

## Angela Francesca Gerace

Stefano Lazzarin

*Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*

Quaderni del Centro Studi Buzzati. 5

Pisa-Roma

Fabrizio Serra Editore

2008

ISBN 978-88-6227-042-7

Partendo dal riconoscimento maupassantiano tardottocentesco della «mutazione antropologica» (p. 11) determinata dalla progressiva scomparsa del mistero a fronte del veloce sviluppo scientifico e tecnologico, il saggio sviluppa la riflessione sul mutamento di *status* (a cavallo tra i secoli XIX e XX) del soprannaturale, non più indizio riconoscibile di un universo preternaturale, ma segno rinviante a una dimensione dell'ignoto che diviene tanto meno perturbante quanto più avanza il dominio della Scienza e della Tecnica. Le ricadute che l'assottigliamento del regime della paura ha sulla letteratura fantastica sono destinate a diventare, secondo il Maupassant delle *Chroniques*, sempre più preponderanti, fino a decretarne la probabile fine. Ma se le «scoperte tecnologiche minano le basi stesse su cui sorgono le finzioni poetiche» (p. 12), esse sono pur dotate di un potere perturbante che le rende veicolo proprio di quel senso dell'inesplicabile che sembrano sradicare dalla realtà associata contemporanea.

Il rapporto tra letteratura fantastica otto-novecentesca e tecnologia è il *focus* tematico su cui si concentra lo studio di Lazzarin, che si avvale del metodo analitico, condotto in prospettiva comparatistica (alternata alle sezioni monografiche dedicate a Buzzati), nel tentativo di fornire altresì una panoramica della «rappresentazione letteraria degli oggetti tecnologici» (p. 14), introdotti sovente, nei testi letterari, attraverso un processo straniante che ne sostanzia l'intrinseca caratteristica di *unheimlich*.

L'indagine della «transizione dalle forme ottocentesche alle forme novecentesche della letteratura sul soprannaturale» (p. 15) parte dalla considerazione dell'atteggiamento manieristico e nostalgico della letteratura di fine ottocento, che connoterà progressivamente anche il fantastico novecentesco, per approdare alla teorizzazione delle modalità tematico-strutturali del passaggio dal modo fantastico classico alla categoria del neofantastico, decretata dalla sostituzione dei cronotopi canonici della casa infestata, del crocicchio stregato, del castello gotico con i cronotopi moderni del treno, del telefono, della sala cinematografica.

Autore rappresentativo di tale mutamento epocale è Dino Buzzati, la cui narrativa breve media il passaggio dalla tradizione classica del modo fantastico a quella manierista, ponendosi in equilibrio tra tradizione e innovazione, tra la ripresa diretta dei modelli e la loro trasformazione in senso attualizzante, pur avendo quale faro teorico la cognizione dell' «irresistibile vocazione manierista del fantastico italiano» (p. 25), la cui tradizione è «tardiva, percors[a] da fenomeni di intellettualismo, ansie di fine della letteratura e vari complessi epigonistici» (p. 24).

Le categorie del manierismo di Buzzati possono essere indagate ricorrendo a una quadripartizione indicativa degli atteggiamenti prevalentemente adottati dallo scrittore nei confronti della tradizione di riferimento: ironia/parodia, nostalgia/rimpianto, letterarizzazione, allegorizzazione. Il percorso verso l'esaurimento del fantastico classico, avviato dai primi due modi di approccio alla topica fantastica, giunge a compimento con la «connotazione letteraria degli avvenimenti soprannaturali» (p. 27) e, soprattutto, con la loro «interpretazione metaforico-allegorica» (p. 28) attraverso l'inserimento di metafore esistenziali che attribuiscono un sovrasenso figurato agli elementi di riferimento. Si attua così quella che, riprendendo la nota espressione coleridgeriana, può denominarsi

«*suspension of the suspension of disbelief*», che marca l'interruzione del «circuitto della credenza» (p. 31) e, conseguentemente, la radicale alterazione del modo fantastico.

Le posizioni nostalgica e modernista convivono spesso all'interno di un medesimo testo, generate da una volontà autoriale ugualmente scissa tra le due istanze; così in autori quali Arthur Machen (*The Three Impostors*) e Charles Dickens (*The Trial for Murder*), la dicotomia nostalgia-modernismo risulta tematizzata, poiché travasata nell'ambiguo rapporto della sfera soprannaturale con le moderne città. Mentre in Tommaso Landolfi l'atteggiamento nostalgico si configura più generalmente quale «sistema per sfuggire all'usura tematica» (p. 35), in Buzzati sono enucleabili tre gruppi distinti di testi nostalgici del fantastico, inteso in senso classico: ai racconti dichiaratamente ideologici (*Il Babau*), che deplorano l'atrofizzazione delle facoltà immaginative umane e in cui il rimpianto è espresso dall'intrusione della voce autoriale all'interno della narrazione, si affiancano i testi che indagano «sulla condizione dei fantasmi, e in particolare sul loro sgomento di fronte alla modernità» (p. 38), esprimendo implicitamente (adottando l'ottica del trapassato) il rammarico per il tempo in cui il preternaturale era possibile, di contro a un presente in cui sono le presenze fantasmatiche a temere l'uomo (*Gli amici*); infine vi sono le prove narrative in cui l'atteggiamento nostalgico veicola riflessioni metaletterarie sull'impossibilità attuale del fantastico canonico (*Nuovi strani amici*). Ma sempre si attua una convivenza con l'istanza modernista, che testimonia quanto i nuovi ambienti urbani possano rivelarsi più che consoni, addirittura indispensabili, alle manifestazioni perturbanti del soprannaturale contemporaneo (*Fatterelli di città*).

Il quadro del processo accennato viene tracciato attraverso riferimenti intertestuali alla letteratura italiana, a partire dal racconto *Trapassati* del triestino Giulio Caprin, passando per *Donna in poltrona* del napoletano Michele Prisco, per arrivare a *Centuria* di Giorgio Manganelli.

Ai fantasmi antichi si sostituiscono, dunque, gli spettri moderni, che assumono una veste allegorica (come accade, ad esempio, in *Kaputt* di Curzio Malaparte o in *Vita dei fantasmi* di Alberto Savinio), scaturendo da oggetti-simbolo del progresso tecnologico come il telefono, le automobili, i treni, le fotografie, le sale cinematografiche. Così il *topos* del treno fantasma, che compare per la prima volta nel 1891 in *Train 081* di Marcel Schowb, campeggia negli scritti di Charles Dickens (*The Signalman*) e Arthur Conan Doyle (*The Lost Special*), mentre la figura archetipica della macchina infernale nasce probabilmente nel 1910, con *The Violet Car* di Edith Nesbit. Ai terrori della tecnologia cinematografica si dedica Horacio Quiroga, affascinato dalle «potenzialità fantasmagoriche del cinema» (p. 38) che mette in scena nel suo *El espectro* (1921), esempio di racconto afferente al neofantastico novecentesco. Ma se il cinema può sostituirsi alla vecchia *haunted house* come nuovo cronotopo fantastico, anche la fotografia si rivela un utile strumento per testimoniare l'intrusione del soprannaturale nella realtà (cfr. *Las babas del diablo*, di Julio Cortázar) e per combatterne gli effetti deleteri, come accade nei racconti di William Hope Hodgson, *Carnacki, the Gost Finder*, imperniati sull'ossimorica figura di un detective dell'occulto.

Ritornando all'universo narrativo di Buzzati, la nave e il treno fantasma sono gli ultimi due motivi tipici del fantastico su cui si concentra l'indagine del saggio; «piroscafi avventurosi» (p. 96) e treni intercontinentali di natura inquietante e preternaturale sono gli «emblemi» (p. 86) del grande tema buzzatiano dell'Avventura, intesa quale mitico spazio-Altro rispetto al banale mondo reale della Quotidianità. Ma l'immaginario ferroviario costituisce una fucina di esperimenti fantastici novecenteschi declinati in chiave allegorica, per cui «il treno viene quasi a rappresentare il simbolo di una conoscenza proibita» (p. 103) che tenta diabolamente l'uomo contemporaneo: allora racconti quali *Satana in treno* (di Ardengo Soffici) e *Il treno di Caronte* (di Savinio) attualizzano i triti *topoi* demoniaci in senso figurato, oppure i testi buzzatiani *Qualcosa era successo* e *Direttissimo*, riprendendo il motivo del treno inquietante, costruiscono delle variazioni tematiche in senso postmoderno, rappresentando il fulmineo e incontrollabile percorso vitale dell'Uomo attraverso la corsa violenta e inarrestabile del mezzo di trasporto.

A testimoniare che «la scienza e la tecnologia sono fonti inesauribili di stranezza perturbante» (p. 99), anche nelle epoche maggiormente devote ai numi del progresso.