

ANDREA BELLAVITA

IL FANTASTICO COME GENERE DELLA DIFFERENZA Una mappa e una proposta di lavoro

Data la brevità del presente intervento, non mi sarà possibile offrire una trattazione sistematica delle varie teorie sul *fantastico* e dei tentativi di definizione di genere che sono state avanzate¹. Mi muoverò piuttosto nel tentativo di costruire una mappa centrata su alcune emergenze particolari, che segua un percorso privilegiato e ruoti intorno a un punto fermo. Il centro dell'analisi sarà dunque il lavoro compiuto da Tzvetan Todorov con il suo *Introduction à la littérature fantastique*² che, a partire dagli anni Settanta, ha costituito il principale parametro di confronto per le riflessioni sia in ambito letterario, sia in ambito di critica e teoria cinematografica. Il fuoco di attenzione del discorso sarà invece costituito dal tentativo di evidenziare il ruolo che un *particolare sistema logico* ha ricoperto all'interno di questa struttura narrativa.

Già nelle prime riflessioni sul concetto di *fantastico*, alla base della formulazione todoroviana, è possibile isolare un elemento fondamentale: il *fantastico* rappresenta un momento di *irruzione violenta* all'interno del mondo reale di un *dato eccentrico*³. Permane tuttavia una sostanziale indeterminazione nel definire la *natura* e la *provenienza* del *fantastico*, per quanto si configuri una sostanziale origine *esterna* rispetto al mondo del reale⁴.

Gli studi che si costituiscono fino agli anni Sessanta, con la parziale eccezione di quelli di Sartre⁵, lavorano dunque sul contrasto tra coppie di concetti antinomici, senza arrivare a una formalizzazione della natura propria del *fantastico*. In questo quadro la proposta di Todorov si propone come fortemente innovativa e feconda, perché alla contrapposizione tra due mondi differenti sostituisce il concetto di *hésitation* e perché introduce la possibilità di assistere, da parte del personaggio e del lettore, alla messa in scena di *due differenti sistemi di regole logiche*⁶. L'attenzione si sposta in questo modo dalla

¹ Per un panorama delle più importanti teorie sul fantastico letterario, si rimanda, tra le opere edite in italiano, almeno a R. CESERANI, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996; AA.VV., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983; S. ALBERTAZZI, *La letteratura fantastica*, Laterza, Bari 1993.

² T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1981.

³ Si veda P.G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Corti, Paris 1951; R. CAILLOIS, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984; L. VAX, *La séduction de l'étrange*, PUF, Paris 1965.

⁴ Per quanto Castex suggerisca che il *fantastico* «è collegato in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli dell'incubo o del delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori», in CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*.

⁵ J.P. SARTRE, «Aminadab» ou du fantastique considéré comme un langage, in ID., *Situations I*, Gallimard, Paris 1947.

⁶ Semplificando al massimo grado, la teoria todoroviana può essere riassunta in questo modo: all'interno di un mondo governato dalle leggi logiche che tutti noi siamo abituati ad applicare, si verifica un acca-

provenienza dell'avvenimento alla *logica che lo ha posto in essere*.

Questo spostamento dell'attenzione ha rappresentato in tutta la teoria successiva, indipendentemente dalla posizione che i vari critici hanno dichiarato di assumere nei confronti di tale 'scena primaria' del discorso sul *fantastico*, un inevitabile punto di partenza.

Una possibile direzione è rappresentata dal tentativo di sostituire la provenienza *esterna* dell'elemento destrutturante con una invece *interna*⁷: ritengo, tuttavia, che questa interpretazione *escapista* o *sovversivista* del *fantastico* si limiti a un semplice capovolgimento della questione, ma restituisca in tutto e per tutto l'incertezza delle prime riflessioni.

Per la stessa ragione il tentativo di sostituire all'idea di *fantastico* come 'genere' quella di *fantastico* come *modo*⁸ o come *effetto*⁹ rappresenta un'utilissima soluzione per sottrarsi alla definizione del genere come insieme di elementi semantico-sintattici o tematici, ma non rende conto fino in fondo della complessità di alcune strutture testuali.

Al contrario, alcuni spunti particolarmente interessanti possono essere riscontrati all'interno di proposte che, pur con il rischio di apparire riduttive, scelgono la via di un'interpretazione psicoanalitica del *fantastico*. È il caso ad esempio di Bellemin-Noël¹⁰, che afferma che «il fantastico è strutturato come il fantasma psichico», o di Irène Bessière¹¹, che parla di una «controforma» del *fantastico* come opposta alla forma del reale. Pur non potendo essere completamente d'accordo né con l'identificazione totale del *fantastico* con il rimosso freudiano che ritorna nel presente, né con la visione funzionalista della Bessière secondo la quale il *fantastico* si ridurrebbe a essere una forma antagonista della letteratura rispetto al reale, in entrambi i casi, mi pare che sia presente, *in nuce*, un concetto fondamentale. Quello, cioè, di *strutturazione*.

Il *fantastico*, insomma, potrebbe non essere considerato soltanto sulla base dei *risultati* che, all'interno di una varietà di testi, riesce a produrre, sotto forma di temi, oggetti, pratiche sintattiche e semantiche, quanto piuttosto sulla base della sua *strutturazione* logica. Del modo cioè che ha di *vedere* e *parlare* la realtà.

Se proviamo a questo punto a recuperare l'intuizione todoroviana, ci accorgiamo che la differenza fondamentale tra il suo concetto di *hésitation* e la quasi totalità delle altre riflessioni a riguardo, risiede nel fatto che in Todorov non assistiamo alla messa in scena di *due mondi differenti* (realtà vs inesplicabile-inammissibile, desiderio interno vs realtà esterna, forma vs controforma), ma piuttosto alla *stessa realtà vista attraverso due punti di vista differenti*.

Ciò che caratterizza lo stato todoroviano di esitazione del lettore (e non il suo orrore o stupore, o disincanto, che sono relegati alle derive verso il meraviglioso e lo strano) è dovuto al fatto che assista, contemporaneamente, alla messa in scena di due diver-

dimento che non può essere spiegato con quelle leggi. Il lettore entra a questo punto in uno stato di esitazione e si chiede se ciò che ha percepito sia un fatto immaginario (e in questo caso il sistema logico rimane inattaccato) che lo ha illuso (attraverso un sogno, una finzione, uno stratagemma), oppure se sia un fatto realmente accaduto (e in questo caso il sistema logico risulta messo in discussione). Fin quando il lettore rimane in questo stato di esitazione e dubbio ci troviamo nel dominio del fantastico, quando invece si assiste alle rivelazioni di una delle due soluzioni (accadimento immaginario o accadimento realmente accaduto ma contrario alle leggi di natura), ci troveremmo, rispettivamente, nel dominio dello *strano* o del *meraviglioso*.

⁷ R. JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London-New York 1981, e ALBERTAZZI, *La letteratura fantastica*.

⁸ Si fa riferimento sostanzialmente a S. LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Laterza, Bari 2000, ma alcune considerazioni sul concetto di *modo fantastico* sono già presenti, fra gli altri, in JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, e, molto prima, in I. BESSIÈRE, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris 1974.

⁹ H. DIAZ BROWN, *L'effet fantastique. Ou la mise en jeu du sujet*, ANMA, Saratoga 1996.

¹⁰ J. BELLEMIN-NOËL, *Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques*, «Littérature», 1971, 2.

¹¹ BESSIÈRE, *Le récit fantastique*.

si modi di *vedere* (e quindi spiegare) la realtà che lo circonda. Ne conosce perfettamente uno (la logica razionale) ma non ne padroneggia l'altro. Ciò a cui si può assistere all'interno di un testo *fantastico* è dunque la messa in scena di due *sistemi logici differenti*.

Il primo, razionale, consente al lettore di vedere la realtà esattamente come nella vita quotidiana, mentre il secondo *produce* ciò che non riesce a comprendere. Per questo mi pare che a un'analisi degli oggetti che vengono rappresentati all'interno di un testo *fantastico* si possa sostituire quella dei sistemi logici che li pongono in atto.

A questo proposito, volendo trovare un'origine e una possibile descrizione di questi due sistemi logici, si dovrebbe recuperare l'interpretazione psicoanalitica, ma contemporaneamente proporre un superamento. Già Todorov introduce nella sua trattazione un riferimento al concetto di *Unheimliche*¹² freudiano, suggerendo che ciò che irrompe all'interno del mondo reale e che crea lo stupore del lettore, sia proprio il rimosso che ritorna nel presente, e sulla stessa scia si pone, come abbiamo visto, il concetto di *fantasma psichico* di Bellemin-Noël. A suffragio di questa ipotesi va anche la consuetudine ad associare alla narrazione *fantastica* alcuni stati di tradizionale emersione dell'inconscio, come il sogno e il delirio del folle. Ritengo tuttavia che proprio questo secondo elemento, quello cioè del *delirio*, possa costituire un interessante punto di partenza per tracciare alcune ipotesi di ricerca che si propongono come naturalmente collegate, e dipendenti, all'analisi della messa in scena del concetto di *Unheimliche* all'interno di testi letterari e cinematografici.

Si pensi infatti alle caratteristiche assunte da quello che viene definito come *delirio schizofrenico lucido in fase acuta*. Remo Bodei, nel suo *Le logiche del delirio*¹³, muove proprio dall'analisi clinica di questa forma peculiare di delirio¹⁴, per arrivare a definire come esso non appartenga semplicemente a una distorsione della logica razionale, ma risponda piuttosto a un'*altra logica*: quella, appunto, del delirio, caratterizzata da una capacità di fornire costruzioni coerenti, benché alternative della realtà.

Ancora una volta, come nel caso dell'*Unheimliche*, alla base della costruzione di questa logica è il caso di un passato che non ha ottenuto una *traduzione* sufficiente a consentirgli l'oblio del ricordo, e che emerge per ritornare sul presente producendo una dissoluzione della struttura temporale e quindi una fuga del presente verso il delirio e una distruzione del passato. La differenza dunque tra illustrare la natura del *fantastico* attraverso il concetto di *Unheimliche* e chiamare in causa quello di delirio schizofrenico, è data dal fatto che la presenza del primo non sempre, e non necessariamente, conduce all'esistenza (nello stesso *lettore e parlante* della realtà) di una logica alternativa e parallela.

È importante a questo punto sottolineare ancora il fatto che l'applicazione delle caratteristiche del delirio schizofrenico al *fantastico* non comporta assolutamente un interesse per la messa in scena della schizofrenia come forma patologica più o meno simbolica. L'interesse risiede piuttosto nella possibilità di dimostrare come il *fantasti-*

¹² TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 50. Si rimanda naturalmente alla lettura dell'originale *Das Unheimliche*, in S. FREUD, *Gesammelte Werke*, XIII, Fischer, Frankfurt 1960-68, pp. 227-268, trad. it. *Il perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, 9, Boringhieri, Torino 1966-80, pp. 77-118; per un commento all'originale freudiano si rimanda ad A. PAGNINI, *Das Unheimliche, la ripetizione, la morte*, in F. RELLA (a cura di), *La critica freudiana*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 165-178 e a G. BERTO, *Freud Heidegger Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1999. Per un'applicazione del concetto freudiano all'universo fantastico si rinvia invece, a titolo esemplificativo, a H. CIXOUS, *La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud*, «Poétique», 1972, 10, pp. 199-216.

¹³ R. BODEI, *Le logiche del delirio*, Laterza, Roma 2000.

¹⁴ *Ibi*, p. IX.

co rappresenti una *messa in scena del processo, schizofrenico, di riconfigurazione narrativa della realtà in base a due sistemi logici differenti*. Esattamente come il testo letterario e quello cinematografico, anche il delirio schizofrenico è una forma di narrazione della realtà, attraverso la quale viene costruita una particolare *riconfigurazione narrativa di essa*, basata sulla presenza contemporanea di due sistemi logici di configurazione paralleli.

Semplificando, e inevitabilmente banalizzando, possiamo assimilare dunque il senso di destabilizzazione provata dal soggetto schizofrenico di fronte alle due *immagini di realtà* presenti nella sua mente con l'*esitazione* del lettore todoroviano. Se il primo è prodotto da una serie di dissoluzioni spazio-temporali (di cui non entriamo qui in ulteriori particolari) che lo portano a vedere il mondo in due modi diversi, il secondo può essere dato da uno dei fondamentali temi che caratterizzano la narrazione fantastica letteraria o cinematografica. Compresenza di vita e morte (il vampiro, il non morto, lo zombie)? Compresenza di elemento naturale e animale (il lupo mannaro, l'uomo-bestia)? Compresenza di bene e male (*Dr. Jekyll e Mr. Hide*)? Ubiquità e sdoppiamento della personalità? Tutti questi e, a ben vedere, molti altri. Ecco per quale ragione il concetto di esitazione – e l'impossibilità di scioglierlo senza uscire dal dominio che ci interessa – caro a Todorov si presenta come assolutamente centrale: è proprio la compresenza dei due elementi tra i quali *non si può scegliere* a rappresentare la peculiarità più interessante del *fantastico come genere schizofrenico*, del tutto indipendentemente dai prodotti (cioè temi e figure) che essa può provocare.

È possibile spingere la nostra riflessione ancora più in là, semplicemente guardando a uno dei principali spunti teorici che stanno alla base della proposta di Bodei: il lavoro dello psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco¹⁵. Costringendoci a un'ulteriore semplificazione, possiamo isolare all'interno del suo lavoro di rivisitazione e superamento della teoria psicoanalitica freudiana, un elemento fondamentale: la compresenza all'interno di qualsiasi essere umano di due sistemi logici differenti: quello *asimmetrico* (basato sul principio di non contraddizione aristotelico), che coincide sostanzialmente con la logica razionale, e quello *simmetrico* (che non accetta il principio di non contraddizione aristotelico) e che trova, nel corso della vita quotidiana, differenti momenti di emersione. Nel caso di emersione dell'inconscio nel conscio (sogno e patologia psicotica e nevrotica soprattutto) ma non solo: costretta dalla necessità di essere *parlata* dalla logica asimmetrica per poter essere compresa, la logica *simmetrica* fa la sua comparsa anche in territori che, di consueto, sono ritenuti appartenere al dominio del conscio¹⁶. Mi limiterò a un esempio.

Per illustrare una delle applicazioni del principio di simmetria e dimostrare come questo non rispetti il principio aristotelico di contraddizione, Matte Blanco ricorre al caso in cui, nel pensiero schizofrenico, sia possibile ipotizzare una *classe di appartenenza* di esseri contemporaneamente vivi e morti¹⁷. Il tema del *vivo-morto*, che scopriamo tipico del delirio schizofrenico, è tuttavia comune non soltanto alla maggior

¹⁵ I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets*, Gerald Duckworth & Company Ltd, London 1975, trad. it. *L'inconscio come insieme infinito*, Einaudi, Torino 2000, e Id., *Thinking, Feeling and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, Routledge, London 1988, trad. it. *Pensare, sentire, essere*, Einaudi, Torino 1995.

¹⁶ Nella sua dimensione di struttura di opposizione tra termini non simmetricamente polari l'uno rispetto all'altro, che non può essere risolto attraverso la prefigurazione di un'unità finale, anche l'ipotesi teorica di Matte Blanco può essere ascritta all'interno del concetto di *differenza*, così come viene formalizzata in M. PERNOLA, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997.

¹⁷ MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infinito*, p. 46.

parte delle strutture mitiche della cultura occidentale, ma anche alla narrazione fantastica, che di vampiri, fantasmi, non morti, ritornanti e affini si è sempre alimentata. In quest'ottica il *fantastico schizofrenico* si candida a essere uno dei più straordinari oggetti di analisi per sperimentare e ricercare l'emersione della logica simmetrica all'interno delle strutture narrative. È quindi possibile ipotizzare che, tra le varie forme di configurazione narrativa esistenti, proprio il testo cinematografico¹⁸ possa rappresentare un'applicazione perfetta di questa *messa in scena di una bi-logica compresente*, e in particolare il modo in cui il racconto del film possa sviluppare una *rappresentazione della temporalità* che richiama direttamente quella prodotta da un'emersione della logica simmetrica su quella asimmetrica. Si andrebbe così a delineare non tanto una nuova proposta di classificazione del cinema fantastico, quanto piuttosto una *descrizione* di alcune strutture di messa in scena testuale che potremmo chiamare *del fantastico schizofrenico*, o meglio *bi-logico*. Caratterizzanti all'interno di un particolare *corpus*, ma presenti anche in film normalmente ascritti ad altri generi.

Ciò che interessa tuttavia, parlando di *fantastico schizofrenico*, non è stabilire una *coincidenza* tra *fantastico* e *logica schizofrenica* o tra *fantastico* e *Unheimliche*, o ancora tra *fantastico* ed *emersione della logica simmetrica*: piuttosto si tratta di sottolineare come tutti questi processi di *differente configurazione narrativa* (del cosciente o dell'inconscio) possano essere considerati, ciascuno individualmente e in mutua relazione, come *casi di differenza*¹⁹. Il principio di *ambivalenza* alla base dell'*Unheimliche*²⁰, l'*hésitation* tra le due logiche del *fantastico todoroviano*, la non conciliabilità della logica del delirio schizofrenico con quella razionale in un caso di *delirio schizofrenico lucido in fase acuta*: ciascuna di queste strutture partecipa di uno stato di *differenza*. Di una *condizione di differenza*. Proprio questa *condizione* potrebbe rappresentare un fecondo punto di partenza per proporre una nuova esplorazione non soltanto del concetto di *genere fantastico*, ma anche di quello di genere stesso. Si costruisce infatti la possibilità di affiancare, a una lettura dei generi fondata su un'articolazione semantica, sintattica e pragmatica, una seconda prospettiva di analisi, che si basi piuttosto su un'articolazione *logica e conflittuale* del genere. Cioè indirizzata a leggere le diverse tipologie logiche che vengono messe in scena all'interno di un determinato testo, o il modo in cui queste si giocano in un confronto cui è negata una conciliazione degli opposti.

In breve: il passaggio da una strutturazione del genere per analogia e identità a una *per differenza*. A partire dal genere della differenza per antonomasia: il *fantastico*.

¹⁸ Proprio Matte Blanco suggerisce come l'immagine cinematografica possa rappresentare lo strumento più adatto per la *misurazione dei processi mentali inconsci*: «Con questo metodo indiretto saremo riusciti a misurare una parte della realtà mentale in esame. Bisogna notare, per inciso, che molto probabilmente l'immagine richiesta per tale procedimento non dovrebbe essere statica ma cinematografica come un film», in MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infinito*, p. 229.

¹⁹ Per una trattazione dell'*Unheimliche* come *caso di differenza*, si veda PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*; sull'esperienza estetica come sentire e come estetica della differenza, G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris 2000.

²⁰ PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, p. 160.

RÉSUMÉ

Cet essai se propose de construire une carte des théories sur le *genre fantastique*, considérant le travail de Todorov comme un point de départ idéal. C'est en rapprochant les formulations émises dans le cadre esthétique et de la critique littéraire, reliées à des points basilières de la théorie psychanalytique – et plus précisément celui de l'*Unheimliche* freudien, du délire schizophrène, et de la *bi-logica* d'Ignacio Matte Blanco – que l'on essaie de proposer une nouvelle hypothèse de définition du fantastique. Il est accompagné également d'une lecture du concept de genre fondée sur une articulation sémantique-syntaxique, une seconde perspective d'analyse qui se base sur un développement *logique et conflictuel* des textes.

SUMMARY

This essay sets out to draw a map of theories on the *fantastic genre*, taking Todorov's work as an ideal starting point. By combining aesthetical and literary theory with a number of psychoanalytical theories – notably Freud's *Unheimliche*, the theory of schizophrenic delirium and Ignacio Matte Blanco's *biologica* – an attempt is made to come up with a new definition of the fantastic genre. This goes with an interpretation of the notion of genre based on a semantic-syntactic articulation, an alternative analytical perspective, based on a *logical yet conflicting* text articulation.