

a cura di **Adolfo Fattori**

IPOTESI SUL FANTASTICO

Quaderni d'altri tempi

IPOTESI SUL FANTASTICO

a cura di *Adolfo Fattori*

Tratto da *Le récit fantastique*
di Irène Bessière,
Larousse, Paris, 1974
(pp. 198-205)

www.quadernidaltritempi.eu

redazione@quadernidaltritempi.eu

maggio 2012



Il universo della narrativa di fantascienza non può essere compreso senza ragionare sui suoi rapporti con altri generi letterari e con la letteratura in generale.

Ma sono poi così chiare queste divisioni?

O piuttosto, a volte, la fantascienza non partecipa della natura di altri generi letterari, questi ben definiti, come appunto il fantastico?

In questo brano di Irène Bessière tratto da *Le récit fantastique*, alcuni racconti generalmente considerati di fantascienza, come *L'uomo invisibile* di Herbert George Wells, o *Fiori per Algernon* di Daniel Keyes vengono accomunati al fantastico, e citati con Jorge Luis Borges e Jan Potocki. Gli anni in cui scrive Bessière sono anni in cui gli studi sulla narrativa sono all'apice, grazie all'onda lunga delle ricerche dei "formalisti russi" degli anni Venti del Novecento e dell'incrocio di questi con gli sviluppi della linguistica saussuriana, la radice dello strutturalismo - quindi della semiologia.

Nel saggio da cui è tratto questo brano sono presenti sia gli influssi dell'approccio strutturalista, sia l'influenza della critica marxista, altrettanto forte in quel periodo. Questo brano è l'unico mai tradotto in italiano, e compare in *L'immaginazione tecnologica*, pubblicato a cura di Adolfo Fattori dall'editore Liguori di Napoli nel 1980 (pagg. 102-107). Il libro conteneva estratti di saggi e articoli sulla narrativa di fantascienza, italiani e stranieri, già allora introvabili o mai tradotti in italiano. Ogni estratto era preceduto da una breve introduzione del curatore.

Il brano prescelto si intitola *Paura e ambiguità nel fantastico*.



L'assenza di senso, che rinvia alla falsità costitutiva, e la menzione della paura fanno sì che l'ambiguità non sia null'altro che la condizione dell'unità: essa instaura la diversificazione ma anche la coesistenza dei contrari. Ciò che impedisce la soluzione impone di considerare l'opera come un tutto. Ma questo tutto designa una totalità improbabile. La paura menzionata non è altro che la metafora di quell'unità che non può esser detta ma che, tuttavia, è offerta alla percezione.

In tal modo, l'effetto emotivo supera la sua tradizionale funzione fatica. Non è soltanto il segno di una comunicazione stabilita, ma, in assenza di significazione, è il sostituto di questa, il solo senso che circola. Oppure, in altri termini, è la mancanza di senso che crea la sensazione di paura, e questa paura è tutto ciò che l'opera ha da proporci. È allora legittimo confondere il testo con il suo impatto. Quest'indivisibilità fonda il potere estetico del fantastico, e, al di là della non pertinenza delle questioni di credibilità, di verità, di referenza, gli conferisce valore cognitivo.

Nel racconto, l'ambiguità (e le sue variazioni: l'astrazione, il termine generico – il mostro, la cosa – e i bianchi semantici – l'indicibile, l'innominabile) conserva un rapporto metaforico con l'evocazione della paura, rapporto che si sovrappone al legame di successione, inevitabile nella narrazione: ciò che resta imprecisato provoca la paura. Se il fantastico significa qualcosa per il lettore, una volta conclusa la lettera, il suo significato è tutto in questa metafora, in questa parentela, in questa rassomiglianza paradossale (vengono avvicinati un elemento di intellesione ed un elemento emotivo), in questa alleanza di due classi che designano una terza classe la quale non può essere percepita se non attraverso questa metafora. La mancanza di soluzione del racconto corrisponde all'assenza di senso, ma quest'ultima sussiste grazie al richiamo dei sensi possibili (tutte le ipotesi del protagonista-narratore, le diverse situazioni – catalisi e nucleo funzionale – d'una



stessa unità testuale, che compongono tutti i possibili narrativi), essa resta, in altre parole, una modalità del senso: l'assenza non esiste che attraverso la presenza, l'assenza di significazione attraverso la ricerca della significazione.

Il potere del soggetto, anche se inefficace, è implicitamente confermato, attraverso il rapporto tra ambiguità e paura, quest'assenza di senso, dapprima relativa all'iscrizione del verosimile, acquista una caratteristica assoluta: diviene l'impossibilità del senso. La sola espressione di quest'impossibilità ultima è metaforica, nozione non tanto nuova quanto irricevibile.

Così essa resta unita alla paura che ne è al tempo stesso effetto e figura. In tal modo, il protagonista diviene portatore inconsapevole del non-senso, quali che siano i segni della conformità al verosimile che la narrazione presenta, e che egli sviluppa col suo discorso.

«Il sentimento del fantastico non nasce da una conoscenza dello straordinario, ma da una partecipazione ad una situazione che sconcerta e minaccia al tempo stesso»¹.

La polisemia introdotta dall'ambiguità conduce alla assoluta mancanza di significazione, ad una sorta di semantizzazione, parallela alla scomparsa del reale, dove si disegna la parola della morte. La novella di Daniel Keyes, *Fiori per Algernon*, assimila nettamente il fantastico all'impossibilità di concepire l'esistenza del senso: l'eroe, Charlie Gordon, non sa neppure indicare le caratteristiche della macchia d'inchiostro d'un test psicologico. Egli è allora l'equivalente del topo Algernon (umanità=animalità). E qualsiasi idea del senso – riescono a rendere Gordon più intelligente e persino a dotarlo di capacità intellettive fuori del comune – non è che la coscienza del non-senso assoluto e della promessa di morte: non appena parla e ragiona proprio bene, egli apprende che il ritorno all'imbecillità è vicino – in effetti egli ridiventa idiota e forse morirà, come è accaduto al topo Algernon sottoposto ad un esperimento di sviluppo cerebrale.

¹ Louis Vax,
La Séduction de l'Étrange.
Étude sur la littérature
fantastique, Paris, PUF,
Bibliothèque de philosophie
contemporaine, 1965.



Nonostante la fiacchezza dei temi pseudoscientifici di cui adorna il suo racconto, Daniel Keyes ha il merito di mostrare come il fantastico non sia null'altro che l'evocazione dell'assoluta negatività, che la riduzione del discorso alla designazione del non-senso, a prezzo di una distruzione di questo discorso, attraverso l'ambiguità, ma più esplicitamente, nel caso preciso di questa novella, attraverso una scrittura disarticolata (sintassi ed ortografia zoppicanti), questo non-senso comunica con l'animalità e con la morte; il fantastico fa lega con la paura poiché esso tesse l'immagine virtuale d'una non-umanità inseparabile dalla nostra umanità.

Se è vero, come osserva Roland Barthes, che «l'arte non conosce il rumore (nel senso che la parola ha in relazione all'informazione): è un sistema puro, non esiste, non c'è mai un'unità perduta, per quanto lungo, fiacco, tenue sia il filo che la ricollega ad uno dei livelli della storia», se è vero che la composizione d'un testo fantastico richiede rigore (storia doppia per un insieme di segno unico), è perché la precisazione della scrittura deve produrre il «confuso», quel confine al di là del quale il senso non esiste più. L'ambiguità, pazientemente costruita, e il filo serrato delle anticipazioni e delle ripetizioni codificano questa confusione, qualificata unicamente dall'effetto emotivo: essa è per il soggetto il mutismo della sua propria fine. Di conseguenza, la paura di cui si serve l'opera apporta qualche conoscenza diffusa, ben distinta dall'orrore che suscita il mostro e il semplice anormale. La mescolanza di tetico e di non-tetico rinvia ad una scrittura la cui precisione e al servizio di un annullamento dell'informazione, esso stesso significativo e che tocca persino l'inquadramento familiare del racconto – come mostra la fine del *Giro di Vite* (di Henry James, n.d.c.): conclusa la storia, né il narratore né i suoi ascoltatori riprendono la parola.

La moda del racconto fantastico potrebbe essere interpretata come il segno d'una rinascita (o d'un progresso) della stupidità e



dell'attrazione della crudeltà nelle nostre culture. Essa e, esteticamente, il segno d'una ricerca della massima espressività letteraria. La postulazione della realtà si concretizza in questa narrazione, al prezzo dell'enfasi e della menzogna parziale, in un uso originale del simbolismo che introduce in questa espressività una parte di silenzio. Il tema del candore nelle avventure di Arthur Gordon Pym – quel candore che suscita la paura e che si teme di vedere alterato – designa l'impersonale e l'innominato, funziona come un'allegoria morale, e forma la conclusione di macabre vicissitudini.

La realtà evocata dal racconto fantastico si impone: l'iscrizione del verosimile corrisponde allo sforzo di esaurire la sostanza dell'oggetto, dell'avvenimento, della narrazione, di trarne fuori la complessità. Lovecraft è raramente laconico. In tal senso, l'insolito è sempre circostanziale e carico del pesante spessore delle parole. È questa la causa dell'eccesso di effetti tipico del genere, dell'insistenza sulla paura, e, più in generale, dell'esagerazione. Tuttavia il semplice rigore dell'immaginazione può essere sufficiente per instaurare il fantastico.

Nell'*Uomo invisibile* (1897) H.G. Wells riesce a mostrare che l'immagine orribile esiste solo laddove manca la forza d'animo: lo straniero, l'uomo invisibile, arrivato a casa della Signora Hall, non può confondersi con l'impressione mostruosa: «Nel mezzo della notte ella si svegliò di soprassalto, sognando delle teste grosse, bianche, come delle rape, montate su dei colli senza fine, con grossi occhi neri, che avanzavano verso di lei strisciando. Ma, donna di buon senso, ella controllo i suoi timori, si rigirò e si riaddormentò».

Tutto il romanzo riposa sull'esame rigoroso degli inconvenienti e dei vantaggi dell'invisibilità. Il fantastico è qui designato dallo sforzo ininterrotto di nascondere: si tratta di rendere invisibile l'invisibilità. L'eroe deve portare parrucche, grossi occhiali scuri, nasi finti, barbe, guanti, «affinché non si veda che è invisibile».



Ogni elemento della realtà quotidiana ha un rapporto col fantastico (luce che impedisce all'uomo di dormire, poiché egli non possiede più le palpebre; rischio costante di incidenti automobilistici, poiché i conducenti non possono scorgerlo, etc.) senza che sia netamorfosato e deformato. Il racconto consiste tutto nell'accumulazione di queste notazioni, dell'immagine banale di Londra e d'un piccolo villaggio inglese, in quest'invenzione costante ed in questa affermazione continua, esplicita, di fatti neutri e quasi anonimi.

L'opera di Wells, esemplare, ricorda che il gioco dei modi narrativi, le rotture del verosimile e del racconto non escludono una causalità e una linearità «frenetiche», per riprendere un'espressione di J. L. Borges, nel loro rigore stesso. L'improbabile si nutre della logica: Wells trae tutte le conseguenze dell'invisibilità e fa della loro enumerazione l'oggetto dell'enunciato narrativo, e vi aggiunge una drammatizzazione: debolezza dell'uomo invisibile, potere dell'uomo invisibile, ed infine morte inflitta all'uomo invisibile. Questa circolarità del racconto fantastico gli impedisce di essere un simulacro del reale. L'equivalenza dei segni fa sì che la ragione d'essere dell'opera ed il suo progresso siano nel rapporto di questi segni, e non nella simulazione dei legami che uniscono esseri e cose nel mondo concreto. L'assenza di significazione risulta da questa finitezza che esclude qualsiasi imitazione.

L'interpretazione psicologica dell'anticipazione e della successione è sempre possibile per il lettore, ma non è determinata direttamente dal testo, poiché essa rinvia, come dice Borges, ad una serie di «operazioni incontrollabili ed infinite», estranee al rigore dello sviluppo. Per la logica del riflesso, il rapporto di successione diviene, nella narrazione, permutazione, sostituzione. L'apparente procedere sconnesso del *Manoscritto trovato a Saragozza* accoglie così un ordine, quello della rassomiglianza indefinita dei suoi propri episodi. Il principio di identità si confonde allora con quello del



ritorno, e, come nel *Manoscritto*, la temporalità diviene assenza di temporalità o, come nella *Notte di fronte al cielo*, la durata diviene permanenza. Tutte le avventure, quali che siano le loro differenze circostanziali, si lasciano ricondurre ad un unico «modello». Lo scivolamento dall'agire all'accadere permette di respingere ogni coerenza risultante dalla simulazione psicologica, e di leggere la successione delle occorrenze da sinistra a destra e, inversamente, d'abolire il ricordo che impone una linearità univoca: «Tutto è accaduto e nulla è ricordo», secondo il suggerimento d'un verso di Borges. Così qualsiasi evocazione del passato, per quanto prossimo esso sia, appartiene al fantastico. Di conseguenza la distanza che separa il passato dal presente non ha più importanza: può essere di qualche ora o di parecchi secoli. Il dubbio sull'identità di Biondetta e la dimenticanza (del fatto) che Alvaro ha convocato il Diavolo possono essere interpretati in termini di amnesia elettiva, ma, più sostanzialmente, suggeriscono che l'avvenimento fantastico non ha un'origine definita.

Così il primo rapporto tra Alvaro e Satana viene invertito, e il movimento si può ripetere all'infinito: Alvaro chiama il Diavolo, il Diavolo tenta Alvaro. La cronologia non porta evoluzione, il racconto si ritrova ricco d'una stabilità segreta. La narrazione fantastica stabilisce così un ordine ed una coerenza che non sono né quelli della favola, né quelli del romanzo dei *realia*. Il genere romanzesco, forma letteraria del quotidiano e della Storia, registra la sparizione dei miti e sostituisce al ciclo lungo della favola (stagionale e annuale) un ciclo corto (la successione dei giorni). Esso esprime un mondo senza prospettive in cui il possibile si risolve nell'attesa cieca dell'indomani. Esso esprime un'esigenza di finalit  e di totalit  raffigurata attraverso la definizione e la ricerca di valori e di un ideale che, necessari alla vita, sono, per essenza, irrealizzabili nella societ .   questo il motivo per cui l'eroe del romanzo muore e sparisce.



Personaggio problematico, raccoglie l'immagine d'un assoluto capace di dare una direzione al reale, ma che lo separa, almeno parzialmente, da questo reale. La struttura lineare sottolinea contemporaneamente la dimensione del progetto e la semplice successione temporale. Il romanzo ricava il suo senso e la sua logica da questo rapporto di esclusione che tende a cancellare. Conciliando gli opposti, esso si propone di presentare il soggetto come prigioniero del quotidiano e, contemporaneamente, d'integrarlo in un ordine. Misura, apprezzamento finanche dell'esperienza quotidiana, questa ambiguità costitutiva deve rimanere costante, ma non far nascere il dubbio e la confusione. Questo gioco della descrizione dell'attuale e del disegno del possibile, non fa dell'ambiguità l'elemento di una interrogazione sulla qualità dell'avvenimento, ma quello d'una inchiesta sulla realtà concepita come il luogo d'un agire. Al contrario, l'ambiguità del racconto fantastico impedisce qualsiasi riferimento al progetto umano e persino alla pertinenza dell'ordine razionale, ma introduce una regolazione attraverso la reiterazione dei segni, e conserva alla narrazione una vocazione unitaria che essa ha in comune col romanzo.



IPOTESI SUL FANTASTICO

IRÈNE BESSIÈRE

le récit fantastique

la poétique de l'incertain

Larousse
université



collection "thèmes et textes"



www.quadernidaltritempi.eu

redazione@quadernidaltritempi.eu

