



STEFANO LAZZARIN

# FANTASTICO E IDEOLOGIA

*Due capitoli per la storia di un equivoco*

**ABSTRACT:** For decades, Italian critics have regarded the fantastic as the disengaged and escapist genre par excellence. This article investigates two episodes in this long history: a critic's essay and a writer's novel. While the critic, Giorgio Bàrberi Squarotti, belongs to the group of interpreters who consider the fantastic a form of escapism without an authentic grip on reality, the writer, Giancarlo Buzzì, in his novel *Il senatore* (*The Senator*) shows how the fantastic can become an effective instrument of ideological critique of the capitalist and industrial system.

**KEYWORDS:** Fantastic; Ideology; Fantastic Genre in Italy; Giorgio Bàrberi Squarotti; Giancarlo Buzzì; Industrial Novel.

## 1. *Cruces* della teoria del fantastico

Fantastico, ideologia: pronunciate una dopo l'altra, queste due parole disegnano una di quelle opposizioni categoriali, anzi vere e proprie dicotomie, che sono frequenti nella teoria del fantastico letterario, e che di quella teoria costituiscono altrettante *cruces* irrisolte. Tali luoghi problematici della teoria del fantastico letterario si collocano ai piani più diversi della riflessione, come possiamo dedurre dall'elenco disordinato che segue:

a) Ottocento/Novecento: ovvero, della difficoltà di costruire un modello teorico che possa rendere conto al tempo stesso della tradizione ottocentesca ("classica") del fantastico e della sua persistenza o risorgenza novecentesca ("post-classica" o, come mi è capitato di definirla in passato, "manierista": Lazzarin 2008a).

b) Gotico/fantastico: la stessa cosa del punto precedente, ma a livello di generi storici e teorici. Generi storici: dobbiamo pensare il romanzo gotico – genere storico essenzialmente anglosassone, la cui fioritura si colloca nel periodo 1764-1824 – e il racconto fantastico – altro genere storico, fiorito nell'Ottocento e poi, ma con trasformazioni considerevoli, nelle epoche successive – come un unico tipo di letteratura, e se sì, in che modo? Detto altrimenti: ha un senso, è teoricamente possibile, e proficuo, discutere di letteratura del soprannaturale collocando (poniamo) *The Mysteries of Udolpho* e "La Vénus d'Ille" nella stessa rubrica, e magari aggiungendo al catalogo il *Dracula* di Bram Stoker (cioè un romanzo pubblicato al di fuori del periodo del gotico

classico, e che dunque dovremmo ascrivere al fantastico, o forse – creando un ulteriore ente teorico – definire “gotico attardato”, classificarlo insomma in una letteratura gotica intesa non più in senso rigorosamente storico ma tipologico)? Detto ancora in altri termini: conviene o no postulare un genere teorico che potremmo chiamare “letteratura del soprannaturale” e che comprenderebbe i due generi storici “romanzo gotico” e “racconto fantastico”? è una mossa strategicamente efficace o impropria e ridondante?

c) Moderno/postmoderno: la frattura epocale che vari studiosi hanno individuato nella letteratura novecentesca, all'altezza degli anni Cinquanta,<sup>1</sup> costituisce un fatto pertinente – e, di nuovo, teoricamente produttivo – anche per quanto riguarda la letteratura fantastica? E dunque: esiste una letteratura fantastica di età moderna e una di età postmoderna? Ha un senso cercare di distinguerle,<sup>2</sup> e come riuscirci senza cadere in (troppo numerose) aporie teoriche?

d) Inclusivo/esclusivo: è più feconda una definizione ristretta ed esigente della letteratura fantastica oppure una ampia e accogliente? quella che tende a escludere ogni testo che non risponda a una serie di criteri rigorosi di appartenenza oppure quella che dilata il canone del fantastico fino a includervi il fiabesco, la fantascienza, il *fantasy*, l'horror, l'avventura, l'utopia, ecc.? E sono più attendibili i teorici “esclusivi” – che lavorano su un sistema complesso di categorie generico-modali, come ha fatto nel suo celebre libro Tzvetan Todorov (1970) e come ha fatto dopo di lui, in Italia e tanto per ricordare soltanto un esempio, Lucio Lugnani (1983a e 1983b) – oppure i teorici “inclusivi” – che alle cinque categorie di Todorov e Lugnani preferiscono una dicotomia vastissima e un po' annacquata, quella tra “realistico” e “fantastico”, inteso quest'ultimo come “non-realistico”, “anti-mimetico”, e simili?

e) Genere/modo: questa dicotomia è gerarchicamente subordinata alla precedente: una volta che si sia deciso che il fantastico è un “tipo” di letteratura – e non, come pure è stato affermato da non pochi studiosi, un sentimento, un impulso, un'attività della mente umana – quale statuto teorico gli andrà accordato? Nella tassonomia del sistema letterario, in quale casella andrà rubricato? Si tratta forse di un genere letterario, come si è pensato per lungo tempo sulla scia dei teorici di lingua e cultura francese,<sup>3</sup> oppure di un super-genere, come hanno sostenuto alcuni,<sup>4</sup> o perfino di un modo letterario, come è

<sup>1</sup> È l'ipotesi, fra gli altri, di Ceserani 1997. Remo Ceserani è l'autore anche di un volume dedicato al fantastico (1996), in cui applica per l'appunto quell'ipotesi storiografica alla letteratura che qui ci interessa.

<sup>2</sup> Ha provato a farlo lo stesso Ceserani, almeno in un paio di occasioni (2008 e 2015).

<sup>3</sup> Gli “esclusivi” di cui sopra: per esempio Roger Caillois, Louis Vax e Tzvetan Todorov, ma anche Pierre-Georges Castex e il belga di espressione francese Jacques Finné.

<sup>4</sup> Così ad esempio, in Italia, Neuro Bonifazi: “Lontani dal considerare il *fantastico* un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali (narrativa, dramma) e si estende a più di un'arte (letteratura, pittura, cinema)” (1982, 56-57).

stato avanzato da altri ancora, questa volta sulla base di coordinate teoriche di derivazione anglosassone?<sup>5</sup>

f) *Fantastique/fantastic, fantasy, gothic, weird*, ecc.: l'attrito fra il termine francese e quelli inglesi, che sempre più spesso lo sostituiscono nel dibattito italiano, può essere interpretato come il riflesso, nella teoria del fantastico letterario, della contrapposizione – al tempo stesso linguistica, culturale, filosofica, ma anche storico-politica – fra mondo anglosassone e mondo francese. Esistono in effetti, ne sono convinto, due principalissime “scuole teoriche”, per l'appunto di matrice francese e anglosassone, che divergono radicalmente nel modo di considerare la letteratura fantastica.<sup>6</sup> Sarebbe importante che critici e teorici, adoperando le parole menzionate sopra, fossero consapevoli di tale generalissima, e pre-esistente, contrapposizione; questo però non accade spesso, anzi quasi mai: le parole inglesi da me ricordate risultano oggi correntemente impiegate dai critici di espressione italiana per designare la “letteratura fantastica” e le sue immediate adiacenze, senza alcuna reale problematizzazione del loro significato. Nessuno o quasi si chiede se questi termini designino le stesse realtà testuali oppure differiscano sensibilmente sul piano del significato; né ci si chiede se valga la pena di usarli come sinonimi – magari più *à la page* – del termine francese *fantastique*, in favore del quale milita la lunghissima tradizione teorica di lingua francese (che non comincia, come si dice di solito, da Todorov e dai suoi predecessori, ma da scrittori e critici dell'Ottocento francese, almeno dagli anni Trenta in poi).<sup>7</sup> *Fantastic* (che è un magnifico *faux ami*, visto che il suo significato diverge in modo irrimediabile dall'equivalente vocabolo francese), *fantasy, gothic, weird* sono termini che portano inevitabilmente con sé – ricordiamo l'avvertimento di Michail Bachtin: nessuna parola è mai del tutto innocente, primigenia – l'eredità della lingua e della cultura che li hanno ingenerati: utilizzarli come sinonimi di *fantastique* è operazione impropria e rischiosa. Per fare soltanto un paio di esempi, ci si deve chiedere: è del tutto equivalente parlare di letteratura fantastica o gotica italiana, usando cioè i corrispettivi italiani, rispettivamente, del francese *fantastique* e dell'inglese *gothic*? E ha un senso utilizzare il termine *weird* – come sempre più spesso si fa in Italia – per descrivere la letteratura ipercontemporanea della penisola?<sup>8</sup> o non sarebbe più pertinente, magari, continuare a utilizzare una parola già collaudata, che ha dimostrato in tal senso la sua esattezza teorica e che, per di più, appartiene alla tradizione linguistica e

<sup>5</sup> In Italia, a definire per primo il fantastico come un modo letterario – con riferimento alla teoria dei modi di Northrop Frye – è stato Remo Ceserani, nel suo libro del 1996 già menzionato.

<sup>6</sup> Sulle due “scuole del fantastico” si veda Lazzarin 2005.

<sup>7</sup> Per esempio Nodier e Gautier (e con lui tutto il gruppo di scrittori della *Revue de Paris*), più tardi Nerval, Mérimée e Hugo, più tardi ancora Maupassant e Barbey d'Aureville, senza dimenticare gli “insospettabili” Musset, Balzac, Baudelaire, Flaubert: gli esempi da menzionare sarebbero legione.

<sup>8</sup> Cfr. in proposito Lazzarin 2022. Del *weird* ha recentemente parlato anche Gabriele Bizzarri (2023), ma in rapporto alla letteratura ipercontemporanea ispano-americana.

culturale italiana (e sia pure, nel campo specifico, come calco dal francese), come per l'appunto la parola fantastico?

Ognuno potrà completare agevolmente l'elenco che precede, scovando altre dicotomie, altre *crucis* che io, qui, ho dimenticato di citare; analogamente, è superfluo dirlo, ognuno potrà optare per l'una o l'altra soluzione del dilemma, e insomma sciogliere l'antinomia, dissolvere la *crux*, secondo le proprie convinzioni e la propria conoscenza dei testi e delle tradizioni letterarie, linguistiche, culturali. Per quanto mi riguarda, finora mi sono limitato a *nominare*; nel seguito del mio discorso cercherò di *illustrare*, sia pur brevemente, un'altra coppia oppositiva, prescelta perché costituisce un crocevia verso il quale convergono – e nel quale si incontrano – non pochi destini della letteratura italiana.

## 2. Escapismo/*engagement*

Alludo all'opposizione escapismo/*engagement*, che potremmo presentare anche nel modo seguente: fantastico *versus* impegno, soprannaturale *versus* dimensione politica, *engagée* della letteratura. Come se i due termini dell'opposizione fossero vicendevolmente esclusivi, né si potesse concepire letteratura fantastica o di argomento soprannaturale che non fosse escapistica; come se fantastico e fuga dal reale fossero sinonimi, e la dimensione impegnata della letteratura andasse collocata altrove, preferibilmente agli antipodi...

In effetti, nella tradizione teorica non c'è ombra di dubbio: il versante del fantastico più spesso e più a fondo esplorato è quello narrativo, retorico, formale; solo a partire da una certa epoca ci si interessa ai contenuti politici e sociali della letteratura fantastica. Il fatto che le cose siano andate in questo modo – che cioè ben più numerose siano le analisi formali e retoriche del fantastico rispetto alle sue analisi ideologiche – rappresenta già, di per sé, un indizio: per lungo tempo, gli studiosi sono stati alquanto restii a riconoscere a questo tipo di letteratura la facoltà di esercitare una qualsivoglia critica di matrice ideologica; ciò per varie ragioni e per una principalissima: il fantastico veniva concepito come alternativo al realistico, ignorando la matrice rigorosamente realistica – quel “piede nel mondo reale” di cui parla Théophile Gautier in un suo splendido saggio hoffmanniano del 1836<sup>9</sup> – della maggior parte dei testi fantastici (e di tutti i migliori). Il dibattito fra coloro che concepiscono il fantastico come forma d'evasione o lo accusano d'essere escapistica e coloro che, invece, lo definiscono come fondamentalmente sovversivo è, per l'appunto, un fatto relativamente recente, sebbene abbia fatto versare, dalle sue prossime origini a oggi, i canonici fiumi d'inchiostro.

---

<sup>9</sup> Cfr. Gautier 1836, 134: “le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel”.

Escapismo/*engagement*, dunque: se dovessimo ricostruire la storia di questo equivoco avremmo soltanto l'imbarazzo della scelta. Qualunque frequentatore non occasionale della letteratura fantastica saprà ritrovare nella propria memoria numerosi esempi di sottovalutazione, fraintendimento, e fino al disprezzo e alla condanna ideologica di testi fantastici o collocati nei dintorni del fantastico: disprezzo, fraintendimento e sottovalutazione che scaturiscono dal disimpegno ideologico che si riteneva o si ritiene connaturato al genere in questione. Data l'abbondanza dei materiali, e lo spazio per definizione limitato di un saggio su rivista, ho deciso in questa sede di analizzare due soli esempi: il saggio di un critico e il romanzo di uno scrittore.

Il critico appartiene al novero degli "escapisti del fantastico" (se mi si passa questa brutta e però comoda etichetta). È un esempio che scelgo per varie ragioni: perché, nella sua limpidezza, permette di cogliere tutta la complessità del problema; perché si tratta di un interprete particolarmente raffinato, il che dimostra come anche lettori acuti e consapevoli possano essere vittima dell'equivoco di cui ci occupiamo; e perché è un esempio che riguarda la letteratura fantastica italiana del Novecento, cioè il campo di studi in cui mi sento maggiormente a mio agio. Potrei aggiungere un'ultima ragione della mia scelta: si tratta di uno studioso torinese, che all'Università di Torino si è formato e ha poi lavorato per decenni – e proprio in quella università, nei giorni dal 29 giugno al primo luglio 2022, si è svolto il V Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico, sul tema *Fantastico e ideologia*, che è all'origine del presente contributo. Insomma, per così dire, giochiamo in casa: ci occuperemo di una "gloria locale" (del tutto meritata). Mi riferisco a Giorgio Bàrberi Squarotti e a uno dei primissimi saggi di portata complessiva sulla tradizione del fantastico italiano: quello che il critico pubblica nel 1984 con il titolo "Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940", e riprende nel 1987, in forma pressoché identica, con il titolo "Invenzione e allegoria: il 'fantastico' degli anni Trenta".<sup>10</sup>

### 3. Un caso esemplare: il "fantastico allegorico" di Bàrberi Squarotti

Saggio importante, quello di Bàrberi Squarotti: per l'appunto fra i primi a delineare una visione d'insieme della tradizione fantastica del Novecento italiano. Ma si tratta di una visione parziale: sugli ottant'anni a sua disposizione, il critico ne ritaglia una decina o poco più, quelli del "fantastico" degli anni Trenta, anche se poi nel saggio si nominano e analizzano pure testi degli anni Quaranta; un canone ristretto insomma, il che non

---

<sup>10</sup> Cfr. rispettivamente Bàrberi Squarotti 1984, e il saggio "Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940", in Bàrberi Squarotti 1987, 208-241. Le mie citazioni verranno dalla prima edizione, ma data la sua difficile reperibilità fornirò anche, per comodità del lettore, i numeri di pagina dell'edizione più recente.

manca di avere qualche ricaduta anche sul modello teorico proposto da Bàrberi Squarotti.

Secondo il critico, le caratteristiche fondamentali del fantastico italiano sarebbero tre. La prima è la dimensione intrinsecamente allegorica: “il problema della letteratura ‘fantastica’ degli anni Trenta si propone [...] come quello di una scelta dell’allegoricità in opposizione alle forme di derivazione verista o di rinnovata ricerca neorealista, reputate come troppo deboli e inadeguate a manifestare ed esprimere il senso oppressivo di angoscia e di sospesa attesa di distruzione, di sfacelo, di morte, di esplosione di disumanità, che percorre la nostra letteratura prima della seconda guerra mondiale” (1984, 17; cfr. 1987, 208). Per tradurre l’angoscia dell’*entre-deux-guerres*, il fantastico non può far altro che servirsi di forme “allegoriche”; ma ciò non in ossequio alla difficile contingenza storica – il regime mussoliniano, la censura fascista, il MinCulPop ... – bensì proprio per l’usura senza rimedio delle forme “naturalistiche”: i contenuti della letteratura sono “allegorizzati in quanto la dichiarazione immediata non ne è possibile, perché diversamente inattuale, scandalosa, assurda, insensata di fronte alla logica e alle convenzioni della società e della storia contemporanee, ovvero perché si tratta di situazioni e di momenti primari della vita o della coscienza, [...] che non possono essere [...] [espressi in] un discorso di grado normale, espositivo, verosimile” (1984, 18; cfr. 1987, 209). E più chiaramente: “il fantastico della narrativa degli anni fra il 1930 e la seconda guerra mondiale non ha legami diretti con la situazione politica del fascismo: l’allegoria, cioè, non dipende dalla necessità di un parlare esopico, che sfugga al controllo della censura. Ogni tentazione sociologica porterebbe, a questo proposito, del tutto fuori strada” (1984, 18; cfr. 1987, 209). Ora, questa posizione di Bàrberi Squarotti a me sembra molto discutibile. Basterà dire che *Il deserto dei Tartari* (1940) – il testo chiave del fantastico italiano degli anni Trenta e Quaranta secondo lo stesso Bàrberi Squarotti – doveva uscire con il titolo *La fortezza*, che fu cambiato per non dare al pubblico l’impressione che il romanzo volesse alludere alla guerra, e dunque alla situazione dell’Europa contemporanea: non è forse questa una prova del fatto che l’opera si prestava a una lettura in chiave ideologica, che quelle forme allegoriche dipendevano quindi non dall’usura delle forme naturalistiche bensì proprio dalla necessità di travestire un messaggio pericoloso per il regime come per l’autore del romanzo (anche se in due sensi diversi)? “Le opere di Buzzati, Morovich, Landolfi, Moravia, ecc., non hanno proprio nessun diretto rapporto con intenzioni o proposte di carattere politico, in alternativa o in opposizione rispetto al fascismo”, scrive ancora, perentoriamente, Bàrberi Squarotti (1984, 18; cfr. 1987, 209): questo sarà magari vero se con l’espressione “diretto rapporto con intenzioni o proposte di carattere politico” si vuol designare il romanzo a tesi, o il romanzo-*pamphlet*, alla Malaparte per intenderci (penso alla *Rivolta dei santi maledetti*, che però esce all’inizio degli anni Venti, nel 1921 per la precisione); ma se recidessimo il cordone ombelicale che lega la letteratura fantastica italiana degli anni Trenta e Quaranta

alla situazione storico-politica del Ventennio, faremmo parecchia fatica a spiegare perché sempre *Il deserto dei Tartari* sia stato sottoposto, prima della sua pubblicazione nel 1940, a un'accurata revisione, destinata fra l'altro a mutare l'uso del "lei" in quello fascista del "voi" ... Un dettaglio? Se lo è, si tratta però di un dettaglio molto significativo.

Secondo elemento fondante del fantastico italiano quale lo descrive Bàrberi Squarotti: l'allegoria che ne costituisce il cuore pulsante è metastorica o addirittura metafisica, e al tempo stesso appare radicata nella situazione storica dell'epoca: "L'allegoricità [del fantastico italiano va intesa] come rappresentazione di un evento metastorico, mitico, che, però, in tanto è accolto e narrato in quanto costituisce un *esempio* significativo per illustrare e chiarire la condizione dell'uomo storico, nel momento in cui la narrazione è proposta" (1984, 17; cfr. 1987, 208). E dunque – siamo al terzo elemento di cui sopra – le narrazioni "fantastiche" italiane degli anni Trenta e Quaranta hanno un carattere che, per mancanza di un vocabolo migliore, vorrei chiamare "anti-mimetico": in effetti, nella sua descrizione di queste opere Bàrberi Squarotti passa agevolmente dall'allegoria alla favola, al sogno, all'invenzione, al mito, alla fantasticheria, alla "fantasia", alla "visionarietà" (1984, rispettivamente 30 e 37; cfr. 1987, rispettivamente 221 e 228); tutte queste gli paiono, sostanzialmente, altrettante forme "non realistiche", anti-mimetiche appunto: e perciò declinazioni di un fantastico multiforme e proteico.

Ci sarebbe molto da aggiungere sulla proposta teorica e storiografica di Bàrberi Squarotti, della quale mi sono limitato, qui, a riassumere quel che mi interessava.<sup>11</sup> L'essenziale però è questo: il fantastico "alla Bàrberi Squarotti" non è composto di storia, politica e ideologia, ma di allegoria, metafisica e angoscia; è un fantastico che rimanda ad altro, dove il soprannaturale<sup>12</sup> non vale in funzione della perplessità epistemologica che suscitava nel racconto classico, ma accenna insistentemente ad altri percorsi di significazione; e questo *altro*, questi percorsi di significazione alternativi, non sono *mai* di natura politica o ideologica, per quanto numerosi possano essere gli indizi in tal senso reperibili all'interno dei testi (o gli indizi che appartengono alla loro storia paratestuale ed editoriale, come si è visto). Presentando i narratori fantastici italiani degli anni Trenta e Quaranta, Bàrberi Squarotti sottolinea sistematicamente – ed è quasi un lapsus rivelatore – la loro distanza dal "vero" fantastico (leggere: quello canonico della tradizione classica), che viene rimpiazzato da un pervasivo codice allegorico-simbolico. Il racconto fantastico del tipo tradizionale risulterebbe, in Buzzati, Moravia, Landolfi e Morovich, del tutto minoritario: così, alcuni racconti dei *Sogni del pigro* non sono affatto

<sup>11</sup> Una più ampia discussione di questo saggio di Bàrberi Squarotti si può trovare in Lazzarin *et alii* 2016, 164-167.

<sup>12</sup> Bàrberi Squarotti allude alla "struttura del fantastico, come sfruttamento dello spazio dell'invenzione che cresce al di sopra della realtà consueta e normale o ne rappresenta un'alternativa più o meno totale" (1984, 21; cfr. 1987, 212).

fantastici, gli altri “non vanno al di là della bizzarria alquanto superficiale, del gioco quasi mondano” (1984, 21; cfr. 1987, 212); Morovich capovolge le “premesse di angoscia e di terrore legate alla presentazione dei fantasmi e della morte per arrivare alla battuta, al gioco, alla buffoneria nella quale la logica dell’orrore risulta spezzata dall’urto contro il banale e il quotidiano” (1984, 24; cfr. 1987, 216); perfino “[i]l fantastico di Buzzati [...] è in funzione del progetto allegorico [dello scrittore], [...] di carattere esistenziale” (1984, 48; cfr. 1987, 239-240): l’intento dello scrittore bellunese, “anche quando il suo racconto si svolge fra apparizioni misteriose, personaggi vestiti di nero, fantasmi, [...] è un altro, cioè [...] quello di presentare una serie di allegorie del tema esistenziale del comportamento di fronte alla prova decisiva e suprema della vita e, in particolare, di fronte alla morte. [...] Ciò che distingue Buzzati è l’uso del fantastico come una sorta di linguaggio o, meglio, una retorica, che tende a comunicare in modo particolarmente efficace e suaso la drammaticità della condizione esistenziale dell’uomo sulla terra” (1984, 47-48; cfr. 1987, 239). Conclusivamente, il fantastico degli anni Trenta “è [...] il linguaggio [...] dell’allegoria esistenziale” (1984, 48; cfr. 1987, 240): dove, per inciso, si vede come Bàrberi Squarotti stia descrivendo testi allegorici, molto più che fantastici. Ma per Bàrberi Squarotti questi testi degli anni Trenta e Quaranta non sono *mai*, ripeto, allegorie del politico o dell’ideologico: sono invece, come il critico scrive per ben due volte in riferimento a Buzzati – che costituisce, dicevo, il fulcro del suo canone –, delle *allegorie esistenziali*.<sup>13</sup>

A Bàrberi Squarotti, che dichiara non pertinente ogni tentativo di ricondurre la letteratura fantastica a necessità e scopi di natura ideologica, risponderà una decina d’anni dopo – peraltro, stranamente, senza citarlo – Luigi Fontanella, in un saggio dedicato a uno degli autori del critico torinese: Moravia. Per Fontanella, il “surrealismo atipico” (1993, 64) di Moravia consisterebbe proprio nella necessità di servirsi del fantastico, e degli altri generi o tipi di discorso che risultano ibridati nei racconti del periodo bellico, per eludere la vigilanza del regime:

Moravia scrive questi testi nel decennio 1935-1945. Sono gli anni in cui più stringente e capillare si esercita il controllo della censura fascista. Moravia, ch’è intanto stato colpito dalle leggi razziali e deve firmare i propri articoli con uno pseudonimo, ricorre *naturalmente* alla satira [...], all’apologo, al racconto surreale e metafisico, al “mito” (in questo non lontano dalla linea Pirandello/Bontempelli), all’allegoria, per esprimere, in registro narrativo, le sue “reazioni” creative [...] di intellettuale scomodo al regime. (1993, 63)

Ecco allora la specificità della posizione di Moravia (ma anche, a voler ampliare lo sguardo a un’epoca intera, il carattere distintivo della letteratura fantastica italiana del periodo fascista): in lui “non [c’è] l’opposizione eversiva surrealista, ma il surrealismo al servizio dell’opposizione, ovvero un movimento artistico-letterario (un modo di fare

<sup>13</sup> Cfr. Bàrberi Squarotti 1984, 41 e 44, e Bàrberi Squarotti 1987, 232 e 235: “allegoria esistenziale”.



letteratura) che a un dato momento può diventare esso stesso strumento ‘anche’ politicamente liberatorio” (1993, 64).

#### 4. Il punto di vista degli scrittori

Come accennavo, Bàrberi Squarotti rappresenta bene, e per più di un verso, la famiglia<sup>14</sup> degli escapisti del fantastico. Da lettore fine qual è, il critico torinese riconosce in un gruppo di testi degli anni Trenta e Quaranta una serie di tratti comuni – la dimensione allegorica, la predilezione per simboli metafisici e metafore esistenziali, un rapporto conflittuale con la mimesi e il verosimile – e su quei tratti edifica il paradigma generico del fantastico italiano; ma, pur convinto che i testi di Landolfi, Buzzati, Moravia e Morovich rimandino senza eccezione a qualcosa d’altro, gli pare impossibile che quel *qualcosa d’altro* possa avere delle sia pur remote valenze ideologiche, e per esorcizzare (si direbbe) una simile possibilità, si affretta a negare ogni rapporto: da una parte sta l’ideologia e dall’altra il fantastico, nessuna promiscuità è attestata né dimostrabile. L’allegoria che il fantastico, secondo il critico torinese, invariabilmente contiene, rimanda al senso e al mistero dell’esistenza umana: non alle forme di organizzazione politico-sociale dell’umanità, né tantomeno alle relative vicissitudini storiche e possibilità di cambiamento, evoluzione, rivoluzione.

Fin qui, dunque, gli adepti di un fantastico concepito come del tutto disgiunto dalla letteratura *engagée*. Ma *quid* di chi, invece, la letteratura la produce in prima persona? Come si comportano gli scrittori, e in particolare quelli fra loro che la critica ha classificato, per l’appunto, nella cosiddetta letteratura impegnata? Condividono forse, nella loro attività creativa, il luogo comune secondo cui soltanto la letteratura di modo mimetico-realistico può servire come strumento di critica ideologica?

Prima di esaminare un caso specifico, fissiamo un punto generalissimo: gli scrittori sembrano aver intuito ben prima dei critici le potenzialità sovversive e ideologiche della letteratura fantastica. Qualche esempio, a memoria e pescando soltanto fra i più notevoli (a mio giudizio). Pierre Mac Orlan, il cui *fantastique social* – nozione molto complessa e ramificata, a tratti oscura<sup>15</sup> – costituisce, fra le altre cose, una sorta di ordito spettrale,

<sup>14</sup> Chi volesse ricostruirne l’albero genealogico avrebbe l’imbarazzo della scelta. Mi limiterò a ricordare, fra i teorici che ritengono il fantastico un genere escapista, Pierre-Georges Castex (1951, 400 sgg.), Marcel Schneider (1964, seconda edizione 1985, 439), Maurice Lévy (1972, 180), Kalikst Morawski (1974, 30, 35), Kathryn Hume (1984, 59-81, e *passim*). Più specificamente sulle condanne di matrice ideologica del fantastico italiano – in quanto letteratura disimpegnata, genere perpetuamente in fuga dalla realtà – si può vedere la mia introduzione al volume Lazzarin *et alii* 2016, 1-58 (e più in particolare 13-16).

<sup>15</sup> Si vedano i numerosi pezzi che lo scrittore francese ha dedicato all’argomento: buona parte di essi sono stati riuniti in Mac Orlan 2000.

soggiacente a ciò che siamo abituati a considerare come “realtà”: una filigrana occulta, visibile soltanto a chi è dotato di seconda vista, che annuncia o riflette le tragedie del privato, ma anche e soprattutto della società e della storia.<sup>16</sup> Sempre in Francia, André Breton, che in “Pont-levis” (1962), prefazione alla seconda edizione del libro del suo amico e sodale di avventure surrealistiche Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux* (1940), vede nel soprannaturale “l’unica vera speranza di salvezza che può venire al mondo dalla letteratura” (Ceserani 1996, 61), e nella letteratura che mette in scena il soprannaturale, lo strumento “[qui] doit servir à surmonter efficacement l’état misérable qu’est le nôtre” (Mabille 1962, 66).<sup>17</sup> Oppure Julio Cortázar, nei non pochi saggi che ha dedicato alla letteratura fantastica e gotica.<sup>18</sup>

Anche in Italia, dove pure la riflessione sul fantastico da parte degli scrittori ha seguito spesso i binari tracciati dai critici,<sup>19</sup> si possono rinvenire esempi interessanti. I più notevoli sono quelli di Primo Levi e Antonio Tabucchi, sui quali mi è già capitato di riflettere in passato:

Il fantastico di Levi e Tabucchi, sommamente “intelligente” come sempre capita nella tradizione italiana di questo genere letterario, presenta però, rispetto a tale tradizione, l’indiscutibile novità di possedere una funzione etico-conoscitiva; e di essere, almeno su questo piano, anche un fantastico impegnato (con buona pace dello scetticismo dello stesso Tabucchi nei confronti della “letteratura impegnata”). (Lazzarin 2008b, 66-67)

In questa sede proporrò tuttavia un altro esempio, meno noto e che però mi sembra – come quello di Bàrberi Squarotti – di una chiarezza addirittura abbagliante.

---

<sup>16</sup> Così, per esempio, la vicenda narrata nel romanzo *Le quai des brumes* (1927) costituisce un lungo e articolato presagio della Prima guerra mondiale.

<sup>17</sup> Va detto però che per Breton, nel 1962, questa letteratura di argomento soprannaturale, al tempo stesso misticamente salvifica e ideologicamente *engagée*, non è il fantastico, bensì il meraviglioso. “Pont-levis” delinea in effetti una dicotomia addirittura manichea, in cui tutto il valore ricade dalla parte del meraviglioso e il fantastico, invece, appare come gioco letterario e pura finzione: “Le fantastique est presque toujours de l’ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l’extrême pointe du mouvement vital et engage l’affectivité toute entière” (Breton 1962, 16).

<sup>18</sup> I più importanti mi sembrano: “Alcuni aspetti del racconto” (“Algunos aspectos del cuento”, 1962-1963) e “Del racconto breve e dintorni” (“Del cuento breve y sus alrededores”, in *Último round*, 1969), che si possono leggere in Cortázar 1994a, rispettivamente 1311-1327 e 1328-1337; “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975) e “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1976), per cui rimando a Cortázar 1994b, rispettivamente 77-87 e 99-111.

<sup>19</sup> L’esempio più notevole è quello di Italo Calvino, il cui primissimo testo dedicato al fantastico come genere letterario (“Definizioni di territori: il fantastico”, del 1970) viene scritto in risposta al sondaggio intitolato *À la recherche du fantastique*, lanciato dal quotidiano francese *Le Monde* sull’onda del successo dell’*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov. Cfr. Calvino 1995, I, 266-268.

## 5. Un esempio letterario: *Il senatore* di Buzzi

Siamo abituati a pensare alla letteratura industriale italiana degli anni Cinquanta e Sessanta come a quel che c'è di più lontano dal fantastico e dalle tematiche soprannaturali; e pensiamo così perché si tratta di letteratura di modo mimetico-realistico, e nativamente *engagée*: siamo dunque vittima, per l'ennesima volta, dell'equivoco escapista, duro a morire. Eppure... a leggere, con occhio attento alle presenze del fantastico, i testi classici della letteratura industriale italiana degli anni Cinquanta e Sessanta – e anche qualche testo importante uscito nel decennio successivo, nonché romanzi e racconti della letteratura del precariato di questa prima “fetta” di ventunesimo secolo – si colgono una serie di indizi eloquenti, talora impressionanti. Purché ci si liberi dal pregiudizio dell'escapismo del fantastico, è possibile riconoscere in questa letteratura le tracce chiarissime del nostro genere; tracce di due tipi: ci sono testi (non pochi) che riusano temi, stilemi, soluzioni narrative, procedimenti retorici tipici della letteratura fantastica, e ci sono testi (meno numerosi) che si inscrivono pienamente nel campo del fantastico.

Appartiene alla seconda categoria il racconto lungo o romanzo breve che analizzerò di seguito: *Il senatore* (1958) di Giancarlo Buzzi. *Il senatore* è proprio uno di quei testi fantastici “a ventiquattro carati” di cui parla Lucio Lugnani (1983a, 43), e che perfino l'intransigente Todorov classificherebbe senz'ombra di dubbio in ciò che chiama fantastico puro (1970, 49). Buzzi vi dispiega tutto il repertorio del fantastico a scopi eminentemente *engagés*, di critica sociale e politica al sistema produttivo capitalistico e di svelamento dell'alienazione dei lavoratori (ma anche, con un risvolto originale e paradossale, degli stessi padroni) che da quel sistema viene direttamente generata.

Il narratore e protagonista di Buzzi – il cui nome non viene mai pronunciato nel corso del romanzo – lavora presso una grande industria, dapprima come impiegato, poi, dopo aver fatto rapidamente carriera, come dirigente. Interrogandosi “sull'enigma della nostra fatica e della fabbrica” (Buzzi 2010, 6), sul lavoro e sull'organizzazione produttiva che lo amministra e lo disciplina, a poco a poco finisce con l'elaborare un'autentica ossessione: “per gradi arrivai a non darmi pensiero d'altro che non fosse la ricerca del padrone della fabbrica” (2010, 7). Ma qui, per l'appunto, affiora l'ostacolo che blocca costantemente le sue ricerche, e innesca la trama del romanzo; il padrone in fabbrica non si fa mai vedere, al punto che, non ci fossero i giornalisti a certificarne l'esistenza, verrebbe quasi da sospettare che non esista:

Un padrone c'era, senza dubbio: tant'è vero che il suo nome figurava su una quantità di articoli commerciali; i giornali ne parlavano, con parsimonia ma abbastanza spesso [...]. Ma io non l'avevo mai veduto [...]. Nessuno di noi sapeva di quali mezzi e di quali intermediari si servisse il padrone per agire, per fare progredire lo stabilimento che suo padre aveva costruito e lui potenziato fino a farne un mastodonte. (2010, 6)

Questa irreperibilità del padrone assume ben presto toni kafkiani.<sup>20</sup> I vertici della piramide aziendale appaiono avvolti da una bruma perenne, densa, impenetrabile; il padrone vi si cela (forse) come l'imperscrutabile Klamm del *Castello* (*Das Schloß*, 1926) agli occhi dell'agrimensore K.:

La fabbrica era organizzata secondo una rigida gerarchia: a parte gli operai, il gradino più basso si identificava con gli impiegati; un po' più su stavano i funzionari; più su ancora i dirigenti. C'erano dirigenti più e meno autorevoli, dirigenti soggetti ad altri dirigenti, finché la gerarchia si perdeva al livello delle altissime responsabilità. La piramide sembrava tronca, oppure la punta era così eccelsa che un comune mortale non la poteva scorgere. (Buzzi 2010, 7)

[E]gli [K.] pensava alla sua [di Klamm] lontananza, alla sua dimora inaccessibile, al suo mutismo costante, non interrotto forse che da grida come K. non ne aveva mai udite, al suo sguardo penetrante che cadeva dall'alto e non si poteva mai né dimostrare né confutare, e ai cerchi indistruttibili, troppo alti perché K. dal suo abisso li potesse turbare, che descriveva secondo incomprensibili leggi, e che solo per qualche attimo si potevano intravedere: tutto questo era comune a Klamm e all'aquila. (Kafka 1991, 688)

E quel che è peggio per il protagonista di Buzzi, l'ascesa professionale e sociale da lui intrapresa con successo non gli permette, contrariamente alle sue previsioni, di saperne di più; il padrone rimane del tutto inafferrabile:

Ma dovevo ammettere che il padrone, invece di avvicinarsi, mi si faceva distante. Ora, se da impiegato potevo giustificare ciò con l'irrelevanza delle mie funzioni, da dirigente mi sentivo scornato e mi mancava il terreno sotto i piedi. Mi sembrava di essermi inerpicato su, al vertice di un dirupo, e di essere sospeso all'orlo, allo stremo delle forze. Interrogavo ansiosamente quei quattro gatti dei miei superiori, che a fil di logica dovevano avere interviste con il padrone, e costoro o non si accorgevano del mio patema d'animo o prendevano gusto a beffarmi. Stando alle loro ciance, avrei dovuto arguire che nemmeno loro vedevano mai quell'uomo inafferrabile [...]. (Buzzi 2010, 8)

Così, il potere appare fondato su qualche risibile pezzo di carta (2010, 9: "La mia autorità era forse una finzione, non veniva da un uomo, non sapevo nemmeno chi me l'avesse conferita, dal momento che l'investitura non mi era giunta dal padrone e l'unico documento che la attestasse era una cerimoniosa e arida lettera della direzione del personale"), o sospeso nell'aria come un'impalcatura indecifrabile; e la fabbrica stessa acquista le sembianze di un congegno autosufficiente, di un processo meccanico tanto ottuso quanto infallibile, il cui funzionamento non abbisogna di guida senziente né di sorveglianza umana:

In ogni attuccio che vedevo compiere sospettavo la presenza del padrone. In ogni infima rotellina del meccanismo, tra le macchine e le scartoffie, cercavo lui, la sua impronta. Ma la fabbrica si muoveva spietata come uno stupido automa: ogni gesto ne traeva con sé un altro. Non vi era necessità, non

---

<sup>20</sup> Sul "kafkismo" di Buzzi si veda l'ottimo saggio di Silvia Cavalli (2016).

ragionevole rapporto di causa ed effetto. Avevo anche sperimentato che si potevano interrompere i gesti, togliere un anello alla catena senza pregiudicare nulla. (2010, 9)

In questo grande macchinario tutti gli ingranaggi funzionano obbedendo a leggi ferree, ma colui che muove gli ingranaggi, colui che aziona le leve non si vede... È come un ordigno abbandonato a se stesso... (2010, 61)

Tale, dunque, è il contesto, o il “paradigma di realtà” (Lugnani 1983a, 54), entro cui agisce il personaggio di Buzzi; e a questo punto possiamo osservare che *Il senatore* dimostra – al pari di un altro testo chiave della letteratura industriale, uscito sette anni più tardi, *Il padrone* (1965) di Goffredo Parise<sup>21</sup> – come non ci sia stato bisogno di attendere la trasformazione del padrone in algoritmo, compiutasi negli ultimi dieci o quindici anni, per rappresentarlo con procedimenti palesemente spettralizzanti. Ma – e qui viene il colpo di scena, e anche il colpo di genio di Buzzi – all’interno di questo paradigma di realtà irrompe, come nelle narrazioni del fantastico classico, il soprannaturale: proprio quando il padrone ci risulta più fantomatico che mai, eccolo bruscamente fare il suo ingresso – o per meglio dire la sua *apparizione* – sulla scena del romanzo. Nell’ufficio da dirigente che gli è stato assegnato, il protagonista può contemplare un singolare esempio di arte figurativa: “Dirimpetto a me, era [...] il ritratto del padrone” (Buzzi 2010, 11). Un ritratto che possiede uno sguardo un po’ troppo vivace, secondo un *topos* consolidato: “Aveva uno sguardo vigile, sempre teso; mi dava la sensazione di non essere mai perso di vista. E non di rado un malessere indefinibile, un disagio a cui non riuscivo a dare nome mi suggeriva che ero succube di un influsso maligno” (2010, 12). Dopo aver letto quest’ultima citazione, l’appassionato di fantastico ha già indovinato il seguito: il senatore dipinto, fondatore dell’azienda e defunto padre dell’amministratore delegato in carica, finirà con l’animarsi; secondo tradizione, infatti, l’animazione del ritratto vivente principia dallo sguardo (né importa qui più di tanto precisare che il ritratto di Buzzi non scende, in realtà, dalla cornice, come fa la maggior parte dei suoi predecessori ottocenteschi, e che, insomma, la *silhouette* fantasmatica del senatore convive, all’interno del medesimo ordine di realtà, con la sua immagine sulla tela: “l’immagine nella cornice c’era. Dunque l’individuo nella poltrona era proprio un’allucinazione, non era il ritratto fatto carne”, 2010, 21). Con ciò, siamo arrivati al punto che ci interessa: per fantasticizzare o spettralizzare il padrone, la fabbrica e i rapporti di potere ai quali entrambi, fabbrica e padrone, rimandano, Buzzi adopera uno dei più gloriosi *topoi* della letteratura fantastica occidentale, il ritratto animato.<sup>22</sup> La qual cosa conferma, senza possibilità d’errore, che il linguaggio del fantastico può essere

<sup>21</sup> Su kafkismo e spettralità nel romanzo parisiense si può vedere Lazzarin 2016.

<sup>22</sup> Sulla tradizione letteraria del ritratto animato rimando agli studi di Theodor Ziolkowski (1977) e Pierluigi Pellini (2001): due libri che costituiscono, ognuno con le proprie specificità, dei piccoli “classici” della critica.

adibito a fini di critica ideologica, e che, contrariamente al pregiudizio più diffuso, esiste una letteratura del soprannaturale tipicamente *engagée* fin dall'età dell'oro dell'*engagement*: ovvero, in Italia, il secondo dopoguerra.

Buzzi non riscrive soltanto il *topos* del ritratto animato, ma tutta la panoplia di temi, motivi e *micro-topoi* che lo accompagnano nella tradizione letteraria occidentale (soprattutto, ma non esclusivamente, quella del fantastico). Ne citerò di seguito alcuni. A tratti, il quadro sembra “ave[re] in sé qualcosa di losco e di terrificante” (Buzzi 2010, 18), come se fosse animato da una volontà maligna: dai racconti di Hoffmann al “Ritratto” di Gogol’ (1835 e 1842) e giù giù fino alle riscritture novecentesche del tema, questa è una caratteristica eternamente ricorrente dei simulacri animati del fantastico. Il personaggio di Buzzi, nelle sue lunghe serate di lavoro, è assediato da solitudine e stanchezza, perennemente immerso nella “penombra” e con i “nervi [...] messi a dura prova” dall’“incessante tortura” della “sposatezza” (2010, 20): altrettanti fattori tipici che, nella tradizione classica del fantastico, “mettono in sordina” il controllo razionale del protagonista, preparando l’apparizione soprannaturale. Quest’ultima viene annunciata da un brivido freddo del quale esistono innumerevoli esempi nel *corpus* ottocentesco: “I termosifoni erano bollenti e nella stanza stagnava il caldo di tutta la giornata, ma io avevo una sensazione di freddo, rabbrivivo persino in tutto il corpo” (2010, 23);<sup>23</sup> specularmente rispetto a questa scena, quando il fantasma scompare, il protagonista ha improvvisamente tanto caldo che è costretto ad aprire le finestre (2010, 26: “si soffoca”). Buzzi non rinuncia nemmeno al corredo delle razionalizzazioni classiche dell’evento soprannaturale: potrebbe essere stata un’allucinazione (ma: “se allucinazione era, aveva la nitidezza e l’inintaccabilità del diamante”); o forse una temporanea interruzione dello stato di veglia (“Un incubo, un sogno”) (2010, rispettivamente 21 e 26). Il giorno dopo, al sole del mattino, i terrori della notte svaniscono (2010, 29-30): è un altro *topos* onnipresente, del quale potremmo raccogliere, nella letteratura ottocentesca (e novecentesca), centinaia, forse migliaia di esempi; e c’è perfino in Buzzi – come accade, ancora una volta, spessissimo nella tradizione – il *topos* inverso e reciproco: dopo il sollievo spensierato del mattino, il “trasalimento” della giornata che avanza e della sera che si avvicina, con il possibile ritorno delle temute manifestazioni (2010, 30). Ancora: chi viene esposto all’esperienza del soprannaturale ne trae un singolarissimo fremito d’inquietante eccitazione; “una specie di orgasmo sessuale”, lo definisce Buzzi (2010, 32): ed è un bell’esempio di quell’ambivalenza fascinazione-orrore, attrazione-repulsione che è all’origine del piacere del testo fantastico, e su cui ha scritto pagine penetranti Louis Vax.<sup>24</sup> Il senatore si lamenta dei limiti d’azione impostigli dalla sua qualità di fantasma: “La nostra condizione purtroppo comporta certe inibizioni...”

<sup>23</sup> Cfr. anche Buzzi 2010, 38: “Avevo freddo, un freddo innaturale”.

<sup>24</sup> Sul particolare piacere che il fantastico ammannisce ai suoi cultori si veda soprattutto il fondamentale Vax 1964; ma anche Vax 1960 e Vax 1979.

(Buzzi 2010, 37); tenendo a mente i classici del genere, da Dickens al “*Canterville Ghost*” (1887) di Wilde per arrivare, nel Novecento, fino a Savinio, Malaparte, Buzzati e Manganelli, potremmo commentare: quant’è dura la vita dei fantasmi! Inoltre: colto di sorpresa dall’accensione della lampada da tavolo, il senatore sembra ritirarsi all’interno del suo ritratto (2010, 87); è l’ennesimo motivo topico, e basterà pensare alla novella “*Effetti d’un sogno interrotto*” (nella raccolta *Una giornata*, 1937) di Pirandello. Il senatore esibisce a un certo punto uno sguardo da “basilisco” (2010, 122) preso a prestito, oltretutto ai ritratti animati, a varie altre “corporazioni” del fantastico – lo possiedono infatti i vampiri, non pochi scienziati pazzi, e soprattutto Satana, e quei suoi accoliti che affollano le pagine della letteratura dell’Ottocento. Con l’Avversario, del resto, il senatore condivide altri tratti significativi, per esempio l’uso ambiguo – e possiamo ben dire diabolico – che fa del linguaggio, della retorica, dei tropi e delle figure. Quando, ad esempio, il narratore licenzia l’amico Lorenzo, il senatore commenta: “Tanta brutalità [...] ha del diabolico” (2010, 125); parole a doppio taglio e/o a doppio senso: il narratore, in effetti, si è comportato diabolicamente, ma il senatore trascura di precisare che fin dall’inizio dei loro rapporti il ruolo del Tentatore l’ha svolto lui... (e fra l’altro è proprio il senatore ad aver ispirato la decisione di licenziare Lorenzo, che il narratore, suggestionato dal magnetismo dell’altro, si è affrettato a eseguire). Sempre a proposito della vitalità del ritratto nella tradizione, va registrato il passo in cui Buzzi fa divergere nettamente i destini delle due immagini, ritratto e spettro: tanto “impetuoso e sano, orgoglioso e possente” il primo, quanto in pessimo arnese il senatore, che addirittura ha l’aspetto di una “creatura che si stava decomponendo” (2010, 128). Si sarà riconosciuto, nella fattispecie, il ricordo del *Dorian Gray* (1890) di Wilde, dove, in modo diametralmente opposto, il ritratto reca traccia della decomposizione morale del proprietario, insospettabile per chi contemplasse il modello senza aver contezza della copia. E per chiudere questa enumerazione caotica, ricorderò che nel romanzo di Buzzi non scarseggiano nemmeno i temi propriamente gotici, come basterebbe ad attestare il brano seguente:

l’ufficio mi ispirava un sacrosanto terrore. Non reggevo all’idea di tornarci, di salire le scale avvolte nel silenzio, fiocamente illuminate, di rivedere il ritratto. Ebbi un lungo brivido e me ne indispetti. Sta a vedere, meditavo, che adesso mi lascio prendere da queste stupide apprensioni, come un ragazzino dopo una seduta spiritica. (2010, 40)

Insomma: un intero repertorio di soluzioni tematiche, retoriche, narrative che appartengono alla più illustre tradizione fantastica otto-novecentesca. Ma – questo è il punto – un siffatto repertorio di *topoi* Buzzi lo volge ai propri scopi, e a quelli del suo romanzo: che sono squisitamente ideologici. Analizzerò di seguito un paio di esempi.

Una caratteristica del fantastico novecentesco spesso rilevata dai teorici è la fine della perplessità conoscitiva così tipica dei testi ottocenteschi: nel Novecento – o almeno in

una parte significativa della tradizione del secolo scorso – non ci si interroga più sull’effettiva realtà dell’apparizione, quanto sul suo significato. Può capitare allora che in certi testi il soprannaturale non venga messo in dubbio neppure per un attimo, ma si imponga con quella che Francesco Orlando definisce la “prepotenza immediata d’un pugno sul tavolo” (2001, 201):<sup>25</sup> tutto lo sforzo conoscitivo del testo fantastico consiste poi nell’indagarne il senso e le risonanze. Così, nel *Senatore*, a proposito dell’apparizione del fantasma, il narratore di Buzzi dice, con piena consapevolezza novecentesca: “era accaduto, e basta”; quel che conta non è se il fantasma sia reale, un inganno della percezione o magari un accurato raggirio, bensì ciò che l’apparizione viene a significare nell’esistenza del protagonista:

Il fatto in sé, la venuta del senatore nel mio ufficio, cercavo di darlo per scontato: era accaduto, e basta. L’essenziale non era questo. La mia persona era adesso impegnata in una battaglia a fondo. La mia intelligenza, i miei nervi, la mia diplomazia: tutto quanto avrei dovuto mettere a repentaglio. (Buzzi 2010, 28)

Ma appunto, è il significato dell’apparizione soprannaturale a risultare sorprendentemente originale, in Buzzi, rispetto alla tradizione del fantastico: il protagonista, infatti, pensa di servirsi del senatore sia per entrare finalmente in contatto con il misterioso padrone dell’azienda (il figlio vivente, ma come si è detto irreperibile, del senatore stesso), sia per poter condurre una sorta di lotta sindacale con il sostegno di un alleato tanto singolare e verosimilmente tanto potente. Alludendo agli impiegati suoi sottoposti e alle rispettive famiglie, il narratore medita:

Anche per loro volevo che il mio incontro con il senatore fosse fruttuoso: se avessi potuto stabilire con lui un vero colloquio, avrei potuto ingaggiare a loro vantaggio una lotta con probabilità di vittoria, avrei potuto condurre in mezzo alla tribù, in carne e ossa, il padrone e farlo parlare. Che importava se il suo linguaggio era per loro incomprensibile? Avrei tradotto, sarei stato fedele interprete. (2010, 29)

Si tratta insomma di un uso del soprannaturale doppiamente pragmatico, che per giunta rimanda a due accezioni del termine “prassi” precipuamente politiche: quel che conta non è la natura dell’apparizione, ma ciò che si può farne nel contesto dei rapporti di potere vigenti all’interno della fabbrica. Analogamente al suo personaggio, Buzzi si serve qui del linguaggio del fantastico per suggerire ai suoi lettori un messaggio di natura ideologica, e sia pure scarsamente ottimista: lo scrittore sembra infatti voler insinuare che già negli anni Cinquanta ai sindacati, per farsi ascoltare, non è rimasto altro che affidarsi all’intervento di uno spettro benevolo (e forse, che sperare nella rivoluzione significa credere ai miracoli! o, che è quasi la stessa cosa, agli eventi soprannaturali).

---

<sup>25</sup> Cfr. anche Orlando 2017, 80: “L’inizio [della “Metamorfosi” di Kafka] è come un pugno sul tavolo”.



Un altro caso interessante di riuso dei *topoi* fantastici a fini ideologici è costituito dalla proposta che il senatore, arrovellandosi anch'egli su come si possa entrare in contatto con il padrone della fabbrica, fa al protagonista: "Lei [...] scomparirà" (2010, 65). Per far comparire il padrone, deve sparire il servo; lo scambio sacrificale ha una valenza indubitabilmente metaletteraria, tant'è vero che il narratore, fraintendendo la proposta, pensa subito al soprannaturale: "Avevo tanto sperato che non si trattasse di un'allucinazione, di spettri e roba del genere, e invece! Come detesto queste scempiaggini!" (2010, 65).<sup>26</sup> Ma il capovolgimento suggella, soprattutto, la reciproca e dialettica dipendenza fra i due membri della coppia complementare padrone/servo:<sup>27</sup> la scomparsa del servo permette infatti, del tutto logicamente, l'apparizione del padrone. La dialettica servo/padrone è un tema ovviamente ricorrente nella letteratura industriale degli anni Cinquanta e Sessanta, che Buzzi affronta a più riprese nel suo romanzo; si veda anche il passo seguente, relativo a un sogno del narratore: "Lui [il senatore] era nitido nel sogno, io invece opaco e smorto, sicché non mi discernevo" (2010, 76). I destini del servo e del padrone dipendono l'uno dall'altro; è vero che neppure la scomparsa ingiustificata del servo indurrà il padrone a manifestarsi – "Sarebbe stato bello che suo figlio si fosse fatto vivo per licenziarmi! L'epifania del padrone! Stiamo freschi! Qui va tutto bene, sconciamente bene senza padrone. Suo figlio resta nell'Olimpo" (2010, 85) –, ma questo va messo sul conto della grande, hegeliana complessità della relazione dialettica fra padrone e servo nel romanzo di Buzzi. Lo conferma il caso del "gregario" Landucci (2010, 87-88). Il narratore, servo del figlio del senatore (e padrone della fabbrica), in posizione di "inferiorità" nei confronti del senatore (e fondatore della medesima), è pur sempre "un dirigente" (2010, 36) e anzi "un alto papavero", come ammette a un certo punto lo stesso senatore (2010, 65); come tale, il narratore ha sotto di sé altri impiegati, suoi inferiori e dunque servi, quale appunto il modesto e fedele Landucci: "forse [...] il suo padrone ero io", nota a un certo punto (2010, 93). Queste poche parole, pronunciate per di più con modalizzazione dubitativa (*forse*), bastano a far intravedere l'interminabile "scala" dei rapporti di potere e oppressione nel sistema capitalistico, dove ognuno è padrone dei suoi sottoposti e servo dei suoi superiori, fino al vertice assoluto del sistema medesimo che, come si è visto, scompare fra le nubi dell'inconoscibilità.

La conclusione del *Senatore* ci riserva una sorpresa ormai insperata: il padrone finalmente compare (2010, 134-135)! ma la materializzazione è tale soltanto di nome: il figlio del senatore si può manifestare soltanto perché è passato a miglior vita... Morto il figlio, dissolto definitivamente lo spettro del senatore, cambiato il ritratto (che non riproduce più le fattezze del padre ma quelle del figlio), la scena è pronta per la prima apparizione soprannaturale del padrone (ormai ex-): permutate le pedine, il gioco

<sup>26</sup> L'ironia della situazione riaffiora poco più tardi: "Vede che lei stesso usa la parola 'comparire'? E proprio lei la usa!" (Buzzi 2010, 66); e ancora: "proprio lei mi viene a predicare la concretezza?" (2010, 91).

<sup>27</sup> Sul servo, cfr. già Buzzi 2010, 53-54.

ricomincia con le stesse, identiche regole di prima. Il che equivale a dire che il padrone rimane definitivamente inattuabile: non si può accedere alla sua misteriosa persona, ai “cerchi indistruttibili” che descrive e alle “incomprensibili leggi” del suo potere (Kafka 1991, 688), ma soltanto all’ectoplasma spettrale di un defunto... Nel sistema di produzione capitalistico di cui l’industria è l’espressione più perfetta i servi possono tutt’al più conferire con un quadro o con un’immagine – *eidola* ai quali saranno tenuti a testimoniare, peraltro, l’ossequio e la servilità che costituiscono la loro immutabile sorte.

## 6. “Fantasticizzazione”; ovvero: delle risorse trasgressive, contestatrici, ideologiche del fantastico

Dicevo sopra che è possibile reperire tracce del fantastico non soltanto nella letteratura industriale “classica” italiana, ma anche nella sua erede d’oggi: cioè la letteratura del precariato che fiorisce in Italia a partire dagli anni Zero. Anche in questo caso non mancano gli esempi cristallini, al pari del *Senatore* di Buzzi; penso per esempio al romanzo di Alberto Prunetti *108 metri*, uscito nel 2018, che intrattiene fra l’altro una significativa relazione intertestuale con uno dei maestri della letteratura fantastica e d’orrore novecentesca, Howard Phillips Lovecraft. In Prunetti, il mito cosmico di Cthulhu viene utilizzato per comprendere il funzionamento del feroce Moloch neocapitalista, che divora i suoi servi come Saturno i suoi figli o, appunto, come i Grandi Antichi di Lovecraft fanno con chiunque si metta imprudentemente sulle tracce della loro eterna latenza. Nel contesto della riscrittura prunettiana, insomma, perfino una forma letteraria per definizione disimpegnata quale il *weird tale* lovecraftiano si converte in letteratura dai fini scopertamente ideologici. Un altro esempio eloquente è quello delle *storie a tempo indeterminato* raccolte in *Buon lavoro* (2006) di Federico Platania: in questi racconti, ambientati in aziende da manuale dell’alienazione contemporanea, la vita professionale scorre grigia, monotona, abulica, al riparo – sembrerebbe a prima vista – da qualunque sorpresa. E invece le sorprese ci sono, eccome: sotto gli uffici e le sale riunione si estende una misteriosa rete di gallerie che sembra uscita da un racconto di Stephen King o Dino Buzzati (o, ancora una volta, Lovecraft); l’assessore Leoni nel suo studio non c’è, e gli impiegati che vanno a cercarlo vengono inspiegabilmente terrorizzati da un piccione che cammina sulla moquette e dalla finestra spalancata dello studio medesimo; i dipendenti in esubero ricevono uno strano pacchetto con dentro una quaglia morta, che annuncia loro – si sussurra – l’imminente eliminazione fisica da parte di una superiore, imperscrutabile, kafkiana autorità...

Buzzi, Prunetti e Platania, e con loro tanti altri nomi, talvolta molto illustri – penso per esempio a Volponi, Ottieri e al Pasolini saggista – dimostrano l’interesse della ricerca sui fenomeni della fantasticizzazione, finora troppo trascurata dalla critica (anche e

soprattutto quella sul fantastico). In due parole, la fantasticizzazione è la presenza di temi, forme, stilemi del genere o modo fantastico in generi e modi non fantastici: fenomeno ben attestato fin dall'Ottocento, come nota Remo Ceserani (1996, 101), cui spetta l'invenzione del neologismo e del concetto; anche se Ezio Puglia, in un libro recente e importante (2020), ha proposto di spostare più a valle la cronologia di questo fenomeno, facendo della fantasticizzazione una caratteristica rilevante, o addirittura una specificità, del fantastico novecentesco.<sup>28</sup> Comunque sia, i fenomeni della fantasticizzazione stanno lì a dimostrare, oltre ogni ragionevole dubbio, che gli scrittori dell'area mimetico-realistica, e quelli fra loro che vengono tradizionalmente etichettati come scrittori *engagés*, conoscono molto bene le risorse trasgressive, contestatrici, ideologiche del fantastico, e vi ricorrono senza indugio nelle loro finzioni critiche del sistema capitalistico e delle storture di cui è all'origine. Nel caso della fantasticizzazione, fra l'altro, il fantastico non è neppure una scelta di genere o modo letterario, come avviene in Buzzi e in Prunetti, ma proprio la scelta di un linguaggio, di un codice, particolarmente adatto alla critica sociale e politica. Alla faccia dell'escapismo ...

---

<sup>28</sup> Questo è il punto di partenza della sezione monografica di *OBLIO – Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-Novecentesca* che uscirà nel giugno 2024 a cura mia e di Beatrice Laghezza: cfr. Laghezza e Lazzarin (a cura di) 2024.

## BIBLIOGRAFIA

- BÀRBERI SQUAROTTI, G. 1984. "Il romanzo fantastico degli anni 1930-1940: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini." In *La cultura italiana negli anni '30-'45 (Omaggio ad Alfonso Gatto)*, I, Atti del Convegno, Salerno, 21-24 aprile 1980, 17-49. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 1987. *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*. Milano: Mursia.
- BIZZARRI, G. 2023. "Capitalizzare l'interruzione: il *weird turn* del romanzo ispanoamericano contemporaneo." In *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*, convegno annuale di Compalit-Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Padova, 14-16 dicembre.
- BONIFAZI, N. 1982. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*. Ravenna: Longo.
- BRETON, A. 1962. "Pont-levis." In P. Mabille. *Le miroir du merveilleux*, 7-16. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BUZZI, G. 2010. *Il senatore*. Milano: Lampi di Stampa.
- CALVINO, I. 1995. *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori.
- CASTEX, P.-G. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- CAVALLI, S. 2016. "Questi fantasmi. Il *Senatore* di Giancarlo Buzzi tra Kafka e Pirandello." In S. Lazzarin (ed.). *Il padrone nella letteratura italiana del Novecento*, Atti della Giornata di Studi, Saint-Étienne, 13 novembre 2015. *La Critica Sociologica* 50/3: 99-106.
- CESERANI, R. 1996. *Il fantastico*. Bologna: il Mulino.
- . 1997. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2008. "Rivisitazioni postmoderne del fantastico." In G. Caltagirone, S. Maxia (eds.). "*Italia magica*". *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti dell'VIII Congresso della MOD-Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria, Santa Margherita di Pula, 7-10 giugno 2006, 731-740. Cagliari: AM&D Edizioni.
- . 2015. "Il fantastico e l'immaginario postmoderno." In R. Colonna (ed.). *Il Fantastico. Tradizioni a confronto. Pagine Inattuali* 4: 27-44.
- CORTÁZAR, J. 1994a. *I racconti*, a cura di E. Franco. Torino: Einaudi-Gallimard.
- . 1994b. *Obra crítica*, III, a cura di S. Sosnowski. Madrid: Alfaguara.
- FONTANELLA, L. 1993. "Moravia surrealista e satirico: qualche appunto critico." In R. Capozzi, M. Mignone (eds.). *Homage to Moravia*, 63-69. New York: Forum Italicum Editore.
- GAUTIER, Th. 1836. "Contes d'Hoffmann." *Chronique de Paris. Journal politique et littéraire* 3/9: 133-135.
- HUME, K. 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York-London: Methuen.
- KAFKA, F. 1991. *Romanzi*, a cura di E. Pocar. Milano: Mondadori.
- LAGHEZZA, B., LAZZARIN, S. (eds.). 2024. *Posterità e disseminazione del fantastico nella letteratura italiana del Novecento*. OBLIO – Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-Novecentesca 14/49.
- LAZZARIN, S. 2005. "Dérive(s) du fantastique. Considérations intempestives sur la théorie d'un genre." *Comparatistica* 14: 113-136.
- . 2008a. *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- . 2008b. "Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'." *Italianistica* 37/2: 49-67.
- . 2016. "Tracce del fantastico nel *Padrone* (1965) di Goffredo Parise." *Critica Letteraria* 44/4: 733-762.

- . 2022. “Weird, fantastico, New Italian Weird. Qualche osservazione su un recente dibattito critico.” In S. Giorgio (ed.). *Spettri, assenze, memorie. Il fantasma nella letteratura italiana contemporanea. Quaderni del PENS [Poesia contemporanea e Nuove Scritture] 5*: 211-225, <<http://sibase.unisalento.it/index.php/qpens/article/view/26345/21826>> [Ultima consultazione 28.02.2024].
- LAZZARIN, S., et alii. 2016. *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*. Firenze: Mondadori Education-Le Monnier Università.
- LÉVY, M. 1972. *Lovecraft ou du fantastique*. Paris: Union Générale d’Éditions.
- LUGNANI, L. 1983a. “Per una delimitazione del ‘genere’.” In R. Ceserani et alii. *La narrazione fantastica*, 37-73. Pisa: Nistri-Lischi.
- . 1983b. “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore.” In R. Ceserani et alii. *La narrazione fantastica*, 177-288. Pisa: Nistri-Lischi.
- MABILLE, P. 1962. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- MAC ORLAN, P. 2000. *Domaine de l’ombre. Images du fantastique social, textes recueillis et présentés par F. Lacassin*. Paris: Phébus.
- MORAWSKI, K. 1974. *Aspetti teoretici della letteratura fantastica*. Roma: Accademia Polacca delle Scienze.
- ORLANDO, F. 2001. “Statuti del soprannaturale nella narrativa.” In F. Moretti (ed.). *Il romanzo, I, La cultura del romanzo*, 195-226. Torino: Einaudi.
- . 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, prefazione di Th. Pavel. Torino: Einaudi.
- PELLINI, P. 2001. *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*. Milano: Edizioni dell’Arco.
- PLATANIA, F. 2006. *Buon lavoro. Dodici storie a tempo indeterminato*. Ravenna: Fernandel.
- PRUNETTI, A. 2018. *108 metri. The new working class hero*. Bari-Roma: Laterza.
- PUGLIA, E. 2020. *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di A.M. Mangini. Modena: Mucchi.
- SCHNEIDER, M. 1985. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard.
- TODOROV, Tz. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- VAX, L. 1960. *L’art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1964. *La séduction de l’étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1979. *Les chefs-d’œuvre de la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ZIOLKOWSKI, Th. 1977. *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press.