

Introduzione

L'intento di questa tesi è di fornire una lettura di "Dylan Dog", un fumetto dell'orrore che ha avuto uno straordinario successo sia di pubblico sia di critica e che, negli anni, è diventato un vero e proprio cult attestandosi intorno alle quattrocentomila copie vendute ogni mese.

Ho cercato innanzitutto di inserire la mia lettura in un quadro di riferimento che comprendesse sia i generi di appartenenza (principalmente il fantastico e l'horror) di questa serie a fumetti, sia le dinamiche intertestuali, che svolgono in Dylan Dog un ruolo fondamentale. Mi è sembrato indispensabile tener conto anche del punto di vista del lettore, cioè di quegli effetti descritti dalla psicoanalisi a partire dal saggio di Freud sul perturbante.

Per prima cosa, dunque, mi sono occupata del genere *fantastico*. Ho illustrato il dibattito critico avviato da Todorov nel 1970 e gli sviluppi successivi, ad opera anche di molti critici italiani. Il dibattito verte inizialmente sullo statuto del fantastico (si tratta o no di un genere?), sulle sue peculiarità stilistiche e le sue strategie narrative. A questo filone critico, che dedica la propria attenzione ai tratti del *genere*, bisogna aggiungere una prospettiva *tematica*, che descrive i temi peculiari del fantastico e i suoi rapporti con il sistema letterario.

Sono poi passata al dibattito psicoanalitico sul fantastico avviato dallo stesso Freud nel suo celebre saggio del 1919, *Il perturbante*. Il saggio freudiano è fondamentale perché non si occupa semplicemente di reazioni emotive legate alla sfera dello "spaventoso", ma cerca di chiarire un nucleo specifico, in cui si mescolano l'orrore e una misteriosa sensazione di familiarità. Freud distingue inoltre le emozioni legate al ritorno del rimosso (sfera del *desiderio*) dalle emozioni legate al ritorno del superato (sfera delle *credenze*: antiche credenze che ritornano). Il fantastico scava nell'inconscio, dunque, e fa emergere i nostri fantasmi. Come vedremo, una caratteristica di Dylan Dog è l'oscillazione tra il credere nella realtà dell'incubo e il non credere, facendo ricorso a spiegazioni razionali, tra cui quelle psicoanalitiche che riconducono certe immagini alla loro realtà psichica profonda.

Dopo la posizione freudiana, ho esaminato un'opera di Aldo Carotenuto, che illustra bene la posizione junghiana sulla letteratura fantastica. Carotenuto considera la paura come l'emozione privilegiata del fantastico: analizza meticolosamente le immagini paurose più archetipiche – in particolare il fantasma, il vampiro, il mostro e il doppio –, cercando di scoprire le ragioni del loro perturbante potere. Nella prospettiva junghiana la letteratura fantastica fa sì emergere i nostri fantasmi, ma ci dà anche la possibilità di riprendere contatto con le zone dell'Ombra, offrendoci così la possibilità di riconquistare una parte di noi stessi.

In seguito ho cercato di descrivere, anche se, inevitabilmente, in modo sommario, le manifestazioni dell'horror in diversi generi letterari e nel cinema: dal romanzo gotico alla ghost story, dal romanzo del terrore al romanzo psicologico, dall'horror allo splatter.

Il quarto capitolo tratta dell'*intertestualità* come fenomeno letterario. Dopo aver illustrato l'ampio dibattito critico su questi meccanismi, dibattito inaugurato da Bachtin, ho indicato i principali dispositivi in cui l'intertestualità si manifesta, a partire dalla citazione fino alla trasposizione vera e propria.

I primi quattro sono capitoli teorici, e servono a fornire gli strumenti per una lettura di "Dylan Dog". Lettura che è preceduta da un'introduzione di carattere generale su questa serie.

Vengono poi analizzati sei albi, che ho ritenuto particolarmente rappresentativi. In queste storie appare tutta la molteplicità dei codici e dei contesti che l'hanno preceduta. In Dylan Dog c'è un'altissima concentrazione di dispositivi intertestuali, che fanno riferimento non solo alla letteratura e al cinema, ma anche alla pittura e alla musica. Ciò che emerge, soprattutto, è l'intertestualità come pratica di trasformazione dei testi, rivisitazione di classici, e variazione parodica. Mi è sembrato suggestivo riprendere, nelle ultime pagine, la descrizione bachtiniana della logica carnevalesca, con le sue ambivalenze, i continui rovesciamenti, la gaia relatività. L'universo di Dylan Dog è popolato di immagini orrifiche, ma è anche continuamente attraversato dall'umorismo.

Il fumetto non è solo il prodotto finale di un ricco sistema intertestuale, ma ne è elemento integrante; a sua volta, quindi, lo modifica e lo influenza. Basti pensare alla trasposizione cinematografica del libro *Dellamorte Dellamore* di Tiziano Sclavi, da cui lo stesso autore ha tratto ispirazione per creare il personaggio e il mondo di Dylan Dog.

La scelta dei sei albi-campione è stata operata all'interno dei primi cento numeri della serie. Innanzi tutto perché sono sceneggiati da Tiziano Sclavi, che dopo il numero cento ha ridotto sensibilmente la sua collaborazione al fumetto. Inoltre perché, a mio parere, la serie ha perso molto della sua creatività con il passare degli anni. Nei primi numeri, invece, culture diverse, opere diverse, modi di pensare e contesti diversi, dialogano incessantemente in uno scambio continuo che arricchisce il lettore, sia quello colto, che coglie tutti i riferimenti, sia quello meno colto, che viene sollecitato nella sua curiosità.

1. La nascita del Fantastico: introduzione e dibattito critico

1.1 *Introduzione Storica*

Parecchi studiosi della storia, della cultura e della letteratura occidentali collocano tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento un grande cambiamento *epocale*. E' l'epoca della rivoluzione francese, della rivoluzione industriale e di quella positivista, del movimento romantico e della ferrea morale puritana, soprattutto in Inghilterra, luogo di nascita della letteratura fantastica grazie al romanzo gotico.

L'insorgere delle nuove scoperte scientifiche mina alla base le credenze religiose e soprannaturali del passato. Inizia l'era della scienza con i suoi progressi e le sue grandi contraddizioni. Man mano che chiarisce molti aspetti dell'esistenza, infatti, apre nuovi baratri sconosciuti e ignoti provocando nell'individuo quel sentimento che sta alla base di tutta la **letteratura fantastica**: il dubbio tra razionale e irrazionale, l'oscillamento tra teorie scientifiche che spiegano la realtà e bisogno di concezioni soprannaturali che spieghino tutta quell' area rimasta oscura.

E' questa, inoltre, la grande epoca del romanzo che, finalmente, abbatte il primato della poesia.

Tutti questi fattori si intrecciano insieme in un groviglio di cause ed effetti molto difficile da decifrare. Ma la cosa fondamentale è insistere sul carattere *storico* della letteratura fantastica, che non è di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ma ha origini precise e una storia relativamente breve che comincia proprio con la *svolta* storica di fine Settecento.

“Quello che si verifica, quindi, nel passaggio fra il Settecento e l'Ottocento, è un mutamento radicale nei modelli culturali fino ad allora diffusi nella mentalità e sensibilità collettive. E' un mutamento che ha radici profonde nella vita sociale, nella nuova necessità di controllare le spinte e gli impulsi istintuali, nella nuova concezione del lavoro, della famiglia, dell'amore, dell'amicizia, della morte. Le

spiegazioni religiose e sacrali del mondo si scontrano contro un crescente scetticismo; non scompaiono, ma diventano problematiche e, per essere accettate, richiedono un supplemento di fede o una qualche giustificazione speciale. Spesso sono considerate delle trascrizioni letterarie e metaforiche delle più comuni spiegazioni scientifiche del mondo e della vita. A questo si deve quell' esitazione di cui parla Todorov nel suo studio sul Fantastico." (Ceserani, 1996; pag. 108).

Il secolo più ricco di testi è l'Ottocento, che vede la pubblicazione tra gli anni Dieci e gli anni Venti dei racconti di E.T.A. Hoffmann, mentre tra gli anni Trenta e i Quaranta escono i racconti E.A. Poe: questi due sono gli autori per eccellenza del patrimonio fantastico.

Accanto a questi due, altri autori più o meno conosciuti si consacrano al **fantastico**, mentre il canone va consolidandosi, approfondendosi e arricchendosi.

Nell'impossibilità di elencarli tutti ne menziono soltanto alcuni tra i più famosi della prima metà del secolo: **Charles Nodier**, **Walter Scott**, **Prosper Mérimée**, **Théophile Gautier**, **Nikolaj Gogol'**, **Charles Dickens**; e della seconda: **Joseph Sheridan Le Fanu**, **Auguste de Villiers de l'Isle Adams**, **Guy de Maupassant**, **Robert Louis Stevenson**, **Rudyard Kipling**, **Henry James**.

Questi sono, forse, gli autori più emblematici del genere, ma non decisamente i soli. Nel corso dell'analisi del **fantastico**, infatti, avremo modo di analizzare moltissimi altri autori, oltre a quelli citati.

Per quanto riguarda la sopravvivenza del Fantastico nel Novecento la questione è molto controversa e verrà chiarita meglio nell'analisi del dibattito critico aperto da Todorov e tuttora in corso.

Qui possiamo limitarci a indicare gli autori più discussi su cui verte il dibattito: **Montague Rhode James**, che nelle sue storie di fantasmi parte dal paradigma classico per poi ridurne le forme a un consistente manierismo; **Franz Kafka**, che innova radicalmente il genere introducendo la tematica di **adattamento** all'irruzione dell'assurdo in una quotidianità normale; **H.P. Lovecraft**, che rivoluziona totalmente il concetto di *orrore soprannaturale in letteratura* con il saggio omonimo del 1933; **Julio Cortàzar** e **J.L. Borges**, che sperimentano un

nuovo tipi di narrazione fantastica chiamato da alcuni critici *neofantastico*, profondamente imbevuto di connotazioni surrealistiche.

1.2 Todorov e l'esitazione fantastica

Alla fine degli anni sessanta lo studioso bulgaro Tzvetan Todorov pubblica l'opera *La letteratura fantastica*. Quest' opera segna un vero e proprio punto di svolta nello studio di questo tipo di letteratura: dà origine, infatti, a un ricchissimo dibattito e rimane un punto di riferimento fondamentale per tutti gli autori che si sono occupati in seguito del Fantastico.

L'intento di Todorov è quello di dare una definizione chiara del genere letterario del Fantastico in base alla quale sia possibile classificare ogni opera come appartenente o meno a questo genere. L'intento non è, quindi, esaminare ciò che ogni testo ha di specifico, ma individuare una regola generale che funzioni da schema di riferimento.

Dopo aver brevemente precisato il concetto di genere, Todorov entra subito nel vivo del dibattito definendo quella che è la sua concezione di Fantastico.

Facendo riferimento al racconto *Il diavolo innamorato*¹ di Cazotte, in cui il protagonista Alvaro si domanda se quello che gli sta capitando è illusione o realtà, Todorov espone la prima e fondamentale caratteristica del fantastico: l'esitazione.

“In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo...si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le regole del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. **Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza**; non appena si sia scelta l'una o l'altra risposta si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile: lo strano o il meraviglioso. **Il fantastico è l'esitazione provata da un**

¹J. Cazotte, *Le diable amoureux*, 1772; trad. it. *Il diavolo innamorato*, Firenze, Sansoni, 1954.

essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale.” (Todorov, 1970; trad. it. pag. 28).

In realtà già altri autori prima di Todorov avevano fornito definizioni del fantastico che contenevano alcuni aspetti salienti della definizione proposta dallo studioso bulgaro. Sul tema dell'irruzione di un avvenimento inesplicabile nella routine della vita reale si era già espressa la critica francese con autori come Castex, Louis Vax e Roger Caillois: “Tutto il fantastico è rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile in seno all'inalterabile legalità quotidiana.”(Caillois, 1965; trad. it. pag. 92).

Sul tema dell'esitazione, invece, si erano espressi numerosi autori del fantastico tra cui E.T.A. Hoffmann, Montague Rhode James e il filosofo russo Soloviov.

Va comunque riconosciuta la novità introdotta da Todorov; egli indica le tre condizioni che un testo deve soddisfare per far parte del genere fantastico (cfr. Todorov, 1970):

1. Il racconto deve obbligare il lettore a esitare tra spiegazione reale o soprannaturale.

2. Il personaggio del racconto deve provare la stessa esitazione del lettore cosicché il fenomeno dell'esitazione venga rappresentato nell'opera; (in realtà Todorov più avanti si contraddice su questa condizione indicandola come non obbligatoria).

3. Il lettore deve adottare una maniera di leggere il racconto che non sia né poetica né allegorica: interpretazioni di questo tipo annullerebbero l'effetto fantastico inscrivendolo in un genere in cui è perfettamente spiegato.

Fondamentale caratteristica del genere fantastico è quindi l'esitazione, ma questa secondo Todorov può essere di due tipi:

1. esitazione tra reale e illusorio: in questo caso si dubita della vera natura degli avvenimenti, ma non del fatto che questi avvenimenti siano realmente accaduti. Il dubbio riguarda, cioè la *comprensione*, ma non la percezione di questi avvenimenti.

2. esitazione tra reale e immaginario: ci si chiede se gli avvenimenti strani siano realmente accaduti o siano frutto della nostra immaginazione; si dubita

della *percezione* stessa dell'avvenimento, che potrebbe derivare dal sogno o dalla follia.

L'ambiguità nel genere fantastico è provocata anche da alcuni procedimenti narrativi, di cui due sono veramente fondamentali: l'uso del tempo imperfetto e la modalizzazione (cioè l'uso di locuzioni dubitative che cambiano la relazione tra l'enunciatore e l'enunciato, come ad esempio la locuzione "forse"). Grazie a questi procedimenti rimaniamo in bilico tra due mondi, quello reale e quello meraviglioso.

Per Todorov, dunque, il fantastico dura soltanto il tempo dell'esitazione; alla fine il personaggio deve decidere quale decisione prendere: se opta per una spiegazione razionale, le leggi della realtà rimangono intatte e l'opera entra a far parte di un altro genere: lo **Strano**; se opta per la spiegazione soprannaturale, bisogna ammettere nuove leggi di natura e l'opera entra a far parte del **Meraviglioso**.

Questa "evanescenza" del genere fantastico non costituisce comunque un problema per la sua classificazione; l'autore lo paragona infatti al presente, che "descrive come un punto limite tra il passato e il futuro. Il paragone non è gratuito: il meraviglioso corrisponde ad un fenomeno...ancora mai visto, di là da venire: quindi ad un futuro. Nello strano, invece, l'inesplicabile viene ricondotto...ad un'esperienza precedente, quindi al passato. Quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente situarsi che al presente". (Todorov, 1970; trad. it. pag. 46).

Più che essere un genere a sé stante, il fantastico è quindi una sorta di frontiera che separa lo strano e il meraviglioso in una specie di *continuum* che comprende anche delle sfumature come il "fantastico strano" e "il fantastico meraviglioso":

1. Primo elemento del *continuum* è lo **Strano puro**; nei racconti appartenenti a questo genere tutti gli avvenimenti sono spiegabili sin dall'inizio razionalmente, ma essendo incredibili o inquietanti provocano un effetto simile a quello provocato dal fantastico; questo genere è caratterizzato soprattutto dalla descrizione di certe reazioni, in particolare della paura, e non è legato ad avvenimenti materiali. Un esempio di questo tipo è il racconto *La rovina della*

*casa degli Usher*² di Edgar Allan Poe: in questo racconto lo strano ha origine dalle **coincidenze** e dall'**esperienza dei limiti**. Le coincidenze sono le spiegazioni razionali che Poe inserisce nel testo per spiegare avvenimenti apparentemente soprannaturali. L'esperienza dei limiti (caratteristica di tutta l'opera di Poe) è invece legata ai temi trattati nel racconto che derivano da tabù più o meno antichi (cfr. capitolo su Freud) e suscita un senso di stranezza e paura.

2. Dallo strano puro si passa al **Fantastico strano** in cui certi avvenimenti che nel corso del racconto potevano sembrare soprannaturali, provocando quindi la nostra esitazione, ricevono alla fine una spiegazione razionale; questa spiegazione può consistere in diversi elementi: sogno, follia, droghe (esitazione tra reale e immaginario perché dubitiamo della nostra percezione); coincidenze, inganni, trucchi illusori (esitazione tra reale e illusorio perché dubitiamo della natura di fatti realmente accaduti).

3. Il **Fantastico puro** in cui l'esitazione non viene risolta neanche alla fine del racconto come ad esempio *Il giro di vite*³ di Henry James.

4. Con il **Fantastico meraviglioso** si passa dall'altra parte della linea mediana. A questo genere appartengono quei racconti che mantengono l'esitazione fantastica fino alla fine e che poi si risolvono in una spiegazione soprannaturale. È il genere più vicino al fantastico puro proprio per il fatto che resta non razionalizzato, il limite fra i due è quindi il più incerto, tuttavia grazie a certi particolari è sempre possibile decidere. Un esempio di questo genere di narrazione è *La morte innamorata* di Théophile Gautier.

5. Esiste infine il **Meraviglioso puro** in cui gli elementi soprannaturali non provocano nessun tipo di reazione né nei personaggi né nel lettore implicito, per il fatto che si è fin dall'inizio calati in un mondo che è governato da leggi non naturali: questo genere è quindi caratterizzato dalla natura degli eventi narrati. Un esempio di questo genere sono le favole.

² E. A. Poe, *The fall of the house of Usher*, 1839; trad. It. *La rovina della casa degli Usher*, Milano, Rizzoli, 1997.

³ H. James *The turn of the screw*, 1898; trad. it *Il giro di vite*, Milano, Rizzoli, 1959.

Per non creare confusione sul meraviglioso puro Todorov esclude subito alcuni tipi di meraviglioso in cui però alla fine è possibile trovare una giustificazione(non una spiegazione) al soprannaturale:

1. Il meraviglioso **iperbolico** in cui il soprannaturale è causato da una esagerazione del normale;

2. Il meraviglioso **esotico** in cui il soprannaturale è spostato geograficamente in luoghi remoti e sconosciuti, senza essere quindi presentato come tale;

3. Il meraviglioso **strumentale** in cui compaiono strumenti tecnici irrealizzabili all'epoca descritta ma in ogni caso perfettamente possibili;

4. Il meraviglioso **scientifico** (che oggi viene chiamato fantascienza) in cui il soprannaturale viene spiegato in maniera razionale ma con leggi che non corrispondono a quelle della scienza contemporanea.

A tutte queste varietà di meraviglioso "giustificato" si oppone il meraviglioso puro che non si spiega in nessun modo.

Dopo aver classificato esaustivamente il genere fantastico ed aver delimitato i suoi confini in maniera molto precisa, Todorov passa ad analizzare le sue proprietà strutturali, cioè quegli elementi verbali e sintattici che contribuiscono a creare l'effetto fantastico. Ne individua principalmente tre:

1. La prima proprietà, inerente all'aspetto verbale, è l'abbondante uso del **discorso figurato**, spesso infatti il soprannaturale deriva proprio dal senso figurato delle parole. Questo accade in diversi modi: può scaturire dall'esagerazione dell'immagine figurata come nel *Vathek*⁴ di Beckford; dalla realizzazione di un senso figurato come in *Vera*⁵ di Villiers de l'Isle-Adam; dalla relazione sincronica tra espressione figurata e avvenimento, in questo caso il lettore viene condizionato dalle espressioni figurate che precedono l'avvenimento come in *Chissà*⁶ di Maupassant.

⁴ W. Beckford, *Vathek*, 1782; trad. it *Vathek* in *I grandi romanzi dell'orrore*, Roma, Newton Compton, 1996.

⁵ J.M.PAG.A.M. Villiers de l'Isle-Adam, *Vera*, 1876; trad. it. *Vera* in *Racconti Crudeli*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

⁶ G. de Maupassant, *Qui Sait? L'Inutile Beauté*, 1890; trad. it *Chissà*, in *Racconti e Novelle*, Torino, Einaudi, 1968.

2. La seconda proprietà, sempre inerente all'aspetto verbale, è il **narratore rappresentato all'interno del racconto**, che in questo modo ha la funzione ambigua sia di personaggio sia di narratore. Questa proprietà offre due grandi vantaggi: prima di tutto facilita l'identificazione del lettore col personaggio, in secondo luogo permette di sottoporre le parole del narratore a un giudizio di verità, cosa che sarebbe impossibile se il suo ruolo si limitasse solo a quello del narratore, ma che diventa possibile se assume anche quello di personaggio (in quanto solo il narratore è per il lettore autorità indiscutibile, mentre il personaggio può mentire o sbagliare tanto quanto un essere umano in carne e ossa). Un esempio è *L'Horla*⁷ di Maupassant.

3. L'ultima proprietà, inerente all'aspetto sintattico, riguarda la **composizione** del racconto fantastico: è necessaria infatti una irreversibilità assoluta del tempo di lettura, leggere il racconto conoscendone già gli sviluppi o il finale non avrebbe nessun senso, un po' come nei romanzi gialli. Spesso, inoltre, tutti gli elementi del racconto vanno gradatamente a contribuire ad un unico effetto finale, ma questa caratteristica non è affatto obbligatoria.

A questo punto Todorov abbandona il piano sintattico per iniziare a occuparsi del piano semantico; nello specifico comincia ad analizzare e catalogare i temi del fantastico.

I temi del fantastico possono e essere raggruppati in due grandi categorie: i **temi dell'io** e i **temi del tu**.

Della prima categoria fanno parte due grandi aree di elementi soprannaturali: le metamorfosi (trasformazioni di esseri viventi) e l'esistenza di esseri soprannaturali che con i loro poteri incidono sul destino degli uomini. L'esistenza di esseri di questo tipo che intervengono direttamente sul destino umano genera un effetto di **pandeterminismo** (tipico del genere fantastico), cioè una sorta di causalità generalizzata: niente è più dovuto al caso, esiste una necessaria relazione di tutti i fatti tra loro e se noi non la conosciamo è perché è opera di forze ignote e non umane. Il pandeterminismo comporta come diretta conseguenza quella che Todorov chiama **pansignificazione**: poiché esistono relazioni a tutti i livelli fra ogni elemento, il mondo stesso diventa altamente

⁷ G. de Maupassant, *Le Horla*, 1887; trad.it *L'Horla* in *Racconti e Novelle*, Torino, Einaudi, 1968.

significante. Dal momento che ogni relazione, compresa quella tra soggetti e oggetti, diventa concreta e significativa, le conseguenze sono numerose: la moltiplicazione della personalità, la trasformazione delle categorie di spazio e tempo, il cancellarsi del confine tra soggetto e oggetto, fisico e mentale, materia e spirito.

Questi temi vengono raggruppati come temi dell'io perché riguardano la relazione che il soggetto intrattiene con il mondo che lo circonda, la base fondamentale di questo rapporto è la percezione che l'essere umano ha di questo mondo, il suo modo di vederlo, per questa ragione questi temi vengono anche chiamati **temi dello sguardo**.

Il secondo gruppo di temi è relativo alla sfera della sessualità e può assumere diverse ramificazioni: il desiderio (che spesso è incarnato nella figura del diavolo), l'incesto, l'omosessualità, la necrofilia, il vampirismo, il sadismo, la violenza fino ad arrivare alla morte e al suo rapporto con il tema dell'amore.

Questi temi vengono detti temi del tu perché riguardano il rapporto del soggetto con se stesso, con il suo inconscio e, attraverso questo, con i suoi desideri. Essi comportano una relazione dinamica tra l'uomo e gli altri esseri umani che lo circondano, perciò vengono anche chiamati **temi del discorso**, che è il mezzo di relazione per eccellenza tra l'individuo e gli altri.

Dopo aver definito il genere fantastico, averne illustrato la struttura e averne catalogato i temi fondamentali, Todorov si occupa della **funzione sociale** del soprannaturale all'interno dell'immaginario ottocentesco: <non più "cos'è il fantastico?", ma "perché il fantastico?">. Per rispondere a questa domanda il critico bulgaro prende spunto da una affermazione di Peter Penzoldt: "Per molti autori, il soprannaturale non era che un pretesto per descrivere cose che non avrebbero mai osato menzionare in termini realistici". (Penzoldt, 1952; trad. it. pag. 129). Il fantastico permette infatti di valicare certi limiti che sarebbero altrimenti inaccessibili a causa di due tipi di censura: una è la censura canonica, istituzionale; mentre l'altra, ancora più severa, è quella che regna nella psiche stessa degli autori e che proibisce loro di affrontare certi temi tabù. Queste censure non riguardano, come si potrebbe credere, soltanto i temi del tu, direttamente legati a tabù sessuali, ma anche i temi dell'io, strettamente legati a

quelli della follia e delle droghe. Il ricorso a elementi soprannaturali costituisce in primo luogo un modo efficace per aggirare questa condanna.

In questo senso Todorov afferma a tutti gli effetti che la psicoanalisi ha sostituito la letteratura fantastica: i temi del fantastico, infatti, somigliano molto a quelli della psicoanalisi da Freud in avanti, come per esempio il tema del doppio o quello, ancora più pregnante, del pandeterminismo che, trasferito a livello psichico, non si allontana molto da quello che Freud chiama **determinismo psichico**, per cui niente di quello che avviene nella vita psichica umana è dovuto al caso, bensì a pulsioni inconsce di cui l'uomo non ha appunto consapevolezza.

Per quanto riguarda la **funzione letteraria** del soprannaturale, essa è legata alla natura stessa del racconto. Ogni racconto possiede uno schema: equilibrio - rottura dell'equilibrio - ripristino dell'equilibrio; la vitalità stessa del racconto consiste nella rottura dell'equilibrio e niente di meglio di un elemento soprannaturale può realizzare questa rottura nella maniera più avvincente e bizzarra.

In questo senso quindi la funzione sociale e quella letteraria del soprannaturale sono accomunate: in entrambi i casi l'elemento soprannaturale serve a trasgredire una legge. Il soprannaturale causa una rottura nel sistema di regole prestabilito.

A questo punto non resta che occuparsi della funzione del genere fantastico stesso nell'immaginario culturale che lo ha visto nascere e della sua evoluzione nella letteratura del Novecento.

Per quanto riguarda il primo interrogativo Todorov si riallaccia al discorso dell'esitazione, fulcro fondamentale di tutta la sua analisi: il lettore e il protagonista, come abbiamo visto, a un certo punto devono decidere se ciò a cui hanno assistito appartenga o meno alla realtà. È quindi la categoria del *reale* il punto d'appoggio di tutta l'analisi: "attraverso l'esitazione mette in discussione l'esistenza di un'opposizione irriducibile tra reale e immaginario, ma per negare un'opposizione bisogna innanzitutto riconoscerne i termini." (Todorov, 1970; trad. it. pag. 171).

Per Todorov tutta la forza della letteratura fantastica consiste proprio in questo: afferma con forza il reale per poi negarlo: “il XIX secolo viveva in una metafisica del reale e dell’immaginario e la letteratura fantastica altro non è che la coscienza sporca di quel XIX secolo positivista”. (Todorov, 1970; trad. it. pag. 172).

Per comprendere come il racconto fantastico dell’Ottocento si sia poi evoluto nel fantastico novecentesco, Todorov prende in esame il racconto *La metamorfosi*⁸ di Franz Kafka. In questo racconto l’avvenimento soprannaturale si manifesta tutto nella prima parte del testo, ma ogni possibile esitazione scompare con lo svilupparsi della vicenda: né il protagonista né tutti quelli che gli stanno intorno si stupiscono di fronte all’avvenimento inaudito accaduto: la trasformazione di Gregorio in un gigantesco scarafaggio. Si assiste piuttosto a una sorta di rassegnazione, a una naturalizzazione dell’avvenimento. Todorov parla di **adattamento**, cioè un processo inverso e simmetrico rispetto all’esitazione fantastica. Non si può parlare neanche di genere meraviglioso, in quanto l’accettazione iniziale di un mondo con leggi diverse dalle nostre comporta che in questo genere gli avvenimenti soprannaturali non vengano accolti con straniamento. Al contrario il mondo kafkiano è perfettamente uguale al nostro ed è proprio l’accettazione del fenomeno soprannaturale a creare un effetto conturbante nel lettore: “...i racconti di Kafka rientrano insieme nella sfera del meraviglioso e dello strano, sono la coincidenza di due generi apparentemente incompatibili. Il soprannaturale è scontato e tuttavia continua a sembrarci inammissibile”. (Todorov, 1970; trad. it. pag. 175).

Il racconto fantastico quindi stravolge tutte le regole del fantastico ottocentesco: innanzitutto l’avvenimento soprannaturale viene menzionato all’inizio e poi basta, in secondo luogo il personaggio non è più coinvolto nell’esitazione, in terzo luogo viene colpito il cuore stesso del fantastico: se questo genere affermava il reale per poi sconfessarlo, Kafka è invece riuscito ad andare oltre dando vita a quel fantastico novecentesco che Todorov chiama **fantastico generalizzato**, in quanto tutto il mondo del racconto e il protagonista diventano

⁸ F. Kafka *Die Verwandlung*, 1916; trad. It. *La metamorfosi* in *La metamorfosi e altri racconti*, Roma, Newton Compton, 2002.

essi stessi fantastici; il fantastico non è più l'eccezione ma la regola e il lettore stesso vi risulta incluso.

1.3 Il dibattito successivo a Todorov

1.3.1 Lucio Lugnani e l'inesplicabilità del fantastico

Nell'ampissimo dibattito critico esploso dopo la pubblicazione dello scritto todoroviano una delle posizioni più interessanti è quella di Lucio Lugnani. Per capire bene la sua posizione bisogna far riferimento al suo saggio comparso nell'opera collettiva *La Narrazione fantastica* del 1983. Pur riconoscendo a Todorov l'indiscutibile merito di aver portato alla luce i problemi inerenti alla letteratura fantastica, Lugnani critica decisamente le conclusioni del critico bulgaro.

Innanzitutto egli critica il sistema delle categorie todoroviane, definendole non adatte a definire i generi letterari: i termini intermedi, infatti, costituiscono soltanto le due direzioni opposte secondo le quali un testo apparentemente fantastico è avviato a negarsi come tale, ma non dei generi letterari di una certa validità. Ma è a proposito delle categorie dello Strano e del Meraviglioso che la critica diventa più serrata.

Cercando sul dizionario le definizioni di Strano e Meraviglioso si nota facilmente che entrambi i termini si definiscono in contrapposizione con un terzo termine: *il realistico*. *Strano* significa estraneo, non familiare, difforme dal consueto; per quanto riguarda le opere letterarie *Strano* può qualificare opere che differiscono da una certa norma per la loro stranezza espressiva o espositiva oppure per la natura inconsueta delle cose narrate.

Il termine *Strano*, quindi, ha un'accezione troppo ampia per poter delimitare un genere letterario; per poterlo fare è necessaria una notevole restrizione che definisca lo *Strano* come ciò che inquieta, turba e fa paura; in questo senso lo *Strano* si avvicina sensibilmente all'*Unheimlich* freudiano. Così lo *Strano* e il sentimento che suscita - troppo intimamente connessi per poter essere considerati separati come fa Todorov - sono profondamente connessi col fantastico anche se non bastano da soli a costituire un racconto fantastico.