

FRANCESCO GROGGIA

LA BIBLIOTECA INESISTENTE:
QUALCHE ESEMPIO DI FANTASTICO NON CLASSIFICABILE,
DA BORGES A CALVINO A LANDOLFI,
SULLA SCIA DI STANISŁAW LEM

Il problema del fantastico riveste un'importanza particolare all'interno del dibattito sui generi letterari, soprattutto dopo l'indagine dello strutturalismo, situandosi nel punto focale della discussione, al tempo stesso alimentandola e costituendone il suo elemento piú controverso, come testimonia l'ormai classico studio di Tzvetan Todorov *La letteratura fantastica*¹.

Inoltre, la questione ancora irrisolta di un approccio critico alla fantascienza che vada oltre gli studi specialistici e la inserisca all'interno del dibattito teorico letterario (e non per conferirle patenti di dignità o, viceversa, rigettarla nell'indistinto pattume della letteratura di consumo) fa in modo che siano proprio gli specialisti della fantascienza a stimolare una revisione profonda del concetto di identità di genere, giungendo in alcuni casi a forzature paradossali e provocatorie, come la recente edizione italiana di un'antologia di racconti di Edgar Allan Poe che ha per titolo *Racconti di fantascienza*².

Questo atteggiamento missionario era già stato efficacemente descritto da Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*, dove la folta schiera di appassionati e studiosi di fantascienza che organizzano instancabilmente convegni e premi letterari è vista come una casta appartata, impegnata in interminabili disquisizioni di carattere prettamente specialistico: essi col puntiglioso dogmatismo dei retori medievali e rinascimentali discutono sull'ortodossia della trama, sul

Dott. Francesco GROGGIA – lettore nell'Istituto di Filologia Romana all'Università Cattolica di Lublino (1999-2001); indirizzo da corrispondenza – e-mail: gisk@katamail.com.

¹ Tzvetan TODOROV., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.

² Edgar Allan POE., *Racconti di fantascienza*, Newton Compton, Roma, 1994.

rispetto della verisimiglianza scientifica e di quella fantascientifica, da intendersi come giusta collocazione all'interno di una tradizione recente eppure dai connotati narrativi fortemente tipizzati³. Tutto ciò è reso possibile dall'esistenza di un repertorio figurale istituzionalizzato, un fenomeno – aggiunge Eco – che non si ripeteva dai tempi del Medioevo: ogni tema, ogni figura, ogni situazione rimanda ad altri esempi ben presenti nella memoria dei fruitori, ed assume immediatamente un carattere allegorico o morale, che va al di là della situazione presentata.

Un esempio classico di tale repertorio nella fantascienza è la formulazione delle tre leggi della robotica da parte di Isaac Asimov.

Di tipo molto diverso è la posizione di Stanisław Lem, che prende parte al dibattito sul fantastico dal suo osservatorio particolare, con quell'atteggiamento di intellettuale «alla Robinson Crusoe» più volte rivendicato⁴, lontano in egual misura dalla critica strutturalista e dal fanatico entusiasmo dei più o meno dotti neoretori dell'era tecnologica. Certo, il problema della definizione, delle caratteristiche e del ruolo della letteratura fantastica e fantascientifica sono state a lungo al centro della sua riflessione critica, ma per quello che riguarda la fantascienza, cioè quel «ghetto» letterario nel quale Lem si trovò a lungo rinchiuso, saggi monumentali come *Il fantastico e la futurologia* restano, a detta dell'autore, «tentativi di guarire un malato incurabile, o meglio di tirare fuori un idiota clinico dal suo stato di cretinismo totale»⁵.

Il Lem critico mostra uno spirito antisistemico, portato ad assecondare spesso la propria vena polemica, più efficace nelle osservazioni particolari che nella costruzione di teorie definite.

In questo senso estremamente preziosa rimane la sua critica alla concezione del fantastico espressa da Todorov, che si inquadra in una più generale avversione allo strutturalismo. Innanzitutto, Lem mette in discussione lo stesso assunto su cui si basa il lavoro di Todorov, che vale la pena riassumere per sommi capi: «Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale»⁶. Il fantastico deve essere dunque inteso come il prodotto dell'esitazione di fronte ad un fatto inconsueto, l'incertezza di assegnazione

³ Umberto ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964 p. 372.

⁴ Stanisław LEM, *Rozważania sylwiczne XXXII*, «Odra», 1995, nr 3, p. 83.

⁵ Stanisław BEREŚ, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987, p. 65.

⁶ TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 28.

di un dato evento al campo del reale o del soprannaturale, e occuperebbe il lasso di tempo di questa incertezza, essendo presente solo in concomitanza dell'esitare; non appena ci si risolve per l'una o l'altra ipotesi, si esce dalla sfera del fantastico per entrare in quella di due generi ad esso affini e tra di loro in contrapposizione: lo strano e il meraviglioso. In realtà il fantastico «più che essere esso stesso un genere autonomo, pare si ponga alla frontiera tra due generi»⁷, e per Todorov sono proprio lo strano e il meraviglioso le due categorie più facilmente individuabili all'interno dei generi storici, e che gli permettono di formulare le sue classificazioni. Lo strano eccita, turba, ma non suscita indecisione (di tipo ontologico): è il dominio del racconto dell'orrore, che presenta circostanze straordinarie, terrificanti eppure ancora accettabili sul piano razionale.

Il meraviglioso parimenti non suscita indecisione, perché fin dall'inizio dichiara la sua appartenenza ad un ordine di cose soprannaturale: è il caso della fiaba. In mezzo a questi due generi fondamentali si pone il fantastico, sotto forma di esitazione, e l'effetto che produce è la creazione di due sottogeneri, il «fantastico strano» e il «fantastico meraviglioso», che finiscono per sfociare nell'uno o nell'altro dei due generi maggiori. Con «fantastico strano» si indica quel tipo di narrazione che dà adito ad un'oscillazione di tipo fantastico, in cui la spiegazione dell'evento sembra si debba far risalire a cause soprannaturali, quando invece la soluzione si dimostra razionale: un esempio classico di questo genere è il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki. Con il «fantastico meraviglioso» invece l'esitazione si risolve con l'ammissione delle cause soprannaturali, ed è quanto succede in *Vera* di Villiers de l'Isle Adam. Si possono raffigurare queste suddivisioni tramite il seguente schema:

(fantastico puro)

strano puro	fantastico strano	fantastico meraviglioso	meraviglioso puro
----------------	----------------------	----------------------------	----------------------

Affinché questo schema sia valido però, la definizione di fantastico esige che determinate condizioni vengano soddisfatte: occorre che il lettore si ponga in posizione di ingenuo realismo, che consideri cioè il mondo dei perso-

⁷ *Ibid.*, p. 45.

naggi rappresentati come un mondo di persone viventi, secondo quell'atteggiamento che Coleridge definiva «suspension of disbelief» e che per Italo Calvino «è la condizione di riuscita di ogni opera letteraria, anche se si situa dichiaratamente nel regno del meraviglioso e dell'incredibile»⁸.

Come seconda e conseguente condizione occorre che il lettore trascuri ogni interpretazione poetica e allegorica del testo. Todorov esclude a priori che il fantastico possa agire in poesia, poiché esso si incentra sulla reazione agli avvenimenti del mondo evocato, implica la finzione del reale, che non è il carattere primario dell'immagine poetica.

Allo stesso modo l'allegoria manifesta non crea esitazioni, perché l'attenzione è fissata all'oggetto a cui essa si riferisce, e l'effetto delle eventuali inverosimiglianze del testo è trascurabile. Perché ci sia il fantastico bisogna che prevalga il senso proprio, letterale, rispetto a quello figurato. Questo è forse l'unico punto di pieno accordo tra Todorov e Lem, sull'impossibilità in linea di principio dell'esistenza di una lirica fantastica; ma la critica di Lem si appunta sulla stessa campionatura dei testi operata da Todorov. In analogia con le scienze naturali, il critico strutturalista opera una scelta che riguarda il rapporto tra «genere» ed «esemplare», rapporto che ha una valenza per oggetti naturali (esseri biologici) e un'altra per oggetti artificiali (creazioni dello spirito). Per gli esseri biologici, la classe è la ratio essendi, la causa dell'esistenza di un individuo e l'insieme delle sue proprietà: abbiamo quindi una causalità genetica, un'appartenenza *a priori*. Per gli esseri artificiali invece, l'appartenenza ad una classe avviene a posteriori, in virtù di una causalità esterna, intenzionale (da parte del creatore) e la costituzione di una classe dipende da un'arbitrario raggruppamento secondo caratteristiche comuni. In tal modo, si instaura una importante differenza tra quanto accade in biologia e in letteratura: nella prima la comparsa di un nuovo tipo non modifica le caratteristiche della specie, per cui studiando una tigre normale, si possono dedurre le proprietà di ogni altra tigre, mentre l'azione degli organismi individuali è trascurabile. Altrimenti in letteratura, dove non si può individuare un esemplare campione: ogni nuovo esempio cambia la specie, anzi, occupa un posto di riguardo proprio in virtù della sua capacità innovativa⁹.

⁸ Italo CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1970.

⁹ Stanisław LEM, *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, vol. I, pp. 310-357. La critica delle tesi di Todorov si trova in Stanisław LEM, *Filozofia Przypadku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1988, pp. 184-219, poi ripresa e rielaborata in *Rozprawy*

Fin qui l'impostazione todoroviana è condivisa da Lem, e si salda al generale superamento della concezione organicistica dell'evoluzione dei generi letterari, dalle leggi evolutive hegeliane che determinavano l'«organismo» letterario al disegno pseudo-darwiniano di Brunetièrre sull'evoluzione letteraria determinata dalla lotta tra i generi¹⁰.

Lem, nella distinzione tra tassonomia naturale e tassonomia culturale, opera però un distinguo che serve bene ad illustrare il suo metodo di lavoro empirico, basato sull'osservazione fenomenica e sulla statistica anche in materia di fatti culturali.

La classificazione naturale non suscita alcuna reazione da parte degli interessati, insetti o vertebrati che siano; quella culturale dà luogo invece ad una spinta all'ibridazione dei generi, tanto più forte quanto è fissa la barriera tra di essi, cioè quanto maggiore è la sclerosi paradigmatica tanto più energica è la reazione da parte degli autori, che retroagisce sulla classificazione stessa. Il lavoro dei teorici fa da catalizzatore e accelera questo processo, per cui ogni prognosi è destinata a sconfessarsi, e in modo inversamente proporzionale alla sua elasticità. Una classificazione rigida infatti suscita più rapidamente la reazione degli autori, che Lem chiama «effetto Edipo» (nel senso che le disgrazie di Edipo iniziano dalla rivelazione della sua appartenenza biologica)¹¹. La critica di Lem, prima di evidenziare la scarsa elasticità dello schema di Todorov, ne mette in discussione la scelta dei testi, che risulta essere, oltre che esigua, mirata ad opere quanto più possibile omologate paradigmaticamente, in modo da rappresentare strutture evidenti e docili per la costruzione del proprio asse. Il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki ad esempio si rivela in questo senso uno strumento perfetto come testo campione della categoria del fantastico strano, perché presenta uno stato di esitazione continua tra spiegazione razionale, ostinatamente cercata dal protagonista Alfonso (e con lui dal lettore), e gli avvenimenti sempre più inconsueti di cui egli è vittima, fino alla soluzione che esula dal ricorso al soprannaturale. Allo stesso modo i racconti tratti dalle *Mille e una notte* si prestano ottimamente alla definizione della categoria del meraviglioso, e permettono a Todorov una ulteriore suddivisione di questo sottogenere in quattro tipi:

i szkice, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1975, pp. 61-81. Ed. italiana (accorciata rispetto all'originale polacco) in Stanisław LEM, *Micromondi*, Editori Riuniti, 1992, pp. 181-200.

¹⁰ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche editrice, Parma, 1992.

¹¹ LEM, *Rozprawy i szkice*, p. 64.

- il meraviglioso iperbolico che nasce dall'esagerazione narrativa del fatto (Sindbàd il marinaio afferma di aver visto serpenti capaci di ingoiare elefanti)
- il meraviglioso esotico in cui un elemento soprannaturale può essere dato per possibile all'interno della cerchia di ascoltatori o lettori a cui ci si rivolge (Sindbàd racconta dell'uccello immenso Rukh, inammissibile per la zoologia contemporanea ma non per gli antichi lettori)
- il meraviglioso strumentale si avvale di oggetti magici come il tappeto volante o la lampada e l'anello di Aladino
- il meraviglioso scientifico, affine a quello strumentale, è il campo della fantascienza, dove il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce: «racconti in cui, partendo da premesse irrazionali, i fatti si concatenano in modo perfettamente logico»¹².

E' a partire da questo accenno alle «premesse irrazionali» che Lem comincia a delineare le falle dell'asse di Todorov, soprattutto quando questi assimila la costruzione dei migliori esempi della fantascienza al procedimento creativo delle opere di Kafka, dove lo svolgimento della narrazione tende a calare l'impossibile dentro le leggi del nostro mondo reale, non per spiegare il soprannaturale, ma per renderlo in qualche modo familiare: «I dati iniziali sono soprannaturali: i robot, gli extraterrestri, la cornice interplanetaria» e il racconto tende a «farci vedere quanto in realtà siano vicini a noi questi elementi meravigliosi»¹³.

Sembra evidente a Lem (e, francamente, a noi con lui) che la ricerca scientifica dimostri non solo quanto in realtà siano vicini a noi questi «elementi meravigliosi», ma che inquadrare i robot o l'esperienza astronautica nella sfera del soprannaturale vada contro la stessa evidenza dello sviluppo tecnologico. Questa osservazione empirica però servirebbe al massimo a far uscire molte opere dall'ambito del meraviglioso e del soprannaturale, quelle che almeno abbiano un fondamento scientifico già individuabile nel campo della ricerca esistente, e casomai vedere in che modo e con che grado di verosimiglianza si rapportano alle scoperte scientifiche, cioè che grado di esitazione provocano allontanandosi da esse. L'intento di Lem non è però quello di postulare la riabilitazione della fantascienza, ma mostrare come le

¹² TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 60.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

incongruenze possano risultare fatali per un'analisi come quella di Todorov, che si propone di abbracciare in modo esauriente tutti i possibili casi di «fantastico».

Un problema per il critico bulgaro è rappresentato proprio dall'esempio dell'opera di Kafka (in particolare quello de *La metamorfosi*), assimilata a certa fantascienza a causa dell'introduzione dell'elemento soprannaturale in un ambito consueto e familiare. Il Kafka de *La metamorfosi* si presenta per Todorov come un caso limite, un problema che mette in discussione il principio primo della definizione di fantastico, cioè l'esitazione, allo stesso modo de *Il naso* di Gogol'.

Si tratta della situazione in cui l'elemento irrazionale è manifesto, e indurrebbe il lettore a risolversi subito per la categoria dell'irreale (del meraviglioso), ma agendo in un contesto quotidiano, dove nessuna regola risulta capovolta, costringe all'interpretazione letterale del fatto, che a sua volta è impossibile: «come era possibile che un naso, il quale ancora ieri stava in mezzo alla sua faccia, e non poteva, lasciamo andare scarrozzarsela, ma neppure girare a piedi, fosse ora là in uniforme!»¹⁴. Si scatena nel lettore uno sconcerto che non è esitazione, ma una contraddizione irresolubile. L'interpretazione allegorica potrebbe costituire una via d'uscita, ma Todorov ben evidenzia che il testo non contiene chiare indicazioni per attribuirgli un senso allegorico univoco. Todorov risolve così la questione affermando che *Il naso* si presenta come l'incarnazione dell'assurdo, dell'impossibile: «Quel che Gogol' afferma è appunto il non senso»¹⁵. Per Todorov (che incentra la sua analisi su testi prevalentemente ottocenteschi), Gogol' preannuncia la sorte che toccherà alla letteratura fantastica in Kafka e in genere nella letteratura contemporanea: la scomparsa, poiché in mancanza di un mondo reale di riferimento tutto diventa fantastico e il fantastico, inteso come opzione, si eclissa.

In Kafka come in Gogol' dunque, esclusa ogni valenza allegorica, resta l'assurdo come principio costitutivo del mondo presentato; non postula l'esistenza del reale per superarlo, ma presenta un mondo irrazionale con i connotati di quello quotidiano: «tutto quanto il suo mondo ubbidisce a una logica onirica, se non da incubo, che non ha niente a che vedere con il reale»¹⁶.

¹⁴ Nikolaj GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, BUR, Milano, 1974, p. 21 (traduzione di T. LANDOLFI).

¹⁵ TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*, p. 176.

Tralasciando in questa sede l'approfondimento del concetto di realtà nello spazio letterario/mondo reale di riferimento (che del resto Todorov non affronta esaurientemente) tornano utili a questo punto le osservazioni di un altro critico «empirico», Vladimir Nabokov, che affida le proprie riflessioni alla sua esperienza di lettore raffinato ed intransigente, che liquida il dibattito sul realismo (e sul fantastico) attraverso l'assolutizzazione del concetto di finzione come unica base della creazione letteraria, non diversamente da Jorge Luis Borges, il quale va notoriamente oltre, arrivando addirittura a dubitare dell'esistenza di realtà che *non* siano letterarie¹⁷.

Per Nabokov la dimensione in cui agiscono i personaggi di Kafka o di Gogol' è fantastica (come quella di qualsiasi romanzo) e il contrasto non scaturisce dall'evento eccezionale o dall'atmosfera onirica, quanto dalla dimensione psicologica in cui essi agiscono, dal fatto che

i loro personaggi umani centrali appartengono allo stesso mondo fantastico dei personaggi umani che li circondano, solo che il protagonista cerca di uscire da quel mondo, di gettar via la maschera, di trascendere il mantello o il carapace¹⁸.

Contro la prospettiva di esclusione totale dell'opera di Gogol' e Kafka dall'orizzonte del reale – comunque esso inteso – cioè contro la tesi che esse siano solo volontaria affermazione del non senso, si volge la critica di Lem a Todorov. In particolare la concezione enunciata da Todorov prevede delle opposizioni nette: senso allegorico o letterale, appartenenza allo strano o al meraviglioso e così via, e un testo che presenti delle opposizioni irrisolvibili come *La metamorfosi* è spogliato di ogni riferimento alla realtà, inserito in una indistinta logica onirica, in cui si rinuncia di fatto all'individuazione di un significato. Di qui la reazione di Lem a proposito della difficoltà di interpretare un testo come quello di Kafka:

avessimo di fronte un calcolo logico, la somma sarebbe naturalmente uguale a zero, poiché giudizi contrari si annullano. Ma un'opera letteraria non è propriamente un trattato di logica e per questo, nella sua irrisolvibilità semantica, resta un mistero affascinante¹⁹.

¹⁷ Cf. *Antologia della letteratura fantastica*, a cura di J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma, 1981.

¹⁸ Vladimir NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano, 1982, p. 303.

¹⁹ LEM, *Rozprawy i szkice*, p. 73.

L'errore metodologico di Todorov per Lem risiede in una classificazione restrittiva, che cerca di limitare l'influsso delle contraddizioni logiche in un campo, quello della letteratura (e per di più fantastica, ma non solo) che invece le ammette in pieno, anzi se ne nutre e le utilizza. Il lettore dovrebbe lasciarsi avvolgere dalla contraddittorietà della scrittura di Kafka, che Pietro Citati descrive come «un colpo di dadi lanciato nel vuoto, che azzarda contemporaneamente delle ipotesi opposte»²⁰, e la letteratura si nutre di antinomie, suggerisce Lem, purché strategicamente collocate e non per questo perde il suo riferimento con la realtà; il metodo di indagine critica dovrebbe seguire questa strategia di collocazione delle antinomie, e non «fornire certificati di indipendenza dal mondo visibile»²¹.

Una definizione del fantastico come quella todoroviana, basata su un'esperienza di lettura, dovrebbe poi tenere conto della vasta gamma di possibili interpretazioni di un testo, anche quando si dà il caso che un lettore si sganasci dalle risa di fronte a un racconto dell'orrore; la situazione imporrebbe una rietichettatura del testo, o per lo meno il riconoscimento di un'ulteriore interpretazione. Nel mettere in discussione la definizione che del fantastico fornisce Roger Callois, legata ad una «impressione di stranezza irriducibile», Todorov ironizza sul fatto che essa dipenda «dal sangue freddo del lettore»²² ma poi si espone allo stesso tipo di critica fondando la propria definizione su una condizione altrettanto incerta, legata a un lettore ipotetico e alla sua esitazione. Il lettore a cui cerca di guardare Lem è invece quello effettivo, che può essere benissimo duro di comprendonio o di cuore.

Lo schema monoassiale di Todorov mostra i suoi limiti già nell'ambito delle opere che in esso rientrano e sono analizzate direttamente, come quelle di Gogol' e Kafka, cercando di presentare *Il naso* come un caso particolare, volontaria affermazione di nonsenso, e *La metamorfosi* come caso limite, come morte del fantastico (perché l'irrazionale è costitutivo della stessa realtà, e l'esitazione non si risolve). A questo punto la critica di Lem ci offre lo spunto per una riflessione su quegli autori e opere che, sebbene di solito etichettati come «letteratura fantastica», non potrebbero in nessun caso rientrare nello schema todoroviano, tra le quali, oltre a quelle da lui citate, ci sono le opere dello stesso scrittore polacco. Non si tratta però di estendere e aggiustare la casistica di Todorov, postulando l'esistenza di altri sottogeneri

²⁰ Pietro CITATI, *Kafka*, Rizzoli, Milano, 1987, p. 129.

²¹ LEM, *Micromondi*, p. 198.

²² TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 38.

(per arrivare magari ai 95 generi e sottogeneri di Lodovico Castelvetro, nella sua *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* del 1570!). Useremo più che altro definizioni provvisorie per alcuni esempi di raggruppamenti di testi allo scopo di evidenziare l'esistenza di filoni di opere e autori che spesso rimandano uno all'altro in maniera consapevole, libri appartenenti ad una biblioteca inesistente, irriducibili alla classificazione corriva di fantastico.

Uno dei filoni o raggruppamenti di questo tipo potrebbe essere quello della «teologia fantastica», di cui Lem riscontra le tracce nel racconto *Tre versioni di Giuda* di Jorge Luis Borges e praticato poi dallo stesso scrittore polacco. Il racconto presenta una ipotesi teologica che prevede l'identificazione della figura del Redentore con Giuda anziché con Gesù, basata sul concetto che l'opera della Redenzione dovesse passare attraverso tutti gli stadi legati alla condizione umana, compresi quelli più infimi del peccato e della perdizione, e sull'inammissibilità del fatto che la sofferenza a cui è dovuta la salvezza del genere umano si limiti ad un solo pomeriggio sulla croce. Considerando che il filosofo svedese che espone la tesi, Nils Runenberg, non è mai esistito, e che il testo mostra apertamente il suo carattere fittizio, a che genere assegnare *Tre versioni di Giuda* secondo lo schema di Todorov? Non si tratta di una storia impossibile, perché i presupposti alla base del racconto potrebbero essere benissimo quelli di una delle tante eresie storiche, come accenna lo stesso Borges:

Nell'Asia Minore o ad Alessandria, nel II secolo della nostra fede, quando Bastide annunciava che il cosmo è una temeraria o malvagia improvvisazione di angeli imperfetti, Nils Runenberg avrebbe diretto, con singolare passione intellettuale, una delle conventicole gnostiche²³.

Non è però un apocrifo, perché non vuole simulare autenticità, ma non è un'allegoria e neppure un testo poetico, perché sfrutta un ragionamento logico, nei limiti in cui il ragionamento è stato storicamente sfruttato dalla teologia ufficiale; si tratta di un'eresia ipotetica, di una teologia fantastica, tutta iscritta nell'ambito letterario. Per essere un'ipotesi filosofica, o ambire al rango di interpretazione teologica, avrebbe bisogno innanzi tutto di rendere evidente il proprio carattere assertorio (così da escludere una finalità esclusivamente ludico-letteraria) e successivamente dovrebbe trovare posto nel patrimonio culturale delle civiltà storiche in qualità di «professione di fede» o di

²³ Jorge Luis BORGES, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1955, p. 142.

«concezione del mondo». Lem nota che, se Schopenhauer non fosse mai nato e se Borges avesse formulato e inserito la teoria del mondo come volontà di rappresentazione in un racconto, oggi essa farebbe parte della storia della letteratura e non della filosofia²⁴.

Possiamo aggiungere che Borges considerava la stessa filosofia come un genere letterario (fantastico, ovviamente, dove nella riduzione del reale al letterario, la stessa storia universale può diventare storia di alcune metafore)²⁵.

In *Vuoto assoluto* di Lem abbiamo un altro esempio di teologia fantastica attraverso l'ipotesi di una nuova cosmogonia, nel racconto *Nuova Cosmogonia*. L'osservazione parte dalla ricerca astronomica: il nostro è un sistema solare relativamente giovane, ha circa cinque miliardi di anni e appartiene al secondo ciclo dell'evoluzione cosmica, iniziata tra tredici e dieci miliardi di anni fa.

La fittizia scoperta presentata è che siano esistite delle civiltà nel primo ciclo dell'universo, e che le galassie più giovani non siano che il risultato di un gioco cosmogonico condotto da queste civiltà, una volta raggiunto un altissimo grado di sviluppo. In questo modo le stelle, i pianeti e tutto l'universo conosciuto sarebbe il risultato delle trasformazioni operate da Sommi Artefici che stanno giocando tra di loro, attraverso la continua creazione di nuova materia (universo in espansione); incongruenze come i buchi neri sarebbero delle «sbavature» dovute all'imperfezione dei primi esperimenti, mentre l'enorme distanza che separa la nostra civiltà dalle altre civiltà create dai giocatori risponde ad una precisa strategia, quella di mantenere costante la densità psicozoica (la distribuzione nel cosmo di esseri intelligenti) per evitare ogni coalizione che disturbi il gioco. Il carattere di questa ipotesi cosmogonica sembrerebbe di natura paradossale, affine al metodo di Borges: ma nell'argentino il paradosso scaturiva dalla variante di un paradigma culturale o di un dogma religioso tradizionale, mentre in Lem lo stesso paradigma culturale si colloca all'interno di una tradizione inesistente:

Mi cirondo, in un certo senso, della letteratura del futuro, di un altro mondo, della civiltà e dei testi che ne sono il prodotto, lo specchio o la raffigurazione²⁶.

²⁴ LEM, *Micromondi*, p. 190.

²⁵ Jorge Luis BORGES, *La sfera di Pascal*, in: *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1985, vol. II., p. 911.

²⁶ LEM, *Micromondi*, p. 21.

Si può ritrovare un simile procedimento, in forma più episodica e discontinua, in Tommaso Landolfi, un altro scrittore «irregolare» per il quale è difficile trovare una collocazione di genere, e che per questo è rimasto a lungo in quella zona d'ombra della considerazione critica che risponde appunto a una generica definizione di «fantastico», come ricorda Italo Calvino nella postfazione a un'antologia landolfiana²⁷, o al massimo ingabbiato nel ruolo di «straordinario pasticheur». Un brano di Landolfi come *La melotecnica esposta al popolo*, che presenta capitoli di un'inesistente saggio sulle proprietà fisiche delle note musicali, ci guida ad un altro scaffale della biblioteca inesistente, quello dei trattati immaginari. Anche in questo caso il rimando allegorico non è evidente, il carattere assertorio non è preponderante ma allo stesso tempo il tono non è direttamente parodistico. Così avviene in due raccolte di Lem, *Vuoto assoluto* e *Grandezza presunta*. Il primo è una raccolta di quindici recensioni a libri fittizi di autori altrettanto inesistenti: il secondo segue lo stesso procedimento, ma in forma di introduzioni ad opere mai scritte.

Dove collocare questa recensionistica fittizia entro gli schemi di Todorov? Come Borges infatti, che pratica questo genere nel racconto *Esame dell'opera di Herbert Quain* (analisi dei testi di uno scrittore mai esistito), Lem in *Vuoto assoluto* non tace il carattere fittizio delle recensioni, che non potrebbero causare alcuna esitazione nell'ipotetico lettore su cui Todorov basa la propria definizione di fantastico: anzi Lem gioca ulteriormente con il lettore iniziando il libro proprio dalla recensione del libro stesso (ed è una stroncatura!). Con *Grandezza presunta* Lem sembra rispondere in anticipo all'esortazione di Borges che, nel prologo ai suoi *Prologhi*, una raccolta del 1974 nel quale sono riunite introduzioni ad opere di differenti autori, da Cervantes a Bradbury, da Quevedo a Valéry, che lo scrittore argentino scrisse in un lungo arco di tempo, tra il 1923 e il 1974. Nel suo prologo ai *Prologhi* dunque, Borges auspicava, sull'esempio del *Sartor Resartus* di Carlyle, un libro

formato da una serie di prologhi a libri che non esistono. Abbonderebbe di citazioni esemplari di quelle opere possibili. Esistono argomenti che si prestano meno alla scrittura laboriosa che agli ozi dell'immaginazione o all'indulgente dialogo. cotesti argomenti sarebbero l'impalpabile sostanza di pagine mai scritte²⁸.

²⁷ Tommaso LANDOLFI, *Le più belle pagine, scelte da Italo Calvino*. Bur, Milano, 1989, p. 405.

²⁸ BORGES, *Tutte le opere*, p. 753.

Il tutto, avverte ancora Borges in quella che è una minipoetica della sua visione del fantastico, evitando parodia e satira, con «trame che dovrebbero essere di quelle che la nostra mente accetta e vagheggia»²⁹.

Un testo come *Golem XIV* di Lem sembra rispondere a tutto ciò: esso occupa gran parte del volume *Grandezza presunta* e narra della conferenza tenuta da un sofisticato computer. A prima vista potrebbe sembrare la parodia di uno dei temi classici della fantascienza, in cui l'intelligenza artificiale ha surclassato quella dei suoi costruttori. Ma il testo non concede appigli a un'interpretazione comica: la stessa sigla che denomina il computer non vuole accennare a una rivisitazione della leggenda del golem (il fantoccio d'argilla creato da rabbi Löw nella Praga di Rodolfo II e protagonista di numerose leggende, raccolte da Angelo Maria Ripellino in *Praga magica*). La coincidenza di nomi è casomai un ribaltamento di ruoli, là dove il golem della tradizione era un servo dotato di scarsissime facoltà intellettive e il golem di Lem è un cervello elettronico sofisticatissimo. Dopo le teologie fantastiche di Borges, ecco un esempio di filosofia fantastica, fondata su un razionalismo che, se può mettere la Ragione al centro del cosmo, non la identifica certo con la sola facoltà raziocinante antropomorfa.

Come in Borges (con le differenze già evidenziate) queste ipotesi non aspirano a fare parte della storia della filosofia o della scienza, ma solo ad allargare il ventaglio delle possibilità: alcune poi diventano effettivamente parte del patrimonio scientifico comune. Su questo punto, Lem si rammarica che non sia stato seguito l'esempio di scrittori come l'inglese Olaf Stapledon (1886-1950), un autore a cui anche Borges dedica uno dei suoi prologhi, e che pone non pochi problemi di classificazione, non solo all'interno dell'asse di Todorov. In *Infinito*, del 1930, Stapledon delinea una storia futura in proporzioni davvero smisurate: descrive gli sviluppi dell'umanità e la sua evoluzione in sei ulteriori specie fino all'estinzione dell'ultimo uomo, fra un miliardo e mezzo di anni. L'autore non cela il carattere fittizio di questa storiografia fantastica (un altro genere che Todorov non contempla), così come elabora un debole espediente narrativo per introdurla, (un contatto telepatico). Non è nelle premesse di tipo pratico-tecnologico che Stapledon cercava la verosimiglianza (e difatti, in milioni di anni di evoluzione non c'è traccia di alcun robot), ma nell'elaborazione di nuovi paradigmi culturali. «Romanzare il futuro remoto significa tentare di vedere la razza umana in un

²⁹ *Ibid.*, p. 754.

contesto cosmico, forgiare i nostri cuori affinché contemplino valori nuovi», senza però «oltrepassare i confini del possibile stabiliti dalla situazione culturale in cui viviamo»³⁰. La ricerca della verosimiglianza è affidata alla plausibilità dei rapporti culturali così come essi si instaurano nelle generazioni future, e a come cambia lo schema di valori rispetto al nostro tempo. Il carattere di questo tipo di storiografia fantastica, diversa dal racconto utopistico a tesi, è ben espresso da Stapledon nella prefazione dell'autore al libro:

Non vogliamo atteggiarci a storici con l'occhio rivolto al futuro anziché al passato. Possiamo soltanto prendere un filo dal groviglio di molte possibilità egualmente valide³¹.

Borges, scrivendo la prefazione all'edizione argentina del romanzo di Stapledon *Il costruttore di stelle*, del 1937, nota come lo stile dell'autore inglese contenga un eccesso di parole astratte, frutto della sua erudizione filosofica e del suo tardivo approdo alla letteratura, compiuto in mancanza di punti di riferimento, una mancanza sentita anche da Lem, che più volte si è definito «una sorta di Robinson Crusoe della futurologia».

Dal canto suo, lo scrittore polacco ha dedicato un saggio alla comparazione tra Borges e Stapledon, *Dalla filosofia fantastica al fantastico storiografico*³².

Le teologie e le storiografie fantastiche propongono valori immaginari (ma possibili) dati come fondamentali per una fittizia (ma possibile) civiltà: essi non si differenziano da quelli che sono riconosciuti come effettivamente basilari all'interno di una data cultura, non esiste un'immanente validità a fare sí che i primi siano da considerarsi fittizi e i secondi no, esiste solo la scelta empirica del destinatario, del lettore. Naturalmente questa scelta non è completamente libera, anche se, affidata alle leggi del caso, si presenta come un fattore statistico: ad esempio un marcato carattere assertorio può influire sulla decisione di assegnare al testo un carattere di serietà. Nei testi di Borges, invece, l'opposizione serietà-ironia non è risolvibile e le categorie non sono separabili in quella cifra stilistica tipica di Borges che Lem definisce *unitas oppositorum*, cioè l'unione di elementi contrapposti e inconciliabili (Gesù-Giuda), senza che per questo venga violata la logica. Il procedimento,

³⁰ Olaf STAPLEDON, *Infinito*. Mondadori, Milano, 1990, p. 13.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² LEM, *Fantastyka i futurologia*, vol. II, pp. 367-413.

nota Lem, è sempre lo stesso in ogni racconto di Borges: «una componente costitutiva del sistema culturale viene trasformata con gli stessi mezzi che tradizionalmente appartengono a quell'ambito»³³.

Sebbene l'epilogo nei racconti di Borges spesso rappresenti un paradosso, ogni racconto è logicamente inconfutabile, a meno che non si mettano in discussione gli stessi valori culturali tradizionali, che a Borges servono come punto di partenza: il paradosso è in essi implicito, basta renderlo evidente, portare le conclusioni alle estreme conseguenze (se Dio si è fatto veramente uomo, doveva sperimentare il male, giacché «gli attributi di *impeccabilitas* e *humanitas* non sono compatibili»). Una estensione teologica di questa tesi, non limitata alla sola incarnazione, si ritrova espressa con concisione nel racconto *I non nati* di Tommaso Landolfi: «Dio non sarebbe Dio se fosse perfetto. Ossia [...] se non fosse anche imperfetto»³⁴.

Borges, con il suo radicamento nel patrimonio culturale tradizionale, dal «groviglio delle possibilità» estrae il paradosso, il fantastico logico, l'eventualità non realizzata: Stapledon, e con lui Lem, guardando al patrimonio culturale futuro, o meglio a quello che si sta costruendo nella società tecnologica, estracono il fantastico che si fa futurologia, e forse, realtà.

Secondo Lem, le tradizionali fonti culturali di cui si serve Borges hanno perso la capacità di interpretare una realtà soggetta a continui cambiamenti, e lo scrittore argentino, pur essendo un maestro del paradosso logico,

ci ha mostrato i paradisi e gli inferni che rimarranno preclusi in eterno all'uomo, dal momento che ne stiamo costruendo altri, più ricchi e più terrificanti, dei quali le opere di Borges non sanno nulla³⁵.

Una cosmogonia di natura diversa da quella di Lem, ma altrettanto irriducibile alla classificazione nelle categorie del fantastico todoroviano, è quella delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino. Un'interpretazione recentemente ribadita da Giacinto Spagoletti e basata sulla tradizionale bipartizione dell'opera di Calvino in racconto neorealista/racconto fantastico allegorico, le vuole «avventure cosmogoniche narrate a suffragio di un'ipotesi o di una teoria»³⁶

³³ *Ibid.*, p. 370.

³⁴ LANDOLFI, *Le più belle pagine, scelte da italo Calvino*, p. 405.

³⁵ LEM, *Micromondi*, p. 208.

³⁶ Giacinto SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, 1994, p. 630.

sulla base delle introduzioni ai singoli racconti, «cappelli» che sono esposizioni di tesi di fisica o di astronomia. Nella sperimentazione delle *Cosmicomiche* però, come ricorda l'autore, il dato scientifico è solo una «carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione»³⁷ al contrario della fantascienza seriale, che vuole avvicinare ciò che è lontano, mentre Calvino tende più all'*ostranenie* šklovskiana, a «vivere il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza». Nel tentativo di costruire un linguaggio mitico contemporaneo, di cui è parte costitutiva l'iperbole ironica³⁸ Calvino condivide quello che è il tema centrale dell'autore di *Solaris*, l'impossibilità di fuggire l'antropomorfismo, la tragica imperfezione del linguaggio. Mentre Lem rappresenta questo dramma gnoseologico come un continuo tentativo di fuga attraverso i modelli del sapere scientifico (sia pure fittizio, purché logico), Calvino sceglie la via opposta, ampliando tramite il bonario aplomb del personaggio principale, l'impronunciabile Qfwfq, similitudini «volgari» e metafore riduttive: «era una polvere bianca come naftalina ... come se dal cielo fosse andato giù in frantumi un lampadario di vetro»³⁹. Bisogna poi notare che, a proposito delle introduzioni ai racconti, anche le *Cosmicomiche* potrebbero sottostare alla formulazione che Calvino stesso dava del suo tema favorito: «una persona si pone volontariamente una difficile regola, e la porta fino alle estreme conseguenze, perché senza di questa non sarebbe sé stesso né per sé, né per gli altri»⁴⁰. Quello cioè che per *I nostri antenati* vale come regola morale, a livello individuale, per le *Cosmicomiche* vale a livello generale, cosmogonico, come (ir)riducibilità narrativa, come scherno dell'antropomorfismo. L'accenno a *I nostri antenati* offre lo spunto per un altro raggruppamento di racconti fantastici inclassificabili, quello delle «metafore alla lettera»: «essere divisi a metà» (*Il cavaliere dimezzato*), «starsene sospesi» (*Il barone rampante*), «sentirsi vuoti dentro» (*Il cavaliere inesistente*). La letteralizzazione radicale di banali metafore diventa lo spunto su cui costruire la narrazione, un procedimento che non trova rifugio nell'asse todoroviano, che appare sempre più striminzito. Nel caso di Calvino ciò è possibile anche perché il significato allegorico a cui lo stesso autore fa riferimento nella *Nota 1960*, che rimanda alla confusa e incerta situazione politica degli anni Cin-

³⁷ Italo CALVINO, *La memoria del mondo*, Club degli editori, Milano, p. 5.

³⁸ Claudio MILANINI, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano, 1990, pp. 112-113.

³⁹ Italo CALVINO, *I meteoriti*, in: *Tutte le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1997, p. 310.

⁴⁰ Italo CALVINO, *Nota 1960*, in: *I nostri antenati*, Mondadori, Milano, 1991, p. 417.

quanta, non esaurisce la compresenza di quelle contraddizioni che rendono i romanzi inclassificabili allo stesso modo dell'esempio gogoliano.

In alcuni racconti di Dino Buzzati invece, l'ironia calviniana delle «metafore alla lettera» si scompone in una angosciata negazione dell'allegoria, radice di un fantastico quotidiano ed impossibile di stampo spesso kafkiano (ovviamente altrettanto inclassificabile).

In *Il musicista invidioso* il fantastico si basa su un sistema più sottile rispetto alla letteralizzazione della metafora: si ha il capovolgimento di un luogo comune, in questo caso del concetto di «genio incompreso». Il risultato è apparentemente realistico, ma sotto il consueto stile dimesso buzzatiano si cela il fine paradosso e l'assurdo, qui sotto forma di una società che è in grado di riconoscere all'istante il vero talento e il genio come fossero cose ovvie ed evidenti; mentre l'invidia di Salieri si basa sulla sua esclusiva capacità di riconoscere il sublime in Mozart, nel racconto di Buzzati sono gli altri, tutti gli altri, a celare al Salieri di turno l'avvento di un nuovo genio, e più che l'invidia ad agire è solamente il terrore di venire spodestato dal trono di massimo compositore. Il tono dimesso, il paradosso e l'assurdo che prorompono nel quotidiano senza annunci e senza spiegazioni, ma ne sono parte integrante, il rifiuto dell'allegoria: sono solo piccole note, riguardanti l'approccio al fantastico, che giustificano l'appellativo dato a Buzzati di essere il più kafkiano degli scrittori italiani.

Nel racconto *Una goccia*, il rumore arcano di una goccia che sfida le leggi di gravità non è un'allegoria, «l'ultima goccia», la morte incombente, le chimere, un'ambasciata dall'altro mondo; è semplicemente «una goccia d'acqua, a quanto è dato presumere, che di notte viene su per le scale. Tic tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E perciò si ha paura»⁴¹.

BIBLIOGRAFIA

Antologia della letteratura fantastica, a cura di J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, Editori Riuniti, Roma, 1981.

ASH Brian: *Faces of the Future. The Lessons of SF*, Elek Pemberton, London, 1975.

BERES Stanislaw: *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987.

BORGES Jorge Luis: *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1955.

BORGES Jorge Luis: *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1985.

⁴¹ Dino BUZZATI, *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano, 1995, p. 174.

- CALVINO Italo: I livelli della realtà in letteratura in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1970.
- CAILLOIS Roger: *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- CITATI Pietro: *Kafka*, Rizzoli, Milano 1987.
- ECO Umberto: *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.
- JARZĘBSKI Jerzy: *Literackie przygody uniwersalnego rozumu. O eseiście Stanisława Lema*, in: *Polski esej: Studia*, red. Marta Wyk, UNIVERSITAS, Kraków 1991.
- La fantascienza e la critica*, a cura di Luigi Russo. *Testi del Convegno Internazionale di Palermo* (ottobre 1978), Feltrinelli, Milano, 1980.
- L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, a cura di Adolfo Fattori, Liguori Editore, Napoli, 1980.
- KAGARICKIJ Julij Isosifovic: *Čto takoe fantastyka?. Čudožestvennaja Literatura*, Moskva, 1974.
- LEM Stanisław: *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1970.
- LEM Stanisław: *Rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1975.
- LEM Stanisław: *Filozofia Przypadku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1988.
- LEM Stanisław: *Micromondi*, Editori Riuniti, Roma, 1992.
- LOVECRAFT Howard Phillips: *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, in: *Opere complete*, SugarCo, Milano, 1983.
- MAGRIS Claudio: *La nuova Citera e le isole felici. Da Dante al Novecento*, Mursia, Milano, 1970.
- MILANINI Claudio: *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano, 1990.
- MORAWSKI Kalist: *Aspetti teoretici della letteratura fantastica*, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro Studi a Roma, fasc. 63, 1974.
- NABOKOV Vladimir: *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano, 1982.
- ORLANDO Francesco: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.
- SALVESTRONI Simonetta: *Semiotica dell'immaginazione*, Marsilio Editore, Venezia, 1984.
- SOLMI Sergio: *Della favola, del viaggio e di altre cose. Saggi sul fantastico*, R. Ricciardi, Milano, 1971.
- SOLMI Sergio: *Saggi sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino, 1978.
- SCHAEFFER Jean-Marie: *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche editrice, Parma, 1992.
- SPAGNOLETTI Giacinto: *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma, 1994.
- SZPAKOWSKA Małgorzata: *Dyskusje ze Stanisławem Lemem*, Open, Warszawa, 1996.
- TODOROV Tzvetan: *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.
- ZGORZELSKI Andrzej: *Fantastyka. Utopia. Science Fiction*, PWN, Warszawa, 1980.

NIEISTNIEJĄCA BIBLIOTEKA

PRZYKŁADY NIEOZNACZONEJ FANTASTYCZNOŚCI WEDLE KONCEPCJI STANISŁAWA LEMA
U BORGESA, CALVINO I LANDOLFIEGO

S t r e s z c z e n i e

Artykuł dotyczy zasadniczo kwestii różnorodności gatunku literackiego klasyfikowanego zazwyczaj jako „fantastyka”, który od zawsze stanowi problemem dla teorii literatury: czy należy go traktować ściśle jako gatunek literacki, czy raczej jako pojęcie twórczości literackiej. Rozpoczynając od krytyki Stanisława Lema, dotyczącej słynnej wypowiedzi Tzvetana Todorowa i jego wizji literatury fantastycznej, zawartej w książce *La littérature fantastique*, analiza tekstów Borgesa, Stapledon, Calvino, Landolfiego, Buzzatiego oraz własnych tekstów polskiego pisarza umożliwia zastosowanie pomysłów S. Lema do rozwinięcia samego pojęcia fantastyki na tle studiów współczesnej komparatystyki. Od fantastycznej teologii Borgesa i Landolfiego do fantastycznej kosmologii Calvino i Lema, od futurologicznej historiografii Stapledona do antyalegorii Buzzatiego, słowo „fantastyka” obejmuje gatunki literackie, dla których jeszcze nie znaleziono miejsca w ramach teorii literatury.

Słowa kluczowe: Lem, fantastyka, metafora, Buzzati, Landolfi, alegoria, Calvino.

Parole chiavi: Lem, letteratura fantastica, metafora, Buzzati, Landolfi, allegoria, Calvino.

Key words: Lem, science-fiction, metaphor, Buzzati, Landolfi, allegory, Calvino.