

Stefano Lazzarin e Pierluigi Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Artemide, Roma, 2021. ISBN 9788875754082.

Nel racconto *Omphale* di Théophile Gautier, pubblicato nel 1834 su *Le Journal des gens du monde*, il giovane protagonista si innamora della misteriosa donna raffigurata in un arazzo stile rococò, appeso alle pareti del fatiscente padiglione della dimora parigina di uno zio, denominato antifrasticamente «Délices». Va da sé che, secondo un vero e proprio *topos* della narrativa fantastica, la figura femminile, ritratta con le fattezze della mitologica Omphale, prende inspiegabilmente vita. Ecco allora che il narratore pone la questione delle strategie retorico-narrative, dei dettagli realistici cui l'autore di testi fantastici ricorre «pour rendre plus vraisemblable l'in vraisemblable histoire que je vais raconter», in modo tale da autenticare «ce conte invraisemblable et pourtant réel», per prendere in prestito una formula (solo apparentemente ossimorica) di un altro racconto di Gautier, *Avatar* (1856). Un gioco disinvolto di secondo grado, affidato nel caso di «Omphale» a un calibrato uso dell'ironia, che in Gautier non è mai una sterile operazione decostruttiva di convenzioni o stilemi del genere, ma anzi si rivela strumento privilegiato per una densa riflessione metaletteraria, pone fin da subito uno dei principali nuclei teorici del fantastico: ossia il conflitto tra modo fan-

tastico e modo realistico, tra evento soprannaturale e ambientazione verosimile, tanto più stridente e perturbante quanto più la cornice narrativa è vicina (temporalmente e/o spazialmente) all'esperienza del pubblico ottocentesco. È questo un tipico esempio di quel «fantastique en habit noir» che si insidia nella placida quotidianità del mondo borghese e minaccia di sbaragliare ogni tentativo di razionalizzazione. L'«emploi du fantastique dans la vie réelle» —altra celebre espressione di Théophile Gautier, tratta dalla sua corrispondenza— diviene dunque epifenomeno di un radicale cambiamento del gusto estetico e dei paradigmi epistemologici, che peraltro risentono inevitabilmente delle acquisizioni delle scienze positive, della psichiatria e, in particolare negli ultimi decenni dell'Ottocento, della psicologia sperimentale. Cosicché il personaggio (e con questo il lettore) appare disorientato di fronte al conflitto tra accadimento irrazionale, inaccettabile per il pubblico borghese post-illuminista, e la testimonianza della percezione sensoriale (come in *Spirite*) o di un reperto (ad esempio un manufatto, come ne «Le Pied de momie») rimasto nel «mondo reale» anche quando l'evento si è concluso, a ricordare che il fatto soprannaturale si è verificato davve-

ro e dunque deve essere creduto o quantomeno si dimostra capace di suscitare un dubbio —un’*hésitation*, per dirla con Maupassant e, poi, con Todorov.

Questo nodo decisivo, ancorché problematico, della narrativa fantastica non solo ottocentesca è al centro de *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell’Ottocento*, volume che raccoglie i saggi di Pierluigi Pellini e di Stefano Lazzarin, con introduzione di Simona Micali, che offre un sintetico (e chiaro) inquadramento teorico preliminare. Se Pellini interroga la persistenza della riflessione sulla nozione di matrice aristotelica del «vero inverosimile», ricusata dalla tradizione classicista, ma oggetto di una rinnovata attenzione nella narrativa realista e naturalista —da Balzac a Flaubert, da Zola a Maupassant— fino alle prove moderniste di Pirandello, Lazzarin indaga una categoria centrale del genere fantastico —il verosimile, appunto. Categoria, questa, spesso evocata (o allusa) e variamente ridiscussa dalla critica (basti pensare a Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, e, in Italia, a Lucio Lugnani). E tuttavia, se una riflessione di impianto prettamente teorico sulla (per certi versi) paradossale, ma decisiva importanza di questa categoria di matrice aristotelica è ben sviluppata, mancava, prima del contributo di Lazzarin, uno studio che scegliesse come campo di indagine privilegiato la variegata complessità delle poetiche di alcuni degli autori principali del fantastico (non solo europeo), interro-

gando la loro rielaborazione —mai scontata e pacifica— del principio della verosimiglianza. E peraltro lo studio di Lazzarin permette così di ribadire l’inconsistenza di un vero e proprio luogo comune, non solo ottocentesco, ma ancora di certa manualistica e critica novecentesca e contemporanea, che definisce il fantastico come luogo di elezione dell’inverosimile e dell’«impossibile» (altro termine caro a Maupassant). Basti pensare che, secondo la prassi classificatoria, la preoccupazione del contagio per mimetismo nell’atto della lettura e il tentativo (forzoso, verrebbe da dire) di ricondurre soluzioni estetiche o narrative eterodosse a determinati squilibri della psiche dell’autore —tutte attitudini tipicamente ottocentesche—, la fruizione di testi fantastici sarà additata dal discorso nosografico e igienista della Francia dell’Ottocento come una delle cause dell’insorgenza di patologie nervose, proprio per il «*mépris raisonné de toute règle, de toute idée de régularité, de convenance et d’ordre dans la théorie*» e per la «*tendance vers le bizarre, l’indécis, l’obscur, le monstrueux, tant dans les idées que dans les sentiments*» (*Gazette médicale de Paris*, 27 ottobre 1832).

Almeno due sono i principali motivi dell’interesse (e dell’originalità) del saggio di Lazzarin: non solo perché, prendendo come punto di partenza le riflessioni di Neuro Bonifazi, mostra la genealogia aristotelica di una nozione imprescindibile per comprendere i meccanismi narrativi della produzione fantastica e ne ricostruisce le implicazioni ideologiche e culturali.

Ma soprattutto perché restituisce un ampio tracciato delle poetiche e delle riflessioni metaletterarie sul verosimile da parte di alcuni degli autori più significativi della narrativa fantastica dell'Ottocento, secondo una ragionata selezione «per campione» aperta a una prospettiva comparatista: Hoffmann, Scott, Gautier, Poe, Mérimée, Henry James e Montague Rhodes James, autore quest'ultimo novecentesco, ma ancor più interessante proprio perché riserva le sue migliori prove letterarie a uno dei sottogeneri più diffusi nell'Ottocento, la *ghost story*. Il quadro che ne emerge è dunque ricco e articolato, e la scelta di riservare una maggiore attenzione alle dichiarazioni di poetica contenute nei paratesti o nei saggi redatti dagli autori non vuole certo eludere la complessità e le aporie che emergono nei testi narrativi, talvolta in contraddizione rispetto ai paratesti; bensì è legittimata dal fatto che, come è noto, il fantastico è — ancor più di altri — un genere marcatamente autoriflessivo e normativo.

Ora, lo studio di Lazzarin condivide con le più importanti teorie novecentesche sul fantastico, da Castex a Caillois, un approccio attento alla contestualizzazione storico-culturale dei cambiamenti che interessano la storia letteraria e la sensibilità estetica moderna: emergono infatti con evidenza le ricadute sul piano delle tecniche compositive e delle strutture diegetiche, prima ancora che sulle scelte tematiche, del crescente e irreversibile scetticismo dei lettori, ormai convertiti al razionalismo post-illuminista e positivis-

ta. Ne consegue che il soprannaturale tende a non poter essere più accolto in modo completamente pacifico, se non secondo una serie di correttivi; pena l'inarrestabile scadimento nel ridicolo agli occhi del lettore. Cosicché il fantastico «deve conferire a ciò che narra i colori del vero, la patina seducente del verosimile» (p. 86); deve dunque ricorrere a delle strategie per autenticare eventi che, proprio in virtù della loro natura soprannaturale (e apparentemente inverosimile), sfuggono alla *doxa*, a ciò che è condiviso in una determinata epoca storica e in un determinato contesto socioculturale. Ecco allora che di fronte alla scomparsa della *croyance* registrata — tra gli altri — da Walter Scott, Charles Nodier e Théophile Gautier, e al progressivo indebolimento della capacità di credere alla rappresentazione di eventi inverosimili, si impone all'autore di testi fantastici la necessità di ripristinare alcuni dei principi canonizzati dalla *Poetica* di Aristotele, come il «verosimile» e il «probabile», e di aderire a una logica della coerenza non solo nelle scelte tematiche e stilistico-espressive, ma soprattutto nell'applicazione delle regole compositive e nell'articolazione della struttura narrativa. E dunque: benché appartengano ad aree non solo linguistiche, ma anche socioculturali eterogenee, gli autori del *corpus* mostrano di condividere, al di là delle inevitabili differenze, la stessa tradizione estetica.

Il saggio di Lazzarin permette peraltro di derubricare alcuni dei più ancorati luoghi comuni sul fantastico, come ad esempio quello riguardante la sregola-

tezza di Hoffmann, non solo biografica e psichica, ma anche compositiva, in spregio alle norme classiciste: eppure, a ben vedere, l'autore si preoccupa più volte non solo di sottolineare l'importanza della «misura» e il rispetto di determinate regole compositive che sappiano dare coerenza alla concatenazione delle varie manifestazioni del soprannaturale, ma soprattutto di ricomprendere il fantastico entro una cornice narrativa reale/vera. E della capacità dello scrittore tedesco di «donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables» si era del resto già accorto Théophile Gautier, nel suo famoso articolo sui «Contes d'Hoffmann» (1836). Lazzarin si destreggia agilmente tra le riflessioni di Hoffmann, Gautier, o ancora Mérimée, di cui sottolinea l'accentuata inclinazione precettistico-normativa: nei suoi scritti critici sul fantastico russo, e più in particolare sul racconto «Vij» di Gogol, indica tra gli elementi più efficaci per la buona riuscita di un racconto fantastico l'accuratezza nel realismo descrittivo di personaggi e vicende che però sono a tutti gli effetti bizzarri (ma comunque probabili), e una costruzione tematico-narrativa che preveda una graduale progressione dal modo realistico al soprannaturale. E tuttavia, la riflessione sulla verosimiglianza fantastica è sfumata e complessa, tutt'altro che pacifica o (ancor meno) omogenea: lo spregio dichiarato nei confronti del principio aristotelico del verosimile, almeno così come recuperato dalla tradizione della narrativa fantastica dell'Ottocento fran-

cese, non impedisce a Poe di ricorrere alle coincidenze imprevedibili, alla «oddness» e alla «perverseness», che garantiscono, paradossalmente, la verosimiglianza del racconto.

Ora, il quadro ricostruito da Lazzarin permette di cogliere una fondamentale evoluzione dei paradigmi del discorso letterario tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Incline a rifiutare qualsiasi atteggiamento smaccatamente normativo (al contrario di Scott e Mérimée), Henry James pone un'unica legge imprescindibile per la buona riuscita del sottogenere che, insieme a Montague Rhodes James, praticò con maggiore fortuna, la *ghost story*. Inscrivendosi nella riflessione tardo-ottocentesca e primonovecentesca condotta non solo in ambito letterario, ma soprattutto nel campo della psicologia sperimentale, James riconosce una piena centralità alle implicazioni diegetiche ed espressive delle emozioni, e conclude che a garantire la verosimiglianza dell'evento soprannaturale e il suo interesse narrativo sono le reazioni emotive (eccitazione, brivido, suspense...) di chi assiste all'evento, sia questo il lettore o il personaggio. Cosicché la cautela rappresentativa del soprannaturale non è intrinseca alla scelta del soggetto narrativo o alla garanzia di autenticità dei dettagli realistico-documentaristici che dovrebbero rendere credibile l'evento inverosimile, ma risiede nell'intensità rappresentativa, in quella che l'autore stesso definisce l'«intensity».

In una prospettiva non completamente dissimile si inserisce la riflessione

di Montague Rhodes James, che rimarca la necessità della scelta di un'ambientazione contemporanea: il racconto assumerà così una maggiore forza perturbante tanto più è verosimile l'ambientazione. Consapevole, come già Walter Scott, dell'irreversibile declino della *croyance*, M. R. James non crede —come lo scrittore scozzese— che il racconto debba essere collocato entro coordinate storico-geografiche del passato: la scelta della materia narrativa non deve trovare una forma di giustificazione nel fatto che in quel contesto si poteva ancora credere a eventi soprannaturali, ma anzi mostra di sprigionare tutta la sua efficacia narrativa ed emotiva solo nel caso in cui si insista sul conflitto, sul dislivello tra accadimento soprannaturale e cornice narrativa ben nota al pubblico contemporaneo.

Di grande interesse anche il contributo di Pierluigi Pellini, non solo perché indaga una categoria —quella del «vero inverosimile»— spesso trascurata dalla critica balzachiana e zoliana recente e mostra —ed è uno degli scopi di questo volume— la troppo spesso taciuta complementarità della narrativa di modo fantastico e di modo realistico. Nel suo saggio, Pellini traccia le coordinate di una riflessione che ha attraversato la storia letteraria ed estetica occidentale, almeno da *L'Art Poétique* di Boileau —in cui, in perfetta adesione alla tradizione aristotelica, la nozione del «vero inverosimile» è condannata in modo netto— fino alla narrativa modernista. Non solo il rifiuto del verosimile classicista e del valore universale de-

ll'arte, ma soprattutto la rivendicazione della liceità della rappresentazione del «vero», anche quando può sembrare inverosimile, e della contingente singolarità degli accidenti umani, dichiarati ne *L'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, si pongono infatti come momento culminante di un dibattito di evidente matrice aristotelica e che trova nella narrativa realista e naturalista —da Balzac a Flaubert, da Maupassant a Zola— un decisivo momento di svolta. Pellini indaga pertanto da un'altra prospettiva l'estrema porosità della «barriera» —quella tra naturalismo e modernismo, appunto— che fino a pochi decenni fa sembrava invalicabile, arricchendo gli apporti ermeneutici di un altro suo saggio importante, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*.

*L'exkursus* prende avvio dalla narrativa di Balzac; e già a una prima analisi di alcune riflessioni metaletterarie contenute (non solo) nei paratesti, tra cui il celeberrimo *Avant-propos* della *Comédie humaine* e la *Préface* al *Cabinet des Antiques*, emergono con evidenza le oscillazioni e le tensioni ideologiche tra la definizione di una postura autoriale da «historien des mœurs», attento a registrare il «vero», e un'adesione ai dettami classicisti del verosimile, del generale, e del «probabile» (*l'eikos* aristotelico). Si assiste dunque a una compromissoria contaminazione tra vero e verosimile, tra universale e particolare, inteso, quest'ultimo, come l'«infinie variété de la nature humaine», il carattere contingente e multiforme, vero anche se

talvolta inverosimile, della vita. Ecco allora che l'attenzione di Pellini non si arresta agli elementi paratestuali, spesso contraddetti dalla complessità interna delle opere di narrativa, e dedica una fine decostruzione dell'ideologia implicita al racconto «Honorine» di Balzac. Proprio in un racconto dove sembrano essere più tenaci gli assunti morali, sociali e letterari tradizionali della società della Restaurazione e dei primi anni della Monarchia di Luglio, riemerge —quasi per una formazione di compromesso— «il rovescio sadicamente possessivo di un'appassionata abnegazione» (p. 43), il lato possessivo della bontà manifestata da Octave nei confronti dell'amata Honorine. Un vero inverosimile, insomma, proprio perché inaccettabile per la *doxa*, per il discorso sociale dominante negli anni della Monarchia di Luglio (il racconto viene infatti pubblicato nel 1843), di cui il manicheismo del melodramma romantico offre una piena (e rassicurante) declinazione.

Ma sarà la letteratura naturalista, in cui la prosaica banalità del quotidiano ottiene una dignità artistica inedita, a imprimere una svolta decisiva: non esita infatti a ricorrere a «una forma democratizzata di universale», a un «verosimile medio, o perfino mediocre» (p. 45) da opporre al piano della contingenza, che tradisce piuttosto la preminenza tematico-narrativa di casi strani ed eccezionali, e un gusto tipicamente romantico per il mostruoso e il teratologico. E tuttavia, Pellini mostra bene le aporie insite nelle pieghe del testo: con Flaubert, Zola e Mau-

passant si rinnova la fede di matrice aristotelica nella portata conoscitiva dell'arte; il principio della verosimiglianza in regime naturalista e il valore generale e universale della rappresentazione letteraria trovano legittimazione proprio nell'adozione dei paradigmi epistemologici e dei meccanismi predittivi della scienza. Eppure, al di là delle *contraintes* delle dichiarazioni di poetica, frequenti sono i luoghi testuali in cui trova tematizzazione l'inverosimiglianza di eventi eccezionali o bizzarri, ma veri, oppure in cui si palesa l'azione del 'caso' (Pellini ne analizza il ruolo diegetico ne *L'Éducation sentimentale*). L'inverosimile non motivato (categoria, questa, genettiana) erompe nel corpo testuale, sbaragliando ogni fede nella consequenziale concatenazione dei fatti derivata dal determinismo positivista. La casistica è ovviamente variegata e l'introduzione del «vero inverosimile» può diventare occasione di un divertito e ironico gioco metaletterario, come nel primo capitolo de *L'Œuvre* di Zola, oppure oggetto di una rappresentazione seria, a tratti profondamente pessimista nella radicale sospensione di qualsiasi possibilità ermeneutica. È questo il caso del suicidio di Véronique nell'*explicit* de *La Joie de vivre*, che forza i criteri della verosimiglianza realista, mettendo in scena un evento assolutamente privo di una motivazione apparente: «*Honorine* e *La Joie de vivre* impongono l'irriducibile singolarità della vita individuale, l'inspiegabile absurdità di motivazioni private, eccezionali, addirittura indicibili» (p. 67).

Proprio Maupassant mostra le aporie di quello che Pellini definisce «neo-aristotelismo naturalista», forzandole fino al limite estremo: è da qui che ripartirà —pur nelle irriducibili divergenze ideologiche e formali— la promozione della natura particolare e contingente dell'esistenza da parte delle poetiche moderniste. Se il principio della selezione, mutuato da Maupassant dalla *Poetica* di Aristotele ed enunciato nella celebre prefazione a *Pierre et Jean*, sembra certo allontanare le sperimentazioni naturaliste dalle soluzioni primovecentesche; è altrettanto vero che l'implicito distacco da una mera stenografia del reale in favore di una resa illusionistica del «vero», il riconoscimento del soggettivismo delle percezioni sensoriali e la poe-

tica dello straniamento avvicinano la narrativa maupassantiana (e, più in generale, naturalista) al modernismo. A Pellini non resta altro che sfatare un vero e proprio luogo comune della critica novecentesca (e ancora contemporanea) non solo di area francese: perché il realismo non deve limitarsi a riprodurre stancamente quanto autentificato dal sigillo della *doxa*, bensì deve «eliminare gli automatismi della percezione, scrollarsi di dosso l'ipoteca del "già visto"» (p. 75).

GIULIA MELA  
Università degli Studi di Siena  
giulia.mela@student.unisi.it

