantastico novecentesco, un posto di rilievo va attribuito agli studi che hanno posto l'accento sulla vocazione sovversiva del genere, identificando nella trasgressione la sua funzione strutturante o matrice fondamentale» (2009: 14).

Ritorniamo un momento al sostanziale slittamento semantico del concetto di realtà avvenuto agli inizi del XX secolo per verificarne l'ulteriore evoluzione nei paradigmi culturali attuali.

Se da un lato infatti per i dizionari il termine *realtà* rimanda ancora a un'oggettività esterna: «[...] che è, che esiste veramente, effettivamente e concretamente, [...] che esiste in sé e per sé»,⁴⁰ dall'altro è ormai chiara l'insufficienza di tali definizioni per abbracciare

⁴⁰ Vocabolario Treccani, s.v. «realtà». <https://www.treccani.it/vocabolario/realta2>. (Accessed July 6, 2022).

l'immenso campo di ciò che possiamo considerare realtà. Basti a tal proposito ricordare la delucidazione etimologica offerta dal fisico statunitense David Bohm: «la parola "realtà" è derivata dalle radici "cosa" (*res*) e "pensare" (*revis*). "Realtà" significa "tutto ciò che si può pensare". Il che non significa "tutto ciò che è"» (cit. in Cesesari 1996: 72).

Dobbiamo perciò ribadire lo stretto vincolo, sottolineato anche da Molina Gil, tra la letteratura fantastica e la fisica, principale responsabile delle modifiche rispetto al paradigma di realtà: «ambos discursos hablan de y sobre la realidad y, a su vez, proponen fracturas en la que dialogan con el paradigma de realidad de una época determinada para modificarlo o para reafirmarlo. La física, lo hace desde lo real y hacia ello se dirige, fundamentada en los presupuestos de la matemática; lo fantástico, lo hace desde el espacio de la ficción» (2018: 37).

Ci troviamo così a fare i conti con l'idea di realtà come interazione, come relazione, suggerita dalla meccanica quantistica relazionale (*Relational Quantum Mechanics*, RQM): «La migliore descrizione della realtà che abbiamo trovato è in termini di eventi che tessono una rete di interazioni. Gli "enti" non sono che effimeri nodi di questa rete. Le loro proprietà non sono determinate che nel momento di queste interazioni e lo sono solo in relazione ad altro: ogni cosa è solo ciò che si rispecchia in altre» (Rovelli 2020: 195).

Le relazioni sono la nostra realtà, l'unica realtà osservabile e conoscibile: «Quantum mechanics is a theory about the physical description of physical systems relative to other systems, and this is a complete description of the world» (Rovelli 1996: 1643).

Sono le relazioni a fare di noi ciò che siamo e a permettere il nostro rapporto con gli altri e con il mondo: «Non c'è realtà, nel mondo descritto dalla meccanica quantistica, senza relazione fra sistemi fisici. Non sono le cose che possono entrare in relazione, ma sono le relazioni che danno origine alla nozione di "cosa"» (Rovelli 2014: 118). E le relazioni che si creano tra noi e i testi narrativi, tra noi e i personaggi della storia che leggiamo, tra noi e il mondo in cui si muovono quei personaggi sono reali, vivi e corporali come quelli che si instaurano con la realtà esterna.

Fin dalla sua consapevole nascita nel XIX secolo, vertebrandosi in scelte stilistiche, formali e tematiche peculiari che attraversano tutto il XX secolo e che sono riconfigurate e attualizzate ancora in pieno XXI secolo, le narrazioni fantastiche devono sempre fare i conti

con il paradigma di realtà vigente in un dato contesto storico. Il fantastico si configura perciò intorno alle trasgressioni rispetto al paradigma di realtà, ai meccanismi narrativi interni e alla rappresentatività del linguaggio; tre livelli che interagiscono nella narrazione e che costituiscono le basi della nostra ricerca sul fantastico e dell'analisi dei singoli testi presi in esame. Come vedremo nella seconda parte, nel capitolo dedicato all'epistemologia della complessità e alla scienza delle relazioni, e poi di nuovo nella quarta parte, nel capitolo sull'evoluzione del fantastico nella storia letteraria italiana, proprio l'ulteriore cambio di paradigma di realtà come relazioni offerto dalla meccanica quantistica relazionale si riflette nell'emergere di nuove possibili relazioni fantastiche in letteratura ogni qualvolta si presenti un decisivo questionamento dell'immanente.

Parte seconda

2.1 I contributi delle neuroscienze alla narratologia

Dalla seconda metà del secolo scorso le scienze cognitive hanno assunto un peso sempre più preponderante nell'intero ambito scientifico e ampliato le proprie indagini anche in settori tra loro molto variegati. Le ricerche principali –capire in che modo si creano le nostre convinzioni e quali sono i meccanismi cerebrali per i quali possiamo attribuire a noi stessi e agli altri specifici stati mentali– hanno trovato riscontri teorici ed empirici sempre più specifici, dimostrando in modo netto come la nostra biologia e la nostra organizzazione sensoriale e neuronale determinino la nostra relazione con la realtà che ci circonda, consapevoli ormai «that our knowledge of the world is based on our biological equipment for perceiving the world, that perception is a constructive process that depends not only on the stimulus but also on the mental apparatus of the perceiver–the organization of the sensory and motor systems in the brain» (Kandel, Eric R. et al. 2013: 372).

Le ricerche e le conoscenze sul funzionamento del cervello e sulle implicazioni dei processi neuronali coinvolti che formano ciò che intendiamo come mente e come coscienza sono incrementate esponenzialmente negli ultimi decenni, offrendo spunti insperati e contributi decisivi per lo sviluppo di nuove aree di indagini. Pensiamo per esempio all'influenza crescente in chiave neoliberista del neuromarketing all'interno dell'attuale paradigma socioculturale dell'iperconnessione digitale, già denominato *onlife*, i cui effetti sulla quotidianità inquinano le nostre scelte di vita, economiche ed etiche (Floridi 2010 e 2015). Oppure, come fa notare Stefano Ballerio, «è il caso dell'economia, dove si sono moltiplicati gli studi di "neuroeconomia" sui processi decisionali, o della linguistica, dove la competenza linguistica è indagata in relazione alle sue basi neurali, ma è anche il caso della filosofia morale, dell'estetica e della teoria letteraria» (2010a: 164), ma anche della narratologia, dove gli studi cognitivi hanno dato vita a una nuova branca disciplinare, la narratologia cognitiva, come vedremo fondamentale nell'elaborazione della teoria sul fantastico esposta in questa tesi.

Il primo proposito delle neuroscienze è capire in che modo il funzionamento neuronale crei la mente e le nostre capacità cognitive e sensoriali: «The ultimate goal of neural science is to understand how the flow of electrical signals through neural circuits gives rise to mind—to

how we perceive, act, think, learn, and remember. [...] we must develop new approaches and conceptual schemes for understanding the behavior of systems that range from single nerve cells to the substrate of cognition» (Kandel, Eric R. et al. 2013: XLI-XLII). Tra le varie ipotesi sviluppate dal programma neuroscientifico, inteso perciò «come programma di traduzione del linguaggio dell'esperienza nei termini del linguaggio biologico» (Ballerio 2010a: 166), le evidenze scientifiche segnalano in particolare tre contributi delle scienze cognitive che incidono in profondità sulla comprensione dell'esperienza estetica ed ermeneutica che soggiace alla lettura di un testo narrativo (più in generale, alla relazione che scaturisce tra l'essere umano e l'oggetto artistico) e che proverò a illustrare in questo capitolo: la teoria della mente (*Theory of Mind*, conosciuta anche per le sigle ToM); i neuroni specchio (*mirror neurons*); la simulazione incarnata (*embodied simulation*).

Questi tre contributi, tra loro interconnessi e rappresentanti in sintesi di tre diversi livelli di esperienza umana (sociale, neuronale e biologica), indagano da tre prospettive distinte i processi neurologici e cognitivi responsabili della capacità umana di intuire e allo stesso tempo rivivere stati mentali altrui: «When a mindreader seeks to predict a target person's mental state, she often tries to reenact, replicate, or share in her own mind some initial mental states of the target, in the hope of generating a further state of the self that matches a state of the target» (Goldman 2013: 2).

2.1.1 La teoria della mente

La teoria della mente è il ramo delle scienze cognitive che studia il modo in cui attribuiamo determinati stati mentali ad altre persone e come utilizziamo quegli stati per spiegare e prevedere le loro azioni. In altri termini, è la branca che studia la lettura del pensiero o la mentalizzazione o le abilità mentalistiche. Queste abilità sono condivise da quasi tutti gli esseri umani oltre la prima infanzia. Sono usate per trattare gli altri come agenti portatori di stati e processi psicologici non osservabili, e per anticipare e spiegare in base ad essi il loro comportamento. Queste capacità mentalistiche sono racchiuse da termini quali «psicologia

popolare» (*folk psychology*), «psicologia ingenua» (*naïve psychology*) e «psicologia intuitiva» (*intuitive psychology*).

Il termine «teoria della mente» (*theory of mind*) è stato coniato dagli psicologi statunitensi David Premack e Guy Woodruff in un articolo ormai celebre dal titolo «Does the chimpanzee have a theory of mind?» pubblicato nel 1978 sul numero 4 della rivista *Behavioral and Brain Sciences* che riportava esperimenti condotti su uno scimpanzé di nome Sarah. Pur rimanendo tuttora irrisolta la questione riguardo a fino a che punto gli animali abbiano una capacità di «teoria della mente», è del tutto evidente come gli esseri umani attribuiscono gli uni agli altri una vasta gamma di stati mentali, comprese intenzioni, speranze, aspettative, immaginazioni, desideri e credenze. Gli psicologi sono perciò arrivati a usare il termine «teoria della mente» proprio per denotare questa capacità quotidiana di attribuire stati mentali ad altre persone, e di conseguenza di interpretare, spiegare e prevedere i loro pensieri, stati d'animo e comportamenti.

La teoria della mente riguarda la nostra capacità di avere non soltanto opinioni in quanto tali ma opinioni sugli stati mentali, compresa la capacità ricorsiva di avere opinioni sulle opinioni. Dei vari stati mentali, almeno tre sembrano essere fondamentali per le nostre spiegazioni di senso comune: i desideri (che identificano gli obiettivi di un agente), le credenze (che riflettono quello che un agente ritiene essere lo stato del mondo), e le finzioni (perché le persone non sempre intendono ciò che fanno o dicono).

È importante notare come *teoria della mente* non sia un termine del tutto appropriato per caratterizzare quest'area di ricerca (e nemmeno per denotare le nostre capacità mentalistiche) poiché sembra ristretta fin dall'inizio a uno specifico settore della natura e dello sviluppo della lettura del pensiero, cioè la considerazione che essa dipenda dall'impiego di una teoria del *mondo* mentale, analoga alle teorie del *mondo* fisico (fisica ingenua, *naïve physics*). Ma questa visione, nota come teoria-teoria, è solo uno degli aspetti offerti per spiegare le nostre capacità mentalistiche. Al contrario, come vedremo, i teorici della simulazione mentale hanno suggerito che ciò che sta alla base della lettura del pensiero non è una sorta di schema concettuale psicologico ma piuttosto un tipo di modellazione mentale in cui il simulatore usa la propria mente come modello analogico della mente dell'agente simulato.

Sia la teoria-teoria sia la *teoria della simulazione* sono in realtà famiglie di teorie. Alcuni teorici della teoria sostengono che quest'ultima sia il prodotto di una capacità di teorizzazione generale. Altri difendono un'ipotesi del tutto diversa secondo la quale la lettura della mente poggia sulla maturazione di un organo del cervello dedicato alla psicologia. Anche la teoria della simulazione presenta diverse sfaccettature. Secondo la versione moderata del simulazionismo, i concetti mentali non sono completamente esclusi dalla simulazione, che può essere vista come un processo attraverso il quale prima generiamo e ci auto-attribuiamo degli stati mentali finti che devono corrispondere a quelli dell'agente simulato, e poi li proiettiamo sull'altro. Al contrario, la versione radicale del simulazionismo rifiuta il primato della lettura mentale in prima persona e sostiene che siamo noi a stabilire una relazione di tipo fantastica – *diventando l'altro* –, interpretando il comportamento dell'agente simulato senza usare alcun tipo di concetto mentale, nemmeno quelli che si riferiscono a noi stessi.

Gli psicologi sociali hanno studiato la lettura del pensiero almeno fin dagli anni '40. Nei classici studi di Fritz Heider e Marianne Simmel (1944), ai partecipanti venivano presentati eventi animati che coinvolgevano forme geometriche interagenti. Quando veniva chiesto loro di riferire ciò che vedevano, i partecipanti quasi invariabilmente trattavano queste forme come agenti intenzionali con motivazioni e scopi, suggerendo l'esistenza di una capacità automatica di attribuzione mentalistica. Il proseguimento di questa linea di ricerca avrebbe portato a *The Psychology of Interpersonal Relations* (1958) di Heider, un libro seminale che è uno dei principali riferimenti storici dell'indagine scientifica sulla nostra pratica mentalistica. In questo libro Heider caratterizza la «psicologia del senso comune» come uno schema concettuale sofisticato che ha un'influenza sulla percezione e l'azione umana nel mondo sociale paragonabile a quella che il quadro categoriale di Kant ha sulla percezione e l'azione umana nel mondo fisico (Malle e Ickes 2000: 201).

Due anni prima del libro di Heider, Wilfred Sellars, nel suo *Empiricism and the Philosophy of Mind* (1956), aveva suggerito che la nostra comprensione dei fenomeni mentali non ha origine dall'accesso diretto alla nostra vita interiore, ma è il risultato di una teoria «popolare» della mente (*a «folk» theory of mind*), che acquisiamo attraverso l'inculturazione, ossia un processo di assimilazione da parte dell'individuo della cultura del gruppo sociale cui

appartiene, durante la socializzazione, che implica adattamento e dialogo. La speculazione di Sellars si è rivelata molto produttiva dal punto di vista filosofico e in accordo con le ricerche di psicologia sociale sull'auto-attribuzione, divenendo nota come «Teoria-Teoria» (*Theory-Theory*, abbreviato in TT, un termine coniato da Morton nel 1980).

Durante gli anni '80 e '90 la maggior parte del lavoro sulla teoria della mente si è occupata dei meccanismi che sostengono l'attribuzione di stati psicologici agli altri (*mindreading* in terza persona). Nell'ultimo decennio, tuttavia, un numero crescente di psicologi e filosofi ha anche elaborato una serie di resoconti dei meccanismi sottostanti l'attribuzione di stati psicologici a se stessi (lettura mentale in prima persona). Per la maggior parte dei teorici della teoria, la lettura del pensiero in prima persona è un'attività interpretativa che dipende da meccanismi che capitalizzano la stessa teoria della mente usata per attribuire stati mentali ad altri agenti. Tali meccanismi sono innescati da informazioni su stati mentali esterni, essenzialmente il comportamento dell'altro e la situazione in cui si verifica. L'idea è che ci sia una simmetria funzionale tra l'attribuzione mentalistica in prima persona e in terza persona: la visione «accesso esterno» dell'introspezione in Robbins (2006: 619); l'account «simmetrico» o «parità sé/altro» della conoscenza di sé in Schwitzgebel (2012).

Fino alla metà degli anni '80 il dibattito sulla natura della lettura del pensiero era del tutto interno alle diverse varianti della TT, come ad esempio la teoria della modularità (*modularity theory*, MT), il cui paradigma è il modulo del linguaggio di Noam Chomsky, secondo il quale il corpo di conoscenza sottostante la lettura del pensiero viene memorizzato in uno o più moduli innati che di forma graduale diventano funzionali («maturi») durante lo sviluppo infantile.

Nel 1986 la TT nel suo insieme fu tuttavia messa in discussione da Robert Gordon e, indipendentemente, da Jane Heal, che diedero vita ad un'alternativa definita *teoria della simulazione* (*simulation theory*, ST), che ha trovato in seguito un decisivo riscontro neurologico grazie alla scoperta realizzata da un'equipe dell'Università di Parma dei neuroni specchio –di cui parlerò nel prossimo capitolo– la quale «might represent a “primitive version” or a “precursor in phylogeny” of a simulation heuristic that might underlie human mindreading» (Goldman 2013: 5).

L'ipotesi centrale della teoria della simulazione è che esistano due livelli di simulazione cognitiva che materializzano nel corpo e nella mente sentimenti di empatia: «The hypothesis was that high-level mindreading is driven by imagination (or pretense), whereas low-level mindreading is largely driven by automatic and unconscious mirror processes (sometimes called “resonance” processes)» (Goldman 2013: 5).

L'empatia può considerarsi come un isomorfismo tra gli stati mentali di due persone derivato da due diversi canali: «there are two routes to empathy: a mirroring route and a “reconstructive” route, closely paralleling the low-level/high-level varieties of simulational mindreading» (Goldman 2013: 10). Anche in questo caso, le ricerche neurologiche successive sostengono l'ipotesi:

The neural basis for a bi-level, or duplex, model of simulational mindreading. [...] two different neural regions responsible for mental simulation: (1) the so-called “default” network, involving the medial prefrontal cortex, precuneus and posterior cingulate, and lateral prefrontal cortex [...]; and (2) the neural networks responsible for various forms of mirroring (“shared representations”). The default network serves as substrate for [...] “self-projection.” This region is linked to such cognitive activities as recalling one’s own experiences from the past, imagining future experiences, and imagining fictitious events. (Goldman 2013: 8)

2.1.2 I neuroni specchio

La teoria della simulazione, sviluppata a partire dagli anni '80 da studiosi come Robert Gordon (1986), Jane Heal (1986) e Alvin Goldman (1989), ha visto confermati i propri postulati, come già anticipato in precedenza, grazie a una delle scoperte neurologiche più importanti dello scorso secolo: i neuroni specchio (*mirror neurons*).

All'inizio degli anni '90 un'equipe di neuroscienziati dell'Istituto di Fisiologia dell'Università di Parma diretto da Giacomo Rizzolatti e composto da Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese e Giuseppe Di Pellegrino, a seguito di diversi esperimenti su alcuni macachi, riscontrò nell'area F5 della corteccia cerebrale premotoria ventrale

l'attivazione di determinati neuroni con proprietà visuomotorie del tutto peculiari, giacché «si attivano non solo quando l'animale compie una determinata azione – ad esempio prendere un oggetto, o portare cibo alla bocca –, ma anche quando osserva un altro individuo che compie un'azione dello stesso tipo» (Ballerio 2007: 144).

Tale scoperta fu in realtà casuale, come spiegato dall'equipe in questione nell'articolo con cui illustravano i dati e le evidenze raccolte –«the discovery in the premotor cortex of neurons sensitive to the meaning of actions was unexpected» (di Pellegrino et al. 1992: 179)–, ma i risultati ottenuti si inquadravano bene nello schema concettuale da cui erano partiti i ricercatori, ed espandevano alle relazioni interpersonali le funzioni specifiche della corteccia premotoria: «the capacity of inferior premotor neurons to select actions according to gesture meanings fits well in the conceptual framework of current theory on the functions of premotor cortex and expands it to include movement selection related to interpersonal relations» (1992: 179).

Alcuni componenti di quell'equipe hanno continuato poi le ricerche e dimostrato l'esistenza dei neuroni specchio anche nella stessa area cerebrale umana, dove il 10% di tutti i neuroni presenti si attiva appunto non solo quando eseguiamo un particolare movimento –come previsto in quest'area corticale motoria– ma anche quando osserviamo passivi qualcuno che esegue quella stessa azione (Gallese et al. 1996). L'importanza e la portata di questa conferma fu intuita fin da subito, tanto che nel 1995 il riconosciuto neuroscienziato Vilayanur Ramachandran predisse durante una conferenza della *Society for Neuroscience* che «mirror neurons will do for psychology what DNA did for biology». ⁴¹ Questi neuroni visuomotori sono stati chiamati *neuroni specchio* perché la loro attività nel cervello della scimmia che osserva passivamente sembra rispecchiare quella dei neuroni motori attivi nella persona che esegue effettivamente il movimento.

In seguito a questa prima scoperta, nel 1998 gli stessi ricercatori hanno evidenziato che i neuroni specchio esistono anche nella corteccia parietale posteriore, un'area anatomicamente connessa all'area F5, per l'esattezza nel lobulo parietale inferiore (IPL), e hanno così suggerito

⁴¹ Vedasi la trascrizione integra del suo intervento: <https://www.edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation-learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution>.

l'idea di un «sistema specchio» composto da queste due aree corticali (Gallese et al. 2002). Ulteriori ricerche avallano la visione di una rete funzionale di osservazione dell'azione con singoli nodi che decodificano diversi aspetti delle azioni osservate, nota come *Extended Mirror Neuron Network* (Bonini 2017).

Negli ultimi decenni si sono moltiplicati, come ovvio, gli studi e le ipotesi sui meccanismi e le funzioni dei neuroni specchio. Ad esempio è stato ipotizzato che la loro attività durante l'osservazione di un movimento possa rappresentare una simulazione motoria interna del movimento osservato, o come passaggio per accedere alle intenzioni, agli obiettivi e alle emozioni associate al movimento nella mente dell'osservatore. Secondo l'ipotesi, l'osservatore attribuisce in seguito queste intenzioni ed emozioni alla persona osservata per interpretarne il comportamento. È chiaro in questo caso il collegamento con la *simulation theory*.

Diventa chiave in questo senso il ruolo assunto dai neuroni specchio nei riguardi del linguaggio e dell'empatia. Sebbene gli esseri umani comunichino principalmente attraverso il linguaggio, spesso utilizziamo anche i gesti delle mani. In effetti è ipotizzato da più parti che i gesti abbiano preceduto il linguaggio nel corso dell'evoluzione umana, e la scoperta dei neuroni specchio offre supporto a questa visione, mettendo direttamente in contatto due individui, inviando e ricevendo messaggi sia dalle mani sia dalla bocca (Rizzolatti e Craighero 2007). L'imitazione è un fattore chiave per l'apprendimento del linguaggio; quindi, nello stesso modo in cui i neuroni specchio facilitano l'imitazione, possono contribuire all'acquisizione del linguaggio. Esistono diverse ricerche che dimostrano che il sistema specchio è coinvolto nell'elaborazione del linguaggio. Per esempio, l'area di Broca –una regione coinvolta nella produzione del linguaggio e considerata parte del sistema specchio– si attiva producendo o ascoltando fonemi (Fadiga et al. 2002). Alcuni ipotizzano addirittura che i meccanismi speculari siano la base da cui si è evoluto il linguaggio, attraverso una prima fase in cui azioni, gesti e pantomima erano coinvolti nella comunicazione sociale (Arbib 2005).

Oltre al coinvolgimento nella comprensione di azioni *fredde* (azioni non emotive, come afferrare un oggetto), i neuroni specchio sono coinvolti anche in azioni *calde*, che coinvolgono le emozioni (Rizzolatti e Craighero 2005). Il meccanismo specchio coinvolto in questo caso

non si limita alle regioni parietali e motorie, ma recluta altre regioni cerebrali, come l'insula anteriore e la corteccia cingolata anteriore (Wicker et al. 2003). Questa capacità di condividere le emozioni è considerata come un elemento costitutivo dell'empatia. Sebbene sia possibile riconoscere le emozioni senza rispecchiamento o empatia, ad esempio attraverso un processo più cognitivo, spesso lo facciamo utilizzando i neuroni specchio proprio per rispecchiare in modo automatico e senza sforzo le emozioni degli altri (Rizzolatti e Craighero 2005). Lo stesso principio può essere applicato ad altre sensazioni, come il dolore. Alcuni studi hanno dimostrato che aree cerebrali sovrapposte si attivano sia quando si vede una persona cara soffrire sia quando si prova dolore (Singer 2006). Questi meccanismi di rispecchiamento vengono utilizzati per capire come si sente il dolore degli altri, sempre al fine di entrare in empatia: «la comprensione immediata, in prima persona, delle emozioni degli altri che il meccanismo dei neuroni specchio rende possibile rappresenta, inoltre, il prerequisito necessario per quel comportamento empatico che sottende larga parte delle nostre relazioni interindividuali» (Rizzolatti e Sinigaglia 2006: 180-181).

La scoperta dei neuroni specchio ha perciò trasformato in modo radicale la nostra comprensione delle basi neurali del comportamento sociale, una volta appurato che il sistema motorio è coinvolto non solo nella produzione di movimenti, ma anche nell'elaborazione di informazioni sensoriali volte a supportare la capacità di interpretare il comportamento degli altri. Da allora, sono trascorsi tre decenni: «30 years after their discovery, MNs represent a milestone in social and cognitive neuroscience, with an impressive capacity to open new research avenues, promote translational applications, and build bridges between neuroscience and the humanities» (Bonini 2022: 13).

I neuroni specchio sono il fondamento neurale della nostra capacità di comprensione empatica degli altri, delle loro azioni, intenzioni ed emozioni, così come la teoria della mente (ancor di più nella concreta ipotesi della *simulation theory*) ne costituisce il fondamento sociale. Nel prossimo capitolo ne completerò l'inquadramento anche attraverso il suo fondamento biologico: la simulazione incarnata.

2.1.3 La simulazione incarnata come spazio di intersoggettività

Le ricerche delle scienze cognitive sviluppatasi all'interno della teoria della simulazione hanno ben presto coinvolto anche il corpo e non solo il funzionamento cerebrale o neuronale per una corretta capacità di interpretazione e comprensione del mondo che ci circonda e di interrelazione con gli altri.

La simulazione incarnata (*embodied simulation*) si inquadra perciò dentro una più vasta area d'indagine che prende il nome di cognizione incarnata (*embodied cognition*), la quale afferma che le funzioni cognitive non possono essere comprese senza fare riferimento alle interazioni tra il cervello, il corpo e l'ambiente. L'ipotesi principale è che la mente non sia solo collegata al corpo, ma che il corpo influenzi la mente in processi decisivi ai fini di una corretta e coerente cognizione sociale che proietti da e verso gli altri non soltanto l'aspetto empatico di interrelazione ma anche l'attribuzione di determinati stati mentali e il linguaggio.⁴²

Come spiega Gallese, l'accesso al mondo interiore degli altri passa attraverso una dimensione incarnata che relaziona le nostre esperienze sensitive e corporali con le esperienze che facciamo degli altri: «We have a much more direct access to the inner world of others. Direct understanding does not require explanation. This particular dimension of social cognition is embodied, in that it mediates between the multimodal experiential knowledge of our own lived body and the way we experience others» (2007: 659).

La cognizione incarnata è appunto un programma di ricerca di ampio respiro che attinge e ispira lavori in psicologia, neuroscienze, etologia, filosofia, linguistica, robotica e intelligenza artificiale. Sebbene la scienza cognitiva tradizionale comprenda anche queste discipline, essa trova uno scopo comune in una concezione della mente legata al computazionalismo: i processi mentali sono processi computazionali; il cervello, in quanto computer, è la sede della cognizione. Al contrario, la cognizione incarnata rifiuta o riformula in vario modo gli impegni computazionali della scienza cognitiva, enfatizzando l'importanza del corpo fisico come agente fondamentale proprio nelle abilità cognitive. L'idea che accomuna i

⁴² La cognizione incarnata viene utilizzata anche per spiegare determinati aspetti della comunicazione come la deissi (Zhang 2022).

ricercatori della cognizione incarnata è che il corpo e le interazioni del corpo con l'ambiente costituiscano o contribuiscano in modo preponderante alla cognizione. I processi mentali non sono (o meglio, non sono soltanto) processi computazionali. Il cervello non è un computer o la sede esclusiva della cognizione.

La simulazione incarnata si configura quindi come un ampliamento e allo stesso tempo un superamento della teoria della simulazione e delle implicazioni dei neuroni specchio, offrendo risposte su un piano biologico alle stesse istanze della *simulation theory* (piano cerebrale) e dei *mirror neurons* (piano neuronale): «embodied simulation and the mirror neuron system underpinning it provide the means to share communicative intentions, meaning and reference, thus granting the parity requirements of social communication» (Gallese 2007: 667). Rende così giustizia a William James, filosofo e psicologo pioniero negli studi sulla percezione, che all'inizio del XX secolo scriveva:

Our natural way of thinking about these coarser emotions is that the mental perception of some fact excites the mental affection called the emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily expression. My theory, on the contrary, is that the *bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion*. Common-sense says, we lose our fortune, are sorry and weep; we meet a bear, are frightened and run; we are insulted by a rival, are angry and strike. The hypothesis here to be defended says that this order of sequence is incorrect, that the one mental state is not immediately induced by the other, that the bodily manifestations must first be interposed between, and that the more rational statement is that we feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble [...]. Without the bodily states following on the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colorless, destitute of emotional warmth. We might then see the bear, and judge it best to run, receive the insult and deem it right to strike, but we should not actually feel afraid or angry» (1910: 449-450).

Percepire un'azione –non solo come una sequenza di movimenti– equivale a ‘simularla’ internamente, ossia ad attivare il suo meccanismo motorio pur in assenza dell'esecuzione fattuale di quella stessa azione: «embodied simulation can also occur when we imagine perceiving something or imagine doing something. When we imagine a visual scene, we activate the same cortical visual areas normally active when we do perceive the same visual

scene. Similarly, mental motor imagery and real action both activate a common network of cortical and subcortical motor centres» (Gallese 2019: 116). Ciò consente all'osservatore di utilizzare le proprie risorse neurali per penetrare il mondo dell'altro *dall'interno*, mediante un meccanismo automatico e prelinguistico di simulazione motoria. La simulazione incarnata in tal senso rende possibile una nuova concezione del sistema motorio, aprendo inoltre la via all'indagine neurofisiologica di campi prima riservati alle discipline umanistiche, fino ad arrivare alla proposta di una teoria che unisca le istanze della *simulation theory* e dei neuroni specchio, in sostanza di tutti i meccanismi specchio coinvolti nella cognizione sociale: «Mirror mechanisms are just one instantiation of embodied simulation» (Gallese 2019: 116).

Le evidenze scientifiche mostrano infatti l'attivazione degli stessi meccanismi specchio nella previsione delle azioni e nell'attribuzione delle intenzioni altrui: «action prediction and the ascription of intentions –at least of simple intentions– do not appear to belong to different cognitive realms, but are both related to embodied simulation mechanisms underpinned by the activation of chains of logically related mirror neurons» (Gallese 2007: 662). In questo modo, la simulazione incarnata si configura altresì come lo spazio fattivo in cui si materializza l'intersoggettività:

Grazie alla simulazione incarnata non assistiamo solo a una azione, emozione o sensazione, ma parallelamente nell'osservatore vengono generate delle rappresentazioni interne degli stati corporei associati a quelle stesse azioni, emozioni e sensazioni, “come se” stesse compiendo un'azione simile o provando una simile emozione o sensazione. [...] Attraverso uno stato funzionale condiviso da due corpi diversi che tuttavia ubbidiscono alle stesse regole funzionali, “l'altro oggettuale” diventa in una certa misura “un altro se stesso”. (Gallese et al. 2006: 558)

È qui che la simulazione incarnata si propone come superamento della teoria della mente, offrendo le basi biologiche e neuronali di una intersoggettività che da astratta diventa corporale:

It shapes our perception and pre-reflective conception of others as other selves incarnated in a motorly-capable physical body with capacities and experiences similar to ours. Through mirror mechanisms and embodied simulation, others appear to us as second selves, or second persons. We

believe that this perspective provides a more vivid experience of intersubjectivity, relative to the detached, propositional deliberation on the experiences of others available in standard mind reading of others. (Gallese e Cuccio 2015: 10)

Il cambio di paradigma rispetto all'intersoggettività (da costruzione astratta a spazio corporeale concreto) implica inoltre una funzione esplicita dei meccanismi specchio: «la scoperta dei neuroni mirror ci consegna una nuova nozione di intersoggettività fondata empiricamente, connotata in primis e principalmente come intercorporeità – la mutua risonanza di comportamenti sensori-motori intenzionalmente significativi» (Gallese 2013: 5).

Le implicazioni derivate da tale cambio paradigmatico sono profonde. La simulazione incarnata permette di vivere corporalmente dall'interno le stesse percezioni vissute esternamente da altri, «it shapes our perception and pre-reflective conception of others as other selves incarnated in a motorly-capable physical body with capacities and experiences similar to ours. Through mirror mechanisms and embodied simulation, others appear to us as second selves, or second persons. We believe that this perspective provides a more vivid experience of intersubjectivity, relative to the detached, propositional deliberation on the experiences of others available in standard mind reading of others» (Gallese e Cuccio 2015: 10), e permette anche di superare l'astratta concezione dell'intersoggettività insita nella teoria della mente, ancorandola a concreti meccanismi corporali: «this new epistemological approach to intersubjectivity has the merit of generating predictions about the intrinsic functional nature of our social cognitive operations, cutting across, and not being subordinated to a specific ontology of mind, like that purported by the classic cognitivist approach» (Gallese e Cuccio 2015: 19).

Partendo dalle stesse premesse, Gallese e Lakoff (2005) hanno proposto inoltre una teoria della realizzazione neurale dei concetti che comporta anche una teoria della comprensione del linguaggio (teoria avallata anche di recente dallo studio realizzato da Kiefer et al. 2022). I concetti (o almeno i concetti di azioni, per es. «afferrare») si incarnano nel sistema sensomotorio (Harpaintner et al. 2020). Ciascuna caratteristica di un concetto d'azione (agente, oggetto, condizione iniziale, ecc.) si realizza dallo stato di attivazione di un gruppo di

neuroni a due livelli distinti e sequenziali (il livello articolatorio-fonetico e il livello del contenuto semantico): «when processing language, humans show activation of the motor system. This activation occurs at different levels. The first level can be defined as ‘motor simulation at the vehicle level’, and pertains to the phono-articulatory aspects of language. The second level can be defined as ‘motor simulation at the content level’, and concerns the semantic content of a word, verb or proposition» (Gallese 2007: 663). La comprensione linguistica si fonda perciò su meccanismi incarnati (*embodied*), cioè legati al corpo: «secondo l’approccio “incarnato”, le stesse strutture nervose che presiedono all’organizzazione dell’esecuzione motoria delle azioni svolgono un ruolo anche nella comprensione semantica delle espressioni linguistiche che le descrivono» (Gallese et al. 2006: 554).

D’altro canto, le simulazioni incarnate con cui i nostri meccanismi specchio rispondono all’interazione con il mondo esterno sono identiche a quelle che si attivano quando usiamo soltanto l’immaginazione: «when one imagines seeing something, some of the same part of the brain is used as when one actually sees. When we imagine moving, some of the same part of the brain is used as when we actually move» (Gallese e Lakoff 2005: 456). Ne consegue che quando leggiamo una storia proviamo le stesse sensazioni ed emozioni che proviamo in ambito sociale: «we feel for and empathize with fictional images and characters in ways that are similar to how we feel for our real social partners» (Gallese 2019: 117). Grazie a tale prospettiva incarnata viene meno la sostanziale differenza tra realtà e immaginazione. Il nostro corpo risponde a entrambe nello stesso modo:

From a neuroscientific perspective, the border separating real and imaginary worlds appears much less sharp and clear than what humans thought for centuries. The similarity between our responses to real and fictional events transpires even at the level of single neurons. [...] embodied simulation theory can be used to both account for how we perceive the world and how we imagine it and build a world of fiction and experience it. (Gallese 2007: 117)

Wojciehowski e Gallese hanno di recente applicato le evidenze della simulazione incarnata per approfondire il rapporto tra lettore e personaggi e stabilendo una correlazione tra

i vincoli sociali che ognuno di noi crea nei suoi rapporti interpersonali e i vincoli, pur di finzione, che creiamo con i personaggi delle storie che leggiamo:

All of our experiences are mediated by our relational body. Our engagement with fictional characters is cognitively—and bodily—premediated by our life engagement, which provides the basic framing to navigate the world of fiction. On the other hand, fiction premediates life experience, as our engagement with fictional characters provide clues and perspectives that can affect how we cope with life's challenges. Engaging with others' experiences, be they real or fictional, also enables a deeper understanding of ourselves. (2022: 62)

Nel loro studio evidenziano inoltre come siano le nostre pregresse esperienze di vita sociale a permetterci di riempire e dare un senso profondo ai pochi tratti che inevitabilmente caratterizzano i personaggi di finzione. È la simulazione incarnata che opera la necessaria modificazione dei *frames* e delle appercezioni (operazioni che dettaglio nelle seguenti parti di questa tesi) con cui ci immergiamo nella lettura e che ne veicolano le interpretazioni. Modifiche che riguardano appieno la teoria del fantastico che sto sviluppando:

When we navigate the parallel world of fictional narrative, we basically rely on the same brain-body resources shaped by our relation to mundane reality. These resources provide the functional scaffold and the building blocks that our engagement with fictional characters rearranges by means of different forms of framing. [...] cognitive narratology reveals that readers make sense of complex narratives by relying on very few textual or discourse cues. These cues, which fiction creatively reconfigures, are the expression of social practices that readers recognize because they are part of readers' lives. Reading mobilizes our capacities for empathic co-feeling with others, a co-feeling that registers within our own bodies. (2022: 62)

È comunque di fondamentale importanza sottolineare che ciascun lettore vivrà un'esperienza incarnata di lettura del tutto personale. Infatti, segnala a questo proposito Gallese, così come le capacità cognitive-sociali sono diverse per ognuno di noi e determinate in gran parte dalle nostre esperienze passate —«the response to cultural artefacts is always characterized by a projective quality, related to how personal life history determines the development of embodied cognition, as the latter is the outcome of bodily habits and implicit

memories» (2019: 124)–, allo stesso modo le risposte incarnate dei nostri meccanismi specchio variano da persona a persona: «mirror neurons and embodied simulation do not consist of stereotyped and undifferentiated responses. They are both context dependent and idiosyncratically linked to individuals' personal historical, social and biological identity» (2019: 124).

Lo spazio dell'intersoggettività è dunque mutevole, adattivo. È un territorio costruito intorno al testo e condiviso da tutti i lettori che si rinnova ad ogni lettura in ogni lettore, e si riempirà di contenuti diversi così come diverse sono le esperienze pregresse di ciascuno di essi. In questo ambito si muove Pierre-Louis Patoine, tentando di relazionare i meccanismi specchio derivati dalla simulazione incarnata con l'atto di lettura che lui stesso definisce *empatico*. Partendo dall'ipotesi sviluppata da Francesca Garbarini e Mauro Adenzato (2004: 100s.), secondo la quale la simulazione incarnata sostituisce la teoria della rappresentazione mimetica, cioè basata sull'imitazione, con una teoria appunto della simulazione e dell'azione, Patoine sottolinea come la lettura diventi un atto immersivo pienamente corporale: «definition of immersion as a full, bodily involvement in a textual universe. Such an involvement is made possible by the strong interrelation between cognition and the sensorimotor body» (Patoine 2019b: 202). Anziché parlare di intersoggettività, Patoine preferisce parlare di *corpo fantasma*, simulacro corporale dove si manifesta la simulazione incarnata prodotta dalla lettura empatica: «podríamos por tanto considerar que la lectura empática produce sensaciones fantasmas, que le da vida a un cuerpo fantasma capaz de experimentar las imágenes evocadas por un texto» (Patoine 2019a: 212).

Entrambi i concetti –intersoggettività e corpo fantasma– condividono la caratteristica proteica. Anche nel caso del corpo fantasma, infatti, la lettura empatica varia di lettura in lettura e di lettore in lettore:

Esa activación empática, o simulación neuronal, se encuentra influenciada por toda una serie de factores, entre los cuales cabe mencionar la simpatía y la identificación, el contexto de lectura y el tipo de texto que estamos leyendo, los hábitos y los objetivos de lectura. La influencia proviene asimismo del aprendizaje, de nuestros hábitos de acción y de nuestra memoria sensoriomotriz. Se trata, por tanto, de una influencia biográfica. (Patoine 2019a: 212-213)

2.1.4 Sequenzialità dell'atto di lettura e dei processi cognitivi coinvolti

Nell'ambito dei processi coinvolti nella lettura, o meglio nella decodifica delle lettere e nella loro codifica in significato, dobbiamo evidenziare alcuni aspetti che hanno un profondo impatto sulla nostra teoria del fantastico.

In primo luogo, le ricerche sottolineano sempre di più come la lettura sia un'abilità complessa e trasversale a diverse aree del cervello (Binder e Fernandino 2020: 881s.). Benché dal punto di vista meccanico il processo di lettura comporti un'alternanza visiva tra micromovimenti oculari di fissazione e saccadici –«looking at the eyes, reading proceeds as an alternating sequence of fixations (lasting 150 to 300 ms) and saccades (30 ms)» (Kliegl et al. 2006: 12)–, da un punto di vista neurale deve essere considerato come un processo di estrema complessità (Dehghani et al. 2017). La lettura attiva non solo le aree di Broca e Wernicke, ma anche altre aree che fino a poco tempo fa non erano considerate funzionali al linguaggio e alla comprensione cognitiva: «besides the Broca's and Wernicke's areas involved in language functions, six more areas are involved and are active at the same time: the anterior cingulate gyrus, the prefrontal cortex, the basal temporal language area or fusiform gyrus, the cerebellum, the right hemisphere, and the elements of the limbic system» (Kweldju 2015: 128-129). In questo modo la ricerca ha superato l'idea della lettura come attività seriale per considerarla inseparabile dalle emozioni: «it is our emotion that re-sculpts the neural tissue» (Kweldju 2015: 129). In una visione olistica, «reading, like other learning activities, depends on the interconnectivity among cognition, emotion, memory, and physiology» (Kweldju 2015: 129). Le sollecitazioni del sistema limbico producono altresì la connessione dei due emisferi cerebrali: «during reading, emotions are not only processed in the limbic system, but also in the right hemisphere. The emotional states of the left limbic networks facilitate the processing of close (or focal) semantic relationships, whereas the right hemisphere may support a broader range of meaning associations» (Kweldju 2015: 130).

In secondo luogo, dobbiamo considerare i numerosi studi che dimostrano come alcune aree del cervello si attivino in sequenza durante il processo di lettura. Gallese, come abbiamo sottolineato sopra, aveva già evidenziato due diversi livelli di elaborazione del linguaggio

(2007: 663). La ricerca neuroscientifica è poi riuscita a sequenziare le varie fasi della comprensione linguistica dei testi, ovvero: la decodifica dei fonemi, il riconoscimento dei fonemi in morfemi, la strutturazione dei morfemi in sintagmi e infine il significato semantico della frase. In particolare, la decodifica ortografica/fonetica avviene nei primi 400 millisecondi dall'inizio della lettura: «reading begins with the activation of the left posterior brain regions for orthographic-phonological recoding at the presentation of a printed word» (Kweldju 2015: 130-131). Subito dopo inizia il riconoscimento morfemico, «[...] it can be definitely identified or sounded out correctly as a noun or a verb, or a present tense or a past tense» (Kweldju 2015: 131), per poi passare alla strutturazione coerente delle frasi, «syntactic processing begins in the left frontal and anterior temporal lobes with phrase-structure monitoring» (Kweldju 2015: 132), e l'attribuzione di significato: «it is expanded to the verb-subject or syntactic/thematic processing in the left inferior gyrus for the assessment of the semantic intention within the sentence» (Kweldju 2015: 132). L'elaborazione viene completata circa 200 millisecondi dopo il riconoscimento fonetico (Gwilliams 2019: 3).

In terzo luogo, le ricerche sul processo visivo bidirezionale tra occhi e cervello sono rivoluzionarie. Parrebbe naturale pensare che i recettori rilevino la luce che raggiunge la retina dei nostri occhi e la trasformino in segnali che arrivano al nostro cervello, dove gruppi di neuroni elaborano le informazioni in modi sempre più complessi fino a interpretarle per identificare gli oggetti. In realtà il più delle volte accade esattamente il contrario. Come sottolineato da Andy Clark, la maggior parte dei segnali non viaggia dagli occhi al cervello, ma in direzione opposta, dal cervello agli occhi:

[...] the emerging unifying vision of the brain as an organ of prediction using a hierarchical generative model. Recall that, on these models, the task of the perceiving brain is to account for (to “explain away”) the incoming or “driving” sensory signal by means of a matching top-down prediction. [...] Within such a multilevel setting, a visual percept is determined by a process of prediction operating across many levels of a (bidirectional) processing hierarchy, each concerned with different types and scales of perceptual detail. (2013: 185)

È il cervello che predice agli occhi ciò che dovrebbero vedere, attivando il processo neurale solo di fronte a qualche anomalia che determina un aggiustamento dell'immagine già presente nel cervello: «[...] errors look to be corrected within a cascade of cortical processing events in which higher-level systems attempt to predict the inputs to lower-level ones on the basis of their own emerging models of the causal structure of the world (i.e., the signal source). Errors in predicting lower level inputs cause the higher-level models to adapt so as to reduce the discrepancy» (Clark 2013: 181-182). Il nostro cervello sembra aver adottato questo sistema per una questione di risparmio energetico, seguendo le leggi della termodinamica. Consuma meno energia per regolare e modellare l'immagine già memorizzata, invece di creare costantemente dal nulla l'immagine completa: «thermodynamic free energy is a measure of the energy available to do useful work. Transposed to the cognitive/informational domain, it emerges as the difference between the way the world is represented as being, and the way it actually is» (2013: 186).

È questo che succede quando ritorniamo in una città, in una strada, in un luogo visitato tempo addietro, e ci sentiamo quasi straniti perché percepiamo che quello che appare davanti ai nostri occhi non corrisponde al dettaglio con l'immagine mentale ormai a noi familiare. È quello che succede quando entriamo in una stanza familiare e all'istante percepiamo un cambiamento (un mobile spostato, un oggetto in più sul tavolo, un quadro nuovo, ecc.). Carlo Rovelli sottolinea le implicazioni rivoluzionarie di questi studi:

Quello che succede è che il cervello si aspetta di vedere qualcosa, sulla base di quanto è successo prima e quanto sa. Elabora un'immagine di quanto prevede gli occhi debbano vedere. Questa informazione è inviata dal cervello verso gli occhi, attraverso stadi intermedi. Se viene rilevata una discrepanza fra quanto il cervello si aspetta e la luce che arriva agli occhi, solo in questo caso i circuiti neurali mandano segnali verso il cervello. Dagli occhi verso il cervello, cioè, non viaggia l'immagine dell'ambiente osservato, ma solo la notizia di eventuali discrepanze rispetto a quanto il cervello si attende (2020: 119).

Questo fa sì che l'informazione davvero rilevante sia l'anomalia: «quello che vediamo, in altre parole, non è una riproduzione dell'esterno. È quanto ci aspettiamo, corretto da quanto

riusciamo a cogliere. Gli input rilevanti non sono quelli che confermano ciò che già sapevamo. Sono quelli che contraddicono le nostre aspettative» (2020: 120).

È quindi di particolare interesse comprendere le relazioni che possono nascere, anche rispetto all'atto della lettura, tra le nostre appercezioni (determinate soprattutto dalle nostre esperienze passate) e le anomalie, le alterazioni, le possibili trasgressioni presenti in uno specifico testo.

2.1.5 L'appercezione

Come anticipato alla fine dell'ultima sezione, in questa realtà neuronale che abbiamo tratteggiato, all'interno di un contesto di aspettative linguistiche (fonologiche, morfologiche, sintattiche e semantiche), la nozione di «appercezione» risulta di fondamentale importanza. Sebbene il suo antecedente sia l'analisi del verbo *apercevoir* fatta da René Descartes nel trattato *Les passions de l'âme* del 1649, dove lo considera un elemento volitivo (chiamato «passione») all'interno del processo cognitivo (Ulich 2022), il termine risale al XVIII secolo e al concetto di *Apperzeption* coniato per la prima volta nel trattato *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1714, originale in francese) dal matematico e filosofo tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz con il significato di un atto della mente con cui essa prende coscienza delle sue idee come proprie: «so it is well to make a distinction between perception, which is the inner state of the monad representing external things, and apperception, which is consciousness or the reflective knowledge of this inner state itself and which is not given to all souls or to any soul all the time» (Leibniz [1714] 1989: 637).⁴³ Il concetto venne sviluppato in seguito anche da Immanuel Kant per identificare il principio trascendentale supremo che dirige la cognizione: «as a transcendently supreme principle, must ground the non-mechanistic, free-causality of the mind in the domain of cognition, whereby the mind “could start to act from itself”» (Gentry 2022: 37).

⁴³ Per un'edizione italiana si veda *Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia* a cura di Salvatore Cariati (Rusconi Libri 2001).

Nel XIX e all'inizio del XX secolo l'appercezione è stata ripresa prima in ambito speculativo dal filosofo Franz Brentano, nella sua concezione della percezione interna che accompagna ogni atto mentale, pur trattandosi di fenomeni distinti: «inner consciousness and the mental act are considered distinct only from the perspective of the objects they are directed upon, but they form one single mental phenomenon» (Fréchette 2011: 5); e in seguito dalla psicologia e dalla didattica, interessate alle sue possibili applicazioni pratiche.

Da un lato, lo psicologo Johann Friedrich Herbart indica l'appercezione come un processo cruciale per la selezione di idee simili che dall'inconscio possono varcare la soglia del conscio, disturbando così la massa percettiva, cioè la congregazione di idee simili e correlate che dominano il conscio in un dato momento. Il termine appercezione diventa «a term for the assimilation of one representation or representational mass into another» (Kim 2015). La funzione dell'appercezione è quella di assimilare idee diverse e spesso divergenti tra le serie operative di presentazioni, combinazioni e intere masse di percezioni che si intrecciano a volte del tutto e a volte in modo incompleto, in parte conformandosi e in parte opponendosi l'una all'altra, in un processo in cui le nuove appercezioni modellano e modificano le precedenti (anche come ricombinazione): «in this process the older apperceptive mass, consisting of concepts, judgments, and maxims, will tend to assimilate more recent and less settled impressions» (Ulich 2022). In questo modo, Herbart enfatizza la connessione con il sé come risultato della somma delle esperienze precedenti. L'appercezione ha avuto un ruolo centrale nella sua teoria educativa, esposta nel libro *Allgemeine Pädagogik aus dem Zweck der Erziehung Abgeleitet* del 1806. Per Herbart, l'appercezione è più importante in classe della percezione sensoriale, in quanto l'attenzione alla massa percettiva del bambino in relazione al materiale insegnato può informare gli insegnanti su come applicare il materiale in modo che le idee e i pensieri del bambino siano diretti verso una determinata informazione. Herbart sottolinea l'obbligo dell'insegnante di organizzare il corso in modo tale che il nuovo materiale possa essere adeguatamente integrato con il corpo di conoscenze già disponibili. Se le due cose sono separate, l'allievo non sarà in grado di assimilare la nuova esperienza (cioè la sua appercezione non sarà aggiornata) e sentirà frustrazione verso il suo processo di apprendimento.

Dall'altro lato, il padre della psicologia sperimentale e fondatore del primo laboratorio psicologico, Wilhelm Maximilian Wundt, nel suo *Grundriss der Psychologie* del 1897 distingue tra appercezione passiva e attiva: «passive apperception, in which the consciousness simply accepts impressions, and active apperception, in which the new impression is met by an emotional state of tension followed by a sense of satisfaction» (Ulich 2022). Secondo Wundt, la volontà appercettiva non è una concezione *a posteriori*, ma *a priori*, una qualità trascendentale della ragione, postulata dalla psicologia empirica come fonte ultima di tutti i processi mentali, e sottolinea quella che chiama «connessione appercettiva» e che stabilisce di volta in volta i legami che si formano nella coscienza: «it is apperception, in accordance with its own laws, that “decides” which of these possible connections are realized in consciousness» (Kim 2016). Le leggi dell'appercezione elaborano l'agglutinazione delle rappresentazioni secondo legami di compressione (*Verdichtung*) o spostamento (*Verschiebung*) fino a raggiungere una sintesi rappresentazionale (Kim 2016).

Il concetto di appercezione è stato anche utilizzato a partire dagli anni '30 da Henry A. Murray e Christiana D. Morgan dell'Università di Harvard per lo sviluppo del cosiddetto *Thematic Apperception Test* (TAT), un test di personalità proiettivo –della categoria dei metodi costruttivi tematici– utilizzato in psicologia e psichiatria per la ricerca sulla personalità. In particolare, valuta il contenuto dei pensieri e delle fantasie espresse dal soggetto, permettendo al clinico di conoscere simultaneamente le emozioni, gli atteggiamenti e i processi cognitivi del soggetto.

È entrato inoltre nel lessico utilizzato negli studi sull'Intelligenza Artificiale (*Artificial Intelligence*), dove è stato addirittura sviluppato un sistema, chiamato «Apperception Engine», il cui scopo è mettere in relazione elementi che possano far emergere sistemi dinamici, riconoscendone allo stesso tempo le proprietà che di volta in volta cambiano secondo le configurazioni per indurre le regole che dirigono questi cambiamenti: «given a sequence of noisy pixel images, the system has to construct objects that persist over time, extract attributes that change over time, and induce rules explaining how the attributes change over time» (Evans 2021: 218).

Le definizioni che incontriamo nei dizionari riflettono bene l'evoluzione semantica del concetto di appercezione. Pur non essendoci traccia del termine nelle cinque edizioni del vocabolario lessicografico della Crusca (1612, 1623, 1691, 1738 e 1923)⁴⁴ e neppure nel lemmario del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini redatto dal CNR,⁴⁵ da una parte il Dizionario della lingua italiana di Tommaseo⁴⁶ e il Grande dizionario della lingua italiana UTET⁴⁷ ne riportano l'origine leibniziana, dall'altra il De Mauro⁴⁸ e soprattutto il dizionario Treccani approfondiscono la trasposizione di significato dal campo filosofico –«percezione di una percezione, cioè l'atto riflessivo attraverso cui l'uomo (del quale tale atto è proprio) diviene consapevole delle sue percezioni»– alle implicazioni dell'uso in campo pedagogico e psicologico: «con diversa accezione, diffusa soprattutto nella psicologia e pedagogia dell'800, processo di assimilazione e di inserimento di una nuova esperienza nel contesto delle esperienze passate».⁴⁹ Quest'ultima definizione è la stessa che troviamo nel dizionario Merriam-Webster di appercezione come «mental perception, especially: the process of understanding something perceived in terms of previous experience»,⁵⁰ ed è la stessa ripresa da Manfred Jahn, uno dei pochi narratologi a dedicare attenzione a questo tema. Jahn vaglia le implicazioni cognitive del termine, sottolineando il fatto che «that our necessarily indirect perception of reality is the product of a good deal of personal interpretive processing. Apperception is the mental construct that makes us see (or from an interestingly different perspective: *allows us to see*) the world and what's in it *as something*» (2011: 90).

L'appercezione è il legame cognitivo incarnato con cui ci rapportiamo al mondo e anche ai testi narrativi nel territorio dell'intersoggettività. Come abbiamo osservato in

⁴⁴ Accademia della Crusca, s.v. «appercezione». http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp. (Accessed July 6, 2022).

⁴⁵ Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, s.v. «appercezione», <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. (Accessed June 10, 2022).

⁴⁶ Dizionario della lingua italiana di Tommaseo, s.v. «appercezione». <https://www.tommaseobellini.it/#/items>. (Accessed July 6, 2022).

⁴⁷ Grande dizionario della lingua italiana UTET, s.v. «appercezione», https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI01/GDLI_01_ocr_570.pdf&parola=appercezione. (Accessed June 10, 2022).

⁴⁸ Dizionario De Mauro, s.v. «appercezione». <https://dizionario.internazionale.it/parola/appercezione>. (Accessed July 6, 2022).

⁴⁹ Vocabolario Treccani, s.v. «appercezione», <https://www.treccani.it/vocabolario/appercezione>. (Accessed June 10, 2022).

⁵⁰ Merriam-Webster, s.v. «apperception», <https://www.merriam-webster.com/dictionary/apperception>. (Accessed July 6, 2022).

relazione alla simulazione incarnata e all'intersoggettività, le nostre costruzioni mentali passate influenzano direttamente i processi cognitivi, ermeneutici ed estetici dell'esperienza narrativa. Le connessioni appercettive permettono di elaborare e accogliere nuove percezioni ed esperienze nel flusso delle esperienze passate.

2.2 I postulati della linguistica e della narratologia cognitiva

La teoria delle appercezioni qui presentata si muove dentro le ipotesi e i postulati propri della narratologia cognitiva e degli *Cognitive Literary Studies* (CLS),⁵¹ campi di studio che analizzano proprio le conseguenze delle ricerche delle scienze cognitive in ambito letterario sfruttandone le implicazioni teoriche per proporre nuove prospettive d'indagine. È evidente come gli studi sui meccanismi specchio applicati a quella che possiamo denominare relazione narrativa influenzino in profondità i lavori narratologici. Come suggerisce Ballerio, «la comprensione empatica degli altri, vale a dire, si compie anche quando non siamo in loro presenza, ma attraverso una mediazione simbolica. Questo fatto presenta evidenti ragioni di interesse per chi si occupi di narratologia, dato che la lettura di una narrazione non è che una forma di esposizione all'esperienza altrui – dei personaggi, in particolare – attraverso la mediazione simbolica del racconto verbale» (2010b: 272).

Nei prossimi capitoli cerco di evidenziare il modo in cui alcuni postulati cognitivi, come l'epistemologia della complessità, il principio di Proteo, la teoria dei *frames*, la scienza delle relazioni abbiano ricadute importanti in narratologia.

⁵¹ Per un excursus sui risvolti in ambito letterario del paradigma cognitivo si veda ad esempio il monografico «Literature and the Cognitive Revolution» edito da *Poetics Today* nel 2002 (vol. 23, no. 1), o Adler and Gross (2002), o le recentissime interviste fatte da Mutti (2022) ad alcuni tra i più imminenti narratologi cognitivi (Marco Caracciolo, Monika Fludernik, Patrick Colm Hogan e Karin Kukkonen) dove emerge la distinzione tra approcci di prima e seconda generazione con le 4E degli CLS: «embodied, embedded, enactive and extended nature of mind» (131)

2.2.1 L'epistemologia della complessità. Il Principio di Proteo. La scienza delle relazioni

Le ricerche delle scienze cognitive si sono dimostrate fruttifere, come detto, anche in ambito narratologico e letterario, dove molte ipotesi e implicazioni da lì derivate hanno trovato un terreno fertile che ha ampliato in maniera considerevole il campo d'indagine della narratologia: «il paradigma cognitivista, con la sua concentrazione sulla mente e sui suoi modi di modellizzare la realtà, rappresenta quindi una possibilità che la narratologia può cogliere per ampliare il proprio linguaggio teorico e per cercare di rendere conto di una dinamica culturale di vasta portata» (Ballerio 2010b: 268). Ciò è dovuto grazie al cambio di paradigma avvenuto negli ultimi due decenni, con la profonda influenza esercitata dall'epistemologia della complessità nei riguardi degli studi narratologici. Se infatti appare chiaro fin da subito come i risvolti paradigmatici influenzino notevolmente la fisica, la biologia, la matematica, le scienze sociali o la filosofia delle scienze –«the implicative causality that originated in Newton's mechanics has long since been marginalized or replaced by more complex forms of causality in discussions of the philosophy of science and has held even less prestige in the arts. Contemporary theories of causality agree that causal explanations should be combined with, tested against, and subsumed under other types of connectivity» (Grishakova 2020: 492)–, a partire soprattutto dal lavoro di John Pier e dalla sua definizione –«narrative is a complex system» (2017: 560)–, molti narratologi hanno sviluppato le conseguenze di questo approccio per delineare i cambiamenti teorici e pratici del nuovo paradigma, che prevede l'assenza di fenomeni semplici (Morin 2014: 1).

Per capirne appieno la portata dobbiamo considerare l'epistemologia della complessità all'interno della teoria dei sistemi dinamici (Hollenstein 2012; Thelen e Smith 2006) che inizia a svilupparsi attorno alla metà del XX secolo, periodo in cui i canoni della scienza classica di stampo (post)positivista –tipicamente riduzionistica, deterministica e meccanicistica– iniziano a essere messi in discussione in favore di una visione maggiormente orientata alla complessità e dunque caratterizzata, al contrario, da un approccio olistico, probabilistico e organicistico, visione nota appunto come paradigma o scienza della complessità (Ceruti e Lo Verso 1998). Nata dall'integrazione di diverse discipline –tra cui la cibernetica e la teoria dell'informazione,

la filosofia della scienza, la fisica, la biologia, la psicologia e la sociologia—, la teoria dei sistemi dinamici sostiene due punti essenziali. In primo luogo che il mondo, in ciascuno dei suoi livelli (subatomico, fisico-chimico, biologico, psicologico, sociale, culturale, ecc.) è organizzato in termini di *sistema*, cioè di un insieme di elementi in interazione reciproca secondo modalità non lineari e circolari. In secondo luogo prevede l'esistenza di principi generali, riconducibili ai concetti chiave di *autorganizzazione* ed *emergenza*, in grado di spiegare il cambiamento di questi sistemi indipendentemente dalla loro natura (biologica, psicologica, sociale, ecc.).

La teoria dei sistemi dinamici ha finora dimostrato di poter legittimamente essere considerata un quadro di riferimento unitario e coerente per lo studio del cambiamento negli ambiti più disparati. È stata infatti applicata con successo a discipline quali la fisica, la biologia e la chimica (Haken 2006), le scienze sociali (Guastello 1995) ed economiche (Witt 1997), a diversi ambiti della psicologia quali le neuroscienze e la psicologia generale (Haken 2010; Scott Kelso 1995), la psicologia sociale e della personalità (Vallacher, Read e Nowak 2002), e la psicologia evolutiva (Smith e Thelen 2003). Un sistema dinamico può essere definito come un insieme di elementi in reciproca interazione che si modifica nel tempo. La teoria dei sistemi dinamici si occupa di un tipo particolare di sistemi dinamici chiamati «sistemi complessi adattivi»; esempio di questi sono alcuni tipi di artefatti complessi e tutti i sistemi della biosfera. Questi sistemi sono termodinamicamente aperti —nella misura in cui scambiano energia/informazione con l'ambiente— e organizzativamente chiusi: sono cioè in grado di produrre energia/informazione —cioè ordine— risultando così lontani dall'equilibrio termodinamico (Prigogine e Stengers 1984). Ciò è possibile nella misura in cui essi sono in grado di utilizzare le informazioni che ricevono sia dall'interno che dall'esterno per produrre comportamenti nuovi ed emergenti lungo un gradiente di complessità crescente; ciò avviene facendo riferimento a parametri interni al sistema dipendenti dalla sua stessa organizzazione.

Quest'abilità fondamentale dei sistemi dinamici è chiamata «autorganizzazione» (Ross Ashby 1962), e può essere definita come un processo per cui l'interazione degli elementi del sistema a un livello sottordinato dà origine a una struttura di livello sovraordinato (un esempio sono le cellule di un organismo che, interagendo funzionalmente, generano un tessuto).

Dunque, l'autorganizzazione è responsabile della struttura gerarchica di un sistema dinamico, dove i livelli sottordinati del sistema, strutturalmente e funzionalmente più semplici (ad esempio, le cellule), sono annidati (*nested*) all'interno di livelli sovraordinati, strutturalmente e funzionalmente più complessi (ad esempio, i tessuti). I sistemi dinamici sono così in grado di generare strutture e comportamenti emergenti che rappresentano modalità di funzionamento qualitativamente nuove. L'emergere di nuove strutture e nuovi comportamenti che si manifesta a livello sovraordinato ha una natura non lineare e discontinua, ed è dovuto alla sincronizzazione dell'interazione delle componenti del sistema a livello sottordinato, che produce così nuove configurazioni (*patterns*) strutturali e di funzionamento (Haken 2010).

Secondo la teoria dei sistemi dinamici, il comportamento emergente di un sistema può essere descritto attraverso un numero relativamente ridotto di «quantità» o «variabili», chiamate parametri d'ordine (Haken 2010), che permettono di descrivere il comportamento collettivo del sistema. In particolare, i parametri d'ordine descrivono in che modo il sistema si assetti attorno a un *pattern* di attività e funzionamento relativamente stabile e dominante chiamato «attrattore». Il termine attrattore sta a indicare che il sistema, anche se perturbato, tende ripetutamente a tornare alla configurazione di comportamento rappresentata da quell'attrattore.

Il cambiamento di 1° ordine è quello a cui un sistema va incontro rimanendo organizzato attorno a una configurazione di funzionamento stabile e dominante, cioè un attrattore. È dunque una sorta di cambiamento conservativo, caratterizzato da modificazioni lineari e incrementali di lieve entità: quando le perturbazioni risultanti dall'ambiente esterno e/o interno non superano una certa soglia, esse vengono semplicemente assorbite dal sistema, producendo così modificazioni minime attorno ai suoi *patterns* di funzionamento dominanti che non implicano alterazioni funzionali o strutturali. Di conseguenza, il sistema si trova –a livello macroscopico– in una condizione di stabilità dinamica che –a livello microscopico– è garantita dall'interazione sincronizzata delle proprie componenti. Il cambiamento di 1° ordine è analogo al concetto di assimilazione di Jean Piaget (1937) e alla compressione (*Verdichtung*) di Wundt vista in precedenza.

Il cambiamento di 2° ordine, al contrario, è un cambiamento che implica una ristrutturazione delle configurazioni di funzionamento dominanti del sistema; esso determina così la produzione di comportamenti qualitativamente nuovi e si realizza attraverso la destabilizzazione degli usuali *pattern* di funzionamento (gli attrattori) e l'emergere di nuovi. È dunque un cambiamento trasformativo, caratterizzato da repentine e consistenti modificazioni di natura non lineare e discontinua: quando perturbazioni oltre soglia non possono più essere assimilate dalle configurazioni di funzionamento esistenti, il sistema entra in una fase d'instabilità critica caratterizzata a livello macroscopico da disordine, turbolenza e fluttuazioni, e a livello microscopico dall'interazione desincronizzata delle sue componenti (Scott Kelso 1995). Come conseguenza di ciò, le configurazioni dominanti di funzionamento (attrattori usuali) si allentano e diverse soluzioni (attrattori potenziali) vengono testate mentre i vecchi attrattori competono con quelli potenzialmente nuovi. Questo cambiamento di 2° ordine è paragonabile all'agglutinazione secondo legami di spostamento (*Verschiebung*) prevista da Wundt.

Possiamo quindi riconoscere alcune caratteristiche insite in ogni sistema complesso, partendo dal presupposto che i sistemi sono entità o gruppi che possiedono proprietà che i singoli elementi che lo compongono non possiedono. Un sistema si definisce complesso quando è *dinamico* (si costituisce ed esiste attraverso l'interazione continua dei suoi elementi); *emergente* (è un insieme identificato da una proprietà costitutiva che emerge dall'interazione dei suoi elementi); *non-lineare* (caratterizzato da interazioni non lineari tra i costituenti).

Marie-Laure Ryan evidenzia come la complessità implichi l'adozione di determinati concetti come «emergence, nonlinearity, decentralized control, feedback loops, recursion, self-organization, simulation, and distributed intelligence and with formulas such as “the whole is more than the sum of its parts” or “small events can have vast consequences”» (2019: 29). Federico Pianzola, d'altra parte, sottolinea come un sistema dinamico complesso sia non-lineare: «è caratterizzato da interazioni non-lineari tra gli elementi che lo costituiscono. Cioè, la progressione lineare di un testo o di un'enunciazione è solo uno degli elementi che portano all'emergere della narritività. Vi sono dei processi cognitivi ed emotivi attivati nella relazione fra il lettore e il testo che sono necessari per l'emergere della narritività» (2018a: 223). La

linearità della lettura sequenziale di un testo, prevista anche dalla definizione di narrativa proposta da Richard Walsh –«narrative is the semiotic articulation of linear temporal sequence» (2018: 12)–, interagisce con gli altri elementi che costituiscono la narrazione, in una dinamica per la quale la relazione tra i componenti è più importante dei componenti stessi, considerando che nessun di essi, singolarmente, è di per sé sufficiente: «hay una pluralidad de instancias. Cada una de esas instancias es decisiva; cada una es insuficiente. Cada una de esas instancias comporta su principio de incertidumbre» (Morin 2014: 14).

Le definizioni di narrazione che ne scaturiscono sono quindi di un'entità che emerge da interazioni non lineari fra determinati elementi. Uno dei punti centrali di questa impostazione è la sequenzialità narrativa come processo irreversibile, cioè come uno dei sistemi termodinamici dissipativi studiati da Ilya Prigogine, nel quale «sequence operates within states near equilibrium and far from equilibrium in an irreversible process from past to future. This occurs probabilistically [...] rather than in a linear trajectory» (Pier 2017: 555). Pianzola sottolinea inoltre tre importanti implicazioni. Prima di tutto l'idea che la sequenza narrativa sia in perenne stato di non-equilibrio: «ciò avviene perché l'intersequenzialità è il fenomeno di base della narrazione ed essa è un processo dinamico, non un'entità statica, quindi non può essere descritta come una condizione di equilibrio» (2018a: 226). In seguito la constatazione che la sequenza narrativa segue il processo di lettura, e per tanto sia un processo irreversibile. Per ultimo, la consapevolezza che la sequenza narrativa operi in modo probabilistico, non lineare: «cioè non è possibile stabilire in modo deterministico in che modo la sequenza narrativa evolverà. [...] L'unico modo di descrivere il comportamento di un sistema complesso è in modo probabilistico, facendo ipotesi (inferenze) su ciò che potrà accadere, sia sul piano dell'azione sia su quello del discorso» (2018a: 226). Con questi distinguo, Pianzola riprende la definizione vista in precedenza di narrativa proposta da Walsh, cambiandone i connotati alla luce delle implicazioni dettate dall'epistemologia della complessità: «narrativity is a property emerging from the organisation of a system constituted by interdependent components interacting over time in non-linear ways» (2018b: 101). La narrativa non è una proprietà intrinseca del testo, bensì una proprietà che emerge dall'organizzazione di un sistema costituito da componenti interdipendenti che interagiscono con l'ambiente nel tempo in modo non

lineare. L'esperienza narrativa emerge dall'interazione con qualcosa chiamato «testo». È l'interazione che la produce, non i singoli elementi: «effects and responses are properties neither of the text nor of the reader; the text represents a potential effect that is realized in the reading process» (Iser 1978: IX).

I concetti di appercezione e di connessioni appercettive ci aiutano anche nello sviluppo del sequenziamento dei testi narrativi. Tutto parte dal testo, ma senza la relazione con il lettore non può esserci nessuna esperienza estetica. Riscontriamo quindi l'idea che durante la lettura ci sia uno scambio continuo tra il testo e le nostre appercezioni interne (inferenze su come proseguirà la storia e il discorso narrativo) ed esterne (letture previe, stati d'animo, ecc.) e che si creino e ricreino senza soluzione di continuità legami decisivi per l'atto estetico e la rimodulazione dei nostri schemi cognitivi, anche nella proposta sull'intersequenzialità. Le sequenze narrative, secondo gli studi di Meir Sternberg ripresi poi anche da Pier (2016), godono di una proprietà –detta intersequenzialità– che produce inferenze probabilistiche sulla sequenza successiva. Vista in modo intersequenziale, la sequenza è il prodotto delle relazioni tra le dinamiche assolute dell'azione causale e la dinamica variabile del processo di lettura: «[...] is generated in the spaces or gaps opened up between the actional and the communicative» (Pier 2016: 34). Le sequenze che si susseguono nell'irreversibile processo della lettura si relazionano secondo connessioni appercettive creando legami attraverso l'intersequenzialità che creano effetti estetici universali come la suspense, la curiosità e la sorpresa: «[...] generates the three universal effects/interests/dynamics of prospection, retrospection, and recognition—suspense, curiosity, and surprise, for short” (Sternberg 2001: 117).

È qui che emerge il principio di Proteo (*the Proteus Principle*), una norma introdotta in narratologia da Sternberg e studiata anche da Jahn (1997) e Pianzola (2016 e 2018b): «[...] the many-to-many correspondences between linguistic form and representational function» (Sternberg 1982: 112). L'interazione che crea l'esperienza narrativa è infatti mutevole per natura come mutevoli possono essere lo spazio dell'intersoggettività, le sensazioni fantasma, le appercezioni che veicolano la lettura e le inferenze probabilistiche dell'intersequenzialità. Ancora un volta sono le relazioni a far emergere una proprietà nuova: «è l'occorrenza

contestuale di una specifica relazione o rete di relazioni che costituisce la narrazione» (Pianzola 2016: 209). In base all'idea che una data funzione può essere svolta da forme differenti, e una data forma può svolgere funzioni diverse, «il principio di Proteo guida ogni operazione teoretica, non solo la definizione di narrazione: dato che la narrazione non ha un'esistenza autonoma dal soggetto, la sua forma può variare (all'interno di limiti convenzionali) in base al contesto e alla cornice conoscitiva. Sintassi, semantica, pragmatica: tutto dipende da ipotesi interpretative, le quali associano proprietà dell'oggetto individuate contestualmente a delle funzioni» (Pianzola 2016: 210).

Appare viepiù palese il profondo cambio di paradigma scientifico operato dalle relazioni e della teoria della complessità in ogni campo delle scienze, tanto da far parlare in modo esplicativo di «scienza delle relazioni». In fisica (la *Relational Quantum Mechanics* di Rovelli), chimica (le strutture dissipative di Prigogine), psicologia (le connessioni appercettive), neuroscienze (la simulazione incarnata, i neuroni specchio), narratologia (il Principio di Proteo), ogni fenomeno è *relazionale*. L'idea che il mondo sia fortemente interrelato, in tutte le sue componenti, e che proprio le relazioni forniscano la principale materia d'indagine è alla base della teoria del fantastico come legame proposta in questa tesi, e deriva in modo diretto dai postulati del paradigma di realtà suggerito da Rovelli e dalla *Relational Quantum Mechanics*, secondo la quale la conoscenza e la nostra stessa concezione del mondo possono nascere solo dalle relazioni e dalla condivisione: «ogni visione è parziale. Non esiste un modo di vedere la realtà che non dipenda da una prospettiva. Non c'è un punto di vista assoluto, universale. I punti di vista tuttavia comunicano, i saperi sono in dialogo fra loro e con la realtà, nel dialogo si modificano, si arricchiscono, convergono, la nostra comprensione della realtà si approfondisce» (Rovelli 2020: 195).

2.2.2 La teoria dei *frames*

In questo capitolo analizziamo alcune risorse narrative sulla base dei postulati e dei principi della linguistica cognitiva e della narratologia secondo i quali i processi cognitivi sono decisivi

nel successo estetico ed ermeneutico dei testi narrativi. La via cognitiva allo studio della narrativa si concentra sulle strutture mentali e sui meccanismi che stanno alla base dell'esperienza narrativa, permettendo di analizzare le strutture e le relazioni narrative nei testi letterari sulla base di parametri e quadri cognitivi fondamentali: «The cognitivist turn in narrative study concerns two basic levels. On the one hand, it focuses on humans' perceptions of actions and events from a cognitive viewpoint; on the other hand, it analyzes narrative structures (as transmitted in texts) and how these obey fundamental cognitive parameters or frames» (Fludernik 2005: 48).

Centrale negli studi cognitivi è stata la ricerca dell'A.I. (Intelligenza Artificiale) sui cardini cognitivi per la creazione e la comprensione delle storie, «[...] research in AI began to focus on the cognitive basis for creating and understanding stories. [...] the concepts of script and frame, or types of knowledge representations that allow an expected sequence of events or an activity setting to be stored in the memory, suggested how people are able to build up complex interpretations of stories on the basis of very few textual or discourse cues» (Herman 2013), e i conseguenti concetti di *schemata*, *frames* e *scripts* come categorie e processi cognitivi coinvolti nella comprensione e interpretazione dei testi. L'ipotesi investigativa è che questi processi incarnati (a partire dal libro di David Herman del 2002, *Story Logic*, questi concetti sono entrati anche nel linguaggio narratologico) governino l'elaborazione ermeneutica delle nostre esperienze e di conseguenza anche l'elaborazione delle nostre letture. Seguendo processi dello stesso tipo, si può trovare un parallelismo tra i cambiamenti dei modelli narrativi e i modelli paradigmatici di comprensione della realtà: «the concepts of “frame”, “schema” and “script” provide a link between the ‘real-life’ and ‘fictional’ experience» (Grishakova 2009: 188).

Le strutture cognitive sono dinamiche, flessibili e adattive, poiché devono essere confermate in ogni momento o decostruite e ricostruite per accogliere i cambiamenti. Lavorando con gli stessi processi, l'esperienza narrativa può contribuire a cambiare le relazioni e le strutture cognitive con cui interpretiamo il mondo: «since everyday frames and scripts constructed out of frames are “refreshed” or transformed in fiction, fiction may be considered

as an experimental cognitive laboratory, where updating of the mind's 'software' occurs and finds a hypothetical resolution» (Grishakova 2009: 190).

Esaminiamo un momento in dettaglio le definizioni e le implicazioni di queste strutture e relazioni cognitive, a partire dagli schemi (*schemata*), strutture cognitive che rappresentano una conoscenza generica.⁵² Sono, a tutti gli effetti, le nostre appercezioni legate alla lettura. Quando leggiamo un testo, gli schemi ci forniscono informazioni di base predefinite per la comprensione del testo, aiutandoci a dare un senso agli eventi e alle descrizioni che incontriamo. Poiché gli schemi sono situazionali e socioculturali, possono variare notevolmente da lettore a lettore: «as schemata are situational and socioculturally dependent, some readers may supply more information from their schemata than others» (Emmott e Alexander 2014). Gli schemi sono quindi critici per stabilire la coerenza di una narrazione perché «one of the functions of schemata is to guide the observer's attention» (Grishakova 2019: 393).

Un esempio di forma diretta di *schemata* è il paratesto, nel suo senso più ampio (peritesto ed epitesto), che ha una grande influenza sulle appercezioni estetiche ed ermeneutiche sul testo, come segnalato anche di recente da Martínez nel suo lavoro sul paratesto applicato a testi fantastici: «al igual que ocurre con los relatos miméticos, los paratextos pueden condicionar y de hecho condicionan la lectura efectiva de las narraciones no miméticas» (2021: 207). Chiarire e specificare il discorso metatestuale che soggiace alle scelte sul paratesto (che concorrono a una presentazione univoca del libro e del testo che lo compone), serve infatti a capire in che modo l'editore, la critica letteraria e l'autore medesimo pretendono far conoscere l'opera e inserirla quindi all'interno del circuito letterario. Per utilizzare le parole di Gérard Genette e del suo fondamentale studio del paratesto, *Soglie. I dintorni del testo*:

[...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...] Cette frange [...] constitue, entre texte

⁵² Il primo studio in cui appare il termine «memory schemata» è *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology* di Frederic Charles Bartlett del 1932.

et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette 1987: 7-8)

2.2.3 Un caso in apparenza più unico che raro: analisi del paratesto di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli⁵³

Per capire l'importanza della cornice ermeneutica derivante dal paratesto sulla conseguente lettura e interpretazione di un testo, analizziamo come esempio le differenti componenti del paratesto che compongono l'edizione del libro *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli che dal 1995 pubblica Adelphi, cercando di individuare il tipo di messaggio che questo stesso paratesto modella e veicola rispetto al testo, al suo farsi libro, e alla sua presentazione al pubblico.

Prendendo in esame i singoli elementi del paratesto, noteremo come tutti contribuiscano a focalizzare l'attenzione del lettore su una determinata ermeneutica del testo manganelliano, indirizzando il discorso intorno e riguardo al libro verso una precisa idea di narrativa che guiderà in ogni momento, anche in maniera implicita, la lettura dello stesso. Prima di iniziare l'analisi, occorre chiarire che l'oggetto di studio si concentra, a rigor di logica, solo sul peritesto⁵⁴ dell'edizione, senza prendere in esame l'epitesto⁵⁵ del libro, e quindi non sul paratesto⁵⁶ in senso lato. Come vedremo, però, alcuni importanti contributi epitetuali sono

⁵³ I tre capitoli che seguono hanno portato alla stesura e pubblicazione dell'articolo "Il racconto innominato. Analisi del paratesto di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli." *Forum Italicum* 56 (1): 76-86. <https://doi.org/10.1177/00145858221079216> (Remorini 2022).

⁵⁴ «Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale» (Genette 1987: 10).

⁵⁵ «Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitéxte* [...]» (Genette 1987: 10-11).

⁵⁶ «[...] *péritexte* et *épitéxte* se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitéxte*» (Genette 1987: 11).

entrati a far parte del peritesto dell'edizione in questione, allargandone in questo modo l'effettivo campo di indagine.⁵⁷

Centuria è un libro senz'altro peculiare all'interno dell'opera manganelliana, con ogni probabilità il solo libro narrativo dell'intera produzione di Manganelli (Matt 2007), i cui lavori rifuggono in generale da qualsiasi intento di catalogazione all'interno del sistema dei generi letterari. Editto per la prima volta nel 1979 da Rizzoli, il libro vince il Premio Viareggio dello stesso anno, ottenendo anche per questo un discreto successo di pubblico. Il riconoscimento porta con sé una seconda edizione del libro, identica alla prima, dove l'unico elemento peritestiuale che accompagna il testo è una breve introduzione scritta dallo stesso Manganelli, che nell'edizione presa in esame per questo studio, appunto quella di Adelphi che dal 1995 pubblica il libro, compare nei risvolti di copertina. Oltre al testo originale e al peritesto autoriale originale, l'edizione Adelphi raccoglie inoltre:

- 31 testi aggiuntivi, 20 dei quali furono pubblicati nel 1980 sulla rivista *Caffè*;
- alcune varianti di singoli testi dell'opera scartati dall'autore per l'edizione originale;
- una *Introduzione* di Italo Calvino, fino a quel momento inedita in Italia, scritta per l'edizione francese del libro uscita nel 1985 e che serviva a presentare sia l'autore sia il libro al pubblico d'oltralpe;
- una postfazione di Paola Italia dal titolo *Nota al testo* che intende approfondire alcune considerazioni riguardanti la fase di concepimento, di scrittura e di ricezione del libro, e che riprende materiale facente parte fino a quel momento dell'epitesto pubblico e privato (interviste e lettere private).

L'insolita tipologia dei testi narrativi che compongono l'opera, e che fanno di *Centuria* un caso singolarissimo nella produzione manganelliana e con ogni probabilità nell'intera letteratura italiana del Novecento; il fatto che l'edizione Adelphi rappresenti a tutti gli effetti

⁵⁷ «[...] pour les grandes œuvres qui ont droit à la faveur de la postérité, les éditions posthumes tendent de plus en plus, nous l'avons déjà noté, à intégrer au péri-texte critique la part la plus significative, voire la totalité de l'épitéxte public et privé d'origine. En sorte que le péri-texte posthume se fait progressivement le réceptacle, et comme le musée, de la totalité du paratexte, quel qu'ait été son lieu d'élection primitif» (Genette 1987: 370).

l'edizione critica dei testi, riprendendo oltretutto nei risvolti di copertina l'unico peritesto presente nella prima edizione Rizzoli; e al contempo la qualità e la diversificazione delle scelte epitestuali incluse nel peritesto oggetto di studio, tutto ciò rende palese l'importanza che il paratesto di *Centuria* riveste nell'indirizzare in modo preponderante l'ermeneutica dello stesso.

2.2.4 Forma del peritesto di *Centuria*

Innanzitutto è necessario soffermarci brevemente sul mero peritesto editoriale, ossia su tutti quegli elementi, come il tipo di formato, la collana, il font (Baskerville) che fanno parte della «zone du pértexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition» (Genette 1987: 20).

L'edizione presa in esame, edizione corrente, rientra nel catalogo di Adelphi, collana Biblioteca Adelphi (diretta fino al luglio 2021 da Roberto Calasso, poi scomparso) la cui veste grafica ed editoriale è conosciutissima dai lettori italiani, essendo infatti una delle principali collane della casa editrice. Fu fondata nel 1965 a Milano da Luciano Foà e Roberto Olivetti con l'uscita di *L'altra parte* di Alfred Kubin.

Come ipotizza Genette, se «passer du format au label, c'est passer d'un trait global et implicite [...] à un trait explicite et localisé» (1987: 26), è chiaro che l'inserimento di *Centuria* all'interno della collana Biblioteca Adelphi è di per sé carico di significato. Questa collana infatti, a detta del passato direttore della stessa, è riservata a *libri unici*: «libro unico è quello dove subito si riconosce che all'autore è accaduto qualcosa e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto» (Calasso 2013: 15-16). Romanzi, saggi, autobiografie, opere teatrali facenti parte della suddetta collana vengono scelti secondo un fondamentale criterio: la profondità dell'esperienza da cui nascono e di cui sono viva testimonianza. I libri della collana Biblioteca Adelphi si distinguono inoltre per il loro aspetto. Si presentano con una copertina di carta opaca con colori che esplorano le varie gamme di toni intermedi; la scritta «Biblioteca Adelphi» è posta su una striscia superiore nera e sottostante ad essa si trova una cornice che

introduce un elemento essenziale: l'immagine, ovvero l'equivalente del testo in una singola figura.

Passiamo quindi ad elencare di seguito tutti i diversi elementi del peritesto che compongono l'edizione in esame (dalla copertina all'interno del libro), soffermandoci poi ad analizzarne i più rilevanti per il presente studio: titolo e sottotitolo, immagine di copertina, risvolti, introduzione-prefazione e note al testo-postfazione.

Sulla copertina compaiono, in ordine dall'alto in basso: il nome della collana editoriale e il numero sequenziale della presente opera all'interno della collana medesima, «Biblioteca Adelphi 308»; il nome completo dell'autore, in corsivo, «Giorgio Manganelli»; il titolo del libro, «Centuria», in stampatello e con carattere di dimensione maggiore rispetto agli altri elementi della copertina; il sottotitolo, «cento piccoli romanzi fiume», posto ai piedi del titolo, in maiuscoletto e con carattere più piccolo rispetto al titolo e al nome dell'autore; un'immagine, che copre la metà bassa della copertina.

La quarta di copertina presenta, nell'angolo in basso a destra, solo il codice a barre con relativo numero ISBN dell'opera.

Il dorso riprende solo alcuni elementi della copertina, oltretutto in maniera abbreviata: il numero sequenziale del libro all'interno della collana, «308», senza esplicitare il nome di quest'ultima; il solo titolo, «Centuria», senza sottotitolo; il solo cognome dell'autore, «Manganelli»; e in basso il logo editoriale di Adelphi.⁵⁸

I risvolti di copertina, come anticipato, riportano il testo dello stesso Manganelli che nella prima edizione di *Centuria* del 1979 introduceva il libro, seguito in questa occasione da un breve peritesto editoriale di presentazione della presente edizione, oltre che dalle informazioni relative all'immagine di copertina e, per ultimo, dal prezzo dell'edizione.

Le cosiddette sguardie, ossia le pagine 1 e 2, sono completamente bianche.

La pagina 3, l'occhiello, riporta esclusivamente il nome della collana e il numero sequenziale dell'opera: «Biblioteca Adelphi 308».

A pagina 4 si trova una lista di altre 19 opere dello stesso autore.

⁵⁸ Il logo di Adelphi è un pittogramma cinese, conosciuto come *pittogramma della luna nuova*. Noto fin dal 1000 a.C., compare sui bronzi della dinastia Shang e significa “morte e rinascita”.

La pagina 5, il frontespizio,⁵⁹ riprende per disposizione, grandezza e tipologia di carattere gli elementi testuali della copertina: nome completo dell'autore, titolo e sottotitolo, posizionando in basso il logo editoriale.

A pagina 6 sono riportate alcune informazioni editoriali: data prima edizione presso Adelphi («settembre 1995»); data e numero della ristampa (nel caso concreto analizzato: «ottobre 2008»); informazioni sul copyright con nome commerciale della casa editrice; sito internet di Adelphi; numero ISBN dell'opera editata.

A pagina 8 compare un breve peritesto editoriale firmato dal direttore della collana con le proprie iniziali, «R.C.» (Roberto Calasso), che ha l'unico scopo di contestualizzare e motivare il testo prefatorio –*Introduzione*– di Italo Calvino, immediatamente seguente (da pagina 9 a pagina 13).

La pagina 15, infine, segnala con il solo titolo, «Centuria», l'inizio effettivo del testo autoriale originale: cento brevissimi testi, ognuno comprendente circa 50 righe, disposte su una pagina (un folio –recto e verso–).

A pagina 217, dopo la centesima –ultima– centuria, chiusura effettiva del testo originale, l'edizione prosegue con 31 testi aggiuntivi intitolati «Altre centurie», i primi 20 dei quali pubblicati nel 1980 sulla rivista *Caffè*, n.161, che non facevano parte quindi della prima edizione, bensì di un progetto successivo di Manganelli svolto solo in parte.⁶⁰

Da pagina 283 a pagina 303 si sviluppa in luogo di postfazione lo studio di Paola Italia dal titolo *Nota al testo*, suddiviso in 8 sezioni.

Da pagina 305 si riportano, nell'Appendice I, i testi con le varianti di 7 centurie poi scartate dalla versione definitiva dei testi.

Nell'Appendice II invece, da pagina 315, si presenta la sequenza dal titolo *La città*, l'unica mancante della serie di «altre centurie» poi pubblicate sul *Caffè*.

⁵⁹ «[...] qui est, après le colophon des manuscrits médiévaux et des premiers incunables, l'ancêtre de tout le péritexte éditorial moderne» (Genette 1987: 34).

⁶⁰ Come spiega Paola Italia, «è probabile che Manganelli volesse proseguire il fortunato esperimento con una nuova *Centuria* [...]» (Manganelli, 1995: 299).

Il colophon, a pagina 318, porta la data di fine stampa (in questo caso specifico, «ottobre 2008»), il luogo e il nome della tipografia («in Varese dalla FVA»), e la dicitura «Printed in Italy».

Per finire, le ultime due pagine stampate del libro, le pagine 319 e 320, elencano gli ultimi volumi pubblicati nella collana di riferimento, Biblioteca Adelphi, dal 460 al 531.

2.2.5 Sostanza del peritesto di *Centuria*

Passiamo dunque in rassegna gli elementi del peritesto che più determinano, veicolandola, la presentazione del libro, la sua lettura, il suo divenire libro tra gli altri libri, la sua entrata e collocazione nel mondo letterario.

Attraverso il titolo e il sottotitolo, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Manganelli vuole creare un campo di rappresentazione suggestivo e suggerente, capace di espletare allo stesso tempo molteplici funzioni, oltre a quella statuaria di identificazione,⁶¹ di designazione,⁶² essendo il titolo di fatto «un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire» (Genette 1987: 54-55).⁶³

La natura rematica,⁶⁴ sia del titolo sia del sottotitolo, garantisce la funzione descrittiva⁶⁵ del libro in quanto designa «l'œuvre par un trait plus purement formel, voire plus accidentel» (Genette 1987: 83).

Il titolo svolge altresì una chiara funzione seduttiva, richiamando alla mente il «significato latino di “unità base delle legioni romane, costituite da cento uomini”» (Manganelli 1995: 285) – e già immaginiamo un esercito di testi che si muovono come un solo

⁶¹ «L'identification est, dans la pratique, la plus importante fonction du titre, qui pourrait à la rigueur se passer de toutes les autres» (Genette 1987: 77).

⁶² «La première, seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire [...]» (Genette 1987: 88).

⁶³ E ancora: «Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation» (Genette 1987: 73).

⁶⁴ «L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (*le Spleen de Paris*) ou par référence à la forme (*Petits Poèmes en prose*), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. [...] entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit)» (Genette 1987: 75).

⁶⁵ «La deuxième [...] facultative en droit, cette fonction est inévitable en fait» (Genette 1987: 88).

corpo, all'unisono, per un medesimo scopo— e soprattutto, ed è ineluttabile considerando il numero evocato, il *Decameron*: «*Centonovelle* era infatti il nome con cui in Europa era conosciuto il capolavoro del Boccaccio, a imitazione del quale in Francia, tra il 1464 e il 1467, vennero raccolte le *Cent nouvelles nouvelles*» (Manganelli, 1995: 286). Secondo Paola Italia, dal titolo si possono evincere anche

[...] altri referenti culturali: si pensi alle enigmatiche profezie in quartine raccolte da Michel de Nostre-Dame (Nostradamus) nelle *Centurie astrologiche* (del 1555, 1557 e 1568), testo fondamentale dell'esoterismo rinascimentale, o ai *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini (strutturati in due *Centurie*, del 1612 e del 1613). [...] E prima ancora al *Novellino* [...]. (Manganelli 1995: 286)

Il sottotitolo, *Cento piccoli romanzi fiume*, serve al contempo come un'indicazione generica,⁶⁶ in quanto «destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit» (Genette 1987: 90), con un aggettivo quantificativo che riprende il titolo, «cento», e un sostantivo che intende specificare i tipi di testi presenti nel libro, «romanzi». Vale la pena riportare qui la definizione che Manganelli offre del romanzo nell'intervista rilasciata a Stefano Giovanardi e apparsa sull'*Avanti!* l'8 aprile 1979, qualche mese dopo l'uscita del volume presso Rizzoli (epitesto pubblico ulteriore divenuto peritesto visto che Paola Italia la riporta nelle sue *Note al testo*): «Ho l'impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po' come romanzi cui sia stata tolta tutta l'aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi d'aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe: oltretutto occupano meno spazio, e lei sa bene che con i libri lo spazio è sempre un problema enorme» (Manganelli 1995: 303).

La specificazione del sottotitolo è ulteriormente sviluppata dall'aggettivo «piccoli», inerente alla lunghezza dei testi, e dal sostantivo «fiume», qui in funzione attributiva. In quattro parole si crea un'immagine potente, ricca, oltre modo suggestiva: in un unico libro sono racchiusi addirittura cento romanzi che come fiumi sgorgano, nascono gli uni dagli altri, si

⁶⁶ «[...] l'indication générique est, par rapport aux éléments désormais baptisés titre et sous-titre, un ingrédient quelque peu hétérogène, car les deux premiers sont définis de manière formelle, et le troisième de manière fonctionnelle» (Genette 1987: 56).

allontanano fluendo inarrestabili, e nelle cui acque c'è solo da immergerci, lasciandoci trasportare dalla corrente. È chiara anche qui la funzione di seduzione esercitata.

L'immagine di copertina raffigura una donna sorridente che si è appena tolta una maschera nera. È un particolare, intitolato *La fellonia*, di un affresco del Castello di Orion, in Francia, composto da quattordici scene che illustrano la guerra di Troia e l'*Eneide*. Nel vocabolario Treccani la fellonia è descritta come «il delitto di tradimento della fede giurata, che comportava la rottura del contratto feudale e la conseguente perdita del feudo».⁶⁷ Intuiamo quindi un inganno: le cose non sono come sembrano.

Risulta qui interessante soffermarci ancora sulle parole dell'editore, Roberto Calasso, in riferimento proprio al processo di selezione e al significato delle immagini di copertina che accompagnano i volumi pubblicati nella collana Biblioteca Adelphi:

Mancava ancora quello da cui un libro si lascia riconoscere: l'immagine. Che cosa doveva essere quell'immagine sulla copertina? Il *rovescio dell'ecfrasi* [...]. Ecfrasi era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel procedimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte. [...] l'editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – è l'ultimo, il più umile e oscuro discendente nella stirpe di coloro che praticano l'arte dell'ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l'equivalente o l'*analogon* di un testo in una singola immagine. (Calasso 2013: 20-22)

Quale sarebbe, quindi, l'*analogon* evocato dalla maschera? Cosa nasconde? E quale sarebbe il tradimento perpetuato? La maschera è l'*analogon* della poetica dell'artificio retorico teorizzata da Manganelli nel suo libro *Letteratura come menzogna*, secondo la quale l'opera letteraria è un artificio dove «tutto è falso, perché tutto è stile e forma» (Manganelli 1985: 27), proprio grazie alle infinite mascherate del linguaggio. Si vuole rappresentare, a nostro avviso, il tradimento delle aspettative con le quali incauti potremmo avvicinarci al libro, inganno messo in atto tramite la maschera del linguaggio che trasfigura il testo. È un modo, sottile quanto efficace, per mettere in guardia il lettore, per dire senza esplicitarlo di fare attenzione: le consuetudini di lettura, le categorie di genere e gli schemi concettuali (gli *schemata*) con cui si

⁶⁷ Vocabolario Treccani, s.v. «fellonia». <https://www.treccani.it/vocabolario/fellonia/?search=fellon%C3%ACa>. (Accessed December 24, 2023).

è soliti leggere un'opera narrativa non sono sufficienti né utili per quest'opera (un romanzo che è cento romanzi). Il patto narrativo, il contratto che lega scrittore e lettore, è qui sospeso.

Nel risvolto di copertina, come detto più sopra, compare il testo scritto dallo stesso Manganelli (peritesto autoriale originale) che nell'*editio princeps* del 1979 era l'unico testo di accompagnamento e introduzione del libro. È una dichiarazione esplicita dell'autore sui contenuti e sulla forma dei testi presenti nel libro. Inizia così: «Il presente volumetto racchiude in breve spazio una vasta ed amena biblioteca; esso infatti raccoglie cento romanzi fiume, ma così lavorati in modi anamorfici, da apparire al lettore frettoloso testi di poche e scarne righe. Dunque, ambisce ad essere un prodigio della scienza contemporanea alleata alla retorica, recente ritrovamento delle locali Università» (Manganelli 1995). È fortissima in queste righe l'ironia con cui l'autore presenta il suo stesso libro, e ancor più il surrealistico (patafisico, anzi) elenco di temi che dovrebbero avvicinarsi:

A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate: minute descrizioni di case della Georgia dove sorelle destinate a diventare rivali hanno trascorso una adolescenza prima ignara poi torbida; ambagi sessuali, passionali e carnali, minutamente dialogate; memorabili conversazioni di anime travagliate; virili addii, femminea costanza, inflazioni, tumulti plebei, balenanti apparizioni di eroi dal sorriso mite e terribile; persecuzioni, evasioni, e dietro ad una vocale che non nomino, in tralice si potrà scorgere una tavola rotonda sui diritti dell'Uomo. (Manganelli 1995)

È una forma molto efficace di giocare con il testo vero e proprio, prima ancora che questo inizi. È Manganelli stesso ad avvisare il lettore:

Libriccino sterminato, insomma; a leggere il quale il lettore dovrà porre in opera le astuzie che già conosce, e forse altre apprenderne: giochi di luce che consentono di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo, lì depositate per vereconda pietà di infanti e canuti. (Manganelli 1995)

La prefazione⁶⁸ (allografa⁶⁹ autentica ulteriore⁷⁰), «[...] par laquelle un écrivain présente au public l'œuvre d'un autre écrivain» (Genette 1987: 174), è costituita da una *Introduzione* scritta da Italo Calvino come *prologue* per l'edizione francese del libro, *Centuria – Cent petits romans-fleuves*, con traduzione di Jean-Baptiste Para, uscita nel 1985 presso Éditions «W», e svolge appieno le due funzioni che Genette sottolinea per questo tipo di paratesto: la raccomandazione⁷¹ e l'interpretazione.⁷²

Calvino inizia presentando Manganelli al pubblico francese, cercando di inquadralo all'interno della tradizione letteraria italiana:

Era ora. Da vent'anni la letteratura italiana ha uno scrittore che non assomiglia a nessun altro, inconfondibile in ogni sua frase, un inventore inesauribile e irresistibile nel gioco del linguaggio delle idee [...]. Proseguendo nelle mie approssimazioni a una definizione del personaggio, dirò che nessuno rappresenta più di lui nello stesso tempo la tradizione e l'avanguardia. La tradizione perché parte sempre da un ideale di forma molto strutturato e colto, nella sintassi della frase e nella logica dell'invenzione e dell'argomentazione. [...] L'avanguardia perché non c'è sfida nell'uso del pensiero e delle forme d'espressione che faccia indietreggiare Manganelli. (Manganelli 1995: 9-11)

Passa poi a raccomandare il libro in questione:

Centuria (1979) è un libro completamente diverso dagli altri suoi. Tutto quello che ho detto di Manganelli fin qui, può sembrare che non si applichi a questo libro dalla scrittura concisa ed essenziale, dalle invenzioni narrative sintetiche e concentrate. Eppure si tratta più che mai di Manganelli: l'universo in cui i cento 'romanzi' di una sola pagina si situano è lo stesso in cui in altri libri si scatena la sua tregenda di metafore come un sabba di streghe. (Manganelli 1995: 12)

⁶⁸ «[...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du text qui suit ou qui précède» (Genette 1987: 150).

⁶⁹ «[...] l'allographie est à sa manière une séparation : séparation entre le destinataire du texte (l'auteur) et celui de la préface (le préfacier)» (Genette 1987: 242).

⁷⁰ «[...] son occasion canonique est la deuxième édition, qui peut suivre de très près l'originale, mais qui offre souvent une occasion pragmatique très spécifique [...]» (Genette 1987: 162).

⁷¹ «[...] sans doute, surtout pour les allographes originales, de très loin la plus importante; c'est surtout la plus spécifique, et qui motive le recours à un préfacier : c'est la fonction de recommandation : "Moi, X, je vous dis qu'Y a du génie, et qu'il faut lire son livre."» (Genette 1987: 246).

⁷² «[...] le commentaire mettant à jour des significations "profondes", et par là même gratifiantes» (Genette 1987: 249).

La *Nota al testo* di Paola Italia conclude l'edizione che abbiamo preso in esame. Si tratta di una postfazione allografa tardiva, postuma, suddivisa in sezioni, la cui importanza per lo studio della genesi del libro, il suo processo di scrittura e pubblicazione e la sua fortuna editoriale e critica è già stata mostrata, espletando appieno le molteplici funzioni che Genette indica per questa tipologia di peritesto, dove si «qui y retracent les étapes de la conception, de la rédaction et de la publication, et qui enchaînent logiquement sur une “histoire du texte” et sur l'exposé de leurs propres partis éditoriaux: établissement du texte, choix d'avant-textes et de variantes, notes documentaires et critiques, etc.» (Genette 1987: 244).

L'importanza della Nota al testo risiede anche nel riportare alcuni fondamentali documenti di epitesto pubblico e privato, che entrano in questo modo a far parte del peritesto dell'edizione. Risulta opportuno riprendere le parole di Genette riguardo la distinzione tra epitesto e peritesto:

Le critère distinctif de l'épitéxte par rapport au péritéxte – c'est-à-dire, selon nos conventions, à tout le reste du paratexte – est en principe purement spatial. Est épitéxte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitéxte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre – sans préjudice bien sûr d'une inscription ultérieure au péritéxte, toujours possible et dont nous rencontrerons maints exemples : voyez les interviews originales annexées aux éditions savantes posthumes, ou les innombrables extraits de correspondance ou de journal intime cités dans leurs notices critiques. (Genette 1987: 316).

Sono infatti i casi presenti nell'edizione in esame. L'intervista a Stefano Giovanardi per *l'Avanti!*, già precedentemente citata, rientra nel campo dell'epitesto pubblico originale mediatizzato, così come un'altra intervista riportata da Paola Italia, questa volta rilasciata a Patrick Mauriès e apparsa il 29 maggio 1985 su *Libération* in occasione dell'uscita dell'edizione francese di *Centuria* (proprio quella per la quale Calvino aveva scritto il suo *prologue*). Fa invece parte dell'epitesto privato la lettera inclusa nella postfazione di Paola Italia che il 31 marzo 1979 Calvino scrive da Parigi a Manganelli per congratularsi dell'uscita del libro.

Possiamo in definitiva evidenziare come il messaggio veicolato dall'intero paratesto riguardi la singolarità e l'unicità dell'opera manganelliana, inquadrata come una sperimentazione formale e linguistica di difficile catalogazione: l'appartenenza alla collana dei *libri unici* di Adelphi, i cento romanzi fiumi, «l'idea dei cento libri condensati in un unico romanzo che non ha precedenti nella letteratura italiana» (Manganelli 1995: 287), come scrive ancora Paola Italia. Da qui la necessità di provare varie definizioni per il testo e la difficoltà di incontrarne di adeguate: volumetto, libriccino, «libercolo» (come Manganelli stesso chiama il suo libro), centurie, romanzi fiume, unità, sequenze narrative (come vengono definiti i singoli testi nei vari luoghi del peritesto).

Nell'impossibilità manifesta di chiamarli *racconti* (troppo diversi nella struttura e nei temi dalle novelle della tradizione letteraria italiana ma anche dai racconti contemporanei) ed essendo per giunta nella forma più vicini alle forme narrative brevi postmoderne, come i *microracconti* (genere del tutto sconosciuto al pubblico e alla critica italiana, anche in ambito editoriale), si rilancia in ogni luogo del paratesto (tanto nel peritesto come nell'epitesto) la demarcazione di «romanzi-fiume» come mantra per tranquillizzare i futuri lettori: dentro il libro troverete un genere familiare, consueto, intellegibile, che in questi testi concreti assume una forma particolare, quintessenziale. Lo stesso Manganelli avalla questa impostazione quando esplicita per esempio la sua definizione di romanzo. I singoli elementi del peritesto (sottotitolo, risvolto di copertina, introduzione, nota al testo) vogliono riorientare il lettore in potenza disorientato di fronte a un genere nuovo, inusuale (tutt'al più i testi del libro sono una sperimentazione), allontanandolo però in qualche misura dai testi stessi, ingannandolo sul loro reale status letterario. Tutto serve in questo caso (per riprendere le parole di Calvino che in maniera incredibile utilizza, anticipandolo, il titolo dello studio di Genette e che sembrano messe ad arte per chiudere il cerchio di questo appunto sul peritesto —il *prologue* di Calvino è del 1985, l'opera di Genette del 1987—), «per offrire un inquadramento generale dell'opera di Manganelli e a invitare a valicarne la *soglia*» (Manganelli 1995: 13).

2.2.6 Schemi cognitivi operativi nell'ermeneutica dei testi narrativi: *schemata, frames, scripts*⁷³

Come abbiamo appurato, gli schemi (*schemata*) rappresentano, all'interno dei processi e delle relazioni cognitive, il livello semantico e paradigmatico della comprensione e dell'interpretazione dei testi narrativi. Sono dinamici, in quanto accumulano dettagli che possono essere modificati dall'effettiva esperienza successiva. Se i contesti cambiano e le nuove esperienze contraddicono gli schemi esistenti o li rendono inadeguati ad accogliere i cambiamenti, allora possono adattarsi per conformarsi alle nuove generalizzazioni, secondo gli stessi processi delle connessioni appercettive. Il legame tra testi e schemi è bidirezionale: mentre gli schemi tendono a stabilire le regole per interpretare un discorso, i discorsi stessi possono portare i lettori a modificare schemi precedenti o a crearne di nuovi. In narratologia, la teoria degli schemi è stata significativa non solo per spiegare il *gap-filling* nella lettura, ma anche la conoscenza di un lettore dell'architettura generale delle storie, conoscenza denominata *story schemata*, rappresentante quindi le nostre appercezioni su come le narrazioni che leggiamo potrebbero continuare.

Gli schemi ci forniscono in definitiva mappe esperienziali delle nostre appercezioni. Da questa prospettiva, per esempio, Ralf Schneider si muove applicando i postulati cognitivi allo studio dei personaggi:

The interaction between reader and text appears, above all, as a dynamic process, for the framework of cognitive psychology affords a view not only on such general constraints on information processing and text-understanding as limitations on working memory, but also on the interaction of bottom-up and top-down processing in using inference and forming hypotheses, activating schemas, and constructing categories. (2001: 608)

Dopo le strutture cognitive superiori, gli schemi, passiamo un momento sulle strutture inferiori, le cornici (*frames*) e i copioni (*scripts*). Una cornice è una struttura mentale costituita

⁷³ Il presente capitolo ha contribuito alla stesura e pubblicazione dell'articolo "Cognitive Processes and Paralepsis: Case Studies in Two Short Stories by Michele Mari." *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue e letterature straniere e culture moderne* 10 (19): 127-138. <https://doi.org/10.13135/2384-8987/7417>. (Remorini 2023b).

in precedenza che si adatta alla realtà, cambiandone i dettagli secondo necessità. La teoria dei *frames* presuppone che ogni nuova esperienza venga compresa sulla base di un costante confronto con un modello stereotipato, dedotto da esperienze affini registrate in memoria, per cui ogni nuova informazione si rapporta a dati già archiviati nella memoria a lungo termine — una sorta di database esperienziale— in un movimento continuo nel quale «ogni nostra nuova esperienza viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria» (Calabrese 2013: 29). Se gli schemi rappresentano una conoscenza generale, i *frames* sono una conoscenza specifica. Si passa dal generale al particolare, dall'astratto al concreto. Sono in relazione diretta e costante con la struttura superiore, gli schemi, e con la struttura parallela, lo *script*.

Un *frame* è una struttura che descrive sequenze di eventi appropriati a un contesto caratteristico, una catena di azioni stabilite e stereotipate che definisce una situazione specifica. Se il *frame* è una conoscenza specifica, una sostanza particolare, lo *script* è la forma in cui questa sostanza si materializza. Così come gli schemi, anche le cornici e i copioni devono essere dinamici e adattivi per soddisfare situazioni nuove o divergenti. La gamma dei *frames* è più ampia di quella degli *scripts*, considerando che «scripts are types of frames designed for the specific task of natural language processing» (Jahn 1999: 6). I *frames* coprono stati e situazioni, mentre gli *scripts* coprono sequenze di azioni stereotipate. Il *frame* di una situazione narrativa e lo *script* specifico di quella situazione sono decisivi per l'elaborazione cognitiva dell'esperienza narrativa.

In questo modo i *frames* rappresentano, all'interno dei processi e delle relazioni cognitive, il livello narrativo e sintattico della comprensione e dell'interpretazione dei testi narrativi, mentre gli *scripts* corrispondono al livello morfologico e linguistico. A livello narratologico possiamo individuare una corrispondenza tra *scripts* ed elementi linguistici, tra *frame* e struttura narrativa, tra *schemata* e paradigma logico. L'idea è che gli *scripts* siano la concretizzazione variabile di sequenze narrative in relazioni predeterminate (*frames*) che contribuiscono all'emergere della narrazione (*schemata*) che Monika Fludernik definisce come «a representation of a possible world in a linguistic and/or visual medium, at whose center there are one or several protagonists of an anthropomorphic nature who are existentially

anchored in a temporal and spatial sense and who (mostly) perform goal-directed actions (action and plot structure)» (2009: 6).

Gli schemi offrono il paradigma semantico di un evento, il suo significato, mentre il *frame* costituisce la sua articolazione sintattica (cioè l'ordine di successione degli eventi) e lo *script* la sua articolazione linguistica. Senza i primi non si capisce nulla, senza i secondi nulla accade. Vediamo in figura 1 un modello che cattura le strutture, i livelli cognitivi attivi e le loro relazioni nei processi di comprensione e interpretazione:

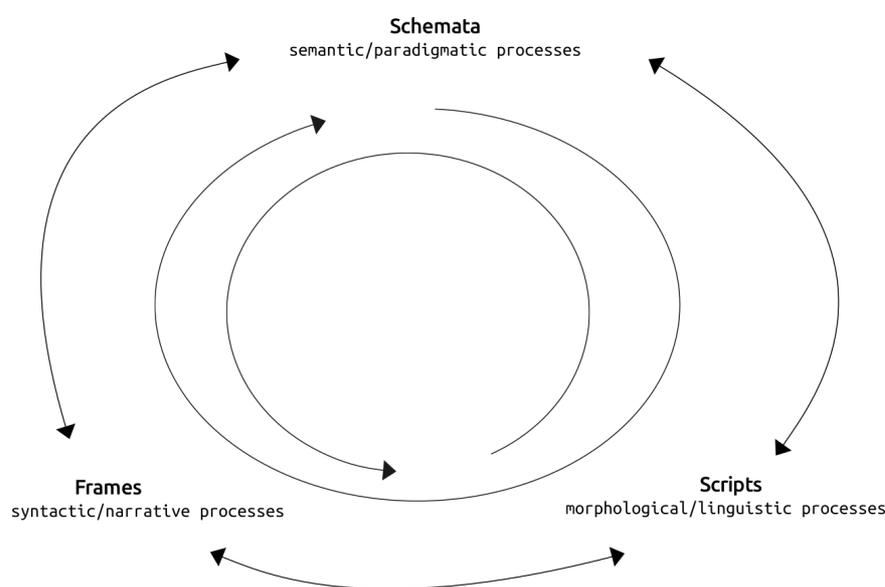


Figura 1. Processi cognitivi.

Allo stesso livello si trovano le strutture cognitive di *schemata*, *frames* e *scripts* e i corrispondenti livelli semantico/paradigmatico, sintattico/narrativo e morfologico/linguistico. I processi cognitivi sono interconnessi e interagiscono perfettamente tra loro, e sono caratterizzati dalla loro qualità proteiforme e dalla loro capacità di adattarsi e cambiare.

Un altro importante contributo sui processi cognitivi che determinano l'esperienza narrativa è dato da Peter Stockwell, che distingue «three different fields in which schemas operate: world schemas, text schemas, and language schemas» (Stockwell 2002: 80). Il primo campo, *world schemas*, comprende gli schemi che si occupano del contenuto. Rappresenta il

livello semantico formale e il livello paradigmatico sostanziale dei testi. Il secondo, *text schemas*, rappresenta le nostre aspettative su come lo schema del mondo ci appare in termini di sequenza e organizzazione strutturale. Rappresenta il livello sintattico formale e il livello organizzativo sostanziale delle strutture narrative dei testi. Il terzo, *language schemas*, contiene la nostra idea delle forme appropriate del modello linguistico e dello stile. Rappresenta il livello morfologico formale e il livello linguistico sostanziale dei testi. Stockwell equipara gli ultimi due campi: «taking the last two together, disruptions in our expectations of textual structure or stylistic structure constitute discourse deviation, which offers the possibility for schema refreshment» (2002: 80). Qualsiasi anomalia nelle due strutture inferiori, narrativa e linguistica, produce quindi un'alterazione del discorso narrativo da cui può emergere un cambiamento del modello. Tornando al modello delle relazioni cognitive, possiamo tracciare in figura 2 un parallelismo tra strutture, livelli e schemi cognitivi operativi, attivi nell'esperienza narrativa:

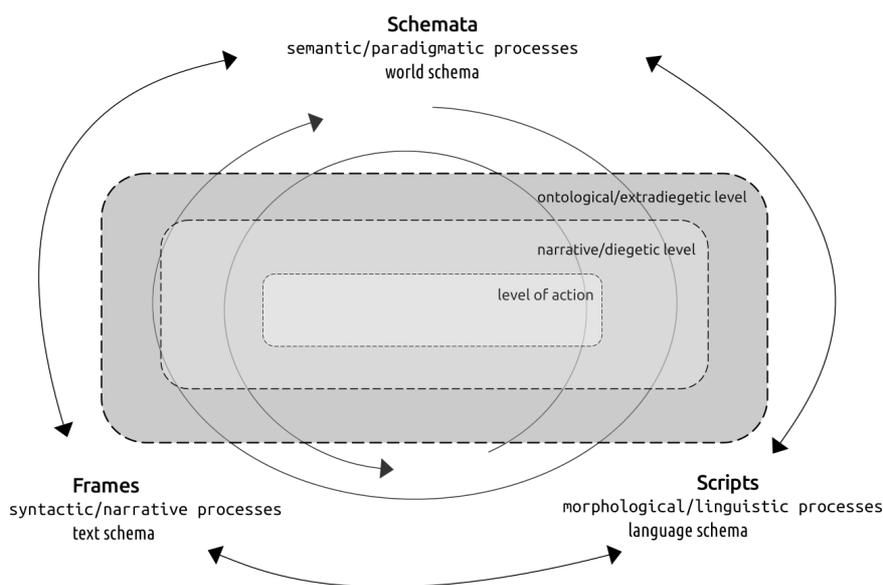


Figura 2. Schemi cognitivi operativi nell'esperienza narrativa.

Lo schema del mondo opera allo stesso livello della struttura semantica/paradigmatica e degli *schemata* cognitivi; lo schema del testo allo stesso livello della struttura

sintattica/narrativa e dei *frames* cognitivi; lo schema della lingua allo stesso livello della struttura morfologica/linguistica e degli *scripts* cognitivi.

Partendo dallo studio di Stockwell, Dan Shen elabora la distinzione tra storia (l'area di contenuto) e discorso (le due aree di presentazione), che deve essere presa in considerazione dato che «since the level of presentation contains both organizational (narratological) and language (stylistic) choices, focusing only on one aspect will result in a partial picture of “how the story is presented.” In order to gain a fuller picture of narrative presentation, it is both desirable and necessary to combine the concerns of narratology and stylistics» (Shen 2005: 142). Aggiungiamo così in figura 3 al nostro modello lo spazio ontologico della storia e lo spazio narrativo del discorso:

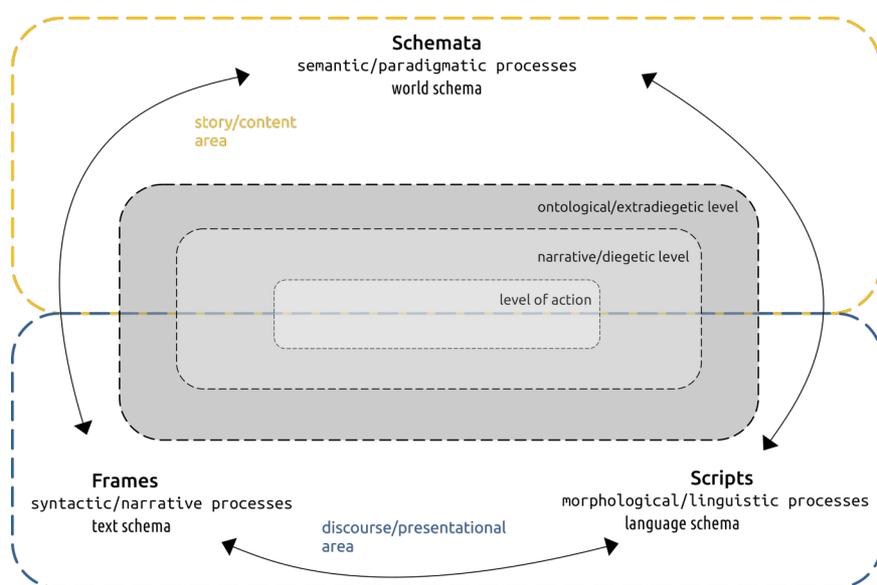


Figura 3. Aree della storia e del discorso all'interno del modello cognitivo.

La distinzione tra lo spazio della storia, della sostanza, del significato, e lo spazio del discorso, della forma, del significante è evidente. I tre livelli e i due spazi interagiscono tra loro in ogni momento delle operazioni cognitive e dei processi ermeneutici.

La corrispondenza dei tre livelli cognitivi di *schemata*, *frames* e *scripts* con i tre livelli di schemi operativi di Stockwell e con i tre livelli attivi nella decodifica/codifica dell'atto di lettura, è un'altra legittimazione teorica e pratica della teoria delle appercezioni e del fantastico

come legame. Gli schemi (*schemata*) sono le nostre appercezioni sulla realtà e prendono forma nel livello semantico/paradigmatico dell'area della storia. Le cornici (*frames*) e i copioni (*scripts*) sono le nostre appercezioni sulla narrazione e prendono forma nei livelli morfologici/linguistici e sintattici/narrativi dell'area del discorso.

All'interno di questi modelli e di queste relazioni, possiamo vedere come anomalie, alterazioni e trasgressioni possano sorgere a tutti i livelli, richiedendo l'aggiornamento o la trasformazione degli schemi coinvolti. Anticipiamo difatti in figura 4 la rappresentazione del nostro modello a cui si aggiungono i possibili tipi di trasgressione fantastica della storia e del discorso, entrambi possibili nella variante orizzontale o verticale (le trasgressioni orizzontali avvengono all'interno dello stesso livello diegetico o extradiegetico, quelle verticali si muovono tra un livello e l'altro):

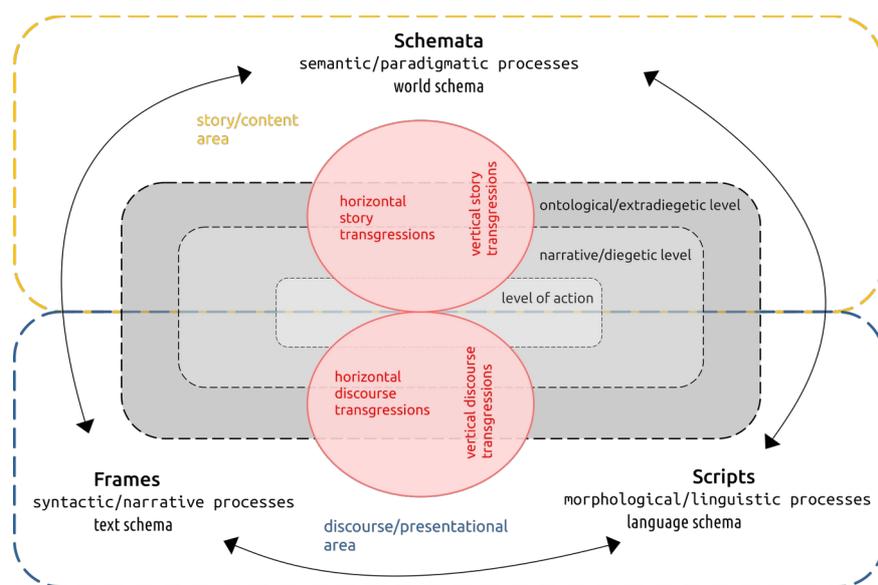


Figura 4. Trasgressioni orizzontali e verticali all'interno del modello cognitivo.

Nel presente studio sul fantastico, facciamo riferimento a questo schema ogni qualvolta parliamo di anomalie, alterazioni e trasgressioni che possono quindi essere interne (orizzontali) o esterne (verticali).

Parte terza

3.1 La teoria delle appercezioni: il fantastico come legame⁷⁴

Applicando le conseguenze di queste ricerche alla lettura e all'interpretazione dei testi fantastici possiamo elaborare la teoria delle appercezioni. Le aspettative precise che abbiamo quando leggiamo testi narrativi hanno un rapporto diretto con la natura trasgressiva dei testi narrativi fantastici (Gil Guerrero 2006, Roas 2011, Zangrandi 2017, Carnevale 2019, tra gli altri). Il fantastico si basa quindi sulla trasgressione di queste aspettative pregresse che può concretizzarsi, seguendo l'ordine di lettura, a livello linguistico (fonemi e morfemi), a livello narrativo (sintassi) e a livello paradigmatico (la logica semantica).

La teoria delle appercezioni presuppone che quando ci troviamo di fronte a un testo narrativo il nostro corpo abbia già delle aspettative concrete su ciò che sta per leggere, appercezioni derivate da molti fattori diversi che concretizzano lo spazio dell'intersoggettività (esperienze di lettura precedenti, biografia personale, stato d'animo ed emotivo, paratesto, ecc.) e che inquadrano e incanalano la lettura successiva. Presuppone altresì che se non si riscontrano anomalie in nessuno dei livelli operativi che si susseguono durante l'atto della lettura, la nostra cognizione e le nostre appercezioni rimangono invariate, modificandosi solo in presenza di legami fantastici che mettono in relazione le nostre esperienze precedenti con le alterazioni che troviamo nel testo.

Definiamo quindi il fantastico come il legame che può emergere da una mancata corrispondenza di appercezioni come anomalia, alterazione o trasgressione delle relazioni intrinseche (interne) o estrinseche (esterne) di almeno uno dei livelli cognitivi ed ermeneutici operanti in ogni esperienza narrativa (livello linguistico-morfologico, livello narrativo-sintattico e livello paradigmatico-semantico). Il legame è una forza che emerge dalle connessioni appercettive tra il lettore, il testo e tutte le possibili relazioni tra i due.

La materializzazione della trasgressione comporta un adeguamento degli schemi cognitivi che devono adattarsi alla nuova appercezione creata, e dipende dalla capacità del

⁷⁴ Tutti i capitoli che seguono della sezione 3.1 hanno contribuito alla stesura e pubblicazione dell'articolo "Aproximación cognitiva a lo fantástico como vínculo: la teoría de las apercepciones. Definición y aplicaciones en relatos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Ángel Olgoso." *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico* 10 (2): 15-45. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.903>. (Remorini 2023a).

lettore di riconoscere la trasgressione (se non viene riconosciuta come tale non vi è alcuna appercezione frustrata).

3.1.1 Schema analitico appercettivo (S.A.A.)

Se il fantastico emerge come legame, allora si relativizza la questione di stabilire se una narrazione è o non è fantastica. Più che chiarire i limiti di un presunto genere fantastico (Todorov 1970, Barrenechea 1972, Carnevale 2019, Zenkine 2021, tra gli altri) o le caratteristiche formali e tematiche di una presunta modalità fantastica (Bessière 1973, Jackson 1981, Lugnani 1983a, Ceserani 1996, Roas 2011, Reza 2015, tra gli altri), diviene importante accertare il grado di profondità del legame fantastico rispetto al testo in cui può sorgere.

A tal fine, proponiamo in figura 5 uno schema analitico appercettivo (S.A.A.) di indagine del legame fantastico basato sulla sequenzialità dei testi narrativi secondo tre possibili livelli di anomalia:

- L: linguistica (fonetica/morfologica)
- N: narrativa (sintattica)
- P: paradigmatica (semantica)

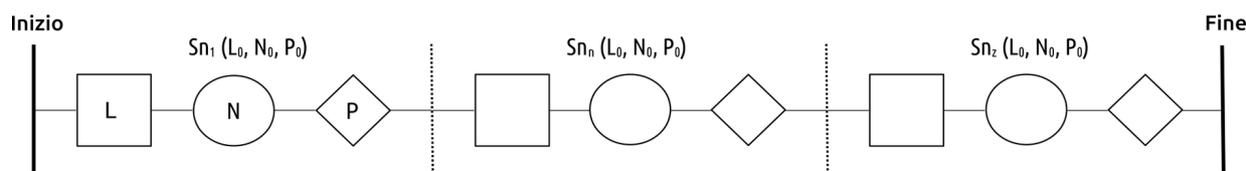


Figura 5. Schema analitico appercettivo (S.A.A.).
 (Sn= sequenza narrativa. Sn_n e Sn_z indicano rispettivamente una o più sequenze qualsiasi e l'ultima sequenza del testo. L₀, N₀ e P₀ indicano l'assenza di legami fantastici).

Il legame fantastico può essere *nucleare*, rimanendo all'interno di una certa sequenza, come in figura 6, e allora lo definiamo come *anomalia* (1 livello / 1 sequenza).

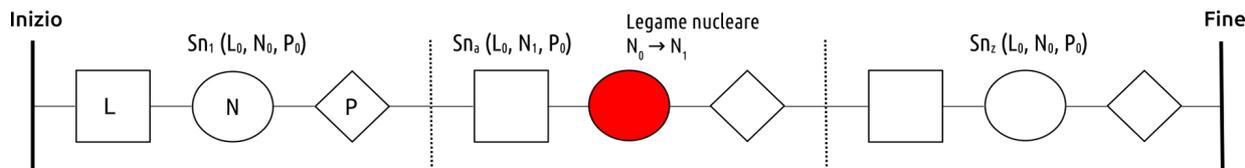


Figura 6. Esempio di legame nucleare (anomalia).
(S_{n_a} indica la determinata sequenza dove emerge l'anomalia).

Nell'esempio, il legame fantastico nucleare stabilisce un'anomalia narrativa che rimane all'interno della seconda sequenza, senza influenzare altri livelli o altre sequenze. N_0 diventa N_1 solo in quella sequenza, tornando a N_0 nella successiva. Rappresenta un cambiamento di 1° ordine che segue un processo di compressione in cui il sistema narrativo rimane organizzato intorno a un medesimo attrattore.

Può essere *trasformativo*, cambiando il livello stesso e passando da una sequenza all'altra, come in figura 7, e allora lo definiamo come *alterazione* (1 livelli / n sequenze).

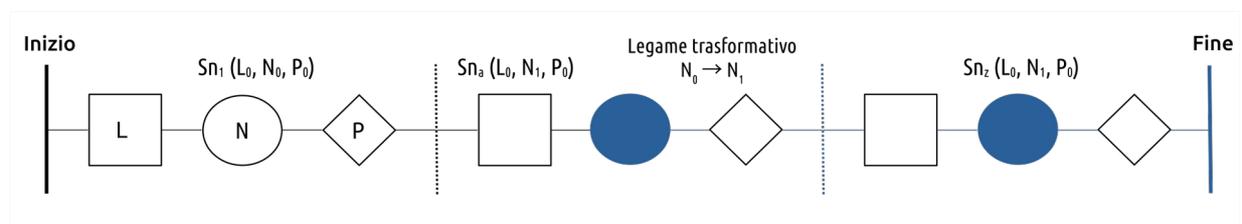


Figura 7. Esempio di legame trasformativo (alterazione).

Qui il legame fantastico trasformativo stabilisce un'alterazione narrativa che cambia lo stesso livello in sequenze successive. N_0 diventa N_1 fino alla fine della narrazione. È un cambiamento di 2° ordine dovuto a un processo di spostamento che implica una ristrutturazione delle configurazioni del sistema intorno a un nuovo attrattore.

Può essere *espansivo*, interessando anche altri livelli e altre sequenze, come in figura 8, e allora lo definiamo come *trasgressione* (n livelli / n sequenze).

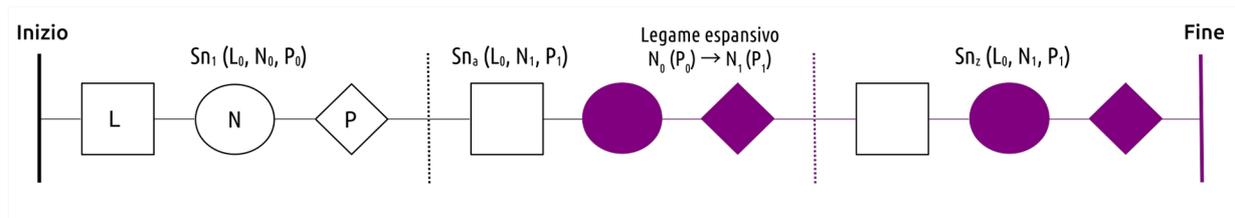


Figura 8. Esempio di legame espansivo (trasgressione).

In questo esempio, il legame fantastico espansivo stabilisce una trasgressione narrativa che riguarda anche il livello paradigmatico/semantico e si estende ad altre sequenze. N_0 e P_0 diventano N_1 e P_1 fino alla fine della narrazione. Rappresenta anch'esso un cambiamento di 2° ordine in cui un processo di spostamento organizza il sistema complesso narrativo intorno a un nuovo attrattore.

Va sottolineato che i tre legami possono comparire nello stesso testo, alternandosi o scambiandosi nel corso della narrazione. È quindi necessario analizzare ogni sequenza in modo indipendente e stabilire il tipo di relazione che si sta instaurando.

Dobbiamo inoltre evidenziare come i tre livelli sequenziali corrispondano ai tre campi operativi nei processi cognitivi segnalati dagli studi della narratologia cognitiva: *world schemas*; *text schemas*; *language schemas* (Stockwell 2002: 80s.): il primo rappresenta l'area del contenuto, il secondo e il terzo l'area del discorso. Possiamo per questo rappresentare in figura 9 nel nostro S.A.A. anche queste due aree:

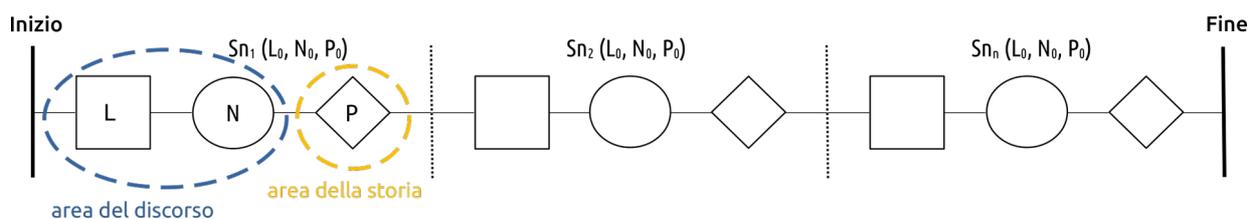


Figura 9. S.A.A. con aree del discorso e della storia.

Nessun aspetto formale (discorsivo) o tematico (di contenuti) elude possibili trasgressioni fantastiche, come dimostrato dal prezioso lavoro di catalogazione e tipificazione elaborato da Lang (2006: 21s.) che suddivide le trasgressioni fantastiche in quattro categorie (sillepsi, epanalessi, metalessi, iperlepsi) distinguendo all'interno di ogni categoria le

trasgressioni del piano del discorso e quelle del piano della storia. A loro volta ogni trasgressione può rimanere all'interno dello stesso livello diegetico o extradiegetico (trasgressione orizzontale) o passare a livello diegetico o extradiegetico distinto (trasgressione verticale).

Passiamo quindi a mettere in pratica questo schema e a vedere la casistica di ogni legame attraverso l'analisi di alcuni testi narrativi.

3.1.2 Legame nucleare: il fantastico come anomalia

Se l'elemento fantastico compare in una determinata sequenza senza influenzare il testo narrativo nel suo complesso, crea un legame nucleare, rimanendo un'anomalia. Il riaggiustamento dell'appercezione è momentaneo, si limita a modellarsi nel corso di una sequenza per accogliere l'anomalia, ma ritorna alla configurazione precedente dalla sequenza successiva e senza cambiare le appercezioni per il resto della narrazione. Rappresenta un cambio di 1° ordine del sistema complesso, dove le connessioni tornano poi a configurarsi intorno all'attrattore predominante della narrazione.

Sul piano linguistico possiamo considerare come anomalie nucleari le parole che Gianni Rodari (indimenticato autore tra l'altro dell'ammirevole *Grammatica della fantasia* del 1973) inventa per i suoi testi, come ad esempio «spennello» in «Parole nuove» della raccolta del 1995 *Versi e storie di parole*, o la sequenza «spik autri flok skak mak tabu mihalatti» pronunciata dal principe norvegese Nicholaus Klimius nel racconto «La tenia mistica» di Tommaso Landolfi, cui seguono le esclamazioni «Kakidoran» y «Pikil-fu» (1976: 7).

È il caso, inoltre, del *gliglico* con cui Julio Cortázar scrive il capitolo 68 di *Rayuela* (1963), che può ben essere considerato una sequenza all'interno del romanzo, o delle *jitanjáforas* con cui José Bastida, uno dei protagonisti de *La saga/fuga de J.B.* (1972) di Gonzalo Torrente Ballester, scrive versi lungo tutto il romanzo, come nella poesia *Balada periódica mixta de los amores del tornillo y de la tuerca*. In questi casi, l'anomalia linguistica costituisce una risorsa di allontanamento momentaneo dal materiale narrativo. Diversa, come

vedremo nella sezione successiva, è la funzione del *gliglico* che Cortázar utilizza nel racconto «La inmiscusión terrupta», che si configura invece come un'alterazione.

Allo stesso modo, produce un legame nucleare l'anomala critica *astrattista* che il protagonista Paolo Malusardi dedica alla mostra del pittore Leo Squittinna nel racconto «Il critico d'arte» di Dino Buzzati (*Sessanta racconti*, 1958):⁷⁵

di del dal col affioriccio ganolsi coscienziamo la simileguarsi. Recusia estemesica! Altrinton si memocherebbe il persuo stisse in corisadicone elibutto. Ziano che dimannuce lo qualitare rumelettico di sabirespo padronò. E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti dancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi tuffro fulcrosi, quantano, sul gicla d'nogiche i metazioni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Verè chi... (264).

È evidente come in questo caso l'anomalia linguistica rappresenti a livello testuale la trasposizione dell'assenza di significato dei quadri osservati nell'esposizione, nell'esplicito intento da parte del protagonista-critico di «trasferire sulla pagina la tecnica finora adottata sulle tele» (Buzzati 1958: 263). Possiamo raffigurare in figura 10 il legame fantastico che si crea nel racconto attraverso il seguente S.A.A.:

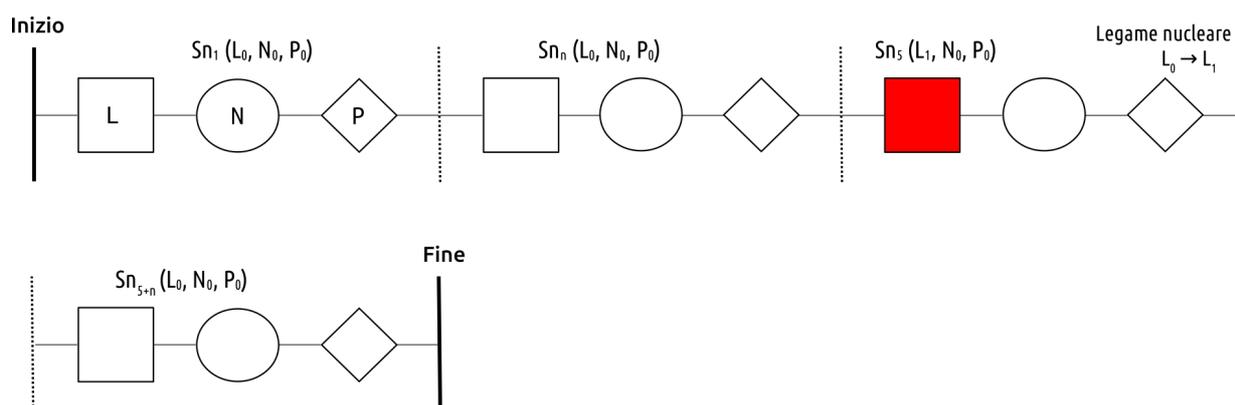


Figura 10. S.A.A. de «Il critico d'arte» di Dino Buzzati.

⁷⁵ Testo completo in Appendice (p.219).

Da considerarsi anomalie del livello linguistico anche i legami nucleari che emergono da testi riconducibili al cosiddetto *New Italian Epic* (NIE) come *La visione del cieco* di Girolamo De Michele (2008). Nel libro di De Michele «diverse scene-chiave sono descritte dal punto di vista di un gatto, Merlino, unico testimone di un delitto» (Wu Ming 2009: 82). Per esempio il capitolo settanta:

suonoporta: clac-clac-clac: aperto
luce
odoreumano: formeumane: odorenonsaputo
avvicinante saltante
scarpaveloce avvicinante: brutto: allontanante
odore: cattivo
me: soffiante
rumorepassi umanoostile: avvicinante odore umanoostile: forte
brutto: allontanante-soffiante
aperto: me fuori
rumore
scale-strada: pioggia⁷⁶

Nell'impianto complessivo del romanzo questi tipi di anomalie contribuiscono a rappresentare la scena e l'atmosfera nella quale è avvenuto l'omicidio: «lungi dall'essere un espediente gratuito, la scelta trasuda com-passione verso i viventi non-umani» (Wu Ming 2009: 82).

Sul piano narrativo, le anomalie hanno a che fare, ad esempio, con le fulminanti intrusioni del narratore nello sviluppo dell'azione, o con gli appelli diretti al lettore, risorse ripetute che alterano per un attimo questo livello che riscontriamo spesso in vari scrittori e testi narrativi, come in *Roderick Duddle* di Michele Mari del 2014, o alla fine del romanzo *Grande Madre Rossa* di Giuseppe Genna, quando il narratore afferma: «Io sono colui che sono. Chi è "io"? Chiediti chi sia "io". Tu dove sei, lettore? Chi sei tu, lettore?» (Genna 2004: 275). Seguendo la terminologia impiegata da Lang, si tratterebbero di tutti i casi di trasgressione

⁷⁶ De Michele 2008, 276.

verticale del discorso. L'ultimo romanzo menzionato di Genna presenta anche un'anomalia inerente la focalizzazione del discorso narrativo del primo capitolo. Riportiamo le prime frasi:

Lo sguardo è a diecimiladuecento metri sopra Milano, dentro il cielo. È azzurro gelido e rarefatto qui.

Lo sguardo è verso l'alto, vede la semisfera di ozono e cobalto, in uscita dal pianeta. La barriera luminosa dell'atmosfera impedisce alle stelle di trapassare. C'è l'assoluto astro del sole sulla destra, bianchissimo. Lo sguardo ruota libero, circolare, nel puro vuoto azzurro.

Pace.

Lo sguardo punta ora verso il basso. Verso il pianeta. Esiste la barriera delle nuvole: livide. Lo sguardo accelera.⁷⁷

Sembra l'incarnazione dell'idea che la realtà esista solo quando osservata; che l'osservatore modifica la realtà mentre si relaziona con essa. Questo sguardo che «cala giù in picchiata verso Milano, raggiunge il tetto di un edificio, lo penetra, cade a piombo attraverso tutti i piani, fora l'ultimo pavimento, raggiunge le fondamenta, *tocca* un ordigno esplosivo potentissimo e si dissolve al momento dello scoppio, mentre è ridotto a polvere il Palazzo di Giustizia» (Wu Ming 2009: 31); sembra la personificazione del cambio di paradigma di realtà avvenuto dall'avvento della fisica quantistica riassunto così da Rovelli: «la realtà è ridotta a interazione. La realtà è ridotta a relazione» (2014: 118).

Wu Ming lo chiama «sguardo obliquo», uno dei tratti distintivi che contraddistinguono le narrazioni del *New Italian Epic*: «lo sguardo... di chi? Di nessuno, di niente. È uno sguardo disincarnato, una non-entità. È lo sguardo di uno sguardo. Nel proseguimento del libro, di quello sguardo non vi è più traccia e menzione, i personaggi ignorano che sia esistito. Unico testimone della sua apparizione e discesa, il lettore. Che potrebbe anche aver avuto un'allucinazione» (2009: 31). Raffiguriamo in figura 11 i due legami nucleari fantastici del libro di Genna:

⁷⁷ Genna 2004, 11.

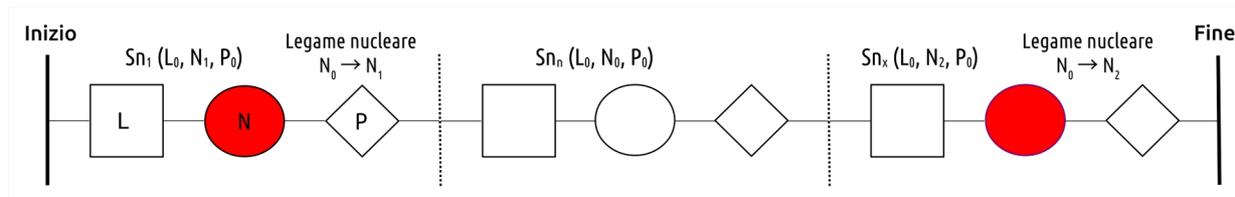


Figura 11. S.A.A. di «Grande Madre Rossa» di Giuseppe Genna.

Sul piano paradigmatico dobbiamo segnalare una questione che andrebbe approfondita, perché merita senza dubbio una trattazione più esaustiva. Se consideriamo le anomalie come legami nucleari che modificano solo una determinata sequenza, potremmo ipotizzare che siano proprio queste anomalie, applicate al livello paradigmatico, a contribuire alla costruzione dei testi del cosiddetto realismo magico. La differenza tra le narrazioni fantastiche e quelle appartenenti al realismo magico starebbe proprio nel fatto che in queste ultime il fantastico costruisce solo legami nucleari che alterano le configurazioni del sistema complesso narrativo solo con processi di compressione, e non di spostamento (l'attrattore rimane invariato). Secondo la teoria delle appercezioni ciò che caratterizza il realismo magico non è l'accettazione da parte dei personaggi e del lettore di un evento insolito, ma piuttosto il fatto che in questo tipo di narrazione la presenza dell'evento insolito produce solo modifiche di 1° ordine delle nostre appercezioni. Così, i legami che si creano possono solo essere nucleari, senza mai arrivare a essere trasformativi o espansivi.

Si consideri ad esempio la scena dell'ascensione di Remedios la bella in *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez (1967). Nella sequenza precedente, l'autore ha tratteggiato la peculiare personalità della giovane donna —«Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces a cuestras, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos [...]»—, quando un pomeriggio rimane in giardino con le altre donne di casa (Fernanda, Amaranta e Úrsula) ad aiutare a piegare le lenzuola:

Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

—¿Te sientes mal? —le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.
 —Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.

Il lettore non può non percepire un'anomalia a livello paradigmatico. Ciò che accade a Remedios non si adatta all'appercezione con cui stavamo leggendo le sequenze precedenti e, in generale, il romanzo (diversa, ovviamente, è la nostra appercezione quando ci avviciniamo a un testo di fantascienza o a qualsiasi altro tipo di testo). Nessuna esitazione nei personaggi. Il meraviglioso viene accolto e processato con modifiche di 1° grado che si riconfigurano in seguito intorno all'attrattore costituito dal paradigma di realtà attivo nella narrazione. Lo S.A.A. si configura (per quanto riguarda questa scena) come segue:

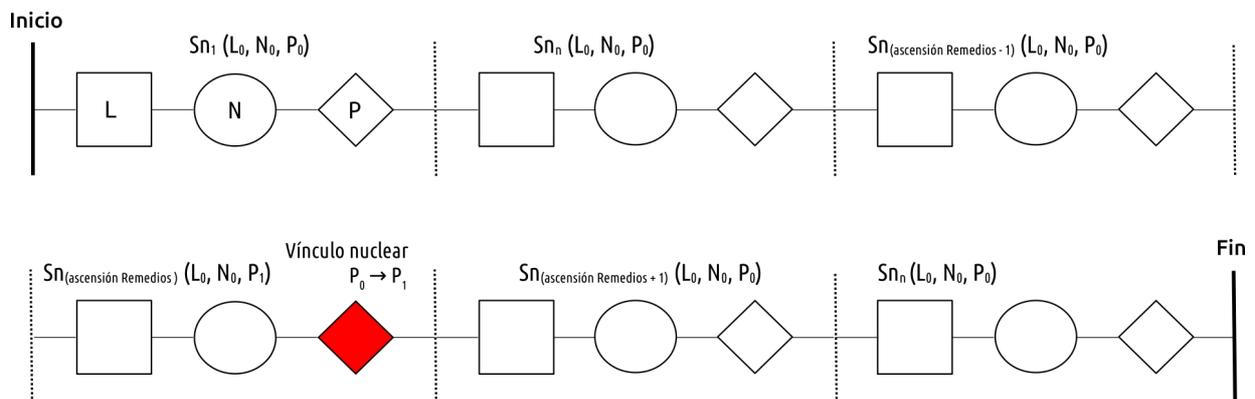


Figura 12. S.A.A. dell'ascensione di Remedios la bella in *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez.

Non c'è nulla che ci dia indizi su ciò che sta per accadere, né c'è alcuna spiegazione in seguito. Si verifica un evento insolito e soprannaturale. La nostra appercezione incontra un'anomalia e deve riconfigurarsi per farla propria, ma solo durante il tempo che riguarda quella sequenza. La nostra percezione paradigmatica, in seguito, continua intatta, senza alterazioni.

3.1.3 Legame trasformativo: il fantastico come alterazione

Se l'elemento fantastico, come abbiamo visto, produce un cambiamento a qualsiasi livello che si ripercuote sullo stesso livello in sequenze successive, crea un legame trasformativo, cioè trasforma quel livello fino alla fine della narrazione, presentandosi come un'alterazione.

Sul piano linguistico segnaliamo i diversi effetti prodotti dal legame nucleare rispetto a quello trasformativo. Se nel primo infatti l'anomalia linguistica rimane uno strumento di momentaneo straniamento che non cambia il livello linguistico della narrazione, nel secondo invece l'alterazione del livello in tutte le sequenze produce effetti durativi nella costruzione stessa del racconto.

Analizziamo come esempi due racconti. Il primo è «La inmiscusión terrupta» di Julio Cortázar (*Último round* 1969):

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo.

—¡Asquerosa! —brama la señora Fifa, tratando de sonsonarse el ayelmado tripolio que ademenos es de satén rosa. Revoleando una mazoca más bien prolapsa, contracarga a la crimea y consigue marivolarle un sueño a la Tota que se desporrona en diagonía y por un momento horadra el raire con sus abroncojantes bocinomas. Por segunda vez se le arrumba un mofo sin merma a flamencarle las mecochas, pero nadie le ha desmunido el encuadre a la Tota sin tener que alanchufarse su contragofia, y así pasa que la señora Fifa contrae una plica de miercolamas a media resma y cuatro peticuras de ésas que no te dan tiempo al vocifugio, y en eso están arremulgándose de ida y de vuelta cuando se ve precivenir al doctor Feta que se inmolye inclótumo entre las gladiofantas.

—¡Payahás, payahás! —crona el elegantiorum, sujetirando de las desmeceszas empebufantes. No ha terminado de halar cuando ya le están manocrujiendo el fano, las colotas, el rijo enjuto y las nalcunias, mofo que arriba y sueño al medio y dos miercolanas que para qué.

—¿Te das cuenta? —sinterruge la señora Fifa.

—¡El muy cornaputo! —vociflama la Tota.

Y ahí nomás se recompalmean y fraternulian como si no se hubieran estado polichantando más de cuatro cafotos en plena tetamancia; son así las toffas y las fitotas, mejor es no terrupearlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas.

Si tratta di un'esperienza di lettura estremamente singolare, senza dubbio diversa da qualsiasi altra. Attraverso il *gliglico*, Cortázar lascia al lettore l'onere dell'interpretazione, anche linguistica, del racconto, che deve precedere quella sintattica e semantica. È chiaro in questo esempio come il *gliglico* —vero e proprio linguaggio fantastico— crei un legame trasformativo di alterazione linguistica che perdura per tutto il racconto. Possiamo rappresentare in figura 13 il legame fantastico nel seguente S.A.A.:

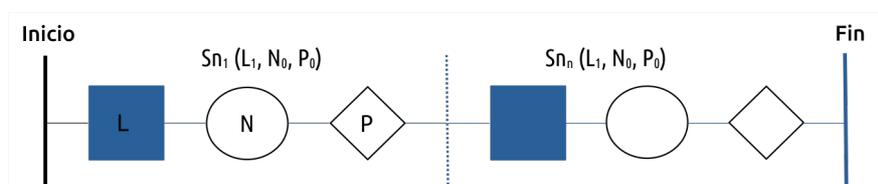


Figura 13. S.A.A. de «La inmiscusión terrupta» di Julio Cortázar.

Nel secondo racconto, «Piero di Cosimo» di Michele Mari (*Fantasmagonia* 2012),⁷⁸ il testo presenta come epigrafe tre brevi passaggi tratti da «Vita di Piero di Cosimo» di Giorgio Vasari (presente in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* edito per la prima volta nel 1550) che con tutta evidenza servono da cornice locativa (ci introducono cioè alla materia della storia). Il racconto di Mari si sussegue poi lungo tre diverse sequenze che sviluppano i tre paragrafi dell'epigrafe, ricalcando proprio lo stile linguistico cinquecentesco del Vasari. Ricaviamo quindi in figura 14 il seguente S.A.A.:

⁷⁸ Testo completo in Appendice (p.224).

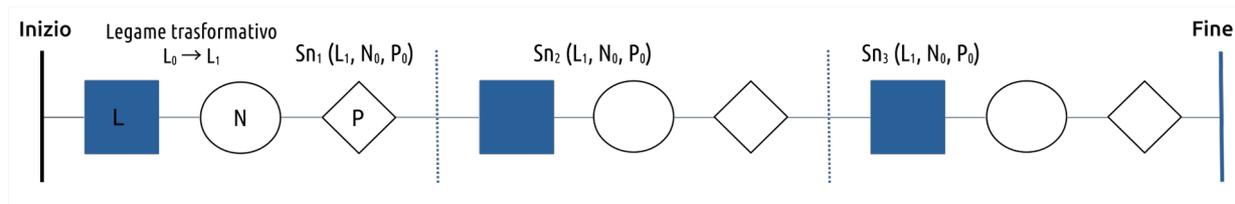


Figura 14. S.A.A. de «Piero di Cosimo» di Michele Mari.

Lo stile usato da Mari per costruire il racconto produce un legame fantastico trasformativo in cui l'alterazione linguistica funziona qui come motore della narrazione.

Per quanto riguarda il livello narrativo e quello paradigmatico, vale la pena notare come in questo gruppo rientrano tutti i testi con un finale a sorpresa che cambia retroattivamente l'interpretazione dell'intera narrazione.

Analizziamo anche in questo caso due racconti. Il primo è il celeberrimo «Las ruinas circulares» di Jorge Luis Borges, pubblicato per la prima volta nel dicembre del 1940 sulla rivista letteraria *Sur* (n.75, pp.100-106) e per la seconda volta nel 1941, incluso nella raccolta *El jardín de senderos que se bifurcan* che alcuni anni più tardi entra a far parte del libro *Ficciones* (1944).

La trama è ben nota. Un misterioso «hombre gris» arriva alle rovine di un tempio «que devoraron los incendios antiguos» e lì si dedica per anni al suo compito «sobrenatural»: sognare un uomo «con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad», pur sapendo che questo scopo è «mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara». Una volta raggiunto, sogna il dio Fuoco del tempio, che gli assicura che «mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las Criaturas excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso». Così, dopo due anni dedicati «a descubrirle los arcanos del universo y del culto del fuego», il sognatore libera l'uomo sognato, ma non prima di aver cancellato i suoi ricordi «para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros». Dopo un periodo di tempo, «que ciertos narradores de su historia prefieren computar en años y otros en lustros», sente parlare di un «hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y de no quemarse». Riconosce in quell'uomo suo «hijo», sperando che non arrivi mai a comprendere «su condición de mero

simulacro». Finché un giorno le rovine circolari del tempo «fueron destruidas por el fuego», e non bruciandosi, «con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».

Quando si rende conto che i brandelli di fuoco «no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión», si riproduce la struttura ontologica del mondo narrato, cioè si ripete ciò che è accaduto al «hijo» (epanalessi verticale della struttura ontologica),⁷⁹ e allo stesso tempo il sognatore comprende la sua condizione di sognato, cambiando il mondo, l'ordine ontologico (metalessi orizzontale del personaggio).⁸⁰

Senza riprodurre il testo completo, né il suo sequenziamento, possiamo apprezzare comunque l'emergere di due elementi fantastici. Il primo, nella sequenza 16, avviene attraverso un'intrusione del narratore onnisciente quando racconta che la sera prima del sogno del dio Fuoco «el hombre casi destruyó toda su obra, pero se arrepintió». Subito dopo, tra parentesi, il narratore aggiunge «(Más le hubiera valido destruirla)», commentando e in un certo senso anticipando gli eventi (sillepsi orizzontale del narratore),⁸¹ e stabilendo così un legame nucleare che influisce sul livello narrativo. Il secondo elemento fantastico emerge invece nell'ultima sequenza del racconto, quando si scopre che l'uomo sognante è a sua volta un uomo sognato, creando così un legame trasformativo poiché produce un cambiamento paradigmatico nell'interpretazione dell'intera storia. In figura 15 lo S.A.A.:

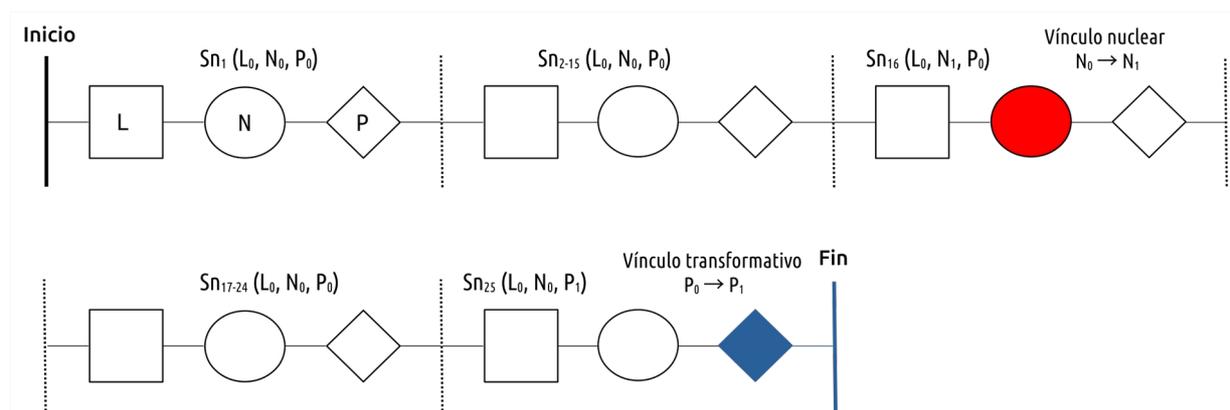


Figura 15. S.A.A. de «Las ruinas circulares» di Jorge Luis Borges.

⁷⁹ (Lang 2006: 38).

⁸⁰ (Lang 2006: 40).

⁸¹ (Lang 2006: 35).

I legami che emergono in questo modo permettono di risignificare alcuni passaggi del testo che a una prima lettura passano quasi inosservati (tra cui l'epigrafe, una citazione tratta da *Through the Looking-Glass* di Lewis Carroll: «And if he left off dreaming about you...»). Ad esempio nel secondo paragrafo, parlando del sognatore e di come «si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder». O poco prima di liberare il figlio, quando «a veces, lo inquietaba una impresión de que ya todo eso había acontecido...». Oppure nella penultima sequenza: «porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos». Solo dopo la lettura si capisce che queste frasi anticipano, caratterizzandola, la vera essenza del sognatore come essere sognato.

Il secondo racconto preso in esame per questa sezione, «La famiglia della mamma» di Michele Mari (*Fantasmagonia* 2012),⁸² è costruito su tre storie familiari (le prime tre sequenze della narrazione) che una mamma racconta al proprio figlio affascinato dalle cruenti tragedie che le pervadono. Nella prima gli racconta dello zio Alfred, morto di dolore dopo aver cacciato di casa l'unica figlia buona di cuore ed essere rimasto con le altre due malvagie, che prima lo schiavizzano facendolo morire dal dolore e infine si avvelenano l'un l'altra quando si suicida quella rimasta in vita. Nella seconda del cugino Harold che scopre che l'assassino del padre è lo zio, risposatosi poi con sua madre. Nella terza del bisnonno Rufus che subendo l'inganno del segretario finisce per strangolare la moglie, ritenuta adultera. Nella quarta sequenza entra in scena il padre del bambino, che rimprovera la moglie per la crudeltà e le efferatezze presenti nelle storie familiari che continua a raccontare al figlio. Nella quinta, l'ultima, si esplicita il nome della mamma, il tempo e lo spazio di svolgimento del racconto da cui si inferisce con facilità la vera identità del bambino: «Così disse Mary Arden, nell'anno di grazia 1572, nella cittadina di Stratford-upon-Avon, contea di Warwick, Inghilterra» (Mari 2012: 11). Dal sequenziamento possiamo ricavare in figura 16 il seguente S.A.A.:

⁸² Testo completo in Appendice (p.227).

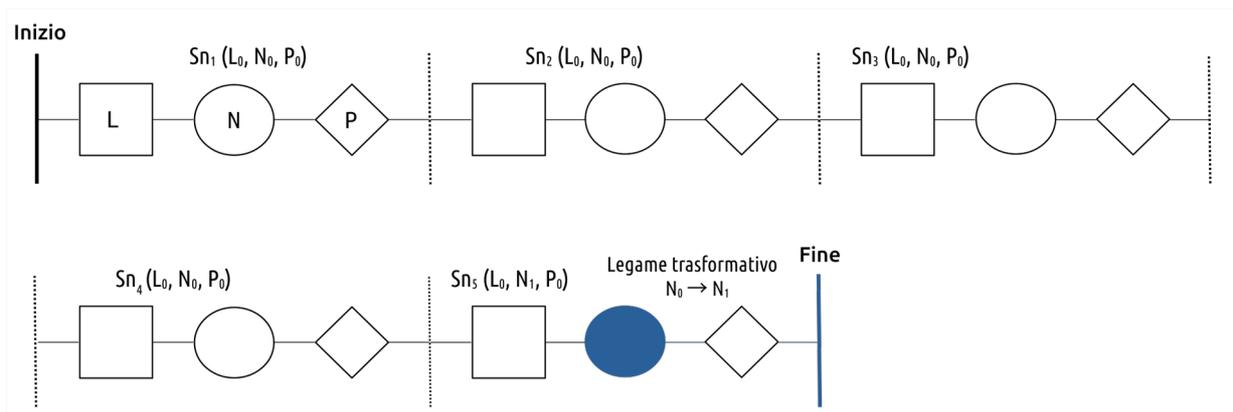


Figura 16. S.A.A. de «La famiglia della mamma» di Michele Mari.

È evidente come la rivelazione dell'identità del bambino, William Shakespeare, cambi a ritroso l'importanza delle storie familiari della mamma, che possiamo adesso riconoscere come le trame di tre tragedie tra le più importanti del bardo di Avon. La storia dello zio Alfred è difatti la trama del *Re Lear*; quella del cugino Harold è *Hamlet*; quella del bisnonno Rufus è *Otello*. L'ultima sequenza rappresenta una metalessi verticale del personaggio che passa dal mondo diegetico a quello extradiegetico, creando così un legame trasformativo che altera il livello narrativo del racconto.

3.1.4 Legame espansivo: il fantastico come trasgressione

Indichiamo come trasgressione il legame espansivo che emerge in un determinato livello e finisce per espandersi a un altro/i livello/i e a un'altra/e sequenza/e.

Prendiamo in considerazione due racconti. Il primo è «I giorni perduti» di Dino Buzzati,⁸³ pubblicato nella raccolta *Le notti difficili* del 1971, nel quale il protagonista Ernst Kazirra, tornando nella sua «suntuosa villa», trova un uomo intento a caricare su un camion delle casse prese dalla casa. Non riuscendo a fermarlo in tempo, lo segue fin sul ciglio di un burrone, evidente discarica di tale mercanzia. Scopre così che le casse sono piene dei suoi giorni perduti. Ne apre tre e vede prima la fidanzata «che se n'andava per sempre. E lui

⁸³ Testo completo in Appendice (p.230).

neppure la chiamava», poi il fratello nella solitaria stanza d'ospedale («[...] lui era in giro per affari»), infine il «fedele mastino che lo attendeva da due anni, ridotto pelle e ossa. E lui non si sognava di tornare». Il protagonista vorrebbe quindi riavere indietro almeno questi tre giorni, anche pagando («Io sono ricco. Le darò tutto quello che vuole»), ma lo scaricatore con un gesto si mostra incorruttibile, svanendo infine nell'aria insieme alle casse.

La corrispondenza «casse» = «giorni perduti» viene prima insinuata nel testo durante il dialogo tra i due personaggi («E cosa sono tutte queste casse?»). Quello lo guardò e sorrise: «Ne ho ancora sul camion, da buttare. Non sai? Sono i giorni»), e poi sancita anche sul piano linguistico da un inaspettato cambio morfemico. Una volta a conoscenza del contenuto delle casse, il protagonista infatti vuole vedere con i propri occhi, così scende la scarpata «[...] e ne aprì uno». Il partitivo «ne» è un pronome indefinito nel genere e nel numero. L'uso della desinenza maschile «-o» si riferisce al contenuto, al giorno, ma il verbo «aprire» dovrebbe fare riferimento al contenitore, alla cassa, per cui ci saremmo aspettati di leggere *ne aprì una*. La sostituzione è avvenuta. Lo straniamento prodotto dal cambio grammaticale pervade il piano narrativo e permette al protagonista di aprire le casse e vederci dentro frammenti di vita ormai passata, conseguenze di misere scelte che lo costringono al rimpianto. Il legame espansivo emerge dal testo grazie al cambio di un morfema grammaticale che riconfigura le nostre appercezioni intorno a un attrattore diverso. Avviene cioè un cambiamento di 2° ordine. Vediamo nel dettaglio in figura 17 lo S.A.A.:

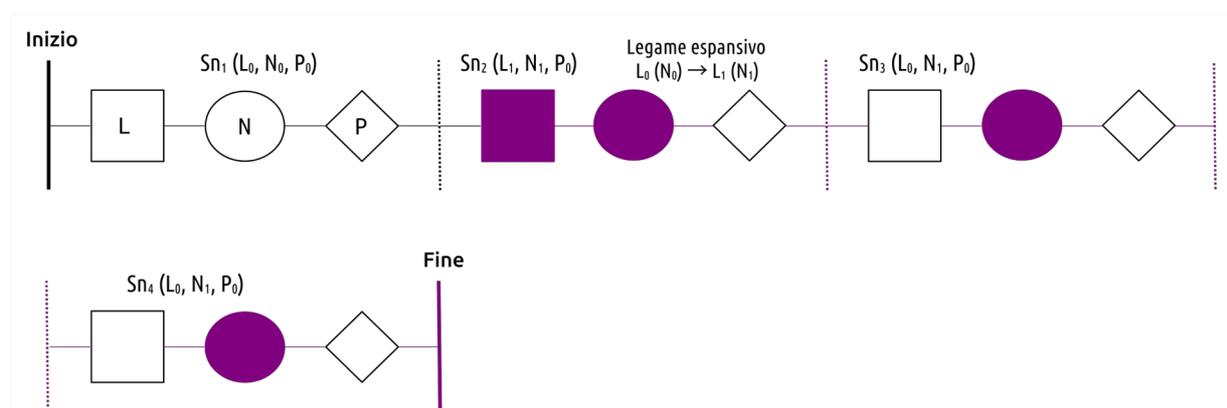


Figura 17. S.A.A. de «I giorni perduti» di Dino Buzzati.

Il secondo racconto è «Relámpagos» di Ángel Olgoso (*Los demonios del lugar* 2007).⁸⁴ La scelta di questa storia è dovuta alla concatenazione di diversi legami fantastici con cui è strutturata la narrazione e che interessa a spirale i tre livelli (di seguito il testo completo):

Un rayo fulminó nuestro palo mayor, arrojándome a la helada negrura de las aguas. Olas como cordilleras arremetían contra el barco, que crujía y cabeceaba espantosamente, guiado a la condenación de las rocas de bajo. La corriente me arrastró hasta el fondo, entre bocanadas, con la vista fija en las trombas de espuma de la superficie que se alejaba, hasta que unos brazos atraparon con fuerza mi cabeza y me devolvieron al aire. La matrona, bajo la cegadora luz del quirófano, dio unas vigorosas palmadas en mi espalda de recién nacido, depositándome sobre el pecho de mi madre, que sudaba y jadeaba aún por la dificultad del parto. Redoblé mi llanto, deslumbrado por la blancura del lugar, pero reconocí entonces el gorgoteo de un alimento invisible. Convergía hacia dos boyas que se mecían en la suavísima resaca, llamándome. Atrapé con furia aquellos pezones maternos en busca de una promesa de saciedad. Mi lengua bordeó los senos, descendió luego por un costado, invadió impetuosa los muslos y se demoró en el centro magnético del cuerpo de mi amante. Ya de madrugada, el rumor de su marido tras la puerta me empujó despavoridamente bajo la cama. Me latían las sienes. Petrificado entre los muelles y la alfombra de felpa, la vergüenza dejó paso al enojo. Renuncié a la seguridad de un horizonte de zapatos y tiempo estancado y asomé fuera la cabeza. Una de las balas enemigas hizo rechinar mi casco, devolviéndome al barro de la trinchera. Demonios de humo danzaban en la noche. Las explosiones de mortero se sucedían sin intervalos ante aquel lodazal ensangrentado. Recobré mi fusil, rugiendo de desesperación y sed irrefrenables, me afirmé sobre los pies y apunté impulsivamente hacia la llanura. Mi disparo derribó al asesino de mi hijo mientras se celebraba el juicio por el crimen. Hubo en la sala agitación de bombines y cuellos de celuloide, pero ese acto alivió mi cólera y mi amargura y pude rememorar por fin, sin estremecerme, su rostro tan grave para un niño de nueve años. Los guardias del tribunal me inmovilizaron de inmediato, obligándome a sentarme con cierta rigidez. Ajustaron después las correas de la silla eléctrica contra mis miembros. Cerré los ojos, como si ello me permitiera eludir la ejecución o creyese vivir en la linde un sueño interminable. Cuando alguien accionó los conmutadores del cuadro, la descarga bramó salvajemente a través de mi piel calcinada, fluyó por los muros de la penitenciaría, retornó a las alturas y perduró allí hasta asimilarse a un rayo que fulminó nuestro palo mayor, arrojándome a la helada negrura de las aguas. (Olgoso 2007: 15-16)

⁸⁴ Abbiamo già tracciato in passato una panoramica sulle molteplici sfaccettature dell'autore granadino nell'articolo "Fondamenti della poetica di Ángel Olgoso." *Orillas. Rivista d'ispanistica* 2: 1-15. <http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/287>. (Remorini 2013).

Il racconto è composto da sette sequenze, ciascuna sviluppata in poche frasi (l'ultima sequenza nella frase finale), che rappresentano momenti significativi della vita di un uomo. Ogni momento è plasmato dalla risignificazione del significato del discorso narrativo che disegna il momento precedente. Così, la nascita descritta nella seconda sequenza⁸⁵ nasce letteralmente dall'espressione «hasta que unos brazos atraparon con fuerza mi cabeza y me devolvieron al aire», che nella prima sequenza⁸⁶ rappresenta la speranza di salvezza di un naufrago. La storia d'amore del protagonista con una donna sposata nella terza⁸⁷ è la continuazione adulta della «promesa de saciedad» con cui è stato allattato il bambino. Il combattimento in guerra nella quarta⁸⁸ inizia nel momento in cui emerge dal precario nascondiglio della casa dell'amante («asomé fuera de la cabeza»). Gli spari della battaglia («me afirmé sobre los pies y apunté impulsivamente hacia la llanura») sono al servizio della vendetta consumata nella quinta.⁸⁹ Fino alla sesta scena⁹⁰ dell'esecuzione giudiziaria (annunciata dall'arresto nell'aula di tribunale, «me inmovilizaron de inmediato, obligándome a sentarme con cierta rigidez»), che si conclude con le stesse parole dell'inizio del racconto (l'ultima sequenza, «un rayo que fulminó nuestro palo mayor, arrojándome a la helada negrura de las aguas»), in un movimento circolare che da un lato racchiude l'intera linea di vita di un uomo (dalla nascita alla morte), dall'altro attiva meccanismi che cambiano la prospettiva dell'intera narrazione. Raffiguriamo in figura 18 quanto visto nel seguente S.A.A.:

⁸⁵ Quattro frasi: «La matrona, [...] una promesa de saciedad».

⁸⁶ Tre frasi: «Un rayo [...] me devolvieron al aire».

⁸⁷ Cinque frasi: «Mi lengua [...] asomé fuera la cabeza».

⁸⁸ Quattro frasi: «Una de las balas [...] hacia la llanura».

⁸⁹ Tre frasi: «Mi disparo [...] cierta rigidez».

⁹⁰ Tre frasi: «Ajustaron [...] a la helada negrura de las aguas».

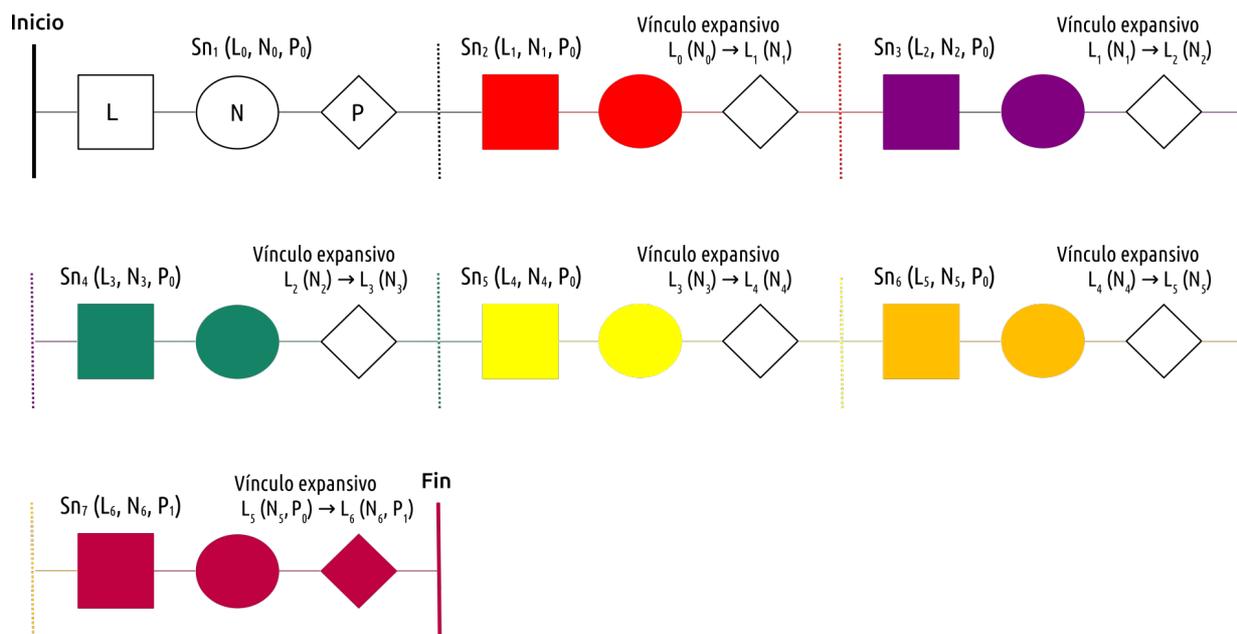


Figura 18. S.A.A. de «Relámpagos» di Ángel Olgo.

Attraverso la polisignificazione (il significante viene trasferito in un altro contesto, connotandolo con un significato diverso e configurando un'epanalessi orizzontale dell'azione),⁹¹ si producono legami fantastici espansivi che creano nuove connessioni apperceptive che attraversano i livelli (nello specifico, il livello linguistico si espande a quello narrativo), riconfigurandosi a ogni nuova sequenza. Infine, l'ultima sequenza produce anche un cambio paradigmatico (metalessi orizzontale del personaggio).⁹² Rileggendo il testo (pratica suggerita dalla circolarità stessa del racconto), osserviamo infatti come l'ordine sequenziale della narrazione, che rappresenta i diversi passaggi della vita del protagonista, si configura come il susseguirsi di *flashbacks* (anticipati dai «relámpagos» del titolo) di quella stessa vita che si svolgono nella mente del protagonista negli istanti che precedono la sua morte, oppure (la ripetitività dell'intero discorso narrativo non ha in realtà una chiusura finale) come ripetute e innocue rappresentazioni oniriche (o addirittura come allucinazioni deliranti). Da qui l'indecisione epistemologica e ontologica finale che comporta il cambio di paradigma.

⁹¹ (Lang 2006: 38).

⁹² (Lang 2006: 40).

3.2 La sequenza narrativa come unità narratologica minima

All'interno della teoria delle appercezioni, per la ricerca e individuazione dei legami fantastici che possono emergere dalle narrazioni, risulta fondamentale indagare e delimitare il concetto di sequenza narrativa, negli ultimi decenni oggetto di analisi in base ad approcci critici differenti, senza mai arrivare a definizioni chiare e condivise, né a una precisazione univoca dei suoi limiti e della sua portata. La questione di fondo che sembra rendere quasi impossibile un accordo teorico minimo riguarda la connotazione dell'oggetto di studio e la sua appartenenza a uno dei due grandi ambiti di costruzione cronologica di ogni narrazione, come ben riassunto da Franco Passalacqua e Federico Pianzola: «the overlapping of terms is very frequent: 'sequence' sometimes stands for 'sjuzhet', sometimes for 'fabula', some other times it has different specifications» (2011: 16).

Troviamo così posizioni critiche diametralmente opposte che si ricollegano alla distinzione fatta da Gérard Genette tra due diverse narratologie: quella *tematica*, dedicata all'analisi della storia o del contenuto, e quella *modale*, dedicata all'analisi del discorso narrativo come modalità di rappresentazione (Pier 2016: 20). Così, ad esempio, Jean-Micheal Adam interpreta la sequenza come uno schema testuale, una struttura linguistica complessa che crea una rete relazionale scomponibile in elementi che costituiscono un insieme, essendo allo stesso tempo un'entità relativamente autonoma con un'organizzazione interna di dipendenza e indipendenza rispetto all'unità più grande di cui fa parte, cioè il testo (Adam 2011a), mentre in Raphaël Baroni, ad esempio, si riscontrano definizioni che puntano a una funzione più comunicativa delle sequenze narrative, sottolineando in questo modo la necessità di ancorare qualsiasi studio all'analisi del contenuto (Passalacqua, Pianzola 2011: 17).

L'approccio cognitivo rappresenta un'altra possibile prospettiva di indagine. Così ad esempio Marina Ludwigs suggerisce come la sequenza narrativa possa considerarsi come una proprietà del pensiero simbolico (2022: 783), mentre Gerald Prince ne segnala il carattere semantico, e non semiotico, per cui le informazioni che il lettore ricava durante il processo di lettura sono più numerose e di maggior valore di quelle trasmesse dal solo testo (2016: 15). Ritengo che tale posizione sia in consonanza con la teoria delle appercezioni (Remorini

2023a), aggiungendo un terzo componente alla discussione, ossia il lettore (Grabes 2014), con i conseguenti cambiamenti nelle connessioni appercettive che il testo porta con sé lungo il suo sviluppo narrativo.

Hilary Dannenberg propone una via d'uscita concettuale con una definizione di trama volta a inglobare la configurazione logica della storia –principale oggetto di interesse dei paradigmi formalista e strutturalista– e la dinamica dei testi legata alla progressione di lettura lungo la narrazione. A tal fine, riflette sulla volontà cognitiva di mappare la configurazione finale della storia all'interno di una «coherent and definitive constellation of events» (2008: 13) che può rivelarsi solo al termine della storia, mentre la trama è descritta come «an ontologically unstable matrix of possibilities» (2008: 13).

Possiamo tuttavia tracciare alcune caratteristiche comuni che emergono dai vari contributi critici, come ad esempio la sua ineludibile linearità –«narrative sequence is a basically linear phenomenon» (Ryan 2016: 176)–, o ancora l'unidirezionalità forzata, sia per quanto riguarda la successione degli eventi della storia raccontata sia in merito alla sequenza dei segni grafici di lettura –«unidirectional succession of elements or events [...]. Regarding language texts, it is the irreversible sequence of signs from beginning to end» (Grabes 2014)–. Dalla narratologia cognitiva deriva anche la nozione di intersequenzialità (Sternberg 2003: 612), il processo mentale che si genera negli spazi o nei vuoti lasciati aperti tra l'azione e la comunicazione, responsabile principale delle aspettative create durante la lettura sull'evolversi della storia raccontata e del discorso narrativo che la rappresenta, e che parrebbe a tutti gli effetti essere la materializzazione di quella «matrix of possibilities» di cui parla Dannenberg: «sequence is not a “given” of discourse but that, in the case of narrative sequence, at least, it exists by virtue of intersequence» (Pier 2016: 34). La disposizione grafica del testo, inteso come vero e proprio spazio narrativo (Ryan 2012), è uno dei possibili fattori di demarcazione delle sequenze e un chiaro elemento di influenza della intersequenzialità.

Il presente capitolo rappresenta un contributo a questa discussione teorica, considerando la sequenza narrativa come l'unità narratologica minima del testo. In quanto tale, riguarda sia il discorso (lo *sjuzhet*, la *dispositio*), attraverso le distinte categorie narratologiche, sia il racconto (la *fabula*, l'*inventio*), attraverso i momenti e le funzioni narrative. Grazie

all'intersequenzialità –qui intesa come il processo cognitivo derivato dalla teoria delle appercezioni (Remorini 2023a) che permette al lettore, da un lato, di stabilire le connessioni rilevanti tra una sequenza e le precedenti e, dall'altro, di inferire la continuazione del discorso narrativo e della storia narrata– le sequenze possono essere raggruppate in macro-sequenze. L'obiettivo principale è la costruzione di uno strumento testuale di sequenziamento attraverso l'analisi narratologica dei testi narrativi che graviti intorno alla sequenza come unità narratologica minima, prendendo in considerazione determinate categorie per sistematizzare, da una parte, i contributi critici sulla sequenza narrativa, e dall'altra i lavori di analisi narratologici più recenti, come ad esempio quello di Buyukkarci e Kalelioglu, che analizzano le macrosequenze del racconto «The Ransom of Red Chief» di O. Henry (pseudonimo di William Sydney Porter) unicamente in base al tempo e gli spazi della storia (2020: 9-12).

3.2.1 Categorie e descrittori per il sequenziamento narratologico

Per raggiungere questo scopo e avere uno strumento di sequenzialità applicabile a qualsiasi narrazione, dobbiamo innanzitutto chiarire le categorie narrative oggetto dell'analisi narratologica. Ampliamo, per la loro specificazione, la classificazione in tre aree suggerita da Genette per ogni questione inerente a questo tipo di analisi (Genette 1972: 86-87) che distingue tra *tempo* (relazione tra tempo del racconto e tempo del discorso), *modo* (la ricorrenza e la forma della rappresentazione narrativa) e *voce* (istanza narrativa). Così, tre categorie si riferiscono al tempo della narrazione (tempo, ordine e durata), due al modo in cui la storia viene presentata (frequenza e modo), una alla voce (situazione narrativa) e una alla funzione svolta (funzione narrativa).

Più specificamente, per quanto riguarda il tempo narrativo, distinguiamo tra:

– Ulteriore (U), il tipo tradizionale di narrazione retrospettiva, in cui il narratore racconta eventi avvenuti in precedenza, in un momento successivo e con tempi verbali al passato (Fludernik 2009: 100);

– Simultaneo (S), il reportage sincronico, molto sviluppato nei racconti del XX secolo, che produce una narrazione al presente la cui azione si sviluppa nello stesso momento in cui la storia viene raccontata (Jahn 2021: 62);

– Anteriore (A), la forma meno frequente di discorso profetico/provvidenziale, che produce una narrazione al futuro che racconta eventi non ancora avvenuti (Jahn 2021: 62);

– Intercalato (I), come nella scrittura di lettere e diari, dove si alternano episodi esperienziali al presente a episodi di avvenimenti passati (Fludernik 2009: 100).

L'ordine temporale, ovvero la relazione degli eventi nel mondo diegetico e nel discorso narrativo (Fludernik 2009: 34), può dare origine a:

– un ordine cronologico (C), in cui la presentazione della storia segue la naturale sequenza degli eventi (Jahn 2021: 63);

– una analepsi (An), la più comune delle anacronie, cioè le deviazioni dall'ordine cronologico, in cui gli eventi sono presentati prima del tempo diegetico corrente (Jahn 2021: 63);

– una prolessi (P), l'altra possibile anacronia, oggi piuttosto rara, anche se un po' più frequente nei romanzi del XIX secolo (Fludernik 2009: 34), in cui si anticipa un evento futuro (Jahn 2021: 63);

– una acronia (Acr), tipica dei testi sperimentali postmoderni, definita da Genette come «une anachronie privée de toute relation temporelle, et que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans âge» (Genette 1972: 136), in cui è difficile stabilire se un evento segue un altro in ordine cronologico, o anche passaggi testuali in cui, secondo la logica, non c'è storia, ma solo discorso narrativo (Fludernik 2009: 105).

La durata del tempo narrativo, invece, scandisce il ritmo della narrazione e deriva dal rapporto tra il tempo del discorso (TD) e il tempo della storia (TS), dando luogo a cinque possibilità (Martínez, Scheffel 2021: 44):

– Ellissi (E), quando qualcosa che si verifica nella storia non viene affatto menzionato nel discorso narrativo (Fludernik 2009: 32), corrispondente al grado zero del tempo del discorso (TD = 0);

– Sommario (So), quando il tempo del discorso per raccontare un episodio è notevolmente più breve del tempo della storia narrata ($TD < TS$), come ad esempio all'inizio e alla fine dei romanzi, dove i primi anni del protagonista o la sua vita dopo l'epilogo sono spesso riassunti in pochi paragrafi (Fludernik 2009: 32);

– Scena (Sc), o presentazione isocrona, in cui il tempo del discorso e il tempo della storia sono approssimativamente uguali o corrispondono ritmicamente ($TD \approx TS$). Questo si verifica di solito nei passaggi che contengono molti dialoghi o una presentazione dettagliata dell'azione (Jahn 2021: 64);

– Narrazione (N), modalità panoramica, in cui il discorso accelera leggermente ($TD > TS$), mentre spiega cosa sta accadendo (Jahn 2021: 65);

– Pausa (P), passaggi del testo, ad esempio descrizioni di paesaggi, stati d'animo o contesti storico-sociali, senza correlazione ad alcuna azione nel mondo della storia (Fludernik 2009: 33), e in cui trascorre solo il tempo del discorso ($TS = 0$).

D'altra parte, è possibile accertare la frequenza con cui un racconto viene riprodotta e il modo in cui viene rappresentata.

Così, distinguiamo una narrazione in base alla sua frequenza (Jahn 2021: 65):

– Singolativa (S), in cui si racconta una volta ciò che è accaduto una volta (1 racconto / 1 storia: 1R / 1S);

– Ripetitiva (R), in cui ciò che è accaduto viene raccontato più volte ($nR / 1S$);

– Iterativa (I), in cui si racconta una volta quello che è successo n volte ($1R / nS$).

Il modo di presentazione, cioè le forme in cui un episodio può essere rappresentato, deriva fondamentalmente dalle relazioni di frequenza e di durata identificate in precedenza (Jahn 2021: 66). Si è soliti distinguere tra «telling modes» (Fludernik 2009: 33), in cui il narratore controlla apertamente tutto ciò che riguarda l'azione (la sua descrizione, caratterizzazione e disposizione del punto di vista), e un «showing mode» (Fludernik 2009: 33), in cui la mediazione narrativa è scarsa o assente e il lettore svolge essenzialmente il ruolo di testimone degli eventi:

– Narrativo (N), legato alla modalità panoramica, in cui il narratore racconta e condensa le diverse sezioni della storia;

– Descrittivo (De), che si concretizza nelle pause nel tempo della storia, in cui il narratore introduce un personaggio o descrive l'ambientazione dell'azione;

– Argomentativo (A), sviluppato nelle pause della narrazione e che rappresenta le tipiche intrusioni del narratore per commentare svariati aspetti della narrazione (i personaggi, lo sviluppo dell'azione, le circostanze dell'atto di narrare, ecc.);

– Dialogico (Di), legato alla presentazione isocrona, presenta un flusso continuo di eventi.

D'altra parte, la situazione narrativa gravita attorno a due fuochi, l'istanza narrativa (narratore eterodiegetico o omodiegetico), e la focalizzazione del discorso (autoriale, attoriale, neutrale), che possono essere combinati in tutte le combinazioni possibili (Martínez, Scheffel 2021: 94):

– Eterodiegetico-Autoriale (E.Au), un narratore assente dalla storia, cioè che non appare come personaggio, e che vede gli eventi da una posizione esterna, spesso una posizione di assoluta autorità che gli permette di conoscere tutto del mondo della storia e dei suoi personaggi (focalizzazione zero), compresi i loro pensieri privati e le loro motivazioni inconscie (narratore onnisciente);

– Omodiegetico-Autoriale (O.Au), nella quale il narratore onnisciente (focalizzazione zero) appare come un personaggio diegetico;

– Eterodiegetico-Attoriale (E.Att), dove il narratore assente dalla storia fa un resoconto degli eventi di cui è stato testimone, o che gli sono stati raccontati da altri personaggi, partendo dal proprio punto di vista (focalizzazione interna);

– Omodiegetico-Attoriale (O.Att), nella quale il narratore che racconta gli eventi dal proprio punto di vista focale è un personaggio della storia (focalizzazione interna);

– Eterodiegetico-Neutrale (E.N), in cui il narratore non partecipa della storia raccontata e dove si esplicita solo quello che si può «vedere» dei personaggi raccontati (focalizzazione esterna);

– Omodiegetico-Neutrale (O.N), dove il narratore è un personaggio che racconta solo ciò che vede (focalizzazione esterna).

Infine la funzione narrativa (Adam 2011b: 11) la quale, assumendo il proprio senso solo all'interno della totalità della narrazione, potrebbe considerarsi a tutti gli effetti come il risultato dell'intersequenzialità, il vincolo tra una determinata sequenza e la narrazione intera, materializzando in fin dei conti proprio quella «coherent and definitive constellation of events» che, secondo Dannenberg, si realizza alla fine della lettura.

– F0= Punto entrata: prefazione, riassunto che precede l'entrata nel mondo diegetico o il suo inizio;

– F1= Situazione iniziale: una sequenza che funge da situazione iniziale della narrazione di un mondo diegetico con o senza tensioni;

– F2= Nodo: che interrompe la situazione iniziale e mette letteralmente in moto il processo narrativo attraverso un'azione intenzionale o non intenzionale, un evento, o anche attraverso la rivelazione di una lacuna cognitiva (sapere/non sapere, un segreto ancora da svelare, una curiosità, ecc.);

– F3= (Re)Azione o Valutazione: sul piano dell'azione dei personaggi e/o sul piano cognitivo, la cui responsabilità è assunta da un personaggio o dal narratore;

– F4= Scioglimento: che permette al processo narrativo di andare verso la sua fine (definitiva o provvisoria);

– F5= Situazione finale: in cui la tensione iniziale o quella introdotta dal nodo (F2) viene dissipata o mantenuta per lasciare alla narrazione la possibilità di un nuovo sviluppo;

– FΩ= Valutazione finale: morale, coda che segue la fine degli eventi diegetici, commentando le implicazioni o le deviazioni.

L'ultima categoria, direttamente collegata alla teoria delle appercezioni, è la presenza/assenza di legami fantastici. Lungo la narrazione possono emergere anomalie nucleari, alterazioni trasformative e trasgressioni espansive –tipo di legame– in uno o più dei tre livelli appercettivi di lettura, due connessi con il discorso –livello linguistico e livello narrativo–, uno con la storia –livello paradigmatico– (Remorini 2023a).

3.2.2 «Un volto umano» di Tommaso Landolfi

Come esempio di sequenziamento narratologico, analizziamo i racconti «Un volto umano» di Tommaso Landolfi e «Lontano lontano (una storia vera)» di Michele Mari secondo i descrittori delle suddette categorie narratologiche. Per ovviare la possibile soggettività del sequenziamento opererò un cambio di sequenza ad ogni cambio di uno qualunque dei descrittori segnalati.

Per ogni sequenza riportiamo la successione numerica («N. seq.»), l'estensione in righe («L. seq.»), e a seguire, raggruppate per colori secondo la classificazione esposta in precedenza, tutte le categorie narratologiche: tempo della narrazione («Tempo»), ordine del tempo («Ordine T.»), durata del tempo («Durata T.»), frequenza del racconto («Freq. R.»), modo del racconto («Modo R.»), situazione narrativa («Situaz. N.»), funzione narrativa svolta dalla stessa («Funz. N.») e presenza/assenza di legami fantastici con eventuale livello («Livello») e tipo di legame creato («Legame»). L'analisi narratologica di ciascuna sequenza è dettagliata di seguito.

Il testo di Tommaso Landolfi, «Un volto umano»,⁹³ fu pubblicato sul *Corriere della Sera* il 27 settembre 1971, e in seguito nella raccolta *Adelphi Diario perpetuo* nel 2012. Il titolo ha una funzione descrittiva tematica, con indicazione esplicita del contenuto (Genette 1987: 75). Riportiamo subito in figura 19 la tabella riassuntiva dell'analisi narratologica dell'intero racconto:

⁹³ Testo completo in Appendice (p.232).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	6	S	Acr	P	S	A	E.Au	F0	Ø	Ø
2	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
3	3	U	An	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
4	6	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
5	2	U	C	P	S	De	O.Att	F1	Ø	Ø
6	5	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	Ø	Ø
7	2	U	C	P	S	A	O.Att	F1	Ø	Ø
8	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
9	2	U	An	N	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
10	10	U	C	Sc	S	Di	O.N	F1	Ø	Ø
11	2	U	C	So	S	N	O.Att	F1	Ø	Ø
12	1	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	Ø	Ø
13	6	U	C	N	S	N	O.Att	F2	P	N
14	5	U	C	P	S	De	O.Att	F2	Ø	Ø
15	6	U	C	P	S	A	O.Att	F2	Ø	Ø
16	1	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
17	4	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	Ø	Ø
18	3	U	C	P	S	A	O.Att	F3	Ø	Ø
19	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
20	10	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	Ø	Ø
21	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
22	4	U	C	So	S	N	O.Att	F3	Ø	Ø
23	4	U	C	So	S	N	O.Att	F4	Ø	Ø
24	2	U	C	So	S	N	O.Att	F5	Ø	Ø
25	2	U	C	N	S	N	O.Att	F5	Ø	Ø
26	3	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F5	Ø	Ø
27	11	U	C	P	S	A	O.Att	FØ	N	N

Figura 19. Tabella analisi narratologica de «Un volto umano» di Tommaso Landolfi.

Il racconto inizia con un paragrafo introduttorio (Sn₁, in figura 20 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) in cui il narratore (che in mancanza di indicazioni contrari è da considerarsi eterodiegetico autoriale) introduce come punto d'entrata (funzione F0) l'argomento del racconto (parlerà di fatti rimasti inspiegati), cercando una connessione con il lettore, anche con verbi alla prima persona plurale e al presente indicativo (tempo del discorso simultaneo all'atto narrativo e acronia temporale senza sviluppo dell'azione):

La ragione è una bella cosa, magari la più bella: eppure ciascuno di noi ha tra i suoi ricordi qualche fatto o fatterello (non importa se insignificante) restato senza definitiva spiegazione. Sarà perché non sapemmo esercitare convenientemente e fino in fondo la nostra ragione, o perché questa era davvero impotente a penetrare l'arcano, in altre parole l'oggetto della sua investigazione ne eccedeva i termini? Pauroso dubbio. Comunque sia voglio riferire, pari pari e senza commenti, uno di codesti fatterelli. (2012: 146)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	6	S	Acr	P	S	A	E.Au	F0	∅	∅

Figura 20. Tabella descrittori narratologici Sn₁ de «Un volto umano».

Il narratore inizia quindi la narrazione cronologica del racconto (Sn₂, in figura 21 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) con verbi al passato (modo narrativo con tempo ulteriore e situazione iniziale F1) di una storia che lo vede partecipe (omodiegetico attoriale): «Una notte di pioggia, e di vento stizzoso, m'ero ritirato al piano superiore e mi disponevo a coricarmi; quando sentii bussare al portone» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
2	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅

Figura 21. Tabella descrittori narratologici Sn₂ de «Un volto umano».

Segue una brevissima analepsi interna completa (Sn₃, in figura 22 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) con verbi al trapassato prossimo (Genette 1972: 117) che anticipa, spiegandone le motivazioni, la riluttanza del protagonista-narratore ad andare ad aprire la porta (racconto retrospettivo portato fino a congiungersi con il racconto principale): «Per raggiungere la mia camera da letto avevo dovuto chiudermi parecchi usci alle spalle, e c'era l'ulteriore difficoltà del cortile da attraversare, ove avessi voluto dar retta al tardo visitatore [...]» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
3	3	U	An	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅

Figura 22. Tabella descrittori narratologici Sn₃ de «Un volto umano».

La sequenza successiva (Sn₄, in figura 23 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) riprende la narrazione cronologica del racconto principale, fino a scoprire che a chiamarlo è il cugino:

[...] sicché finì di nulla e cominciai a spogliarmi. Ma le bussate seguitavano e si accavallavano, con un certo ritmo d'urgenza che mi indusse a ripensarci; ridisceso dunque, e incappato alla meglio per affrontare il cielo inclemente sulla detta corte, aprii il portone. Non vidi nessuno. Brontolando contro ipotetici (e in verità poco probabili) burloni, mi ridussi nuovamente nella mia camera. Qui però mi sentii chiamare di sotto le finestre, e riconobbi alla voce tal mio cugino. (2012: 146)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
4	6	U	C	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅

Figura 23. Tabella descrittori narratologici Sn₄ de «Un volto umano».

Breve pausa del racconto per tratteggiare rapidamente la personalità del cugino (Sn₅, in figura 24 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «ottimo ragazzo, salvo che, di tanto in tanto, un po' bislacco e misterioso. Del resto, non lo vedevo da mesi» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
5	2	U	C	P	S	De	O.Att	F1	∅	∅

Figura 24. Tabella descrittori narratologici Sn₅ de «Un volto umano».

Scena dialogica (Sn₆, in figura 25 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) tra il protagonista-narratore affacciato alla finestra e suo cugino in strada con incisi sulle condizioni meteo e commenti del narratore:

«Che diavolo c'è?» gli gridai tra le raffiche di pioggia e mal reggendo il battente della finestra, che il vento voleva strapparmi di mano.
 «C'è che... C'è una cosa: una cosa».
 «Vieni dentro» troncai.
 «Vieni fuori tu, invece» ebbe la faccia fresca di replicare». (2012: 146)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
6	5	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	∅	∅

Figura 25. Tabella descrittori narratologici Sn₆ de «Un volto umano».

Breve pausa per dare spazio al commento del protagonista-narratore (Sn₇, in figura 26 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Ora, disputare con lui e indurlo ad entrare era, tutto sommato, poco meno scomodo che fare a suo modo» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
7	2	U	C	P	S	A	O.Att	F1	∅	∅

Figura 26. Tabella descrittori narratologici Sn₇ de «Un volto umano».

Ripresa narrativa in cui i due vanno a casa del cugino (Sn₈, in figura 27 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «mi imbacuccai pertanto col maggior impegno possibile e mi lasciai condurre a casa sua, a due passi. Dove giunti, il cugino mi spiegò subito di che si trattava» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
8	2	U	C	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅

Figura 27. Tabella descrittori narratologici Sn₈ de «Un volto umano».

Nuova analessi interna completa (Sn₉, in figura 28 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) per raccontare il motivo scatenante della visita del cugino: «Mezz'ora prima, pretese, stava per addormentarsi, allorché d'improvviso, nel buio, gli era sorto innanzi un volto umano» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
9	2	U	An	N	S	N	O.Att	F1	∅	∅

Figura 28. Tabella descrittori narratologici Sn₉ de «Un volto umano».

Scena dialogica pura (Sn₁₀, in figura 29 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici), senza commenti né incisi di alcun tipo da parte del narratore, qui omodiegetico neutrale:

«Un volto umano... al buio... Che significa?».

«Questo devi dirmelo tu, se ti riesce; voglio insomma sapere se son pazzo io, oppure...».

«Oppure?».

«Oppure se c'è qualcosa di pazzo intorno a me, o nell'aria o non so».

«Ma cerca almeno di essere più preciso nella descrizione di codesto volto».

«Non c'è bisogno: tu lo vedrai... o non lo vedrai, e perciò sei qui. Andiamo».

«Dove?».

«Nella mia stanza; coraggio. Stenditi qui accanto a me, di modo che il tuo angolo di vista non sia diverso dal mio di poc'anzi. Adesso spengiamo la luce e stiamo a guardare. Dovremmo vederlo lì, da quella parte». (2012: 146)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
10	10	U	C	Sc	S	Di	O.N	F1	∅	∅

Figura 29. Tabella descrittori narratologici Sn₁₀ de «Un volto umano».

Il narratore riassume sommariamente i minuti successivi di attesa (Sn₁₁, in figura 30 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Rimanemmo fermi e cheti per alcuni minuti; poi a me la situazione sembrò assurda e buffa; principiai ad agitarmi, borbottando che non vedevo nulla e che mi pareva inutile...» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
11	2	U	C	So	S	N	O.Att	F1	∅	∅

Figura 30. Tabella descrittori narratologici Sn₁₁ de «Un volto umano».

Il cugino mette fine all'attesa annunciando l'imminente comparsa del volto umano (Sn₁₂, in figura 31 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «“Aspetta” interruppe il cugino con voce soffocata: “ora, ecco ora”» (2012: 146).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
12	1	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F1	∅	∅

Figura 31. Tabella descrittori narratologici Sn₁₂ de «Un volto umano».

Nella sequenza 13 (Sn₁₃, in figura 32 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) il volto umano infine si rivela (funzione di nodo narrativo F2):

E veramente, la mia attenzione fu ora attratta da un tenue e indistinto chiarore, simile a quello che possono diffondere le lancette fosforescenti d'una sveglia. E lì per lì dovetti accontentarmi di questa

incerta impressione; ma in capo a pochi istanti, sempre meglio assuefacendosi il mio occhio all'oscurità, la visione si venne precisando, gli sparsi segni si composero, e rivelarono da ultimo ciò appunto che il cugino aveva annunciato, vale a dire un grande volto umano. (2012: 146-147)

Siamo in presenza di un evento sovranaturale, un'anomalia del paradigma del mondo narrato: appare un volto umano. Si instaura così una un legame nucleare fantastico $P_0 \rightarrow P_1$ che perdura fino alla sequenza 23, pur senza cambiare le connessioni appercettive di lettura (non c'è alcun oggetto mediatore a certificare l'evento sovranaturale).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
13	6	U	C	N	S	N	O.Att	F2	P	N

Figura 32. Tabella descrittori narratologici Sn₁₃ de «Un volto umano».

Descrizione del volto dall'aria malinconica e con gli occhi chiusi (Sn₁₄, in figura 33 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici):

Librato contro un angolo della stanza (il collo e le spalle, appena accennate, dileguavano giù nel buio), esso appariva tracciato per linee essenziali, senza tuttavia che nulla della sua espressione andasse perduto. E la sua espressione era alcunché di terribile: tanto profondamente malinconica, disperante, da riuscire quasi intollerabile allo sguardo e all'animo. E quella sorta di larva teneva le palpebre basse [...] (2012: 147)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
14	5	U	C	P	S	De	O.Att	F2	∅	∅

Figura 33. Tabella descrittori narratologici Sn₁₄ de «Un volto umano».

Il protagonista-narratore argomenta le proprie impressioni e turbamenti (Sn₁₅, in figura 34 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici):

[...] le avesse d'un tratto levate? - mi sorpresi a pensare follemente. Al contrario, la particolarità che in secondo luogo colpiva, e che aggiungeva al nostro orrore, era la sua completa fissità; laddove un moto qualsiasi della funesta effigie ci avrebbe forse messi sulla via d'una spiegazione. Nessun appiglio invece, nessun indizio ci veniva offerto; di fronte a una immagine manifestamente distorta

della realtà, ovvero di fronte a una realtà ignota, insospettata, noi dovevamo cavarcela colle nostre sole forze. (2012: 147)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
15	6	U	C	P	S	A	O.Att	F2	∅	∅

Figura 34. Tabella descrittori narratologici Sn₁₅ de «Un volto umano».

Il protagonista-narratore si scuote dall'incanto della visione, provando a reagire in qualche modo (Sn₁₆, in figura 35 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici). Inizia la (re)azione con funzione F3: «Eravamo rimasti, si capisce, come affascinati. Ma un attimo dopo balzai su» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
16	1	U	C	N	S	N	O.Att	F3	∅	∅

Figura 35. Tabella descrittori narratologici Sn₁₆ de «Un volto umano».

Scena dialogica (Sn₁₇, in figura 36 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) con incisi narrativi e descrittivi in cui il protagonista-narratore propone di accendere la luce o aprire la finestra, esperimenti già tentati in precedenza dal cugino:

«Riaccendiamo la luce!».

«A quale scopo?» disse dolcemente il cugino. «Colla luce, scompare».

«Ah, hai già fatto l'esperimento? Beh, allora...» e corsi alla finestra.

«Anche questo è già fatto» ridisse lui in tono blando. «Se però ci tieni». (2012: 147)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
17	4	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	∅	∅

Figura 36. Tabella descrittori narratologici Sn₁₇ de «Un volto umano».

Il protagonista-narratore ragiona sulla possibile essenza del volto come illusione ottica (Sn₁₈, in figura 37 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Mi figuravo, speravo, che il volto fosse in sostanza il risultato d'una fortuita combinazione di raggi luminosi,

quantunque deboli e male apprezzabili, penetranti nella camera attraverso gli scuri semichiusi da qualche remota fonte esterna [...]» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
18	3	U	C	P	S	A	O.Att	F3	∅	∅

Figura 37. Tabella descrittori narratologici Sn₁₈ de «Un volto umano».

Il protagonista-narratore prova quindi ad agire sugli scuri della finestra per modificare sulla conformazione del volto umano (Sn₁₉, in figura 38 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «[...] e di conseguenza andavo armeggiando con detti scuri per provocare, se mai, un cambiamento in quella inquietante parvenza. Ma le mie manovre non sortivano alcun effetto» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
19	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	∅	∅

Figura 38. Tabella descrittori narratologici Sn₁₉ de «Un volto umano».

Scena dialogica in cui i due discutono sull'eventualità di provare a toccare l'apparizione, e sulla sua identità (Sn₂₀, in figura 39 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici):

«Lascia,» mormorò il cugino «è tempo perso. E poi, a che serve?» soggiunse.

«Come, a che serve!» esclamai, tornando a sedere sul letto. «Non può certo finire così; adesso gli vado sotto e cercherò di toccarlo».

«Chi, lui?».

«Lui, sì».

«Ecco quanto io non farei» osservò gravemente.

«Perché, che pericolo c'è?».

«Oh, nessuno forse. Ma che ne so io cosa o chi è, lui?».

«Sciocchezze!».

(2012: 147)

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
20	10	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F3	∅	∅

Figura 39. Tabella descrittori narratologici Sn₂₀ de «Un volto umano».

Il protagonista-narratore ad ogni modo non si azzarda a toccare il volto umano (Sn₂₁, in figura 40 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Peraltro, e per quanto strano possa parere, non ebbi il coraggio di menare ad effetto il mio proposito» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
21	2	U	C	N	S	N	O.Att	F3	∅	∅

Figura 40. Tabella descrittori narratologici Sn₂₁ de «Un volto umano».

Il resto della notte lo passano quindi senza far niente, immobili a osservare il volto (Sn₂₂, in figura 41 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Passammo, così, il breve scorcio di notte ad ascoltare la pioggia, sempre vigilati da quell'immobile volto, che pure non ci guardava» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
22	4	U	C	So	S	N	O.Att	F3	∅	∅

Figura 41. Tabella descrittori narratologici Sn₂₂ de «Un volto umano».

All'alba, piano piano il volto scompare (Sn₂₃, in figura 42 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici). Fine del racconto principale della notte passata a casa del cugino. Funzione narrativa scioglimento F4: «Colle prime luci dell'alba esso gradatamente impallidi e si spense, lasciandoci davanti (è superfluo aggiungere) nient'altro che una nuda parete» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
23	4	U	C	So	S	N	O.Att	F4	∅	∅

Figura 42. Tabella descrittori narratologici Sn₂₃ de «Un volto umano».

La situazione finale successiva (funzione F5, con cambio spaziotemporale) non rivela alcun seguito all'evento inspiegabile (Sn₂₄, in figura 43 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Come talora avviene, e contro ogni aspettativa, la faccenda non ebbe alcun seguito: il cugino non si faceva vedere, per darmi ulteriori notizie, e anzi sembrava evitarmi» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
24	2	U	C	So	S	N	O.Att	F5	∅	∅

Figura 43. Tabella descrittori narratologici Sn₂₄ de «Un volto umano».

Racconto del nuovo incontro con il cugino (Sn₂₅, in figura 44 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «Quando finalmente lo rintoppai, alzò la mano quasi ad arginare la piena delle mie prevedibili domande e disse con aria leggera» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
25	2	U	C	N	S	N	O.Att	F5	∅	∅

Figura 44. Tabella descrittori narratologici Sn₂₅ de «Un volto umano».

Il cugino racconta che il volto non si è più fatto vedere (Sn₂₆, in figura 45 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici): «“Non è più comparso, non c'è più”. Accorgendosi poi che volevo qualcosa di meglio d'una spiccia e inconcludente constatazione, riprese: “Mah, forse era il volto di quella pioggia”. In altri termini se la cavò con un'uscita» (2012: 147).

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
26	3	U	C	Sc	S	Di	O.Att	F5	∅	∅

Figura 45. Tabella descrittori narratologici Sn₂₆ de «Un volto umano».

Il protagonista-narratore commenta la storia narrata, scartando l'eventuale beffa del cugino come spiegazione e rimanendo infine con la perplessità (Sn₂₇, in figura 46 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici):

E questo, se anche poco, è tutto. Ma qui gli spiriti forti, lo intendo bene, vorranno sapere come mai non mi sovvenisse la supposizione o spiegazione più ovvia: non poteva insomma darsi, non era anzi il più probabile, che il cugino avesse voluto divertirsi alle mie spalle e combinarmi, così tanto per fare, una piccola beffa? Ci pensai infatti: ché, diamine, con una qualunque mistura fosforata e simpatica deve esser facile produrre effetti del genere. Nondimeno, qual è il beffatore che rinuncia a vantarsi della propria beffa? E d'altra parte non fu neppur questo motivo estrinseco a rendermi dubbioso, bensì uno più sottile, che non esito a definire stilistico.

In breve, come avrebbe fatto il cugino, di quale mostruosa perizia o arte si sarebbe valso, per infondere alla sua sommaria figura quella espressione di disperata, d'intollerabile angoscia?

Cosicché, concludendo, io rimasi e rimango colla mia perplessità; il lettore giudichi secondo gli piace. (2012: 147)

Il testo si conclude con un'allocuzione diretta al lettore che rappresenta un'anomalia narrativa di silessi orizzontale del lettore (Lang 2006: 34) e che crea quindi un legame fantastico nucleare $N_0 \rightarrow N_1$.

N. Seq.	L. Seq.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
27	11	U	C	P	S	A	O.Att	FΩ	N	N

Figura 46. Tabella descrittori narratologici Sn_{27} de «Un volto umano».

3.2.3 «Lontano lontano (una storia vera)» di Michele Mari

Il racconto di Michele Mari, «Lontano lontano (una storia vera)»,⁹⁴ appartiene alla raccolta *Fantasmagonia* pubblicata da Einaudi nel 2012. Il titolo ha una funzione tematica (Genette 1987: 75) con valore metaforico (1987: 79) –ciò che si narra può solo accedere molto lontano–, ed è accompagnato da un inciso –(una storia vera)– che rappresenta, più che un sottotitolo, un'indicazione generica –«par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit» (Genette 1987: 89-90)–, con chiara funzione antifrastica (1987: 79): quella che segue non può essere una storia vera. In figura 47 la tabella riassuntiva con i descrittori narratologici dell'intero racconto:

⁹⁴ Testo completo in Appendice (p.236).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	8	S	Acr	P	S	De	O.Au	F0	∅	∅
2	5	U	C	So	S	N	E.Att	F1	∅	∅
3	8	U	C	P	S	De	E.Att	F1	∅	∅
4	8	U	C	N	S	N	E.Att	F1	∅	∅
5	4	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
6	4	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
7	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
8	5	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
9	9	U	C	P	S	A	E.Att	F2	P	N
10	2	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
11	10	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅
12	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅
13	9	U	C	Sc	S	N	E.Att	F2	∅	∅
14	21	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F2	∅	∅
15	2	U	C	So	S	N	E.Att	F2	∅	∅
16	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	∅	∅
17	2	U	C	P	S	De	E.Att	F3	∅	∅
18	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	∅	∅
19	8	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F3	∅	∅
20	3	U	C	N	S	N	E.Att	F4	P	T

Figura 47. Tabella analisi narratologica de «Lontano lontano (una storia vera)» di Michele Mari.

La prima sequenza (Sn₁, in figura 48 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) è un paragrafo dove un narratore omodiegetico autoriale (in mancanza di segnali opposti) descrive il luogo di ambientazione, l'isola di Pico, nelle Azzorre, «dominata da un grande vulcano perennemente avvolto da una fitta coltre di nubi» (Mari 2012: 100). È una sequenza introduttiva, atemporale, dove ancora non c'è nessuna storia che si sviluppa.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
1	8	S	Acr	P	S	De	O.Au	F0	∅	∅

Figura 48. Tabella descrittori narratologici Sn₁ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Nella seconda (Sn₂, in figura 49 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) il narratore cambia il proprio statuto, divenendo eterodiegetico attoriale, per raccontare quanto successogli «un giorno d'estate di molti anni fa» (2012: 100). Sbaglia strada, scendendo dal suddetto vulcano, e così invece di arrivare a Arcos finisce a Prainha, un piccolo paese apparentemente disabitato. Con questo breve sommario inizia quindi l'intreccio.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
2	5	U	C	So	S	N	E.Att	F1	∅	∅

Figura 49. Tabella descrittori narratologici Sn₂ de «Lontano lontano (una storia vera)».

La terza sequenza (Sn₃, in figura 50 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) è la descrizione del piccolo paese, il cui stato di abbandono fa venir voglia al protagonista-narratore di passarci l'estate successiva.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
3	8	U	C	P	S	De	E.Att	F1	∅	∅

Figura 50. Tabella descrittori narratologici Sn₃ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Riprende la narrazione nella quarta sequenza (Sn₄, in figura 51 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici), con l'esplorazione del paesello, con evidenti segni di decadenza dappertutto –«piccolissimi orti completamente invasi da rampicanti spinosi» (2012: 100)–, in cerca di qualcuno a cui chiedere.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
4	8	U	C	N	S	N	E.Att	F1	∅	∅

Figura 51. Tabella descrittori narratologici Sn₄ de «Lontano lontano (una storia vera)».

All'improvviso, mentre si affaccia da un muretto, gli si affianca un uomo. Fin qui, la funzione delle sequenze narrative è stata quella di presentare la situazione iniziale (F1). Dalla quinta sequenza (Sn₅, in figura 52 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) si entra nel nodo narrativo (F2).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
5	4	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅

Figura 52. Tabella descrittori narratologici Sn₅ de «Lontano lontano (una storia vera)».

La sesta sequenza (Sn₆, in figura 53 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) è una nuova pausa descrittiva per introdurre l'uomo appena comparso che «aveva tutto dell'anziano» (2012: 101).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
6	4	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅

Figura 53. Tabella descrittori narratologici Sn₆ de «Lontano lontano (una storia vera)».

L'uomo, il padrone della casa che il protagonista-narratore stava sbirciando dal muretto, lo invita dentro casa, passando dal cancelletto che da all'orto (Sn₇, in figura 54 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
7	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅

Figura 54. Tabella descrittori narratologici Sn₇ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Nell'ottava sequenza (Sn₈, in figura 55 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) il protagonista-narratore descrive una stranezza, che rimane senza risposta: il cancelletto da cui l'anziano è entrato nell'orto è chiuso dall'interno con un chiavistello, e lo spiraglio che ne rimane non è sufficiente a far passare nessuno.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
8	5	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅

Figura 55. Tabella descrittori narratologici Sn₈ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Nondimeno, argomenta il protagonista-narratore (Sn₉, in figura 56 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici), l'uomo lo attraversa «come cosa liquida» (2012: 101). È avvenuto perciò un fatto inspiegabile che produce un legame fantastico nucleare paradigmatico P₀ → P₁ (Remorini 2023a: 37). Non lasciando tuttavia nessun oggetto mediatore a certificarne il carattere extra-ordinario, l'evento non cambia le connessioni appercettive di lettura.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
9	9	U	C	P	S	A	E.Att	F2	P	N

Figura 56. Tabella descrittori narratologici Sn₉ de «Lontano lontano (una storia vera)».

La decima sequenza (Sn₁₀, in figura 57 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) riprende la narrazione, con i due uomini che entrano in casa.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
10	2	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅

Figura 57. Tabella descrittori narratologici Sn₁₀ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Descrizione dell'interno (Sn₁₁, in figura 58 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici), in evidente stato di abbandono: «i vetri dell'unica finestra erano incrinati o sostituiti da tavole di compensato; per terra scaglie di intonaco, pezzi di corda e di filo elettrico, due o tre stracci, una gran quantità di di vaglia postali; [...]» (Mari 2012: 101).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
11	10	U	C	P	S	De	E.Att	F2	∅	∅

Figura 58. Tabella descrittori narratologici Sn₁₁ de «Lontano lontano (una storia vera)».

L'anziano offre quindi un bicchiere d'acqua al protagonista-narratore (Sn₁₂, in figura 59 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
12	6	U	C	N	S	N	E.Att	F2	∅	∅

Figura 59. Tabella descrittori narratologici Sn₁₂ de «Lontano lontano (una storia vera)».

La tredicesima sequenza rappresenta un dialogo indiretto nel quale l'anziano, che dice di chiamarsi Julio Neves, risponde negativamente alle domande del protagonista-narratore sulla possibilità di affittare una casa nel paese (Sn₁₃, in figura 60 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
13	9	U	C	Sc	S	N	E.Att	F2	∅	∅

Figura 60. Tabella descrittori narratologici Sn₁₃ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Nella quattordicesima (Sn₁₄, in figura 61 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) il dialogo si fa diretto (sequenza dialogica), con incisi sulla gestualità dell'anziano –per esempio: «si limitò ad accennare con la mano verso una posizione indefinita» (2012: 102)–. Alla fine, l'uomo fa il nome di un amico che potrebbe avere una casa in affitto, João Silva. Purtroppo l'amico «è lontano, lontano» (2012: 102). L'unico che potrebbe saperne qualcosa è il signor Freitas, il padrone dell'emporio.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
14	21	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F2	∅	∅

Figura 61. Tabella descrittori narratologici Sn₁₄ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Dopo un po' di silenzio, sommariamente termina la visita del protagonista-narratore (Sn₁₅, in figura 62 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
15	2	U	C	So	S	N	E.Att	F2	∅	∅

Figura 62. Tabella descrittori narratologici Sn₁₅ de «Lontano lontano (una storia vera)».

A questo punto il protagonista-narratore va all'emporio per parlare con il signor Freitas (Sn₁₆, in figura 63 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici). Inizia la funzione (re)azione (F3).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
16	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	∅	∅

Figura 63. Tabella descrittori narratologici Sn₁₆ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Breve pausa narrativa per descrivere il signor Freitas (Sn₁₇, in figura 64 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
17	2	U	C	P	S	De	E.Att	F3	∅	∅

Figura 64. Tabella descrittori narratologici Sn₁₇ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Nella diciottesima sequenza (Sn₁₈, in figura 65 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici) si riassume la prima parte del dialogo tra il protagonista-narratore e il padrone dell'emporio, il quale afferma che la casa di João Silva non è in affitto.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
18	2	U	C	So	S	N	E.Att	F3	∅	∅

Figura 65. Tabella descrittori narratologici Sn₁₈ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Scena dialogica della seconda parte della conversazione in cui il signor Freitas si stupisce del fatto che sia stato proprio Julio Neves a indirizzarlo a lui, negando tale possibilità (Sn₁₉, in figura 66 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici).

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
19	8	U	C	Sc	S	Di	E.Att	F3	∅	∅

Figura 66. Tabella descrittori narratologici Sn₁₉ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Uscendo dall'emporio (Sn₂₀, in figura 67 la tabella riassuntiva dei descrittori narratologici), il signor Freitas rivela che Julio Neves era infatti morto undici anni prima, sette anni dopo João Silva. L'informazione fornita dal signor Freitas funziona come oggetto mediatore di secondo livello. È la conferma indiretta che attesta la fusione metalettica tra due piani temporali vissuti dal protagonista-narratore durante la vicenda, instaurando così un legame fantastico trasformativo paradigmatico P₀→P₁ (Remorini 2023a: 35) che cambia in modo irrimediabile le connessioni appercettive di lettura del testo. Non siamo in grado di giustificare la vicenda vissuta dal protagonista-narratore.

N. Seq.	Esten.	Tempo	Ordine T.	Durata T.	Freq. R.	Modo R.	Situaz. N.	Funz. N.	Livello	Legame
20	3	U	C	N	S	N	E.Att	F4	P	T

Figura 67. Tabella descrittori narratologici Sn₂₀ de «Lontano lontano (una storia vera)».

Come si evince dall'analisi appena conclusa –oltre a dimostrare l'utilità di considerare la sequenza narrativa come unità narratologica minima e a permettere altresì di chiarire le categorie narratologiche, le loro relazioni e loro funzioni– sul piano narratologico non si

riscontra nessun marcatore che segnali la qualità fantastica dei racconti in esame, per la cui individuazione risulta quindi un efficace strumento lo schema analitico derivante dalla teoria delle appercezioni. Difatti, né l'interpretazione generica del fantastico ottocentesco proposta da Todorov, per la quale sono da considerarsi fantastici solo taluni testi che presentano, senza scioglierla, l'*hésitation* del personaggio (e del lettore insieme a lui) scritti in un arco temporale ben preciso, né le espansioni modali del fantastico del XX e del XXI secolo che riprendono strategie e temi del corpus ottocentesco per ampliarne la capacità d'uso e la portata epistemologica, sono utili all'analisi narratologica. Nessuna categoria, nessun descrittore è in grado di spiegare l'attivazione del meccanismo narrativo fantastico. Da qui l'importanza dello schema analitico appercettivo, che riesce invece a cogliere la presenza e il grado di profondità dei legami fantastici che emergono dalla lettura e dall'interpretazione dei testi.

Quello di Landolfi è un racconto che Lazzarin definisce come neofantastico (2015: 53), nel quale «si afferma una nuova versione del genere, sottile e quasi inafferrabile, ma che alla resa dei conti risulta perturbante al pari di quella classica» (2015: 53). L'elemento fantastico rimane senza alcun appiglio razionale, causa scatenante del sentimento di «pauroso dubbio» (Landolfi 2012: 146) che attanaglia il protagonista-narratore. In mancanza di un oggetto mediatore, o di qualunque altro elemento narrativo che segnali un passaggio di soglia avvenuto, i due legami fantastici che si creano durante la narrazione sono di tipo nucleare, in quanto non comportano un cambiamento delle connessioni appercettive di lettura (figura 68).

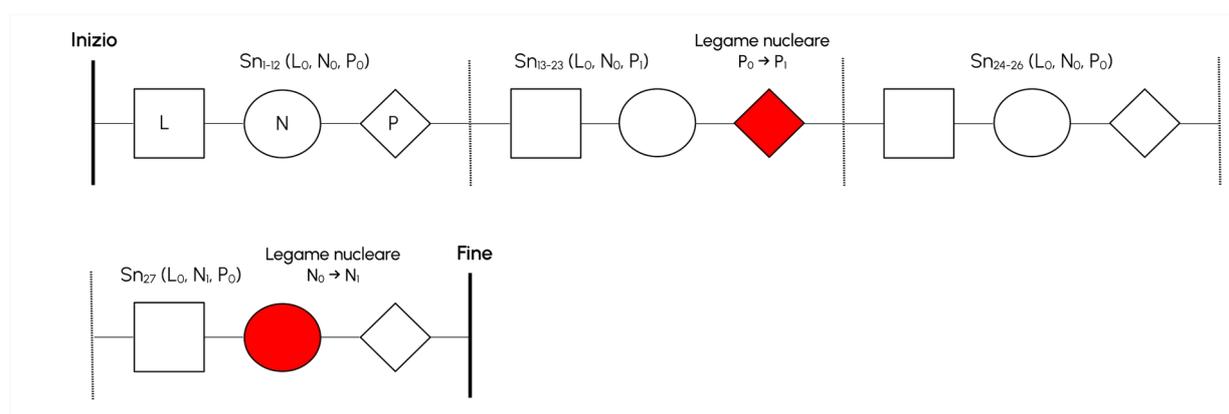


Figura 68. S.A.A. de «Un volto umano» di Landolfi.

Il testo di Mari, d'altra parte, è una narrazione fantastica classica che rientra bene nella definizione di Lazzarin di racconti iperfantastici: «racconti ottocenteschi perfetti, ma scritti nel Novecento» (2015: 56). L'atmosfera rarefatta del vulcano permette un'ambientazione desolante e assurda. Qui, preannunciata dall'incredibile passaggio dell'anziano nel cortile attraverso il cancelletto chiuso dall'interno (legame nucleare $P_0 \rightarrow P_1$), avviene un fatto sovranaturale, ossia l'incontro del protagonista-narratore con il vecchio proprietario della casa morto undici anni prima, certificato dalla testimonianza finale del padrone dell'emporio (legame trasformativo $P_0 \rightarrow P_1$) che funziona a tutti gli effetti come oggetto mediatore che modifica irrevocabilmente le connessioni appercettive di lettura (figura 69) e interpretazione dell'interno testo (come accogliere nel nostro mondo lo slittamento metalettico del protagonista?).

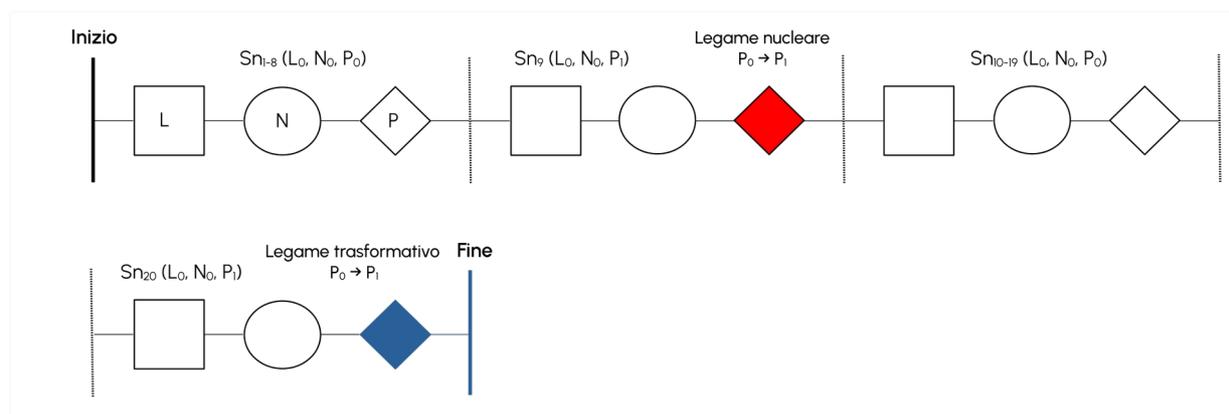


Figura 69. S.A.A. de «Lontano lontano (una storia vera)» di Mari.

Parte quarta

4.1 Il fantastico nella letteratura italiana

La letteratura italiana si caratterizza senz'altro per una tradizione di racconti storicamente molto importante (maggiore rispetto ad altre letterature nazionali, magari più legate alle fortune del romanzo), a partire dal *Novellino* e dalle novelle del XIV secolo⁹⁵ (il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, come esempio più noto) fino alle forme più moderne di narrativa breve con le esperienze della Scapigliatura del XIX secolo (Iginio Ugo Tarchetti,⁹⁶ tra gli altri). Nel XX secolo, grazie alle avanguardie e a partire soprattutto dal periodo tra le due guerre mondiali (Giovanni Papini,⁹⁷ Massimo Bontempelli,⁹⁸ Tommaso Landolfi,⁹⁹ Aldo Palazzeschi,¹⁰⁰ Carlo Emilio Gadda,¹⁰¹ Silvio D'Arzo,¹⁰² Alberto Savinio)¹⁰³ e nel dopoguerra (Italo Calvino,¹⁰⁴ Dino Buzzati,¹⁰⁵ Primo Levi)¹⁰⁶ c'è stato un cambiamento nelle forme dei racconti e nei temi da essi trattati, e la sperimentazione degli autori del Gruppo '63 (Giorgio Manganelli,¹⁰⁷ Alberto Arbasino,¹⁰⁸ Sebastiano Vassalli)¹⁰⁹ e degli scrittori di fine XX e inizio XXI secolo (Gianni

⁹⁵ Ancora all'inizio del XXI secolo, nell'importante antologia di racconti italiani del XX secolo, *Racconti italiani del Novecento*, (Milano: Mondadori, I Meridiani 2001), il curatore Enzo Siciliano sottolinea l'importanza della tradizione "novellistica" del XIV secolo sulla produzione contemporanea. Dello stesso avviso anche Paola Italia nell'edizione critica di *Centuria* di Manganelli, così come analizzato nell'articolo "Il racconto innominato. Analisi del paratesto di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli" (Remorini 2022).

⁹⁶ Tarchetti, Iginio Ugo. 1869. *Racconti fantastici*. Milano: Treves Editori.

⁹⁷ Papini, Giovanni. 1906. *Il tragico quotidiano*. Firenze: Lumachi.

⁹⁸ Bontempelli, Massimo. 1941. *Giro del sole*. Milano: Mondadori; 1953. *L'amante fedele*. Milano: Mondadori.

⁹⁹ Landolfi, Tommaso. 1937. *Dialogo dei massimi sistemi*. Firenze: Parenti; 1939. *Il Mar delle blatte e altre storie*. Roma: Edizioni della Cometa; 1942. *La spada*. Firenze: Vallecchi; 1954. *Ombre*. Firenze: Vallecchi; 1964. *Tre racconti*. Firenze: Vallecchi; 1974. *Le labrene*. Milano: Rizzoli; 1975. *A caso*. Milano: Rizzoli.

¹⁰⁰ Palazzeschi, Aldo. 1951. *Bestie del '900*. Firenze: Vallecchi; 1966. *Il buffo integrale*. Milano: Mondadori.

¹⁰¹ Gadda, Carlo Emilio. 1931. *La Madonna dei filosofi*. Firenze: Solaria; 1934. *Il castello di Udine*. Firenze: Solaria; 1944. *L'Adalgisa. Disegni milanesi*. Firenze: Le Monnier; 1963. *Accoppiamenti giudiziosi. I racconti 1924-1958*. Milano: Garzanti; 1981. *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti*. Milano: Adelphi.

¹⁰² D'Arzo, Silvio. 1953. *Casa d'altri e altri racconti*. Firenze: Sansoni.

¹⁰³ Savinio, Alberto. 1943. *Casa "La Vita"*. Milano: Bompiani.

¹⁰⁴ Calvino, Italo. 1949. *Ultimo viene il corvo*. Torino: Einaudi; 1958. *I racconti*. Torino: Einaudi; 1963. *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Torino: Einaudi; 1965. *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi; 1967. *Ti con zero*. Torino: Einaudi.

¹⁰⁵ Buzzati, Dino. 1958. *Sessanta racconti*. Milano: Mondadori; 1966. *Il colombre e altri cinquanta racconti*. Milano: Mondadori.

¹⁰⁶ Levi, Primo. 1966. *Storie naturali*. Torino: Einaudi; 1971. *Vizio di forma*. Torino: Einaudi; 1975. *Il sistema periodico*. Torino: Einaudi; 1981. *Lilit e altri racconti*. Torino: Einaudi.

¹⁰⁷ Manganelli, Giorgio. 1964. *Hilarotragoedia*. Milano: Feltrinelli; 1979. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiumi*. Milano: Rizzoli.

¹⁰⁸ Arbasino, Alberto. 1957. *Le piccole vacanze*. Torino: Einaudi.

¹⁰⁹ Vassalli, Sebastiano. 2006. *La morte di Marx e altri racconti*. Torino: Einaudi.

Rodari,¹¹⁰ Antonio Tabucchi,¹¹¹ Michele Mari,¹¹² Marco Lodoli,¹¹³ Wu Ming,¹¹⁴ Claudio Magris).¹¹⁵

Questa prolifica, multiforme e considerevole (in qualità piuttosto che in quantità) produzione di racconti si è spesso sviluppata in parallelo con un profondo interesse per la cosiddetta letteratura fantastica –«quasi tutti gli scrittori italiani del '900 hanno almeno uno scheletro nell'armadio, un racconto fantastico» (Reza 2015: 127)–, seppur con risultati spesso sottovalutati dal pubblico e dalla critica. In particolar modo a partire dalle avanguardie del primo Novecento, attraverso le opere di Papini e il realismo magico di Bontempelli, e lungo tutto il secolo con le opere di Landolfi, Savinio, Manganelli e Calvino, fino ad autori contemporanei come Tabucchi e Mari, la letteratura italiana ha sperimentato il genere fantastico sia in relazione alle altre letterature nazionali sia per quanto riguarda i temi e le sensibilità proprie della tradizione letteraria italiana –Carnevale parla addirittura in termini di «invasione» del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo (2020: 193)–.

Sebbene le ricerche intorno alla letteratura fantastica, fin dai primi contributi critici apportati nel XIX secolo dagli stessi autori che ne stavano scrivendo il corpus referenziale (come Nodier 1830, o Maupassant 1883), e poi in maniera ancor più netta dall'imprescindibile *Introduction à la littérature fantastique* di Todorov del 1970, ancora oggi punto di riferimento obbligato per ogni analisi sul fantastico (Pacheco Soares 2019), abbiano prodotto risultati dispari e in taluni casi antitetici (basti pensare, ad esempio, all'opposta accoglienza riservata ai racconti di Poe), è ormai possibile tracciare una mappa d'uso del fantastico, un percorso all'interno della storia letteraria univiale che abbracci diversi momenti creativi. Non c'è dubbio infatti che la letteratura fantastica nasca come *genere* letterario storico del tutto consapevole della propria precipua e differenziale identità, con testi narrativi circostanziati

¹¹⁰ Oltre alle numerose raccolte di racconti, bisogna qui ricordare il testo teorico *Grammatica della fantasia* (Torino: Einaudi 1973).

¹¹¹ Tabucchi, Antonio. 1981. *Il gioco del rovescio*. Milano: il Saggiatore; 1985. *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli; 1992. *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio; 2005. *Racconti*. Milano: Feltrinelli.

¹¹² Mari, Michele. 1990. *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*. Milano: Longanesi; 1993. *Euridice aveva un cane*. Milano: Bompiani; 1997. *Tu, sanguinosa infanzia*. Milano: Mondadori; 2012. *Fantasmagonia*. Torino: Einaudi; 2021. *Le maestose rovine di Sferopoli*. Torino: Einaudi.

¹¹³ Lodoli, Marco. 2006. *Bolle*. Torino: Einaudi.

¹¹⁴ Wu Ming. 2011. *Anatra all'arancia meccanica. Racconti 2000-2010*. Torino: Einaudi.

¹¹⁵ Magris, Claudio. 2015. *Microcosmi*. Milano: Garzanti.

nello spazio –Germania, Russia e i due lati dell’Atlantico: la cosiddetta «zona fantástica» (Morillas Ventura 1999: 313)– e nel tempo –i trent’anni che vanno «de 1820 à 1850 environ» (Caillois 1975: 683)– e ascrivibili alla sua fase canonica (Puglia 2020: 10). È altrettanto fuori questione che l’eredità di tali testi sia riscontrabile nell’uso di determinate scelte formali e tematiche che ne hanno perpetrato l’esistenza nel XX secolo, costruendo un *modo* narrativo che in vera testi letterari più compositi (Ceserani 1996: 112; Lazzarin 2000).

In siffatto percorso, si è spesso sottolineato il ritardo delle lettere italiane nell’elaborazione di una narrativa fantastica che non fosse un mero epigono delle più riuscite manifestazioni europee ed americane (Lazzarin 2007: 3). Un sintomo rivelatore: l’assenza di qualunque autore italiano nell’antologia *Racconti fantastici dell’Ottocento* curata da Italo Calvino nel 1983: «ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell’Ottocento un campo veramente “minore”» (1983: 13). Lo sviluppo di un fantastico italiano, al di là di sparuti esempi nella seconda metà del XIX secolo, come i *Racconti fantastici* di Iginio Ugo Tarchetti del 1869, avviene tutto già nel Novecento. Non parrebbe pertanto esistita in Italia una nascita *generica* del fantastico, ma solo un’espansione *modale* attraverso la quale gli scrittori novecenteschi italiani si sono misurati direttamente con i grandi autori stranieri del fantastico ottocentesco: «Hoffmann e Poe, Gautier e Maupassant, Gogol’ e Stevenson» (Lazzarin 2015: 43).

D’altro canto, in modo trasversale e complementare, l’approccio cognitivo della teoria delle appercezioni prescinde dalla dualità del percorso tracciato per focalizzarsi su un’analisi testuale che permetta l’individuazione narratologica delle anomalie responsabili dei cambiamenti delle connessioni appercettive di lettura (Remorini 2023a: 29), e che rendano conto dell’unico aspetto che accomuna l’intera critica sul fantastico: la trasgressione (Gil Guerrero 2006: 183). Proprio in virtù della possibilità di innesto su diversi tipi di narrazione, è lecito parlare di legami fantastici che derivano da anomalie, alterazioni, trasgressioni del livello discorsivo (linguistico e narrativo) e semantico (il paradigma vigente della storia raccontata).

4.2 Percorsi di letteratura italiana fantastica del Novecento: l'oggetto mediatore mediato o dimenticato

In questo capitolo indagherò l'evoluzione all'interno dello sviluppo modale del fantastico italiano del Novecento di uno dei dispositivi narrativi più emblematici della letteratura fantastica, l'oggetto mediatore (Lugnani 1983b, Martínez 2008 e 2010), che materializza con la sua presenza la trasgressione dei diversi piani narrativi e ontologici del racconto, in accordo con la teoria delle appercezioni, per determinare le caratteristiche assunte di volta in volta da tale dispositivo ed evidenziare i suoi effetti estetici ed ermeneutici.

Applicherò quindi lo schema analitico appercettivo sui legami fantastici a testi narrativi italiani del Novecento rappresentativi, su proposta di Lazzarin, delle «tre tipologie o modelli di fantastico post-classico» (2015: 56): iperfantastici, metafantastici e neofantastici. Per la modalità di testi iperfantastici, i racconti «Il millantatore» e «La donna coll'ombrello» di Tommaso Landolfi, «Effetti di un sogno interrotto» di Luigi Pirandello e «Il cocchiere» di Elsa Morante. Per quanto riguarda le narrazioni metafantastiche, invece, «I due cugini» e «Gatto telegrafista» di Landolfi. Infine, per la tipologia neofantastica, il racconto «Fantasie imprudenti», sempre di Landolfi.

4.2.1 «Il millantatore» di Tommaso Landolfi

L'analisi inizia con quelli che Lazzarin definisce racconti *iperfantastici*, «racconti ottocenteschi perfetti, ma scritti nel Novecento» (2015: 56), nello specifico con due testi di Landolfi. Il primo, «Il millantatore»,¹¹⁶ fu pubblicato per la prima volta sul *Corriere della sera* il 7 dicembre 1969 e presente dal 2012 nella raccolta *Diario perpetuo*.

L'incipit è un'accusa –«Millantatore» (Landolfi 2012: 91)–, e una domanda che il nipote-narratore si pone sul perché di tale accusa nei confronti dello zio: «ma in verità cosa millantava quel nostro gentile zio (gentile ad onta di un suo onorevole passato guerresco)?

¹¹⁶ Testo completo in Appendice (p.239).

(2012: 91). Nelle prime tre righe (sequenza narrativa 1, Sn_1), si costituisce così la cornice narrativa del primo racconto (R_1), in cui il nipote-narratore (narratore 1, N_1 , eterodiegetico attoriale) presenta il contesto del secondo racconto (R_2): lo zio-narratore (narratore 2, N_2 , omodiegetico attoriale) racconterà un episodio occorsogli durante la sua esperienza militare.

Si entra quindi direttamente nel racconto incorniciato dello zio (diviso in due parti, corrispondenti rispettivamente alla serata con le due donne e al giorno seguente), senza specificare né il tempo né il luogo, «“Ero un ufficialetto di prima nomina, ed ero di guarnigione nella cittadina di...”», subito interrotto da un commento del N_1 , «(Ahi ahì, dirà il solito guastafeste, molte storie cominciano così. Ma ufficialetti e guarnigioni si danno pure e non solo nelle storie: per cui lasciamolo seguire)», che dalla cornice R_1 interviene sul R_2 tramite una silessis orizzontale (Lang, 2006: 35) che crea il primo legame nucleare fantastico narrativo $N_0 \rightarrow N_1$ in quanto infrazione del confine tra cornice narrativa e racconto incorniciato.

Lo zio racconta quindi di una sera specifica (Sn_2) in cui nel caffè, dove era solito attardarsi, «entrarono due avvenenti, imprevedute creature» (Landolfi 2012: 91), che sedendosi a un tavolo vicino iniziano dapprima a guardarlo e poi a sogghignargli in faccia. Chiestone spiegazioni, le due donne lo invitano a casa loro. Qui lo zio rimane colpito dal salone della casa «ammobiliato e adornato al modo antico... E qui, d'un tratto, mi colpì la persistenza di quest'ultimo aggettivo nelle osservazioni che venivo mentalmente formulando» (2012: 92), e che invade anche altri aspetti della serata, «[...] e desueto, quasi obliato (me ne resi ora conto con oscura inquietudine), era il nostro linguaggio stesso...» (2012: 92), che si conclude poi con l'invito delle signore a tornare quando vuole.

L'indomani il reparto dello zio deve ripartire dalla cittadina. Essendosi accorto di aver lasciato nella casa un portasigari d'oro, torna quindi al palazzo (Sn_3), che ora «pareva suggellato» (2012: 92). Nessuno risponde da dentro. Un ciabattino lo avverte che lì non abita nessuno. Il guardiano della casa lo raggiunge e gli conferma che a seguito di problemi di eredità la casa era disabitata «da cento anni giusti, scaduti appunto la notte precedente... ossia da quando le sue ultime abitatrici, due sorelle...» (2012: 92). Lo zio chiede di entrare per cercare il portasigari d'oro, che ricorda aver lasciato «su un tavolino rotondo nel vano d'una finestra», informazione che sconcerca il guardiano che rientra infine nel palazzo lasciando lo

zio sulla porta. Si produce qui l'evento inspiegabile del racconto grazie a una paralessi orizzontale interna: dalla reazione del guardiano capiamo che il portasigari d'oro si trova, cento anni dopo la morte delle sorelle e il sigillo del palazzo, esattamente dove lo zio afferma averlo lasciato appena la sera prima. Il portasigari d'oro funziona quindi come un oggetto mediatore di secondo grado, in quanto la sua persistenza è mediata e affidata unicamente alla reazione del guardiano. È l'informazione della sua esistenza a certificare il superamento di soglia avvenuto, la temporanea congiunzione tra due ordini spaziotemporali diversi, la metalessi orizzontale interna del personaggio che ha migrato di storia allo stesso livello diegetico (Lang 2006: 40) che crea il legame fantastico trasformativo paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 32). Il R_2 dello zio-narratore termina con l'inascoltata reiterata richiesta di poter accedere al palazzo. I tanti puntini di sospensione sono nel testo e segnalano la fine del racconto incorniciato: «[...] Apra, le dico!.....» (Landolfi 2012: 92).

Il nipote-narratore riprende quindi il R_1 della cornice ragionando infine sulla nomea di millantatore affiabiata allo zio (Sn_4), ridotta a «una talquale privilegiata dimestichezza colle larve dei trapassati e coi fantasmi in genere. Diamine: la più nobile e la più innocua delle millanterie» (2012: 93). Si trova quindi un'ultimo legame fantastico nucleare narrativo $N_0 \rightarrow N_1$, una metalessi verticale del narratore (Lang 2006: 40) al segnalare i puntini di sospensione che chiudono il R_2 : «Puntolini in abbondanza perché, qui giunto, il gentile zio era solito interrompere d'un tratto il racconto e chiudersi in un silenzio misterioso, a significare che l'oggetto in parola era stato puntualmente ritrovato lì dove detto...» (Landolfi 2012: 92). Rappresentiamo in figura 70 lo S.S.A. completo del racconto:

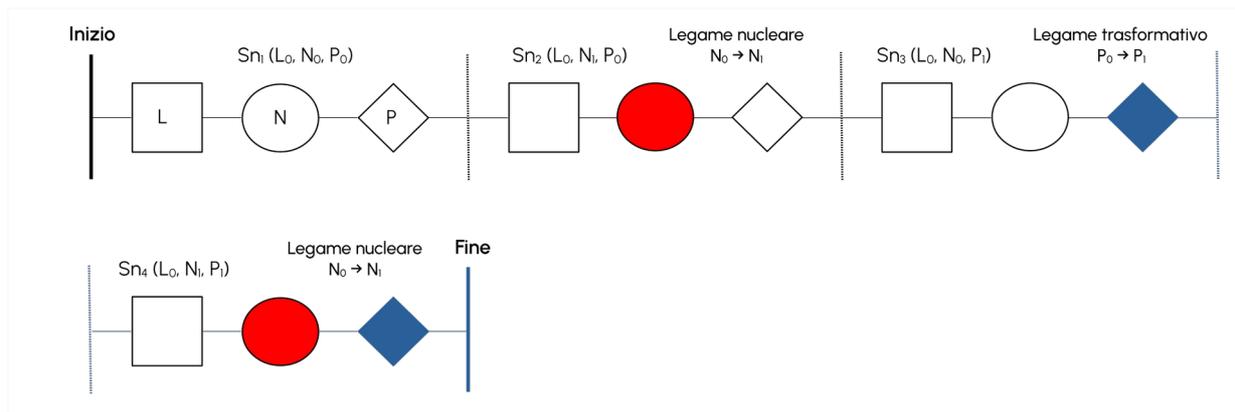


Figura 70. S.S.A. de «Il millantatore» di Tommaso Landolfi.

In rosso i due tipi di legami fantastici nucleari narrativi, che rimangono in ogni caso interni alla sequenza narrativa in cui compaiono, e che fanno sembrare il racconto incorniciato come «una di quelle “trite storielle” di spettri del fantastico ottocentesco che il vecchio zio ha riadattato al proprio caso, e ha saputo narrare “con una certa grazia [...] al modo antico”» (Lazzarin 2015: 49), e in blu il legame trasformativo paradigmatico della metalessi certificata dall’informazione della presenza dell’oggetto mediatore.

4.2.2 «La donna coll’ombrello» di Tommaso Landolfi

Il secondo racconto di Landolfi annoverabile come iperfantastico è «La donna coll’ombrello»,¹¹⁷ pubblicato inizialmente sul *Corriere della Sera* il 24 aprile 1969 col titolo redazionale «La fanciulla sconosciuta» (e presente anch’esso nella raccolta del 2012 *Diario perpetuo*). Nelle prime righe il protagonista-narratore presenta il contesto e l’antefatto della narrazione (Sn_1): è un cacciatore che si accompagna nelle battute di caccia ad un «contadinotto» (Landolfi 2012: 69) in apparenza credulone che gli racconta «interminabili storie di fantasmi e prodigi, secondo lui frequenti dalle nostre parti» (2012: 69), e di cui si stupisce per «la perfetta naturalezza e semplicità con cui egli le spacciava, o, diciamo pure, la sua piena accettazione d’un mondo così portentoso» (2012: 69).

¹¹⁷ Testo completo in Appendice (p.243).

Entriamo quindi nell'azione oggetto del racconto (S_{n_2}), quando, dopo aver ascoltato alcuni episodi strani, il protagonista-narratore si fa portare in cima a una collina da cui si vede una valle aperta e spoglia dove secondo il contadinotto a mezzogiorno si può vedere il fantasma della «Donna coll'ombrello» (2012: 69). L'ora in cui appare lo spettro non è casuale. Già Freud la segnalava come la «“sacra, calda” ora meridiana, che gli antichi consideravano l'ora degli spiriti» (1972: 271). Puglia insiste sul valore attribuito a quest'ora dal referente principe di ogni narrazione fantastica, Hoffmann: «l'insistenza di Hoffmann sull'ora fatidica del mezzogiorno, tanto nel *Sandmann* quanto nella *Casa disabitata*, indica anche questo: che il notturno non scompare nemmeno nell'ora in cui le ombre sono più corte, ma è anzi, a quell'ora, più forte e pericoloso» (Puglia 2020: 99).

Proprio quando i due sentono in lontananza il suono delle campane del paese a segnare mezzogiorno (S_{n_3}), il protagonista-narratore *la* vede (in corsivo nel testo). Non si spiega da dove sia uscita, né come abbia fatto ad apparire dal nulla, né l'abbigliamento «vecchio di almeno cent'anni» (Landolfi 2012: 69) e neppure «l'ombrellino di pizzo con cui ella si schermava dai raggi del sole cocente» (2012: 69). L'evento sovranaturale assume i contorni del corpo della donna. Il protagonista-narratore si precipita allora giù verso di lei che dal nulla, come era apparsa, scompare. Invano cerca di capire, senza riuscirvi, dove possa essere finita. La donna appare una seconda volta, facendo il cammino inverso, e una seconda volta svanisce nel nulla. Il protagonista-narratore prova dunque a spiegarsi la faccenda e soprattutto il motivo della sua angoscia: «mi venne in mente che il mio disagio e la mia smania potevano derivare da un'unica circostanza: io, cioè, non avevo avuto modo di guardar*la* in viso» (2012: 70, in corsivo nel testo). I due corsivi del testo del pronome diretto femminile che segnalano la donna con l'ombrello enfatizzano il legame fantastico nucleare paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 37) derivante dalla sua presenza spettrale, che non lascia nessun oggetto mediatore come testimone e che quindi non può cambiare le connessioni appercettive di lettura in base a un attrattore referenziale distinto. In assenza dell'oggetto mediatore, la donna con l'ombrello può benissimo essere stata un'allucinazione dei due personaggi.

Il racconto dell'episodio fantastico prosegue con la sintesi del protagonista-narratore (S_{n_4}) riguardo alle dicerie e le ipotesi sulla storia della donna «per nessun riguardo notevole»

mediatore) ma l'effetto perturbante che tale apparizione provoca. È in questo aspetto che risiede la «magistrale reinterpretazione del *topos*» di cui parla Lazzarin (2015: 51).

4.2.3 «Effetti di un sogno interrotto» di Luigi Pirandello

Luigi Pirandello pubblica «Effetti di un sogno interrotto»¹¹⁸ inizialmente sul *Corriere della Sera* il 9 dicembre 1936, e l'anno seguente nella raccolta di novelle *Una giornata* (XV volume de *Novelle per un anno*). Il testo inizia con la spiegazione, da parte del narratore omodiegetico attoriale, del contesto, illustrando altresì gli elementi che saranno oggetto del racconto (Sn₁): vive in una casa lasciatagli da un amico che aveva un debito con lui e che è sparito; vive in penombra costante; sulla mensola del camino «un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la *Maddalena in penitenza*, non so se copia o originale ma, anche se copia, non priva d'un certo pregio» (Pirandello 1987: 1445). Non si sa chi sia l'autore del quadro, che però viene descritto: «la figura, grande al vero, è sdrajata bocconi in una grotta; un braccio appoggiato sul gomito sorregge la testa; gli occhi abbassati sono intenti a leggere un libro al lume d'una lucerna posata a terra accanto a un teschio. Certo, il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti, al caldo lume di quella lucerna, sono bellissimi» (Pirandello 1987: 1445).

Riporta quindi quanto accaduto qualche giorno prima (Sn₂), quando un conoscente antiquario accompagna un signore a vedere quel quadro. Questi, vestito a lutto, riconosce nella Maddalena del quadro la propria moglie morta di recente, e si decide a comprare il quadro, non volendo lasciarlo così (col seno nudo) sotto gli occhi di uno sconosciuto. Il protagonista-narratore rifiuta, e il marito che ha dato in escandescenze viene portato via dall'antiquario.

La notte seguente (Sn₃), rimasto colpito dalla reazione del marito, il protagonista-narratore fa un sogno, interrotto da «una zuffa di gatti che m'entrano in casa non so di dove» (1987: 1446). Nello svegliarsi di soprassalto, vede una scena che attribuisce ai fantasmi del sogno che «forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori» (1987: 1446): «un

¹¹⁸ Testo completo in Appendice (p.247).

viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righe bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestrette s'andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva» (1987: 1446). Oltre al marito col pigiama, il protagonista-narratore fa in tempo anche a vedere «gli occhi della *Maddalena* farsi vivi, sollevarle palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia» (1987: 1447). Contrariamente a quanto saremmo portati a pensare, data l'apparizione spettrale del presunto ammiccamento della Maddalena del quadro, non si crea qui nessun legame fantastico. Il protagonista-narratore aveva infatti anticipato che probabilmente la visione era «effetto del sogno così di colpo interrotto» (1987: 1446). Non c'è perciò nessuna connessione appercettiva di lettura frustrata o modificata.

Pur così, il protagonista-narratore scappa di casa e va dall'antiquario (Sn₄), deciso ad affittare al marito l'intera casa «con tutto l'arredo, compreso il quadro, s'intende, a un prezzo convenientissimo» (1987: 1447). Giunto all'albergo dove alloggia il marito, questi si presenta «appena alzato dal letto, con quello stesso pigiama celeste a righe bianche e blu con cui l'avevo visto in sogno e sorpreso, ombra, nella mia camera, nell'atto di levarsi per mettersi seduto sul divano tra i cuscini scomposti» (1987: 1447). Il protagonista-narratore lo accusa quindi di essere stato realmente quella notte a casa sua a far visita alla moglie. Gli racconta quindi ciò che ha visto, mentre il marito, atterrito, conferma il medesimo tramite onirico –«lo vidi crollare su una sedia, atterrito, balbettando: oh Dio, sì, a casa mia, in sogno, c'era stato davvero, e sua moglie...» (1987: 1447)–, mentre l'antiquario declassa tutto ad allucinazioni. Il pigiama del marito funziona come oggetto mediatore di secondo livello, in quanto è già presente nel piano della realtà del protagonista. È una conferma indiretta che attesta la fusione metalettica tra i due sogni complementari che si validano a vicenda e la veglia, instaurando così un legame fantastico trasformativo paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 35). Riportiamo perciò in figura 72 lo S.A.A. del racconto:

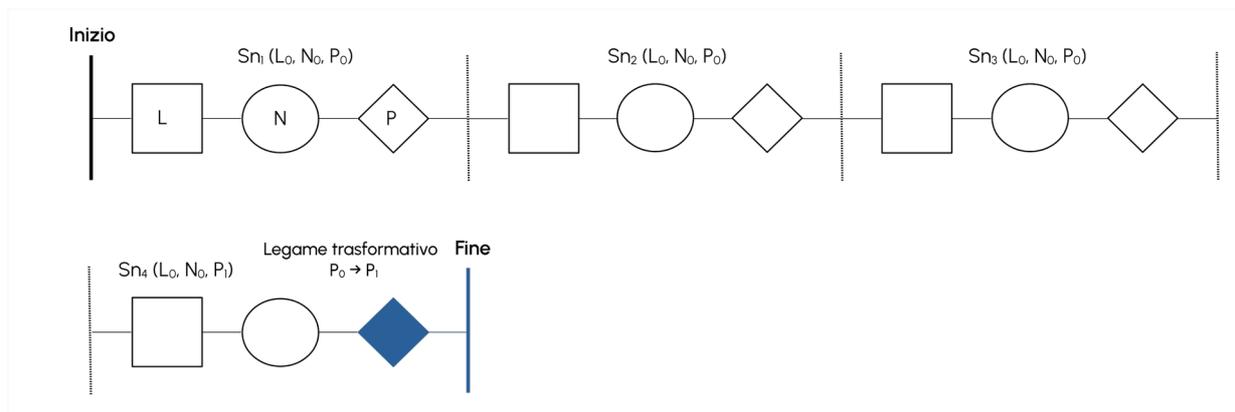


Figura 72. S.A.A. di «Effetti di un sogno interrotto» di Luigi Pirandello.

Più che alla figura di un personaggio «sinistro» (Lazzarin 2015: 49), ci troviamo in presenza di un antiquario insensibile ai richiami fantastici: «quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s’acquetano» (Pirandello 1987: 1447).

4.2.4 «Il cocchiere» di Elsa Morante

«Il cocchiere» di Elsa Morante,¹¹⁹ uscito per la prima volta su *Oggi* il 11 novembre 1939, è tra i quattordici racconti che l’autrice pubblicò poi ne *Il gioco segreto* nel 1941 ma non conservò ne *Lo scialle andaluso* del 1963 (ora raccolto nell’edizione Einaudi del 2002 *Racconti dimenticati*). Possiamo dividere il testo in 3 macrosequenze. Nella prima (Sn_1), il narratore omodiegetico attoriale presenta il contesto della casa in cui alloggia, «vetusta e remota» (Morante 2002: 12) che sa essere frequentata da spiriti «dalla natura benigna» (2002: 12), e la notte concreta in cui sente «una voce di basso cantare una canzone in voga nel paese quarant’anni prima: “Doman doman Domenica a caccia me ne vo”» (2002: 13). Incuriosito, cerca l’origine di tale voce, fino a raggiungere «l’uscio socchiuso di una stanza illuminata» dalla quale, prima ancora di aver potuto rivelare la propria presenza, «quella stessa voce

¹¹⁹ Testo completo in Appendice (p.252).

ordinò: - Avanti! Avanti!» (2002: 13). Il protagonista-narratore si trova quindi in presenza del «vecchio giudice, lo zio dei miei ospiti, che abitava un'ala del palazzo» (2002: 13) dal quale non usciva mai. Gli avevano raccontato che, sebbene da giovane fosse stato un buontempone, «il suo carattere [...] aveva subito una forte scossa in seguito alla morte di un suo vecchio cocchiere, il quale, scacciato da lui dopo trent'anni di servizio, era, se così ci è permesso di esprimerci, crepato nella miseria» (2002: 13).

Nel dialogo che segue (Sn_2), il vecchio giudice riconosce aver cantato la canzoncina che ha svegliato il protagonista, «proprio adatta per accompagnare il trotto dei cavalli» (2002: 13), e gli rivela la sua vera identità: «io sono cocchiere, di professione cocchiere» (2002: 13). Afferma di essere stato licenziato dal vecchio giudice «per avversione e vergogna, perché avevo visto troppe cose. Il vecchio era un peccatore e un libertino!» (2002: 13), e che per vendetta, quindi, si nascose «di notte nella sua camera, con la pistola carica, e pam! pam! gli scaricai la pistola nella pancia» (2002: 13). Da allora, giura, «in eterno corriamo sulla carrozza, per una tempesta nera, e non arriveremo mai! Avanti, avanti, cavalli!» (2002: 13).

Detto ciò, una tempesta si abbatte nello spazio occupato del letto del cocchiere (Sn_3): «Fu qui che coi miei occhi vidi l'alcova invasa da una bufera di vento, e, tutto restando immobile e tranquillo intorno a me nella camera, le ciocche bianche del vecchio agitarsi furiose, i suoi denti urtarsi, la sua pelle illividire, e lenzuola e drappaggi sbattere come le vele di un vascello sconvolto» (2002: 13). Il protagonista-narratore è testimone dell'evento sovranaturale, che instaura un legame fantastico nucleare paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 35), come rappresentato in figura 73:

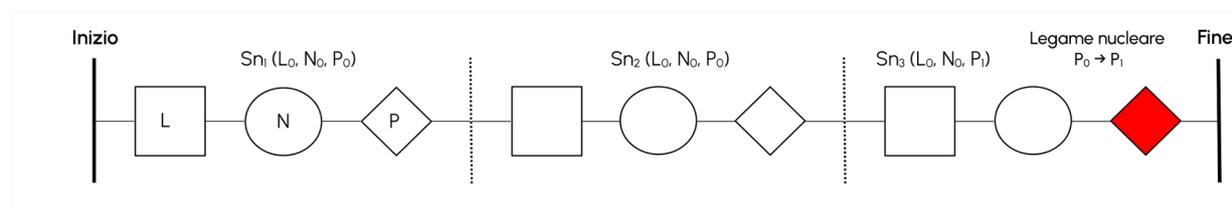


Figura 73. S.A.A. de «Il cocchiere» di Elsa Morante.

Non c'è spiegazione all'accadimento straordinario, di nessun tipo, e nessun oggetto mediatore che lo certifichi. Nessuna conseguenza o ripercussione, se non la fuga del testimone, con la quale termina il racconto.

4.2.5 «I due cugini» di Tommaso Landolfi

Tra i racconti segnalati da Lazzarin come *metafantastici*, «quelli che smontano il meccanismo, mostrandoci per così dire “in diretta” che il racconto fantastico è diventato impossibile» (2015: 57) troviamo «I due cugini», di Tommaso Landolfi,¹²⁰ che appare per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 21 ottobre 1969 (presente dal 2012 in *Diario perpetuo*). Anche qui, già visto in precedenza per «Il millantatore», Landolfi ricorre a una cornice narrativa (Sn₁) in cui un narratore eterodiegetico autoriale presenta il racconto che segue come una storia «antica, chissà, d'un paio di secoli addietro: quando un paese di provincia era un paese di provincia e non un quartiere contraffatto del prossimo capoluogo o addirittura della meno prossima capitale, era insomma quasi un remoto pianeta...» (Landolfi 2012: 86). Riferisce quindi una storia raccontatagli da altri, la quale, fin da subito, non si esime dal rapportare ai suoi tempi: «in quella felice età nessuno prendeva sul serio il problema del tempo libero, vero flagello dei nostri giorni [...] Inoltre la gente, allora, aveva perfino comodo di temere morti, fantasmi e larve d'ogni specie; per cui la storia in parola può farci l'effetto d'una boccata d'aria fresca, oggi che i nostri terrori hanno ben diversa radice» (Landolfi 2012: 86). Come vedremo, questi interventi del narratore del R₁ sulla storia raccontata saranno una delle caratteristiche della costruzione narrativa del testo, costituendo in ogni caso una sillessi orizzontale del narratore (Lang 2006: 35) che crea ogni volta un distinto legame fantastico nucleare narrativo N₀→N₁ (Remorini 2023a: 32).

Difatti anche nella prima parte del racconto incorniciato che inizia appresso (Sn₂), e nel quale riferisce la storia di due cugini che si sfidano per vedere chi dei due sia più coraggioso, troviamo continue interruzioni del narratore con precisazioni –«per dar modo al lettore

¹²⁰ Testo completo in Appendice (p.255).

d'intendere quest'ultima uscita occorre precisare che laggiù c'era e c'è tuttora [...]» (Landolfi 2012: 86)–, salti spaziotemporali –«trasferiamoci adesso nella cripta medesima, sulla mezzanotte» (2012: 86)–, e anticipazioni narrative –«l'ulteriore episodio e la luttuosa conclusione della memorabile sfida» (2012: 87)– che rappresentano altrettanti legami fantastici nucleari narrativi $N_0 \rightarrow N_1$.

Anche durante la narrazione della seconda parte del racconto incorniciato (Sn_3), che ha luogo un anno dopo la sfida al cimitero, riscontriamo un altro legame fantastico nucleare narrativo $N_0 \rightarrow N_1$ con un commento del narratore riguardo all'*ars retorica* dell'amico che gli ha riferito il successo: «Beh, ecco dove invidio al vecchione che m'ha raccontato questa storia la sua consumata arte narrativa: egli tanto bene sapeva rendere il progresso della perplessità, dell'agitazione, della smania, del delirio, nell'animo della vittima, da lasciarmi col fiato sospeso. Mentre, com'è noto, la penna di noi scrittori abborre le fasi preparatorie e tira piuttosto alle crisi finali...» (2012: 87).

In questa seconda parte, il primo cugino si sveglia all'improvviso una notte e si ritrova davanti «un allampanato frate nero che lo fissa senza far motto» (2012: 87). Credendo fosse il secondo cugino, gli intima più volte di parlare. Non ottenendo risposta alcuna, gli spara con la rivoltella, senza tuttavia sortire l'effetto sperato: «Ma il frate non vacilla: si fruga invece nel petto, nel luogo dove i mortali proiettili dovrebbero essersi conficcati, e ne cava... Ne cava giustappunto le tre pallottole, che, una sull'altra, con lento gesto rende ossia rilancia allo sparatore. Questi riapre il fuoco e vuota il tamburo; e il frate puntualmente gli ributta le pallottole sulle coltri». Si crea così un legame fantastico nucleare paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 35), giacché l'eventualità che il frate incappucciato non rispondesse alle logiche vitali umane cambia momentaneamente le connessioni appercettive di lettura della storia. Non si capisce chi sia questo frate, perché non parli, perché non muoia. L'assenza tuttavia di un qualsivoglia oggetto mediatore che dia credito all'evento sovranaturale lascia inevitabili perplessità sulla veridicità dello stesso, impedendo che le connessioni appercettive si modellino su diversi attrattori di referenza.

I dubbi sono espressi dal narratore stesso, che lascia aperto il finale della storia e ne vaglia le possibili conclusioni (Sn_4) –«Le versioni non sono concordi: il mio vecchione dava il

misero per morto di colpo, alias di paralisi cardiaca; laddove altri lo volevano d'un subito impazzito. Amo credere che la verità fosse o sia stata meno tragica [...] Verosimilmente, opino dunque, l'intera faccenda finì in qualche allegra cena» (Landolfi 2012: 87)– con una ennesima silessi orizzontale e un nuovo legame fantastico nucleare narrativo $N_0 \rightarrow N_1$.

Non è tutto. Al termine del racconto, il narratore cambia il proprio statuto narratologico, diventando omodiegetico attoriale, e fa visita alla cripta (Sn_5), luogo d'ambientazione della prima parte del racconto incorniciato, alla ricerca di sensazioni che potessero attualizzare la storia raccontata: «Me ne ripromettevo magari un fuggevole brivido: non lo ottenni» (Landolfi 2012: 87). Rappresentiamo quindi in figura 74 lo S.A.A. del racconto landolfiano:

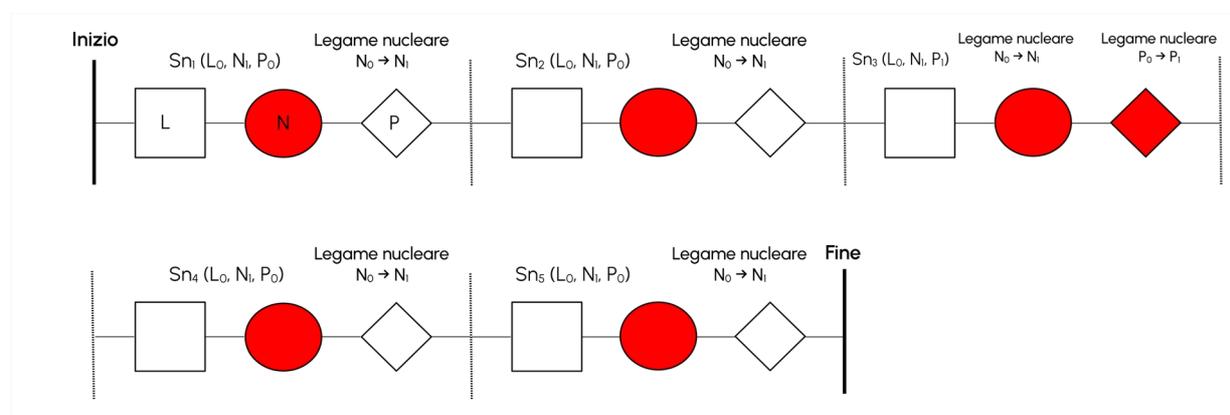


Figura 74. S.A.A. de «I due cugini» di Tommaso Landolfi.

I legami nucleari narrativi derivano dai continui interventi del narratore della cornice sul racconto di secondo grado, spezzandone il ritmo, chiarendone alcuni passaggi, interpretando le azioni dei personaggi, cambiandone il finale e cercandone una morale applicabile al presente della cornice, «oggi che i nostri terrori hanno ben diversa radice» (2012: 87), mentre il legame paradigmatico è dato dall'evento sovranaturale e non spiegato dei mancati effetti delle pallottole sul frate.

4.2.6 «Gatto telegrafista» di Tommaso Landolfi

L'uso della cornice narrativa da parte di Landolfi si fa più sottile, assurgendo a una più complessa dimensione, nel racconto «Gatto telegrafista»,¹²¹ comparso sul *Corriere della Sera* in data 8 agosto 1970 (presente, come gli altri racconti landolfiani, in *Diario perpetuo*). Il protagonista-narratore omodiegetico attoriale racconta infatti di una sera (Sn_1) nella quale, non potendo lavorare, dopo aver sentito un suono che lo sgomenta (senza alcun motivo apparente), scopre in cucina, in mezzo alle «scodelle sudice della mia cena» (2012: 119), un gattino: «nulla di più rassicurante, si sarebbe detto: un gatto che lecca un piattino» (2012: 120).

Il narratore passa dunque all'analisi dello strano fatto (Sn_2), finché giunge alla conclusione che il gattino, con precisi movimenti ritmati, sta in effetti trasmettendogli un messaggio attraverso il codice Morse: «con alcune incongruenze, beninteso; ma, ecco ecco, le parole si componevano ormai in discorso filato...» (2012: 120).

A questo punto, all'improvviso, la cesura narrativa (Sn_3): il racconto viene bruscamente interrotto da un amico del protagonista-narratore per mettere in discussione la verosimiglianza della storia raccontata. Segue quindi una discussione tra i due sul valore della verosimiglianza: «voialtri siete quelli che ci chiedete il verosimile e non il vero. [...] il verosimile è, appunto, simile al vero: se non che, vedi caso, il vero non è mai simile a se stesso [...] Ah, ed ecco cosa cercate voi in un racconto: le circostanze di fatto, le volgari circostanze di fatto» (2012: 120). Ci troviamo di fronte a un secondo livello diegetico (i due amici che discutono sulla storia del gatto telegrafista) che ingloba il primo livello diegetico (la storia del gatto telegrafista) del racconto, producendo un legame fantastico nucleare trasformativo $N_0 \rightarrow N_1$ (Remorini 2023a: 35) che cambia le connessioni appercettive di lettura, adattandole a un diverso livello diegetico, e che riportiamo in figura 75:

¹²¹ Testo completo in Appendice (p.259).

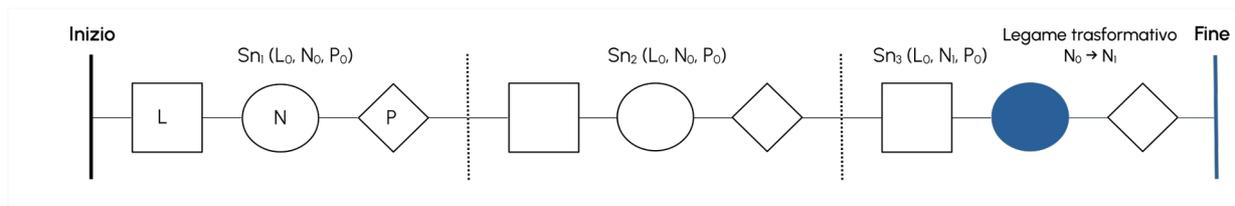


Figura 75. S.A.A. de «Gatto telegrafista» di Tommaso Landolfi.

In questo racconto il legame fantastico trasformativo che cambia le connessioni appercettive di lettura intorno a un nuovo attrattore referenziale è sul piano narrativo del discorso, non su quello paradigmatico della storia. Il protagonista-narratore si attesta su un diverso livello diegetico, e lì permane.

4.2.7 «Fantasie imprudenti» di Tommaso Landolfi

L'ultimo modello proposto da Lazzarin riguarda i racconti *neofantastici*, i quali «mettono in scena un nuovo tipo di perturbante, dai caratteri inusitati nella tradizione classica e propriamente “novecentesco”» (Lazzarin 2015: 57). In data 11 dicembre 1968 compare sul *Corriere della Sera* il racconto «Fantasie imprudenti» di Tommaso Landolfi (in *Diario perpetuo*, 2012).¹²² Anche in questo caso l'autore fa ricorso a una cornice narrativa (Sn_1) in cui un narratore eterodiegetico attoriale, prendendo come spunto dapprima semplici disquisizioni sulla possibilità di provare paura solo per qualcosa di immaginato, poi riportando un aneddoto riferitogli da un amico, cambia infine statuto narrativo, entrando quindi nella diegesi per raccontare la propria storia.

Una sera, immerso nei propri pensieri, il protagonista passeggia in salotto (Sn_2). All'improvviso sente odore di morte, senza capire da dove provenga, pensando a qualche topo rimasto dentro una cassapanca, dove però trova solo «una pendola smembrata, un cenciolano, stato ai suoi tempi farsetto a maglia ed oggi forse utilizzato nelle pulizie domestiche, una forma da scarpe femminili, un piede rotto di canterano; e niente più» (Landolfi 2012: 61).

¹²² Testo completo in Appendice (p.263).

Il protagonista-narratore racconta quindi che alcune sere prima (Sn_3), nel tentativo di impressionare il figlio di 5 anni, gli paventa una possibilità: durante la notte, da una di quelle cassepanche, «il coperchio si solleva ed esce una mano: una mano pallida, cerea anzi verdastra, colle unghie sanguinose...» (2012: 61). Immagine adesso in relazione diretta con l'odore di morte: «è manifesto ormai dove paro: nella sala, e giusto su dalla cassapanca, ci puzzava per l'unico motivo che quest'ultima era legata a un'immagine di morte» (2012: 61). Il narratore sa che questa spiegazione fantastica «non converrà agli spiriti positivi» (2012: 61). Si palesa qui un fatto inspiegabile: la puzza mortifera non ha una causa oggettiva. La fantasia del narratore ha creato una mano putrefatta, il cui odore, oggetto mediatore metalettico mediato dai sensi, ha trapassato la soglia che divide l'immaginazione dalla realtà, creando così un legame fantastico trasformativo paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 35).

Il narratore, a mo' di morale, mette quindi in guardia (Sn_4) contro «storielle» (2012: 61) che anche se «sembrano così svagate hanno il loro veleno» (2012: 61). Non si sa, infatti, fino a che punto l'immaginazione possa invadere la realtà, condizionandola: «da un momento all'altro ci si può trovare a confronto con qualcosa che, senza essere realtà vera e propria, la ormeggia da presso. Ma, perbacco, una realtà diversa, imbarazzante: della quale che fare, o come sistemarla nel nostro polveroso cosmo interiore?» (2012: 61). In figura 76 lo S.A.A. del racconto:

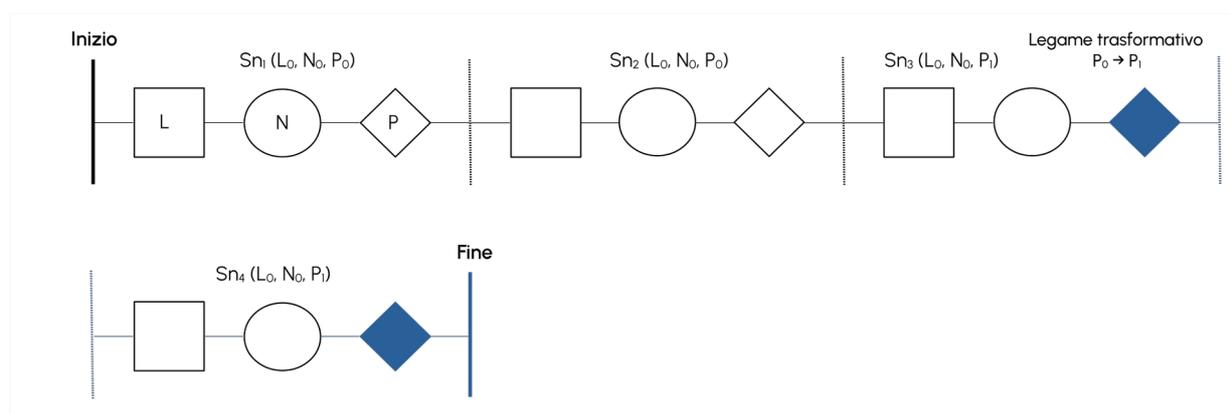


Figura 76. S.A.A. de «Fantasie imprudenti» di Tommaso Landolfi.

La spiegazione all'evento inspiegabile è sovranaturale: la metalessi verticale dell'elemento del mondo narrato (Lang 2006: 40) permette al piano dell'immaginazione (la mano morta che esce di notte dalla cassapanca del racconto fatto al figlio) di invadere il piano della realtà (odore di morte) grazie alla mediazione del corpo del protagonista-narratore, possibilità già suggerita da Martínez (2010: 366).

I risultati dei testi analizzati mostrano con ogni evidenza le particolarità dell'oggetto mediatore utilizzato nella letteratura italiana del Novecento. Da sostanza fisica, tangibile, che proprio grazie alla sua presente consistenza macchiava il paradigma di realtà vigente, da quella ormai stuprato e quindi irrimediabilmente stravolto, nei meccanismi narrativi dei racconti scelti appare sempre in forma indiretta, mediato di volta in volta dall'informazione che si può avere su di esso, come nel caso de «Effetti di un sogno interrotto» di Pirandello o della paralessi de «Il millantatore» di Landolfi, o dall'immaginazione e dai sensi, come in «Fantasie imprudenti» dello stesso Landolfi.

La teoria delle appercezioni si è rivelata altresì utile per far luce sui diversi effetti legati alla presenza o assenza dell'oggetto mediatore medesimo. La sua assenza produce legami fantastici di tipo nucleare che apportano modifiche di primo grado alle connessioni appercettive di lettura secondo vincoli di compressione che non alterano l'attrattore di riferimento. Se non c'è l'oggetto mediatore, neppure mediato, a testimoniare l'effettiva metalessi diegetica od ontologica, l'evento sovranaturale inspiegabile alla base della narrazione fantastica può considerarsi un'allucinazione, un sogno, una mera ipotesi. Al contrario, la sua presenza crea legami fantastici di tipo trasformativo che riflettono cambiamenti di secondo grado alle connessioni appercettive seguendo vincoli di spostamento che modellano necessariamente un nuovo attrattore referenziale: il paradigma di realtà è stato trasgredito, non è più valido, deve perciò rimodellarsi su nuovi inesplorati parametri.

4.3 Legami fantastici e trasgressione di mondi possibili

Negli ultimi decenni è aumentata esponenzialmente la ricerca nell'ambito delle teorie narrative sulla semantica dei Mondi Possibili (MP, traduzione diretta dall'inglese *Possible Worlds*, PW). Se da un lato gli studiosi hanno costruito un solido quadro teorico sui meccanismi di creazione e derivazione dei MP (Albaladejo 1986, Ryan 1991, Doležel 1999), dall'altro hanno applicato questo stesso quadro a varie tipologie di testi finzionali e non finzionali per delimitarne le possibilità ontologiche e diegetiche (Ryan 2006, Massoni Campillo 2018, Ariza Trinidad 2021) e caratterizzarne le implicazioni narrative, ad esempio nella rappresentazione dei personaggi letterari (Margolin 1990 o Schneider 2001), fino a debordarne i limiti stessi di riferimento verso nuove suggestioni e campi di indagine, come i Mondi Impossibili (IM, traduzione diretta dall'inglese *Impossible Worlds*, IW, Rodríguez Pequeño 1997, Martín-Jiménez 2015, Berto e Jago 2019).

Nelle seguenti sezioni vedremo due esempi di costruzioni narrative di MP e le distinte possibilità di trasgressione offerte dai legami fantastici attraverso l'analisi del romanzo *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti e del racconto di Michele Mari «Il patrimonio del popolo tedesco» (*Fantasmagonia*, 2012).

4.3.1 *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti

Il cambio di paradigma di realtà come rete di relazioni su cui abbiamo fatto luce nel capitolo 1.7 della prima parte –secondo il quale «la realtà è ridotta a interazione» (Rovelli 2014: 118)– si rispecchia nell'emergere di nuove possibili relazioni fantastiche, come ad esempio quelle definite da Wu Ming 2 come «termodinamiche» (degne ereditiere della *Grammatica della fantasia* di Rodari e della capacità critica di decodifica e ricodifica del discorso narrativo in nuove significanti dispositivi testuali), e che crediamo osservare anche in narrazioni più lunghe e articolate come i cosiddetti «oggetti narrativi non-identificati» (*Unidentified Narrative Objects*, UNO), dove le sperimentazioni sulle architetture narrative e sugli stili discorsivi

producono senza dubbio legami fantastici, o ancora in taluni testi espressione del *New Italian Epic*, narrazioni che «richiedono un notevole lavoro cognitivo da parte del lettore» (Wu Ming 2009: 32), e dove «la fatica del lettore è ricompensata con modi soddisfacenti di risolvere problemi narratologici e scaricare la tensione» (Wu Ming 2009: 33).

Ritengo perciò interessante riscontrare la presenza di legami fantastici in testi narrativi di più ampio respiro, analizzando come esempio il romanzo di fantascienza del 1994 *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti, primo volume del cosiddetto «Ciclo di Eymerich», con due obiettivi principali: evidenziare le dinamiche narrative e ontologiche che permettono la costruzione dei MP del romanzo; determinare la funzione dei legami fantastici della narrazione, individuati secondo l'approccio cognitivo della teoria delle appercezioni (Remorini 2023a) e responsabili della trasgressione dei MP. Tale analisi ha lo scopo di chiarire la relazione tra il testo e le connessioni appercettive in vigore in ogni momento e determinare così la tipologia di legami fantastici che si creano durante la lettura.

Il romanzo è costituito da 21 capitoli in cui si alternano 3 diversi MP su piani spaziotemporali distinti, tranne l'ultimo in cui si avvicendano due dei tre MP senza soluzione di continuità. Il MP₁ si situa in uno spaziotempo presente rispetto al lettore, il MP₂ in uno futuro e il MP₃ in uno passato. La successione, seguendo l'ordine dei capitoli, è la seguente:

MP₁, MP₂, MP₃, MP₁, MP₃, MP₂, MP₃, MP₁, MP₃, MP₂, MP₃, MP₁, MP₃, MP₂, MP₃, MP₁, MP₃, MP₂, MP₃, MP₁, MP₂, MP₃.

Il sequenziamento analitico rispecchia l'alternanza dei MP, per cui ogni capitolo corrisponde a un'unica sequenza narrativa, anche numericamente (capitolo 1 = Sn₁; capitolo 2 = Sn₂; ecc.), ad eccezione del capitolo 21 composto, come vedremo, da 8 sequenze distinti (Sn_{21.1-21.8}).

L'epigrafe iniziale, allografa autentica (Genette 1987: 140), è una citazione tratta da Ermete Trismegisto (*Corpus Hermeticum*, XI) che anticipa l'incredibile realtà fisica dei viaggi su astronavi psitroniche a velocità superluminali in seguito spiegati nel MP₁ e vissuti in prima persona nel MP₂. Ciò che Genette chiama «l'effett-épigraphe» (1987: 148) risiede nel mettere in relazione tutta la storia dell'astrologia umana, da colui che dal Rinascimento ne viene ritenuto l'iniziatore (Ermete Trismegisto) ai futuribili viaggi psitronici presentati nel libro.

Il MP₁, descritto nei capitoli 1, 4, 8, 12, 16 e 20, funziona come cornice narrativa pseudo-extradiegetica di uno spaziotempo presente costruito su riferimenti espliciti al Mondo Reale (MR, traduzione diretta dall'inglese *Actual World*, AW), che partecipano della costruzione del MP₁ (Ariza Trinidad 2021: 374), e quindi sviluppato come modello di MP di tipo I, in quanto mimetico, non finzionale e verosimile, nel quale «su estructura de conjunto referencial está regida por las mismas reglas que las de nuestro mundo» (Martín Cerezo 2020: 276).

Nel primo capitolo del libro, infatti, attraverso il dialogo tra uno scettico professore di astrofisica, il professor Tripler, e un giovane ricercatore all'apparenza esaltato, Marcus Frullifer, si enunciano le basi scientifiche della teoria degli psitroni che anticipano tangenzialmente gli incredibili sviluppi pratici possibili: le astronavi psitroniche. Vi sarebbe perciò una Psiche che permea l'universo intero, composta dall'insieme degli psitroni, i quali permettono connessioni neuronali verso l'immaginario a velocità superluminali. Sono numerosi gli elementi che ancorano il MP₁ al MR: studiosi rinomati (John Wheeler e Adrian Dodds), istituzioni universitarie (il Dipartimento di Astrofisica dell'Università del Texas), edifici concreti (il Robert Lee More Building), riviste scientifiche (*Speculations in Science and Technology*), esperimenti (quello di Michelson-Morley del 1904 e quello di Michelson-Gale del 1925) e teorie fisiche (come i paradossi quantistici, il *redshift* delle galassie, la radiazione cosmica di fondo o la materia oscura).

I capitoli successivi del MP₁ sono la trascrizione, a loro volta, di alcuni capitoli dell'opera teorica di Frullifer, «*Veloce come il pensiero*, versione divulgativa, quinta edizione», nella quale il ricercatore descrive le varie conseguenze e applicazioni pratiche della teoria degli psitroni. Così nel capitolo 4, ad esempio, circostanza la teoria sui viaggi superluminali, «non si tratta dunque di uno spostamento nel cosmo, bensì di un'istantanea dislocazione attuata sfruttando la dimensione materiale della fantasia» (Evangelisti 1994: 15), e la struttura compositiva di una nave psitronica, «la doterei anzitutto di imitazioni artificiali dei neuroni umani» (Evangelisti 1994: 15), –quelli che in MP₂ verranno chiamati, proprio in suo onore, ‘rocchetti Frullifer’–. Nel capitolo 8 sottolinea la fallacia dei fantasmi e di quant'altra attività paranormale: «teoricamente, ogni individuo è in grado di “creare” qualsiasi cosa, purché

padroneggi i propri psitroni tanto da indirizzarli al fine voluto» (Evangelisti 1994: 31). Gli oggetti così creati sono agglomerati di materia psitronica dalla vita effimera, che «durerà abbastanza da replicare, agli occhi di un osservatore, il modello materiale descritto nel corredo informativo degli psitroni reduci dal transito nell'immaginario» (Evangelisti 1994: 32).

Nel capitolo 20, l'ultimo relativo al MP₁, Frullifer ragiona infine sul rapporto tra la teoria degli psitroni e le religioni, affermando «l'assoluta verità di tutte le religioni» (Evangelisti 1994: 75), in quanto qualsiasi divinità creduta si è tangibilmente incarnata: «Gli dei "costruiti" dai devoti prendono dunque effettivamente sembiante, ma in un'altra regione dello spazio e in un diverso tempo» (Evangelisti 1994: 75). La loro proiezione prende davvero vita in uno spaziotempo diverso, fintanto le divinità siano credute da un numero sufficiente di adepti: «Zeus, Baal, Mitra, Quetzalcoatl e chissà quanti altri numi sfolgoranti devono essere morti proprio così, in una solitudine resa orrenda dal silenzio dei loro fedeli. Un silenzio capace di corrodere poco a poco le loro carni presunte immortali» (Evangelisti 1994: 75).

Il MP₂, narrato nei capitoli 2, 6, 10, 14, 18 e parte del 21, traccia invece uno spaziotempo futuro nel quale sono ormai realtà i viaggi psitronici ipotizzati da Frullifer nel MP₁. Ne rappresenta la sua materializzazione, conseguenza pratica del processo speculativo delineato nel MP₁ (Micali 2019: 2), caratterizzandosi a sua volta come un modello di MP di tipo III non mimetico, finzionale e verosimile, tipico del genere fantascientifico, nel quale «el elemento o elementos no miméticos se presentan como posibles a través de alguna explicación de carácter científico» (Martín Cerezo, 2020: 277) proprio in base alla teoria degli psitroni illustrata nel MP₁.

I vari capitoli del MP₂ sono la trascrizione della «Deposizione anonima, come prescrivono le leggi internazionali, resa davanti alla Commissione Interspaziale di Cartagena il 14 novembre 2194, nella sessione dedicata all'inchiesta sul viaggio dell'astronave psitronica Malpertuis» (Evangelisti 1994: 7). Viaggio al termine del quale avviene l'omicidio del medium Sweetlady, responsabile della buona riuscita del viaggio attraverso l'immaginario.

Un'anonimo operaio testimonia appunto la propria esperienza: l'imbarco sull'astronave (capitolo 2), con dirette e indirette conferme della teoria degli psitroni –per esempio la presenza dei 'rocchetti Frullifer': «pinnacoli, sopra e sotto il basamento, simili a grossi chiodi

dalla capocchia stretta» (Evangelisti 1994: 7), e i neuroattrattori, «destinati a trasmettere ai rocchetti Frullifer l'immagine della nostra Psiche» (Evangelisti 1994: 8); il viaggio psitronico vero e proprio (capitolo 6), durante il quale ha delle visioni –uno gnomo, una specie di Madonna, il Diavolo «con zoccoli di capra e lunghe corna sulla fronte» (Evangelisti 1994: 24)–; l'arrivo, al termine dell'attraversamento dell'immaginario, sul pianeta Olympus (capitolo 10), nel sistema di Gamma Serpentis, «nell'anno terrestre 1352 dopo Cristo» (Evangelisti 1994: 39); la ricognizione del pianeta dove prima uccidono un bambino bicefalo (capitolo 14), il cui cadavere si scioglie immantinate, poi si imbattono in un cane alto decine di metri (capitolo 18) e in una testa gigantesca «sorta come un sole scuro tra le cime dei monti» (Evangelisti 1994: 69), riconosciuta infine come la dea Diana (capitolo 21) e seguita dalla mostruosa apparizione di Satana «come l'avevamo concepito da bambini, come io lo avevo visto nell'immaginario» (Evangelisti 1994: 76). Il MP₂ si conclude con la Commissione Interspaziale di Cartagena che assolve l'anonimo operaio «dall'accusa di omicidio dell'abate Sweetlady, poiché la Corte concluse che il delitto era stato commesso dalla sua “proiezione fantastica”» (Evangelisti 1994: 78).

Il modello di MP di tipo III vigente in questi capitoli permette di accogliere sia le strane visioni durante il viaggio psitronico sia le incredibili apparizioni che si susseguono sul pianeta Olympus all'interno delle connessioni percettive di lettura e di interpretazione del MP₂. Non si instaura, perciò, nessun legame fantastico (Remorini 2023a: 29).

Infine, i capitoli 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 e parte del 21 delineano il MP₃ (spaziotempo nel passato) con il racconto dettagliato delle incombenze del frate domenicano Nicolas Eymerich. Ogni capitolo del MP₃ si alterna a uno del MP₁ e a uno del MP₂, e si costituisce come modello di MP di tipo II, caratterizzato «por ser mimético, ficcional y verosímil» (Albaladejo 1986: 59), con svariati elementi che lo relazionano al nostro MR (Ariza Trinidad 2021: 374), come ad esempio il *Canon episcopi* (un'istruzione medievale ai vescovi sull'atteggiamento da assumere nei riguardi della stregoneria), la bolla papale del 1520 *Exsurge Domine*, il re Pietro IV d'Aragona, detto il Cerimonioso, o la sua terza sposa Eleonora di Sicilia. Come si vedrà più avanti, è proprio su un modello di mondo di questo tipo, che tende

al romanzo storico, che sorgeranno i legami fantastici, permettendone la trasgressione ontologica.

Siamo nel 1352, a Saragozza. Nel capitolo 3, Eymerich viene designato nuovo inquisitore generale del regno d'Aragona dal morente predecessore padre Agustín de Torrelles, colpito dalla peste che dall'epidemia del 1348 continua a fare stragi nel regno. Insieme alle disposizioni per far valere tale nomina, padre Agustín lo avvisa di misteriose scoperte nella cisterna del palazzo reale e lo mette in guardia dalla donne del lago: «Bruciatele, bruciatele! Prima che sia tardi» (Evangelisti 1994: 11). Al mattino seguente, Eymerich scorge in cielo «una gigantesca figura femminile. [...] Un volto nobile e severo, una figura slanciata avvolta in una tunica bianca, una mano protesa a reggere un attrezzo indistinguibile. Fu questione di un attimo, e la figura svanì nel pulviscolo solare» (Evangelisti 1994: 13).

Seguendo la teoria delle appercezioni, la perturbante apparizione, per la quale Eymerich rifiuta spiegazioni sovranaturali –«non era né la Vergine Maria, né una creatura diabolica. [...] D'improvviso la città gli apparve strana, inquietante» (Evangelisti 1994: 14)–, rappresenta un'anomalia paradigmatica $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 30) con la presenza di un evanescente fenomeno in apparenza inspiegabile che crea il primo legame fantastico nucleare del romanzo. A differenza di quanto avviene con le sfolgoranti visioni presenti nel MP_2 dello spaziotempo futuro, le connessioni appercettive di lettura del MP_3 dello spaziotempo passato, costruito in base a un modello di MP di tipo II, non consentono la presenza di fenomeni extra-ordinari senza una conseguente modifica delle stesse. È questo che le rende anomale all'interno della storia.

Nel capitolo 5, a seguito di un sopralluogo alla cisterna, viene scoperto il corpo di un bambino con due visi, «perfettamente formati, opposti l'uno all'altro» (Evangelisti 1994: 16). Padre Arnau, medico di corte e collaboratore di Eymerich che lo ha scelto come inquisitore vicario, rivela altri tre anteriori ritrovamenti di neonati bicefali, e anche di «lampade votive di terracotta» (Evangelisti 1994: 19) e della confidenza fattagli da padre Agustín che aveva in passato affermato di aver visto «una gigantesca figura di donna stagliarsi sulla città» (Evangelisti 1994: 19). Anche per questi casi Eymerich si mostra scettico su possibili diavolerie. Rientrati quindi nello studio del predecessore (capitolo 7), dove Eymerich aveva

fatto portare il corpo del bambino, sono stupiti dalla presenza di una lampada di terracotta. Inoltre, «in luogo del corpicino mostruoso, sul letto giaceva una sorta di bozzolo biancastro, fatto di una materia viscida, informe. [...] Una volta messo a nudo, il processo di liquefazione della cosa si accelerò bruscamente, e un torrentello di liquame putrido color latte debordò sul pavimento» (Evangelisti 1994: 28). Stessa fine della lampada che subito si trasforma «in un grumo di sostanza bianchiccia. Nel giro di un istante rimase sul tavolino una semplice macchia, con una fiammella sospesa sopra. Poi la fiamma si spense, e il liquido evaporò senza lasciare traccia» (Evangelisti 1994: 28).

Queste nuove fugaci apparizioni costituiscono una nuova anomalia paradigmatica $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 30), che si ripropone nel capitolo 9 quando all'improvviso, per la seconda volta, «una gigantesca figura femminile, dai lunghi capelli neri e dallo sguardo assente, si stagliò per qualche istante nel cielo azzurro» (Evangelisti 1994: 37), e ancora nel capitolo 13, quando Eymerich vede apparire sopra il lago Miroir «due occhi immensi e neri in un volto pallidissimo, sormontati da una capigliatura di un nero ancora più intenso» (Evangelisti 1994: 50). Nel capitolo 13 troviamo altre due anomalie paradigmatiche, la prima quando una lingua umana trovata in un involto datogli da due contadini svanisce, liquefandosi come in precedenza la lampada di terracotta e il cadavere del neonato bicefalo. La seconda ad Ariza, dove era giunto per arrestare Elisen Valbuena, la levatrice di corte implicata nei misteriosi ritrovamenti della cisterna, protetta dalle altre donne del paese che iniziano a correre, creando una «forza irresistibile» (Evangelisti 1994: 52). Eymerich si sente trascinato e vede «l'ombra di un enorme cane nero passare rapidamente sulle facciate delle case» (Evangelisti 1994: 52). Poi il buio, una specie di lampo, e si ritrova di colpo «a poche miglia da Saragozza» (Evangelisti 1994: 52). Poi un secondo lampo, «e di nuovo fu ad Ariza, subito fuori del villaggio» (Evangelisti 1994: 52) da dove si rimette in sella verso Saragozza: «Non sapeva che, in vista di Saragozza, la sua sagoma e quella del cavallo si stavano sciogliendo in una bianca materia porosa» (Evangelisti 1994: 52). Nel capitolo 19 riscontriamo un'ulteriore anomalia paradigmatica con la presenza di un nuovo fenomeno inspiegabile. Arrivato infatti al lago Miroir, dove l'adunata delle seguaci di Diana è già in corso, Eymerich e i soldati al suo seguito vedono «alcune donne materializzarsi come dal nulla, in un alone lucente, e planare verso terra. La folla accoglieva

quelle apparizioni con straordinaria naturalezza, accogliendole con esclamazioni di giubilo» (Evangelisti 1994: 70). Tutte queste anomalie costituiscono dei legami nucleari in quanto comportano soltanto una modifica momentanea delle connessioni appercettive di lettura, senza ripercussioni su altri livelli o su altre sequenze narrative (Remorini 2023a: 31).

Fino ad arrivare al capitolo conclusivo, il 21, costruito per interno tramite un avvicendamento tra il MP₂ dello spaziotempo futuro del viaggio psitronico e il MP₃ dello spaziotempo passato della sventata invocazione rituale da parte di Eymerich alla dea Diana. Così, tra le montagne di Olympus nel MP₂ emerge chiaramente una testa femminile, riconosciuta come la dea della fertilità (sequenza Sn_{21.1}), che le donne stanno invocando nel MP₃. A seguito dell'intervento di Eymerich, che riesce a sviare l'invocazione collettiva, avviene la sostituzione sia nel MP₃ (Sn_{21.2}) sia nel MP₂ (Sn_{21.3}) con l'immagine di Satana. Eymerich sa che è tutta un'illusione. Infatti, poco dopo, Satana subisce la stessa sorte toccata al neonato bicefalo, alla lampada di terracotta e alla lingua, tramutandosi «in una informe matassa di materia spugnosa prima di svanire nel nulla» (Evangelisti 1994: 77). Svanisce così ogni immagine, prima dal MP₃ (Sn_{21.4}) e poi di conseguenza dal MP₂ (Sn_{21.5}), mentre Eymerich intona un *Salve Regina*, seguito prima dai soldati e poi dalle donne rimaste sulla scena delle apparizioni (Sn_{21.6}).

Queste continue e ripetute iperlessi tra MP₂ e MP₃, in cui un elemento appartiene contemporaneamente a due livelli distinti, allo spaziotempo futuro e a quello passato, stabiliscono un'alterazione paradigmatica che produce legami trasformativi P₀ → P₁ (Remorini 2023a: 30), modificando le coordinate spaziotemporali diegetiche e le relative connessioni appercettive di lettura del romanzo. A dispetto di quanto avveniva in precedenza con le improvvise apparizioni che costituivano legami nucleari interni alla singola sequenza, qui si crea un legame che oltrepassa la sequenza e il MP stesso per penetrare la sequenza e il MP contiguo.

Le ultime due sequenze del romanzo presentano infine la conclusione delle due storie parallele dei due MP, ormai separati, con l'assoluzione dell'anonimo operaio dall'accusa di omicidio nel MP₂ (Sn_{21.7}), e il dialogo finale tra Eymerich e il re Pietro IV nel MP₃ (Sn_{21.8}).

La costruzione dei diversi MP del romanzo si basa su precise relazioni tra i MP stessi. Così, i capitoli riguardanti il MP₁ dello spaziotempo presente espongono razionalmente le incredibili potenzialità scientifiche sviluppate nel MP₂ dello spaziotempo futuro, che a loro volta rappresentano la spiegazione degli avvenimenti sovranaturali del MP₃ dello spaziotempo passato. Il MP₁ crea il MP₂ che interagisce con il MP₃. Rappresentiamo quindi in figura 77 la struttura del romanzo, con i tre MP, la loro relazione e la successione narrativa dei capitoli (in rosso le sequenze dove avvengono le anomalie, in blu la sequenza con l'alterazione paradigmatica).

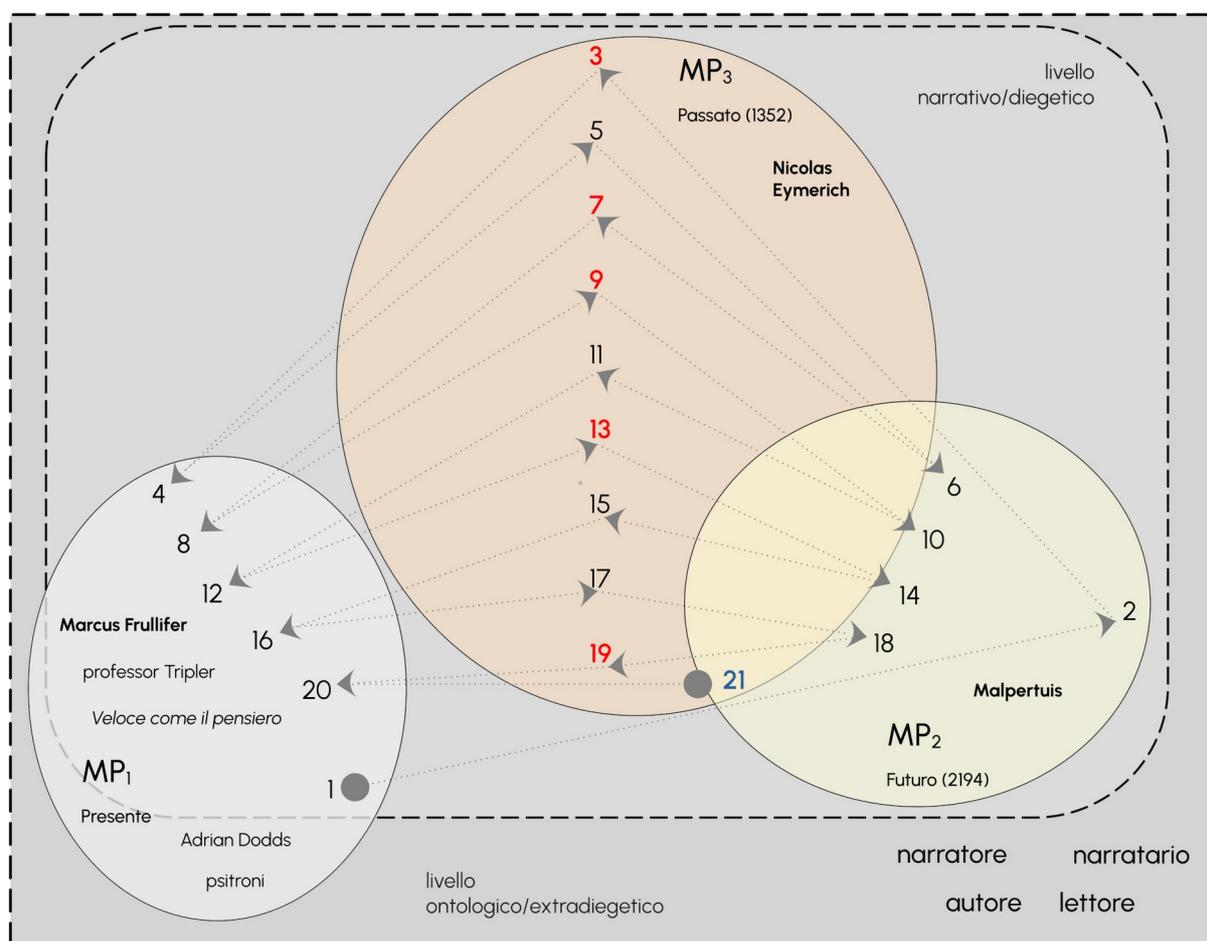


Figura 77. Costruzione e relazione dei MP de *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Evangelisti.

Si evidenziano in questo modo gli aspetti narrativi e ontologici di composizione dell'intero romanzo. Il MP_1 dello spaziotempo presente utilizza elementi del MR per espandere, in un modello di mondo di tipo I, la teoria fisica degli psitroni e la possibilità dei viaggi superluminali attraverso la Psiche che diventano la realtà del MP_2 dello spaziotempo futuro, in un modello di mondo di tipo III, e che causano sia le labili visioni fantastiche nel MP_3 dello spaziotempo passato, in un modello di mondo di tipo II, dei capitoli 3, 7, 9, 13 e 19 (segnalate in rosso) sia la collisione spaziotemporale tra MP_2 e MP_3 del capitolo conclusivo 21 (segnalato in blu).

Tutti gli effimeri fenomeni sovranaturali, sia le anomalie paradigmatiche interne al MP_3 sia l'alterazione che connette il MP_2 e il MP_3 , sono spiegabili grazie alla teoria degli psitroni esposta da Frullifer nel MP_1 . Come, ad esempio, l'impronta psichica di Eymerich e quella del cavallo, che nel capitolo 13 viene proiettata in uno spazio diverso (da Ariza a Saragozza) grazie all'eccitazione protonica della Psiche compiuta dall'insieme delle donne di Ariza, o i diversi imprinting nei cieli sopra il lago Miroir e sopra il pianeta Olympus del capitolo 21 che si succedono per lo stesso motivo. In figura 78 illustriamo quindi tutti i legami fantastici riscontrati nella narrazione (in rosso i legami nucleari, in blu i legami finali trasformativi dell'ultimo capitolo):

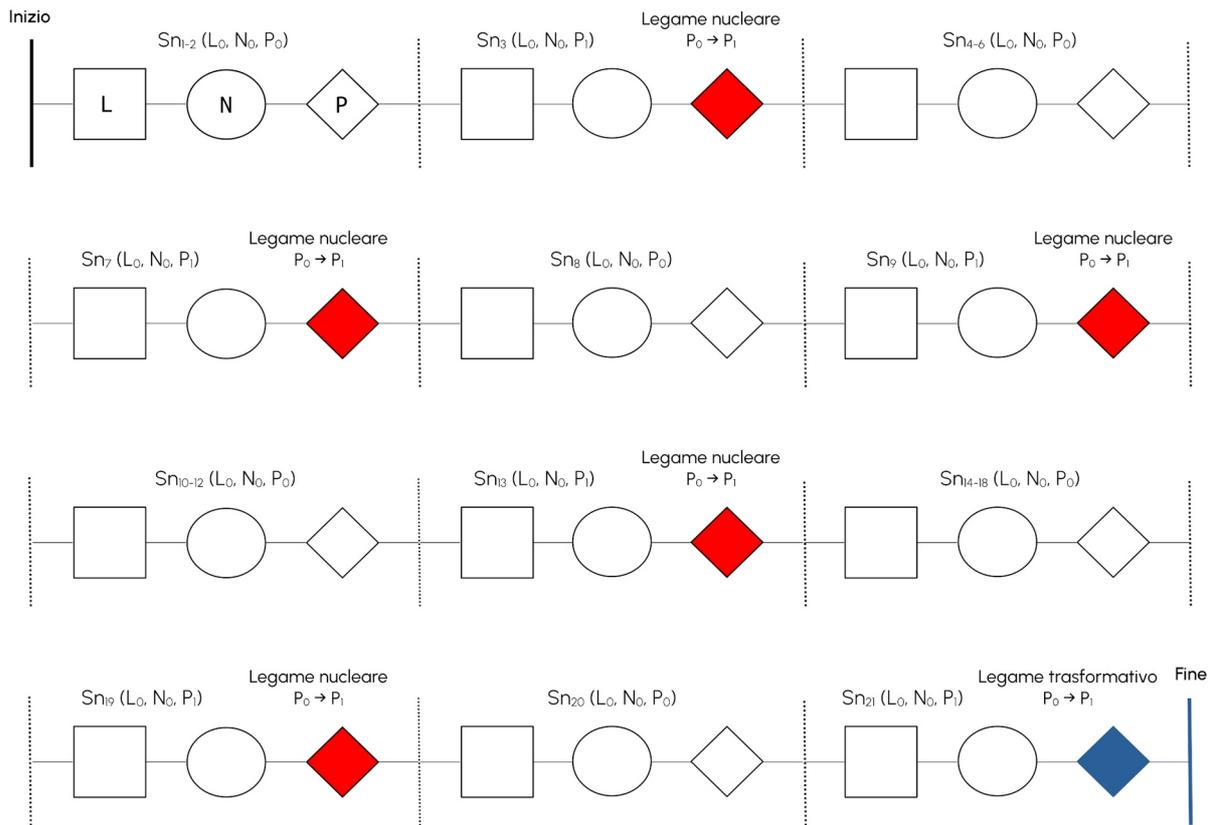


Figura 78. S.A.A. dei legami fantastici de *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti.

Le apparizioni fantasmali (il bambino con due teste, la lampada di terracotta, la lingua, il cane, la dea Diana, Satana) sono veri e proprio oggetti mediatori, come abbiamo visto uno dei meccanismi narrativi che più caratterizzano la modalità narrativa fantastica (Ceserani 1996: 75-76), che certificano con la loro presenza, pur effimera, la tangibilità dell'elemento straordinario e il passaggio di soglia tra livelli spaziotemporali distinti. Sono l'attestazione dell'avvenuta trasgressione ontologica interna al MP₃ e tra MP₂ e MP₃. I legami fantastici determinano la sovrapposizione su piani diegetici diversi di medesimi oggetti (la lampada, il bambino a due teste) o fenomeni (l'apparizione della Madonna, di Diana, di Satana) che rappresentano ogni volta un'iperlessi orizzontale degli elementi del mondo narrato (Lang 2006: 43).

In consonanza con Zeppegno, la quale propone come «criterio di riconoscimento della “fantasticità” di un testo quello [...] della problematizzazione e messa in crisi del concetto di

reale e della nozione, ad essa conseguente, di possibile» (2009: 4), possiamo apprezzare il modo in cui nel romanzo di Evangelisti la scienza viene utilizzata «para explicar y dar verosimilitud a hechos fantásticos» (Martín Cerezo 2020: 278) e dove il nucleo cognitivo della trama determina lo straniamento narrativo (Suvin 1984: 39). Grazie alla capacità di inglobare all'interno della sua cornice diegetica la natura del fatto eccezionale, costruendo mondi che lo narrativizzano per poi affrontare una critica alle restrizioni della nostra stessa realtà (Ariza Trinidad 2021), *Nicolas Eymerich, inquisitore* partecipa di una delle caratteristiche fondanti della letteratura di fantascienza: il dialogo con il mondo reale «para criticar sus restricciones deónticas codexales —las normas generales de una sociedad que determinan las acciones prohibidas, permitidas o impuestas—» (Ariza Trinidad 2021: 379).

Si rivela in questo senso uno strumento di esercizio cognitivo (Micali 2019: 6) ormai fondamentale nell'attuale epoca storica non ancora definibile —«Il tempo che viviamo ora non ha ancora un'etichetta, e ciò è bene. Abbiamo un margine di libertà» (Wu Ming 2009: 33)— in cui la rappresentazione diretta della realtà è di fatto inaccessibile (Jameson 2005: 287). I MP₂ e MP₃ disegnati da Evangelisti rappresentano a tutti gli effetti possibili e diversi livelli di realtà non-gerarchici ipotizzati dalle nuove ricerche fisiche sulla relatività quantistica, nella quale ogni livello di realtà è associabile a uno specifico spaziotempo e dove «a Level of Reality is what it is because all the other levels simultaneously exist» (Nicolescu 2006: 7). Attraverso l'analisi del libro, abbiamo perciò verificato il modo in cui proprio i legami fantastici individuati secondo la teoria delle appercezioni costituiscano a tutti gli effetti i meccanismi di trasgressione interna dei MP e di connessione diretta tra gli stessi.

4.3.2 Livelli di realtà in «Il patrimonio del popolo tedesco» di Michele Mari¹²³

Il racconto è diviso in 3 parti (segnalate anche da uno spazio in bianco), ognuna delle quali racchiude un'unità aristotelica di tempo, spazio e azione, e rappresenta un diverso livello di realtà e un diverso Mondo Possibile. Nelle prime due sequenze, Mari modella un Mondo

¹²³ Testo completo in Appendice (p.267).

Possibile MP_1 ricalcato sul Mondo Reale, attraverso uno spaziotempo e alcuni elementi riconoscibili e storicamente accettati. Così, nella prima sequenza (S_1) si presentano il tempo – 18 aprile 1812–, lo spazio dell’azione –Offenbach, Darmstadt, Assia meridionale– e i personaggi –«due gentiluomini» (Mari 2012: 14), che in carrozza stanno tornando al palazzo di famiglia–. Solo a partire dalla seconda sequenza (S_2), oltretutto per deduzione –l’avvertenza di uno dei due personaggi, «Davvero volete passare alla storia per una legge fonetica?» (Mari 2012: 14), fa riferimento alla Legge di Grimm conosciuta come «prima rotazione consonantica», formulata tuttavia nel 1822, che regola la modifica delle consonanti dall’indoeuropeo al proto-germanico–, comprendiamo che i due personaggi sono i fratelli Jakob e Wilhelm Grimm che stanno discutendo sulle fiabe che a breve daranno alle stampe per la prima edizione. Diventa così significativo lo spaziotempo diegetico (il 1812 è l’anno della prima edizione delle *Kinder- und Hausmärchen*, letteralmente «Fiabe per bambini e famiglie» ma di solito tradotto in italiano come *Fiabe del focolare*, pubblicato per la prima volta a Berlino il 20 dicembre, con 86 storie, mentre Hanau, in Assia meridionale, è la regione natale dei due). La sequenza termina con un altro personaggio nominato, Ludwig, che pare possa essere l’unico a scoprire la verità sul lavoro dei due. In tutto il dialogo si avverte la tensione e la preoccupazione che questa verità possa venire a galla ed essere un giorno scoperta.

Dopo essere giunti al palazzo di famiglia (S_3), nella quarta sequenza dialogica (S_4) si presenta il terzo personaggio, all’apparenza vecchio ma in realtà solo malato: è Ludwig, «nostro fratello» (Mari 2012: 16). Si tratta del terzo fratello Grimm (in questa sequenza si menziona il cognome dei tre, e si esplicita l’identità dei personaggi). Nel racconto si dice che Ludwig non è stato riconosciuto dal padre, e dalla madre nascosto nel palazzo, da dove inventa le fiabe su incarico dei due fratelli maggiori –Ludwig Emil Grimm è (nella realtà storica) il sesto tra i fratelli Grimm: pittore, incisore e disegnatore–. Fiabe che poi Jakob organizza e Wilhelm «rifinisce» (Mari 2012: 16). Ludwig sa che quello che stanno facendo è «rivelare al mondo il patrimonio del popolo tedesco» (Mari 2012: 16). È lui che sta scrivendo le storie. L’unico, quindi, che conosce la verità. Siamo di fronte quindi a un legame trasformativo paradigmatico $P_0 \rightarrow P_1$ (Remorini 2023a: 30) che modifica i riferimenti della realtà verso una verosimiglianza storica. Dal MP_1 calcolato intorno alla realtà storica si scivola in questo modo

in un MP₂ verosimile, dove elementi storicamente esistiti assurgono a una nuova funzione (il terzo fratello Ludwig non è un pittore, ma il presunto autore delle fiabe presuntamente raccolte e organizzate da Jakob e Wilhelm).

Rimasti soli, nella quinta sequenza (S₅) Wilhelm e Ludwig discutono riguardo le storie delle fiabe e la capacità di inventarle «da far impallidire *Le Mille e una notte* del Galland...» (Mari 2012: 17) –Antoine Galland fu il primo europeo a tradurre una selezione di racconti de *Le Mille e una notte*, e a curarne l'edizione nel 1704–. Dopo aver citato, indirettamente, alcune rinomate fiabe che faranno la fortuna dei Grimm –«un pentolino inesauribile» (*La pappa dolce*); «un pesce parlante» (*L'agnellino e il pesciolino*); «una polvere magica» (*Cenerentola*); «la strada da ritrovare nel bosco» (*Hänsel e Gretel*); «una vecchia che sembra buona ma è cattiva» (*La vecchia nel bosco*)–Wilhelm chiede al fratello come faccia, ma Ludwig si barrica dietro un pretestuoso «segreto professionale» (Mari 2012: 17).

Dalla sesta sequenza (S₆) inizia la seconda parte del racconto: salto temporale di due giorni (20 aprile 1812), con stessi personaggi e stessa strada (seppur con percorso inverso rispetto alla prima sequenza, ora da Darmstadt a Offenbach). Nuovo dialogo tra Jakob e Wilhelm (S₇) sul fratello Ludwig e sulla prevista pubblicazione del libro che gli darà fama e gloria: «Le fiabe usciranno l'anno prossimo, dopodiché i fratelli della letteratura tedesca non saranno più gli Humboldt: si chiameranno Grimm!» (Mari 2012: 18).

Per l'ultima parte si torna nuovamente (S₈) allo spazio interno del «palazzo della famiglia Grimm» (Mari 2012: 19), nella quale Ludwig, rimasto ormai solo, scende nei sotteranei fino a un «tenebroso stambugio» (Mari 2012: 19) dove, incatenato, «si acquatta suo fratello» (Mari 2012: 19). Entriamo così in un nuovo MP₃ fantastico, dove la realtà diegetica perde ormai financo la patina della verosimiglianza storica per lasciare definitivamente spazio a un fatto incredibile. Assistiamo quindi al dialogo tra Ludwig e il quarto fratello Grimm, Gunther (S₉) e alla conseguente rivelazione della verità sulle fiabe, che non sono raccolte da un paziente lavoro etnografico dai fratelli Jakob e Wilhelm (primo livello di realtà e di verità storica, MP₁), neppure invenzione di Ludwig (secondo livello di realtà, verosimile, e verità di Jakob e Wilhelm), bensì invenzione di Gunther (terzo livello di realtà, fantastica, e verità di Ludwig –il suo «segreto professionale»–), fratello ancora più mostruoso di Ludwig, tanto da

tenerlo nascosto al mondo (così come Ludwig veniva nascosto dalla madre alla società, ma non al mondo). Il nuovo legame trasformativo paradigmatico $P_1 \rightarrow P_2$ (Remorini 2023a: 30) trapassa la realtà e la verosimiglianza storica per approdare a una finzione diegetica del tutto fantastica. Raffiguriamo lo S.A.A. del racconto (figura 79):

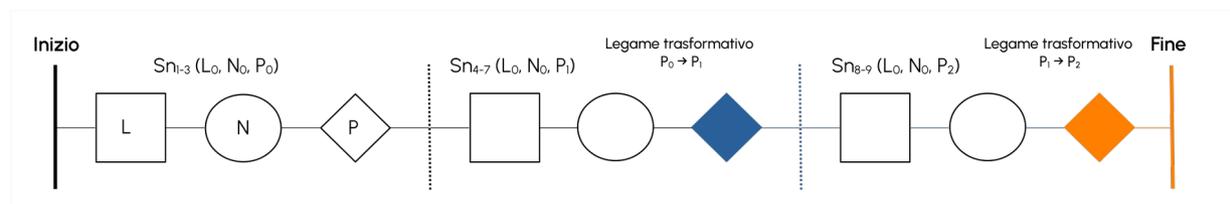


Figura 79. S.A.A. dei legami fantastici de «Il patrimonio del popolo tedesco» di Michele Mari.

Il racconto di Mari è basato perciò su elementi rigidamente designati (Ariza Trinidad 2021) che sono riferimenti diretti al mondo della letteratura (i due fratelli Grimm, Jakob e Wilhelm, e con loro il meno rinomato Ludwig, pittore e incisore) con cui l'autore costruisce un modello di Mondo Possibile ricalcato sul Mondo Reale (18-20 aprile 1812, tra Offenbach e Darmstadt, nell'Assia meridionale). All'interno di questo MP_1 , distinti livelli di verosimiglianza permettono uno slittamento dei riferimenti di realtà, passando a un MP_2 di tipo I mimetico, finzionale e verosimile (Albaladejo, 1986), nel quale Jakob e Wilhelm sono due impostori che si appropiano del lavoro del fratello minore, Ludwig, fino all'ironica scoperta di un mostruoso quarto fratello Grimm, Gunter, storicamente mai esistito e tenuto nascosto al mondo ma vero responsabile dell'elaborazione delle *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1822) e delle *Deutsche Sagen* (1816-1818) per le quali Jakob e Wilhelm sono entrati nell'eternità letteraria. In questo nuovo MP_3 di tipo II di fantastico «verisimilar and fictional-impossible» (Martín Jiménez 2015) è Gunter, il mostro che non riesce neanche ad articolare suoni comprensibili, il «genio che non ha bisogno della cultura per manifestarsi» (Mari 2012: 15), ironico analfabeta *genius loci* creatore delle fiabe che compongono l'inestimabile «patrimonio del popolo tedesco» (in figura 80 i tre diversi livelli di realtà e di MP).

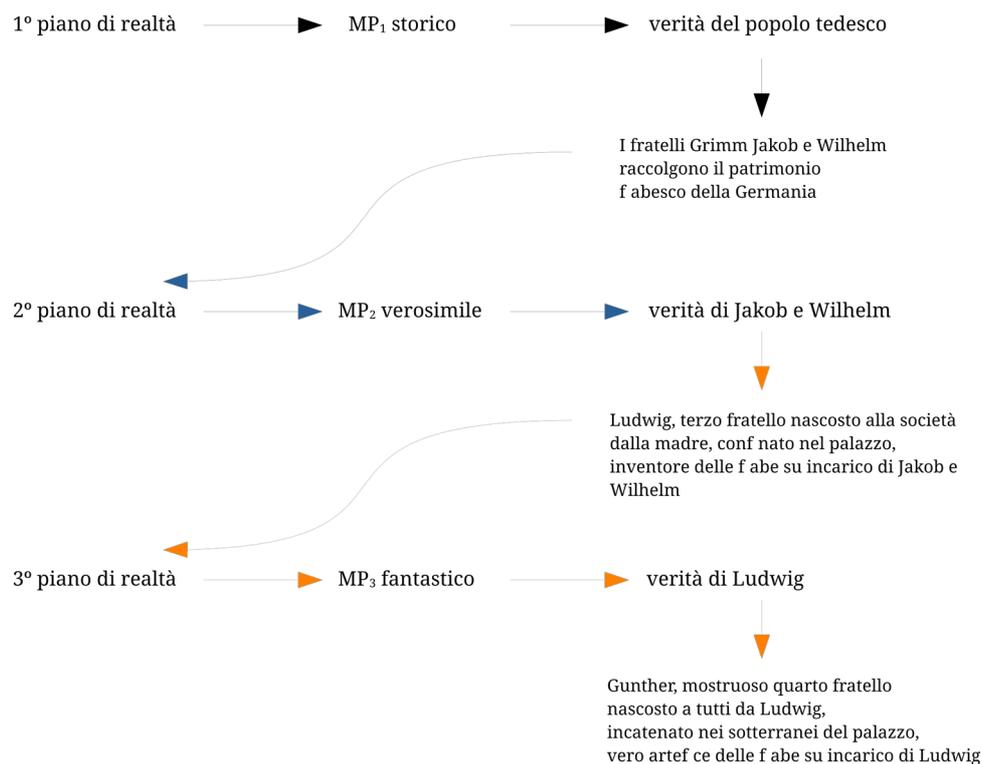


Figura 80. Relazione tra i livelli di realtà e i MP de «Il patrimonio del popolo tedesco» di Michele Mari.

4.4 Letteratura fantastica, processi cognitivi e trasgressione metalettica¹²⁴

All'interno del modello dei processi cognitivi e delle relazioni tra gli schemi attivi durante l'esperienza narrativa visti nel capitolo 2.2.6 (figura 4) possono sorgere a tutti i livelli anomalie, alterazioni e trasgressioni che richiedono l'aggiornamento o la trasformazione degli schemi coinvolti, e quindi delle connessioni appercettive (Remorini 2023a: 28). Gli studi sulla letteratura fantastica, come già visto nella parte seconda, condividono la considerazione che una delle proprietà di questo tipo di narrazione è la sua capacità di trasgredire i confini narrativi, di sfidare la realtà, di alterare i processi ermeneutici.

¹²⁴ Il presente capitolo ha contribuito alla stesura e pubblicazione dell'articolo «Paralessi orizzontale e verticale come strumento metalettico di attivazione del legame fantastico. Tipologie e studio di casi in racconti di Michele Mari», *Études romanes de Brno* 44 (2): 267-287. <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-17>. (Remorini 2023c).

La metalessi si annovera senz'altro tra i principali meccanismi che permettono al legame fantastico di emergere dalla narrazione. Il termine *metalessi* è usato principalmente per indicare gli spostamenti tra i vari livelli narrativi, in primo luogo tra il mondo del narratore e il mondo che descrive. L'etimologia della parola, dal greco μετάληψις “sostituzione”, riprende gli affissi greci μετὰ, “al di là”, e λήψομαι, “io prendo”, con il significato di «figura retorica consistente nella sostituzione del lemma proprio non con il suo traslato diretto, ma con una o più metafore indirette, attraverso una serie di passaggi gradualmente» (De Mauro).¹²⁵ Sebbene il termine metalessi risalga a Quintiliano e alla retorica romana,¹²⁶ e ci siano attestazioni della parola risalenti al XVI secolo, il suo utilizzo negli studi narratologici si deve a Genette che nel 1972 fu il primo a usarlo per designare una trasgressione narrativa di rottura dei livelli diegetici e delle situazioni di comunicazione dal quale scaturisce un particolare effetto di straniamento.¹²⁷ Genette la raggruppa insieme ad altre alterazioni dello spazio del discorso, tutte legate a possibili cambiamenti dei livelli diegetici. La metalessi narrativa viene concepita come una trasgressione testuale degli universi diegetici gerarchici che rivela la struttura interna del testo. Come tale, è un elemento narrativo paradossale perché mette il lettore di fronte alla qualità artificiale del testo.¹²⁸ Tra le definizioni recenti più approfondite di metalessi troviamo quella di Hanebeck:

¹²⁵ Dizionario De Mauro, s.v. «metalessi». <https://dizionario.internazionale.it/parola/metalessi>. (Accessed August 30, 2022).

¹²⁶ «The concept of metalepsis (μετάληψις / transumptio) derives originally from the classical rhetorical doctrine of figures of speech» (Peter v. Möllendorff, “metalepsis” in *Oxford Classical Dictionary*, 2018, <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8231>, accessed January 19, 2022).

¹²⁷ Per la precisione, Genette chiama questa trasgressione *metalessi narrativa*: «Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive.[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*» (Genette 1972: 293-294).

¹²⁸ Proprio in considerazione della sua natura paradossale, la metalessi è stata oggetto approfondito di studi e ricerche, tra le altre quelle di Nelles (*Stories within stories narrative levels and embedded narrative* 1992), Malina (*Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject* 2002), Fludernik (*Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode* 2003), Ryan (*Metaleptic Machines* 2004), Lang (*Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica* 2006), Meyer-Minnermann (*Narración paradójica y ficción* 2006), Prince (*Disturbing Frames* 2006), Cohn (*Metalepsis and Mise en Abyme* 2012), Gobin (*Textual Effects of Metalepsis* 2014), Hanebeck (*Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression* 2017), Möllendorff (*Metalepsis* 2018), Jahn (*Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative* 2021).

Metalepsis designates (the construction of) a narrative entity or entities (e.g. a character or existent, etc.) that literally moves across or denies the boundary separating the world(s) of the representation from the world(s) of the represented. Moving from either of these worlds to the other, it thus belongs (at least temporarily) to distinct spatiotemporal frames of reference, which results in a fiction-internal paradoxical transgression defying representational logic (2017: 25).

La metalessi produce quindi un cambiamento dei riferimenti spaziotemporali della costruzione narrativa, e in questo senso è uno dei possibili responsabili di eventuali cambi delle connessioni appercettive di lettura e di interpretazione dei testi. Diversi studi hanno esteso il concetto per includere le trasgressioni ontologiche, differenziando due grandi aree: quella del discorso e quella della storia. La metalessi del discorso è legata alle strutture referenziali del livello diegetico, mentre quella della storia riguarda le strutture referenziali del livello ontologico. All'interno di ogni area si configurano poi diverse sub-categorie di metalessi. Per esempio Fludernik, seguendo le prime intuizioni di Genette, distingue tra *authorial metalepsis*, *ontological metalepsis 1 (narratorial metalepsis)*, *ontological metalepsis 2 (lectorial metalepsis)*, e *rhetorical metalepsis* o *discourse metalepsis* (2003: 389), mentre lo stesso Hanebeck tra *ontological metalepsis*, con i sotto-tipi *recursive metalepsis* e *immersive metalepsis*, e *figurative metalepsis*, con i sotto-tipi *epistemological metalepsis* e *rhetorical metalepsis* (2017: 83).

Al di là di differenti sfumature interne alle varie classificazioni, notiamo comunque la ricorsività di una nomenclatura binomiale proposta per questi due tipi fondamentali: *ontological metalepsis / rhetorical metalepsis* (Ryan 2004: 441, che riprende la terminologia di Genette e di Fludernik); *metalepsis of theme / metalepsis of technique* (Möllendorff 2018); *extradiegetic metalepsis / diegetic metalepsis* (Gobin 2014: 121); *story metalepsis / discourse metalepsis* (Jahn 2021); *ontological metalepsis / figurative metalepsis* (Hanebeck 2017: 25); *in corpore / in verbis* (Meyer-Minnermann 2006: 61).

Nell'ultimo decennio, tuttavia, è cresciuto l'interesse verso un'altra possibile trasgressione metalettica. Se infatti tutte le definizioni e classificazioni viste in precedenza

riguardavano la rottura di limiti tra livelli narrativi diversi, la critica più recente ha focalizzato i suoi studi sulle possibili rotture interne ai livelli stessi. Come ricordato da Hanebeck (2017: 38), è stato Frank Wagner in *Glissements et déphasages: note sur la métalepse narrative* del 2002 a introdurre per primo la nozione di *metalessi orizzontale*, definendola come una trasgressione tra due mondi paralleli a livello diegetico. In questo caso, il passaggio tra confini e la variazione dei referenti spaziotemporali permangono dentro le rispettive aree narrative o ontologiche. Prince propone di nominare questi tipi di movimenti come *perilepsis*,¹²⁹ riprendendo il prefisso greco peri- come «word-forming element in words of Greek origin or formation meaning “around”»¹³⁰ e il suffisso -lepis (da *lambano*), cioè “prendere”, “aggiungere”. L’etimologia del termine perilepsis indicherebbe quindi “qualcosa aggiunto intorno”.

Lang, da parte sua, presenta una classificazione efficace di tutte le possibili trasgressioni, a qualsiasi livello, riservando alla metalessi della narratologia classica l’aggettivo *verticale*, la cui definizione riguarda «elementos del plano del discurso y/o del plano de la historia de un relato y/o el discurso y/o la historia en su totalidad aparecen en el plano del discurso y/o en el plano de la historia de otro(s) relato(s) situado(s) a un nivel diegético y/u ontológico inferior o superior a su propio nivel» (2006: 40). Seguendo Wagner, Lang propone quindi, per la tipologia metalettica di trasgressione interna ai livelli, l’aggettivo *orizzontale*: «elementos del plano del discurso y/o del plano de la historia de un relato y/o el discurso y/o la historia en su totalidad aparecen en el plano del discurso y/o en el plano de la historia del mismo relato y/o de otro(s) relato(s) (paralelo[s]) situado(s) al mismo nivel diegético y/u ontológico» (2006: 40). La metalessi orizzontale si muove all’interno dello stesso livello narrativo e/o ontologico, mentre quella verticale si sposta su un altro livello narrativo e/o ontologico.

¹²⁹ «Various characterizations indicate that these can involve transgressions of the border between different levels (representing/represented, diegetic/metadiegetic, and so forth) but also transgressions of the border between distinct frames, orders, or worlds situated on the same level (think of horizontal metalepsis—which might be called perilepsis—)» (Prince 2006: 628).

¹³⁰ Online Etymology Dictionary, s.v. «peri-». https://www.etymonline.com/word/peri-#etymonline_v_12694. (Accessed August 30, 2022).

Riprendiamo quindi per un momento il nostro modello già usato in figura 4 per evidenziare la disposizione di tutte le diverse trasgressioni, sia nello spazio narrativo sia in quello ontologico.

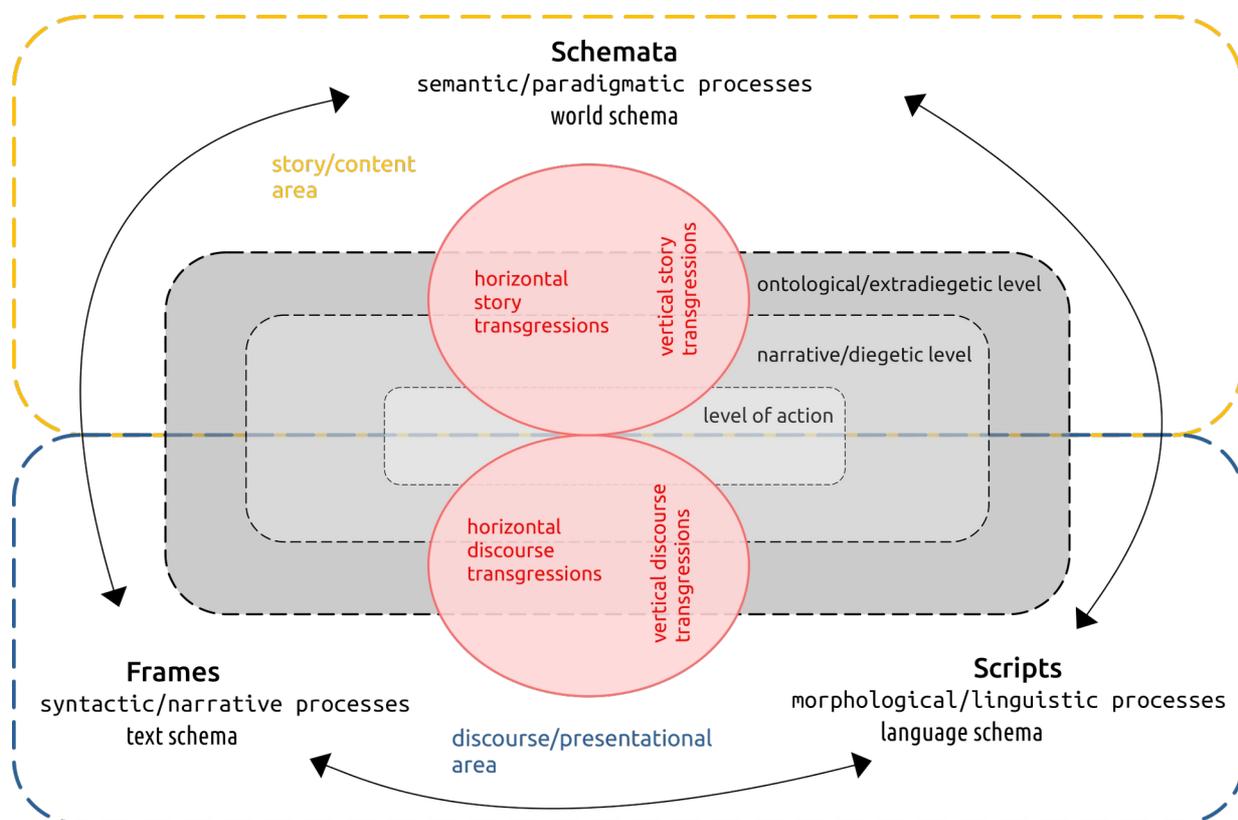


Figura 4. Trasgressioni orizzontali e verticali all'interno del modello cognitivo.

Possiamo notare come le diverse trasgressioni possano rimanere dentro i rispettivi livelli di appartenenza oppure rompere i limiti tra i livelli comunicativi in direzione sia dell'area del contenuto, rappresentata dal processo cognitivo schemata, dai livelli ermeneutici semantici/paradigmatici e dallo world schema, sia dell'area del discorso rappresentata dai processi cognitivi frames e scripts e dai rispettivi livelli ermeneutici sintattici/narrativi e morfologici/linguistici e text schema e language schema. All'interno di questo modello e di queste relazioni possono verificarsi a tutti i livelli anomalie, alterazioni e trasgressioni (Lang 2006: 32) che richiedono l'aggiornamento o la trasformazione delle appercezioni coinvolte (Remorini 2023a: 28).

4.4.1 La paralessi come strumento metalettico. Tipologie di paralessi (verticale discendente e ascendente; orizzontale interna ed esterna)

Una possibile alterazione testuale che consente alle trasgressioni narrative di materializzarsi è la paralessi. Anche in questo caso il termine paralessi è stato coniato da Genette nel 1972, derivandolo dalla retorica in consonanza con paralipsis (dal gr. παράλειψις *paráleipsis* “preterizione”), per alludere alle discordanze rispetto al livello di focalizzazione interno del discorso nel momento in cui il narratore supera il proprio grado di conoscenza dei fatti narrati:

Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble. Le premier type porte un nom en rhétorique, et nous l'avons déjà rencontré à propos des anachronies complétives: il s'agit de l'omission latérale ou *paralipse*. Le second ne porte pas encore de nom; nous le baptiserons *paralepse*, puisqu'il s'agit ici non plus de laisser (-lipse, de *leipo*) une information que l'on devrait prendre (et donner), mais au contraire de prendre (-lepse, de *lambano*) et donner une information qu'on devrait laisser. (1972: 253)

Non bisogna dimenticare inoltre che Genette include questa risorsa narrativa nello stesso sistema che comprende le trasgressioni metalettiche: «*Métalepse* fait ici système avec *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*, avec le sens spécifique de : “prendre (raconter) en changeant de niveau”» (1972: 321). Rispetto alla metalessi prima considerata, la paralessi non ha invece riscontrato particolare fortuna critica, rimanendo per lo più all'interno dei manuali di narratologia che si limitano a riprendere la distinzione offerta da Genette, senza ampliarne il significato o le implicazioni. Tra i pochi studiosi che hanno affrontato la questione, Niederhoff segnala che le alterazioni relative alla focalizzazione possono essere accolte solo all'interno della costruzione interna del testo narrativo, motivo per cui non possono esistere alterazioni *a priori*, ma soltanto rispetto alla struttura del discorso (Niederhoff 2013).¹³¹ Dal canto suo, Jahn

¹³¹ «[...] the norms that are violated by these transgressions cannot be defined in advance (e.g. by commonsensical inferences as to what a particular narrator may have learnt about the story he or she tells). Instead, the norms are established by each particular text» (Niederhoff 2013).

ha il grande merito di mettere in relazione la paralessi con i processi cognitivi. Considerando le situazioni narrative come modelli standard di struttura, la presenza della trasgressione nel testo non è sufficiente. L'alterazione deve essere riconosciuta come tale e si devono trovare strategie per affrontarla, che Jahn prova a elencare: «(a) 'naturalizing' them so that they become acceptable data consistent (after all) with one's current frame of interpretation; (b) adapting the frame so that it allows for the alteration as an 'exception'; (c) treating it as a stylistic 'error'; (d) search for a replacement frame» (2021).

Rimane comunque appurato che per Genette e i successivi studiosi dell'argomento la paralessi riguarda solo la focalizzazione del discorso narrativo, senza tenere conto del contenuto dell'informazione stessa. Propongo per questo di distinguere, alla stregua di quanto proposto da Lang per la metalessi, tra paralessi verticale e orizzontale, definendole quindi come segue:

– *Paralessi verticale*: quando l'informazione aggiuntiva appartiene a un diverso livello narrativo/diegetico o extradiegetico/ontologico. Possiamo distinguere tra *paralessi verticale discendente*, quando l'informazione passa dal livello ontologico/extradiegetico a quello narrativo/diegetico (forse il tipo più comune di paralessi), e *ascendente*, quando l'informazione passa dal livello narrativo/diegetico a quello ontologico/extradiegetico (ne sono esempi i racconti «Josef K.» e «Lamento del guerriero» di Michele Mari che analizzerò nelle prossime sezioni).

– *Paralessi orizzontale*: quando l'informazione aggiuntiva appartiene allo stesso livello narrativo/diegetico o extradiegetico/ontologico. Possiamo distinguere tra *paralessi orizzontale interna*, quando l'informazione rimane sullo stesso livello narrativo/diegetico (anche questo sottotipo sarà oggetto di studio nell'analisi di «Josef K.»), ed *esterna*, quando l'informazione rimane sullo stesso livello ontologico/extradiegetico (come i continui appelli che il narratore di *Roderick Duddle* di Michele Mari rivolge al lettore).

Ritengo altresì fuorviante mettere la metalessi e la paralessi sullo stesso piano. Se la prima si definisce in base a una variazione dei riferimenti spaziotemporali, ossia un legame trasgressivo tra piani diversi della narrazione, e la seconda in rapporto a un'informazione inaspettata, ritengo più appropriato considerare la paralessi come un possibile strumento con

cui si manifesta lo spostamento referenziale metalettico che fa emergere il legame fantastico all'interno della narrazione tramite un'alterazione delle connessioni appercettive. Nelle prossime sezioni proverò a riassumere e a definire meglio i contorni applicativi di questa definizione di paralessi e delle sue diverse tipologie attraverso l'analisi di due racconti di Michele Mari tratti dalla raccolta *Fantasmagonia* del 2012: «Josef K.» e «Lamento del guerriero».

4.4.2 «Josef K.» di Michele Mari¹³²

È la storia dell'infanzia e della successiva ricerca del padre da parte del protagonista, Josef K. Il racconto è costruito su determinate coppie di personaggi e autori (Josef K./Kafka, Scardanelli/Hölderlin, Pinocchio/Collodi), ma ciò che lo rende fantastico sono le trasgressioni finali di uno specifico personaggio che possiede informazioni che non avrebbe potuto/dovuto avere.

Josef K. non sa chi siano i suoi genitori. L'unica notizia nota è che il padre faceva il falegname, motivo per il quale, insieme alla legnosità dei movimenti, a scuola lo chiamano «Scardanelli» (il maestro aveva raccontato alla classe che Hölderlin firmava le sue poesie con questo nome durante gli anni vissuti in casa di un falegname). Dopo essere stato preso in giro anche dall'allenatore di calcio e dalla sua prima e unica ragazza, Lena, decide quindi di partire alla ricerca del padre. Chiede informazioni a un rabbino, a un prete luterano e uno ortodosso, che non sanno dirgli niente; un prete cattolico lo indirizza invece in Italia (da Praga, dove capiamo che stava vivendo). Già in viaggio, un ciabattino gli dice di andare a Pescia, vicino a Pistoia, in Toscana. Qui, una vecchia mendicante lo riconosce subito per le movenze come il figlio dell'antico falegname del paese e finalmente lo porta alla casa natale, rivelandogli la sua vera identità: Josef K. è Pinocchio, figlio di Geppetto ma anche di Carlo Collodi.

Prendiamo un momento in considerazione i diversi contributi informativi che i personaggi apportano durante tutto lo sviluppo dell'azione.

¹³² Testo completo in Appendice (p.272).

– Informazione diegetica tra personaggi n.1: Hölderlin, Scardanelli.

L'insegnante racconta a Josef K. e ai suoi compagni di classe di Hölderlin e di come, nel periodo in cui il poeta tedesco viveva in una casa da falegname, firmava le sue poesie con lo pseudonimo di Scardanelli. Visto che anche Josef K. è figlio di un falegname, i compagni per associazione iniziano a chiamarlo con lo stesso pseudonimo.

– Informazione diegetica tra personaggi n.2: Ø.

Dopo il fallimento nella vita sociale, dove l'allenatore di calcio lo butta fuori per i suoi movimenti «di legno», e il fallimento nella vita sentimentale, dove nell'unica esperienza sessuale, Lena lo rifiuta per lo stesso motivo, decide di iniziare la sua «ricerca anamnestica». Chiede quindi possibili ragguagli a un rabbino, a un insegnante luterano e a un prete ortodosso, senza risultati.

– Informazione diegetica tra personaggi n.3: Italia.

Un prete cattolico gli consiglia di andare in Italia.

– Informazione diegetica tra personaggi n.4: Pescia

Arrivato in Italia, un calzolaio gli dice di andare in un paese in località di Pescia, vicino a Pistoia, in Toscana.

– Informazione diegetica tra personaggi n.5: Pino, Geppetto, Carlo Collodi, Kafka (paralessi verticale).

Una volta arrivato in paese, una «vecchia mendicante» lo riconosce subito come figlio del falegname e gli rivela finalmente la sua vera doppia identità: Josef K. è Pino (da Pinocchio), figlio di Geppetto, da cui ha ereditato i movimenti «di legno», ma è anche figlio di Carlo Lorenzini in arte Collodi, lo scrittore, da cui ha ereditato l'angoscia (come Kafka accusava suo padre di avergliela trasmessa, da qui il paragone con Josef K., il protagonista del romanzo kafkiano *Der Process*).

Come rappresentiamo in figura 79, si materializza in questo momento la prima paralessi della narrazione, verticale ascendente: la vecchia mendicante possiede informazioni che non appartengono al livello narrativo, bensì a quello ontologico.

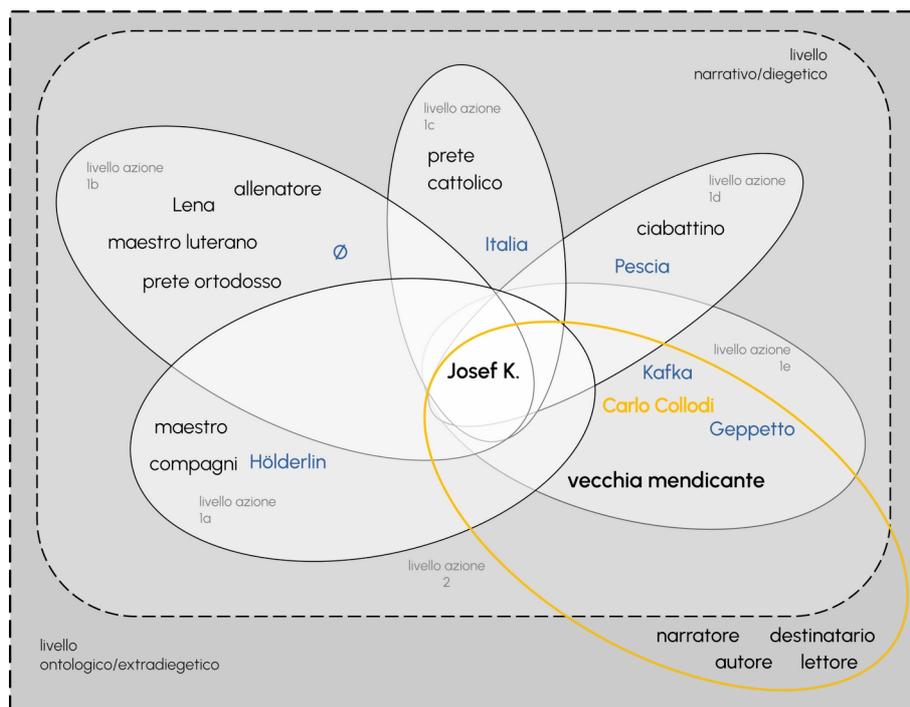


Figura 79. Paralessi verticale ascendente in «Josef K.» di Michele Mari.

– Informazione diegetica tra personaggi n.6: Scardanelli (paralessi orizzontale).

Dopo aver lasciato Josef K. da solo nella casa del padre falegname, la «vecchia mendicante» lo saluta chiamandolo Scardanelli, come lo chiamavano i suoi compagni di scuola.

A questo punto, alla fine della storia, si concretizza invece la paralessi orizzontale interna, come rappresentiamo in figura 80, in quanto le informazioni fornite rimangono all'interno del livello diegetico. Il personaggio della vecchia mendicante dice più di quanto ci si potesse aspettare, poiché secondo la struttura interna del racconto non poteva avere questa informazione, disponibile solo nel luogo da cui il protagonista è partito per la sua ricerca.

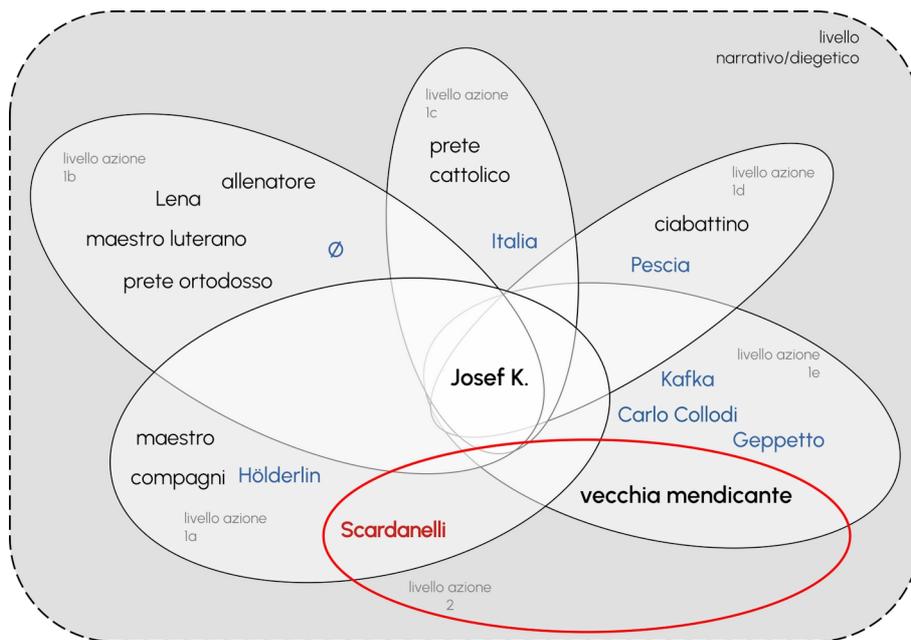


Figura 80. Paralessi orizzontale interna in «Josef K.» di Michele Mari.

In figura 81, riassumiamo i diversi contributi informativi e la comparsa delle due paralessi, verticale e orizzontale, in un unico schema:

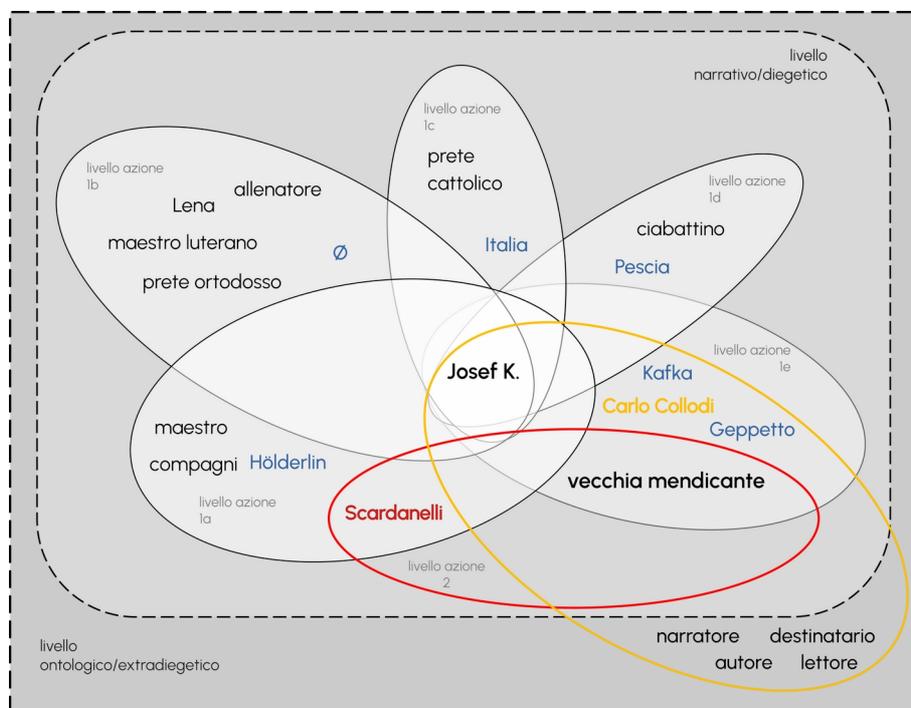


Figura 81. Paralessi verticali ascendente e orizzontale interna in «Josef K.» di Michele Mari.

In rosso l'informazione diegetica *Scardanelli* –con cui veniva chiamato Josef K. dai suoi compagni di scuola– che la vecchia mendicante proferisce al termine del racconto. In giallo l'informazione ontologica *Carlo Collodi* –scrittore che ha dato vita a Josef K./Pinocchio– che relaziona la vecchia mendicante con il livello extradiegetico del racconto.

Possiamo considerare le paralessi del racconto come input informativi inattesi che producono delle alterazioni narrative con effetti metalettici. Come mostrato in figura 82, il protagonista Josef K. condivide infatti lo stesso livello di azione degli altri personaggi, compresi l'insegnante e i compagni di classe. Dal canto suo, invece, il livello di azione condiviso dalla vecchia mendicante con il protagonista *incorpora* il livello d'azione degli altri personaggi. In questo modo, la paralessi orizzontale interna che deriva dall'informazione *Scardanelli* trasgredisce lo statuto di focalizzazione attivo in quel momento del racconto, creando un legame narrativo trasformativo (Remorini 2023a: 34) che implica il cambiamento dei riferimenti spaziotemporali interni alla narrazione: una metalessi diegetica orizzontale del personaggio (Lang 2006: 40).

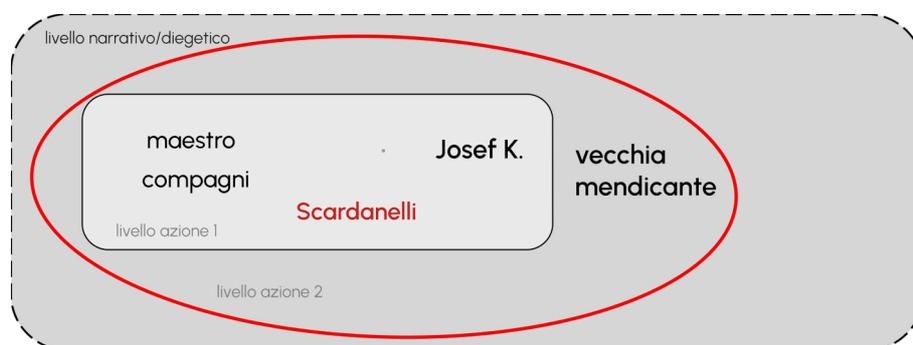


Figura 82. Metalessi diegetica orizzontale del personaggio in «Josef K.» di Michele Mari.

In aggiunta a ciò, la vecchia mendicante possiede anche informazioni che appartengono a un diverso livello comunicativo, non narrativo, reale, ontologico, paradigmatico, riconoscendo cioè Josef K./Pinocchio come creazione letteraria di Carlo Collodi, come rappresentiamo in figura 83:

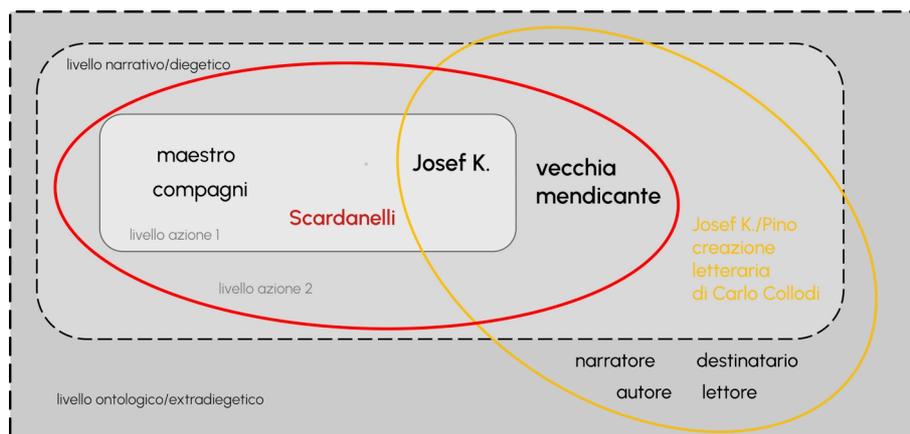


Figura 83. Metalessi verticale del personaggio in «Josef K.».

Il cambio della focalizzazione del discorso verso la struttura metanarrativa del racconto, ossia la paralessi verticale ascendente, crea un legame fantastico paradigmatico espansivo (Remorini 2023a: 37) di variazione dei referenti ontologici spaziotemporali: una metalessi verticale del personaggio (Lang 2006: 40).

4.4.3 «Lamento del guerriero» di Michele Mari¹³³

In questo racconto il protagonista-narratore è Achille che sulla spiaggia sotto le mura troiane si lascia andare a un lungo monologo in cui si lamenta –da qui il titolo– del proprio destino. La particolarità della narrazione –il legame fantastico che instaura– risiede nella conoscenza che Achille dimostra dei testi letterari che cantano le sue gesta. Il testo si compone di cinque sequenze che vale la pena analizzare brevemente.

Nella prima si stupisce del fatto che i cantori lo abbiano rappresentato biondo, e si lamenta della dimenticanza della madre Teti di immergergli anche il tallone. Svela inoltre la sua ammirazione per Ettore e la consapevolezza degli innumerevoli morti del campo greco a seguito della sua assenza dai combattimenti. Non sapeva però che sarebbe morto Patroclo (Mari 2012: 105). Siamo quindi dopo la fine dell'*Iliade*. Ettore è già morto, Achille ne ha da

¹³³ Testo completo in Appendice (p.276).

poco riconsegnato la salma a Priamo. L'episodio del tallone non compare nei testi del Ciclo Troiano, ma nell'*Achilleide* (titolo originale *Achilleis*), poema epico latino dello scrittore Publio Papinio Stazio del I secolo d.C.

Nella seconda sequenza continua il lamento al pensiero che Ettore verrà compianto, a differenza sua, e ricordando il tentato scempio durante dieci giorni sul corpo del troiano protetto dagli dei, e la pietà che lo ha portato infine a restituirne il cadavere a Priamo. Rivela un particolare che non compare nell'*Iliade*: Achille dice che nel momento della riconsegna della salma di Ettore, ha visto, «solo io – non i guerrieri e non i poeti» (2012: 106), il fantasma di Patroclo fissandogli il tallone.

Nella terza il lamento è verso la madre e verso il proprio destino di morte, scelto per «aver gloria eterna» (2012: 106), sapendo ad ogni modo che è «inutile tutto...» (2012: 106). Sa che morirà per mano di Paride Alessandro. Lamenta di non aver potuto godere ancora di Patroclo, di doversi guardare da tutti i capi Achei, al contrario di Ettore che lottava insieme a familiari e amici, e le storture dei poemi del Ciclo Troiano: «quante incongruenze, nella mia storia! Dovevo esser nero, e son biondo; dovevo essere il maggiore di età, e tu un giovinetto perché era bello così, era giusto così, e invece il più vecchio eri tu, una specie di zio, oh poeti, pietà!» (2012: 108). L'episodio della morte di Achille è cantato nell'*Etiopide*, antico poema epico greco andato perduto del VII secolo a.C. attribuito a Arctino di Mileto e facente parte del Ciclo Troiano: *Cypria*, *Iliade*, *Etiopide*, *Piccola Iliade*, *Iliou persis*, *Nostoi*, *Odissea*, *Telegonia*. L'episodio è narrato anche da Ovidio nella *Metamorfosi* (libro XII, 580-628).

Nella quarta sequenza il lamento va al ricordo dell'impari combattimento contro Ettore e la fierezza con cui questi si batteva, pur conscio dell'aiuto di Atena ad Achille, e alle attenzioni rivolte dagli altri Achei al cadavere di Ettore, dopo la battaglia fatale, rappresentando il punto di non ritorno del proprio destino.

Nella quinta, e ultima, il lamento nasce dal paragone tra la propria miseria morale interiore e la bellezza di Ilio, «il luogo perfetto dove abitare» (2012: 108). Ha piena contezza del fuoco che la distruggerà. Si lamenta inoltre dei molti sogni che fa. In uno di questi, una volta, ha visto «un vecchio cieco che brancolava vicino alle rovine fumanti di Ilio, e farfugliava degli estremi onori resi al domatore di cavalli Ettore» (2012: 109). In un altro, ha visto «un

uomo dalla chioma rossastra, vestito in modo strano, che diceva “E tu onore di pianti, Ettore, avrai finché il sole risplenderà su le sciagure umane”» (2012: 109). Riconosciamo, in queste descrizioni, Omero e Ugo Foscolo (gli ultimi sono infatti i versi 292-295 de *Dei sepolcri*).

Siamo quindi di fronte a un protagonista letterario (Achille) che conosce tutte le opere che lo riguardano in modo diretto (*Achilleis*, il Ciclo Troiano, le *Metamorfosi*) o indiretto (*Dei sepolcri* di Foscolo), come possiamo apprezzare in figura 84.

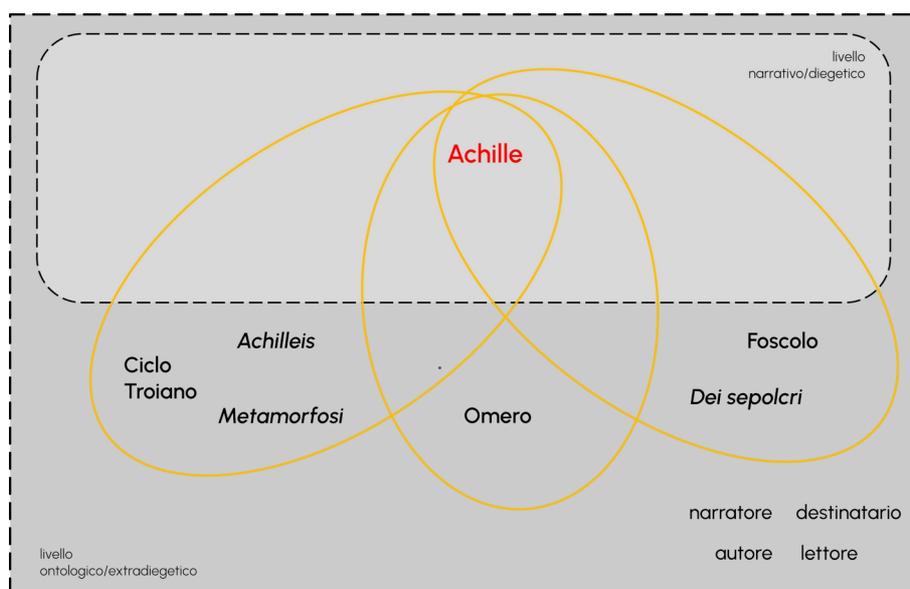


Figura 84. Paralessi verticale del personaggio in «Lamento del guerriero» di Michele Mari.

Achille conosce i testi che compongono il Ciclo Troiano, e più in generale tutti i libri in cui si cantano le sua gesta, e ne segnala le incongruenze. Conosceva anche ciò che sarebbe successo e conosce ciò che succederà (la sua morte, la fine di Troia). In sogno vede addirittura anche un «vecchio cieco» (2012: 109) –Omero– e «un uomo dalla chioma rossastra» (2012: 109) –Foscolo–. Risulta perciò patente come durante l’intera narrazione prenda corpo una ripetuta paralessi verticale ascendente che crea un legame fantastico paradigmatico espansivo (Remorini 2023a: 37), come nel caso di «Josef K.», di variazione dei riferimenti ontologici spaziotemporali: una metalessi verticale del personaggio (Lang 2006: 40).

Appendice

5.1 «Il critico d'arte», Dino Buzzati (*Sessanta racconti*, 1958)

Nella 622esima sala della Biennale il noto critico Paolo Malusardi sostò perplesso. Era una personale di Leo Squittinna, una trentina di quadri apparentemente tutti uguali, formati da un reticolo di linee perpendicolari tipo Mondrian, solo che in questo caso il fondo aveva colori accesi e nell'inferriata, per così dire, i tratti orizzontali, molto più grossi di quelli verticali, qua e là diventavano più fitti, il che dava un senso di pulsazione, di stretta, di crampo, come quando nelle digestioni difficili qualcosa si ingorga nello stomaco e duole, per poi sciogliersi nel giusto andamento viscerale.

Con le code degli occhi, il critico si accertò di non avere testimoni. Completamente solo. Nel pomeriggio torrido i visitatori erano stati pochi e quei pochi già sfollavano. Tra breve si sarebbe chiuso.

Squittinna? Il critico cercò nella memoria. Una personale a Roma, tre anni prima, se non si sbagliava. Ma a quel tempo il pittore dipingeva ancora cose: figure umane, paesaggi, vasi e pere, secondo la putrefatta tradizione. Di più non ricordava.

Cercò nel catalogo. La lista dei quadri esposti era preceduta da una breve introduzione di un ignoto Ermanno Lais. Diede una occhiata: le solite parole. Squittinna, Squittinna, ripeté sommessamente. Il nome gli richiamava qualche cosa di recente. Ma il ricordo al momento gli sfuggiva. Ah sì. Due giorni prima, gliene aveva parlato il Tamburini, un gobbetto immancabile in tutte le grandi mostre d'arte, un maniaco che sfogava all'ombra dei pittori le sue fallite aspirazioni, un rompiscatole, attaccabottoni temutissimo. Tuttavia infallibile, data la lunga e disinteressata pratica, nel percepire, anzi nel presentire il fenomeno di cui i giornali a rotocalco, due anni dopo, avrebbero dedicato con l'avallo della critica ufficiale, intere pagine a colori. Ebbene, questo Tamburini, vero furetto delle arti belle, due sere prima, a un tavolino del Florian, aveva lungamente perorato, senza che i presenti gli badassero, a favore appunto dello Squittinna, L'unica grande rivelazione, sosteneva, della Biennale veneziana, la sola personalità che “emergesse dalla palude (testuali parole) del conformismo non figurativo”.

Squittinna, Squittinna, strano nome. Il critico passò in rassegna mentalmente i cento e più articoli dei colleghi pubblicati fino allora sulla mostra. Nessuno aveva dedicato allo Squittinna più di due o tre righe. Squittinna era passato inosservato. Terreno dunque vergine. Per lui, critico ormai di prima linea, poteva essere un'ottima occasione.

Guardò più attentamente. Certo, quelle nude geometrie per commuoverlo, non lo commuovevan di sicuro. Diciamo pure, non gliene importava un fico secco. Eppure poteva esserci uno spunto. Chissà, il destino riservava a lui l'invidiabile compito di rivelare un nuovo grande artista.

Guardò di nuovo i quadri. Sbilanciarsi in favore di Squittinna - si domandò - sarebbe stato un rischio? Qualche collega gli avrebbe potuto rinfacciare d'aver commesso una scandalosa gaffe? Assolutamente no. Erano così essenziali, quelle tele, così nude, così lontane da qualsiasi possibile diletto dei volgari sensi, che un critico, lodandole, si sarebbe trovato in una botte di ferro. Senza contare l'ipotesi - perché escluderlo a priori? - che là dentro ci fosse veramente un genio destinato a far parlare di sé per lunghi anni e a riempire di quadricromie parecchi volumi di Skira.

Così rincuorato, con la prospettiva di scrivere un articolo che avrebbe fatto spasimare d'invidia i suoi colleghi per la rabbia di essersi lasciata sfuggire una preda così ghiotta, egli fece un lieve esame di coscienza. Che cosa si poteva dire di Squittinna? In determinate, e rare, condizioni favorevoli, il critico riusciva almeno a essere sincero con se stesso. E si rispose. “Potrei dire che Squittinna è un astrattista. Che i suoi quadri non vogliono rappresentare niente. Che il suo linguaggio è un puro gioco geometrico di spazi quadrilateri e di linee che li chiudono. Ma spera di farsi perdonare il manifesto plagio di Mondrian con una innovazione spiritosa: fare grosse le linee orizzontali e sottili quelle verticali, e variare tale ispessimento così da ottenere un curioso effetto: come se la superficie del quadro non fosse piana bensì a onde rilevate. Un trompe l'oeil astrattista insomma...”

“Perbacco, è una magnifica trovata” disse a se stesso il critico “va là che non sei del tutto idiota.” A questo punto fu colto da un brivido, come chi passeggiando spensieratamente d'un subito si avvede di procedere sull'orlo di un abisso. Se avesse manifestato sulla carta quelle idee, semplicemente, tali e quali, come gli erano venute in mente, che cosa mai si

sarebbe detto di lui in giro, ai tavolini del Florian, in via Margutta, alla Sovrintendenza, nei caffè di via Brera? Al pensiero, sorrise. No, no, grazie a Dio il mestiere lo conosceva a fondo. Per ogni cosa c'è il linguaggio adatto e nel linguaggio che si addice alla pittura lui era ferratissimo. Sì e no, c'era solo il Poltergeist che potesse stargli alla pari. Sugli spalti dell'avanguardismo critico lui, Malusardi, era forse il più in vista di tutti, il più temuto.

Un'ora dopo, nella camera d'albergo, con dinanzi il catalogo della Biennale aperto alla sala di Squittinna, e una bottiglia d'acqua minerale, fumando una sigaretta dopo l'altra, scriveva: "...al quale (Squittinna) sarebbe oltremodo faticoso disconoscere, pur sotto il voluto peso di inevitabili e fin troppo ovvii apparentamenti stilistici, un irrigidimento, per non dire infrenabile vocazione, verso ascetismi formali che, senza rifiutare le suggestioni della casualità dialettica, amano ribadire una stretta misura dell'atto rappresentativo, o meglio evocativo, quale perentoria imposizione ritmica secondo uno schedario di filtratissime prefigurazioni..."

E come esprimere con un minimo di decenza esoterica il banale concetto di trompe l'oeil? Ecco, per esempio: "Ma qui appunto si precisa come la meccanica mondrianiana a lui si presti solo nel limite di un termine di trapasso da nozione a coscienza della realtà, dove questa sarà sì rappresentata nella sua prontezza fenomenica più esigente, ma, grazie a un puntuale astrarsi, si amplierà in una surrogazione operativa di più vasta e impervia portata..."

Rilesse due volte, scosse il capo, cancellò "infrenabile vocazione", inserì, dopo "ribadire", la precisazione "con inusitata pregnanza", rilesse altre due volte, scosse di nuovo il capo, sollevò la cornetta del telefono, chiese la comunicazione con il bar, ordinò un doppio whisky, giacque sulla poltrona assorto in pensieri tortuosi. Non era soddisfatto. Chissà forse il whisky gli avrebbe dato la vagheggiata ispirazione.

Gliela diede. In un baleno. Ma se - fu la domanda che egli rivolse a se stesso d'improvviso - se dalla poesia ermetica è germinata quasi per necessità una critica ermetica non era giusto che dall'astrattismo nascesse una critica astrattista?

Rabbrividi quasi, misurando confusamente gli sviluppi di una così audace concezione. Un vero colpo d'ala. Semplicissimo, eppur difficile come tutte le cose semplici. Tanto è vero che nessuno ci aveva mai pensato. E lui sarebbe stato il caposcuola. In pratica non restava che da trasferire sulla pagina la tecnica finora adottata sulle tele.

Con una certa titubanza sulle prime, come chi prova un meccanismo ignoto, quindi rinfrancandosi, via via che le parole si accavallavano l'una sull'altra, infine con incalzante orgoglio, scrisse: "...al quale (Squittinna) sul mentre perciocché nel contrappunto di una strategia testimoniale, si reperisce il nesso di riscatto dal consunto pedissequo relazionamento realtà realtà fra i postulati additivi. Sintomo esplicito di un farsi. E l'inquieto immergersi in un momento fatale dunque, da cui i moduli consumerebbero l'apparenza di una sostanza efficiente, così avvertita e sensibile da consumare i termini in sopravvivenza peculiare di poesia."

Si arrestò, ansando. Febbricitava. Rilesse ansiosamente. No, non c'era ancora. La forza d'inerzia delle vecchie abitudini tendeva a riportarlo indietro, a un linguaggio ormai troppo risaputo. Anche le ultime catene bisognava infrangere, per conquistare una sostanziale libertà. Si gettò a capofitto.

"Il pittore" scrisse, padroneggiato da un incalzante raptus "di del dal col affioriccio ganolsi coscenziamo la simileguarsi. Recusia estemesica! Altrinon si memocherebbe il persuo stisse in corisadicone elibuttorro. Ziano che dimannuce lo qualitare rumelettico di sabirespo padronò. E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti d'ancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi tuffro fulcrosi, quantano, sul giela d'nogiche i metazioni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Verè chi..."

Era già buio quando prese fiato. Si sentiva sfinito e rotto, quasi avesse preso un sacco di legnate. Ma felice. Quindici fogli di fitta scrittura giacevano sparpagliati attorno. Li raccolse. Li rilesse centellinando l'ultimo whisky del fondo del bicchiere. Alla fine improvvisò una danza di vittoria. Per il demonio, questo sì, era genio.

Sdraiata mollemente sul divano, Fabrizia Smith-Lombrassa, ragazza aggiornatissima o per dirla più elegantemente "assai avvertita", leggeva avidamente il saggio critico. A un tratto scoppiò in una risata. "Senti, senti, Diomeda, che tesoro " disse volgendosi all'amica "senti come gliela canta, il Malusardi, a quei poveri figurativi... Rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca!"

Risero di gusto entrambe.

“Spiritoso, niente da dire” approvò Diomeda. “Ah, io l’adoro, il Malusardi. è un formidabile!”

5.2 «Piero di Cosimo», Michele Mari (*Fantasmagonia*, 2012)

«Era costui tanto amico de la solitudine, che non aveva piacere se non quando pensoso da sé solo poteva andarsene fantasticando e fare li suoi castelli in aria. E se non fusse stato tanto astratto, avrebbe fatto conoscere il grande ingegno ch'egli avea, di maniera che sarebbe stato adorato, dove egli per la bestialità sua fu più tosto tenuto pazzo».

«Fermavasi talora a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e i più gran paesi che si vedesse mai; simil faceva de' nuvoli de l'aria».

«Si riduceva a mangiar continuamente ova sode, che per risparmiare il foco, le coceva quando faceva bollir la colla; e non sei o otto per volta, ma una cinquantina, tenendole in una sporta, che consumava poco a poco».

GIORGIO VASARI, *Vita di Piero di Cosimo*

Secato in dua parti, l'ovo sodo disvelò uno torlo verdognolo, liberando un ispiacevole tanfo sulfureo. Piero considerollo con indifferenza, poi ne trangugiò la metà. Dell'altra metà sbocconcellò invece solo il biancume, avendo cura di non scalfire il torlo con gli denti davante. Lo posò quindi sur una piastrella cilestrina ch'avea sul tavolo e video siccome uno sole velato dai miasmi dell'aere, con tanti piccoli cirri davante, che erano li frammenti del biancume rimasti attaccati. Poi portò la sua visione nel martirio di San Sebastiano, assicurando a quel mezzo ovo marcio eterno splendore nella galleria del duca di Condé. La medesima galleria ospita uno dei quadri più famosi di Piero, il ritratto di Simonetta Vespucci. Secondo alcuni tratterebbesi invece di un ritratto ideale della regina Cleopatra, ciò che darebbe ragione del

serpe intrecciato alla collana della dama: in verità Piero pinse una donna di fantasia, deducendone il profilo dalla forma delle nuvole sullo sfondo, nuvole che un giorno, passeggiando fra' campi, notò fra cento altre nel cielo e ricopiò in un suo taccuinetto.

Uomo salvatico e astratto, di ingegno smoderato e difforme, Piero rifuggiva dal commercio umano, errando ne' più deserti luoghi o serrandosi in casa, da dove, per una finestrella, calava al basso un canestro perentro cui una contadina metteva le verdure e le ova che servivano ai frugalissimi pasti suoi, che si sarebbero detti pasti da bestia più che da uomo. E come bestia giaceva la notte sopra un suo coviglio per terra, in guisa di volpe o di lupo. Tutta la sua grandezza metteva nello operare, quasi rapito a se stesso infino a che la pittura avesse il suo compimento. Nel mentre che dipingeva soleva ispirarsi a certi animalucci mummificati di che la stanza era piena, secondo si dice fusse anche il costume di sommo Leonardo. Diceva che l'uomo è transito di cibo e corruzione di materia, e che il domno della favella e della ragione non valeano la beltà degli animali; et ispregiava per modo il consorzio umano che la sola vista di un gruppo di persone liete tutto mettealo in angoscia. E come avea in odio le risa, così era impaziente del pianto de' putti, dello zoccolar de' cavagli, de' canti delle processioni e del suono delle campane. La fantasia sempre avea popolata di mostri e di incubi bizzarri che mai si udissero, ai quai dava egli poi forma ne' dipinti suoi, che paiono raffigurare più tosto li sogni e le chimere che lo spettacolo della natura. Anche nell'elezione de' soggetti dilungavasi dalla via tenuta da' più rinomati maestri: imperocché, disdegnando le scene della storia sacra e profana, dilettavasi de' più grotteschi misteri, come exempligratia vedesi in quelle sue *Storie dell'umanità primitiva* o nelle *Storie di Sileno* o nella grandiosa *Battaglia fra i Centauri e i Lapiti* sì piena di creature mostruose d'ogni foggia e de' più complicati viluppi di membra che mai si pingesse. Ancora destò grande romore la tavola della *Liberazione di Andromeda*, dove l'acque da cui il drago surge son disegnate con tecnica novissima mai imprima tentata, e dove eziandio le colline, le case e una bizzarra montagna di ghiaccio hanno le più fantastiche forme ch'immaginar si possono.

Una mane, itosene per uno stretto e solitario sentiero, giunse Piero all'Ospedal della Reparata. Qui entrò in un picciol brolo, dove ne' dì di bel tempo gli ammalati soleano diportarsi, espettorando lor muchi catarrosi e sanguigni contro un certo muro. Serbava tyraccia,

cotesto muro, di tutti gli sputi antichi e recenti, che tutto il ricoprendo istoriavano delle più ischifevoli macchie, così le secche e sbiadite come le fresche e quasi vive, tanto brillavano al sole movendosi a impercettibile guisa di contrazion di mucosa. Considerò adunque Piero uno grosso bolo scilinguato che tenea della schiuma venata di strisce verdastre, e cavonne l'imgo di quella montagna di ghiaccio; s'affissò poi a certe scaglie di flegma ormai secco et anzi in via di spolverire, e trassene li tetti di quelle mai più viste casipole; tentò con un ramuscello una grande guazza di catarro glauco nel cui bagnato riluceano alcuni spruzzi di sangue, e seppe la maniera di disegnare quell'istranissima acqua attorno al dragone; finalmente, non vide più quell'abominio di sputi, ma solo il ricamo delle linee et il volume delle forme, e tutto era fiorito e bello et elegante, e ricordossene per la preziosa reticella che lega i capegli di quella sua vaghissima dama, tenuta in antico per Simonetta Vespucci et oggi per la regina Cleopatra, ma veracemente, in effetto, fantasima pura della mente sognante di Piero di Lorenzo, che avendo appreso l'arte nella bottega di Cosimo Rosselli in Santa Maria in Campo a Firenze assunse il chiaro e immortale nome di Piero di Cosimo, pittore.

5.3 «La famiglia della mamma», Michele Mari (*Fantasmagonia*, 2012)

«Mamma, mi racconti una storia?»

«Ancora?»

«Sì sí, una di quelle della tua famiglia».

«Ma non sei stufo?»

«Ancora una, ti prego, hai detto che ce n'erano altre...»

«E va bene, ti racconterò la storia dello zio Alfred».

«Chi è lo zio Alfred?»

«Il fratello del papà della zia Jessie».

«Allora è morto».

«È morto, e sai com'è morto? Di dolore. Aveva una grandissima fattoria con tanti campi, lo zio, e siccome era vedovo, divise tutti i suoi averi fra le sue due figlie. Ce n'era una terza, di figlia, che era l'unica a volergli bene: ma siccome non era molto furba, e non lo adulava come le altre due...»

«Cosa vuol dire adulava?»

«Che non gli faceva tanti bei complimenti. Allora, siccome lo zio non era molto perspicace...»

«Cosa vuol dire perspicace?»

«Vuol dire che lo zio non sapeva leggere nel cuore umano. Basta interrompere, però! Insomma, a farla breve finì che la figlia buona fu scacciata, e le due cattive si divisero l'eredità. Lo zio non era ancora morto, però: e quando le figlie incominciarono a trattarlo come un servo, lui che era stato il padrone di tutto, capì il suo errore: e morì dal dolore. Le figlie, poi, si fecero la guerra fra di loro, ma finirono male, perché una fu avvelenata dall'altra, e l'altra, essendo stato scoperto il suo crimine, si suicidò».

«Uh, forte! Certo che hai avuto proprio una bella famiglia, mamma!»

«Mamma, mi racconti una storia?»

«È tardi, magari domani...»

«Ma avevi promesso! Avevi promesso!»

«E va bene. Ti racconterò la storia di mio cugino Harold. Mio cugino era figlio di quell'Archibald di cui ti ho già parlato. Era molto affezionato a suo padre, e quando sua madre, la zia Elisabeth, si risposò con il fratello di Archibald, cioè con suo zio Roderick, non la prese affatto bene. Figurati come ci restò quando scopri che proprio lo zio aveva avvelenato suo padre! Ora, il povero Harold aveva una fidanzata che si chiamava Violet: ma siccome ormai viveva per vendicare il padre, la trascurò talmente che la sciagurata impazzì. Se aggiungi che Harold le aveva pure ucciso il padre, che era un amico dello zio, capirai perché Violet si sia annegata in un fiume. Così, prima ancora di uccidere Roderick, Harold dovette scontrarsi in duello con un certo Matthew, che era il fratello di Violet. Uccise anche questo Matthew rimanendo solo ferito, ma siccome la punta della spada di Matthew era stata intinta nel veleno, morì anche lui. Ecco, ti è piaciuta?»

«Accipicchia! E la mamma di Harold?»

«Me n'ero dimenticata. Morì perché bevve un veleno preparato da Roderick per Harold».

«Chissà perché papà non mi racconta mai delle storie così belle...»

«Perché non ha avuto una famiglia come la mia, mica è da tutti, sai? Su, adesso dormi».

«Mamma, mi racconti una storia? Oggi sono stato bravo».

«Sì, sei stato bravo. Ti racconterò la storia del mio bisnonno. Il mio bisnonno si chiamava Rufus, ed era un uomo molto potente. Era innamoratissimo della moglie, una donna molto bella che aveva conosciuto in uno dei suoi tanti viaggi. Andavano d'amore e d'accordo, finché un giorno, non si è mai saputo bene il perché, il suo segretario incominciò a instillargli il sospetto che...»

«Cosa vuol dire instillargli?»

«È quando fai capire qualcosa a qualcuno senza parlargli apertamente, a poco a poco, buttando una frasettina qui, una paroletta là...»

«Capito».

«Il sospetto che sua moglie lo tradisse con un suo amico. Ma non era vero, capisci? non era vero niente. Siccome però il segretario era molto scaltro, il bisnonno, che era un semplicione, gli credette, e detto fatto, strangolò la moglie».

«Oh!»

«E non è finita: perché quando scopri l'inganno Rufus fece uccidere il segretario, poi per il dolore si tolse la vita».

«Che famiglia, mamma, mi piacerebbe tanto aver conosciuto tutti i tuoi parenti!»

«Ma tu fai parte, della mia famiglia, è come se un po' di loro fosse dentro il tuo sangue».

In quel momento il padre del bambino entrò nella stanza.

«Ancora con le tue storie! Lo farai diventar deficiente, lo farai!»

«Parla per te! Il bambino è contento, e io sono contenta di come sta crescendo».

«Perché, come sta crescendo?»

«Ecco, non vedi nemmeno quello che hai sotto gli occhi. Nostro figlio è speciale, alla sua età è molto più avanti di tutti i suoi coetanei».

«Più avanti nell'arte del delirio, come no! Con la testa piena di tutte le mostruosità commesse dai tuoi parenti! Una famiglia di degenerati, ecco cosa siete, avete il sangue corrotto, e tu vorresti che nostro figlio ripetesse le imprese dei tuoi antenati: ma io non lo permetterò!»

«Il destino di nostro figlio non è cosa tua, mio caro...», disse a questo punto la madre scompigliando affettuosamente i capelli del bambino, che se ne stava zitto zitto e spaventato. «Chissà, forse un giorno le mie storie gli serviranno, le farà conoscere al mondo...»

Così disse Mary Arden, nell'anno di grazia 1572, nella cittadina di Stratford-upon-Avon, contea di Warwick, Inghilterra.

5.4 «I giorni perduti», Dino Buzzati (*Le notti difficili*, 1971)

Qualche giorno dopo aver preso possesso della sontuosa villa, Ernst Kazirra, rincasando, avvistò da lontano un uomo che con una cassa sulle spalle usciva da una porticina secondaria del muro di cinta, e caricava la cassa su di un camion.

Non fece in tempo a raggiungerlo prima che fosse partito. Allora lo inseguì in auto. E il camion fece una lunga strada, fino all'estrema periferia della città, fermandosi sul ciglio di un vallone.

Kazirra scese dall'auto e andò a vedere. Lo sconosciuto scaricò la cassa dal camion e, fatti pochi passi, la scaraventò nel botro; che era ingombro di migliaia e migliaia di altre casse uguali.

Si avvicinò all'uomo e gli chiese: «Ti ho visto portar fuori quella cassa dal mio parco. Cosa c'era dentro? E cosa sono tutte queste casse?».

Quello lo guardò e sorrise: «Ne ho ancora sul camion, da buttare. Non sai? Sono i giorni».

«Che giorni?»

«I giorni tuoi.»

«I miei giorni?»

«I tuoi giorni perduti. I giorni che hai perso. Li aspettavi, vero? Sono venuti. Che ne hai fatto? Guardali, intatti, ancora gonfi. E adesso...»

Kazirra guardò. Formavano un mucchio immenso. Scese giù per la scarpata e ne aprì uno.

C'era dentro una strada d'autunno, e in fondo Graziella la sua fidanzata che se n'andava per sempre. E lui neppure la chiamava.

Ne aprì un secondo. C'era una camera d'ospedale, e sul letto suo fratello Giosuè che stava male e lo aspettava. Ma lui era in giro per affari.

Ne aprì un terzo. Al cancelletto della vecchia misera casa stava Duk il fedele mastino che lo attendeva da due anni, ridotto pelle e ossa. E lui non si sognava di tornare.

Si sentì prendere da una certa cosa qui, alla bocca dello stomaco. Lo scaricatore stava diritto sul ciglio del vallone, immobile come un giustiziere.

«Signore!» gridò Kazirra. «Mi ascolti. Lasci che mi porti via almeno questi tre giorni. La supplico. Almeno questi tre. Io sono ricco. Le darò tutto quello che vuole.»

Lo scaricatore fece un gesto con la destra, come per indicare un punto irraggiungibile, come per dire che era troppo tardi e che nessun rimedio era più possibile. Poi svanì nell'aria, e all'istante scomparve anche il gigantesco cumulo delle casse misteriose. E l'ombra della notte scendeva.

5.5 «Un volto umano», Tommaso Landolfi (*Diario perpetuo*, 2012. Prima edizione su *Corriere della Sera* il 27 settembre 1971)

La ragione è una bella cosa, magari la più bella: eppure ciascuno di noi ha tra i suoi ricordi qualche fatto o fatterello (non importa se insignificante) restato senza definitiva spiegazione. Sarà perché non sapemmo esercitare convenientemente e fino in fondo la nostra ragione, o perché questa era davvero impotente a penetrare l'arcano, in altre parole l'oggetto della sua investigazione ne eccedeva i termini? Pauroso dubbio. Comunque sia voglio riferire, pari pari e senza commenti, uno di codesti fatterelli.

Una notte di pioggia, e di vento stizzoso, m'ero ritirato al piano superiore e mi disponevo a coricarmi; quando sentii bussare al portone. Per raggiungere la mia camera da letto avevo dovuto chiudermi parecchi usci alle spalle, e c'era l'ulteriore difficoltà del cortile da attraversare, ove avessi voluto dar retta al tardo visitatore; sicché finì di nulla e cominciai a spogliarmi. Ma le bussate seguitavano e si accavallavano, con un certo ritmo d'urgenza che mi indusse a ripensarci; ridiscesi dunque, e incappato alla meglio per affrontare il cielo inclemente sulla detta corte, aprii il portone. Non vidi nessuno.

Brontolando contro ipotetici (e in verità poco probabili) burloni, mi ridussi nuovamente nella mia camera. Qui però mi sentii chiamare di sotto le finestre, e riconobbi alla voce tal mio cugino: ottimo ragazzo, salvo che, di tanto in tanto, un po' bislacco e misterioso. Del resto, non lo vedevo da mesi.

«Che diavolo c'è?» gli gridai tra le raffiche di pioggia e mal reggendo il battente della finestra, che il vento voleva strapparmi di mano.

«C'è che... C'è una cosa: una cosa».

«Vieni dentro» troncai.

«Vieni fuori tu, invece» ebbe la faccia fresca di replicare.

Ora, disputare con lui e indurlo ad entrare era, tutto sommato, poco meno scomodo che fare a suo modo: mi imbacuccai pertanto col maggior impegno possibile e mi lasciai condurre a

casa sua, a due passi. Dove giunti, il cugino mi spiegò subito di che si trattava. Mezz'ora prima, pretese, stava per addormentarsi, allorché d'improvviso, nel buio, gli era sorto innanzi un volto umano.

«Un volto umano... al buio... Che significa?».

«Questo devi dirmelo tu, se ti riesce; voglio insomma sapere se son pazzo io, oppure...».

«Oppure?».

«Oppure se c'è qualcosa di pazzo intorno a me, o nell'aria o non so».

«Ma cerca almeno di essere più preciso nella descrizione di codesto volto».

«Non c'è bisogno: tu lo vedrai... o non lo vedrai, e perciò sei qui. Andiamo».

«Dove?».

«Nella mia stanza; coraggio».

«Stenditi qui accanto a me, di modo che il tuo angolo di vista non sia diverso dal mio di poc'anzi. Adesso spengiamo la luce e stiamo a guardare. Dovremmo vederlo lì, da quella parte».

Rimanemmo fermi e cheti per alcuni minuti; poi a me la situazione sembrò assurda e buffa; principiai ad agitarmi, borbottando che non vedevo nulla e che mi pareva inutile... «Aspetta» interruppe il cugino con voce soffocata: «ora, ecco ora».

E veramente, la mia attenzione fu ora attratta da un tenue e indistinto chiarore, simile a quello che possono diffondere le lancette fosforescenti d'una sveglia. E lì per lì dovetti accontentarmi di questa incerta impressione; ma in capo a pochi istanti, sempre meglio assuefacendosi il mio occhio all'oscurità, la visione si venne precisando, gli sparsi segni si composero, e rivelarono da ultimo ciò appunto che il cugino aveva annunciato, vale a dire un grande volto umano.

Librato contro un angolo della stanza (il collo e le spalle, appena accennate, dileguavano giù nel buio), esso appariva tracciato per linee essenziali, senza tuttavia che nulla della sua espressione andasse perduto. E la sua espressione era alcunché di terribile: tanto profondamente malinconica, disperante, da riuscire quasi intollerabile allo sguardo e all'animo.

E quella sorta di larva teneva le palpebre basse: le avesse d'un tratto levate? - mi sorpresi a pensare follemente. Al contrario, la particolarità che in secondo luogo colpiva, e che aggiungeva al nostro orrore, era la sua completa fissità; laddove un moto qualsiasi della funesta effigie ci avrebbe forse messi sulla via d'una spiegazione. Nessun appiglio invece, nessun indizio ci veniva offerto; di fronte a una immagine manifestamente distorta della realtà, ovvero di fronte a una realtà ignota, insospettata, noi dovevamo cavarcela colle nostre sole forze.

Eravamo rimasti, si capisce, come affascinati. Ma un attimo dopo balzai su: «Riaccendiamo la luce!».

«A quale scopo?» disse dolcemente il cugino. «Colla luce, scompare».

«Ah, hai già fatto l'esperimento? Beh, allora...» e corsi alla finestra.

«Anche questo è già fatto» ridisse lui in tono blando. «Se però ci tieni».

Mi figuravo, speravo, che il volto fosse in sostanza il risultato d'una fortuita combinazione di raggi luminosi, quantunque deboli e male apprezzabili, penetranti nella camera attraverso gli scuri semichiusi da qualche remota fonte esterna; e di conseguenza andavo armeggiando con detti scuri per provocare, se mai, un cambiamento in quella inquietante parvenza. Ma le mie manovre non sortivano alcun effetto.

«Lascia,» mormorò il cugino «è tempo perso. E poi, a che serve?» soggiunse.

«Come, a che serve!» esclamai, tornando a sedere sul letto. «Non può certo finire così; adesso gli vado sotto e cercherò di toccarlo».

«Chi, lui?».

«Lui, sì».

«Ecco quanto io non farei» osservò gravemente.

«Perché, che pericolo c'è?».

«Oh, nessuno forse. Ma che ne so io cosa o chi è, lui?».

«Sciocchezze!».

Peraltro, e per quanto strano possa parere, non ebbi il coraggio di menare ad effetto il mio proposito. Passammo, così, il breve scorcio di notte ad ascoltare la pioggia, sempre vigilati da quell'immobile volto, che pure non ci guardava.

Colle prime luci dell'alba esso gradatamente impallidi e si spense, lasciandoci davanti (è superfluo aggiungere) nient'altro che una nuda parete.

Come talora avviene, e contro ogni aspettativa, la faccenda non ebbe alcun seguito: il cugino non si faceva vedere, per darmi ulteriori notizie, e anzi sembrava evitarmi. Quando finalmente lo rintoppai, alzò la mano quasi ad arginare la piena delle mie prevedibili domande e disse con aria leggera:

«Non è più comparso, non c'è più». Accorgendosi poi che volevo qualcosa di meglio d'una spiccia e inconcludente constatazione, riprese: «Mah, forse era il volto di quella pioggia».

In altri termini se la cavò con un'uscita.

E questo, se anche poco, è tutto. Ma qui gli spiriti forti, lo intendo bene, vorranno sapere come mai non mi sovvenisse la supposizione o spiegazione più ovvia: non poteva insomma darsi, non era anzi il più probabile, che il cugino avesse voluto divertirsi alle mie spalle e combinarmi, così tanto per fare, una piccola beffa?

Ci pensai infatti: ché, diamine, con una qualunque mistura fosforata e simpatica deve esser facile produrre effetti del genere. Nondimeno, qual è il beffatore che rinuncia a vantarsi della propria beffa? E d'altra parte non fu neppur questo motivo estrinseco a rendermi dubbioso, bensì uno più sottile, che non esito a definire stilistico.

In breve, come avrebbe fatto il cugino, di quale mostruosa perizia o arte si sarebbe valso, per infondere alla sua sommaria figura quella espressione di disperata, d'intollerabile angoscia?

Cosicché, concludendo, io rimasi e rimango colla mia perplessità; il lettore giudichi secondo gli piace.

5.6 «Lontano lontano (una storia vera)», Michele Mari (*Fantasmagonia*, 2012)

L'isola di Pico, la terza delle Azzorre in grandezza, è dominata da un grande vulcano perennemente avvolto da una fitta coltre di nubi. Chi vi sale in macchina passa in un attimo dalla luce splendente a un impenetrabile grigio, e spesso si trova improvvisamente di fronte a enormi vacche color avorio ferme sulla strada. Immobili, questi colossali bovini sembrano statue raffiguranti antichissime divinità: ammirarli è già venire strappati a se stessi, in adorazione.

Un giorno d'estate di molti anni fa, scendendo dal vulcano, sbagliai strada e finii molto più a est di Arcos, dove avevo affittato una casa. Dopo diverse ambagi mi ritrovai a Prainha, un piccolo paese di pescatori allungato sulla lava nerastra a pochi metri dal mare. Uno stretto sentiero correva fra l'acqua e le facciate delle case, case vecchie e cadenti con orti chiusi da alti muri di pietra, perlopiù abbandonate. Fu proprio l'aria di abbandono, oltre alla bellezza della posizione e della vista, a spingermi lungo questo sentiero. Casa dopo casa, guardando le onde rompersi contro le aguzze propaggini della lava, capii che mi sarebbe piaciuto affittare una di quelle case per l'estate successiva. L'assenza di esseri umani, per quanto rendesse improbabile qualsiasi trattativa, prospettava una meravigliosa solitudine, sicché giunto al termine del paese tornai indietro deciso a trovare qualcuno. Dove ne avevo la possibilità mi issavo fino a sbirciare oltre la sommità dei muri: piccolissimi orti completamente invasi da rampicanti spinosi esibivano, fra le erbacce, tinozze di stagno, cocci di vaso, bottiglie vuote, sedie di ferro arrugginite. Ero appunto aggrappato a un muraglione quando sentii un fruscio alla mia destra: mi lasciai scivolare a terra e trovai al mio fianco un uomo magrissimo vestito di scuro. I suoi occhi erano chiari, e poteva avere cinquanta come settant'anni: aveva tutto dell'anziano, ma i capelli erano ancora scuri, e non erano tinti. Mi salutò cortesemente, e mi disse che quella era casa sua. Prima ancora che io potessi elaborare il mio imbarazzo mi invitò a entrare, scusandosi addirittura se per farmi strada mi precedeva. Feci per seguirlo verso la porta di casa, ma in un attimo era già passato per il portoncino dell'orto. Questo portoncino non aveva serratura

esterna, essendo chiuso internamente da un chiavistello; l'irregolarità delle pietre e la consunzione della tavola di legno lasciavano un sottile spiraglio, così come la vetustà del chiavistello concedeva un po' di gioco: non al punto, tuttavia, da permettere il passaggio di una persona, cosa che invece quell'uomo doveva aver fatto, scivolando all'interno come cosa liquida. Un istante dopo sentii levare il chiavistello, e il portoncino si aprì.

Invitato a entrare, mi trovai in una stanza che aveva l'odore dei porti e dei cantieri marini. I vetri dell'unica finestra erano incrinati o sostituiti da tavole di compensato; per terra scaglie di intonaco, pezzi di corda e di filo elettrico, due o tre stracci, una gran quantità di vaglia postali; alle pareti uno scaffale colmo di barattoli di latta, una cornice vuota, un vecchio orario della corriera, un azulejo formato da quattro piastrelle; gli unici mobili erano una poltrona sfondata, due cassette da frutta, e un tavolinetto rotondo su cui erano posati un portacenere, un coltellino, una scatola di fiammiferi, una tazza. Dopo avermi fatto accomodare sopra una cassetta di legno l'uomo scomparve dietro una tendina: sentii scorrere dell'acqua da un rubinetto, poi un rumore di stoviglie e di posate, uno stropicciamento di tela cerata; dopo qualche minuto riapparve porgendomi un bicchier d'acqua con il vetro tutto graffiato. Mi disse di chiamarsi Julio Neves, e si scusò se non poteva offrirmi un'ospitalità migliore: poi tacque tenendo gli occhi bassi. Sentendomi un usurpatore gli chiesi se sapesse indicarmi qualche casa da affittare. Sospirò; poi, sempre guardando per terra, scosse il capo. Mi avrebbe volentieri affittato la sua, disse, ma serviva a lui. Le case vicine non erano in affitto, o perché inagibili o perché i proprietari, sebbene abitassero a Madalena o a Lajes, le tenevano per se stessi.

«E piú in là», insistetti, «anche verso la fine del paese?»

Alzò la testa verso il soffitto e sembrò concentrarsi.

«Forse ce n'è una... la casa di un mio amico... una casa grande...»

Gli chiesi dove fosse la casa e si limitò ad accennare con la mano verso una direzione indefinita. Gli domandai dove potessi trovare il suo amico.

«È lontano... molto lontano...»

«Ma torna, ogni tanto? C'è un modo di contattarlo?»

«È difficile... È lontano, lontano...»

Ci girai intorno ancora un po', ma ottenni sempre la stessa risposta: era lontano, lontano. Almeno il nome però, quello poteva dirmelo? Chiuse gli occhi e si portò una mano sulla fronte, come chi cerchi di ricordare.

«João... João Silva, sí... João Silva...»

«Ma in paese non c'è nessuno in grado di mettersi in contatto con lui?»

Scosse ancora la testa.

«Nessun altro amico, qualcuno che lo conosce?»

Alla fine mi diede un nome: il signor Freitas, il padrone dell'emporio. Rimanemmo seduti ancora un po', in silenzio, poi non ricordo se fui io a dire che dovevo andare o se fu lui.

All'emporio chiesi del signor Freitas. Dal retrobottega uscì un uomo corpulento, con due grandi baffi. Appena gli parlai della casa di João Silva mi disse che non era in affitto.

«Ne è sicuro?»

«Sicurissimo, sí. Posso sapere chi le ha detto di rivolgersi a me?»

«Il signor Julio Neves».

Spalancò gli occhi, arretrò.

«Julio Neves?! Impossibile!»

«Glielo assicuro, gli ho appena parlato, a casa sua».

«Non era lui, avrà capito male».

Quando gli descrissi la casa, però, impallidí. Poi mi pregò di uscire. Julio Neves, mi disse sulla porta, era morto undici anni prima, sette anni dopo João Silva.

5.7 «Il millantatore», Tommaso Landolfi (*Diario perpetuo*, 2012. Prima edizione su *Corriere della Sera* il 7 dicembre 1969)

«Millantatore»: ma in verità cosa millantava quel nostro gentile zio (gentile ad onta di un suo onorevole passato guerresco)?

Riprenderemo la domanda alla fine; per ora mi affretto a cedergli la parola.

«Ero un ufficialetto di prima nomina, ed ero di guarnigione nella cittadina di... (Ahi ahi, dirà il solito guastafeste, molte storie cominciano così. Ma ufficialetti e guarnigioni si danno pure e non solo nelle storie: per cui lasciamolo seguire). Qual vita fosse la mia è facile immaginare: tolti due o tre colleghi di pari grado, meglio introdotti in quel piccolo mondo e per conseguenza quasi sempre indaffarati colla gioventù femminile del medesimo, non vedevo nessuno; le mie serate trascorrevano per lo più malinconiche e solitarie nel principale caffè del luogo. Perché poi vi indugiassi, non saprei dire: magari perché vi si stava più caldi che nel mio squallido alloggio. E intanto, preceduto da un piovigginoso novembre, l'inverno avanzava a gran giornate, incalzava.

«Ma una sera, che mi pareva aver toccato il fondo dell'uggia e della desolazione, la sorte volle favorirmi: accompagnate da uno sbuffo di nebbia, nel caffè entrarono due avvenenti, imprevedute creature. Due donne, naturalmente, e del resto non più giovanissime... il che peraltro, anziché togliere, aggiungeva qualcosa ai loro vezzi; e inoltre come racchiuse nella speciale, indefinibile aura che ci permette di distinguere una dama da una bottegaia. In breve, ce n'era abbastanza da eccitare la mia curiosità: chi erano? E come in quel posto, a quell'ora tarda?

«Esse si guardarono intorno in cerca d'un tavolo libero; e, vedi caso, sul momento ve n'era un solo: a due spanne dal mio. Osservandole di sottocchi, notai alcunché di eccentrico o singolare nel loro abbigliamento: alcunché, come dire? d'antico. Ma fu impressione fuggevole, e, in quel tempo, bastava un nulla a far galoppare la mia fantasia.

«Sedettero dunque e, con un certo mio smagamento (tanto contrari apparivano i loro atti alla prima idea che di loro m'ero formata), principiarono ad occhieggiare, poi a ridere, poi a darsi di gomito, infine ad insegnarmisi reciprocamente e senza ritegno. E io che avrei dovuto fare? Quello che feci, scommetto: le guardai interrogativamente, e alla lunga le apostrofai, seppure con urbanità:

«“Signorine (o signore), m'inganno o sono oggetto della vostra ilarità? Se sì, degnatevi illuminarmi: quali miei negletti pregi provocano a riso le vostre incantevoli labbra?”. (O altra tiratina del genere).

«“Tutto come ci figuravamo!” rispose, senza rispondere, una.

«“Vogliate scusarmi, non intendo”.

«“Le vostre ornate e poetiche parole”.

«“Ehm... vi sembrano ornate e poetiche?”.

«“Sicuro: degne di voi, di ciò che ci figuravamo voi foste”.

«“Non è facile da capire, ammettetelo: chi o che vi figuravate io fossi?”.

«“Ma, ciò che siete” concluse con una franca risata, lasciandomi a bocca aperta. La faccenda cominciava a essere seccante; per fortuna ella acconsentì a spiegarsi:

«“Siete un giovane ufficiale di guarnigione, non corre dubbio; eppure siete molto di più”.

«“Pensate?” chiesi sciocamente, se mai un tantino lusingato.

«“Avete qualcosa di nobile sulla fronte... Per cui” soggiunse con brusca transizione “andiamo via da questo fumo: onorateci in nostra casa, se più piacevoli imprese non vi reclamino altrove”.

«S'erano levate: le seguì. Piccole avventuriere di provincia, insomma, con tutte le loro arie: tali avevo finito col giudicarle. Ma dovetti ben presto ricredermi.

«La casa era lì presso, in una piazzetta segregata della città vecchia: una casa patrizia con ampio scalone ravvolto; non che onesta, severa. Le due donne mi fecero strada, per una fuga di minori stanze, fino a un salone ammobiliato e adornato al modo antico... E qui, d'un tratto, mi colpì la persistenza di quest'ultimo aggettivo nelle osservazioni che venivo

mentalmente formulando; e desueto, quasi obliato (me ne resi ora conto con oscura inquietudine), era il nostro linguaggio stesso...

«La serata trascorse più o meno come usa tra gente bennata: fecero musica; conversammo, con mie scarse contribuzioni; quella delle due sulla quale avevo da ultimo concentrato (un po' a freddo) la mia attenzione, resistette bravamente ma graziosamente ai miei goffi assalti. Mi servirono anche da bere: di propria mano, ché i domestici dovevano essere già coricati e la casa tutta taceva. La loro vivacità, o vitalità, non venne mai meno; e tanto bene le accorte padrone di casa seppero sciogliere il mio riserbo, che, sulla mezzanotte, mi sorpresi a declamare tal mio proprio e perfido componimento d'amore.

«Venne poi il momento di separarsi: mi accompagnarono alla porta, dissero con lieto volto: "Tornate quando vi piace, se vi piace". E mi ritrovai nella piazzetta buia, tra la nebbia.

«Ebbene, sicuro che sarei tornato lì, e con tutte le regole. Ma l'indomani mattina un improvviso ordine di partenza raggiunse il nostro reparto, e al tempo stesso constatai che avevo smarrito il portasigari d'oro, dono di mia madre. Pensando con ragione d'averlo dimenticato in casa di quelle donne, dovetti sollecitare la loro porta (così dicevasi) ad ora incompatta.

«Alla luce del giorno, il vecchio palazzotto pareva suggellato. Picchiai ripetutamente: nessuno venne ad aprire. Mentre, perplesso, mi accingevo a nuovi tentativi, un ciabattino al lavoro m'osservava curiosamente dal fondo del suo stambugio.

«"Chi cerca vossignoria?" diss'egli. "Lì non abita nessuno".

«"Eh? come!"

«"Il guardiano della casa" riprese lui bonariamente "sta un po' più in là... Del resto eccolo che viene: deve aver sentito". E il brav'uomo si rimise alle sue tomaie.

«Il guardiano, invece, era di quelli col naso ritto:

«"Desidera?"

«"Desidero parlare alle signore".

«"Quali signore?"

«"Alle signore che abitano in questo palazzo".

«"Ma qui non abita nessuno" esclamò sinceramente sorpreso, ripetendo le parole del ciabattino.

«“Ah, no?” replicai inviperito. “Senta, capisco che lei possa avere i suoi ordini, ma si tratta di cosa urgente; animo pertanto, voglia annunciarmi alle dame che, non più tardi di ieri sera, m’hanno fatto l’onore di ricevermi in questa casa”.

«Perduta tutta la sua boria, il poverino mi guardava avvilito e timoroso come chi sia in presenza d’un pazzo, balbettando incerte spiegazioni: in sostanza, e daccapo, che la casa non era abitata da almeno cento anni... anzi, a pensarci bene, da cento anni giusti, scaduti appunto la notte precedente... ossia da quando le sue ultime abitatrici, due sorelle... Né intesi o volli intendere cosa fosse capitato alle due sorelle: certo un’orribile, una violenta morte. D’altra parte avevo ormai i minuti contati.

«“Come è possibile che lei, ieri sera...” ripeteva costui per l’ennesima volta. “Lo capisce? Le dame di cui mi sta parlando sono morte cento anni fa! ”. E voleva precisarmi per quale intricata vicenda di eredità e di eredi la casa fosse rimasta disabitata.

«“Ho, ieri sera, dimenticato il mio portasigari nel salone” troncai quanto più freddamente seppi; “l’ho dimenticato, ora ricordo bene, su un tavolino rotondo nel vano d’una finestra. (Lui fece un gesto di stupore: conosceva quel tavolino e gli sembrava incomprensibile che lo conoscessi anch’io). Apra dunque, e, se non mi è concesso porgere i miei omaggi alle signore, ch’io almeno rientri in possesso d’un oggetto tanto a me caro. Apra, le dico!.....”».

Puntolini in abbondanza perché, qui giunto, il gentile zio era solito interrompere d’un tratto il racconto e chiudersi in un silenzio misterioso, a significare che l’oggetto in parola era stato puntualmente ritrovato lì dove detto... con tutto ciò che da un simile caso si poteva inferire e ricostruire. Silenzio al quale noi nipoti corrispondevamo con reiterati cenni del capo.

Caro zio; che di marziale ebbe sempre ben poco, l’ho già lasciato intendere. Ma che, lui era piuttosto un poeta: poeta da liriche fiorite, e lo si è visto declamarne una perfino in casa di «quelle dame», ed anche da rispolverare, riadattare ed attribuire a se medesimo trite storielle; che peraltro sapeva narrarci con una certa grazia, talvolta, e sempre (per nostra speciale delizia) *al modo antico*.

Quanto poi alla domanda posta in principio, beh, se qualcosa lo zio millantava o rivendicava, era una talquale privilegiata dimestichezza colle larve dei trapassati e coi fantasmi in genere. Diamine: la più nobile e la più innocua delle millanterie.

5.8 «La donna coll'ombrello», Tommaso Landolfi (*Diario perpetuo*, 2012. Prima edizione su *Corriere della Sera* il 24 aprile 1969)

Battevo le alte serre in compagnia d'un contadinotto, che era dei miei; durante le pause della poco fruttuosa caccia, egli mi andava raccontando interminabili storie di fantasmi e prodigi, secondo lui frequenti dalle nostre parti. E in verità, se non il contenuto stesso di tali storie, mi stupiva la perfetta naturalezza e semplicità con cui egli le spacciava, o, diciamo pure, la sua piena accettazione d'un mondo così portentoso.

Narrava tra l'altro di una certa sera: un ente invisibile gli strappava di dosso il ferraiuolo e, quando lui si chinava a raccattarlo, gli tirava via il cappello, e poi ancora Dio sa che. Ma qui io avevo buon gioco, era cioè facile pensare ai rovi che senza dubbio fiancheggiavano il sentiero, e anche ad eventuali precedenti libagioni del mio interlocutore; sicché volli motteggiare:

Guarda guarda! o non sarà che venivi dall'osteria?».

Mi fissò più perplesso che offeso, e tacque.

«Del resto,» seguitai «si capisce bene: il crepuscolo, il buio... Ciascun oggetto assume una forma strana, inquietante, e i nostri sentimenti stessi...».

«Ma i fantasmi,» obbiettò «si trovano anche di giorno».

«Eh, diavolo: proprio di giorno, in piena luce, come ora?».

«Sì sì» assicurò senza scomporsi; e, data una rapida occhiata al sole: «Tra poco ce n'è uno laggiù nella valle».

«Ah, esce a ora fissa?».

«Sì».

«A che ora?».

«A mezzogiorno preciso».

«Ah; e che specie di...?».

«È la Donna coll'ombrello. Volete vederla?».

«Perbacco se voglio: guidami».

E lui mi guidò, per uno sterpeto, fino sul crinale di un'erta collina. Di lì scoprivamo una vaietta bionda (per via delle stoppie) e del tutto deserta.

«Beh, aspettiamo: non può mancare. Forse non è ancora mezzogiorno» disse. Mentre io mi dicevo a mia volta: «Sarò poco grullo! Ecco, son qui con questo sempliciotto in attesa d'un prodigio».

Il sole picchiava, la montagna taceva, la vaietta restava deserta. D'un tratto, dal paese lontano, ci giunse il suono delle campane di mezzogiorno; e nel medesimo istante *la vidi*.

Poteva essere uscita da una punta di bosco che si protendeva alquanto sul breve piano laggiù, o di dietro a quel grande masso, o solo di dietro a quel tronco di cerro secco.

Era una donnina snella e flessuosa, la quale, volgendoci le spalle e dolcemente ancheggiando, procedeva lungo un fosso asciutto che tagliava di sbieco le stoppie. Il suo abbigliamento, un abito bianco e lustro (come di raso), appariva certo singolare, ossia vecchio di almeno cent'anni; ma è pur vero che, nei nostri paesi sperduti, la gioventù femminile usa in determinate occasioni rispolverare gli abiti della nonna o della bisnonna... Nondimeno, come considerare fortuito l'ombrellino di pizzo con cui ella si schermava dai raggi del sole cocente? e che dire della sua aria assorta, di quel senso di segregazione o d'impenetrabilità che sembrava il naturale attributo della sua piccola figura? (Ma capisco bene che sto dando nel gratuito e nell'opinabile).

«Che vi dicevo?» mormorò modestamente il mio impassibile compagno.

Ma, scorta appena quella qualsiasi apparizione, io m'ero precipitato giù per la pendice verso la valle. Ostacoli vari, relativi all'accidentata natura del terreno, rallentavano la mia corsa e insieme la rendevano fragorosa come frana: il che d'altronde non turbava la donnina laggiù, né la sua calma passeggiata. Pure, a un certo punto un forteto me la nascose per un attimo; e, quando riebbi vista libera, ella era ormai scomparsa. Arrivai in fondo; non più di quattro o cinque minuti potevano essere passati dal momento che la avevo veduta.

«Diavolo,» balbettai «era qui or ora».

«Eh,» disse il ragazzo «così succede».

«Ma cosa» gridai: «se c'era, dovrà essere ancora qui dattorno».

Lui rimase zitto per non contrariarmi.

«E andiamo, cerchiamola».

«Dove?» e fece un gesto circolare.

Difatto, la configurazione dei luoghi era tale da escludere che qualcuno potesse passarvi inosservato: dietro a noi, le stoppie aperte e spoglie di ogni vegetazione; a dritta e a manca, due piagge brulle, due petraie piuttosto, in cui neppure una lepore sarebbe rimasta celata; davanti a noi infine (giusta la direttrice da colei seguita), lo sbocco della valle su una seconda e non meno nuda valletta montana...

«Insomma!» sbuffai, cadendo a sedere su una pietra.

«Beh, voi non ci volete credere, ma...».

Non finì la frase: fissando un punto a ridosso, mi toccò leggermente il gomito. Mi volsi, e, in una specie di torbido abbagliamento, la rividi: tornava adagio adagio sui propri passi, sempre lungo il fossato (e sempre dandoci le spalle). Eppure, per farlo, avrebbe dovuto previamente scontrarsi con noi, o almeno mostrarcisi; donde dunque era sorta o risorta, lì in mezzo al piano?... Balzai in piedi, la inseguii, ora da nulla inceppato; e lei avanzava senza fretta, io correvo... Tuttavia, daccapo la persi: toccato il bosco, da cui forse proveniva e del resto assai rado in quel punto, sembrò svanirvi.

Mi fermai ansante; scambiai un'occhiata col ragazzo, che si strinse nelle spalle, e mi sentii ridicolo. Paventavo inoltre i suoi inadeguati commenti; ma lui taceva, senza dubbio giudicando che non vi fosse nulla da aggiungere. Ed ecco mi venne in mente che il mio disagio e la mia smania potevano derivare da un'unica circostanza: io, cioè, non avevo avuto modo di guardarla in viso. Idea insensata, dopo tutto; a buon conto, presi ad interrogare febbrilmente il ragazzo:

«Tu la avevi già incontrata, non è vero?».

«Eh sì, spesso: vi ripeto che basta trovarsi qui a mezzogiorno...».

«E di', l'hai mai vista in faccia?».

«No, questo no» rispose, per la prima volta manifestando un certo turbamento. «È meglio non vederla».

«In faccia, vuoi dire? E perché è meglio?».

«È morta».

E per la prima volta a me non sembrò del tutto assurda una simile affermazione.

Risparmio al lettore, tanto le spiegazioni fornitemi dal ragazzo sulla via del ritorno, quanto i risultati di mie posteriori indagini tra la gente del luogo. D'altronde la storia della mal veduta fanciulla non appariva per nessun riguardo notevole: d'una grande famiglia oggi estinta, ella era stata uccisa (da un innamorato deluso?) lì appunto dove usava mostrarsi, ed a quell'ora appunto - fatto o fattaccio capitato, secondo la valutazione popolare, un centocinquanta anni innanzi. La sua anima, sicché, errava senza requie... e via col rimanente.

A tutto ciò ripensavo la sera coricandomi; né certo potevo nascondermi quanto labili ed incerte fossero le apparenze di cui ero stato osservatore o vittima. E, malgrado ogni saggia considerazione... Beh, confiniamo pure nel limbo dell'ignarità le incrollabili credenze del mio compagno di caccia: ma lasciar correre la fantasia è permesso anche a un uomo evoluto e cosciente.

Mi chiedevo, per esempio: «E insomma che cosa, celandomi il suo volto, quale inimmaginabile orrore ha voluto evitarmi la sconosciuta fanciulla?».

5.9 «Effetti di un sogno interrotto», Luigi Pirandello (*Novelle per anno*, 1937)

Abito una vecchia casa che pare la bottega d'un rigattiere. Una casa che ha preso, chi sa da quanti anni, la polvere.

La perpetua penombra che la opprime ha il rigido delle chiese e vi stagna il tanfo di vecchio e d'appassito dei decrepiti mobili d'ogni foggia che' la ingombrano e delle tante stoffe che la parano, preziose sbrindellate e scolorite, stese e appese da per tutto, in forma di coperte, di tende e cortinaggi, lo aggiungo di mio a quel tanfo, quanto più posso, la peste delle mie pipe intartarite, fumando tutto il giorno. Soltanto quando rivengo da fuori, mi rendo conto che a casa mia non si respira. Ma per uno che viva come vivo io... Basta; lasciamo andare.

La camera da letto ha una specie d'alcova su un ripiano a due scalini; il soffitto in capo; l'architrave sorretto da due tozze colonne in mezzo. Cortinaggi anche qui, per nascondere il letto, scorrevoli su bacchette d'ottone, dietro le colonne. L'altra metà della camera serve da studio. Sotto le colonne è un divanaccio, per dir la verità molto comodo, con tanti cuscini rammucchiati, e, davanti, una tavola massiccia che fa da scrivania; a sinistra, un grande camino che non accendo mai; nella parete di contro, tra due finestrette, un antico scaffale con cadaveri di libri rilegati in cartapeccora ingiallita. Sulla mensola di marmo annerito del camino è appeso un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la *Maddalena in penitenza*, non so se copia o originale ma, anche se copia, non priva d'un certo pregio. La figura, grande al vero, è sdrajata bocconi in una grotta; un braccio appoggiato sul gomito sorregge la testa; gli occhi abbassati sono intenti a leggere un libro al lume d'una lucerna posata a terra accanto a un teschio. Certo, il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti, al caldo lume di quella lucerna, sono bellissimi.

La casa è mia e non è mia. Appartiene con tutto l'arredo a un mio amico che tre anni fa, partendo per l'America, me la lasciò in garanzia d'un grosso debito che ha con me. Quest'amico, s'intende, non s'è fatto più vivo, né, per quante domande e ricerche io abbia

fatte, son riuscito ad averne notizie. Certo però non posso ancora disporre, per riavere il mio, né della casa né di quanto vi sta dentro.

Ora, un antiquario di mia conoscenza fa all'amore con quella *Maddalena in penitenza* e l'altro giorno mi condusse in casa un signore forestiere per fargliela vedere.

Il signore, sulla quarantina, alto, magro, calvo, era parato di strettissimo lutto, come usa ancora in provincia. Di lutto, pure la camicia. Ma aveva anche impressa sul volto scavato la sventura da cui è stato di recente colpito. Alla vista del quadro si contraffecce tutto e subito si coprì gli occhi con le mani, mentre l'antiquario gli domandava con strana soddisfazione:

– Non è vero? Non è vero?

Quello, più volte, col viso ancora tra le mani, gli fece segno di sì. Sul cranio calvo le vene gonfie pareva gli volessero scoppiare. Si cavò di tasca un fazzoletto listato di nero e se lo portò agli occhi per frenare le lagrime irrompenti. Lo vidi a lungo sussultar nello stomaco, con un fiottio fitto fitto nel naso.

Tutto – meridionalmente – molto esagerato.

Ma fors'anche sincero.

L'antiquario mi volle spiegare che conosceva fin da bambino la moglie di quel signore, ch'era del suo stesso paese: – Le posso assicurare ch'era precisa l'immagine di questa *Maddalena*. Me ne son ricordato jeri, quando il mio amico venne a dirmi che gli era morta, così giovane, appena un mese fa. Lei sa che son venuto da poco a vedere questo quadro.

– Già, ma io...

– Sì, mi disse allora che non poteva venderlo.

– E neanche adesso.

Mi sentii afferrare per il braccio da quel signore, che quasi mi si buttò a piangere sul petto, scongiurandomi che glielo cedessi, a qualunque prezzo: era lei, sua moglie, lei tal'e quale, lei così – tutta – come lui soltanto, lui, lui marito, poteva averla veduta nell'intimità (e, così dicendo, alludeva chiaramente alla nudità del seno), non poteva più perciò lasciarmela lì sotto gli occhi, dovevo capirlo, ora che sapevo questo.

Lo guardavo, stordito e costernato, come si guarda un pazzo, non parendomi possibile che dicesse una tal cosa sul serio, che potesse cioè sul serio immaginarsi che quello che per me

non era altro che un quadro su cui non avevo mai fatto alcun pensiero potesse ora diventare anche per me il ritratto di sua moglie così col petto tutto scoperto, come lui solo poteva averla veduta nell'intimità e dunque in uno stato da non poter più lasciarla sotto gli occhi a un estraneo. La stranezza di una tale pretesa mi promosse uno scatto di riso involontario.

– Ma no, veda, caro signore: io, sua moglie, non l'ho conosciuta; non posso dunque attaccare a questo quadro il pensiero che lei sospetta. Io vedo là un quadro con un'immagine che... sì, mostra...

Non l'avessi mai detto! Mi si parò davanti, quasi per saltarmi addosso, gridando:

– Le proibisco di guardarla ora, così, in mia presenza!

Per fortuna s'intromise l'antiquario, pregandomi di scusare, di compatire quel povero forsennato, ch'era stato sempre fin quasi alla follia geloso della moglie, amata fino all'ultimo d'un amore quasi morboso. Poi si rivolse a lui e lo scongiurò di calmarsi; ch'era stupido parlarli così, farmi un obbligo di cedergli il quadro in considerazione di cose tanto intime. Osava anche proibirmi di guardarlo? Era impazzito? E se lo trascinò via, di nuovo chiedendomi scusa della scenata a cui non s'aspettava di dovermi fare assistere.

Io ne rimasi talmente impressionato che la notte me lo sognai.

Il sogno, a dir più precisamente, dovette avvenire nelle prime ore del mattino e proprio nel momento che un improvviso fracasso davanti all'uscio della camera, d'una zuffa di gatti che m'entrano in casa non so di dove, forse attratti dai tanti topi che l'hanno invasa, mi svegliò di soprassalto.

Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e l'immagine della *Maddalena* diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori, nell'altra parte della camera oltre le colonne, dov'io nel sogno li vedevo; dimodoché, quando al fracasso springai dal letto e con una strappata scostai il cortinaggio, potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righe bianche e blu, che alla

luce man mano crescente delle due finestrette s'andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva.

Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni. Il fatto è che, alzando gli occhi, turbatissimo, a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della *Maddalena* farsi vivi, sollevar le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia. Forse gli occhi sognati della moglie morta di quel signore, che per un attimo s'animarono in quelli dipinti dell'immagine.

Non potei più restare in casa. Non so come feci a vestirmi. Di tanto in tanto, con un raccapriccio che potete bene immaginarvi, mi voltavo a guardar di sfuggita quegli occhi. Li ritrovavo sempre abbassati e intenti alla lettura, come sono nel quadro; ma non ero più sicuro, ormai, che quando non li guardavo più non si ravvivassero alle mie spalle per guardarmi, ancora con quel brio di tenera diabolica malizia.

Mi precipitai nella bottega dell'antiquario, che è nei pressi della mia casa. Gli dissi che, se non potevo vendere il quadro a quel suo amico, potevo però cedergli in affitto la casa con tutto l'arredo, compreso il quadro, s'intende, a un prezzo convenientissimo.

– Anche da oggi stesso, se il suo amico vuole.

C'era, in quella mia proposta a bruciapelo, tale ansia e tanto affanno, che l'antiquario ne volle sapere il motivo. Il motivo, mi vergognai a dirglielo. Volli che m'accompagnasse lì per lì all'albergo dove quel suo amico alloggiava.

Potete figurarvi come restai, quando in una stanza di quell'albergo me lo vidi venire avanti, appena alzato dal letto, con quello stesso pigiama celeste a righe bianche e blu con cui l'avevo visto in sogno e sorpreso, ombra, nella mia camera, nell'atto di levarsi per mettersi seduto sul divano tra i cuscini scomposti.

– Lei torna da casa mia – gli gridai, allibito – lei è stato questa notte a casa mia!

Lo vidi crollare su una sedia, atterrito, balbettando: oh Dio, sì, a casa mia, in sogno, c'era stato davvero, e sua moglie...

– Appunto, appunto, sua moglie è scesa dal quadro. Io l'ho sorpresa che vi rientrava. E lei, alla luce, m'è svanito là sul divano. M'ammetterà ch'io non potevo sapere, quando l'ho

sorpreso sul divano, che lei avesse un pigiama come questo che ha indosso. Dunque era proprio lei, in sogno, a casa mia; e sua moglie è proprio scesa dal quadro, come lei l'ha sognata. Si spieghi il fatto come vuole. L'incontro, forse, del mio sogno col suo. Io non so. Ma non posso più stare in quella casa, con lei che ci viene in sogno e sua moglie che m'apre e chiude gli occhi dal quadro. Il motivo che ho io d'averne paura, non può averlo lei, perché si tratta di se stesso e di sua moglie. Vada dunque a ripigliarsi la sua immagine rimasta a casa mia! Che fa adesso? Non vuole più? Sviene?

– Ma allucinazioni, signori miei, allucinazioni! – non rifiniva intanto d'esclamare l'antiquario.

Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano.

– Allucinazioni.

5.10 «Il cocchiere», Elsa Morante (*Racconti dimenticati*, 2002. Prima edizione su *Oggi* il 11 novembre 1939)

Ero studente e fui invitato a trascorrere le vacanze in una casa vetusta e remota. Sapevo che amavano frequentarla gli spettri e infatti subito la prima notte li udii. Si trattava di spettri dalla natura benigna; battevano sui vetri qualche tocco discreto, e facevano scricchiolare le finestre e ballare il letto, ma solo quanto bastava a conciliare il sonno. Nel cuor della notte, però, udii una voce di basso cantare una canzone in voga nel paese quarant'anni prima: «Doman doman Domenica a caccia me ne vo». Questa voce aveva un che di beffardo, e, nella sua monotonia, certe note che facevano gelare il sangue. Pure una nefasta curiosità mi vinse, e decisi di vedere coi miei occhi da quale corpo uscisse la canzone. Scesi dunque dal letto, e lungo i neri corridoi tenni dietro al filo di quella voce. Non mi lasciai spaventare né dai soffi che al mio passaggio mi ventavano addosso, né dai fischi brevissimi che si chiamavano su per le pareti; giunsi infine all'uscio socchiuso di una stanza illuminata, e, prima ancora ch'io domandassi di entrare, quella stessa voce ordinò: - Avanti! Avanti!

Appena entrato fui deluso, perché mi trovai semplicemente in presenza del vecchio giudice, lo zio dei miei ospiti, che abitava un'ala del palazzo. Lo riconobbi subito, sebbene egli non comparisse mai né a tavola né in salotto, e si limitasse a sporgere la testa dalla finestra del giardino con un sorriso ironico e sornione, o ad attraversare le stanze nella sua comoda e consunta vestaglia scozzese e nelle sue silenziose pantofole. I miei ospiti non amavano troppo di presentarlo agli amici o di parlare di lui; si erano limitati ad accennarmi che in gioventù era stato un buontempone e che era un originale. Il suo carattere, mi spiegaron, aveva subito una forte scossa in seguito alla morte di un suo vecchio cocchiere, il quale, scacciato da lui dopo trent'anni di servizio, era, se così ci è permesso di esprimerci, crepato nella miseria.

In quel momento, il giudice stava seduto sul letto, con le coltri e le lenzuola ammonticchiate ai piedi. Portava una semplice maglia di lana, mutande e corpetto, che gli aderiva alle membra e, chiusa da fettucce alle caviglie, lasciava scoperti solo i suoi piedi nudi e

il principio del suo petto villosa. Era un vecchio di statura gigantesca e piuttosto pingue, con le guance cascanti e pallide, due baffoni ingialliti dal tabacco, grossi sopraccigli su palpebre pesanti, e un'argentea, folta chioma. Se ne stava sotto i drappeggi dell'alcova, nella camera sudicia e sconvolta di cui l'illuminazione sfarzosa faceva brillare ogni granello di polvere sui mobili tarlati e sui brandelli di tappezzeria.

- Scusate, eccellenza, - balbettai.

- Mi sorprendete, - rispose ammiccando, - nel mio négligé.

Pensai che fosse mio dovere ritirarmi, ma egli mi richiamò con autorità:

- Restate, giovanotto. Noi già ci conosciamo, mi pare.

- Infatti, ho l'onore... - dissi. Capivo ora, all'udire il suono della sua voce, perché i miei ospiti evitassero di presentarlo in salotto.

- Certo, - egli seguì con una lenta smorfia, - è stata la mia canzoncina che vi ha svegliato. una canzoncina, - soggiunse battendo il tempo con la mano, - proprio adatta per accompagnare il trotto dei cavalli. Sentite: Doman doman Domenica a caccia me ne vo.

- Davvero! - dissi.

- La canticchio sempre quando lavoro, - egli mi confidò strizzando l'occhio, - perché io sono cocchiere, di professione cocchiere.

- Ah, ecco, - balbettai. Non capivo se egli volesse scherzare o se la sua «originalità» consistesse appunto nel credersi diventato quel suo cocchiere morto per colpa sua molti anni prima.

- Già, - confermò, - o, per meglio dire, io facevo il cocchiere. Il vecchio mi licenziò, e giuro che lo fece per avversione e vergogna, perché avevo visto troppe cose. Il vecchio era un peccatore e un libertino!

- Ma no, che dite, - cercai d'intromettermi.

- Un libertino! - gridò più forte. - E - proseguì - quando fui scacciato, sapete io che feci? Mi nascosi di notte nella sua camera, con la pistola carica, e pam! pam! gli scaricai la pistola nella pancia.

Ebbe a questo punto una risatina grassa e saltellante. - Essi, - mi spiegò divertito accennando ai parenti nella casa, - non sanno che sono morto.

E la sua voce nasale e tremula, orribilmente musicale, si levò di tono: - Siamo dannati tutti e due, - disse atterrito, - cocchiere e padrone, in eterno corriamo sulla carrozza, per una tempesta nera, e non arriveremo mai! Avanti, avanti, cavalli!

Fu qui che coi miei occhi vidi l'alcova invasa da una bufera di vento, e, tutto restando immobile e tranquillo intorno a me nella camera, le ciocche bianche del vecchio agitarsi furiose, i suoi denti urtarsi, la sua pelle illividire, e lenzuola e drappaggi sbattere come le vele di un vascello sconvolto. Allora con un grido mi precipitai fuori da quella stanza.

5.11 «I due cugini», Tommaso Landolfi (*Diario perpetuo*, 2012. Prima edizione su *Corriere della Sera* il 21 ottobre 1969)

Questa che segue è storia antica, chissà, d'un paio di secoli addietro: quando un paese di provincia era un paese di provincia e non un quartiere contraffatto del prossimo capoluogo o addirittura della meno prossima capitale, era insomma quasi un remoto pianeta... «Tempi di oro», li chiamava esattamente tal mio zio; che è quanto dire innocenti. Ad esempio, in quella felice età nessuno prendeva sul serio il problema del tempo libero, vero flagello dei nostri giorni, nel senso che tempo libero era tutto e che «l'ora» così suonava un detto locale «c'era per gli appiccati» (ossia l'obbligo di un orario soltanto per i condannati all'impiccagione). Inoltre la gente, allora, aveva perfino comodo di temere morti, fantasmi e larve d'ogni specie; per cui la storia in parola può farci l'effetto d'una boccata d'aria fresca, oggi che i nostri terrori hanno ben diversa radice. Come tale, a buon conto, la riferisco.

Sulla piazza del borgo due nobili cugini, forse inanimati da copiose libagioni, si davano battaglia in presenza di numerosi sfaccendati: ambedue giuravano e sacramentavano di non aver paura neanche del Demonio. Se ne venne a una sorta di sfida.

«Come,» diceva uno «tu saresti capace, in una notte senza luna, d'andare al cimitero?».

«Questo e altro» ribatteva il secondo fieramente.

«E d'aggirarti tra le tombe?».

«Perché, c'è qualcosa che lo vieti?».

«Aspetta. Tu sai che al cimitero c'è una cripta... la cripta».

«Certo che lo so».

«Ebbene, ti darebbe l'animo di... di imboccarli?».

Per dar modo al lettore d'intendere quest'ultima uscita occorre precisare che laggiù c'era e c'è tuttora un di quei sinistri sotterranei in cui, per memento a monaci altra volta ivi stanziati o per generico monito ad ogni razza di peccatori, file di scheletri stanno ritti stecchiti

lungo le pareti. Ma, anche conoscendo a cosa, anzi a chi si riferisse, la frase restava oscura; e difatto il secondo cugino replicò:

«Imboccarli? Che vuoi dire?».

«Quello che ho detto: dar loro da mangiare una minestra calda, poverini; una cucchiata per uno».

L'idea era singolare, tuttavia lo sfidato non se ne stupì e senza batter ciglio esclamò:

«Perbacco, contaci pure: quando si comincia?».

Gli opportuni accordi furono presi per la più corta; trasferiamoci adesso nella cripta medesima, sulla mezzanotte.

Silenzio di tomba, naturalmente, fiato d'avello; eccetera coi rimanenti sinonimi. Il coraggioso, armato d'un piatto di minestra bollente (particolare necessario quanto sconcertante per la più blanda critica storica, considerata la distanza del cimitero dal paese) e d'un cucchiaio, avanza, si avvicina al primo scheletro e veramente lo imbecca; passa poi al secondo, al terzo, al quarto. Ma qui d'un tratto...

«Scotta!» protesta lo scheletro con voce cavernosa.

E il coraggioso, avendo penetrato il machiavello (e cioè che qualcuno doveva essere nascosto in qualche luogo lì dietro la fila), senza un attimo d'esitazione:

«Soffia!...».

In breve, vittoria piena per il secondo cugino. Al quale, allorché si rividero alla luce del giorno, il primo concesse:

«Sta bene, hai dimostrato d'essere un animoso. Ora, però, anch'io ho il diritto di farlo: a te la scelta della prova cui sarò sottoposto».

Se non che l'altro, come l'eroe di un famoso racconto:

«Eh no, troppo facile sarebbe: tanto facile quanto, in verità, è stato per me. Codesta prova, cugino, io me la riservo; diversamente detto, essa sarà improvvisa ed inopinata. Attendila, fosse per tutta la vita; addio».

E su questa brillante battuta i due si separarono, e (secondo il mio annoso informatore) trascorse circa un anno: in capo al quale si situa l'ulteriore episodio e la luttuosa conclusione della memorabile sfida.

Notte di pioggia stizzosa; acqua che gronda lungo il filo dell'angolo dalla travata sconnessa. Comunque il primo cugino dorme, benché colla sua pistola a portata di mano sul comodino.

Dorme. Ma si ridesta di soprassalto sotto la pressione d'uno sguardo, e innanzi tutto accende il candeliere: davanti a lui, ai piedi del letto, è un allampanato frate nero che lo fissa senza far motto. Nondimeno una tal vista, in sé e date le circostanze positivamente spaventosa, poco turba il nostro uomo; che anzi, intrepido di suo e d'altronde memore del patto corso, squadra il supposto fantasma con aria un tantino beffarda. Il duello di sguardi seguita per lunghi istanti, poi:

«Non darti pena, cugino: t'ho ravvisato sotto la cocolla e so bene per qual motivo sei qui. Ma se questa è la tua famosa, la tua inopinata prova, confessa lealmente d'averla architettata invano, giacché, come puoi vedere, io non soffro sgomento».

Degne parole cui non tien dietro alcuna risposta; il giacente rinnova le proprie dichiarazioni d'impavidezza, il frate continua a tacere ed a fissarlo con occhi cupi; passano altri lunghi istanti... il primo comincia a sentirsi inquieto...

Beh, ecco dove invidia al vecchione che m'ha raccontato questa storia la sua consumata arte narrativa: egli tanto bene sapeva rendere il progresso della perplessità, dell'agitazione, della smania, del delirio, nell'animo della vittima, da lasciarmi col fiato sospeso. Mentre, com'è noto, la penna di noi scrittori abborre le fasi preparatorie e tira piuttosto alle crisi finali...

«Guarda,» grida sicché, da ultimo, il coricato al ritto «guarda che pazienza n'ho avuta più del necessario. Ora basta: o tu ti sveli e ti confessi vinto, o io...».

Ma che: silenzio di bel nuovo.

«O io,» riprende il medesimo battendo i denti «ti sparo con questa pistola! Vedi? Questa» (e senza più la impugna).

Nessuna reazione, neppure adesso, da parte del frate. E finalmente il primo, unendo (come allora si diceva) l'atto alla parola, scarica addosso al secondo tre colpi della sua pistola (in realtà una rivoltella, a quel che pare).

Ma il frate non vacilla: si fruga invece nel petto, nel luogo dove i mortali proiettili dovrebbero essersi conficcati, e ne cava... Ne cava giustappunto le tre pallottole, che, una sull'altra, con lento gesto rende ossia rilancia allo sparatore. Questi riapre il fuoco e vuota il tamburo; e il frate puntualmente gli ributta le pallottole sulle coltri. Finché...

Finché, cosa? Le versioni non sono concordi: il mio vecchione dava il misero per morto di colpo, *alias* di paralisi cardiaca; laddove altri lo volevano d'un subito impazzito. Amo credere che la verità fosse o sia stata meno tragica: oltre a tutto codesto primo cugino, per quanto semplice, dovette ben riconoscere che chi aveva il potere di entrargli in casa inavvertito aveva anche quello di rendere innocue le sue cartucce. Verosimilmente, opino dunque, l'intera faccenda finì in qualche allegra cena.

Ma, del resto, a noi che importa della verità? Assai più propizie ci sono le bugie, o favole o illusioni; salvo che non è poi tanto facile risuscitarle, dico in un ambito meno astrattamente letterario. Io, poniamo, dopo aver ascoltato la storiella qui sopra sommariamente riferita, volli visitare quella tal cripta. Me ne ripromettevo magari un fuggevole brivido: non lo ottenni.

C'è un vetusto, sguernito altare; e dietro, in semicerchio, gli scheletri. «Va' pure, aspettami di fuori» imposi al chierichetto che m'aveva aperto l'uscio. Rimasto solo, passai in rivista la lugubre fila, talora soffermandomi a faccia a faccia con un teschio e quasi interrogandolo. Ma nessuno scheletro soffiò verbo.

5.12 «Gatto telegrafista», Tommaso Landolfi (*Diario perpetuo*, 2012. Prima edizione su *Corriere della Sera* il 8 agosto 1970)

Ci siamo ormai ridotti al punto che la menoma disavventura ci mette, come suol dirsi, a terra. Io m'ero fatto un preciso programma per la serata: avrei corretto e copiato due articoli che da mesi attendevano nel cassetto, e ne avrei avuto il doppio beneficio del lavoro compiuto e del tempo trascorso (il tempo invero deve essere non solo per me il peggior nemico, secondo si rileva da ciò che tutti vogliono «ammazzarlo»). Ed ecco, invece, che mi si rompe la macchina da scrivere. È la lettera a, solitamente, che fa di questi scherzi: casca d'improvviso e riman lì inerte, e, poiché la sua frequenza nella nostra lingua è soverchiante... Via, come si fa a scrivere (anche da cani) nell'idioma di Dante, se manca la a? Per cui, da parte mia, avvilito e quasi disperazione. Soprattutto un gran senso di vuoto: ora, stanotte, in che modo o con cos'altro avrei sostituito il mio progettato lavoro o passatempo?

Mi aggiravo come una larva per lo studio, sconfinando talvolta nelle stanze attigue, né trovavo pace; a coricarmi non era da pensare, sapevo troppo bene che, se lo avessi fatto prima di una certa ora, mi sarei destato nel cuor della notte e non avrei più ripreso sonno. E così, coi sensi irritati e resi particolarmente acuti dal mio disagio medesimo, non stentai a percepire un tal suono o rumore alquanto discrepante (rispetto a quelli abituali della casa nelle ore notturne: come gemito di mobili, rotolio di topi e simili).

Era un suono, benché modesto, reiterato; e dunque per ciò stesso in qualche misura sospetto, posto anche che della casa io ero il solo abitatore. In breve, mi proposi di chiarirne senza indugio la causa o dicasi di individuarne la fonte. Esso pareva sulle prime remoto, ma nella mia rapida marcia d'avvicinamento fui favorito dal gran silenzio di dentro e di fuori; e, attraversate che ebbi tre o quattro camere, imboccata la scala interna sul piano inferiore, si fece più distinto. Scesi quatto quatto, e mi trovai col viso contro una rustica, ingrommata porta, che rimetteva in una stanza di sbratto dove usavo accumulare le stoviglie della mia solitaria cena: la domestica il mattino dopo provvedeva a rigovernarle.

Ebbene, ecco: subito di dietro a quella porta, sorgeva il rumore che mi aveva impensierito. Ma io intanto ero stato preso da non so quale irragionevole terrore, e non mi decidevo a spingerla. Cosa poi temevo? Non so, l'ho detto; o magari, a sbigottirmi, era la natura o qualità del rumore. Questo mi giungeva adesso come una sorta di ticchettio singolarmente cadenzato e che, se così posso esprimermi, sembrava seguire una ben determinata legge: sembrava cioè relativo a una qualche operazione o attività razionale, la quale a sua volta presupponeva... che, se non una presenza umana e per quanto improbabile? D'altra parte, la mancanza di rumori concomitanti mi assicurava un poco: difficile immaginare un uomo che si limiti a un solo rumore, reprimendo tutti i vari suoni incessantemente prodotti da un corpo vivo in moto (perfino il suo respiro mi sarebbe stato agevole udire, di dove ero). E finalmente, cosa ci avrebbe fatto un uomo, mettiamo pure un malintenzionato, in una stanza squallida e vuota di qualsiasi allettante bottino?

Tuttavia non mi decidevo a nulla; mi sentivo ridicolo, ma restavo lì, quasi incollato a quelle decrepite assi, senza muovere un dito. Poi mi venne in mente che la porta, secondo avevo spesso osservato, era addirittura fenduta in più d'un punto: ossia, mettendo l'occhio a una di tali fessure, e supponendo che dentro vi fosse luce bastante, avrei forse potuto sbirciare nella stanza. Ebbene: trovata la richiesta fessura, e poiché l'interno risultava sufficientemente illuminato (attraverso una finestretta) dalle luci di strada e dal chiaro di luna in combinazione, ebbi modo di vedere quanto segue.

Sul rudimentale acquaio stavano accatastate le scodelle sudice della mia cena; con in cima, e in bilico, un piattino. Inerpicato fortunosamente sulla catasta era un gatto, certo un di quelli che mi entravano in casa dalla gattaiola dell'uscio esterno; il quale andava leccando coscienziosamente il piattino, e traendone, data la posizione precaria del medesimo, il suono ritmato che era causa delle mie perplessità e dei miei timori. E se l'animale tanto si attardava nella sua bisogna, è perché il piattino aveva contenuto del miele: e nessuno ignora quanto questa sostanza sia tenente alla lingua, né ignora che i gatti dabbene sogliono lasciare netto e lustro il vasellame leccato.

In conclusione nulla di più rassicurante, si sarebbe detto: un gatto che lecca un piattino.

Già; eppure, a rifletterci appena un istante, c'era lì qualcosa che non tornava. In primo luogo, i gatti non sono orsi, né mi consta che amino il miele in alcun modo; essi, anzi, sono dalla loro libera natura portati a fuggire tutto quanto minacci d'invascarli. Sicché come mai codesto gatto si dedicava con così generoso impegno a ripulire giusto il piattino? quando poi i piatti sottostanti, in gran parte accessibili, recavano tracce d'unto o emanavano sentori ben più sostanziosi e confortevoli?

Ma ciò era il meno; e piuttosto, quale dimenticata sensazione ridestava d'un tratto dall'oscuro fondo di me stesso quel ticchettio? a qual confuso ricordo, a quale remota condizione o abitudine mi richiamava? Aguzzavo l'orecchio verso quel trascorrere e come rimbalzare di lievi suoni: affascinato, sempre più turbato e sgomento man mano che mi pareva avvicinarmi alla soluzione dell'enigma...

E finalmente compresi: il piattino con tutto il resto non erano che una messinscena, mentre in realtà il gatto voleva trasmettermi, voleva *battermi* un messaggio. Mi spiego subito. Durante il mio servizio militare, tanti anni addietro, io m'ero per avventura familiarizzato con certo sistema di impulsi tradotti in battute di varia durata (*alias* in punti e linee), che è insomma quello adottato dai telegrafisti di tutto il mondo: e appunto valendosi di tale alfabeto, mi parlava l'animaluccio baffuto. Con alcune incongruenze, beninteso; ma, ecco ecco, le parole si componevano ormai in discorso filato...

«Eh eh, anche meno!» esclamò qui l'amico cui venivo raccontando questa mia storia; e fece seguire al detto un sibilo, di scherno e d'incredulità insieme.

«Perché?» chiesi candidamente.

«Ma andiamo, cosa vorresti darmi a bere? Confessa che il tuo pretesto narrativo oggi è un po' debole».

«Pretesto narrativo!...» replicai. «Ma già, naturale: voialtri siete quelli che ci chiedete il verosimile e non il vero».

«Come se il primo escludesse il secondo».

«In un certo senso sì: il verosimile è, appunto, simile al vero: se non che, vedi caso, il vero non è mai simile a se stesso».

«Mi inchino all'eleganza della proposizione, e resto incredulo».

«Dunque ti andrebbe meglio se per esempio ti raccontassi che il messaggio lo sognai durante un breve dormiveglia, o me lo inventai e me lo trasmisi da me a me medesimo quale espressione d'un mio particolare stato d'animo?».

«Almeno, potrei crederti».

«Ah, ed ecco cosa cercate voi in un racconto: le circostanze di fatto, le volgari circostanze di fatto. Ma, dico io, non è tutt'una, in che modo il messaggio sia giunto al mio orecchio? Che stupido letteralismo; se ti dà noia il gatto, leviamo pure di mezzo il gatto: la sostanza del discorso rimane».

«Eh, caro il mio uomo!» sbuffò l'amico «tu vai un po' troppo per le spicce: avrei qualche obiezione. Comunque lasciamo stare. È invece venuto il momento d'informarmi sul contenuto di codesto famoso messaggio... Ma no, prima un quesito: perché il gatto si sarebbe presa (scusa) una tal gatta a pelare?».

«Mah, forse gli era imposto da una potenza superna, o meglio infera».

«Capisco. E adesso avanti: cosa dunque ti diceva il tuo gatto (o la tua immaginazione)?».

«Uhm, diceva testualmente: Dove vai, dove corri da insensato nella notte? e pensando sorprendermi, laddove io ti ho benissimo udito venire e di proposito seguito a leccare questo piattino... E dove vai o corri nelle tenebre del tuo spirito, il quale non potrà mai fornirti la ragione, il motivo, il chiarimento che cerchi? Credimi, tanto vale rassegnarsi al buio, alla cecità di questa come di tutte le altre notti passate o future. Credimi: io sono la tua coscienza negativa e so quanto vano sia ogni affanno, quanto vana ogni speranza. Dormi, se puoi, dormi tutto il tuo tempo terreno e non inseguire le spettrali parvenze che ti illudono di vita o di resurrezione! ... Ah basta: mi manca il cuore».

5.13 «Fantasie imprudenti», Tommaso Landolfi (*Diario perpetuo*, 2012. Prima edizione su *Corriere della Sera* il 11 dicembre 1968)

Badiamo: uno è solo, in apparenza tranquillo, nella quiete della propria casa; e d'improvviso gli vengono delle idee. Per esempio: «Se ora l'uscio si spalancasse e comparissero due ceffi mascherati o con una calza sulla faccia, e volessero quattrini e magari mi torturassero per sapere dove li tengo nascosti (che, poi, bravo chi ne possiede)?».

Non credo però che simili immaginazioni siano le più paurose: in fondo, una scena del genere di quella qui sopra fantasticata è cosa ormai d'ogni giorno, quand'anche non ci coinvolga personalmente. Paurose saranno piuttosto le immaginazioni che in qualche modo si richiamano alle nostre esperienze infantili... I bambini, mettiamo, hanno la candida e di per sé assurda abitudine d'invilupparsi strettamente nelle coltri contro il buio e il terrore: a lasciar fuori un braccino, o peggio a lasciarlo pendere dal letto, temerebbero di sentirselo d'un tratto afferrare da mano ignota, robusta e pelosa (ancorché al postutto immateriale). Ebbene, anche un adulto può essere sorpreso da un tale spavento, da una tale ripugnanza.

L'amico, dunque, era a letto e la notte era calda; ma lui si stringeva nel lenzuolo perché aveva paura; e d'altra parte, così facendo, soffocava. Pensò, come oggi con somma eleganza dicono, che la situazione si sarebbe sbloccata al sopravvenire del sonno; ma sì, il sonno era lungi dal sopravvenire, anzi gli occhi dell'amico sempre più si sgranavano nell'oscurità. Qui poi il nostro si dette di sciocco, sbuffò, e passò a una prova di forza, cioè trasse risolutamente le braccia di sotto il lenzuolo: e rimase lì immobile, col batticuore, sentendosi orribilmente scoperto (contro gli esseri palesi od occulti) e come in attesa di qualcosa.

Qualcosa, del resto, che non si fece attendere. Dapprima fu una tiratina al lenzuolo, laggiù dalla parte dei piedi, una tiratina discreta ed opinabile ma reiterata; indi d'un tratto, senza dargli il tempo di basire, veramente un pugno d'acciaio gli afferrò il polso e lo tenne con sovrumana saldezza... Lui, per unica reazione, tirava il braccio a sé; la larva, o chi mai fosse, non abbandonava la presa...

La spiegazione (secondo me la comunicò l'amico, buona per gli ingenui) è che la sua propria mano, languidamente scivolata durante il primo sonno, era restata chiusa tra la cornice del letto e la rete di ferro. Laonde lui si destò, riconobbe la vanità dei propri terrori, eccetera e tutti pari.

A me, debbo dire, la meschina avventura dell'amico non fa né caldo né freddo: io ho di meglio.

L'altra notte passeggiavo per la sala, in su e in giù infaticabilmente; consideravo il mio lamentevole stato, mi proponevo uscirne con qualche colpo di testa, mi prospettavo i luoghi della mia azione risolutrice. Ero insomma le mille miglia lontano dal luogo dove ero; quando mi avvenne di percepire uno strano odore. Odore di morte, intendo, di corruzione carnale: e, mio Dio, donde poteva sorgere? Ma sul momento non ci badai troppo, giacché talora il vento segreto (che alita anche nel chiuso, o sia l'umidità dell'aria o una sua particolare temperie) ci mena sentori remoti, quasi presagi e in una messaggi di mondi sconosciuti. D'altra parte il sentore in parola si faceva a grado a grado più distinto, e inoltre risultava tanto prossimo, concreto, che involontariamente mi guardai attorno.

Non vidi nulla di sospetto, ma principiai ad almanaccare: chissà, un topo (razza di animalini tra tutte misteriosa) venuto a morire sotto qualche mobile e lì restato occulto da due o tre giorni? Se non che neppure questa seconda e partita investigazione ebbe esito; mi proposi allora di risalire sistematicamente alla fonte del nauseoso odore, e lì per lì non vi giunsi. Facevo come i cani: fiutavo l'aria, tra poco mettevo il muso in terra; ma l'odore sembrava andare e venire, si perdeva del tutto, ricominciava appresso; a buon conto, ogni volta che lo ritrovavo era più denso e aggressivo. Per parte mia, si capisce, mi sentivo ormai turbato, impegnato in una ricerca da cui dipendesse la salute dell'anima. Finalmente, mi parve d'aver infilato la pista giusta; la seguii a capo basso (come un toro, stavolta) ; e detti di naso contro una vecchia cassapanca, una delle due a piè del grande arco che divide per mezzo la detta sala. E, fisso nella mia precedente idea, pensai: «Chiaro, qui dentro c'è un topo morto, che converrà rimuovere». Non avevo ombra di dubbio, e mi accinsi alla ripugnante bisogna.

Aprii la cassapanca: una pendola smembrata, un cenciolano, stato ai suoi tempi farsetto a maglia ed oggi forse utilizzato nelle pulizie domestiche, una forma da scarpe femminili, un piede rotto di canterano; e niente più. O allora? Peraltro era proprio di tra questi oggetti eteroclitici ed innocenti che si levava il putrido, protervo odore. Nessuna possibilità d'errore: questo era il suo covo, o la sua base, donde si spandeva per tutto.

Troppo sconcertato per capire subito, ci arrivai pure a forza di riflessione. Ovvero me ne illusi; non mi nascondo, infatti, che la mia spiegazione ha essa medesima un certo carattere fantastico da lasciare insoddisfatto più d'un lettore. Ad ogni modo ecco, secondo me, come andarono le cose.

Alcune sere innanzi avevo detto a mio figlio cinquenne, il quale si ostinava a rotolare verso la camera da pranzo, dove puntualmente faceva scempio di pregiati soprammobili, avevo detto:

«Uhm, hai un bel coraggio tu!».

«Coraggio?» aveva chiesto lui fermandosi in tronco, aggrottando le ciglia e deliziosamente sconturbandosi nel volto.

«Eh già: per andar lì devi attraversare tutta la sala e passare davanti alle cassapanche».

«E io ci passo!» era stata la sua risposta da intrepido maschietto, consolazione di babbo pavido.

«Ma come, non lo sai? Da quelle cassapanche, sovente, nel cuor della notte...».

A sentire «cuor della notte» lui abbrividi, ma gridò: «Io non ho paura!». E bravo il mio figliolino; ora, però, cosa dovevo inventare di terribile?

«Nel cuor della notte,» ripresi sommessamente, in tono misterioso «magari, da una di quelle cassapanche...». (Annaspavo; lui tremava d'eccitazione). «Beh, il coperchio si solleva ed esce una mano: una mano pallida, cerea anzi verdastra, colle unghie sanguinose...».

«Una mano di morta!» esclamò come una pentola che dà di fuori, per altro riguardo prevenendomi, o meglio attribuendo una precisa direzione alle mie lugubri frottole.

«Appunto. E la mano si abbranca al bordo della cassa, e si comincia a vedere il braccio dell'orrendo corpo, le spalle...».

E qui lui non perse tempo ad aspettare l'orrendo viso disfatto, le vuote occhiaie della mia larva d'avello: sebbene dignitosamente, preferì rifugiarsi nei paraggi della mamma ed abbandonare per adesso ogni iniziativa concernente la camera da pranzo. Né io volli insistere, memore di una uscita della sua sorellina; che, da me intrattenuta in circostanze analoghe d'un tal Minotauro, mi aveva ridotto al silenzio colla seguente e secca risposta: «Il Minotauro è morto e basta!».

Tornando all'assunto, è manifesto ormai dove paro: nella sala, e giusto su dalla cassapanca, ci puzzava per l'unico motivo che quest'ultima era legata a un'immagine di morte; una semplice immagine, si osservi, oziosa, casuale. D'altronde tale mia spiegazione, lo capisco e ripeto, non converrà agli spiriti positivi: è soltanto la mia.

Ma in verità queste storielle che sembrano così svagate hanno il loro veleno.

Son tante, le cose che ci determinano: cose dure, consistenti, ineluttabili, impermeabili epperò limitative; beh, che ad esse si debbano aggiungere gli incontrollati, liberi, se si vuole insipienti moti dell'animo, le irresponsabili fantasie del nostro terrore o del nostro presentimento? Sarebbe davvero preoccupante.

In breve, io direi d'andarci piano anche colle semplici immagini e colle oziose fantasie, specie se macabre: da un momento all'altro ci si può trovare a confronto con qualcosa che, senza essere realtà vera e propria, la ormeggia da presso. Ma, perbacco, una realtà diversa, imbarazzante: della quale che fare, o come sistemarla nel nostro polveroso cosmo interiore?

5.14 «Il patrimonio del popolo tedesco», Michele Mari (*Fantasmagonia*, 2012)

Il 18 aprile dell'anno 1812, sul far della sera, due gentiluomini percorrevano in carrozza la via che da Offenbach porta a Darmstadt, nell'Assia meridionale. Il vetturino frustava i cavalli senza pietà, perché i suoi passeggeri erano attesi prima del buio nel palazzo di famiglia, situato sulla collina di querce che domina Darmstadt.

«Sapete Jakob, sono molto preoccupato», disse il piú giovane dei due guardando dal finestrino.

«Non ne abbiamo parlato abbastanza? A questo punto dobbiamo solo andare avanti».

«Sì ma... piú ci penso piú mi convinco che non ce la farà. Non a questo ritmo».

«Ascoltate Wilhelm. Qualesiasi cosa succeda, noi siamo la linguistica e la grammatica tedesca: lo siamo già, capite? Non ci può succedere piú niente!»

«Non lo so... È come se rischiassimo tutto...»

«Davvero volete passare alla storia per una legge fonetica? Ma pensate alle madri, ai bambini, alle balie... Pensate a... Diamine Wilhelm, generazioni di esseri umani che sogneranno e tremeranno, l'antichità consegnata al futuro, consegnata da noi!»

«Ma se lo scoprono? Se...»

«E perché mai dovrebbero scoprirlo? Non potete negare che finora si è lavorato bene, noi tre».

«Appunto, noi tre! Credetemi, prima o poi qualcuno si insospettirà e vorrà vederci piú a fondo, in questo benedetto folklore!»

«Interviste orali a vecchi contadini analfabeti, voglio proprio vedere come li rintracceranno!»

«Ma se ci chiedono dove, quando?»

«Renania, Sassonia, Palatinato, anni e anni di paziente ricerca, centinaia di casolari spersi nei campi, chi sarà cosí pazzo da voler controllare? Perché il popolo tedesco, caro Wilhelm, il popolo tedesco è maturo, e anche se non lo sa ancora non desidera altro che sentirsi

raccontare quanto è antico, quanto è elementare, e quanto è potente il suo genio, un genio che non ha bisogno della cultura per manifestarsi, anonimo, collettivo, nazionale e insieme universale... Per tutti i diavoli, noi stiamo regalando al popolo la sua infanzia e voi vi preoccupate che qualche pulcioso erudito venga un giorno a verificare? Datemi retta, l'unico di cui preoccuparsi è Ludwig».

A cinque leghe da Darmstadt il vetturino imboccò la strada della collina. La foresta di querce, una delle più rigogliose dell'Assia, oscurò improvvisamente l'incerta luce del crepuscolo, insinuando una velenosa inquietudine nell'animo di entrambi i viaggiatori; i quali, appena smontati, salirono al primo piano senza nemmeno degnare di risposta le servili accoglienze del domestico. Giunti davanti a una porta decorata alla maniera pompeiana la aprirono senza bussare, anzi con l'impeto di chi intenda cogliere qualcuno di sorpresa.

«Eccoci!», annunciò Jakob.

«Allora?», rincalzò Wilhelm.

L'uomo che sedeva languidamente sopra un'ottomana li guardò con indifferenza, poi, senza profferir parola, stese un braccio a indicare la scrivania. Si trattava di un individuo di età indefinibile: tuttavia a un attento osservatore non sarebbe sfuggito che certi indizi del tempo – le profonde rughe sulla fronte, le vaste occhiaie, il pallore delle guance scavate – erano in realtà i segni di una malattia che ne minava l'ancor giovane organismo.

«Tutto qui?», domandò Jakob prendendo un manipolo di fogli dalla scrivania.

«Tutto lì», rispose il giovane.

«Una, due... tre... quattro... cinque... Cinque! Siamo stati via tre settimane, e voi ci fate trovare solo cinque fiabe?!»

«Non volete leggerle, prima di spazientirvi?»

«Bah! Saranno i soliti gnomi, qualche anello magico, un biscottino fatato, l'immane strega...»

«Se siete così informato, di grazia, perché allora non ve le scrivete voi?»

«Su questo argomento non voglio più tornare. Voi inventate, io organizzo, Wilhelm rifinisce. È questo l'accordo».

«Eh già. Voi siete il filologo, Wilhelm è il poeta, e io... Chi sono io?»

«Finitela, siete nostro fratello».

«Bel fratello, chiuso in questa casa come un prigioniero, isolato come un lebbroso...»

«Non è colpa nostra se il signor padre non ha voluto riconoscervi. Ed è mio dovere ricordarvi che se non fosse per la bontà della signora madre non vivreste nemmeno in questa casa».

«Via, non mi sembra il caso di litigare», interloquì Wilhelm. «Leggerò io, e dove occorre darò la solita sistematina».

«Eh certo, l'inconfondibile stile Grimm!» sibilò il giovane pallido. «Perché stiamo per rivelare al mondo il patrimonio fantastico del popolo tedesco, ma, perbacco! queste fiabe dovranno circolare sotto il nome dei due famosi fratelli...»

«Ingrato!», sbottò Jakob. «Razza di pervertito, onanista! Sifilitico! Drogato! Guardatevi! Nostro padre aveva le sue buone ragioni per non riconoscervi, e se non fosse un'offesa all'onorabilità della signora madre... Basta, non fatemi dire una parola di più!»

Uscì sbattendo la porta. Dopo qualche istante di silenzio Wilhelm si sedette di fronte al giovane, nei cui occhi febbricitanti ardeva la fiamma ambigua della consunzione.

«Ascoltatevi Ludwig, la vostra fatica volge al termine, abbiamo già un centinaio di fiabe e l'ora della pubblicazione non è lontana».

«Jakob non si sazia mai, voi lo conoscete meglio di me, più fiabe riceve più ne pretende, è peggio dei miei orchii e dei miei draghi... Ma pensate sia facile inventare ancora qualcosa di nuovo utilizzando sempre gli stessi elementi? Un pentolino inesauribile, un pesce parlante, una polvere magica, la strada da ritrovare nel bosco, una vecchina che sembra buona ma è cattiva, radici che sono persone, trappole a base di dolci, gesti da ripetere tre volte, uno strano mugnaio... Mi viene la nausea solo a pensarci... E tutto in tono fintamente popolare secondo le istruzioni di Jakob, no, voi non potete capire quanto sia osceno voler essere ingenui quando l'ingenuità è stata persa da un pezzo...»

«La patina primitiva è affar mio, vi ho già detto che non ve ne dovete curare. Quanto alle storie, beh, vi posso assicurare che avete un talento non comune... Mi chiedo da dove tirate fuori tante invenzioni, tutti quei personaggi strampalati con quei nomi bizzarri, una quantità di fatti sorprendenti da fare impallidire le *Mille e una notte* del Galland...»

«Mi concederete almeno il segreto professionale... E adesso, se non vi dispiace, vorrei riposare», disse Ludwig congedando il suo interlocutore, che ancor prima di uscire dalla stanza si soffermò con lo sguardo sulle prime righe del manoscritto.

Il 20 aprile dell'anno 1812, di buon mattino, due gentiluomini percorrevano in carrozza la via che da Darmstadt porta a Offenbach, nell'Assia meridionale.

«Siete ingiusto, Jakob», disse uno dei due. «Vi assicuro che questa volta Ludwig si è superato, vorrei tanto sapere dove trova l'ispirazione per dei soggetti così originali».

«Nel suo cervello bacato, ecco dove la trova! Peraltro consegnare un caso così interessante alla frenologia sarebbe stato un peccato, visto quello che se ne può ricavare per l'etnologia...»

«Non pensate che abbia bisogno di un po' di riposo? L'ho trovato più stanco del solito...»

«Fesserie! Abbiamo preso un accordo con lo stampatore e intendo rispettarlo. Le fiabe usciranno l'anno prossimo, dopodiché i fratelli della letteratura tedesca non saranno più gli Humboldt: si chiameranno Grimm!»

Nel palazzo della famiglia Grimm un uomo si alza a fatica da un'ottomana. Madido di sudore, lo sguardo febbrile, prende una candela accesa ed esce dalla sua stanza. Il passo stentato lo guida lungo un corridoio, poi giù per le scale. Giunto nell'atrio, e da qui trasferitosi a un vestibolo, l'uomo imbecca una fuga di stanze: grandi specchi maculati dal tempo ne riflettono l'immagine errante. Dall'ultima stanza un corridoio fino a uno studiolo, dallo studiolo a una sala-armadio: qui, aperta con una chiave una delle grandi ante di legno, una botola immette l'uomo a una scala di pietra. Le sue babbucce di velluto ne calcano cautamente i gradini nell'incerta luce della candela: eppure mai come adesso quest'uomo, contraffatto dal male e semplificato dal chiaroscuro, ci rivela la sua giovinezza. Giunto al fondo estrae dal panciotto un'altra chiave, con la quale disserra un lucchetto; fa scorrere un chiavistello; apre finalmente una porta.

Nel tenebroso stambugio l'aria è così densa e pesante che la fiammella della candela guizza sul punto di spegnersi. Ma l'uomo non ha bisogno di luce per sapere dove si acquatta suo fratello: gli basta rivolgersi là dove s'ode un tintinnio di catena.

«Salve, Gunther», gli dice.

«Ggh...»

«Sei pronto?»

«Ngheuhgh...»

«Bene. Affabula, mostro».

E il mostro affabulò.

5.15 «Josef K.», Michele Mari (*Fantasmagonia*, 2012)

Josef K. non aveva mai conosciuto sua madre. Suo padre sí, lo aveva conosciuto, ma era morto da così tanto tempo che per ricordarsi il suo volto doveva fare un grande sforzo, e spesso non bastava. Sapeva che era stato un falegname, e purtroppo lo sapevano anche i suoi compagni, che per questo lo chiamavano Scardanelli. Il maestro aveva raccontato la triste storia di Friedrich Hölderlin, il grande poeta che dopo essere impazzito visse trentasette anni in casa di un falegname firmando le sue poesie con quel buffo nome italiano. E siccome il primo attributo di un falegname è la sega, che in tutte le lingue del mondo ha un preciso valore metaforico, il cerchio dell'umiliazione pubblica di Josef K. poteva dirsi ben chiuso.

Anche Gesù era figlio di un falegname, un falegname che oltretutto si chiamava proprio come lui, Giuseppe: ma il padre vero, eh, il padre vero era un altro, così Josef K. poteva fantasticare di una tremenda vendetta, pioggia di lava sulle case dei compagni insolenti, avere la facoltà di segnare le porte di chi doveva essere risparmiato ma quell'ultima notte lasciare inoperoso il gessetto, stretto fra le sue dita come un pegno di morte.

Anche la casa del maestro di ginnastica sarebbe stata incenerita. Quel maestro gli aveva rovinato la pagella, lui che aveva tutti 10, con un misero 7. Motivazione, era troppo legnoso nei movimenti. Legnoso! I lazzi della classe a quella parola, la catena etimologica che si arricchiva di un nuovo anello, il cerchio della vergogna che si apriva un istante solo per allargarsi e richiudersi così, più grande e pesante.

Poi crebbe, Josef K., condusse vita grama ed oscura ma visse. Per un certo periodo trovò sfogo e distrazione nel calcio, ma anche questa passione si suicidò nel momento in cui l'allenatore lo prese da parte per spiegargli perché lo teneva sempre in panchina. «Tecnicamente sei bravo», gli disse, «ma i tuoi movimenti non sono fluidi, la tua manovra è troppo macchinosa, come dire, troppo... troppo...» Poteva rimanere in attesa dell'antica sentenza, l'abborrita metafora lignea? Non poteva, e prima che lo sciagurato trovasse l'immagine uscì per sempre dallo spogliatoio.

Ma fu solo dopo l'incontro con la prima e ultima donna della sua vita che Josef K., siccome salmone, si decise all'indagine anamnestica. Si chiamava Lena, e non ci mise molto a fargli notare quanto nel concubito egli fosse goffo e impedito: anzi, piú propriamente, legnoso... Perché? Era vero, lui era il primo ad ammetterlo, ma perché quella condanna, quella sottrazione di umanità computata nel vivo della sua carne, perché? Scontava forse una tara ereditaria, e in questo caso, per parte di madre o di padre? Lei era irraggiungibile, come non fosse mai esistita, ma suo padre... Si sforzò di rivederlo, ma come tante altre volte quel volto gli sfuggiva, si delineava un attimo e poi si confondeva, invece i movimenti, il suo modo di fare, ecco, quelli gli sembrava di ricordarseli meglio, sí, ed erano piuttosto normali, non impacciati e meccanici come i suoi, ma forse era solo immaginazione, no, doveva parlare con qualcuno che avesse conosciuto suo padre, qualcuno...

«Il falegname?» disse il rabbino. «Mai conosciuto».

«Mi spiace figliolo», disse il ministro luterano, «ma non ho proprio idea di chi fosse».

«Rassegnati, e prendi l'ignoranza come un dono del Signore», disse il prete ortodosso.

Sconsolato, Josef K. stava per gettarsi nelle fredde acque della Vltava quando una mano gli batté sulla spalla. Era un prete cattolico.

«Se vuoi scoprire chi era tuo padre devi andare in Italia», gli disse quell'uomo, e gli fornì un indirizzo.

Cosí Josef partí, varcò le Alpi, dormí ogni notte in una locanda diversa alla ricerca di chi potesse aiutarlo a ritrovare le proprie origini. Di indirizzo in indirizzo, arrivò in una regione chiamata Toscana, in provincia di una città chiamata Pistoia. Lì conobbe un ciabattino che gli consigliò di cercare nei dintorni di Pescia, e fu proprio là, su quelle colline, che Josef capitò nel paesello dov'era vissuto suo padre.

Vi arrivò al crepuscolo, quando tutti gli abitanti erano già chiusi in casa a provvedere alla misera cena. Sola, seduta sui gradini di una fontana nella piazza del mercato, sedeva una vecchia mendicante.

«Tu devi essere il figlio del falegname», gli disse senza quasi guardarlo. «Lo si capisce da come ti muovi».

Josef volle morire. Sí, avrebbe scoperto chi era suo padre e poi si sarebbe tolto quell'insopportabile vita. Diede tre monetine alla vecchia, che puntellandosi sul suo nodoso bastone gli fece cenno di seguirlo.

Camminarono per qualche via, lei arrancando e lui rallentando ad arte il suo passo per rimanerle alle spalle. Povero Josef, gli avessero detto che la sciancata aveva un passo piú sciolto e armonioso del suo!

Giunsero finalmente davanti a un portone di legno marcio e tarlato. «È qui», disse lei. «Sei sicuro di volere entrare?»

Ma che domanda! Certo che... no... improvvisamente non era piú tanto sicuro, il cuore gli si stava stringendo come una prugna secca, no... anzi sí! Lo voleva!

Appena spinto, il portone si aprí senza resistenza. Dentro era tutto buio e umido. Dopo qualche attimo Josef intuí due grandi tavoli da lavoro, una pressa, un camino. Per terra una poltiglia formata da miliardi e miliardi di trucioli.

«Come si chiamava, mio padre?», disse a fatica davanti al camino.

«Si chiamava come te», rispose la vecchia.

«Josef?»

«Giuseppe si chiamava, detto Geppo. E anche tu ti chiamavi Giuseppe, o meglio Giuseppino, detto Pino. Ma tu...»

«Ma io cosa?»

«Tu hai sempre desiderato un altro padre, lo leggo nel tuo cuore. Non ti sei mai rassegnato, hai sempre sperato che il tuo vero padre fosse un altro».

Un soffio di vento sollevò un nugolo di trucioli. Josef si appoggiò alla mensola del camino e attese in silenzio.

«E se io ti dicessi che ce l'hai veramente, un altro padre, vorresti conoscerlo? Dimmi, faresti questo cambio?»

«Sí» esclamò Josef, e nel momento in cui lo disse capí che era la risposta sbagliata.

«Io te lo dico, chi era tuo padre, ma poi non lamentarti».

«Perché... perché dovrei lamentarmi?»

«Perché mastro Geppetto ti ha dato la legnosità, ma Carlo Lorenzini in arte Carlo Collodi, lui, ti ha dato l'angoscia».

«L'angoscia... E perché mi ha fatto questo?»

«Perché era uno scrittore, come Kafka».

«E chi è, Kafka?»

«Oh... è uno».

«Uno chi?»

«Vuoi sempre sapere tutto tu, eh?»

«Allora, chi è?» supplicò Josef, con le lacrime agli occhi.

«Uno che un giorno scrisse una lettera a suo padre, accusandolo di voler essere Dio».

«Ma non è una bella cosa, essere figli di Dio?»

«Non quando Dio ti dà l'angoscia».

«Ma non avete detto che la danno gli scrittori, l'angoscia?»

«Proprio non vuoi capire, eh?»

Perso nello sgomento cosmico Josef K. fissò la vecchia negli occhi, la fissò a lungo interrogativamente finché quella gli voltò le spalle e se ne andò lasciandolo solo nella bottega oscura, fra i trucioli.

«Riguardati, Scardanelli», gli disse dalla strada quando lui non la poteva più vedere.

5.16 «Lamento del guerriero», Michele Mari (*Fantasmagonia*, 2012)

... biondo! ma se mi penso con il pensiero di un uomo futuro informato delle mie gesta, mi vedo bruno. Siamo qui a Troia a dannarci ben per questo, no? per dare alta materia di canto ai futuri; e l'idea della biondezza mia, di me tenebroso, mi sembra falsa ed incongrua. Ma il motivo – la sede! – del mio cruccio piú grande è altrove: è qui, dove la gamba finisce e si piega nel piede, di dietro, è il tallone. Mi ci tenne, la madre, mentre mi immergeva nelle acque fatate, e si dimenticò di bagnarlo: se non furono gli dèi a smemorarla. Così ora il mio corpo è del colore del bronzo, e da lontano difficilmente un uomo potrebbe dire se io sia nudo o indossi le armi: ma questo tallone è pallido come un asfodelo, e la notte emette un luore lunare, ed è tenero come la mammella di una schiava. Che vale essere celebrato per i piedi veloci o le mani pesanti, quando c'è questa vergogna ad avvilirmi? Certo è bello fare scempio di membra nella pugna illustratrice e ruggire lordato del sangue nemico, ma se solo lo sguardo mi cade lí, sul tallone, mi assale un vento gelido, e con esso la vergogna. Allora penso che Ettore è morto per salvare la sua città, mentre io ho attraversato il mare solo per compiacere l'abominevole Atride, e nella speranza di guadagnare qualcosa: io figlio di dea, servire un mortale per un tripode, un'ancella, un lebete! E penso anche che ho lasciato morire centinaia di Achei per puntiglio, e che fra di loro era l'amore mio, il figlio di Menezio: e nessuno dica che non potevo prevederlo, poiché io sapevo! sapevo che sarebbero morti, e in che modo, scannati, bruciati, mutilati, sgozzati, ebbi anticipata visione di tutte le loro morti e ne godetti, e vedendo di quanta strage si sarebbe fatto rosso Ettore lo ammirai, sí, lo incoraggiavo, forza! abbatti! trafiggi! dimostra agli Achei che senza me son perduti, si guardino bene un'altra volta dal sottrarmi il guiderdone dovuto! Questo io, Achille figlio dell'Eacide Peleo e di Teti, sono stato capace di fare. Solo la morte di Patroclo non ho vista, vidi però una nube sanguigna coprir la battaglia, e dalla pena che mi lasciò i precordi avrei dovuto capire.

E adesso che ho ucciso Ettore, lui che conosceva la paura ma che non per questo ha evitato lo scontro con me; lui che ad essere valoroso ha dovuto imparare a poco a poco, mentre

io fin dall'inizio fui subito il migliore; lui che le donne troiane hanno pianto ricordandone la dolcezza e la forza, mentre di me si loderà in eterno soltanto la forza; lui che si augurava che Astianatte divenisse un giorno piú forte di lui, voto che io mai, mai! ho formulato pensando a mio figlio, sapendo quanto vile ed inetto si è, lui che pure getterà agevolmente il bambinello Astianatte giú dalle mura di Troia; ecco, adesso che l'ho ucciso so che quest'uccisione è inutile, e proprio perché lo sapevo ho infierito sull'insensibile terra del suo cadavere forandogli i talloni (i talloni, proprio!) e agganciandolo al mio carro e trascinandolo attorno alle mura di Troia – tre giri completi per dieci giorni a ogni aurora – mentre maledicevo gli dèi perché contro il mio accanimento lo preservavano intatto (io vivo, madido di polveroso sudore; lui morto, fresco e rugiadoso d'ambrosia) e stornavano da lui gli uccelli rapaci e gli insetti. Si sappia, che il grande Achille ha fatto questo, e almeno lo avesse fatto da spietato qual è fama egli sia, ma coerente! con la fierezza disumana dei barbari che proprio per questo sono piú vicini agli dèi! No, che lo ha fatto contaminando il suo furore con la pietà, senza voltarsi dal carro per paura di guardare quel corpo, rabbrivendo alle grida delle donne troiane... E anche adesso che la pietà ha prevalso e che ho restituito a Priamo la salma la mia figura si offusca, perché sono stato umano, sí, abbiamo mescolato le nostre lacrime io e il vecchio, una scena indimenticabile che verrà tramandata alle genti, ma solo io – non i guerrieri e non i poeti – solo io so come mi ha guardato il fantasma di Patroclo dopo che ho congedato il re troiano e il suo araldo, solo io posso dire quanto è pesante la colpa nei confronti dell'amico tradito, che infatti, non è stato un caso, ha fermato il suo sguardo sul mio tallone, il mio tallone luminescente nella penombra del padiglione.

O madre! Meglio sarebbe stato se ti fossi congiunta a un grande pesce laggiú nelle profondità del mare, anziché unirti al mortale Peleo, che morirà col dolore di non vedermi tornare e che nemmeno è al corrente dei numerosi lutti con cui ho afflitto la casa di Priamo, inutili lutti, inutile tutto... O madre! Doppio e diverso destino vaticinasti per me, o vivere in patria vita lunga ed oscura, o cadendo nel fiore degli anni qui a Troia aver gloria eterna. Elessi il secondo, ma una parte di me, quella parte! continua a scegliere il primo, e non c'è giorno in cui io non pensi almeno per un istante a sciogliere le vele per Ftia. E a chi è riservato, poi, l'onore d'inviarmi alle case silenziose dell'Ade? A chi andrò incontro nel giorno fatale come a

una sposa? A Paride Alessandro! Il drudo imbelle e vanesio, causa di tutte le nostre sventure e della morte di tanti valorosi guerrieri, lui, il vagheggino olezzante! E mi colpirà lí, nella mia vulnerabile onta, la renderà palese, immensa, e tutto il mio corpo sarà tallone... Devo odiarlo, un nemico simile? Non sarebbe già diventare come lui? Eppure anche Ettore lo aborrisce e lo vituperava, Ettore che la stessa Elena chiamava di tutti i cognati il cognato a lei piú caro, Ettore che quando ci siamo incontrati alle porte Scee, davanti alla grande quercia, non ha posato il suo sguardo sul mio tallone nemmeno un istante, doveva sapere, tutti si bisbigliano la cosa l'un l'altro in segreto, in Tessaglia come nella Troade, eppure mi cercò il petto, scagliò lí la sua lancia, mi fece questo onore: e io l'ho ucciso, e per il riscatto del suo corpo ho accettato i doni del vecchio, mantelli e tappeti, e pepli, e coppe, e talenti! e lebeti! e tripodi! Tutto ho accettato, e ne ho goduto, e piú ne godevo piú la luce azzurrina del mio tallone illuminava la salma... Miserrimo Achille! Fosse almeno stata vera pietà, la mia, avrei corrotto la furia omicida e il rancore implacato, ma mia sarebbe stata la scelta, mia l'incostanza: quando invece fu Teti a ordinarmelo inviata da Zeus, rendi il corpo e placati, figlio, cui incombe la nera Moira sul capo, così disse, perché non c'è volta che non me lo ricordi, il fato mio amaro... Anche Ettore conosceva il suo fato, ma lo vedevo piú distratto di me, piú compreso dei quotidiani doveri... Per questo forse ho colto il pretesto di una ripicca con l'Atride – il possesso di una stupida schiava, e già vizza! – per mandare all'Orco centinaia di Achei, che mi precedessero! Non godessero piú l'almo Lieo e la luce del sole! Perché il mio sogno era che morissero tutti, e Teucri ed Achei, e rimanessimo soli noi due, Patroclo ed io, fumanti di sangue e sfiniti, ma ebbri, felici, interamente l'uno dell'altro, la Troade tutta per noi, silenziosa ed immensa... Dodici prigionieri ho sgozzato sul suo rogo funebre, ma che vale quest'offa? Patroclo, Patroclo, quante incongruenze, nella mia storia! Dovevo esser nero, e son biondo; dovevo essere il maggiore di età e tu un giovinetto perché era bello così, era giusto così, e invece il piú vecchio eri tu, una specie di zio, oh poeti, pietà! E l'Atride che ha avuto piú prede di me, il meglio si è scelto, le schiave piú belle, gli ammanti piú fini, gli scudi piú lavorati, e io che non so liberarmi da questi computi meschini, quanto a lui, quanto a me, quanto al Tidide, quanto al Telamonio, quanto al Laerziade... Doveva esser bello per Ettore combattere insieme ai fratelli, ai cugini... ai cognati... Glauco, Enea, Sarpedonte, ovunque si voltasse vedeva un congiunto,

come se la città intera pugnasse con lui... Io invece devo guardarmi dai capi achei come dai peggiori nemici, poiché mal sopportano ch'io primeggi su loro, e solo aspettano ch'io sia morto per disputarsi le mie armi come cani randagi su un osso, eccoli là, il borioso Diomede, il falso Odisseo, l'altero Ajace, il tronfio Menelao, il laido Idomeneo, parlano del mio tallone e ridacchiano, aspettano l'ora... Ma fino all'ultimo io sarò peggiore di loro, perché il vaticinio del mio vivere breve giustifica ogni mio vizio e capriccio: non sono forse un «già morto»? Non è tutto ogni volta come per l'ultima volta? Dunque perché dovrei vergognarmi, se anche la vergogna appartiene già al nulla?

Quando ho affrontato Ettore non ero solo: la Glaucopide camminava al mio fianco, e allorché mi ha bisbigliato all'orecchio «Ora uccideremo insieme il Priamide» ho sorriso e ho sentito più forte il mio braccio. Palleggiavamo un'asta di frassino ciascuno, io e Ettore: primo scagliai io la mia, ed egli abbassandosi la evitò; corse lontano il frassino, ma Atena invisibile la recuperò e me la riportò; poi avventò Ettore l'asta, che fu respinta dal mio scudo: ma a lui nessuno la riportò. Fu allora che l'agitator dell'elmo si rese conto dell'impari lotta, ma ugualmente snudò la spada lanciandosi su di me, e io lo trafissi là dove si dividono le clavicole, alla base del collo, ed egli s'abbatté sulla nera polvere, e l'armi rimbombarono su di lui, e gorgogliò parole che non volli sentire, e insultandolo estrassi l'asta dal collo, e con la punta di bronzo uscì fuggitiva la vita che querelandosi del suo fato scese stridendo alle mute case dell'Ade, e io lo spogliai delle armi sanguinose, e gracchiando come corvi accorsero in folla gli Achei per ammirarne le membra ben fatte, e nessuno si interessava a me, che dopo quell'uccisione non sarei più potuto tornarmene a Ftia...

Cammino solitario lungo l'inseminabile spiaggia e restano dietro di me solo le impronte dei miei talloni, o madre dai piedi d'argento, cancellale con la tua schiuma... Guardo la città nel tramonto, è bellissima, mi è sempre sembrata bellissima ogni sera, il luogo perfetto dove abitare, ma il mio nome è eversore di rocche, e presto ben altro incendio che quel del tramonto la infiammerà... Cammino e mi lamento, come un bambino non so affrontare una pena senza invocarti, madre, torno a enumerare i premi e le spoglie accumulate nel padiglione e mi perdo in calcoli complicati, e quando finalmente, all'alba, il sonno mi invade le palpebre, i miei sogni sono torbidi e impuri, vedo l'amico deturpato dalle ferite che mi guarda in silenzio, roghi

funebri che non prendono fuoco, talloniere di bronzo squarciate, e vedo... una volta ho visto un vecchio cieco che brancolava vicino alle rovine fumanti di Ilio, e farfugliava degli estremi onori resi al domatore di cavalli Ettore, e un'altra volta... un'altra volta vidi un uomo dalla chioma rossastra, vestito in modo strano, che diceva «E tu onore di pianti, Ettore, avrai finché il sole risplenderà su le sciagure umane», e mi sono sembrate le più belle parole che io abbia udito mai.

Bibliografía

- Filosofía della física*. 2000., edited by Giovanni Boniolo. Milano: Mondadori.
- Adam, Jean-Michel. 2011a. *Analyse de la linguistique textuelle - Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Armand Colin.
- Adam, Jean-Michel. 2011b. "The Narrative Sequence: History of a Concept and a Research Area.", https://serval.unil.ch/en/notice/serval:BIB_11BB1746D849.
- Adler, Hans and Sabine Gross. 2002. "Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature." *Poetics Today* 23 (2): 195-220. doi:10.1215/03335372-23-2-195. <https://doi.org/10.1215/03335372-23-2-195>.
- Alazraki, Jaime. 1990. "¿Qué es lo neofantástico?." *Mester* 19 (2): 21-35. <https://doi.org/10.5070/m3192014104>.
- Alazraki, Jaime. 1983. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar : elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Albaladejo, Tomás. 1986. *Teoría de los Mundos Posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Álvarez Pitaluga, Antonio. 2020. "Realismo mágico y real maravilloso: modelos interpretativos para la historia cultural de América Latina." *Revista de Historia* 81: 11-37. <https://doi.org/10.15359/rh.81.1>.
- Anderson Imbert, Enrique. 1976. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Arango, Manuel A. 1982. "Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga." *Thesaurus* 1 (XXXVII): 153-161. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH_37_001_157_0.pdf.
- Arbib, Michael A. 2005. "From Monkey-Like Action Recognition to Human Language: An Evolutionary Framework for Neurolinguistics." *Behavioral and Brain Sciences* 28: 105-167. <https://doi.org/10.1017/s0140525x05000038>.
- Ariza Trinidad, Eva. 2021. "Mundos posibles de lo fantástico. Una aproximación a la estructura de mundo." *Signa: Revista de la asociación española de semiótica* 30: 363-90. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.26399>.

- Ballerio, Stefano. 2007. "La comprensione. Tra storicismo e neuroscienze." *Letteratura e Letterature* 1: 139-151. doi:<https://dx.doi.org/10.1400/79790>.
- Ballerio, Stefano. 2010. "Neuroscienze e teoria letteraria. I – Premesse teoriche e metodologiche." *Enthymema* 0 (1): 164-189. doi:10.13130/2037-2426/585.
- Ballerio, Stefano. 2010. "Stefano Calabrese, Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto." *Enthymema* 0 (1): 268-274. doi:10.13130/2037-2426/591.
- Barrenechea, Ana María. 1972. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* 80: 391-403. doi:<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>.
- Bartlett, Frederic Charles. 1932. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. London: Cambridge U.P.
- Belevan, Harry. 1976. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama.
- Bellemin-Noël, Jean. 1971. "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques." *Littérature* 2: 103-118. <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2515>.
- Berto, Francesco and Mark Jago. 2019. "From Possible to Impossible Worlds." In *Impossible Worlds*, edited by Francesco Berto and Mark Jago, 11-40. Oxford: Oxford Academic.
- Bessière, Irène. 1973. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.
- Binder, Jeffrey R. and Leonardo Fernandino. 2020. "Neural Processing of Word Meaning." In *The Cognitive Neurosciences*, edited by David Poeppel, Michael S. Gazzaniga and George R. Mangun. 6th ed., 881-889. Cambridge: The MIT Press.
- Bonini, Luca. 2017. "The Extended Mirror Neuron Network: Anatomy, Origin, and Functions." *The Neuroscientist* 23 (1): 56-67. doi:<https://doi.org/10.1177/1073858415626400>.
- Bonini, Luca, Cristina Rotunno, Edoardo Arcuri and Vittorio Gallese. 2022. "Mirror neurons 30 years later: implications and applications." *Trends in Cognitive Sciences*: 1-15. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2022.06.003>.
- Borges, Jorge Luis. 1943. "Leslie D. Weatherhead: After Death." *Sur* 102: 83-5.
- Borges, Jorge Luis. 1944. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Buyukkarci, Orhun and Murat Kalelioglu. 2020. "A Narratological Analysis of O. Henry's the Ransom of Red Chief." *Journal of Narrative and Language Studies* 8 (14): 1-14.

- Buzzati, Dino. 1958. *Sessanta racconti*. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 1971. *Le notti difficili*. Milano: Mondadori.
- Cabrera Sánchez, José. 2020. “Lo ominoso. Estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis.” *Atenea* 25 (521): 25-40. <https://doi.org/10.29393/at521-3ojcs10003>.
- Calabrese, Stefano. 2013. *Retorica e scienze neurocognitive*. Roma: Carocci editore.
- Calasso, Roberto. 2013. *L'impronta dell'editore*. Milano: Adelphi.
- Calvino, Italo. 2002. *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori.
- Campra, Rosalba. 1982. “Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico: la costruzione come senso.” In *Studi ispanici 1981*: 185-201. Pisa: Giardini.
- Campra, Rosalba. 1981. “Il fantastico: una isotopia della trasgressione.” *Strumenti critici XV*: 199-231.
- Caillois, Roger. 1965. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Caillois, Roger. 1975. “De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique.” In *Obliques, précédé de images, images....* Paris: Stock.
- Carnevale, Daniele. 2019. “La ‘parola fantastica’: logopoiesi, retoriche dell'indicibile e mostri verbali.” In *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, edited by Benedetta Aldinucci, Valentina Carbonara, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Cèlia Nadal Pasqual and Eugenio Salvatore, 65-73. Siena: Università per Stranieri di Siena.
- Carnevale, Daniele. 2020. “Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco.” *Comparatismi* 5: 175-194. <http://dx.doi.org/10.14672/20201725>.
- Castex, Pierre-Georges. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- Ceruti, Mauro and Girolamo Lo Verso. 1998. “Sfida della complessità e psicoterapia.” In *Epistemologia e psicoterapia*, edited by Mauro Ceruti and Girolamo Lo Verso, 1-29. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Chiampi, Irleamar. 1983. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

- Clark, Andy. 2013. "Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science." *Behavioral and Brain Sciences* 36: 181-204.
[doi:10.1017/S0140525X12000477](https://doi.org/10.1017/S0140525X12000477).
- Cohn, Dorrit. 2012. "Metalepsis and Mise en Abyme." *Narrative* 20 (1): 105-114.
<http://www.jstor.org/stable/41475353>.
- Collard, Andrée. 1958. "La Muerte en los cuentos de Horacio Quiroga." *Hispania* 41 (3): 278-281. <https://doi.org/10.2307/334808>.
- Corral Rodríguez, Fortino. 2006. "Literatura fantástica y hermenéutica." *Semiosis* 2 (3): 43-51.
- Cortázar, Julio. 1982. "El sentimiento de lo fantástico." Conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello. <https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>.
- Cortázar, Julio. 1969. *Último round*. México: Siglo XXI Editores.
- Cortázar, Julio. 1963. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio. 1994. *Cuentos completos*, Tomo 2. Madrid: Alfaguara.
- Dannenberg, Hilary P. 2008. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Dehghani, Morteza, Reihane Boghrati, Kingson Man, Joe Hoover, Sarah I. Gimbel, Ashish Vaswani, Jason D. Zevin, et al. 2017. "Decoding the Neural Representation of Story Meanings Across Languages." *Human Brain Mapping* 38 (12): 6096-6106.
[doi:https://doi.org/10.31234/osf.io/qrpp3](https://doi.org/10.31234/osf.io/qrpp3).
- de Maupassant, Guy. 1883. "Le Fantastique". In *Le Gaulois*. 07/10/1883.
- De Michele, Girolamo. 2008. *La visione del cieco*. Torino: Einaudi.
- di Pellegrino, Giuseppe, Luciano Fadiga, Vittorio Gallese, and Giacomo Rizzolatti. 1992. "Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study." *Experimental Brain Research* 91: 176-180. doi:10.1007/BF00230027.
- do Carmo Cardoso Mendes, Maria. 2008. "O neofantástico na ficção breve contemporânea latinoamericana, portuguesa e moçambicana: Julio Cortázar, Almeida Faria e Mia Couto." In *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*: 505-517. Madrid: Universidad Carlos III.
- Doležel, Lubomír. 1988. *Possible Worlds and Literary Fictions*. London: De Gruyter.

- Doležel, Lubomír. 1999. *Heterocósmica: ficción y Mundos Posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- Domínguez Michael, Christopher. 1996. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol. 1. México: Fondo de cultura económica.
- Emmott, Catherine and Marc Alexander. 2014. "Schemata." In *the living handbook of narratology*, edited by Peter Hühn and et al.. Hamburg: Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/33.html>.
- Evangelisti, Valerio. 1994. *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Milano: Mondadori.
- Evans, Richard. 2022. "Apperception." In *Human-Like Machine Intelligence*: 218-238. Oxford Scholarship Online. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198862536.003.0011>.
- Fadiga, Luciano, Laila Craighero, Giovanni Buccino, and Giacomo Rizzolatti. 2002. "Short Communication. Speech Listening Specifically Modulates the Excitability of Tongue Muscles: A TMS Study." *European Journal of Neuroscience* 15: 399-402. <https://doi.org/10.1046/j.0953-816x.2001.01874.x>.
- Fernández, Viviana H. 2018. *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines. Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Flor Martínez, Adrián. 2011. "Comentarios sobre El hombre muerto, de Horacio Quiroga." *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano* 22: 30-34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4645557>.
- Floridi, Luciano. 2010. "Ethics After the Information Revolution." In *The Cambridge Handbook of Information and Computer Ethics*, edited by Luciano Floridi, 3-19. Oxford-New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199641321.003.0001>.
- Floridi, Luciano. 2015. *The Onlife Manifesto. being Human in a Hyperconnected Era*. Cham-Heidelberg-New York-Dordrecht-London: Springer. <https://doi.org/10.1108/lr-04-2015-0034>.
- Fludernik, Monika. 2003. "Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode." *Style* 37 (4): 382-400.

- Fludernik, Monika. 2005. "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present." In *A Companion to Narrative Theory*, 36-59. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470996935.ch3>.
- Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203882887>.
- Fréchette, Guillaume. 2011. "Leibniz and Brentano on Apperception." In *Natur Und Subjekt. Vorträge*, edited by H. Breger, J. Herbst and S. Erdner. Vol. 1, 351-359. Hanover: Teil.
- Freud, Sigmund. 1972. *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Jensen* [1907. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"*]. In *Opere*, edited by Cesare L. Musatti, vol. V. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund. 1993. *Il perturbante* [1919. *Das Unheimliche*]. Edited by Cesare L. Musatti. Roma-Napoli: Edizioni Theoria.
- Gallese, Vittorio. 2007. "Before and Below 'Theory of Mind': Embodied Simulation and the Neural Correlates of Social Cognition." *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 362: 659-669. doi:10.1098/rstb.2006.2002.
- Gallese, Vittorio. 2013. "Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività." *Educazione Sentimentale* 20: 8-24. doi:10.3280/EDS2013-020002.
- Gallese, Vittorio. 2019. "Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue between Neuroscience and the Humanities." *Gestalt Theory* 41 (2): 113-127. doi:<http://dx.doi.org/10.2478/gth-2019-0013>.
- Gallese, Vittorio and Valentina Cuccio. 2015. "The Paradigmatic Body - Embodied Simulation, Intersubjectivity, the Bodily Self, and Language." In *Open MIND*, edited by Thomas K. Metzinger and Jennifer M. Windt, 1-22. Frankfurt am Main: MIND Group. doi:10.15502/9783958570269.
- Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, and Giacomo Rizzolatti. 1996. "Action Recognition in the Premotor Cortex." *Brain* 119 (2): 593-609. doi:<https://doi.org/10.1093/brain/119.2.593>.

- Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, and Giacomo Rizzolatti. 2002. "Action Representation and the Inferior Parietal Lobule." In *Common Mechanisms in Perception and Action: Attention and Performance*, edited by W. Prinz and B. Hommel, 334-355. Oxford: Oxford University Press.
- Gallese, Vittorio and George Lakoff. 2005. "The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge." *Cognitive Neuropsychology* 22 (3-4): 455-479. doi:<https://doi.org/10.1080/02643290442000310>.
- Gallese, Vittorio, Paolo Migone, and Morris N. Eagle. 2006. "La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi." *Psicoterapia E Scienze Umane* XL (3): 543-580. <http://digital.casalini.it/10.1400/65027>.
- Garbarini, Francesca and Mauro Adenzato. 2004. "At the Root of Embodied Cognition: Cognitive Science Meets Neurophysiology." *Brain and Cognition* 56 (1): 100-6. doi:<https://doi.org/10.1016/j.bandc.2004.06.003>.
- García Márquez, Gabriel. 1967. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Serrano, Carmina A. 2019. "La metáfora de *La cena* y el conocimiento de la realidad." In *Estudios y homenajes hispanoamericanos*, edited by Efthimía Pandis Pavlakis and et al. Vol. VI. Madrid: Ediciones del Orto.
- García Yebra, Valentín. 1974. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Édition du Seuil.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genna, Giuseppe. 2016. *Grande Madre Rossa*. Milano: Mondadori.
- Gentry, Gerad. 2022. "Pure Synthesis and the Principle of the Synthetic Unity of Apperception." *Kant-Studien* 113 (1): 8-39. <http://dx.doi.org/10.1515/kant-2022-2002>.
- Gil Guerrero, Herminia. 2006. "Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos." In *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, edited by Nina Grabe, Sabine Lang and Klaus Meyer-Minnermann, 183-192. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964561626-011>.

- Gobyn, Saartje. 2014. "Textual Effects of Metalepsis." *Amsterdam International Journal for Cultural Narratology (AJCN)* 7-8: 120-137.
https://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/a12_Saartje_Gobyn.html.
- Goldman, Alvin I. 1989. "Interpretation Psychologized." *Mind and Language* 4 (3): 161-185.
 doi:10.1111/j.1468-0017.1989.tb00249.x.
- Goldman, Alvin I. 2013. *Joint Ventures [Electronic Resource] : Mindreading, Mirroring, and Embodied Cognition*. New York: Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199874187.001.0001>.
- González Boixo, José C. 2017. "El 'realismo mágico': una categoría crítica necesitada de revisión." *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 1: 116-123.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712105.
- Gordon, Robert M. 1986. "Folk Psychology as Simulation." *Mind & Language* 1 (2): 158-171.
 doi:<https://doi.org/10.1111/j.1468-0017.1986.tb00324.x>.
- Grabes, Herbert. 2014. "Sequentiality." In *the living handbook of narratology*, edited by Peter Hühn and et al.. Hamburg: Hamburg University.
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/sequentiality>.
- Grishakova, Marina. 2009. "Beyond the Frame: Cognitive Science, Common Sense and Fiction." *Narrative (Columbus, Ohio)* 17 (2): 188-199. doi:10.1353/nar.0.0022.
<https://www.jstor.org/stable/25609362>.
- Grishakova, Marina. 2019. "Necessary Fictions: Supernormal Cues, Complex Cognition, and the Nature of Fictional Narrative." In *Narrative Complexity. Cognition, Embodiment, Evolution*, edited by Marina Grishakova and Maria Poulaki, 391-413. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Grishakova, Marina. 2020. "On Narrative Complexity and the Limits of Narrative Representation: A Reply to David Richter." *Style* 54 (4): 488-493.
 doi:<https://doi.org/10.5325/style.54.4.0488>.
- Guastello, Stephen J. 1995. *Chaos, Catastrophe, and Human Affairs: Applications of Nonlinear Dynamics to Work, Organizations, and Social Evolution*. New York: Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9780203773895>.

- Guerra, Alfonso R. 1993. "Epílogo." In *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México: El Colegio de México.
- Gwilliams, Laura. 2019. "How the Brain Composes Morphemes into Meaning." *Phil. Trans. R. Soc. B* 375: 20190311. doi:<http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2019.0311>.
- Haken, Hermann. 2006. *Information and Self-Organization: A Macroscopic Approach to Complex Systems*. 3rd ed. Berlin: Springer.
- Haken, Hermann. 2010. *Synergetic Computers and Cognition: A Top-Down Approach to Neural Nets*. 2nd ed. Berlin/Heidelberg: Springer.
- Hanebeck, Julian. 2017. *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Harpaintner, Marcel, Natalie M. Trumpp, and Markus Kiefer. 2020. "Time Course of Brain Activity during the Processing of Motor- and Vision-Related Abstract Concepts: Flexibility and Task Dependency." *Psychological Research*. doi:<https://doi.org/10.1007/s00426-020-01374-5>.
- Heal, Jane. 1986. "Replication and Functionalism." In *Language, Mind, and Logic*, edited by Jeremy Butterfield, 135-150. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heider, Fritz. 1958. *The Psychology of Interpersonal Relations*. New York: Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9780203781159>.
- Heider, Fritz and Marianne Simmel. 1944. "An Experimental Study of Apparent Behavior." *American Journal of Psychology* 57 (2): 243-259. doi:10.2307/1416950.
- Herman, David. 2013. "Cognitive Narratology." In *the living handbook of narratology*, edited by Peter Hühn and et al.. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html>.
- Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hollenstein, Tom. 2012. "The Dynamic Systems Perspective: What is the System?." In *The Cambridge Handbook of Environment in Human Development*, edited by L. Mayes and M. Lewis, 138-151. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139016827.010>.

- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy. the Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Jahn, Manfred. 1997. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18 (4): 441-468. doi:10.2307/1773182. <http://www.jstor.org/stable/1773182>.
- Jahn, Manfred. 1999. "'Speak, Friend, and Enter: ' Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology." In *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, edited by David Herman, 167-194. Columbus: The Ohio State University Press.
- Jahn, Manfred. 2011. "Response to Five Questions on Narrative Theories and Poetics." In *Five Questions: Narrative Theories and Poetics*, edited by Peer F. Bundgaard, Henrik Skov Nielsen and Frederik Stjernfelt, 85-93. New York: Automatic Press/VIP.
- Jahn, Manfred. 2021. "Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative.", <http://www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm>.
- James, William. 1910. *The Principles of Psychology*. New York: Holt. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.47583>.
- Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the Future. the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London-New York: Verso.
- Kandel, Eric R., Thomas M. Jessell, Steven A. Siegelbaum, and A. J. Hudspeth. 2013. *Principles of Neural Science*. Fifth Edition ed. The McGraw-Hill Companies.
- Kiefer, Markus, Lena Pielke, and Natalie M. Trumpp. 2022. "Differential Temporo-Spatial Pattern of Electrical Brain Activity during the Processing of Abstract Concepts Related to Mental States and Verbal Associations." *NeuroImage* 252 (11): 119036. doi:<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2022.119036>.
- Kim, Alan. 2015. "Johann Friedrich Herbart." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University.
- Kim, Alan. 2016. "Wilhelm Maximilian Wundt." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University.

- Kliegl, Reinhold, Antje Nuthmann, and Ralf Engbert. 2006. "Tracking the Mind during Reading: The Influence of Past, Present, and Future Words on Fixation Durations." *Journal of Experimental Psychology General* 135 (1): 12-35. doi:<http://dx.doi.org/10.1037/0096-3445.135.1.12>.
- Kweldju, Siusana. 2015. "Neurobiology Research Findings: How the Brain Works during Reading." *Pasaa* 50: 125-142. doi:<http://dx.doi.org/10.14456/pasaa.2015.5>.
- Landolfi, Tommaso. 1976. *La spada*. Milano: Rizzoli.
- Landolfi, Tommaso. 2012. *Diario perpetuo (Elzeviri 1967-1978)*. Milano: Adelphi.
- Lang, Sabine. 2006. "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica." In *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, edited by Nina Grabe, Sabine Lang and Klaus Meyer-Minnermann, 21-47. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964561626-002>.
- Lazzarin, Stefano. 2000. *Il modo fantastico*. Bari: Laterza.
- Lazzarin, Stefano. 2007. "Il fantastico italiano del Novecento. Profilo di un genere letterario in cinque testi di altrettanti autori." *Bollettino '900* 1-2. <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Lazzarin.html>.
- Lazzarin, Stefano. 2013. "I nomi della tradizione nel fantastico italiano dell'epoca postmoderna." *Italianistica* 42 (3): 121-133. <https://www.jstor.org/stable/23938644>.
- Lazzarin, Stefano. 2015. "Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento." *Allegoria* 69-70: 41-60. <https://www.allegoriaonline.it/PDF/777.pdf>.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1714). 1900. "Principes de la nature et de la grâce fondés en raison." In *Œuvres philosophiques de Leibniz*, edited by Paul Janet and Félix Alcan, 723-731. https://fr.wikisource.org/wiki/Principes_de_la_nature_et_de_la_gr%C3%A2ce_fond%C3%A9s_en_raison.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. (1714) 1989. *Philosophical Papers and Letters*. Translated by Leroy E. Loemker. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 2001. *Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*. Edizione a cura di Salvatore Cariatì. Milano: Bompiani.

- Leleń, Halszka. 2014. "The Fantastic as a Technique of Redynamizing Mimetic Fiction." In *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited*, edited by Joanna Matyjaszczyk, Piotr Spyra and Andrzej Wicher, 8-24. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Leopardi, Giacomo. (1824) 1994. *I 'Canti' e le 'Operette morali'*. Roma: Salerno Editrice.
- Ludwigs, Marina. 2022. "Narrative. Event, Temporality, Sequence." *Załącznik Kulturoznawczy* 9: 781-802. <https://doi.org/10.21697/zk.2022.9.39>.
- Lugnani, Lucio. 1983a. "Per una delimitazione del «genere»." In *La narrazione fantastica*, edited by Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Giulio Goggi, Carla Benedetti and Emanuela Scarano, 37-74. Pisa: Nistri-Lischi.
- Lugnani, Lucio. 1983b. "Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore." In *La narrazione fantastica*, edited by Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Giulio Goggi, Carla Benedetti and Emanuela Scarano, 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- Lugones, Leopoldo. 1987. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Castalia.
- Madrigal Rodríguez, María E. 2011. "Espejismos y una sombra: 'La cena' de Alfonso Reyes." *Literatura mexicana* 18 (2): 179-193. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.18.2.2007.572>.
- Malina, Debra. 2002. *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State UP.
- Malle, Bertram F. and William Ickes. 2000. "Fritz Heider: Philosopher and Psychologist." In *Portraits of Pioneers in Psychology*, edited by G. A. Kimble and M. Wertheimer. Vol. 4, 95-214. Washington, DC: American Psychological Association. <https://doi.org/10.4324/9781410603876-17>.
- Manganelli, Giorgio. 1995. *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*. Milano: Adelphi.
- Margolin, Uri. 1990. "The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative." *Style* 24: 453-468.
- Mari, Michele. 2012. *Fantasmagonia*. Torino: Einaudi.
- Mari, Michele. 2014. *Roderick Duddle*. Torino: Einaudi.
- Mariño Espuelas, Alicia. 2008. "Entre lo posible y lo imposible: El relato fantástico." In *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*: 40-54. Madrid: Universidad Carlos III.

- Martín Cerezo, Iván. 2020. "Lo ominoso como categoría de la ciencia ficción." *Castilla. Estudios de literatura* 11: 275-300. <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.275-300>.
- Martínez, José María 2008. "Subversion Or Oxymoron Fantastic Literature and the Metaphysics of the Object." *Neophilologus* 92: 367-384. <https://doi.org/10.1007/s11061-007-9091-7>.
- Martínez, José María 2010. "¿Subversión u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto." *Rilce* 26 (2): 363-382. <https://doi.org/10.15581/008.26.4723>.
- Martínez, José María. 2021. "Sobre las taxonomías de lo fantástico: paratextos y autor implícito en 'Las fuerzas extrañas' de Leopoldo Lugones." In *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 9 (2): 179-212. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.719>.
- Martínez, Matías and Michael Scheffel. 2012. *Einführung in Die Erzähltheorie*. Munich: Beck.
- Martín-Jiménez, Alfonso. 2015. "A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)." *Castilla. Estudios de literatura* 6: 1-40. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/262>.
- Massoni Campillo, Alessandra. 2018. "Revisión de la semántica de Mundos Posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico." *Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico* 6 (2): 321-344. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>.
- Matt, Luigi. 2007. "Giorgio Manganelli." In *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 68: Treccani.
- Maupassant, Guy de. 1883: "Le Fantastique", in *Le Gaulois*, 07/10/1883. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v/f1.item#>.
- Mesárová, Eva. 2014. "Discorso teorico-critico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia." *Romanica Olomucensia* (1): 77-84. <https://doi.org/10.5507/ro.2014.007>.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 2006. "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica." In *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, edited by Nina Grabe, Sabine Lang and Klaus Meyer-Minnermann, 49-71. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964561626-003>.
- Micali, Simona. 2019. "Sogni, illusioni, realtà virtuali: i mondi possibili della science fiction." *Between* 9 (18): 1-28. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3802>.

- Molina Gil, Raúl. 2018. "La física teórica bajo el foco de lo fantástico: una reflexión sobre lo real y sus fracturas en el discurso científico." *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico* 6 (2): 37-55. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.498>.
- Morante, Elsa. 2002. *Racconti dimenticati*. Torino: Einaudi.
- Morillas Ventura, Enriqueta. 1999. "Identidad y literatura fantástica." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1): 311-321.
- Morin, Edgar. 2004. "La epistemología de la complejidad." *Gazeta De Antropología* 20: 1-15. doi:<https://doi.org/10.30827/digibug.7253>.
- Morton, Adam. 1980. *Frames of Mind: Constraints on the Common-Sense Conception of the Mental*. Oxford: Oxford University Press.
- Murphy, Patrick D. and Vernon Ross Hyles. 1989. *The Poetic Fantastic. Studies in an Evolving Genre*. Westport: Greenwood Press.
- Mutti, Chiara. 2022. "Cognitive Literary Studies: A Conversation with Marco Caracciolo, Monika Fludernik, Patrick Colm Hogan and Karin Kukkonen." *Enthymema* 29: 130-48. doi:<https://doi.org/10.54103/2037-2426/18309>.
- Nelles, William. 1997. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.
- Nicolescu, Basarab. 2006. "Heisenberg and the Levels of Reality." *European Journal of Science and Theology* 2 (1): 1-12. <https://doi.org/10.48550/arXiv.physics/0601156>.
- Niederhoff, Burkhard. 2013. "Focalization." In *the living handbook of narratology*, edited by Peter Hühn and et al.. Hamburg: Hamburg University. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>.
- Nodier, Charles. 1830. *Du fantastique en littérature*. Paris: Extr. de la Revue de Paris.
- Nodier, Charles. (1830) 1890. *Racconti fantastici, con un discorso intorno al fantastico in letteratura*. Milano: Edoardo Sonzogno.
- Nodier, Charles. 1833. *Les Cent-et-une nouvelles des Cent-et-un*. Paris: Chez Ladvocat.
- Nodier, Charles. 1853. *Contes de la veillée*. Paris: Charpentier.
- Olgoso, Ángel. 2007. *Los demonios del lugar*. Córdoba: Almuzara.

- Oviedo, Rocío. 1999. "Huellas de vanguardia: realismo mágico / literatura fantástica. Esbozo de una relación." *Anales de literatura hispanoamericana* 298: 323-341.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120323A>.
- Pacheco Soares, Marcelo. 2019. "O fantástico, uma vez mais." *Études romanes de Brno* 40 (2): 7-12. doi:<https://doi.org/10.5817/erb2019-2-1>.
- Passalacqua, Franco and Federico Pianzola. 2011. "The First RRN Conference. Redefinitions of the Narrative Sequence." *Enthymema* 4: 15-18. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/1184>.
- Patoine, Pierre-Louis. 2019a. "Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine." *Signa. Revista de la asociación española de semiótica* 28: 205-235.
doi:<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046>.
- Patoine, Pierre-Louis. 2019b. "Representation and Immersion. the Embodied Meaning." *Gestalt Theory* 41 (2): 201-216. doi:<https://doi.org/10.2478/gth-2019-0019>.
- Piaget, Jean. 1937. *La construction du réel chez l'enfant*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Pianzola, Federico. 2016. "Annotazioni sui fondamenti epistemologici della narratologia." *Comparatismi*, 203-215.
- Pianzola, Federico. 2018a. "La complessità della narrazione e della narratologia." *Enthymema* XXII: 221-33. doi:<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/11062>.
- Pianzola, Federico. 2018b. "Looking at Narrative as a Complex System: The Proteus Principle." In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 101-122. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-64714-2_10.
- Pier, John. 2016. "The Configuration of Narrative Sequences." In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, edited by Raphaël Baroni and Françoise Revaz, 20-36. Columbus: The Ohio State University Press.
- Pier, John. 2017. "Complexity: A Paradigm for Narrative?." In *Emerging Vectors of Narratology*, edited by Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin and Wolf Schmid, 533-66. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110555158-025>.
- Pirandello, Luigi. 1987. *Novelle per un anno*. Milano: Club degli editori.

- Premack, David, and Guy Woodruff. 1978. "Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?." *Behavioral and Brain Sciences* 1 (4). Cambridge University Press: 515-26.
[doi:10.1017/S0140525X00076512](https://doi.org/10.1017/S0140525X00076512).
- Prince, Gerald. 2006. "Disturbing Frames." *Poetics Today* 27 (3): 625-630.
[doi:10.1215/03335372-2006-005](https://doi.org/10.1215/03335372-2006-005).
- Prince, Gerald. 2016. "On Narrative Sequence, Classical and Postclassical." In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, edited by Raphaël Baroni and Françoise Revaz, 11-19. Columbus: The Ohio State University Press.
- Prigogine, Ilya and Isabelle Stengers. 1984. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam Books.
- Puglia, Enzo. 2020. *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*. Modena: Mucchi.
- Querol, José Manuel. 2008. "Imago mundi: La construcción literaria de la geografía mítica, fantástica y política." In *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*: 863-877. Madrid: Universidad Carlos III.
- Quiroga, Horacio. 1926. *Los desterrados*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Rabêlo, Fabiano Chagas, Karla Patrícia Holanda Martins and Leonardo José Barreira Danziato. 2019. "Fantástico e psicanálise: relações históricas e discursivas." *Acta Scientiarum. Language and culture* 41 (1): 1-11. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v41i1.43128>.
- Rabkin, Eric. 1976. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Ramachandran, Vilayanur. 2022. "Mirror neurons and imitation learning as the driving force behind the great leap forward in human evolution", Edge Published online, June 29, 2022. <https://www.edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation-learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution>.
- Rank, Otto. (1914) 1925. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Remorini, Paolo. 2013. "Fondamenti della poetica di Ángel Olgoso." *Orillas. Rivista d'ispanistica* 2: 1-15. doi:10.5281/zenodo.5647372.
http://orillas.cab.unipd.it/orillas/02_09remorini_rumbos/.

- Remorini, Paolo. 2022. "Il racconto innominato. Analisi del paratesto di *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Giorgio Manganelli." *Forum Italicum* 56 (1): 76-86.
<https://doi.org/10.1177/00145858221079216>.
- Remorini, Paolo. 2023a. "Aproximación cognitiva a lo fantástico como vínculo: la teoría de las apercepciones. Definición y aplicaciones en relatos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Ángel Olgoso." *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico* 10 (2): 15-45.
<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.903>.
- Remorini, Paolo. 2023b. "Cognitive Processes and Paralepsis: Case Studies in Two Short Stories by Michele Mari." *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue e letterature straniere e culture moderne* 10 (19): 127-138. <https://doi.org/10.13135/2384-8987/7417>.
- Remorini, Paolo. 2023c. "Paralessi orizzontale e verticale come strumento metalettico di attivazione del legame fantastico. Tipologie e studio di casi in racconti di Michele Mari." *Études romanes de Brno* 44 (2): 267-287. <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-17>.
- Reyes, Alfonso. 1941. *La crítica en la edad ateniense*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso. 1920. *El plano oblicuo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reza, Matthew. 2015. "Oltre il confine: la dilatazione dei paradigmi di realtà nei racconti fantastici di Dino Buzzati." *Italianistica* 44 (3): 127-139.
doi:<http://dx.doi.org/10.1400/239139>.
- Rizzolatti, Giacomo and Corrado Sinigaglia. 2006. *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milano: Cortina.
- Rizzolatti, Giacomo and Laila Craighero. 2005. "Mirror Neuron: A Neurological Approach to Empathy." In *Neurobiology of Human Values*, edited by J. Changeux and et al., 107-124. Berlin: Springer-Verlag. http://dx.doi.org/10.1007/3-540-29803-7_9.
- Rizzolatti, Giacomo and Laila Craighero. 2007. "Language and Mirror Neurons." In *The Oxford Handbook of Psycholinguistics*, edited by M. Gareth Gaskell. 1st ed. Oxford: Oxford University Press. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780198568971.013.0047.
- Roas, David. 2011. *Una realidad (aparentemente) estable y objetiva. Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

- Robbins, Philip. 2006. "The Ins and Outs of Introspection." *Philosophy Compass* 1 (6): 617-630. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2006.00043.x>.
- Rodari, Gianni. 1995. *Versi e storie di parole*. Trieste: Einaudi ragazzi.
- Rodríguez Pequeño, Javier. 1997. "Mundos Imposibles: ficciones posmodernas." *Castilla. Estudios de literatura* 22: 179-87.
- Ross Ashby, W. 1962. "Principles of the Self-Organizing System." In *Principles of Self-Organization: Transactions of the University of Illinois Symposium*, edited by H. Von Foerster and G. W. J. Zopf, 255-278. London: Pergamon Press.
- Rovelli, Carlo. 2020. *Helgoland*. Milano: Adelphi.
- Rovelli, Carlo. 2014. *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Rovelli, Carlo. 1996. "Relational Quantum Mechanics." *International Journal of Theoretical Physics* 35: 1637-1678. <https://doi.org/10.1007/BF02302261>.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. "Metaleptic Machines." *Semiotica* 150 (1-4): 439-469. <https://doi.org/10.1515/semi.2004.055>.
- Ryan, Marie-Laure. 2006. "From Parallel Universes to Possible Worlds. Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative." *Poetics Today* 27 (4): 633-674. <https://doi.org/10.1215/03335372-2006-006>.
- Ryan, Marie-Laure. 2012. "Space." In *the living handbook of narratology*, edited by Peter Hühn and et al.. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/sequentiality>.
- Ryan, Marie-Laure. 2016. "Sequence, Linearity, Spatiality, Or: Why be Afraid of Fixed Narrative Order?" In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, edited by Raphaël Baroni and Françoise Revaz, 176-193. Columbus: The Ohio State University Press.

- Ryan, Marie-Laure. 2019. "Narrative as/and Complex System/s." In *Narrative Complexity. Cognition, Embodiment, Evolution*, edited by Marina Grishakova and Maria Poulaki, 29-55. Lincoln: University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhktjh6.7>.
- Sandner, David. 2011. *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831*. Padstow: Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315574974>.
- Santos Vila, Sonia. 2008. "E.T.A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural ('Eine Spukgeschichte')." In *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*: 849-862. Madrid: Universidad Carlos III.
- Schneider, Marcel. 1964. *La littérature fantastique en France*. Paris: Fayard.
- Schneider, Ralf. 2001. "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction." *Style* 35 (4): 607-639.
- Schwitzgebel, Eric. 2012. "Introspection, what?." In *Introspection and Consciousness*, edited by Declan Smithies and Daniel Stoljar, 29-48. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199744794.003.0001>.
- Scott Kelso, J. A. 1995. *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behaviour*. Cambridge: MIT Press.
- Sellars, Wilfrid. 1956. "Empiricism and the Philosophy of Mind." In *Foundations of Science and the Concepts of Psychology and Psychoanalysis*, edited by Herbert Feigl and Michael Scriven. Vol. 1, 253-329. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shen, Dan. 2005. "What Narratology and Stylistics can do for each Other." In *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, 136-149. Hoboken: Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9780470996935.ch9>.
- Singer, Tania. 2006. "The Neuronal Basis of Empathy and Fairness." In *Empathy and Fairness*, edited by Greg Bock and Jamie Goode, 20-40. Chichester: John Wiley & Sons Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470030585.ch3>.
- Smith, Linda B. and Esther Thelen. 2003. "Development as a Dynamic System." *Trends in Cognitive Sciences* 7 (8): 343-348. doi:[https://doi.org/10.1016/s1364-6613\(03\)00156-6](https://doi.org/10.1016/s1364-6613(03)00156-6).
- Sternberg, Meir. 1982. "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse." *Poetics Today* 3 (2): 107-156. doi:<http://dx.doi.org/10.2307/1772069>.

- Sternberg, Meir. 2001. "How Narrativity Makes a Difference." *Narrative* 9 (2): 115-122.
<https://www.jstor.org/stable/20107236>.
- Sternberg, Meir. 2003. "Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (II)." *Poetics Today* 24 (3): 517-638. <https://doi.org/10.1215/03335372-24-3-517>.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: an Introduction*. London: Routledge.
- Suvin, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thelen, Esther and Linda B. Smith. 2007. "Dynamic Systems Theories." In *Handbook of Child Psychology*, edited by R. M. Lerner. 6th ed. Vol. 1, 258-312. Hoboken: Wiley.
<https://doi.org/10.1002/9780470147658.chpsy0106>.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- Torrente Ballester, Gonzalo. 1972. *La saga/fuga de J. B.* Barcelona: Ediciones Destino.
- Ulich, Robert. 2022. "Apperception." In *Encyclopedia of Philosophy*.
<https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/apperception>.
- v. Möllendorff, Peter. 2018. *Metalepsis*. Oxford University Press.
- Vallacher, Robin R., Stephen J. Read, and Andrzej Nowak. 2002. "The Dynamical Perspective in Personality and Social Psychology." *Personality and Social Psychology Review* 6 (4): 264-273. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0604_01.
- Vargas Guillén, Germán. 2012. "El tiempo en 'El hombre muerto' –Estudio de fenomenología genética–." *Folios* 1 (36): 201-214. <https://doi.org/10.17227/01234870.36folios201.214>.
- Vax, Louis. 1960. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Wagner, Frank. 2002. "Glissements et déphasages: note sur la métalepse narrative." *Poétique* 33 (130): 235-253.
- Walsh, Richard. 2018. "Narrative Theory for Complexity Scientists." In *Narrating Complexity*, edited by Richard Walsh and Susan Stepney, 11-25. Cham: Springer.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-64714-2_2.

- Wicher, Andrzej. 2014. "Introduction." In *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited*, edited by Joanna Matyjaszczyk, Piotr Spyra and Andrzej Wicher, 1-7. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wicker, Bruno, Christian Keysers, Jane Plailly, Jean Pierre Royet, Vittorio Gallese, and Giacomo Rizzolatti. 2003. "Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust." *Neuron* 40 (3): 655-664.
[https://doi.org/10.1016/S0896-6273\(03\)00679-2](https://doi.org/10.1016/S0896-6273(03)00679-2).
- Willis Robb, James. 1981. "'La cena' de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?" *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo* 36 (2): 272-283.
https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/36/TH_36_002_068_0.pdf.
- Witt, Ulrich. 1997. "Self-Organization and Economics —What is New?." *Structural Change and Economic Dynamics* 8 (4): 489-507. [https://doi.org/10.1016/s0954-349x\(97\)00022-2](https://doi.org/10.1016/s0954-349x(97)00022-2).
- Wojciehowski, Hannah and Vittorio Gallese. 2022. "Embodied Simulation and Emotional Engagement with Fictional Characters." In *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, edited by Patrick Colm Hogan, Bradley J. Irish and Lalita Pandit Hogan, 61-73. New York: Routledge.
- Wu Ming. 2009. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi.
- Zangrandi, Silvia. 2017. "Un tuffo nell'onomastica fantastica." In *Fanta-Onomastica. Scorrubande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, 17-24. Pisa: ETS.
- Zavala, Oswaldo. 2014. "Los planos oblicuos de la modernidad: actualidad de la cuentística de Alfonso Reyes." *Romance Notes* 54 (3): 369-380. <https://doi.org/10.1353/rmc.2014.0058>.
- Zenkine, Serge. 2021. "Dostoïevski, Baxtin et le fantastique." *Revue des études slaves* XCII (3-4): 525-534. <https://doi.org/10.4000/res.4748>.
- Zeppegno, Giuliana. 2009. "La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar." Università degli Studi di Trento.
<http://eprints-phd.biblio.unitn.it/99/>.

Zgorzelski, Andrzej. 1984. "On Differentiating Fantastic Fiction. Some Supragenological Distinctions in Literature." *Poetics Today* 5 (2): 299-307.

<https://doi.org/10.2307/1771934>.

Zhang, Junling. 2022. "Cognitive Explanations for Deixis in Narrative Fictions." *Theory and Practice in Language Studies* 12 (7): 1435-1440. <https://doi.org/10.17507/tpls.1207.25>.

Zúñiga Noriega, Irina. 2005. "La frontera escatológica: vida y muerte en 'El hombre muerto' de Horacio Quiroga." *Hipertexto* 1: 109-115.

<https://scholarworks.utrgv.edu/hipertexto/15/>.