

Silvia Zangrandi, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Archetipo Libri, Bologna, 2011.  
ISBN: 978-88-89891-71-1

*Cose dell'altro mondo*, lo studio che Silvia Zangrandi ha dedicato alla letteratura fantastica italiana del Novecento, prende le mosse da un presupposto sicuramente condivisibile: che la letteratura fantastica abbia goduto in Italia del suo momento di auge non nell'Ottocento, cioè nel periodo che si tende a identificare come il più culturalmente propizio al fantastico, ma appunto nel secolo successivo, durante il quale il modo letterario in questione non è certo defunto (nonostante alcune autorevoli esequie dedicategli anzitempo, tra cui quella di Todorov) ma ha indiscutibilmente subito una mutazione importante nei temi e nello stile.

Nella prima metà del XIX secolo, quando in Germania, Francia, Inghilterra il fantastico nasceva e produceva molti dei suoi frutti migliori, la penisola rimaneva impermeabile al suo fascino: la permanenza, ai lati e a volte fin dentro il corpo della cultura romantica, di un'allergia di matrice neoclassica nel confronto dell'eccesso, della stravaganza, delle oscurità irrazionali, gli opponeva una barriera insormontabile; rafforzata, poi, dal carattere fondamentale razionale e cristiano del nostro movimento romantico —che per bocca del Manzoni della *Lettera sul Romanticismo* poteva pubblicamente bol-

lare il fantastico d'Oltralpe come «guazzabuglio di streghe, di spettri»— nonché da una predisposizione molto italiana al disincanto e allo scetticismo. L'ostracismo sarebbe venuto a cadere una volta superata la metà del secolo, ma il risultato si sarebbe comunque limitato per qualche decennio a un recupero tardivo e scarsamente originale di temi che altre letterature avevano ampiamente collaudato e con ben altri risultati.

Se nel Novecento cambia qualcosa nell'atteggiamento degli scrittori italiani verso il fantastico, è proprio perché qualcosa di fondamentale muta in seno al fantastico stesso; non è l'Italia che si ravvede, ma è il modo letterario che tende ad assumere caratteristiche più consone a un suo accoglimento (sia pur sempre di nicchia) nella letteratura italiana. Tali caratteristiche, come Zangrandi ben sottolinea e più volte ribadisce, sono fondamentalmente due. La prima consiste in un atteggiamento che potremmo definire «metafantastico», cioè in una esibita consapevolezza da parte dello scrittore del repertorio di *topoi* sui quali il fantastico ottocentesco si è edificato e nella conseguente impossibilità di utilizzarli se non attraverso il filtro dell'ironia o della nostalgia, oppure, e qui sta la soluzione più interessante, sfruttan-

done le potenzialità perturbanti in direzioni inedite e imprevedibili. La seconda riguarda invece un diverso rapporto tra il mondo reale e la dimensione «altra» con cui il fantastico lo pone a confronto: in buona parte del fantastico ottocentesco nella realtà come comunemente la percepiamo e interpretiamo faceva irruzione una «scheggia» di un mondo oscuro, demoniaco, terrorizzante, al quale i protagonisti tentavano (spesso invano) di opporre una barriera razionale; il reale era dunque minacciato da una dimensione a esso soggiacente ma di natura radicalmente diversa e sottoposta a leggi che la ragione umana non poteva accettare. Il Novecento rafforza invece una modalità che il secolo precedente aveva talora intravisto ma non sviluppato: quella per cui la realtà stessa svela tra le sue pieghe un volto ambiguo, un'incrinatura minima ma destabilizzante, la suggestione che proprio la nostra vita d'ogni giorno, vista d'improvviso sotto altra luce, sia un incubo senza risveglio o un inferno che abitiamo senza bisogno di diavoli e nemmeno d'esser morti. L'effetto di tutto ciò non è più tanto la paura, quanto lo sconcerto e un angosciato smarrimento, l'insinuarsi della sfiducia nelle nostre più ferme convinzioni. Non occorrono spettri, allora, o inquietanti doppi o statue che minacciosamente si animano: basta, come nel breve racconto di Buzzati che con buoni motivi Zangrandi elegge, in chiusura di libro, a emblema di questo nuovo fantastico, il suono implacabile e ossessivo di una goccia che di notte, gradino dopo gradino, sale per le scale: senza

che se ne conosca l'origine, la destinazione, il significato, e proprio questo è ciò che angoscia e toglie il sonno.

In misure e modi anche molto diversi, la narrativa fantastica italiana, da Pirandello e Bontempelli a inizio secolo, fino a Ortese o Tabucchi nella sua fase conclusiva, sembra in grado di soddisfare questi due requisiti ed entra dunque a buon diritto nel novero di quelle letterature nazionali che hanno offerto un significativo contributo alla rinnovata concezione del fantastico nel secolo appena trascorso. Il panorama rimane comunque assai variegato ed eterogeneo, ed è forse questo ad avere scoraggiato fino a oggi tentativi di un esame complessivo del fantastico italiano del Novecento; ci sono, e non poi così numerosi, saggi su singoli autori o su opere particolari, e lo stesso interessante libro di Ferdinando Amigoni *Fantasma nel Novecento* (Bollati Boringhieri, Torino, 2004) si limita a un breve *excursus* complessivo prima di addentrarsi nell'analisi di quattro casi specifici: libro, questo, curiosamente ignorato da Zangrandi nella sua bibliografia, benché agli scrittori esaminati da Amigoni (Savinio, Landolfi, Ortese e Tabucchi) in *Cose dell'altro mondo* siano dedicate numerose riflessioni.

Neppure Zangrandi si avventura nella compilazione di una storia letteraria del fantastico novecentesco in Italia, ma il suo sguardo è più ampio e raccoglie nella propria panoramica molti nomi e un elevato numero di titoli. Gli scrittori non vi sono però mai analizzati monograficamente, ma all'interno di una terna

di percorsi tematici (la città, la scrittura femminile, la funzione critico-satirica del fantastico) che costituiscono la seconda e leggermente più corposa parte dello studio; la prima ha funzione di premessa teorica, ma coinvolge già tutti gli autori poi esaminati in una serie di considerazioni estetiche, stilistiche, tematiche. Nonostante la quantità di spunti interessanti e i riferimenti anche a opere non ovvie, il libro risente di un'organizzazione discorsiva alquanto disordinata e macchinosa, che produce una certa dose di ripetitività e dispersività e affastella i materiali più che ragionarne; la forte eterogeneità dei tre temi su cui si concentra la seconda parte non aiuta d'altronde a raccogliere le fila del discorso. Certo, le proposte interpretative ci sono, ma sono più ribadite che dimostrate attraverso l'analisi dei testi. Facciamo un esempio. A sovrintendere al capitolo dedicato alle narratrici del fantastico è l'interessante ipotesi, mutuata dagli studi sul fantastico e sulla scrittura femminile di Monica Farnetti, che vi sia una riconoscibile specificità del fantastico femminile del Novecento, consistente in un rapporto della donna con il perturbante non oppositivo-difensivo (di fuga o aggressione) come quello maschile, ma improntato al contrario all'accoglienza, alla relazione empatica. La relazione privilegiata della donna con la casa, come dimensione abitativa e simbolica, la pone al centro più dell'uomo di quella dialettica tra *heimlich* e *unheimlich* che costituisce la radice profonda del perturbante, e nello stesso tempo la predispone alla

possibilità di un rapporto più complesso e costruttivo con l'inquietante estraneità. Ora, questa chiave interpretativa è certamente appropriata, e Zangrandi lo dimostra, ad Anna Maria Ortese, nei cui racconti e romanzi fantastici si guarda con atteggiamento quasi amorevole verso una serie di creature abnormi, specie di mostri sospesi tra l'animalesco e l'angelico (il Folletto, l'Iguana, il Cardillo), che la crudeltà dell'uomo ha emarginato. Ma essa non sembra più reggere quando si passa a diverse scrittrici, da Paola Masino a Paola Capriolo a Elsa Morante (di cui viene rivalutata una produzione fantastica giovanile che la scrittrice ha disconosciuto) ad altre ancora, fra le quali si tende piuttosto a cercare il denominatore comune in un onirismo piuttosto generico, che tra l'altro non si vede perché dovrebbe essere specificamente femminile.

Anche il capitolo dedicato al rapporto tra fantastico e spazio urbano si risolve in un'occasione perduta. L'importanza e la frequenza dell'ambientazione urbana è in effetti uno dei tratti distintivi del fantastico novecentesco rispetto a quello del secolo precedente, che non ignora certo le città, ma non ne fa ancora l'*habitat* privilegiato delle proprie inquietudini. Zangrandi va però poco al di là della pura constatazione ripetitiva del fatto che una serie di racconti si svolge in città, e che i riferimenti precisi alla toponomastica viaria di tali città crea uno sfondo di ambientazione realistica su cui l'emergenza del fantastico spicca con efficacia maggiore. Sembra infatti mancare all'au-

trice l'armamentario teorico per una più profonda e articolata riflessione sull'importanza specifica dell'elemento spaziale nella determinazione del fantastico e per la rilevazione di più stretti legami tra l'organizzazione simbolica dello spazio e la manifestazione del soprannaturale o del perturbante. Il dato più interessante che emerge da questo capitolo è comunque la tendenza dei narratori fantastici italiani a valorizzare le città non tanto come spazio della modernità quanto per il fascino di un passato che i loro palazzi e le loro vie potenzialmente tengono in vita, permettendogli di insinuarsi nel presente. Questa ineludibilità di un passato al quale la struttura urbana e le emergenze monumentali delle città italiane così cariche di storia impediscono di ritrarsi nell'ombra è stato un tema importante della narrativa fantastica straniera e, con particolare evidenza, dell'opera di alcuni scrittori nordamericani turbati da una così radicale differenza rispetto alla tranquillizzante «giovinezza» delle loro città: pensiamo in particolare alla Roma di Hawthorne e di Henry James. Se in questi scrittori l'effetto *unheimlich* prodotto dalla città italiana sorgeva innanzi tutto dalla sua radicale estraneità rispetto alla loro immagine introiettata di spazio urbano, costituitasi sull'esperienza della città americana, in buona parte degli scrittori italiani presi in considerazione da Zangrandi è invece dalla consuetudine *heimlich* con questa geografia che sorgono, come a sorpresa, lo spiazzamento e il disorientamento, per cui per esempio un quartiere conosciuto

può inopinatamente prolungarsi nelle vie e piazze ignote di un rione segreto, emerso dall'immaginazione o dalla magica ricostituzione di un tempo passato a cui corrispondeva una diversa organizzazione spaziale della città. È il caso di un affascinante racconto di Giorgio Vigolo, *Avventura a Campo di Fiori*, la cui breve analisi, saldando in modo convincente lo spazio urbano —reale e immaginario— di Roma con il prodursi dell'evento fantastico, appare come il momento più interessante di questo capitolo di *Cose dell'altro mondo*, assieme ai cenni più rapidi alla Ortese del *Cardillo addolorato*, all'interno del quale l'opposizione simbolica tra le coordinate geografiche nord/sud trova corrispondenza nel contrasto tra chiara percezione del reale e visionarietà, incarnata quest'ultima soprattutto in una Napoli magica e ctonia.

Quanto al capitolo finale, dedicato all'impiego del fantastico in direzione satirica o di denuncia sociale o ambientale, il rischio che vi si corre è di includere forzatamente all'interno del fantastico narrazioni che sembrerebbero da attribuire più all'intenzione allegorica o all'esagerazione grottesca o allo straniamento per assurdo che al ricorso a una modalità propriamente fantastica. Il fantastico è nozione di per sé problematica e sfuggente, tanto che quasi ogni nuova analisi di opere a esso riconducibili si premura di presentare una breve storia delle sue definizioni in sede teorica e di chiarire la propria posizione in rapporto a esse (e neppure Zangrandi manca di farlo all'inizio del suo studio):

è dunque una categoria che va affrontata con una certa elasticità nel riconoscerne la tendenza alla trasversalità all'interno dei generi e con la disponibilità a riassetarne empiricamente i confini; ma occorre anche una continua vigilanza su questa elasticità, per evitare di convogliare nell'alveo del fantastico tutto ciò che, genericamente, non si attesta su posizioni di convenzionale realismo. Per esempio, abbiamo parecchi dubbi sul fatto che un autore umoristico, satirico e certamente fantasioso come Stefano Benni possa essere annoverato senza esitazioni, come Zangrandi fa, nell'ambito del fantastico. Ma tante sono le opere incluse in questo capitolo (dalla *Patente* di Pirandello al *Codice di Perelà* di Palazzeschi) la cui ascrivibilità al modo letterario in esame desta non poche perplessità. Qui, come nelle altre parti del libro, una più chiara precisazione degli obiettivi critici e una più coerente e ridotta campionatura degli esempi analizzati avrebbe assai giovato.

Un'ultima osservazione, da non interpretare come addebito critico specifico nei confronti di Zangrandi, in quanto la studiosa non fa in questo che allinearsi a una trascuratezza del tutto generalizzata, riguarda l'assenza di qualsiasi riferimento al teatro. Per quanto i teatrologi si battano giustamente da tempo per sottrarre l'arte drammatica alla sua diffusa identificazione con il testo teatrale, la cui destinazione scenica certamente lo distingue dai generi letterari puramente finalizzati alla lettura, è comunque innegabile che la componente verbale dello spettacolo nella sua forma

scritta abbia ampiamente cercato e ottenuto nella moderna cultura occidentale anche una sua dimensione autonoma in forma di libro. Esiste, insomma, una letteratura teatrale. E dunque, quando si parla di «letteratura fantastica» senza precisarne una restrizione all'ambito narrativo (è, tra l'altro, quello che esplicitamente fa il sottotitolo di *Cose dell'altro mondo*), l'assenza del teatro suona come incompletezza. In effetti una timida presa in considerazione di una rilevante presenza del fantastico nella drammaturgia moderna e contemporanea è solo agli inizi (e il lungo silenzio è tanto più curioso se pensiamo a quanti drammi, vaudeville, opere liriche, balletti dell'Ottocento europeo recano l'esplicita definizione di «fantastico»: il che, al di là del senso con cui il termine si impiegava in questi casi, avrebbe dovuto se non altro destare un po' prima l'attenzione degli studiosi del fantastico). Il silenzio si fa anche più avvertibile quando, come nel caso del libro di Zangrandi, si parla di autori come Pirandello, Bontempelli, Savinio, Joppolo, Buzzati, che al teatro hanno dedicato una parte consistente (quando non preminente) della loro produzione letteraria. I sogni e i fantasmi di Pirandello, il realismo magico di Bontempelli, le irruzioni del mito nel quotidiano di Savinio, la realtà espressionisticamente deformata fino al delirio di Joppolo, l'arcano celato nelle cose di ogni giorno di Buzzati, sono presenti, senza soluzioni di continuità rispetto alla loro narrativa, anche nella scrittura per il teatro di questi autori; e lo sono con la particolare «torsio-

ne» che la forma drammatica e la destinazione scenica imprimono a quei temi, arricchendone le possibilità interpretative attraverso una diversa messa in prospettiva. Chi volesse poi prendersi la briga di leggere il teatro di Luigi Antonelli e quello di Ezio D'Errico, troverebbe forse due altri nomi, uno per la prima metà del secolo e l'altro per la seconda, non indegni di figurare nel limitato catalogo degli scrittori fantastici del Novecento italiano.

NICOLA PASQUALICCHIO  
 Università degli Studi di Verona  
 nicola.pasqualicchio@univr.it

