

Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento

Stefano Lazzarin

Usura tematica e obsolescenza del fantastico

Il racconto fantastico classico, ottocentesco, è portatore di una caratteristica lievemente paradossale: nel momento preciso in cui il genere conosce i suoi più splendidi fasti, risuonano numerose le lamentazioni funebri; in coincidenza con le più impetuose fiammate di popolarità – la grande voga di Hoffmann alla fine degli anni Venti dell'Ottocento, quella di Poe un ventennio più tardi, la straordinaria fioritura della *ghost story* anglo-sassone nella seconda metà del secolo e fino al primo quindicennio del Novecento – si moltiplicano i verdetti di decesso, avvenuto o imminente. Il fantastico viene dichiarato obsoleto proprio mentre le storie di fantasmi, diavolerie e apparizioni invadono il mercato librario, e proprio mentre il genere si appresta a colonizzare gli altri generi, producendo un fenomeno che è stato definito da Remo Ceserani la «fantasticizzazione»¹ del sistema letterario ottocentesco. Si tratta di una storia interessante, che ha come protagonisti, fra gli altri, gli scrittori dell'epoca romantica – da Balzac a Nodier a Janin a Gautier – e qualche decennio più tardi, con alcune lucidissime *chroniques littéraires*, Guy de Maupassant.²

Ma lasciamo il secolo d'oro del fantastico e veniamo al Novecento. Un teorico belga, Jacques Finné, ha cercato di descrivere il fantastico nove-

1 R. Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, p. 101. Il critico rimanda a Michail Bachtin e ai suoi studi sulla «romanizzazione» dei generi: cfr. in particolare M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* [1938], in Id., *Estetica e romanzo* [1975], trad. it. di C. Strada Janović, Einaudi, Torino 1979, pp. 445-482.

2 Per ulteriori dettagli sul *topos* dell'obsolescenza del fantastico negli scrittori ottocenteschi si può vedere S. Lazzarin, *Les Mille et une morts du fantastique*, in *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*, a cura di A. Montandon e S. Neiva, 2008, consultabile sul sito internet <http://reelc.net/files/Lazzarin.pdf> (la versione cartacea di questo articolo è uscita in «Caietele Echinox-Les Cahiers de l'Équinox», 16, 2009, pp. 124-135). I saggi maupassantiani sul tema si leggono in G. de Maupassant, *Chroniques*, prefazione di H. Juin, Union Générale d'Éditions, Paris 1980.

centesco ricorrendo alla categoria dell'«usure thématique»:³ i grandi temi del genere – ad esempio il fantasma, il vampiro, il patto con il diavolo – subirebbero assai presto un fenomeno di usura, che andrebbe poi accentuandosi nel corso del Novecento. A partire da una certa epoca, il lettore conosce questo repertorio a menadito: basta un'allusione a un rumore di catene o alle corse dei topi nel solaio, per fargli sospettare di avere a che fare con un fantasma e con una casa infestata; e non appena spuntano un cespo d'aglio o un referto medico che parla di anemia, egli sa già di dover chiedere spiegazioni a un vampiro... Il logorio cui sono sottoposti i temi tradizionali costituisce, per gli scrittori fantastici novecenteschi, la principale difficoltà, nella misura in cui sottrae loro il comodo stratagemma della *suspense*. Come parlare di vampiri dopoché Stoker ha minuziosamente definito la mitologia e la sintomatologia vampiresche, consegnandole a una precoce desuetudine? Come suscitare ancora l'interesse di un lettore ormai al corrente di ogni cosa, e anzi *blasé*? *Dracula* (1897), scrive Finné, «est une fin de parcours»: dopo il romanzo di Stoker «la thématique en était réduite au rabâchage. [...] Le père du vampire moderne faillit être, en même temps, son assassin».⁴

Tuttavia, ogni genere si situa alla convergenza di temi e di forme:⁵ ridurre il fantastico a un catalogo di motivi sarebbe quantomeno inesatto. Il fenomeno di usura che Finné segnala a livello tematico colpisce, in verità, un intero genere, che sembra diventare, a mano a mano che ci addentriamo nel Novecento, obsoleto.

Il Paese del manierismo

In Italia, il fantastico attecchisce nel periodo postunitario: cioè alcuni decenni più tardi rispetto alla Germania di Hoffmann, alla Francia di Nodier, all'Inghilterra di Mary Shelley, alla Russia di Gogol', agli Stati Uniti di Poe. È questo il famoso “ritardo italiano” su cui critici, scrittori e lettori hanno richiamato più volte l'attenzione, e che almeno dal punto di vista della cronologia sembra un dato difficile da confutare. Senza necessariamente sottoscrivere il giudizio di Calvino secondo cui «il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente “minore”»,⁶ è possibile ammettere che in Italia sia mancata una tradizione del fantastico continua, coerente, originale: quella che appunto hanno conosciuto le letterature “sorelle”. *L'alfier nero* (1867) e *Il pugno chiuso* (1870) di Arrigo

3 J. Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1980, *passim*, e per esempio p. 158.

4 *Ivi*, p. 164.

5 Cfr. in proposito Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 75.

6 I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento* [1983], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. II, p. 1665.



Boito, *La canzone di Weber* (1868) di Gualdo, *I fatali* (nei *Racconti fantastici*, 1869) di Tarchetti, *Un corpo* (1870) di Camillo Boito, *Il conte Ormano* (1876) di Graf sono begli esempi di fantastico, forse anche, nel caso dei testi di Arrigo Boito, piccoli capolavori; manca però il tessuto connettivo, la trama senza soluzione di continuità che lega – tanto per fare l'esempio della letteratura francese e per limitarsi a pochi testi celeberrimi – *Le Diable amoureux* (1772) di Cazotte a *Smarra* (1821) di Nodier, *La Vénus d'Ille* (1837) di Mérimée ad *Aurélia* (1855) di Nerval, *Spirite* (1865) di Gautier a *Le Horla* (1886, 1887) di Maupassant, per arrivare fino alle raccolte di Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*, 1874), Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels*, 1883) e Schwob (*Cœur double*, 1891). È mancata, in altri termini, una Grande Tradizione ottocentesca; per questo i testi dell'Ottocento italiano non sono stati in grado di rivestirsi del prestigio abbagliante del fantastico classico: per gli scrittori novecenteschi italiani i padri con cui misurarsi non sono scapigliati e veristi, ma i grandi autori del fantastico europeo, i già citati Hoffmann e Poe, Gautier e Maupassant, Gogol' e Stevenson.

Da questi tratti caratterizzanti e probabilmente distintivi – il “ritardo” italiano, l'assenza di padri ottocenteschi, la forte dipendenza dai modelli stranieri, cui possiamo aggiungere il netto divario “qualitativo” esistente fra la tradizione dell'Ottocento e del Novecento – discende un altro aspetto degno di nota. In Italia, risulta ulteriormente approfondita quell'influenza del fantastico classico alla quale, se si considera la forza paradigmatica del fantastico ottocentesco euro-americano, nessuno scrittore novecentesco poteva sfuggire. Tutto il fantastico novecentesco viene dopo l'*âge d'or* di Hoffmann e di Poe, e ne è ben consapevole: si tratta dunque di una letteratura manierista, per definizione e quasi per forza; ma la dipendenza dal canone classico è più forte nel Novecento italiano che altrove, i fenomeni di manierismo accentuati, la necessità di innovare e sperimentare viene percepita con maggiore intensità, perché in Italia non esiste una Grande Tradizione ottocentesca *autoctona*. In questo senso il fantastico italiano del Novecento occupa, fra tutte le letterature occidentali, una posizione al tempo stesso rappresentativa e peculiare: è *representativo* di quanto accade su scala europea, perché profondamente manierista al pari delle principali letterature fantastiche dell'Occidente; ma la sua traiettoria è *peculiare*, perché la letteratura fantastica italiana del Novecento è *la più manierista* di sette “sorelle” manieriste.⁷ Tutta la storia del fantastico italiano del Novecento può essere letta alla luce della

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

7 Il calcolo – ovviamente approssimativo – comprende, oltre alla nostra, le letterature francese, belga, spagnola, latinoamericana, americana, tedesca.

categoria del manierismo: la nostra è una tradizione tardiva, percorsa da ansie di fine della letteratura e vari complessi epigonistici.⁸

Ora, questa vicenda, che ho riassunto il più brevemente possibile, sembra fatta apposta per generare constatazioni di desuetudine, se non addirittura, come alla maniera ottocentesca, verdetti di decesso. In un Paese dove il peso della Grande Tradizione ottocentesca – occidentale e non autoctona, come si è visto – è così forte, più forte che nelle letterature “sorelle”, ci si aspetta che gli scrittori moltiplichino le riflessioni sull’obsolescenza del genere: a che scopo scrivere racconti fantastici quanto tutto è già stato detto? perché scriverne, se è impossibile anche soltanto avvicinarsi allo splendore dell’epoca di Hoffmann, Poe, Maupassant e Henry James? A Novecento inoltrato, in Italia più che altrove, il fantastico tende in effetti a diventare un genere antiquato, sorpassato, improbabile, e che sembra aver perso definitivamente ogni possibilità di essere riattualizzato.

Il becchino del fantastico

In tal senso, l’autore chiave è Tommaso Landolfi. Questi inizia la sua carriera come autore di narrazioni appartenenti per lo più al fantastico; ma a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta i suoi scritti rivelano una sfiducia crescente nei confronti del genere, che gli appare ormai come un vero e proprio anacronismo. Il primo Landolfi – quello dei romanzi brevi *La pietra lunare* (1939), *Racconto d’autunno* (1947), *Cancroregina* (1950), o anche dei racconti di *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *Il Mar delle Blatte e altre storie* (1939), *La spada* (1942), fino alla svolta rappresentata dalla *BIERE DU PECHEUR* (1953) e da *Ombre* (1954) – costruisce sì narrazioni innovative e già problematiche, ma ancora fedeli al canone del racconto “classico”; a partire dal 1953-1954, invece, quel canone cede il passo a un nuovo tipo di racconto, che potremmo definire “post-classico” o appunto “manierista”; contemporaneamente, l’insoddisfazione per le forme classiche approda a un discorso di contestazione, che le decostruisce e delegittima, affermandone recisamente l’impraticabilità. Un interprete acuto come Romano Luperini ha descritto molto bene questo itinerario, scegliendo un punto di vista meno circoscritto di quello qui adottato: «L’evoluzione dello scrittore è segnata [...] dalla progressiva disgregazione dello stesso strumento letterario».⁹ Così, se il primo Landolfi continua a servirsi

8 Ho sviluppato questa interpretazione in S. Lazzarin, *L’Ombre et la Forme. Du fantastique italien au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2004, e successivamente in Id., *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2008 (si veda soprattutto il cap. I, «Manierismo», pp. 21-31).

9 R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea* [1981], Loescher, Torino 1994, vol. II, p. 479.



delle forme ottocentesche, pur rileggendole in chiave ironico-nostalgica, per il secondo Landolfi il fantastico è ormai entrato a far parte dei generi “impossibili”, al pari di molti altri generi classici che pure lo scrittore pratica anche in quegli anni: il diario, l’elzeviro, il poliziesco, e del resto il racconto *tout court*.¹⁰ Non è certo un caso che Landolfi abbia pubblicato nel 1966 una silloge di *Racconti impossibili*; in uno di essi leggiamo che «*occorre avere una tal quale dose di follia per raccontare una storia, e forse il titolo di tutta intera la presente raccolta doveva essere, meno ambigualmente, Racconto: impossibile*». ¹¹ Ma per restare al fantastico, nel 1963 Landolfi dichiara senza ambage l’irrimediabile obsolescenza del genere, traendo spunto dal proprio caso personale:

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia «opera»; e tra l’altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, «autore di racconti fantastici». Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario, e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici... Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa («Questo solo di noi...»). ¹²

Questa «comprensione [...] negativa» landolfiana non è soltanto l’impossibilità d’affermare di cui aveva parlato, fin dal 1925, Eugenio Montale: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l’animo nostro informe [...]. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che

Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento

- 10 Sul “primo” e “secondo” Landolfi rimando a S. Lazzarin, «*Dissipatio Ph. G.*». *Landolfi, o l’anacronismo del fantastico*, in «Studi Novecenteschi», XXIX, 63-64, giugno-dicembre 2002, pp. 207-237, poi anche in francese: «*Dissipatio Ph. G.*», in Id., *L’Ombre et la Forme*, cit., cap. V, pp. 87-120. Sull’“impossibilità” del fantastico secondo Landolfi sono stati pubblicati o ripubblicati, nel giro di un decennio circa, non meno di nove studi critici; oltre al mio, si vedano: F. Amigoni, *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in «Strumenti Critici», XII, 1, 1997, pp. 1-31, poi con il titolo *La bestia folgorosa*, in Id., *Fantasmismi nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, cap. 3, pp. 66-94; S. Bellotto, *Tommaso Landolfi al di là del fantastico*, in Ead., *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Pendragon, Bologna 2003, cap. IV, pp. 185-252; A. Cortellessa, *Landolfi 1929-1937: sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, in «Moderna», VI, 1, 2004, pp. 41-64, soprattutto il paragrafo iniziale, «Le virgolette al “fantastico”», pp. 41-51; L. Lattarulo, *Landolfi e l’impossibilità del fantastico*, in «Ermeneutica Letteraria», I, 2005, pp. 99-104; F. Secchieri, *Fantastico e paradosso*, in Id., *L’artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Bulzoni, Roma 2006, cap. IV, pp. 161-199, che spinge la tesi dell’impossibilità fino ai suoi esiti più paradossali, negando che Landolfi sia mai stato un autore fantastico; P. Farinelli, *Con altre grammatiche: il fantastico di Landolfi*, in «Testo», XXIX, 56, luglio-dicembre 2008, pp. 75-97; della stessa, «[...] in un giardino d’Armida»: il «*Racconto d’autunno*» di Landolfi. *Esempio di metamorfosi novecentesca del fantastico*, in «Acta Neophilologica», 42, 1-2, 2009, pp. 153-161; S. Castaldi, *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, in «Forum Italicum», 44, 2, Fall 2010, pp. 359-373. Fra gli interpreti che si sono occupati della questione – anzi il primo di tutti sul piano cronologico – andrebbe poi menzionato S. Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 15-25, per il quale l’opzione del fantastico, in Landolfi, è puramente parodica.
- 11 T. Landolfi, *Rotta e disfacimento dell’esercito*, in Id., *Racconti impossibili* [1966], in Id., *Opere. II. 1960-1971*, a cura di I. Landolfi, Rizzoli, Milano 1992, p. 675; corsivo e tondo dell’autore.
- 12 T. Landolfi, *Rien va* [1963], *ivi*, p. 269.

non vogliamo». ¹³ È anche, nell'ambito che ci interessa, la lucida consapevolezza della desuetudine del modello del fantastico classico, senza che nessun percorso alternativo sia diventato, nel frattempo, visibile. Nei panni di teorico, Landolfi sa che il fantastico più inquietante lascia intatto l'universo quotidiano, eccettuato un solo, insignificante particolare: eppure quel dettaglio, come insegna Roger Caillois, basta a insinuare il dubbio sulla solidità dell'intero universo. ¹⁴ Precorrendo l'autore di *Au cœur du fantastique* (1965), Landolfi osserva, ancora in *Rien va* (1963):

sembra [...] che una deviazione parziale debba risultare, dal punto di vista rappresentativo, più mostruosa d'una totale, in quanto si tien più prossima a una realtà corrente e verosimile senza attuare quel rovesciamento e quella proiezione in dimensioni del tutto fittizie e arbitrarie che inevitabilmente e unicamente impegnerebbe facoltà secondarie del lettore, spingendolo a una valutazione meramente intellettuale e convincendolo per questa via che si tratta di mero gioco (questo è il limite di tutte le opere che partono da un dato inaccettabile dalla comune, per le quali infatti i migliori autori ricorrono, in un supremo tentativo di salvataggio, a una giustificazione naturale). ¹⁵

Ma appunto tale «deviazione parziale» dalla norma – che il fantastico classico aveva eletto a proprio fondamento strutturale – non dispone più di un “contenitore” adatto, non ha più un genere letterario deputato a rappresentarla, da quando le rassicuranti certezze del positivismo ottocentesco si sono dissolte e la «realtà corrente e verosimile» sembra essere evaporata, o essersi magari condensata nella squallida quotidianità di cui parla un altro luogo di *Rien va*. ¹⁶ La storia di Landolfi è precisamente la storia di questa scoperta, e del suo ultimo approdo: il silenzio. «[Q]uando un racconto ha da finire così, tanto vale non scriverlo», ¹⁷ leggiamo ancora nei *Racconti impossibili*; tale fu, in effetti, la soluzione scelta sempre più spesso da Landolfi. Come nota Ferdinando Amigoni, il fantastico «recede quantitativamente nelle opere degli anni sessanta e settanta»: in *Un paniere di chioccioline* (1968), per esempio, «su cinquanta elzeviri, solo tre sono pienamente fantastici». ¹⁸

13 E. Montale, *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*, in Id., *Ossi di seppia* [1925], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 29, vv. 1-2 e 11-12.

14 Si veda in particolare l'analisi dei «détails troublants» che compaiono nelle *Nozze di Cana* di Hieronymus Bosch: R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, p. 32.

15 Landolfi, *Rien va*, cit., p. 285.

16 Cfr. *ivi*, p. 348: «Ah, io sono affondato fino al collo nella realtà trita e quotidiana, e da essa completamente soverchiato».

17 Landolfi, *Rotta e disfaccimento dell'esercito*, cit., p. 676; corsivo dell'autore.

18 Amigoni, *Fantasma nel Novecento*, cit., p. 88.



***Diario perpetuo*, il testamento spirituale di Landolfi**

D'altra parte, se il numero dei racconti fantastici sembra decrescere con gli anni, ne troviamo ancora qualche esempio significativo nell'ultimissima parte della carriera letteraria di Landolfi. Il rilievo rischierebbe di invalidare quanto sostenuto finora; vale dunque la pena di riconsiderare da vicino la questione. A tale scopo, attingerò al *Diario perpetuo* (2012): l'ultima raccolta di Landolfi, pubblicata postuma a cura di Giovanni Maccari, il cui progetto era stato chiaramente formulato dallo scrittore. Lo dimostra, fra l'altro, il ricorrere dell'indicazione *Diario perpetuo* nei titoli degli elzeviri degli anni Settanta:¹⁹ Landolfi inserisce così i suoi racconti all'interno di una serie coerente, che prefigura per l'appunto il libro del 2012.

Ho scelto di concentrarmi sul *Diario perpetuo* per varie ragioni: questa raccolta – a tutt'oggi l'ultimo inedito landolfiano pubblicato dopo la morte dello scrittore – costituisce il testamento letterario di Landolfi; il testo inaugurale *Isolia splendens* esce sul «Corriere della Sera» del 31 luglio 1964, in perfetta contiguità cronologica con la dichiarazione di *Rien va* a proposito dell'anacronismo del fantastico (1963): il dato mi sembra prezioso, e la coincidenza non certo dovuta al caso; il *Diario perpetuo* è la raccolta landolfiana nella quale si colgono con maggiore chiarezza i fenomeni che cercherò di illustrare; inoltre, l'opera ha goduto per il momento di poca attenzione critica, anche per la data recente di pubblicazione. Aggiungerò un'ultima osservazione: i testi landolfiani mi serviranno da viatico nel tentativo di abbozzare una tipologia del racconto fantastico quale è stato praticato nel secondo Novecento;²⁰ ora, il *Diario perpetuo* è forse il libro di Landolfi in cui figura la maggior copia di esempi appartenenti ai tre modelli di racconto fantastico su cui mi soffermerò.

Di seguito, analizzerò in dettaglio tre racconti, prima di definire i modelli narrativi corrispondenti e di menzionare altri esempi, landolfiani e no.

Trite storielle narrate al modo antico

Che tipo di racconti fantastici scrive, dunque, chi è ormai persuaso che il fantastico sia un genere ottocentesco, desueto, anacronistico, impossibile?

Un primo “tipo” testuale è rappresentato dal *Millantatore*.²¹ Qui il narratore riferisce la storia di fantasmi raccontatagli a più riprese dallo zio – il millantatore del titolo – che, giovane «ufficiale di prima nomina»,²²

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

19 Cfr. G. Maccari, *Nota al testo*, in T. Landolfi, *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-1978*, a cura di G. Maccari, Adelphi, Milano 2012, p. 384.

20 Cfr. *infra*, § 9.

21 Cfr. T. Landolfi, *Il millantatore* [7 dicembre 1969], *ivi*, pp. 147-151.

22 *Ivi*, p. 147.

si trova a vivere un'avventura a metà fra galante e soprannaturale. Dopo aver fatto la conoscenza, «nel principale caffè» della sonnolenta cittadina di provincia in cui è di stanza la sua guarnigione, di «due avvenenti, imprevedute creature»,²³ due donne «come racchiuse nella speciale, indefinibile aura che ci permette di distinguere una dama da una bottegaia»,²⁴ il protagonista le segue nella loro «casa patrizia», trascorre la serata in conversazioni e musiche, si congeda, e l'indomani mattina, raggiunto da un improvviso ordine di partenza del reggimento, si avvede di aver dimenticato dalle sue ospiti «il portasigari d'oro, dono di mia madre». ²⁵ Ritrovato il «vecchio palazzotto», che alla luce del giorno pare «suggellato»,²⁶ lo zio scopre che è disabitato esattamente da un secolo; fattosi allora aprire il portone, conduce l'incredulo e sconcertatissimo guardiano fino a quel «tavolino rotondo nel vano d'una finestra»²⁷ dove rammenta di aver lasciato il portasigari. E dove, ovviamente, l'oggetto si trova ancora.

Questo rapido riassunto è sufficiente a cogliere l'aspetto più significativo del *Millantatore*: la sua assoluta, deliberata, rivendicata adesione a un modello canonico di racconto fantastico, e anzi, potremmo dire, al modello canonico di racconto fantastico. Landolfi segue con scrupolo le regole ottocentesche, a cominciare da quella dell'oggetto mediatore, che come ha mostrato Lucio Lugnani dà forma e struttura, con la sua presenza, al tipo narrativo forse più caratteristico e diffuso nel fantastico classico.²⁸ Nel *Millantatore* l'oggetto che testimonia la realtà effettiva dell'evento soprannaturale è il già menzionato portasigari d'oro; il narratore non manca di sottolinearne la decisiva importanza strutturale: «l'oggetto in parola era stato puntualmente ritrovato lì dove detto... con tutto ciò che da un simile caso si poteva inferire e ricostruire». ²⁹ Attorno a questo perno narrativo Landolfi dispone una panoplia di temi topici, che sarebbe lungo elencare; segnalerò soltanto la scadenza magica dei cento anni in capo alla quale i due fantasmi ricompaiono («la casa non era abitata da almeno cento anni... anzi, a pensarci bene, da cento anni giusti, scaduti appunto la notte precedente...»):³⁰ tale decorso di tempo può ricordarne vagamente altri della letteratura di modo fiabesco – si pensi al sonno di un secolo della Bella Addormentata nella fiaba di Perrault³¹ – ma allude, più spe-

23 *Ibidem*.

24 *Ivi*, p. 148.

25 *Ivi*, p. 149.

26 *Ibidem*.

27 *Ivi*, p. 150.

28 Cfr. L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani et alii, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288.

29 Landolfi, *Il millantatore*, cit., p. 151; corsivo mio.

30 *Ivi*, p. 150.

31 Cfr. Ch. Perrault, *La Belle au Bois Dormant* [*Histoires ou contes du temps passé*, 1697], in Id., *Contes*, a cura di M. Soriano, Garnier-Flammarion, Paris 1991, p. 250.

cificamente, alla precettistica estenuante cui sono sottoposti gli spettri ottocenteschi. Un altro scrittore novecentesco italiano, Manganelli, accenna a questa normativa in uno dei suoi trattatelli sul comportamento dei fantasmi, *Quarantuno* (*Centuria*, 1979):

Un fantasma può meditare, leggere, camminare, e se è abbastanza stupido o annoiato, fare rumori e scuotere le tende; questo, naturalmente, se c'è qualcuno da spaventare. Un fantasma può lasciare il castello che gli è stato assegnato solo per una settimana dopo il primo secolo, due dopo il secondo, e così via: una faccenda abbastanza burocratica.³²

Insomma, potremmo definire *Il millantatore* con le parole che Lugnani adopera per il racconto fantastico pirandelliano *Effetti d'un sogno interrotto* (nella raccolta *Una giornata*, 1937): si tratta di un vero e proprio «oggetto d'antiquariato».³³ Proprio come in Pirandello, in Landolfi la forma del racconto (classico) si rispecchia nel tema (topico): se in *Effetti d'un sogno interrotto* i *topoi* ottocenteschi dell'antiquario sinistro e del quadro animato corrispondono a procedure retoriche, narrative, stilistiche che rimandano al paradigma classico del genere, nel *Millantatore* la struttura narrativa dell'oggetto testimoniale è un contenitore destinato ad accogliere un intero repertorio di temi tradizionali. Come sottolinea metaletterariamente il narratore landolfiano, siamo di fronte a 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*»;³⁴ chi racconti una storia vieta e risaputa, lascia intendere Landolfi, dovrà per forza esprimersi in maniera desueta: le parole insolite, che si annidano fra le pagine del vocabolario – lo zio non bussa alla porta delle gentildonne di provincia, bensì la sollecita: «dovetti sollecitare la loro porta (così dicevasi) ad ora incompatta»³⁵ – sono le uniche in grado di riferire una vicenda siffatta. L'apparenza, l'abbigliamento e i modi stessi delle «avventuriere di provincia» – «non più giovanissime», le due donne indossano abiti che rivelano «alcunché di eccentrico o singolare [...], come dire?, d'antico» – costituiscono un logico corollario del linguaggio «desueto, quasi obliato»³⁶ con cui si esprimono, e che verrà adottato d'istinto dallo zio, e dal narratore medesimo nell'esporre il racconto dello zio. A Novecento inoltrato, il fantastico è diventato un genere anacronistico, narrabile solo per via di iperbole – consapevole iperbole – dei suoi luoghi comuni.

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

32 G. Manganelli, *Quarantuno*, in Id., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* [1979], a cura di P. Italia, con un saggio di I. Calvino, Adelphi, Milano 1995, pp. 97-98.

33 Lugnani, *Verità e disordine*, cit., p. 210.

34 Landolfi, *Il millantatore*, cit., p. 151; corsivo dell'autore.

35 *Ivi*, p. 149.

36 *Ivi*, rispettivamente pp. 149, 148, 148, 149.

Metastasi metaletterarie

Nel *Millantatore*, non mancano alcuni spiccati elementi metaletterari. Appena comincia a raccontare, per esempio, lo zio del narratore viene interrotto da un ipotetico lettore al corrente di codici narrativi ottocenteschi:

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).³⁷

Stefano
Lazzarin

Utilizzando una terminologia che riprenderò in sede di conclusione, potremmo definirlo un inserto “metafantastico” all’interno di un racconto che, per la sua smaccata fedeltà ai moduli classici, può essere a sua volta battezzato “iperfantastico”. Ora, è chiaro che per quanto un autore sia talentuoso o geniale, non potrà mai redigere un racconto assolutamente ottocentesco in pieno Novecento; perfino chi riscrisse alla lettera – poniamo – *La Venus d’Ille*, ne farebbe qualcosa di nuovo, di “novocentesco”, come mostra argutamente l’aneddoto borgesiano del *Pierre Menard, autor del Quijote*. L’ironia, le allusioni, gli ammicchi metanarrativi frequenti nei racconti fantastici landolfiani basterebbero, è evidente, a distinguerli dai testi classici “autentici”; ma il fatto è che in alcuni racconti landolfiani questi elementi metatestuali prendono nettamente il sopravvento, determinando con la loro presenza la struttura narrativa nel suo insieme. Questa seconda classe di racconti fantastici risulta ben esemplificata dai *Due cugini*.³⁸

Viene qui narrata la disputa di «due nobili cugini» rivali che, giurando «di non aver paura neanche del Demonio»,³⁹ sfidano al tempo stesso le potenze infernali e la presunta impavidità dell’uno e dell’altro. Il secondo cugino dichiara che a mezzanotte in punto darà una cucchiata di minestra calda a ognuno degli scheletri che se ne stanno «ritti stecchiti lungo le pareti» di una certa cripta; il primo sarà invece sottoposto, un anno più tardi, a «improvvisa ed inopinata» prova,⁴⁰ cioè l’apparizione notturna nella sua camera da letto di un frate nero, accigliato, silenzioso e terribile. Lo si vede: gli ingredienti narrativi scelti da Landolfi sono perfettamente convenzionali. La sfida soprannaturale è uno dei grandi *topoi* del fantastico ottocentesco, il cui personaggio più tipico è forse l’incredulo, che sorride di scherno alla superstizione altrui e fidando nella propria razionalità positivista intende mettere alla prova l’Aldilà: quanti protagonisti di *ghost stories* non accettano baldanzosamente di passare una notte nella camera

37 *Ivi*, p. 147.

38 Cfr. T. Landolfi, *I due cugini* [21 ottobre 1969], in Id., *Diario perpetuo*, cit., pp. 139-142.

39 *Ivi*, p. 139.

40 *Ivi*, rispettivamente pp. 140 e 141.



infestata di turno, salvo poi uscirne, alle prime luci dell'alba, rovinosamente segnati nel fisico e nello spirito? Anche l'annessa burla soprannaturale della minestra che scotta – uno degli scheletri se ne lamenta rumorosamente, ma si tratta, come il secondo cugino intuisce subito, di un *mauvais plaisant* «nascosto in qualche luogo lì dietro la fila»⁴¹ – appartiene a un repertorio arcinoto: un intero filone della letteratura ottocentesca mette in scena fantasmi di cartapesta o di stoffa, al punto che sarebbe difficile fornire degli esempi senza compilare, sull'argomento, un catalogo di Leporello. Quanto all'«allampanato frate nero che [...] fissa senza far motto» il primo cugino,⁴² è probabile che Landolfi pensasse – almeno per l'apparenza esteriore di questo personaggio foriero di sventura e di pazzia – all'apparizione soprannaturale del racconto di Čechov intitolato *Il monaco nero* (1894). Il fatto che il frate se ne stia immerso in un sepolcrale silenzio è una strizzata d'occhio alla «ghosts' rule never to speak first»,⁴³ come la definì Hawthorne, e più in generale all'abitudine che hanno i fantasmi ottocenteschi di non aprire bocca neppure se interpellati ripetutamente e concitatamente: la Monaca Sanguinante di Matthew Gregory Lewis (*The Monk*, 1796), i marinai spettrali del vascello fantasma di *Manuscript Found in a Bottle* (1833) di Poe, i fantasmi di Henry James e quelli di Ambrose Bierce, per elencare alcuni fra i più illustri esemplari della stirpe, non rispondono mai quando si rivolge loro la parola. In un altro testo del *Diario perpetuo*, *La donna coll'ombrello*, lo stesso Landolfi fornisce una magistrale reinterpretazione del *topos*.⁴⁴

I due cugini sarebbero allora, proprio come *Il millantatore*, un pezzo d'antiquariato? In realtà, lo statuto dei due racconti risulta profondamente diverso. Nei *Due cugini*, i *topoi* del fantastico sono incastonati in una struttura narrativa estremamente problematica, in cui ogni parola pronunciata dal narratore – e dal vecchio che riferisce, all'interno del racconto di racconto, la storia dei due cugini – diventa l'occasione di variazioni, puntualizzazioni, incisi, distinguo di carattere metaletterario. La dimensione autoriflessiva è evidente fin dall'incipit: «Questa che segue è una storia antica», esordisce il narratore; dove forte è la tentazione di leggere nel qualificativo «antica» un ammicco metatestuale ai tempi in cui il fantastico era ancora possibile, all'età aurea («“Tempi di oro”, li chiamava esattamente tal mio zio») in cui «la gente [...] aveva perfino comodo di temere morti, fantasmi e larve d'ogni specie». ⁴⁵ Nel seguito, il racconto viene in-

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

41 *Ivi*, p. 140.

42 *Ivi*, p. 141.

43 N. Hawthorne, *The Ghost of Dr Harris* [1856], in Id., *The Complete Short Stories of Nathaniel Hawthorne*, Hanover House, Garden City (N.Y.) 1959, p. 567.

44 Cfr. T. Landolfi, *La donna coll'ombrello* [24 aprile 1969], in Id., *Diario perpetuo*, cit., p. 113.

45 Landolfi, *I due cugini*, cit., p. 139.

terrotto senza tregua; il narratore interviene per sottolineare spiritosamente i propri effetti o effettacci:

Gli opportuni accordi furono presi per la più corta; trasferiamoci adesso nella cripta medesima, sulla mezzanotte.

Silenio di tomba, naturalmente; fiato d'avello; eccetera coi rimanenti sinonimi.⁴⁶

O per esercitare una forma di critica storica, scherzosa come la prova degli scheletri da imboccare:

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 cucchiaino, avanza.⁴⁷

Altri inserti danno voce, come accade di frequente nel secondo Landolfi, al senso di impotenza del narratore, che si dichiara nella fattispecie geloso del vegliardo – sorta di cantastorie da letteratura orale – che gli ha riferito la vicenda dei due cugini:

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 [il primo cugino alle prese col frate], da lasciarmi col fiato sospeso. Mentre, com'è noto, la penna di noi scrittori abborre le fasi preparatorie e tira piuttosto alle crisi finali...⁴⁸

Il finale dei *Due cugini*, poi, è sintomaticamente “aperto”, come in molti testi landolfiani degli anni Sessanta e Settanta. In *Rotta e disfaccimento dell'esercito (Racconti impossibili)*, il meccanismo narrativo si inceppava come un motore surriscaldato e subentrava la voce di un narratore extradiegetico, che si accollava una scomoda funzione di regia e un altrettanto difficile ruolo di avvocato del diavolo, incaricandosi di difendere lo scrittore e di spiegare al lettore perché la storia si fosse interrotta, e perché nessuna storia potesse ormai essere condotta a buon fine; nel racconto che stiamo esaminando vengono invece abbozzate varie ipotesi di scioglimento, concorrenziali e incompatibili, mentre il narratore rivendica per sé una responsabilità per così dire “filologica”, indicando le ragioni dell'improbabilità dell'una o dell'altra congettura ed esponendo la propria versione dei fatti:

46 *Ivi*, p. 140. L'espedito può ricordarne di analoghi in area magico-realistica; così per esempio in Bontempelli: «tutta la massa umana, sommovendosi e pigiandosi verso la vetrata spalancata, gridava, conclamava, urlava, tumultuava, strepitava, chiassava, e nel *Dizionario dei Sinonimi* del Tommaseo non ne trovo altri» (M. Bontempelli, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* [1920], in *Id., Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. 49).

47 Landolfi, *I due cugini*, cit., p. 140.

48 *Ivi*, p. 141.



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.⁴⁹

Sul finale del racconto di racconto si innesta d'altronde un secondo finale, quello del racconto di primo grado, in cui il narratore decide di replicare di persona l'esperienza della cripta, nel tentativo di far rivivere i fantasmi, il brivido, la poesia e il romanticismo dei già menzionati Tempi di oro:

Io [...], dopo aver ascoltato la storiella qui sopra sommariamente riferita, vollì 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. [...] 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.⁵⁰

Gli scheletri, *hélas!*, non parlano più, e «i vecchi, purtroppo, non credono ai fantasmi»: ⁵¹ il mondo stesso si è svuotato, di poesia, di soprannaturale e di letteratura fantastica. Il repertorio che una volta funzionava così bene, adesso che il narratore si è fatto vecchio – e a Novecento inoltrato, quando ormai il fantastico è diventato il genere anacronistico per eccellenza – non riesce «a risuscitare uno solo dei brividi di quel tempo trascorso». ⁵²

Non è successo nulla, eppure...

Se nei testi del primo gruppo trionfano i codici e i *clichés* assunti ed esibiti come tali, e in quelli del secondo proliferano, sul corpo del racconto fantastico, le metastasi di un'incessante riflessione sulla letteratura, sul narrare, sul fantastico medesimo, nel terzo gruppo di esempi si afferma una nuova versione del genere, sottile e quasi inafferrabile, ma che alla resa dei conti risulta perturbante al pari di quella classica. Emblematico di questo terzo tipo narrativo è *Fantasie imprudenti*.⁵³

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

49 *Ivi*, p. 142.

50 *Ibidem*.

51 T. Landolfi, *La paura della paura* [16 febbraio 1970], in Id., *Diario perpetuo*, cit., p. 165.

52 *Ibidem*.

53 Cfr. T. Landolfi, *Fantasie imprudenti* [11 dicembre 1968], *ivi*, pp. 93-97.

Si tratta in verità di un racconto che ne contiene almeno tre, collegati dal minimo comun denominatore indicato dal titolo. Fantasia imprudente è quella dell'amico del narratore, che infantilmente impaurito dal buio della notte si stringe addosso le coltri, e dandosi poi dello sciocco, trae «risolutamente le braccia di sotto il lenzuolo», un attimo prima che «un pugno d'acciaio» gli stringa il polso «con sovrumana saldezza»;⁵⁴ incauto è pure il figlioletto di cinque anni del narratore, desideroso di mostrare agli adulti che non teme il buio né i mostri che vi si annidano, e che quando viene il dunque, spaventato dalle «lugubri frottole» del padre intorno a «una mano pallida, cerea anzi verdastra, colle unghie sanguinose», che uscirebbe nottetempo dalla cassapanca del salotto, corre a rifugiarsi «nei paraggi della mamma»;⁵⁵ e soprattutto, imprudente il narratore stesso, che pochi giorni più tardi scopre l'inaspettato risvolto delle proprie fole. Tutto comincia con un odore singolare e un po' troppo persistente:

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 [...] 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.⁵⁶

Successive ipotesi e febbrili investigazioni non danno alcun esito, se non quello di disorientare il narratore – «mi sentivo ormai turbato, impegnato in una ricerca da cui dipendesse la salute dell'anima»⁵⁷ – e insomma di comunicargli un po' di quella *inquiétante étrangeté* che è caratteristica del fantastico classico. Alla fine, convintosi che ci sia un topo morto da qualche parte, il protagonista segue l'odore misterioso fino alla sua scaturigine: la vecchia cassapanca già citata, piena di cianfrusaglie come un armadio baudelairiano e che non alloggia, manifestamente, nessuna creatura in putrefazione. Donde la rinnovata crisi epistemologica del personaggio di Landolfi, la quale per inciso dimostra che non sempre, nel fantastico novecentesco, l'*hésitation* scompare, e che il soprannaturale vi può ancora produrre quel conflitto di paradigmi su cui si reggeva il modello classico del genere:⁵⁸

54 *Ivi*, p. 94.

55 *Ivi*, p. 96.

56 *Ivi*, p. 94.

57 *Ivi*, p. 95.

58 Sulla fine dell'*hésitation*, la morte del verosimile, la scomparsa del conflitto epistemologico caratteristico del fantastico ottocentesco ha insistito con eccessiva baldanza la critica italiana, impegnata



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 [...].

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.⁵⁹

La spiegazione è quella che conosciamo, e che viene introdotta soltanto ora, attraverso un *flash-back*: «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».⁶⁰ In altri termini, l'odore della «mano di morta»⁶¹ proviene da una figura stilistica, da un'invenzione letteraria; le parole possono esalare fetidi miasmi, come mostrano tanti racconti landolfiani in cui le vediamo animarsi, muoversi in qua e in là, farsi petulanti e insolenti, incarnarsi in creature mostruose e minacciose. Ancora in altri termini: non è successo nulla, non siamo usciti dalla dimensione di una fantasticheria senza seguito; ma al tempo stesso qualcosa è pur avvenuto, se è vero che la cassapanca puzza, che dalla «fantasia» – per quanto «imprudente» – provengono inequivocabili zaffate di putrefazione. Un odore non è molto, anzi non è nulla, se non ne discende nessuna conseguenza di nessun genere nell'ordine di realtà interno alla finzione; eppure è già qualcosa, se per il narratore rimane inspiegabile e se quel lezzo lascia dietro di sé, evaporando, l'aroma familiare e inquietante dell'*Unheimliche*. Il «neofantastico» – come è stato battezzato da Jaime Alazraki⁶² – è precisamente questo: una nuova specie di «disagio sottile e persistente, lontanissimo da terrori incontrollabili e capelli ritti o precocemente incanutiti», lontano cioè dagli effetti di terrore frequenti nel paradigma ottocentesco;⁶³ un perturbante «interstiziale», per dirla con Cortázar,⁶⁴ più sfuggente di quello – pur generalmente al-

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

in una vera e propria crociata contro la teoria dei generi. Si può vedere in proposito il bilancio critico sul fantastico italiano che ho curato insieme a cinque collaboratori per la rivista «Moderna»: cfr. S. Lazzarin, *Bilanci: il fantastico italiano (1980-2007)*. I. *Il punto sul fantastico italiano*, in «Moderna», IX, 2, 2007, pp. 213-252, e S. Lazzarin, F.I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Bilanci: il fantastico italiano (1980-2007)*. II. *Repertorio bibliografico ragionato*, ivi, pp. 253-270.

59 Landolfi, *Fantasie imprudenti*, cit., p. 95.

60 *Ivi*, p. 96.

61 *Ibidem*.

62 Alazraki definisce Borges e Cortázar «neofantastici» in vari suoi saggi: cfr. per esempio J. Alazraki, *The Fantastic as Surrealist Metaphor in Cortázar's Short Fiction*, in «Dada/Surrealism», 5, 1975, pp. 28-35, e soprattutto la monografia *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid 1983.

63 Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, cit., p. 144.

64 Cfr. J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto* [*Algunos aspectos del cuento, 1962-1963*] e *Del racconto breve e dintorni* [*Del cuento breve y sus alrededores, in Último round, 1969*], in Id., *I racconti*, a cura di E. Franco, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, rispettivamente pp. 1311-1327 e 1328-1337; e soprattutto J. Cortázar, *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica* [1976], in Id., *Obra crítica*, a cura di S. Yurkievich, J. Alazraki, S. Sosnowski, Alfaguara, Madrid 1994, vol. III, a cura di S. Sosnowski, pp. 99-111.

quanto sottile, per lo meno nei testi migliori – del racconto classico. Senza che sia possibile ravvisarvi la struttura palesemente binaria del fantastico classico, più volte studiata da teorici e critici, il neofantastico suscita nel lettore – e sia pure il lettore modello, la «“fonction” de lecteur»⁶⁵ di cui parla Todorov – la stessa irriducibile sensazione di ambiguità del racconto ottocentesco. Nel finale di *Fantasie imprudenti*, Landolfi fornisce una magnifica descrizione di questo nuovo fantastico:

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 sistamarla nel nostro polveroso cosmo interiore?⁶⁶

Tre modelli di fantastico post-classico

Al termine di questo breve percorso fra i testi del *Diario perpetuo*, cercherò di rispondere ai due interrogativi rimasti in sospeso. Mi chiedevo che tipo di racconti fantastici possa scrivere chi è fermamente persuaso dell'obsolescenza e anzi dell'impossibilità del fantastico; e se la constatazione che nel *Diario perpetuo* sono presenti, nonostante tutto, alcuni rilevanti esempi di fantastico possa invalidare l'ipotesi interpretativa sopra delineata, che postula l'esistenza di due grandi fasi nella carriera letteraria di Landolfi e suppone che lo scrittore, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, abbia significativamente diradato le proprie esperienze narrative in questo campo.

Credo sia possibile rispondere a entrambe le domande tracciando quella tassonomia del fantastico nel secondo Landolfi che spero sia emersa indirettamente dall'analisi del *Millantatore*, dei *Due cugini* e di *Fantasie imprudenti*. Identificherei tre tipologie o modelli di fantastico post-classico, con l'avvertenza che i confini sono sfumati e che nella maggior parte dei casi lo stesso racconto potrebbe essere assegnato ad almeno due tipologie.

Il primo gruppo è quello dei racconti *iperfantastici*. Sono i «pezzi d'antiquariato» di cui parla Lugnani: racconti ottocenteschi perfetti, ma scritti nel Novecento. A riconoscerli come post-classici ci aiutano le tinte ironiche, nostalgiche, allegoriche o metafisiche della narrazione; e più di ogni altra cosa, forse, l'eccesso – tematico, retorico, narrativo – che li caratterizza: quell'accumulazione iperbolica e consapevole dei *topoi* e dei *clichés*, quell'esibizione delle regole di buon funzionamento del racconto classico, che mi ha spinto a designarli mediante il prefisso “iper-”. A questo primo

65 Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, p. 36.

66 Landolfi, *Fantasie imprudenti*, cit., p. 97.



tipo narrativo, esemplarmente incarnato dal *Millantatore*, appartengono altri testi del *Diario perpetuo*, soprattutto *La donna coll'ombrello* (24 aprile 1969); nel resto della produzione narrativa landolfiana va citato almeno quel gioiello iperfantastico che è il raccontino *Un passo* (18 novembre 1963, poi nella raccolta *Un paniere di chioccioline*, 1968).

Chiamerò i racconti del secondo gruppo *metafantastici*: sono quelli che smontano il meccanismo, mostrandoci per così dire “in diretta” che il racconto fantastico è diventato impossibile. Rispetto ai racconti iperfantastici, quelli metafantastici riusano un repertorio altrettanto vasto di ingredienti classici, dai temi ai *topoi* alle strutture retoriche e narrative; ma gli inserti metaletterari prendono qui nettamente il sopravvento, proliferando come metastasi all'interno dell'organismo narrativo, e giungendo talora a soffocare il racconto, a renderlo letteralmente impossibile: in questo secondo gruppo di narrazioni ricorrono i finali aperti e le storie interrotte. Oltre ai *Due cugini*, un altro testo chiave è *La paura della paura* (16 febbraio 1970); vanno ricordati inoltre, per la loro forte dimensione metaletteraria, *Un oggetto inquietante* (18 maggio 1970), *Il solitario* (23 giugno 1970) e *Gatto telegrafista* (8 agosto 1970), che compongono un tritico sull'inspiegabilità fantastica e sull'inesplicabile come quintessenza della vita umana. Al di fuori del *Diario perpetuo*, il testo più notevole è probabilmente *Ombre* (nella raccolta omonima, 1954), che contamina fantastico e poliziesco – mescolanza non rara in Landolfi – e approda alla decostruzione di entrambi i generi.

Infine, il terzo gruppo è quello dei racconti *neofantastici*, che mettono in scena un nuovo tipo di perturbante, dai caratteri inusitati nella tradizione classica e propriamente “novecentesco”. Si possono distinguere, nella fattispecie, due sotto-tipologie: nella prima non succede nulla e però quel nulla risulta perturbante; nella seconda, il soprannaturale si impone fin dall'incipit del racconto, secondo il modello che Finné chiama del «*récit d'aventures fantastiques*»⁶⁷ e con quella che Francesco Orlando definisce la «prepotenza immediata d'un pugno sul tavolo».⁶⁸ Nel primo caso, a risultare perturbante è il fatto che non ci sia nulla di propriamente perturbante, soltanto il sospetto che ciò che accade potrebbe esserlo; nel secondo caso, ciò che inquieta e sconcerta è – con le parole di Camus relative alla *Metamorfosi* di Kafka (*Die Verwandlung*, 1912) – lo stupefacente «*manque d'étonnement*» dei personaggi che assistono al prodigio.⁶⁹ Entrambe queste sottospecie o declinazioni del neofantastico si collocano

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

67 Finné, *La Littérature fantastique*, cit., p. 157.

68 F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*. I. *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001, p. 201.

69 Cfr. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 177: «“on ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement”, disait Camus à propos de Kafka».

lontano dal modello classico dell'irruzione del soprannaturale nel «paradigma di realtà»,⁷⁰ e da ciò che Roger Caillois ha battezzato l'Apparizione, descrivendone felicemente gli effetti dirompenti.⁷¹ Ora, se la prima sottospecie, come si è visto, è quella di *Fantasie imprudenti* – ma anche di *Un volto umano* (27 settembre 1971) e *La versiera* (17 aprile 1977) – in compenso il tipo del «soprannaturale d'imposizione» orlandiano⁷² sembra assente sia nel primo sia nell'ultimo Landolfi; a meno che non si voglia ascrivere a questa classe di racconti *Il Mar delle Blatte* (che dà il titolo alla raccolta del 1939), il quale però sembrerebbe più facilmente riconducibile a un *merveilleux* di matrice onirica e surrealistica.

Non c'è dunque contraddizione, se non apparente, fra il Landolfi teorico del fantastico – che lo considera come un genere anacronistico – e lo scrittore: quest'ultimo continua sì a scrivere racconti fantastici, ma che si collocano tutti, per così dire, *oltre il fantastico*, in una zona letteraria – quella dell'“iper-”, del “meta-”, del “neo-” – che presuppone il superamento definitivo del paradigma classico. Applicando al fantastico una facezia che Landolfi riserva al genere elzeviristico, in un testo che ne dimostra l'impraticabilità e che non a caso risale al periodo dei *Racconti impossibili*, potremmo dire che il secondo Landolfi ha risolto il problema di scrivere racconti fantastici non scrivendone:

Di che si preoccupava egli? *l'articolo si poteva fare non facendolo*. Sì, a lui bastava riferire delle sue pene, delle sue difficoltà, e dell'impossibilità di fare l'articolo; riferirne così pari pari [...] e l'articolo, salvo il carosello verbale, sarebbe stato bell'e fatto.⁷³

Prima e dopo Landolfi

Landolfi è l'autore di racconti fantastici post-classici più significativo, in Italia e a mio avviso anche altrove; e questo nonostante il silenzio dei teorici non italofofoni, che visibilmente non lo conoscono nemmeno per sentito dire.⁷⁴ Tuttavia, per ognuno dei tre modelli di racconto che ho cercato di identificare avrei potuto produrre numerosi esempi di altri scrittori; ne citerò di seguito alcuni, con un'indispensabile premessa: esi-

70 Su questa nozione cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, in R. Ceserani et alii, *La narrazione fantastica*, cit., pp. 37-73, e in particolare la definizione sintetica che si legge *ivi*, p. 54.

71 Cfr. R. Caillois, *De la fêerie à la science-fiction. L'image fantastique* [1958], in Id., *Obliques, précédé de Images, images...*, Stock, Paris 1975, pp. 9-44, in particolare p. 28.

72 Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 224.

73 T. Landolfi, *A tavolino* [20 maggio 1965, poi in *Un panier di chiacchiere*, 1968], in Id., *Opere*. II. 1960-1971, cit., vol. II, p. 981; corsivo mio.

74 Come nota Amigoni, per i critici «stranieri [...] il fantastico italiano sembra non esistere» (F. Amigoni, «Una sera di state, passando per Via Buia». *Appunti sul fantastico italiano*, in *Le soglie del fantastico*, a cura di M. Galletti, Lithos, Roma 1996-2001, vol. II, 2001, pp. 126-127).



stono, già nella prima metà del Novecento, testi che fuoriescono dal paradigma classico per muoversi verso i territori dell'“iper-”, del “meta-”, del “neo-”; ma la triplice tipologia del fantastico post-classico diventa, per ovvie ragioni cronologiche, molto più frequente nella seconda metà del Novecento. Come accade spesso e forse sempre quando si descrivono paradigmi letterari cronologicamente successivi, non esistono neppure qui i compartimenti stagni: la transizione dal modello classico ai modelli post-classici avviene progressivamente, non puntualmente, e non assomiglia certo a un taglio netto, piuttosto a una linea ombreggiata. È una faccenda di intensità, ricorrenza, qualità dei fenomeni osservabili; né potrebbe essere altrimenti.

Tra i più memorabili esempi di racconti iperfantastici, oltre al già citato *Effetti d'un sogno interrotto* (1937) di Pirandello, possiamo dunque annoverare: *Il cocchiere* (1939) di Morante; alcuni racconti delle *Notti romane* (1960) di Vigolo, ed esemplarmente *Avventura a Campo di Fiori*; varie *ghost stories* contenute in *Storie di spettri* (1962) di Soldati, in particolar modo *Gli stivaletti grigi e neri* (agosto 1959), *Il tarocco numero 13* (11 gennaio 1959), *L'albergo di Ghemme* (2 luglio 1959); molti racconti delle *Notti difficili* (1971) di Buzzati, e fra gli altri una purissima storia di fantasmi ottocentesca, *La torre*, una delle *Tre storie del Veneto*; quelli fra i raccontini di *Centuria* (1979) di Manganelli che indagano sugli usi e costumi dei fantasmi.⁷⁵ *Quarantuno*, *Quarantasei* e *Cinquantaquattro*.

Metafantastici possono essere considerati *Vita dei fantasmi* (1925) di Savinio, che del resto è un trattato più che un racconto; *Storia interrotta* (in *Paura alla Scala*, 1949) e *Gli amici* (nel *Crollo della Baliverna*, 1954) di Buzzati; varie “centurie” di Manganelli, e in particolar modo una riflessione teorica sullo statuto delle «Cose che non esistono» come *Novantacinque*,⁷⁶ *Il racconto dell'uomo col mantello*. *Oleron* (nel *Bar sotto il mare*, 1987) di Benni; nonché, se è lecito estrarlo dal romanzo cui appartiene, l'episodio dello spettro di via Kàleva in *Kaputt* (1944) di Malaparte.

Tra i neofantastici potremmo classificare: *La notte* (1946, poi nel già citato *Paura alla Scala*) di Buzzati; di nuovo, vari racconti delle *Storie di spettri* di Soldati (per esempio il famoso *La palla da tennis*, 29 ottobre 1960) e più di un raccontino contenuto in *Centuria* di Manganelli, che è uno straordinario catalogo di *topoi* – e in tal senso un testo iperfantastico – in cui tuttavia il soprannaturale risulta pienamente “novecentesco”, “d'imposizione”, secondo la categoria di Orlando; il racconto che ha dato il titolo alla raccolta *Il crematorio di Vienna* (1969) di Parise (questo testo, del

Tre modelli
di fantastico
per il secondo
Novecento

75 La formulazione appartiene ad A. Bierce, *The Ways of Ghosts* [1909], in Id., *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*, Dover Publications, New York 1964, pp. 59-65.

76 G. Manganelli, *Novantacinque*, in Id., *Centuria*, cit., p. 205.

1963, figura ora, senza titolo al pari degli altri, in nona posizione nell'indice della raccolta medesima); *Calore vorticoso* (nella raccolta *Lilit*, 1981) di Primo Levi; i tre racconti fantastici con il maggior numero di «carati»⁷⁷ che abbia scritto Tabucchi, vale a dire *I pomeriggi del sabato* (*Il gioco del rovescio*, 1981, 1988), *Gli incanti* e *Any where out of the world* (entrambi in *Piccoli equivoci senza importanza*, 1985); *Fantasma a Borgoforte* (in *Narratori delle pianure*, 1984) di Celati.

I racconti qui citati compongono a loro volta un canone, aperto verso l'avvenire del racconto fantastico e infinitamente modificabile e completabile. Se il fantastico continua a esistere e a prosperare, con buona pace di quelli che l'hanno dichiarato morto e dissolto, consustanziale alla letteratura tutta,⁷⁸ è vero però che come tutti i generi si modifica incessantemente; sta agli interpreti radiografarne le prossime, «duemillesche» metamorfosi.

77 Prendo a prestito l'immagine da Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 43.

78 Si vedano i lavori di Filippo Secchieri, per il quale il «territorio» del fantastico sarebbe «solo arbitrariamente isolabile dall'ontologia finzionale della dimensione letteraria» (F. Secchieri, *Il coltello di Lichtenberg*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Olschki, Firenze 1995, p. 145).