Spiegare l'inspiegabile

Riflessioni sulla letteratura fantastica

Secondo quaderno del Dottorato
in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

Università di Verona

a cura di María Cecilia Graña

mneme

Edizioni Fiorini

mneme

Collana diretta da
Anna Maria Babbi e Raffaella Bertazzoli

Seminari 2

Spiegare l'inspiegabile
Riflessioni sulla letteratura fantastica

Secondo quaderno del Dottorato
in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
Università di Verona

a cura di María Cecilia Graña

Stampato con il contributo del Dipartimento di Romanistica
dell'Università degli Studi di Verona
e del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
Università di Verona

© *Copyright 2008 - Edizioni Fiorini - Verona*

ISBN 978-88-87082-90-6

Stampato in Italia - Printed in Italy

Grafiche Fiorini - Via Altichiero, 11 - Verona

Premesse per spiegare l'inspiegabile

María Cecilia Graña

Di solito il perturbante irrompe in un testo quando qualcosa frattura una concatenazione o una consequenzialità, dissolve un'integrità, un'identità, e ciò che le teneva insieme. Oppure appare quando qualcosa abbatte la barriera che divide il prima dal dopo, il proprio dall'improprio, l'io dall'altro, la realtà dalla finzione. Oggi il rapporto tra fantastico e realtà è diventato più complesso: il ventunesimo secolo sta stravolgendo il paradigma del reale; si è abbassata per molti la soglia di ciò che si considera "etico" e si assottiglia la distanza fra uomo e tecnica. Nella contemporaneità il perturbante non è più qualcosa che filtra da una fessura per incrinare il nostro paradigma o che la fessura stessa esplicita. Il perturbante sembra far parte del paradigma stesso. La realtà quotidiana diviene *unheimlich* quando stravolge le tradizionali categorie aristoteliche di tempo, spazio, identità, causalità. Di tempo, quando le guerre s'innescano per prevenzione, facendo del reale un discorso in continua prolessi; di spazio e di causalità, quando la tecnologia interiorizza la distanza e agisce laddove ancora è estranea, laddove le forme del pensiero sono magiche e non razionali; d'identità, quando si tortura qualcuno per convincerlo a dichiarare di essere chi non è (vedi Guantánamo), o quando si trapiantano organi che legano un'identità a quella di un altro, perché il donatore diventa un oggetto mentre, per fame e disperazione, si lascia convincere ad offrire ciò che più gli appartiene: il proprio corpo.

Come ha osservato Stefano Tani, si sta creando «una nuova sensibilità»[1] nella quale persino i sogni sono alieni all'individuo.

[1] Stefano Tani, *Sulle metafore del ventunesimo secolo: lo schermo, l'alzheimer, lo zombie,* «Il Ponte», LIV, 3, marzo 2008, p. 107.

Se il termine «visione» è tradizionalmente definito come «l'irruzione del vedere nel pensare»,[2] oggi, attraverso lo sguardo ammaliante dello schermo, la realtà virtuale s'introduce nel pensiero dell'essere umano che preferisce "vivere" attraverso la clonazione della sua esperienza nel virtuale.

Il seminario che organizzai agli inizi del 2006 nell'ambito del Dottorato in Letterature straniere e Scienze della letteratura dell'Università di Verona e con il coordinamento di Silvia Monti, è stato dedicato al fantastico, un "genere discorsivo" che prende le mosse dal mondo reale, mima i suoi tratti per raccontarlo e scopre in esso un'irriducibile differenza con la quale il linguaggio si deve confrontare.[3]

Scrivere un testo fantastico implica "spiegare" e "dispiegare" un nodo originario, un groviglio che il sogno, il sintomo o l'indizio possono sciogliere. Implica districare una matassa che di per sé, come diceva Freud, è afasica; cercare di descrivere qualcosa che può produrre l'illusione di un universo coerente e risulta invece inspiegabile, perché la sua esistenza è impossibile.

La letteratura fantastica è un racconto o una messa in scena che mantiene e inquadra il mondo rappresentato all'interno del nostro. Allo stesso tempo, però, stabilisce uno scarto nell'immagine della realtà; scarto che si manifesta attraverso lo stupore e lo spaesamento di chi, all'interno del testo, è testimone di qualcosa che va al di fuori del suo (e del nostro) paradigma del rea-

[2] Monica Farnetti, *L'irruzione del vedere nel pensare: preliminari per uno studio sulla visione settecentesca* in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Firenze, Olschki editore, 1995, p. 103.

[3] Julio Cortázar nei suoi racconti (fantastici e non) rende manifesto questo confronto. Si veda, come esempio il titolo *Usted se tendió a tu lado* (in *Cuentos completos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2003) dove la possibilità di attraversare il limite fra proibizione e realizzazione del desiderio incestuoso affiora nell'incongruità grammaticale con la quale il narratore utilizza la seconda persona (familiare e non familiare). O anche *El perseguidor*, dove il saxofonista Johnny esprime la dimensione temporale nella quale vive mentre suona come una dimensione nella quale si stravolge la logica aristotelica: «esto ya lo toqué mañana, es horrible Miles, esto ya lo toqué mañana» (*Ibid.*, p. 312).

le, e che può tentare di descrivere con un'immagine strana, bizzarra o meravigliosa.

Il sentimento di "mancanza di riparo" tematizzato al suo limite ne *Le rovine circolari* – un racconto di Borges analizzato in questo volume da Rosalba Campra – si traduce nell'umiliazione del protagonista che si accorge di essere solo la creazione di un altro; di essere stato espulso dalla realtà per precipitare, in un vertiginoso esilio, nel nulla. Questo sentimento è emblematico non solo riguardo al genere fantastico, ma anche rispetto allo statuto stesso della letteratura: di solito uno scrittore o un artista ci parlano di una "traversata" dall'ineffabile al rappresentabile. Questa traversata la voleva, per esempio, Morelli – personaggio e *alter ego* dell'argentino Julio Cortázar, autore di *Il gioco del mondo* (*Rayuela*) – inventando uno spazio dal quale iniziarla.

Di solito il perturbante fa percepire un brivido avvicinandosi a noi attraverso un'apertura, perché diviene sinonimo di quella differenza che nasce quando manca un elemento in una sequenza di ripetizioni. Quando Morelli vuole disegnare un'idea, la pensa come un'immagine formata da parole unite fra loro in una frase che si ripete lungo la pagina;[4] un muro di parole che diventa analogo ad un ostacolo:

Enelfondosabíaquenosepuedeirmásalláporquenolohay
Enelfondosabíaquenosepuedeirmásalláporquenolohay
Enelfondosabíaquenosepuedeirmásalláporquenolohay
Enelfondosabíaquenosepuedeirmásalláporqueno hay
Enelfondosabíaquenosepuedeirmásalláporquenolohay
Enelfondosabíaquenosepuedeirmásalláporquenolohay

Il pronome «lo», riferito ambiguamente ai due concetti che nella frase hanno una certa valenza metafisica (*fondo* e *más allá*), ad un certo punto (la quarta riga) scompare. Il vuoto lascia immaginare un orifizio dal quale sembra uscire il fiato che manca nella "sequenza-muro" di parole. Attraverso quel vuoto

[4] J. Cortázar, *Rayuela*, Madrid, ALLCA XXe, 1991, cap. 66, p. 303.

possiamo acquisire la coscienza di un paesaggio interiore o intravedere un'altra dimensione dello spazio, come succede nei quadri di Lucio Fontana. Da quel varco può "esalare" un sapere che dovremo scoprire e capire, sia perché è rimasto indietro nel tempo, sia perché fa parte di un futuro che si presenta con delle coordinate estranee a ciò a cui siamo abituati.

La parola, che nasce per recuperare quello che non appartiene del tutto alla coscienza perché trattenuto dalle ombre, o perché riguarda il desiderio o il futuro, con la sua presenza esprime la perdita o l'assenza di qualcosa. Penso che nel parlare tante volte di «passaggi» e «rituali», Cortázar abbia voluto rappresentare attraverso trame, temi e motivi quella traslazione originaria dalla quale scaturisce la sua scrittura che, in buona parte, è fantastica. Cortázar ha affermato che era solito scrivere tra le tre e le cinque del mattino affrettandosi a recuperare con le parole il ricordo di un sogno, i propri fantasmi o quel senso del sacro che la luce del giorno fa svanire o rende inquietante. Per riferirsi a qualcosa di tanto nascosto e intimo, lo scrittore argentino utilizzava la parola *extremidad*. Parola, non a caso formata con il prefisso *ex* che rimanda al non familiare, all'*ex-plicare*.

Questo mi fa pensare che il perturbante si fondi su quel "traslato" che va dal sacro al profano, dal silenzio alla parola; quella matassa che accompagna il momento della trascrizione di un vissuto reale, immaginato, sognato, sentito o desiderato e che inquieta qualsiasi scrittore perché lo pone di fronte a un'esperienza che gli appartiene ma che nella scrittura lo fa diventare un altro; o viceversa quando attraverso la scrittura egli cerca di rinnovare quel *pathos* del vissuto sperimentato prima di iniziare a vivere nel *desamparo*.

Una matassa che si districa testualmente con particolare concretezza e con maggior rigore stilistico – come ben aveva sottolineato Carla Benedetti[5] – nell'enunciazione della letteratura

[5] Carla Benedetti, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti* in

fantastica. Essa drammatizza il momento particolare nel quale un emittente deve riuscire a trasmettere al lettore qualcosa che gli appartiene ma che mediante quell'atto finirà per abbandonare. Nella letteratura fantastica quel momento può far diventare vicino ciò che è lontano; presente ciò che è passato o futuro; concreto, ciò che è stato sognato; familiare ciò che è non familiare; autobiografico, ciò che è biografico – come accade nel racconto *Autobiografía de Irene* qui da me analizzato, un racconto inquietante perché mette in discussione il concetto di identità e i confini del reale. In questo caso il lettore che vuole appropriarsi del testo e riferirlo al nostro mondo si vede costretto a rimanere in una zona di frontiera situata tra l'assenza e la presenza dell'io narrante o protagonista.

Franco Moretti, a proposito delle «opere mondo» ha affermato che la letteratura nella sua relazione con la realtà ha la funzione di «risolvere i problemi posti dalla storia», «di rendere l'esistente più comprensibile».[6] Tuttavia questa non è una definizione applicabile alla letteratura fantastica, la quale poggia invece sull'incertezza dei significati e sulla liminalità del senso, mettendo in discussione una visione unitaria del mondo. Il cuore del fantastico si riduce a una fuga della ragione, ma non per perdersi nell'assurdità, nella meraviglia del mondo, nel delirio dell'individuo o nell'esclusiva sperimentazione linguistica. Il fantastico mantiene il suo legame con la ragione e contemporaneamente ne rifugge. Nella tensione che contrappone due statuti di finzione, uno realistico e l'altro no, la letteratura fantastica verifica la sua esistenza.

Nel corso del seminario, alla familiarità con il fantastico di Rosalba Campra e Remo Ceserani si sono associate le conoscenze di Stefano Aloe, Roberto Cagliero, Cinzia De Lotto, Giorgio

Remo Ceserani et al., *La narrazione fantastica,* Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 289-353.

[6] Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal* Faust *a* Cent'anni di solitudine, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

Rimondi, Silvia Longhi e di chi scrive questa introduzione. Monica Farnetti ha partecipato al dibattito apportando al seminario il valore del suo bagaglio di ricerca sul fantastico femminile.[7] Ai dottorandi è stato proposto di presentare dei progetti di ricerca sfociati poi nei saggi che compongono questo volume, ai quali si sono aggiunte le angolazioni interpretative dei colleghi Massimo Salgaro e Paola Perazzolo. Per ragioni diverse hanno rinunciato a presentare in forma scritta i loro interventi Roberto Cagliero, Remo Ceserani, Cinzia De Lotto e Silvia Longhi.

Gli articoli di questo Quaderno sono stati organizzati in tre sezioni. La prima parte si sofferma su diversi aspetti del fantastico (questioni teoriche, lessicali, e visioni d'insieme), mentre le ultime due seguono un criterio cronologico dall'Ottocento al Novecento.

L'esaustivo lavoro di Greta Reggiani si occupa di alcune questioni lessicali, in particolare dell'uso del vocabolo «fantastico» in seno al movimento che ne ha favorito la nascita e la crescita, il romanticismo francese; a questo scopo insegue il concetto di fantastico nella letteratura, nella critica e nei dizionari dell'epoca.

Le riflessioni teoriche di Giorgio Rimondi riguardano il discorso critico di Todorov sul fantastico, che lo studioso italiano considera tanto esitante quanto l'oggetto che analizza. Rimondi è restio a pensare il fantastico con mania classificatoria e considera pertinente avvicinarsi ad esso da una prospettiva filosofica. Per questa ragione sarebbe più proficuo parlare non di un genere ma di singoli testi collegati a un fantastico inteso come

[7] Si cfr. M. Farnetti, *Definire il fantastico femminile,* «Nuova Prosa. Quadrimestrale di narrativa», 34, 1987, pp. 237-244 e Id., *Le amiche del Mostro* in *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'*Unheimliche, a cura di Giorgio Rimondi, Cagliari, Cuec 2006, pp. 69-78. Un bagaglio che condivido in particolare nell'ambito della letteratura ispano-americana (si cfr. la mia raccolta antologica *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane,* Roma, Fahrenheit 451, 2004, e il numero di «Letterature d'America» dedicato all'argomento (Anno XXII, n. 90, 2002) da me coordinato).

condizione ontologica di spaesamento. A suo parere, questa modalità letteraria sfugge a ogni riduzione aristotelica; in essa è insita un'ontologia, perché condivide una condizione simile a quella dell'essere umano, costretto ad abitare nell'aporia.

È risultato particolarmente interessante chiedersi come nasca e si sviluppi la letteratura fantastica nei luoghi geografici ai margini dell'Europa, come l'Irlanda e la Russia, là dove frequentemente si svolgono le narrazioni gotiche: i luoghi di confine e i castelli sperduti.

Se di solito, per quanto riguarda il canone del fantastico irlandese, lo sguardo dei critici si concentra sul *Dracula* di Bram Stocker, la permanenza delle *fairy tales* nella cultura orale dell'Irlanda all'incrocio tra Ottocento e Novecento è stata l'oggetto del lavoro di Davide Benini. Il fantastico nella modernità può essere inteso come la reazione a un'idea massimalista di progresso, unicamente votata alla creazione delle condizioni di un nuovo progresso. Il fatto che gli *story tellers* ricordassero i *fairy* -gli abitanti dell'antica cultura orale- in racconti che si inoltrano nel meraviglioso, proietta il pensiero a un "da dove" e a un "verso dove" per opporsi a tale idea.

È evidente l'importanza della fusione tra credenze e realtà nei racconti orali dei territori ai confini dell'Occidente, come l'Irlanda, la Russia o l'America Latina. In questi luoghi il meraviglioso ha un peso maggiore perché più ancorato all'esperienza rinvigorita da una sfumatura metafisica o magica che provoca, di conseguenza, un'estensione del concetto di realtà.

Nella letteratura russa, se il fantastico appare, non lo fa per sostituire l'elemento religioso insito nella cultura di quel paese, ma come elemento che annienta la percezione quotidiana della realtà contaminata dal diabolico. Come segnala Stefano Aloe, nella modernità il fantastico russo si lega a una cultura del dubbio per cui finisce per essere anche un veicolo di liberazione dalle categorie e dalle classificazioni, indirizzando l'uomo verso una realtà superiore, sempre legata a una religiosità ancestrale.

Anche se ricorre con poca frequenza al soprannaturale, il

marchese de Sade anticipa nella storia letteraria alcuni tratti del fantastico moderno. Stefania Carli osserva come il divino marchese sia consapevole del fatto che, in questo campo, la verosimiglianza non si deve perdere mai di vista. Cercando un' alternativa alle due "soluzioni" del soprannaturale che considera insoddisfacenti – la spiegazione razionale e lo scivolamento nel meraviglioso –, de Sade anticipa il blocco gnoseologico caratteristico del fantastico moderno, l'impossibilità di qualunque sviluppo narrativo o digressione esegetica dell'evento incomprensibile. Ed è forse per questa ragione che de Sade riesce a intuire la relazione tra quel vicolo cieco della ragione e l'efficacia della forma breve.

Un secolo dopo alcuni scrittori hanno considerato il fantastico non solo materia di narrazione ma anche di indagine teorica. È il caso di Vernon Lee, la quale si interrogò su come trasmettere in maniera vivida l'esperienza del soprannaturale, reale o artefatto. Come sottolinea Donatella Boni nella sua analisi di alcuni racconti della scrittrice anglo-fiorentina, Lee fa largo impiego di elementi psicologici che mescola con il fascino ambiguo del passato, per poi declinare tutto verso la realtà. Se quindi la miscela narrativa consiste in racconti di fantasmi che si muovono attraverso paesaggi italiani e si mescolano a storie di passioni, Lee aggiunge a questo insieme frammenti di origine autobiografica (come quando si vide sopraffatta da un eccesso di stimoli estetici a Venezia), o motivi più personali (come quello della follia, che nella vita reale colpì suo fratello).

Il rapporto tra reale e fantastico in Dostoevskij si risolve – secondo Sara Paolini – in una questione di prospettiva. Dostoevskij chiama «racconto fantastico» una forma anticipatrice dello *stream of conciousness* che in *La mite,* per esempio, accompagna emotivamente la situazione narrativa. L'autore russo percepisce in questo procedimento una sorta di liberazione dalla realtà e dalla letteratura a lui contemporanea o immediatamente precedente. Infatti, in Dostoevskij si percepisce il gusto di creare nelle storie che lui chiama «fantastiche» situazioni ec-

cezionali a volte inverosimili, a volte oniriche, a volte meravigliose o assurde. E le fa vivere a personaggi che confondono realtà e immaginazione nell'universo mediocre o burocratico già raccontato in precedenza da Gogol'.

Mi permetto una digressione: il fatto che alcuni procedimenti siano ricorrenti in una serie di testi che hanno a che vedere con il sovrannaturale o con situazioni che presentano uno scarto dalla realtà quotidiana, è un fattore che, se analizzato, permetterebbe di caratterizzare il fantastico anche da un punto di vista storico. Inoltre si pone così sul tappeto la possibilità di focalizzarlo più come un genere che come una modalità discorsiva o una categoria estetica. Per esempio, nel caso di Dostoevskij la letteratura fantastica si manifesta attraverso procedimenti, come il monologo interiore, totalmente nuovi; una forma che sarebbe stata ideale per racconti come *L'Horla* o *Lettera di un pazzo* di Maupassant, dove i narratori utilizzano invece formule esplicite di scrittura come il diario e la lettera. Se Dostoevskij rivoluziona il concetto di romanzo – come ben aveva notato Luckács – non meno rivoluzionato, nei suoi racconti, appare il concetto di fantastico. Nella sua opera lo scrittore mette in mostra il duplice movimento che sorregge il genere, l'uno verso la *sinrazón* e l'altro in fuga verso la ragione. Si crea in questo modo una polifonia che muove il testo verso direzioni opposte in un movimento che lacera qualunque tentativo di offrire una visione unitaria e coerente del mondo.

Tale movimento centrifugo del fantastico lo possiamo focalizzare meglio se consideriamo la funzione che alcuni procedimenti assumono in testi appartenenti a modalità letterarie diverse. Per esempio, uno dei procedimenti frequenti del fantastico è quello della ripetizione anaforica del verbo "vedere". In questi casi chi enuncia "vede" una serie di fenomeni che stabiliscono uno scarto dal reale e li elenca in un catalogo. E le cose che si vedono possono costituire una replica della realtà in un mondo parallelo, come succede in *El aleph* di Borges. Ma la replica, in questo caso nella sua "gulliverizzazione", sottolinea la

divergenza tra la rappresentazione di chi enuncia e le categorie logiche di chi legge, in una sorta di *trompe l'oeil*. Questo procedimento è condiviso da altri generi discorsivi – penso all'epica di Whitman – ma in ognuno di essi dà luogo a risultati completamente diversi, perché in *Song of Myself*, l'elenco e la visione vogliono essere comprensivi del mondo e, nonostante l'enumerazione sia caotica, la serie viene sorretta dall'intenzione centripeta di chi enuncia.

Se buona parte di questo volume si sofferma sui procedimenti del fantastico, molti contributi focalizzano i diversi motivi che lo contraddistinguono. Il lavoro di Ilaria Remonato tratta del motivo del vampiro in alcune opere inglesi e russe dell'Ottocento. L'autrice stabilisce un dialogo a distanza tra due tradizioni diverse, nelle quali l'identità del morto-vivo si mantiene in bilico tra il desiderio e la paura. I testi inglesi anticipano alcuni dei tratti che definiranno la figura del *revenant* nel Novecento, in seguito emblema dello sradicamento e della solitudine contemporanei. Nei testi russi si relativizza il *pathos* che di solito distingue il vampiro, perché in essi costui è personaggio consueto nelle leggende quotidiane della realtà rurale.

È evidente che le varianti di questo motivo nella letteratura occidentale sono innumerevoli; a volte il vampiro risulta più che motivo, metafora della figura del poeta. In effetti il soggetto lirico può essere visto come qualcuno che si lascia possedere dal mondo mentre partecipa ad esso – come avrebbe voluto Keats – o che lo svuota della sua realtà per trasformarla in parole.

Altri motivi vengono analizzati da Roberta Ceriani ne *Il risveglio di Pernath* di Gustav Meyrink, un testo al crocevia tra Ottocento e Novecento. Nel suo lavoro, Ceriani avverte che il sogno assolve diverse funzioni narrative e il Golem diviene emblema dell'instabile identità moderna, nella quale l'Io è un altro.

Se la follia è tema e motivo della letteratura fantastica, nel caso delle opere di Oskar Panizza, eterodosso intellettuale tede-

sco di fine Ottocento, essa in parte ne costituisce anche la ragione. Come dimostra Massimo Salgaro, in Panizza la tensione che è alla base del fantastico si incarna nella dialettica tra gli automatismi e la vita. Ad un certo punto questa dialettica viene meno e di conseguenza vengono a mancare i presupposti del fantastico. Il mondo diviso tra macchine ed esseri umani trova nel *dandy* una via di salvezza, in quanto egli è l'ultimo baluardo della soggettività di fronte all'automa. Inoltre, la figura del *dandy* serve a Panizza per esprimere il suo rifiuto verso quei saperi della modernità che fanno scomparire ombre ed enigmi: il positivismo e la psichiatria.

Nella letteratura presa in esame, il legame che il fantastico stabilisce con la realtà può acquisire diverse funzioni (Mori, Cappelletti e Perazzolo) e può inoltre suscitare indagini con sfumature sociologiche, come succede con l'utilizzo del *fantasy* nella realtà della Russia postsovietica (Sorina).

Conscia del fatto che la tendenza verso l'allegoria entra in collisione con l'incertezza che caratterizza il fantastico novecentesco, Roberta Mori decide di soffermarsi su *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati. Nel romanzo, l'ambientazione della vicenda che oscilla tra il familiare e l'ignoto si concretizza nello spazio *sui generis* della fortezza. Quest'ultima che la critica ha letto come allegoria dell'Italia fascista, non è del tutto riconoscibile in essa. In poche parole, nel fantastico di Buzzati è come se l'allegoria allentasse il legame con il suo immutabile punto di partenza e liberasse le possibilità semantiche che porta dentro di sé.

Il paradosso di uno scrittore neorealista che utilizza il fantastico nelle versioni della *ghost story* ottocentesca della tradizione anglosassone è l'elemento che ha indotto Cristina Cappelletti a studiare i racconti di Mario Soldati. Il termine «spettro» utilizzato da Soldati per indicare un'apparizione sovrannaturale può, secondo Cappelletti, essere inteso anche come immagine mentale suscitata dal desiderio o dal ricordo. In molti casi lo scrittore italiano disattende le aspettative del lettore e offre

una spiegazione domestica, familiare per ciò che avrebbe potuto divenire una fantasmagoria; altre volte invece dà credito al sovrannaturale suscitato dal rimorso.

Paola Perazzolo si sofferma sull'opera di una scrittrice del Canada francese, dove il fantastico arriva in ritardo. Nel suo romanzo *Kamouraska*, ispirato a un banale fatto di cronaca, Anne Hébert narra una sorta di percorso formativo inserito in un contesto culturale dove prevale un sostrato religioso intransigente. Nonostante i numerosi temi e motivi riducibili al fantastico, Perazzolo pensa che nel romanzo prevalga l'idea di una commistione tra reale e irrazionale, più che tra reale e sovrannaturale. Ma, curiosamente, quest'ultimo viene considerato tale quando si lega a figure contestatarie, marginali ed emarginate (i.e. mogli maltrattate, stranieri protestanti, mantenute amerindie). È come se con il sovrannaturale si volesse mettere in discussione la società costituita dell'Ottocento; tale prospettiva in molti casi viene condivisa dal fantastico ispano-americano soprattutto caraibico, perché permette, come ha segnalato Silvia Molloy, «desestabilizar no sólo la historia sino la figura misma del historiador que la narra».[8] Nel caso di *Kamouraska* il lettore rimane in dubbio su quale significato dare ai fatti legati all'*amour noir* poiché le notizie della storia provengono soprattutto dalla protagonista. Ma gli eventi nella loro instabilità rivelano che un mondo socialmente e religiosamente monolitico nasconde sempre qualcosa che va al di là della facciata della società benestante.

La variante del *fantasy* e la traduzione e diffusione di questo genere in lingua russa è oggetto dello studio di Marina Sorina, la quale osserva che il *fantasy*, la fantascienza e la letteratura fantastica in generale sono stati una produzione gradita agli edi-

[8] Silvia Molloy, *Historia y fantasmagoría* in *El relato fantástico en España e Hispanoamérica,* E. Morillas Ventura, ed., Madrid, Quinto Centenario, 1991, p. 107.

tori del periodo sovietico perché proponendoli sotto la formula di una «descrizione del futuro degrado dell'Occidente» riuscivano ad evitare la censura. In questa maniera furono pubblicati autori come Asimov e Bradbury; Tolkien suscitò un inatteso ed enorme entusiasmo del pubblico allargando l'accoglienza del libro a situazioni che andarono oltre la lettura di *The Lord of the Rings*.

La rappresentazione drammaturgica del fantastico pone ulteriori quesiti, in quanto solitamente nella narrativa esso viene trasmesso attraverso le parole di un solo soggetto, che risulta l'unico testimone dell'evento inaudito. Il drammaturgo invece pone lo spettatore direttamente a confronto con una dimensione visiva costituita da azioni, parole ed effetti scenici per trasmettere lo spaesamento dell'essere umano di fronte al sovrannaturale. Il fatto che nella narrativa fantastica l'enunciazione abbia un'importanza non indifferente, induce a pensare che nella drammaturgia la *diegesi* – in questo caso come resoconto da parte di un personaggio di accadimenti strani o sovrannaturali – continui ad avere un'importanza non indifferente rispetto alle azioni. Alcune risposte a questi interrogativi hanno voluto darle Paola Bellomi e Matteo De Beni.

Attraverso l'analisi di *El cuervo*, Bellomi dimostra come l'autore spagnolo Alfonso Sastre introduca procedimenti teatrali volti a creare un senso di spaesamento nei protagonisti del dramma e di inquietudine nello spettatore. Queste misure vanno dalla creazione di personaggi, la cui percezione non è molto affidabile e per i quali la dimensione temporale presenta variazioni (tempo cronologico, mitico, ciclico, rituale), all'utilizzo di un linguaggio che crei incertezza. Una rituale riunione di amici a Capodanno, per esempio, parte da una sensazione di *dejà vu* che è vanificata dalla presenza di un "oggetto mediatore", ovvero da un catalizzatore di qualcosa di diverso e sovrannaturale.

La funzione drammaturgica dell'essere teratomorfo, quel personaggio che uno dei maggiori esponenti del teatro spagno-

lo postfranchista, Francisco Nieva chiama «entreverados», è stato oggetto della riflessione di Matteo De Beni. Di solito l'apparizione del *monstruo* sulla scena teatrale viene accompagnata da giochi di luce e da effetti sonori, quali lampi e tuoni. Nelle opere di Nieva la zoologia fantastica e i mostri conservano la loro tradizionale duplicità semantica alle quali si unisce una fantasiosa scenotecnica teatrale che, in molti casi, è stata ideata dallo stesso autore. Di fronte alla domanda se il teatro sia un luogo adeguato per la rappresentazione del fantastico, De Beni pensa che Nieva dia una risposta originale, unendo lo statuto unico e irrepetibile di ogni *performance* all'unicità dell'evento fantastico, del quale il mostro del suo teatro diviene metafora.

Nel Novecento, il fantastico si ripiega nel linguaggio: Remo Ceserani rileva l'opacità del linguaggio nella letteratura fantastica,[9] Rosalba Campra sottolinea che nel Novecento il fantastico passa dall'essere prevalentemente semantico a diventare un fantastico «del discorso».[10] Al riguardo, Ivan Caburlon ha voluto sottolineare come nel romanzo *El orden alfabético* dello scrittore valenciano Juan José Millás appaiano certe caratteristiche che fanno spostare il peso del testo dal postmodernismo al fantastico. Perché sebbene il postmoderno condivida con il fantastico l'idea della morte della ragione e il principio della dissoluzione del paradigma (attuale) della realtà, nel romanzo di Millás le parole, cariche di valori plastici, divengono procedimento narrativo per creare un mondo parallelo nel quale i personaggi cercheranno di addentrarsi. Non ci troviamo nella frammentazione del reale, ma nel "rovescio della realtà", dove il linguaggio si è trasformato in qualcosa di organico e dinamico.

Il volume ha voluto avvicinarsi alla letteratura fantastica attraverso le sue parentele, ramificazioni e anticipazioni; attraver-

[9] Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 78.
[10] Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Milano, Carocci, 2000, p. 133.

so i suoi procedimenti, il suo lessico e i motivi che lo contraddistinguono. Sono risultate di particolare interesse le trasgressioni semantiche del fantastico che risultano evidenti in molti racconti dell'Ottocento, trasgressioni che nel Novecento toccano invece aspetti linguistici e relativi ai generi letterari. Nella modernità si trovano inoltre alcuni aspetti che sembrano intaccare le fondamenta della letteratura fantastica laddove gli eventi raccontati non scuotono il lettore per la straordinarietà dei fatti della finzione ma per l'indifferenza dei personaggi di fronte a qualcosa di inesplicabile. Tale atteggiamento suggerisce come uno svuotamento del *self* e rende bizzarra l'atmosfera dei racconti.

Se il lettore del poliziesco ricava piacere estetico nel ricostruire una storia assieme al detective a partire da una serie di indizi che possono anche sviarlo dalla soluzione dell'enigma, il fruitore dei racconti fantastici ottiene piacere proprio dal procedimento opposto. Qui infatti il paradigma indiziario fallisce, vanificando tutte le congetture che scaturiscono dalle tracce lasciate dallo scrittore. Questa circostanza, se da un lato lascia supporre che non ci potrà essere nessuno sviluppo narrativo, dall'altro permette di scoprire che ciò che si è concretizzato non è stata solo una fantasmagoria, ma il racconto stesso.

Le due facce di una medaglia: *Autobiografía de Irene* di Silvina Ocampo[1]

María Cecilia Graña

Un ansia de trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante,
tenaz, esta muerte viva.

José Gorostiza, *Muerte sin fin.*

No digo la verdad
Y si la digo es como si mintiera.

Silvina Ocampo, *Acto de contrición*

1. *Scrivere parlando*

Autobiografía de Irene (Sur, 1948) è un volume che costituisce l'affermazione letteraria di Silvina Ocampo. All'epoca della sua pubblicazione, la scrittrice aveva 45 anni ed aveva già scritto *Viaje olvidado* (1937); in quel primo libro, che sua sorella Victoria aveva fatto pubblicare presso la casa editrice Sur ma che nella rivista omonima aveva recensito con toni non troppo benevoli, appare peculiare il "parlare" attraverso la scrittura:

Y todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices –que parecen entonces naturales– y de imágenes no logradas – que parecen entonces atacadas de tortícolis. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? Corrigiéndose de unas, ¿se corregiría Sil-

[1] Trad. Francesco Fava. Questo lavoro è una versione rielaborata di un articolo pubblicato sulla rivista «Semiosis», II, 4, 2006 con il titolo *La asimetría entre la voz y la escritura: "Autobiografía de Irene"*, pp. 71-85.

vina Ocampo de las otras? Es ése un riesgo que a mi juicio debe afrontar.[2]

Nonostante *Autobiografía de Irene* presenti registri discorsivi diversi e distanti tra loro (per esempio il discorso profetico, la parabola orientale, l'autobiografia, l'epitaffio, il diario), i cinque racconti che lo compongono – *Epitafio romano*, *La red*, *El impostor*, *Fragmentos del libro invisible* e *Autobiografía de Irene* – sviluppano una serie di motivi (la memoria, la capacità divinatoria, la duplicazione, l'invenzione, la percezione alterata del soggetto) nei quali la condizione stessa della scrittura sembra per certi versi inabissarsi. Di fatto, i racconti del volume sono accomunati, a questo fine, da strategie narrative come quella del racconto nel racconto della frammentazione degli enunciati caratteristica del genere fantastico, insieme alla presenza di narratori poco credibili o che suscitano il sospetto nel lettore.[3]

Se la precedente produzione di Silvina appariva costituita da un'estetica per così dire "sconclusionata" (e che più in là negli anni riprenderà), con questo volume sembra invece in cerca del proprio riflesso nella parola scritta, come se questa fosse uno specchio nel quale potersi riconoscere e, negli anni Quaranta, accostarsi ma anche differenziarsi letterariamente dal suo circolo di amici, in particolare da Jorge Luis Borges. Qui Ocampo riflette sull'atto della scrittura e cerca di trovare la propria tonalità tra quelle che, in seguito, si sarebbero definite isotopie

[2] Victoria Ocampo, recensione a *Viaje olvidado*, «Sur», n. 35, 1937, pp. 118-121.

[3] Già Gabriela Tomassini aveva notato, per esempio, che *Fragmentos de un libro invisible* è «un texto que enhebra mediante la alusión a todos los cuentos que comprende el libro real, de modo tal que aparezcan como otras tantas páginas del imaginario (y ficcional) "Libro invisible"». I vari racconti sono, allora, subordinati a un racconto che elusivamente li incornicia e in certa misura li cita attraverso «las palabras del profeta». *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo,* Buenos Aires, Plus Ultra, 1995, p. 53.

borgesiane, quali la riflessione sulla scrittura e i meccanismi narrativi. Come osservato da G. Tomassini, *Autobiografía...* «es una exploración de límites, una hábil sonda arrojada hacia las posibilidades del arte de contar [...]».[4]

È il caso di ricordare, inoltre, che il racconto che dà il titolo al volume era stato pubblicato una prima volta nel 1944 sulla rivista «Sur», e che lo stesso titolo e lo stesso tema erano comparsi anche in una poesia del 1945.[5] In un'intervista, Silvina ricorda che da bambina le raccontavano storie in versi che a lei non piacevano e che di conseguenza correggeva;[6] non stupisce, perciò, che abbia scritto questa "autobiografia" in due differenti versioni, una lirico-narrativa e una narrativa, benché l'ambiguità di quest'ultima riprenda alcune caratteristiche della poesia.[7] In ogni caso, sia il testo poetico che il racconto suggeriscono l'idea che all'interno di una percezione convenzionale del tempo (quella che considera impossibile percepire il presente perché quando lo viviamo è già trasformato in passato)

[4] *Ibid.*, p. 42.

[5] Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene* in Id., *Espacios métricos* (*Poesía completa I,* Buenos Aires, Emecé, 2002). Le citazioni nel testo si riferiranno a quest'edizione con la sigla PAI e il numero di pagina. La distanza nella data di pubblicazione tra racconto e poema è minima e non permette di dedurre con certezza quale dei due sia stato scritto prima. Noemi Ulla in *El estereoscopio como modelo de reformulación genérica,* crede di ricordare che Silvina le aveva detto che il racconto era stato scritto prima (in Id., *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ediciones de Valle, 2000, p. 225).

[6] Mempo Giardinelli, *En general, soy fiel a la imaginación. Entrevista a Silvina Ocampo*, «La Maga» Nota del 22.12.1993.

[7] N. Ulla vede il tema della riformulazione del genere come un tratto ricorrente in Silvina che deriva da una «mirada estereoscópica»: «Las segundas versiones [...] organizan en el *estereoscopio* la mirada del duplicado, dando relieve y perspectiva al proceso de reformulación. El entrecruzamiento ocular [...] actúa casi como un quiasmo, figura retórica en la que la imagen doble e invertida logra los fastuosos relieves de la plástica, donde Silvina, pintora y dibujante, trata de recuperar aquellas artes en la intermitencia del mismo motivo» (*El estereoscopio...* cit., pp. 223-224).

si instaura «su coronación o su pesadilla», come succede nella magia.[8]

2. *Anello di Moebius*

In entrambi i testi tutto gira intorno a Irene che, nonostante racconti fatti quotidiani, familiari, per certi versi banali, lascia intravedere una capacità visionaria, oracolare, che la trasforma in una figura dotata di una forza peculiare.

Il possesso di un potere di predizione è frequente nei narratori o nei personaggi dei racconti di Silvina.[9] Basti ricordare *El diario de Porfiria Bernal* (*Las invitadas*)[10] o *La muñeca* (*Los días de la noche*).[11] Il dono di Irene è al contempo la sua condanna, perché vivere sapendo in anticipo quel che accadrà non lascia spazio per poter fissare i ricordi, che la protagonista desidera intensamente recuperare, nonostante sappia che, per farlo, dovrà morire. Come si legge nel racconto: «si yo no tuviera que morir, esta rosa en mi mano, este momento, no me dejarían re-

[8] Borges ha scrito che «la magia es la coronación o pesadillla de lo causal, no su contradicción» (*El arte narrativo y la magia* in Jorge Luis Borges, *Discusión (1932)*, *Obras completas 1923-1949*, I, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 231); Silvina sembra fare proprie queste parole dell'autore argentino applicandole in modo particolare alle relazioni causali tra il prima e il dopo.

[9] Secondo Maria Espinosa-Vera, che definisce questi racconti «relatos de anticipación», Ocampo «atribuye poderes de adivinación tanto a los personajes femeninos como a los masculinos, sin embargo son las protagonistas mujeres quienes conscientes de poseerlos los usan para lograr sus objetivos» (*La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo,* Madrid, Pliegos, 2003, p. 151).

[10] Per la bibliografia critica italiana di questo racconto si veda Giulia Poggi, *Dalla parte delle bambine:* Il giro di vite *di James in due racconti di Silvina Ocampo*, «Letterature d'America», XXII, 90, 2002 (numero monografico su *La letteratura fantastica al femminile*, a cura di María Cecilia Graña), pp. 89-117.

[11] L'edizione italiana del volume è stata pubblicata da Einaudi. Il racconto (*La bambola*) si trova, inoltre, in Maria Cecilia Graña, *Tra due specchi. 18 racconti fantastici di scrittrici latinoamericane*, Roma, Fahrenheit 451, 2004, pp. 77-89.

cuerdos, los habría perdido para siempre en un tumulto de visiones de un destino futuro».[12]

La giovane considera un «momento de dicha sobrenatural» (CAI, p. 53) la morte, perché con essa potrà cancellare l'immagine anticipata dell'avvenire. Nella poesia, la morte è rappresentata mediante un'allegoria, è un «ángel del pasado» (PAI, p. 129) che invita la giovane a compiere il suo ultimo viaggio: «Si quieres que al pasado te reintegre / tendrás que hacer conmigo un largo viaje» (PAI, p. 129).

Dal momento in cui, nel racconto come nella poesia, Irene comincia a ricordare momenti della sua infanzia e adolescenza (la figura del padre, della madre, il desiderio di essere santa, la figura del diavolo, il primo amore), entrambi i testi rendono palese che la morte è infine arrivata. Una logica che nel racconto si riafferma attraverso lo sviluppo del motivo della rosa di carta («Varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano. Hoy tengo esa rosa en la mano» CAI, p. 153); e che risalta ancor di più quando, nella serie di ricordi della protagonista, compare anche la sua stessa capacità divinatoria («¡Yo sólo **recordaba** el porvenir!», PAI, p.134, il grassetto è mio).

Tuttavia, in questa logica si insinua un paradosso – uno dei numerosi che tingono di ambiguità l'opera di Silvina Ocampo –; quando finalmente i ricordi affiorano e possono essere organizzati in un racconto, ci accorgiamo di essere inglobati in un'ulteriore predizione: qualcuno dovrà scrivere ciò che Irene sta dicendo. In sostanza, nel penultimo paragrafo del racconto, la voce di Irene si rivolge a un'interlocutrice – sconosciuta al lettore – e le dice: «–¡Ah! Si usted me ayudase a defraudar

[12] S. Ocampo, *Autobiografía de Irene* in Id., *Autobiografía de Irene. Cuentos completos I,* Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 159. Le citazioni seguenti indicano tra parentesi nel testo il numero di pagina di questa edizione, identificata con la sigla CAI.

el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribirá. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino» (CAI, p. 165).

È evidente che nel testo di Ocampo si assiste a una drammatizzazione della problematica enunciativa, perché la protagonista e narratrice sta ricordando che una donna in plaza de Las Flores, alcuni giorni prima del presente narrativo, le aveva detto «–Irene Andrade, yo quisiera escribir su vida» (CAI, p. 165). Scoprire alla fine del testo che Irene sta leggendo, in un'ultima predizione, quello che avrebbe dovuto essere scritto dalla donna che aspirava a essere la sua biografa, ci sconcerta: Quale statuto dobbiamo assegnare allo scritto? Ciò che leggiamo è una riproduzione della voce di Irene nel momento in cui parla, o è un testo già scritto da un suo *alter ego*?

Lo statuto del racconto si fonda, perciò, su una sorta di indefinitezza tra l'orale e lo scritto e tra il passato e il futuro. L'Oblio, posseduto dalla protagonista, non le lascia altra scelta se non di proiettarsi nel futuro; di conseguenza, l'ultimo vaticinio di Irene esprime il desiderio di fissare attraverso i segni una storia irrefrenabilmente in fuga verso avanti.

La giovane, leggendo in un luogo non specificato la propria predizione, che consiste nell'anticipazione, scritta da una mano altrui, della sua stessa autobiografia, allude ai primi indovini della civiltà, coloro che identificando nelle stelle o nelle viscere degli animali una serie di segni inventarono, con operazione mimetica, la scrittura.

Però mentre il pensiero analogico e la divinazione, nella ricerca delle somiglianze immateriali hanno stabilito le premesse per fondare l'astrologia, il linguaggio e, in ultima istanza, la scrittura,[13] Irene, nella sua impossibilità di riscattare i ricordi, allude anche a Platone, il quale deplorava la scrittura

[13] Walter Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 71-74.

perché aveva sostituito l'esercizio della memoria, che arricchiva l'anima.[14]

Nella prima recensione del volume *Autobiografía de Irene*, González Lanuza vede nel racconto omonimo un tipo di comunicazione interna sul modello della clessidra, «en cuyas ampollas interminablemente cambiadas de sentido se comunica una ininterrumpida sustancia».[15] Annick Mangin afferma qualcosa di simile nel suo *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, nel definire il racconto come un anello di Moebius, poiché nell'ultimo paragrafo si attua il passaggio dal piano dell'enunciato al piano dell'enunciazione, ed è lì che il racconto mostra la sua doppia natura di testo scritto/letto.[16]

Credo tuttavia che, in principio, i destinatari del racconto – benché lo stiano leggendo – si vedano implicati in un patto di lettura in ragione del quale, finzionalmente, stiano "ascoltando" la voce di Irene che, nell'ultimo paragrafo del racconto, reitera quanto già evocato nell'*incipit*, in un circolo vizioso di parole nelle quali rappresenta se stessa in prima persona come narratrice, ma anche come lettrice e come soggetto dell'enunciato. Quest'indifferenziazione di funzioni e di statuti è ciò che, a livello formale, turba il lettore, incapace di motivarla in parole e senza infrangere il principio di non contraddizione.

3. *Voce, soffio, vento, anima*

È noto che il tema della divinazione fa riferimento al terrore

[14] Cfr. di Umberto Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 40.

[15] Eduardo González Lanuza, Recensione di Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene* (Buenos Aires, Sur, 1948) in *Notas. Libros*, «Sur», 175, mayo 1949, pp. 56-57.

[16] Annick Mangin, *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 1996, p. 4.

originario dell'anima primitiva che si interroga sulla propria genesi. Un interrogativo rivolto all'indietro che, come ha segnalato Rosalba Campra in un articolo sul genere fantastico,[17] è uno di quelli che con maggiore frequenza induce alla creazione di fantasmagorie, spingendo l'essere umano a un movimento verso avanti, dato che nell'impossibilità di sapere da dove proviene, l'uomo cerca almeno di predire ciò che verrà.

Con Irene accade qualcosa di simile e di diverso. Da una parte, tutto o quasi quello che ci dice sono differenti "versioni" della propria identità.[18] Se all'inizio del racconto menziona la propria età (venticinque anni), più avanti ricorda una vicina che le aveva detto con lo sguardo: «Tiene treinta años y todavía no se ha casado» (un'affermazione confermata, in un verso, anche dall'io del testo poetico). Inoltre, Irene è «la Afinada» o «la Finada»? Era colei che «estaba poseída por el demonio» e di conseguenza non è amata da nessuno, «ni sus hermanos»? O è colei che prega in segreto la Vergine, quella di cui dicono «es tan buena», e che passo dopo passo vede formarsi la visione di un volto che la commuove, immaginando sia quello di Dio o di Gesù (perché in questo modo avrebbe soddisfatto il proprio «deseo ardiente de ser una santa»), e si può forse associare a Santa Rosa de Lima, vista l'abbondanza di rose, vere e false, che compaiono nel racconto?

La voce di Irene, nella sua indeterminazione semantica, si carica del potere seduttivo della unione degli opposti, un potere

[17] Rosalba Campra, *Un espacio para los fantasmas*, «Quimera. Revista de literatura», 219-219, julio-agosto 2002, pp. 30-34.

[18] Questa considerazione si estende perfettamente a altri racconti di Ocampo. Per esempio, ne *La muñeca* –in *Los días de la noche*, e il cui titolo primitivo era *Yo*–, l'incertezza nasce a partire dall'origine inesplicata e oscura della narratrice che, prima di dedicarsi alla difficile arte della divinazione, per nascondere l'identità dei suoi genitori gioca, come un'innnocente, eppure mostruosa, sfinge, a presentare enigmi al lettore, corrispondenti a varianti della sua origine ascoltate, inventate o desiderate.

che, al tempo stesso, la allontana dal logos. Ocampo riscatta dalle parole l'afflato che le ha generate, non la loro capacità di distinguere; riscatta la singolarità del vocalico autonomamente dal semantico e in questo tentativo mette in discussione una lunga tradizione metafisica, che insiste sul che cosa del Detto e non sul chi del Dire.[19]

4. *Presenza-Assenza*

Silvia Molloy coglie nel segno osservando che «en ninguno de los relatos de Silvina se ve claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado»; tuttavia non credo si possa condividere del tutto la sua opinione quando dice che «tampoco hay esa duda, esa suspensión de juicio del lector que caracteriza a los mejores ejemplos de la literatura fantástica».[20] In realtà, ai lettori risulta difficile classificare o spiegare personaggi come Irene, in quanto, benché nel suo racconto non appaiano fatti marcatamente soprannaturali o anormali (le "apparizioni" di oggetti, animali o piante sono facilmente spiegate come l'accondiscendenza familiare di fronte a un'immaginazione eccessiva), l'informazione che ci fornisce su di sé è straniante, perturbante.

Il metodo della "associazione libera" – da un punto di vista razionale, di dissociazione sistematica – con il quale il personaggio si autorappresenta, è stato usato di frequente da Silvina per mantenere irrisolto il significato finale dei racconti e risulta peculiare del suo stile. Uno stile che si caratterizza per una conti-

[19] Come sostiene Adriana Cavarero in *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003: «Logocentrica per definizione, per quanto si sviluppi nei secoli in modi diversi, la *tradizione* metafisica continua a insistere sul *che cosa* del Detto e non si interroga sul *chi* del Dire» (p. 38).

[20] Silvia Molloy, *Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo*, «Lexis», II, 2, dic. 1978, pp. 241-251.

nua cancellazione del senso – forse un meccanismo di difesa di una personalità sfuggente.[21] Un aspetto notato già da Enrique Pezzoni, secondo il quale «la literatura de Silvina Ocampo ofrece y sustrae, atrae y rechaza lo buscado. Propone la existencia de un Yo central que aguarda el momento en que será conocido, pero siempre reconocido como ausencia, como carencia radical. Seducción constante de un vacío que se colma con fugaces simulacros de plenitud».[22]

È possibile che Silvina Ocampo voglia dar conto, paradossalmente proprio atraverso le parole, di un momento "presimbolico" che, come dice la parola, è di per sé ineffabile; ed è possibile che per ottenerlo crei una irresolutezza semantica che lascia i personaggi dei suoi racconti e il significato ultimo degli stessi in una ambigua sospensione jamesiana.[23]

Il testo scritto che leggiamo, nel mostrare un tessuto di tracce che configurano un sistema di rimandi (segni di segni) non autorizza l'accesso a nessuna Presenza, a nessun significato. Rimanda, solo, a una voce che, attraverso la sua sostanza sonora, dovrebbe lasciar trasparire la presenza "viva" del significato; aspetto che, in fin dei conti, la stessa Irene esprime parlando della voce di sua madre: «Gracias a esa voz puedo averiguar todavía si son azules sus ojos o si es alta su frente» (CAI, p. 154).

[21] Di fatto, la volontà di rendere inafferrabile il soggetto dell'enunciazione (o anche quello dell'enunciato) mi ricorda una famosa foto di Silvina nella quale, seduta, solleva la mano nel momento del click e nasconde, in questo modo, il suo volto (la si può vedere nel video diretto da Lucrecia Martel, sulla base di una ricerca e di una sceneggiatura di Graciela Speranza e Adriana Mancini, *Historias de vida*); e ricordo anche l'interrogativa affermativa, tra l'ironico e il sospettoso, con la quale risponde alle domande di N. Ulla: «Vos me estás psicoanalizando» (N. Ulla, *Prólogo* a Id., *Invenciones a dos voces*, cit., p. 13).

[22] Enrique Pezzoni, *Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social* in Id., *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986, p. 188.

[23] Va ricordato che molti racconti di Henry James presentano due ipotesi entrambe valide ma che si escludono a vicenda. Il lettore resta, pertanto, incapace di optare per l'una o l'altra.

Il peculiare stile di scrittura di *Autobiografía de Irene* si fonda sulla creazione di un'illusione di oralità, perché la parola scritta fa spesso riferimento a un contesto del quale non sappiamo nulla e nulla ci viene detto. Per esempio, la serie di indizi che rimangono abortiti da un punto di vista narrativo caratterizzano la frammentarietà del discorso orale. Per esempio, il fatto che si citi nella storia familiare il nome di un certo Serapio Rosas sembra suggerire un racconto che non avviene;[24] l'allusione a due uomini giustiziati insinua una causa legata a questo effetto, nonostante essa non sia menzionata; e l'aggettivo numerale –«la primera iglesia»–, lascia supporre una serie di incendi dei quali Irene non offre nessuna informazione.

Sin dall'*incipit* il lettore ha l'impressione che qualcuno stia parlando, o che stia parlando con altre persone. E inoltre, in quella ripetizione sul modello del mantra che quando giunge al termine torna di nuovo a cominciare, sembra che qualcuno stia ascoltando se stesso parlare. Una forma elementare di narcisismo che genera, secondo Mladen Dolar, una forma basilare di *self*.[25]

In quanto rappresentata soprattutto dalla voce, Irene è soffio, vento, e la sua identità diviene analoga a quella dell'anima, che fugge dalla bocca in un ultimo respiro, per essere accompagnata dall'angelo della morte. E la giovane, nella sua continua oscillazione tra passato e futuro è un'abitante *ante litteram* della Città degli Immortali creata da Borges alcuni anni dopo:

Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el

[24] R. Campra ha notato che la narrativa di Silvina Ocampo si afferma, in molti casi, per mezzo della delusione delle aspettative del lettore (*Sobre* La Furia y otros cuentos *y las sorpresas de lo previsible* in *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*, «América, Cahiers du Criccal», 17, 1997, pp. 189-197.

[25] Mladen Dolar, *The Object Voice* in *Gaze and Voice as Love Objects*, a cura di L. Renata Soleis e Slavoj Žižek, Durham and London, Duke University Press, 1966, p. 13.

eco de otros que en el pasado le antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos.[26]

Nascondendosi dietro distinte versioni di sé in una narrazione che quando giunge al termine torna a cominciare,[27] Irene gioca con le aspettative della sua *biógrafa* e con quelle del lettore, creando una figura inafferrabile e indefinibile, una sorta di fantasma.

Se Irene è stata nel corso di tutta la sua vita un'indovina, nel presente del racconto cerca di ricordare quel tempo originario che è la fonte del proprio presente; di fatto, non si interessa al tempo storico ma alla sua genealogia. Il presente del racconto è il momento nel quale la protagonista raccoglie le linee della sua filiazione e in quanto voce o soffio, cioè, *psyché*, concentra nel discorso ciò che appare semanticamente dissociato.

E anche quando dice: «La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. [...] Tal vez sea para mí que la *escribo*: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo» (CAI, p. 153; cursivo mio), suggerisce con un'avidità onnicomprensiva che il suo *alter ego* o scriba potrebbe essere, in ultima istanza, lei stessa.[28]

[26] J.L. Borges, *El inmortal* in Id., *El aleph (1949), Obras completas 1923-1949*, cit., p. 542. Se il racconto di Ocampo è stato pubblicato nel 1944, quello di Borges esce nel 1947 sulla rivista «Los anales de Buenos Aires».

[27] «"Gli uomini muoiono – scrive Alcmeone di Crotone, vicino ai pitagorici – perché non sono capaci di congiungere l'inizio con la fine" (Aristotele, *Problemi*, 916 a, 33)» citato da U. Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, cit., p. 37. A sua volta, Patricia Nisbet Klingenberg, seguace di Lacan, ritiene che Irene, a causa dell'assenza di ricordi, non può costituirsi in soggetto ed è condannata all'immortalità: «As she meets her double on a park bench, Irene realizes that she is a character trapped in representation who cannot "die" and whose story therefore cannot end». *Fantasies of the Feminine. The short stories of Silvina Ocampo*, London, Associated University Press, 1999, p. 36.

[28] In vari testi di Silvina si verifica ciò che Bernard Shaw illustra in *Back to Methuseleh*, dove «una suerte de divinidad geométrico-panteísta sale de sí misma para identificarse con el universo. Análogamente, en *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert, el desbordado personaje no elude el deseo hiperbólico, casi inocente,

5. *Genealogía*

Man mano che procediamo nella lettura scopriamo che la protagonista si dibatte tra una vocazione "bovarista" e un desiderio di proclamare, come nel caso di J. Dahlmann in *El sur* di Borges (pubblicato nello stesso anno, il 1944, del racconto *Autobiografía de Irene*), la certezza della propria genealogia.

In effetti, come Madame Bovary, la giovane si identifica nei personaggi dei romanzi che legge, mentre vive nel villaggio di Las Flores agognando di raggiungere la capitale. Però, come J. Dahlmann e come Achille nella sua corsa con la tartaruga, nonostante viaggi attraverso la provincia di Buenos Aires, non raggiunge mai la meta desiderata:

> No llegué nunca a Buenos Aires: una fatalidad impidió ese proyectado viaje. No vi perfilarse el oscuro tren, en Constitución. Y no lo veré. Tendré que morir sin ver los jardines de Palermo, la plaza de Mayo iluminada y el teatro Colón con sus palcos y sus artistas desesperados cantando con una mano sobre el pecho. (CAI, p. 163)

All'inizio del racconto Irene afferma che la sua discendenza materna, di origine francese da parte del nonno, è caratterizzata dalla voce. Ricorda della madre «su maternal blancura, la severidad de sus ademanes y la voz: hay voces que se ven y que siguen revelando la expresión de un rostro cuando éste ha perdido su belleza» (CAI, p. 154). Una genealogia il cui racconto è caratterizzato, inoltre, da morti tragiche (quella del nonno in un naufragio, quella di un tale Serapio Rosas, quella di due rei anonimi) e da una nascita segnata, se così possiamo dire, dal fuoco, dato che un incendio, probabilmente il primo di una serie («el incendio de la primera iglesia» CAI, p. 154), aveva accelerato i tempi della nascita della nonna. La linea materna è caratterizzata, quindi, da una componente tragica, e dalla presenza di tre

imposible, de ser dios» (Manuel Lozano, *El enigma Silvina Ocampo. La paradoja y lo sublime* in www.temakel.com/litsilvinaocampo.htm p. 7).

dei quattro elementi: l'aria (presente nella voce della madre), l'acqua (legata alla morte del nonno) e il fuoco (associato alla venuta al mondo della nonna).

La linea paterna, invece, cela qualcosa di perturbante,[29] poiché appare identificata dalla somiglianza, o addirittura dall'uguaglianza:

> Conozco a mis abuelos paternos por dos fotografías amarillentas, envueltas en una especie de bruma respetuosa. Más que esposos parecían hermanos, más que hermanos, mellizos; tenían los mismos labios finos, las mismas manos ajenas, abandonadas sobre las faldas, la misma docilidad afectuosa. (CAI, p. 154)

Quella paterna è una stirpe che si manifesta attraverso una peculiare inversione di genere. La ritroviamo nella dolcezza femminile con la quale il padre di Irene, Leonardo, coltivava piante come se fossero bambini; attività che lo coinvolgeva al punto che «"cuando eran grandes" las vendía con pesar»: «Era suave con ellas como con sus hijos, les daba remedios y agua, las cubría con lonas y en las noches frías, les daba nombres angelicales» (CAI, p. 154).

Nonostante si sia parlato di questo racconto come di un gioco intorno al numero due, in virtù delle sue duplicazioni, riflessi e ripetizioni, nella genealogia congiunta di Irene si percepisce una dialettica tra il tre e il quattro (i tre elementi – acqua, aria, fuoco – nella linea materna si uniscono con il quarto, la terra, nell'attività botanica del padre).

Secondo Jung, la dialettica tra ternario e quaternario compare per esprimere un desiderio di unità nell'individuo,[30] un ane-

[29] Per approfondire il concetto si veda una delle ultime pubblicazioni sul tema: *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'*Unheimliche, Cagliari, CUEC, 2006, a cura di Giorgio Rimondi, e in particolare l'articolo di Giorgio Rimondi, *Il perturbante e la sua traccia.*

[30] Della relazione tra una struttura ternaria e una quaternaria ha discusso estesamente Jung, dopo avere studiato l'alchimia e la cabala in rapporto con l'incon-

lito che anima Irene dopo la morte di suo padre. Durante la sua infanzia la giovane si comportava come se le cose già appartenessero alla realtà; tre delle sue "invenzioni-anticipazioni" compaiono perché le sono state regalate o comprate da qualcuno della famiglia («un perro lanudo, blanco, llamado Jazmín; una virgen de diez centímetros de altura [...]; y una enredadera con flores en forma de campanas, de color anaranjado, llamada Bignonia o Clarín de Guerra» CAI, p.155). A partire dai quindici anni, invece, Irene anticipa assenze, perché comincia a comportarsi come se le persone fossero già morte o si fossero allontanate. Così, la giovane predice la morte di suo padre, e se ne addolora, quando egli è ancora vivo:

Cuando murió yo tenía preparado, desde hacía tres meses, el vestido de luto, los crespones, ya había llorado por él, en actitudes nobles, reclinada sobre el balcón. Ya había escrito la fecha de su muerte en una estampa; ya había visitado el cementerio. Todo esto se agravó a causa de la indiferencia que demostré después del entierro. (CAI, pp. 157-158).

Il giudizio familiare nei confronti del suo comportamento la priva della felicità e la invade di malinconia («Hubiera podido ser feliz, lo fui hasta los quince años» CAI, p. 157). Da allora, Irene costruisce «la pesadilla de lo causal»; si considera la causa di eventi sfortunati e di una serie di catastrofi: «las imágenes de las sequías, de las inundaciones, de la pobreza, de las enfermedades de la gente de mi casa y de mis conocidos» (CAI, p. 158). E di fronte allo sguardo di riprovazione di sua madre si desta in lei «por primera vez, el deseo de morir» (CAI, p. 158).

Sentendosi colpevole di un parricidio, Irene non è più in grado di far crescere nella propria immaginazione oggetti, piante o animali per poi trasportarli nella realtà; e l'incapacità a ri-

scio. Carl Jung, *Psicologia e alchimia*, Roma, Astrolabio, MCML, p. 37. Che Silvina abbia letto il testo junghiano, è possibile ma non certo; è noto, invece, che Borges lo lesse.

petere il processo di creazione e concrezione che il padre metteva in atto nel fare crescere le piante fino a doverle vendere perché «ya eran grandes», la fa sentire lontana dalla sua genealogia.

Nonostante l'inversione di rotta del dono che possiede le faccia perdere l'innocenza, quella perturbazione diviene il motore della sua autobiografia.[31] Perciò, nel presente della narrazione ricorda di come aveva tentato di «analizar el proceso, la forma» nella quale si sviluppavano i suoi pensieri, per scoprire che quelle immagini future erano, a loro volta, anticipate da altre, auditive e tattili, ricorrenti. Questo periodo di riflessione riporta Irene a contatto con una totalità significativa che inizialmente era stata rappresentata dall'ambito familiare. Un obiettivo che nel testo poetico del 1945 si propone e raggiunge unendo Eros e Thanatos, recuperando nel momento finale il ricordo di un amore adolescente.[32]

6. *Una frontiera perturbante*

Nel racconto, Irene afferma se stessa intrecciando la realtà e la finzione delle sue visioni e apparizioni, con il passato e il futuro. Quello che lei ricorda nel presente della narrazione, è il reale o il verosimile? E quello che predice, è una divinazione o un'invenzione? Abbiamo detto che il suo profilo si delinea intrecciando la vita e la morte con l'oralità e la scrittura, e infatti nel finale del racconto ci domandiamo se effettivamente Irene sia morta e se quello che abbiamo letto corrisponda a quanto

[31] Di fatto, secondo Starobinsky non può darsi autobiografia laddove non si produca un cambiamento. JEAN STAROBINSKY, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974, p. 71.

[32] «Yo esperé este momento para verte / (este momento, el fin ya de mi historia)» (PAI, p. 135); «Y es sólo acá en la muerte que hallaré / la verdad deslumbrante del amor.» (PAI, p. 136)

scritto dalla donna di plaza de Flores; oppure se il racconto è la rappresentazione del momento in cui Irene, prima di morire, narra la sua predizione alla donna sconosciuta.

Autobiografía de Irene rifiuta il logos in quanto si allontana dal principio di identità; è, piuttosto, una volontà di rappresentare l'armonia invisibile dove prevale l'ambivalenza simbolica. È per questo che si è parlato di un racconto governato dalla logica dei sogni. Un racconto perturbante perché mette in discussione il "proprio" e il "tetico", in quanto nonostante il lettore voglia "appropriarsi" di un territorio testuale e riferirlo a un mondo concreto si vede costretto, invece, a percorrere una zona di frontiera, un margine situato tra l'assenza e la presenza dell'io narrante e protagonista, tra la misura e la dismisura di ciò che è raccontato, tra l'aperto e il chiuso della forma in cui è raccontato, tra l'io e l'altro che si alternano nell'oralità e nella scrittura. Tuttavia, esplorare e trasgredire regioni limitrofi è un'esperienza che Silvina non riserva solo al lettore: lei stessa l'ha esercitata di frequente, dato che molte volte ha scelto temi o forme *kitsch* o puerili, consapevole che farlo era «como caminar al borde del precipicio».[33]

La divinazione, essendo una forma di pensiero opposta a quella razionale, vede gli effetti prima delle cause; in questo senso, mette in atto il medesimo paradigma che diede origine alle narrazioni dell'umanità, quando l'uomo primitivo era obbligato, per catturare una preda, a leggere una serie di segni nel mondo che lo circondava. Lo storico Carlo Ginzburg ipotizza che alla fine della giornata, quando il cacciatore raccontava ai suoi pari la propria esperienza del giorno, lo faceva ricostruendo mentalmente, a partire da un resto (le impronte o lo sterco lasciati sul fango, i peli o piume che erano rimasti impigliati nelle piante o tra le pietre, etc.), la figura e i movimenti

[33] M. Giardinelli, *En general, soy fiel a la imaginación*, cit.

dell'animale che aveva inseguito.[34] Un impulso primigenio di narrazione che rapidamente stabilisce un vincolo con la magia, in quanto questa, mediante una serie di riti i cui strumenti saranno proprio quei resti, quei segni lasciati dagli animali, congiurerà la loro presenza per favorire la caccia.

Un processo simile a quello che Irene metteva in pratica durante la sua infanzia, perché parlava di cose, piante o animali lì dove c'era solo un'assenza, e le sue parole diventavano il rito propiziatorio che faceva sì che quelle cose le fossero regalate o comprate. Irene, però, racconta anche un'esperienza diversa, che la spinge oltre quel meccanismo narrativo e magico. Descrive la visione di una scena che affiora e sparisce con sinistra intensità a fianco del ritratto del nonno materno:

> Detrás de un cortinado rojo, junto al cual se destacaba la efigie [el retrato del abuelo], descubrí un mundo aterrador y sombrío. [...] Grandes extensiones sonoras y oscuras, como de mármol verde, rotas, heladas, furiosas, altas, en parte como montañas, se estremecían. [...] en unos corredores de madera, mujeres con el pelo suelto, hombres afligidos, huían en actitudes inmóviles. Una mujer cubierta con una enorme capa, un señor de quien nunca vi el rostro, llevaban de la mano a un niño con un caballito de madera en los brazos. (CAI, p. 156).

L'intensità della visione,[35] il paesaggio melodrammatico – alla "cime tempestose" – e la sconfinata tristezza fanno sì che Irene svenga. La posizione metonimica della visione, accanto al ritratto di una figura patriarcale, sembra sottrarsi al suo dominio; e l'eccesso che la caratterizza rimanda al racconto gotico.[36] Con

[34] Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

[35] Una visione simile a quella che nella poesia introduce l'attività divinatoria di Irene, nella quale cavalli vivi che nitriscono allegri, all'improvviso appaiono «muriéndose en la tierra dura / sin encontrar jagüeles de agua pura», fino a quando si trasformano «en negras osamentas» (PAI, p. 133).

[36] Genere considerato come scrittura dell'eccesso; a giudizio di Remo Cesarani, il gotico «ha fatto la comparsa nella orribile oscurità che ossessionò la razionalità e la moralità settecentesche». *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 100.

questa stravaganza si ripropone la dialettica tra il tre e il quattro, che qui gioca sul rapporto tra il mondo immaginato e quello reale; perché se tre delle «invenzioni» di Irene si concretizzano nella realtà, questa visione sorge con il suo diabolico disordine per scomparire subito dopo.

Ricordiamo che nell'alchimia un triangolo con un quadrato inscritti in un cerchio costituiscono il simbolo della Pietra filosofale, che rompe in quattro l'unità originaria per ricombinarla in un'unità superiore.[37] Unità che nasconde, tuttavia, una tensione perché ha il suo fondamento in una eterogeneità perturbante il cui esempio archetipico, nella storia della cultura occidentale, è la lotta tra la Trinità e il quarto elemento, Satana.

7. *Conclusione*

Come dicevo, in *Autobiografía de Irene*, grazie alla tecnica della *mise en abyme*[38] si conserva, nella parola scritta, *la voz* della protagonista mentre "legge" una predizione scritta che comincia come il racconto che noi stiamo leggendo. Il racconto appare pubblicato, però, con un titolo la cui costruzione paradossale suggerisce un'oscillazione tra la narrazione di un io e la narrazione di un altro che avrebbe dovuto scriverla in terza persona, ma non l'ha fatto.[39] Una cosa del genere tradotta, a livello

[37] C. Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 147.

[38] Si veda, di Lucien Dällenbach, *Le récit speculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52: «est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétee ou specieuse».

[39] Occorre ricordare che Silvina aveva una particolare concezione della prima persona in un testo, perché in essa separa – a mio parere – il dire dal pensare: il significante è dell'uno mentre il contenuto semantico appartiene all'altro: «A mí me gusta mucho la primera persona, muchas cosas tienen menor responsabilidad; si algo está mal dicho, la culpa es de esa persona, si hay cosas horribles que piensa, bueno, es otra persona». N. Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo,* Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1982, p. 53.

testuale, nella scissione del soggetto e nel non sapere come firmare il testo, è l'ironica idea di Macedonio Fernández che inventa la «autobiografía escrita por otro»,[40] alla quale potrebbe essere giunta a conoscenza Silvina, così come anche può essere giunta a conoscenza dell'*Autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein del 1933.[41]

Per rappresentare l'autogenerarsi infinito di questo racconto la critica ha utilizzato varie immagini (cerchio, anello di Moebius, clessidra) che poggiano su un concetto chiuso di narrazione. Eppure, sebbene Irene suggerisca che è lei stessa a scrivere (CAI, p. 153), l'anomalia del titolo e il personaggio della biografa suggeriscono un'apertura nel racconto, perché portano con sé l'idea della scrittura o di una trascrizione fatta da qualcuno diverso dall'io. La "apertura" si rafforza perché, così concepito, il testo implica l'esistenza di un lettore che possa arrivare a dubitare della verità di questa "trascrizione", dal momento che ignora se la donna della piazza sia stata fedele alla predizione di Irene o se abbia voluto defraudare il destino con una versione distinta.

L'ambizione di totalità e di unità dell'io narrativo, evidente nel tentativo di recuperare il sentimento amoroso, rappresentato dall'affetto dei suoi genitori e di Gabriel, il suo fidanzato, è parallela all'ambizione dell'io autoriale, palese nel gusto per la riformulazione del genere, nel gioco di scatole cinesi della scrittura del racconto, nelle duplicazioni e somiglianze di motivi e

[40] Macedonio Fernandez dice che «Mi autobiografiador y yo no hemos aclarado cómo se firma esto. Nos hallamos confusos, en tanto que admiramos la desenvoltura con que se desempeñan los periodistas en el más usual de los reportajes: el reportaje sin reporteado; trataremos de aprender la lección». *Todoamor. (Innovación de una autobiografía hecha por otro 1922)*, in Id., *Relatos, cuento, poemas y misceláneas. Obras completas*, VII, Buenos Aires, Corregidor, 1987, p. 150.

[41] Bisogna ricordare che in questa paradossale autobiografia la Stein parla di se stessa per bocca di Alice Toklas. Si confronti la traduzione di Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1938.

azioni, che hanno anche lo scopo di suggerire una dialettica tra il tre e il quattro, sapendo che nella cabala e nell'alchimia l'Unità è rappresentata da un quadrato con dentro un triangolo.

Quell'ambizione, però, soffre un cortocircuito, perché l'oscillazione tra la voce e la scrittura reclama la singolarità della voce e l'impossibilità di renderla equivalente alla scrittura. Non sapremo mai se quanto trascritto dalla biografa –anche se è tutto un gioco interno alla finzione – sia stato fedele o no; se risponda a verità o meno; un cortocircuito che è il testo stesso a offrire, giacché la testimonianza di Irene propone la simmetria omologante dei sogni, nella quale il significato di una frase è tradito o cancellato dalla seguente.[42] Molti racconti di Ocampo tematizzano il binomio scrittura-tradimento (si vedano, per esempio, *La continuación* e *La pluma mágica*) e giocano con l'inversione simmetrica (scrivere è cancellare quanto scritto; essere fedele è tradire; dire la verità è mentire), per il gusto di stabilire nel testo la dinamica dei sogni e dell'inconscio.

Borges ha detto che «la obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad»;[43] certo è che nei racconti di Silvina Ocampo è presente – si perdoni l'ossimoro – un'assenza, quella di un significato concluso e definitivo. Nella voce di Irene, che noi e la sua biografa facciamo finta di sentire, si nasconde l'idiosincrasia del personaggio e, al tempo stesso, il suo segreto. Un enigma che, fino al termine della lettura, continua ad aprire il testo come un ventaglio di domande.

Il racconto diviene allora analogo al simbolo (*sym-báillen*), nel senso che unisce un aspetto della cosa e il suo opposto, tentando di unire le due facce di una medaglia; tentando di ricomporre un'unità perduta (quella dell'oralità precedente alla scrit-

[42] In relazione a questa dinamica, si veda, di Gabrielle Pulli, *L'enigma della simmetria. Freud Ovidio Matte Blanco*, Milano, Franco Angeli, 1999.

[43] J.L. Borges, *El primer Wells* in Id., *Otras inquisiciones, Obras completas 1952-1972*, II, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 76.

tura, della verità non ancora trasformata in persuasione). L'impossibilità di ridurre a un senso preciso l'identità di Irene, il grado massimo di equivoco persistente nelle sue parole, irriducibili ai sistemi concettuali conosciuti, sembrano mirare alla condizione animale o divina originaria dell'uomo che viveva senza memoria e senza coscienza, una condizione nella quale non esisteva neppure la differenza e il riconoscimento dell'altro, perché tutto era Uno.

SOMMARIO

S. Monti, *Presentazione non necessaria* V

M. Cecilia Graña, *Premesse per spiegare l'inspiegabile* VII

Parte prima: PANORAMICHE SUL FANTASTICO

Giorgio Rimondi, *Indecisione e indecidibilità. Sulla soglia del fantastico* 3

Greta Reggiani, *Il fantastico romantico francese: questioni terminologiche, temi e ragioni* 21

Davide Benini, *Il* fairy tale *irlandese: racconto orale e paradigma di realtà* 43

Stefano Aloe, *Fantastico e religiosità nella letteratura russa* 57

Parte seconda: TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Stefania Carli, *Sade precursore del fantastico* 83

Donatella Boni, *Spiriti amanti: il fantastico di Vernon Lee* 103

Ilaria Remonato, *La figura del vampiro in alcune opere inglesi e russe del XIX secolo* 121

Sara Paolini, *Le forme del fantastico nell'opera di F.M. Dostoevskij* 145

Massimo Salgaro, La fabbrica di uomini *di Oskar Panizza* 171

Roberta Ceriani, *Il risveglio di Pernath. Veicoli del fantastico in* Der Golem *di Gustav Meyrink* 195

Parte terza: IL FANTASTICO NEL NOVECENTO

Roberta Mori, *Lo spazio "fantastico" ne* Il deserto dei Tartari *di Dino Buzzati* 221

Maria Bulei, *Mircea Eliade e il fantastico mitico. Il racconto* Dalle zingare 235

Rosalba Campra, Las ruinas circulares *o le tracce della finzione* 245

Cristina Cappelletti, *Primi appunti sugli spettri di Mario Soldati* 259

M. Cecilia Graña, *Le due facce di una medaglia:* Autobiografía de Irene *di Silvina Ocampo* 277

Paola Bellomi, El cuervo *di Alfonso Sastre. La rivelazione di un teatro fantastico* 299

Paola Perazzolo, *«Le monde [n'] est [pas] en ordre»: l'atmosfera fantastica in* Kamouraska *di Anne Hébert* 319

Marina Sorina, *Le traduzioni del fantasy:* The Lord of the Rings *nello spazio post-sovietico* 341

Ivan Caburlon, El orden alfabético: *il fantastico meta-linguistico di Juan José Millás* 357

Matteo De Beni, *La teratologia fantastica del teatro di Francisco Nieva* 373

Indice dei nomi 399

Indice dei nomi dei personaggi 411