DISCORSO TEORICO-CRITICO SUL FANTASTICO NEGLI ULTIMI ANNI DEL NOVECENTO IN ITALIA

Eva Mesárová

THEORETICAL-CRITICAL DISCOURSE ON FANTASY LITERATURE OF THE LATE 20TH CENTURY

Abstract: For many 20th-century writers, fantasy was a way to demonstrate the power of literature to create worlds different from the known, but nonetheless originating from reality. This article aims to attract attention to the main attitudes espoused in the literary theory and criticism of late-20th-century Italy. Some of the critics followed in the footsteps of Todorov and suggested corrections to his typology. Others, however, rejected Todorov's schematic representation and suggested a typology based on a broader contrast between the fantastic and the realistic. Finally, there were attempts to use the analysis of Todorov's taxonomies as a springboard for innovative solutions. In the last thirty years of the 20th century, fiction was considered a "mode" which employs elements similar to postmodern poetics.

Keywords: Italian literature; the fantastic and the realistic; paradigm of reality.

Riassunto: Per molti scrittori del Novecento il fantastico rappresenta il modo per dimostrare la potenza della letteratura nel creare mondi diversi da quelli conosciuti, ma che sono originati dalla realtà. Nel presente articolo vorremmo attirare l'attenzione sugli atteggiamenti principali suggeriti dalla teoria e critica del fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia. Alcuni critici seguono le orme di Todorov e propongono correzioni alla sua tipologia. Ci sono quelli invece che rifiutano la schematizzazione di Todorov e ripropongono una tipologia basata su una più ampia contrapposizione tra fantastico e realistico. Infine ci sono i tentativi di partire da un'analisi degli schemi di Todorov, ma giungere a risultati innovativi. Nell'ultimo trentennio del Novecento il fantastico si considera un "modo", che presenta elementi di somiglianza con la poetica postmoderna.

Parole chiave: letteratura italiana; il fantastico e realistico; il paradigma di realtà.

Nella letteratura italiana della modernità il fantastico risulta avere una presenza molto forte. Nel nostro saggio presentiamo un quadro, in forma necessariamente sintetica, dei riferimenti teorici e critici più importanti al genere fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia.

Un punto di partenza imprescindibile per chi si voglia accostare al fantastico è rappresentato dal saggio di Tzvetan Todorov *Introduction à la literature fantastique* (1970), che rimane l'opera teorica più importante che sia stata scritta sul fantastico, tanto che è ormai entrato nell'uso parlare di una fase prima Todorov e di una fase dopo Todorov degli studi sul fantastico. Gli atteggiamenti suggeriti dalla teoria e critica del fantastico dopo Todorov (negli ultimi anni del Novecento) sono all'incirca tre.

C'è chi segue le tracce di Todorov e propone correzioni o ampliamenti alla sua tipologia, oppure da per convenzionali certi suoi conseguimenti. È il caso di Remo Ceserani (1996). Benché per Ceserani (1996) lo schema di Todorov presenti alcuni aspetti non chiari e problematici, riconosce il vantaggio della sua definizione:

> Lo schema a cui ha fatto ricorso Todorov per la sua definizione può apparire troppo astratto, troppo sistematico e avere in sé la troppo facile, hegeliana perfezione di tutti i sistemi triadici, e però proprio per la sua struttura dialettica esso ha potuto accogliere in sé una quantità di elementi contraddittori (a volte celati, a volte addirittura negati dal critico) e ha potuto fornire uno strumento di discussione e di analisi molto utile e costruttivo (Ceserani 1996: 58).

In senso storico-testuale, Ceserani considera già accertate certe acquisizioni di Todorov. Nel suo saggio si dedica principalmente all'indagine delle radici storiche del fantastico e definisce fantastica solo la letteratura del sovrannaturale romantico-decadente (gli scrittori europei e americani dell'Ottocento).Per il Novecento Ceserani preferisce parlare, riprendendo una distinzione dello studioso specialista della letteratura fantastica ispano-americano del Novecento, Jaime Alazraki, di "neofantastico" o di fantastico "postmoderno" rivisitato e rievocato consapevolmente in maniera nostalgica e ironica.[1] I due esiti sono esemplificati attraverso l'analisi di due racconti rispettivamente di Julio Cortázar (*Cambio de luces*) e Antonio Tabucchi (*I pomeriggi del sabato*):

> [...] lo scrittore argentino Julio Cortázar (che qui presento come caso esemplare, fra i tanti altri che avrei potuto scegliere) era ben consapevole delle differenze letterarie e culturali intervenute. [...] È evidente che l'esplorazione del fantastico da parte di Cortázar utilizza procedimenti in parte diversi da quelli del fantastico ottocentesco: può scegliere tematiche affini, ma ha scopi tutto sommato diversi. Il procedimento dominante è quello della ricerca dell'assurdo logico, della messa a nudo di rapporti fra diversi piani della realtà spaziale e temporale che non sono spiegabili con i criteri tradizionali dell'alternativa fra verità ed errore, dell'accostamento provocatorio e perturbante di dimensioni diametralmente opposte, quella naturale e quella sovrannaturale, che vengono messe in parallelo, scandalosamente in conflitto l'una con l'altra, ma entrambe legittimate (Ceserani 1996: 135).
>
> Tra le tante rivisitazioni compiute dalla letteratura postmoderna delle modalità e dei generi letterari del passato, non poteva mancare il fantastico. Anche in questo caso porterò a esempio un solo racconto di Antonio Tabucchi *I pomeriggi del sabato*. Il racconto ha un protagonista-narratore, un bambino sui dodici anni, il quale ha un contatto indiretto con il sovrannaturale, che però non ci descrive mai esplicitamente. [...] Non è ripresa invece l'atmosfera "gotica" (Ceserani 1996: 140–141).
>
> C'è chi invece rifiuta la schematizzazione di Todorov e ripropone una tipologia basata su una più ampia contrapposizione tra fantastico e realistico. In questa direzione si muove Silvia Albertazzi che lo accusa di "furia nomenclatoria" e ritiene che "[...] la sua teoria abbia in definitiva nuociuto alla comprensione di un fenomeno come quello della letteratura fantastica, fondata sull'idea di un mistero che non deve mai essere completamente svelato" (Albertazzi 1993: 93).

[1] "[...] I mutamenti all'interno del mondo e della cultura della modernità, di cui il fantastico romantico era stato uno delle prime espressioni, sono stati, nel corso del secolo e mezzo trascorso, numerosi e profondi. Il modo fantastico ha mostrato, in tutto questo periodo, una sua straordinaria vitalità e capacità di ispirare forme della rappresentazione e strutture dell'immaginario sempre diverse. Esso ha attirato l'attenzione, prima ancora che dei critici e degli studiosi, di alcuni dei grandi scrittori della modernità novecentesca: non è un caso, io credo, che a compilare antologie di narrativa fantastica siano stati scrittori come Borges, Casares e Ocampo o come Calvino. E tuttavia esperienze come quelle delle avanguardie e in particolare del surrealismo, non solo in letteratura, ma anche e forse più nella pittura e nel cinema, hanno messo a disposizione del modo fantastico strumenti di rappresentazione, linguaggi e una concezione della letteratura tutti nuovi" (Ceserani 1996: 133–134).

Da qui si deduce che Silvia Albertazzi si tiene assai vicina alla concezione del fantastico di Roger Caillois, centrata sull'idea che esso sfugga ad ogni definizione. Albertazzi opera con una nozione di fantastico così imprecisa e generica da permetterle di accumulare sotto la stessa etichetta autori spazialmente e storicamente così diversi come Gianni Rodari e Franz Kafka, Stephen King e Italo Calvino, Salman Rushdie e Mary Shelley e l'elenco potrebbe continuare.

Più interessanti sono infine i tentativi di seguire un altro atteggiamento, che, partendo da un'analisi degli schemi di Todorov, giunge a risultati innovativi. Vari studiosi degli ultimi anni del Novecento, notano la differenza tra il fantastico e il realistico. Lo studioso Lucio Lugnani (1983)[2] propone una definizione, che ha il merito di essere in linea con quelle di Caillois, Vax e Todorov, ma di prendere come punto di riferimento non la realtà, il naturale o il sovrannaturale, ma il "paradigma di realtà", cioè un elemento anch'esso culturale e convenzionale:

> *Der Sandmann, The Oval Portrait, La Vénus d'Ille* ecc. sono racconti fantastici perché raccontano l'inesplicabile partorito da un evento che rappresenta uno scarto irriducibile rispetto al paradigma di realtà, e perché lo narrano in modo da escludere sia una sua riducibilità al realistico tramite lo strano spiegato, sia una sua riduzione (o sublimazione) al meraviglioso. [...] Il racconto del reale, cioè il *realistico*, è il polo oppositivo fondamentale dello strano, del meraviglioso e del fantastico, ossia dei racconti dello scarto. [...] È proprio il rapporto con il *realistico* a consentire di stabilire e approfondire la differenza tra fantastico e strano e fra questi e il meraviglioso. [...] A fronte del *realistico* come racconto del reale nei limiti e nel rispetto del paradigma di realtà, lo *strano* è il racconto d'uno scarto apparente o riducibile del reale rispetto al paradigma, il *fantastico* è il racconto d'uno scarto non riducibile del reale e d'una lacerazione del paradigma, il *meraviglioso* potrebbe essere il racconto dello scarto paradigmatico natura/sovranatura (Lugnani 1983: 44, 54–55).

E il *paradigma di realtà* è più complicato oggi, assorbe sistemi di conoscenza che fanno polidimensionali i suoi oggetti e i suoi dati, ma non si potrà mai dire che scompare dal testo poetico e narrativo. Solo nel momento in cui non è più rispettabile credere negli spiriti e nei fantasmi, essi possono venir utilizzati in ambito letterario per esplorare nuovi campi dell'esperienza umana. Il fantastico e lo strano hanno un estremo bisogno di realistico per nascere ad esistere. Solo in una narrazione che mette in scena il *paradigma di realtà* con le sue ambientazioni più quotidiane e normali è possibile l'intrusione dell'inquietante, dell'irrazionale e dell'assurdo che genera confusione e smarrimento.

Lo scrittore fantastico deve sempre costruire come termine di confronto uno sfondo realistico, riconoscibile come tale dal lettore, prima di introdurre la narrazione dell'evento fantastico. Dove non ci sia soggetto realistico, non è possibile nemmeno la sua contraddizione: il fantastico.

Lugnani (1983) propone un ampliamento dello schema triadico di Todorov con l'aggiunta dei due modi narrativi del realistico e del surrealistico, ma secondo lui come

[2] Le obiezioni di Lugnani contro lo schema di Todorov si possono riassumere in tre punti: Le due categorie del meraviglioso e dello strano sono "non simmetriche e non omogenee [...] e neppure reciprocamente esclusive"; sono ricavate empiricamente da generi letterari storici di consistenza diversa: lo strano "relativamente ristretto e recente" rispetto al meraviglioso "di enorme ampiezza e varietà e costituito da un patrimonio millenario". Le due categorie non sono "adeguate a definire dei generi letterari". Lo strano "è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva" e si contrappone illogicamente a un inesistente genere "normale"; il meraviglioso, come accettazione piena del sovrannaturale, è proprio di molti generi letterari, fortemente diversi fra loro. Todorov crea "dissimetria ed eterogeneità fra le due categorie, caratterizzando l'una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l'altra attraverso la natura degli eventi che narra" (Lugnani 1983: 41–42).

lo strano e il meraviglioso, il realistico e il surrealistico non designano generi narrativi né classi specifici di racconti, ma categorie modali del raccontare. Fa anche osservazioni sui limiti dello spiegabile e dell'inesplicabile connesso ai procedimenti enunciativi del fantastico. Per "surrealistico" intende il regno della "surrealtà", la realtà profonda "che il paradigma di realtà rimuove e sublima". Si tratta dello stesso campo del sogno, dell'allucinazione, dell'ipnosi che il Surrealismo storico giudicherà il più adatto a consentire la scrittura automatica dell'inconscio. Il surrealistico è una modalità letteraria moderna (si sviluppa dell'interesse ottocentesco per fenomeni come lo spiritismo, il magnetismo, l'ipnosi) e si differenzia dal meraviglioso in quanto non rimanda a qualcosa di gerarchicamente superiore al paradigma di realtà, ma ad una realtà naturale, che giace sotto e le cui pulsioni vengono censurate e rimosse dal paradigma di realtà.

Secondo Lugnani i lettori (reali) della narrazione fantastica non possono veramente esitare di fronte all'evento soprannaturale. Che un lettore conosca solo le leggi di natura, non vuol dire che non conosca il sovrannaturale, perché fa parte del nostro immaginario. L'esitazione del testo fantastico, qualunque sia l'esito finale della narrazione, produce sempre nel lettore quello che Lugnani chiama "blocco" conoscitivo. Del resto la soluzione razionale con cui si concludono molti dei racconti fantastici ottocenteschi è inverosimile, mentre la soluzione sovrannaturale sarebbe stata assai più verosimile con l'andamento del racconto[3]. Ciò che viene messo in crisi è la nostra fiducia nei meccanismi di conoscenza e interpretazione del mondo.

Le definizioni che tendono a sostituire la differenza fra le cinque categorie di Todorov (il meraviglioso, il meraviglioso-fantastico, il fantastico, il fantastico-strano, lo strano) o le cinque di Lugnani (il realistico, il fantastico, il meraviglioso, lo strano, il surrealistico), con una differenza netta fra solo due categorie, il realistico e un insieme costituito da fantastico e meraviglioso (e fantasy, fantascientifico, ecc.) mescolati fra loro, risultano abbastanza riduttive. È questa la posizione di parecchi studiosi, come per esempio Eric Rabkin (1976), Witold Ostrowski (1966), Andrzej Zgorzelski (1984), Terri E. Apter (1982), Kathryn Hume (1984), o con l'applicazione di categorie molto personali (freudismo, gnosticismo, agonismo), di un cultore del fantasy Harold Bloom (1994).

Nella stessa direzione (di autori che partendo da un'analisi degli schemi di Todorov, giungono a risultati innovativi) si muove anche Italo Calvino, che già in un suo intervento di commento al saggio di Todorov pubblicato su "Le Monde" il 15 agosto 1970 risponde a un'inchiesta sulla letteratura fantastica e rimprovera a Todorov di aver ristretto la valenza semantica del termine fantastico a coprire solo le "storie di spavento":

> Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve *credere* a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta. In italiano (come originariamente anche in francese, credo) i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione d'un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti). Così si può parlare del fantastico del Ventesimo secolo oppure del fantastico del Rinascimento. Per i lettori d'Ariosto non si è mai posto il problema di credere o di spiegare; per loro, come oggi per i lettori del

[3] Ne sono esempi *Manoscritto trovato a Saragozza* (1805) di Jan Potocki e *Ines de Las Sierras* (1837) di Charles Nodier.

> *Naso* di Gogol', di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese (Calvino 2002: 260–261).

Nell'*Introduzione* all'antologia da lui curata *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983) ha proposto di fare una grande distinzione, all'interno della letteratura fantastica, tra il fantastico "visionario" e quello "mentale". Poi in un articolo uscito nel 1981 su "la Repubblica"[4] ha elaborato la distinzione, parlando nel primo caso di fantastico "figurativo", nel quale "lo straordinario e il soprannaturale si manifestano nell'evocazione di visioni spettacolari", come allucinazioni e sogni, e nel secondo caso di fantastico "mentale" o "astratto", nel quale "il soprannaturale fa parte di una dimensione interiore e come tale resta invisibile o ha lo stesso aspetto della realtà più dimessa". Fra gli esempi del primo caso Calvino cita i racconti della tradizione gotica e romantica; fra quelli del secondo caso cita i racconti di Poe, come *Il cuore rivelatore*.

Una posizione complessa è quella di Rosemary Jackson (1986), la cui interpretazione del fantastico è al tempo stesso psicanalitica e sociologica. Per lei il fantastico è una forma di linguaggio dell'inconscio e però esso è anche una forma di opposizione sociale sovversiva, che si contrappone all'ideologia dominante del periodo storico in cui si manifesta. Per la Jackson il fantastico non ha nessuna vera base nel sovrannaturale, ma costruisce mondi alternativi:

> Il fantastico presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di "altro". [...] A differenza dei mondi secondari del meraviglioso, che costruiscono delle realtà alternative, i mondi in ombra del fantastico non costruiscono nulla. Essi sono vuoti, svuotanti, dissolventi. La loro vuotezza rende nullo il mondo visibile, pieno, arrotondato, tridimensionale disegnando in esso delle assenze, delle ombre senza oggetti. Lungi dal soddisfare i desideri, questi spazi perpetuano il desiderio insistendo su un'*assenza*, una mancanza, il non visto, il non visibile (Jackson 1986: 17, 45).

In questo modo il fantastico mina, secondo Jackson, la stabilità culturale della società che lo esprime e svela la natura relativa del modo con cui l'uomo reagisce alla morte attraverso l'ideologia, la religione, la politica.

Secondo la Jackson il fantastico rifiuta tutto ciò che è differenza, distinzione, e ricerca invece ciò che non può essere detto perché indistinto, indefinito e infinito e così facendo tende ad evadere la strutturazione linguistica. Viene così messa in rilievo la distanza tra segno e significato, che è tematizzata più volte nei racconti fantastici dell'Ottocento attraverso la rappresentazione di "cose senza nome" (*it, he, the thing* innominabili di Edgard Allan Poe e H.P. Lovecraft), oppure di "nomi senza cosa" (lo *Odradek*[5] di Kafka oppure il *porrovio*[6] di Landolfi).

---

[4] Calvino, Italo, "Nella bottiglia del diavolo", *la Repubblica* (12. maggio 1981).

[5] "Alcuni dicono che la parola Odradek derivi dallo slavo e cercano di chiarire su questa base la formazione della parola. Altri invece ritengono che derivi dal tedesco, e che dallo slavo sia solo influenzata. L'incertezza di entrambe le interpretazioni però fa a buon diritto concludere che nessuna delle due sia corretta, anche perché nessuna permette di trovare un senso" (Kafka 1958).

[6] "Il porrovio! Che bestia è il porrovio? Mi duole dirvi che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita con la beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirussa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall'ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola" (Landolfi 1991: 564).

Anche per la Jackson il fantastico è una letteratura (auto)riflessiva, che presta grande attenzione alle proprie pratiche di sistema linguistico. In questo modo il fantastico mette paradossalmente in rilievo la potenzialità creativa e proiettiva del linguaggio: è la parola stessa attraverso la manipolazione e deformazione linguistica (neologismi, giochi di parole, ecc.) a costruire mondi nuovi e nuove realtà.

Giunge a risultati innovativi anche la studiosa francese Irène Bessière (1974). La Bessière afferma che il fantastico è legato al reale, ma nello stesso tempo lo nega. Nel suo tentativo di definizione del fantastico come "modo" ha cercato di ispirarsi alla teoria delle "forme semplici" di André Jolles.

> La narrazione fantastica non definisce una qualità effettiva degli oggetti o degli esseri esistenti, e tanto meno costituisce una categoria o un genere letterario; essa piuttosto presuppone una logica narrativa al tempo stesso formale e tematica che, sorprendente o arbitraria per il lettore, riflette, sotto il gioco apparente dell'invenzione pura, le metamorfosi culturali della ragione e dell'immaginario sociale. [...] Il fantastico può essere così trattato come la descrizione di certi atteggiamenti mentali. [...] La narrazione fantastica utilizza dei quadri socioculturali e delle forme dell'intelligenza che definiscono i domini del naturale e del sovrannaturale, del banale e dello strano, non per pervenire a una qualche certezza metafisica ma per organizzare il confronto degli elementi di una civiltà relativi ai fenomeni che sfuggono all'economia del reale e del surreale, la cui concezione varia a seconda delle varie epoche (Bessière 1974: 10–12).

Il fantastico si caratterizza come forma aperta e polisemica; una struttura antinomica che lascia aperte le contraddizioni tra "realistico" e "fantastico", tra "razionale" e "non razionale". La Bessière applica al fantastico l'idea della controforma che è di Jolles. Secondo la studiosa, il fantastico (sul piano dei procedimenti linguistico-retorici) si esprime attraverso l'ossimoro, la figura retorica che salda in un'unità impossibile le contraddizioni e un linguaggio fantastico vero e proprio non esiste:

> A seconda del periodo storico, la narrazione fantastica può essere letta come il rovescio del discorso teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico ed esiste solo grazie a quei discorsi che esso decostruisce dall'interno. [...] Sfugge a Todorov il fatto che il sovrannaturale introduce nella narrazione fantastica un secondo ordine possibile, ma altrettanto inadeguato del naturale. Il fantastico non deriva dall'esitazione fra questi due ordini, ma dalla loro contraddizione e dalla loro ricusazione mutua e implicita[7] (Bessière 1974: 12–13).

La Bessière afferma che è più opportuno collegare il fantastico con una ricerca, condotta da un punto di vista razionalista, sulle forme della razionalità. Quella tipologia prepotente che spesso attribuisce una identica funzione al meraviglioso, al fantastico e alla fantascienza, nonostante che le condizioni storiche di questi modi narrativi siano ben distinte, rivela un pregiudizio e una concezione meccanicistica del gioco dell'immaginario. Bessière (1974) sostiene che il fantastico non può essere considerato come il necessario e semplice rovesciamento del razionalismo dei Lumi. Ciò facendo si confonde antirazionalismo e irrazionale, e si riportano i componenti di ogni estetica a un sistema di opposizioni esclusive. Il fantastico coniuga gli elementi contrapposti. Il fantastico non deriva da una semplice divisione della psiche fra ragione e immaginazione, liberazione dell'una

[7] "Selon l'époque, il se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou psycho-pathologique; et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur. [...] Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite."

e costrizione dell'altra, ma dalla polivalenza dei segni intellettuali e culturali, che esso si applica a figurare. Il fantastico mette in scena la distanza costante del soggetto dal reale e per questo esso è sempre collegato con le teorie sulla conoscenza e con le credenze di un'epoca. Il fantastico segna la misura del reale attraverso la smisura. Lo scetticismo che solo traccia l'intimità della ragione e della sragione è l'ingrediente obbligato dell'immaginabile.

Queste sono alcune delle acquisizioni portate alla teoria del fantastico da contributi vari post Todorov. Le presenti osservazioni (soprattutto quelle di Calvino e della Bessière) possono fornirci utili strumenti per definire in maniera più precisa le categorie dello schema di Todorov. In particolare la categoria di *modo* letterario contiene importanti valenze ermeneutiche perché permette di superare il difficile passaggio introdotto da Todorov con la sua riduzione del fantastico al solo fantastico romantico e la sua netta collocazione della sua morte a fine Ottocento. La categoria di *modo* letterario sfugge però, allo stesso tempo alla tentazione di cadere nell'inganno di operare con categorie così vaste e imprecise come quelle usate per esempio da Silvia Albertazzi.

Con questa categoria (di *modo* letterario) si definisce una particolare qualità letteraria o logica narrativa che può caratterizzare opere appartenenti a diversi generi e periodi. È una categoria a carattere formale, ma più vasta, geograficamente e storicamente, di quella di genere. La categoria di *modo* letterario permette di spiegare meglio i rapporti tra le categorie principali dello schema todoroviano e tra queste e il realistico. Il meraviglioso e il realistico sono modi più antichi, mentre lo strano e il fantastico sono categorie più moderne. Così è possibile stabilire una separazione netta tra il meraviglioso (che è un modo vecchio) e il fantastico e lo strano (che invece sono modi che nascono con la modernità).

Il fantastico va considerato come un *modo* di descrivere certi atteggiamenti mentali, come una logica narrativa più vasta che sotto il gioco dell'invenzione pura si presenta come "controforma", come rovescio del discorso razionalista. Molti dei critici più avvertiti considerano il fantastico un *modo*. Rosemary Jackson (1986) per esempio dice che è possibile modificare leggermente lo schema di Todorov e suggerire una definizione del fantastico come *modo*, che poi assume diverse forme di genere. Patrick D. Murphy (1989) sostiene che la varietà di manifestazioni del fantastico nel teatro moderno serva ancora di più a rafforzare la convinzione che il fantastico deve essere considerato un *modo* letterario piuttosto che un genere. Sulla base di queste e altre osservazioni, il fantastico è stato considerato una "controforma" o più precisamente un "modo". Esso risulta essere una presenza molto forte e persistente nella letteratura della modernità e sembra addirittura presentare elementi di somiglianza con la poetica postmoderna.

Bibliografia

ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.

ALBERTAZZI, Silvia (1993), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari: Laterza.

APTER, Terri E. (1982), *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, Bloomington (Indiana): University Press.

BALDI, Guido (1994), *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Milano: Paravia.

BESSIÈRE, Irène (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse.

BLOOM, Harold (1994), *Classic Fantasy Writers*, New York: Chelsea House.

CAILLOIS, Roger (1984), *Nel cuore del fantastico*, Milano: Feltrinelli.

CALVINO, Italo (1983), *Racconti fantastici dell´Ottocento*, Milano: Mondadori.
CALVINO, Italo (2002), *Una pietra sopra*, Milano: Mondadori.
CESERANI, Remo (1996), *Il fantastico*, Bologna: il Mulino.
CONTINI, Gianfranco (1997), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da G. Contini*, Torino: Einaudi [edizione orig. franc. 1946].
FERRONI, Giulio (2002), *Storia e testi della letteratura italiana. Il novecento*, Milano: Mondadori.
FONTANELLA, Luigi (1983), *Il surrealismo italiano*, Roma: Bulzoni.
HUME, Kathryn (1984), *Review: Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, London: Methuen.
IŠTVÁNFYOVÁ, Zuzana – REICHWALDEROVÁ, Eva – ŠPERKOVÁ, Paulína (2012), *Dimenzie postmodernej prózy*, České Budějovice: Jihočeská univerzita.
JACKSON, Rosemary (1986), *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli: Pironti.
JOLLES, André (1930), *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen: Niemeyer [trad. it. *Forme semplici*, Milano: Mursia, 1980].
KAFKA, Franz (1958), *I Racconti*, Milano: Longanesi [trad. it. di Henry Furst].
LANDOLFI, Tommaso (1991), "Cancroregina", In: LANDOLFI, Idolina (a cura di), *Opere I*, Milano: Rizzoli.
LUGNANI, Lucio – CESERANI, Remo – GOCCI, Gianluigi – BENEDETTI, Carla – SCARANO, Emanuela (1983), *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi.
MURPHY, Patrick D. – HYLES, Vernon Ross (1989), *The Poetic Fantastic: studies in an evolving genre*, Westport: Greenwood Press.
OSTROWSKI, Witold (1966), "The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction", *Zagadnienia Rodzajów Literackich* IX, 54–71.
RABKIN, Eric (1976), *The fantastic in Literature*, Princeton: Princeton University Press.
RODA, Vittorio (1996), "Alle origini del 'fantastico' italiano: il motivo del corpo diviso", in: RODA, Vittorio, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli: Liguori.
TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil [Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, (2000), *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti].
VAX, Louis (1965), *La séduction de l´étrange*, Paris: Presses Universitaires de France.
ZGORZELSKI, Andrzej (1980), "La fantascienza è un genere della letteratura fantastica?", In: RUSSO, Luigi (a cura di), *La fantascienza e la critica, Testi del convegno internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 67–76.
ZGORZELSKI, Andrzej (1984), "On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature", *Poetics Today* 5, Issue 2, 299–307.

Eva Mesárová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
Repubblica Slovacca
Eva.Mesarova@umb.sk