

Julio Cortázar e il 'neofantastico'

MARCO VITELLI

Introduzione.

Se in una biblioteca ordinata secondo un criterio di generi letterari dovessimo sistemare raccolte di racconti di J. Cortázar come *Bestiario* o *Final del juego*, sulle quali si concentra il presente lavoro, dove le collocheremmo? Probabilmente molti non avrebbero esitazioni: il loro posto sarebbe accanto alle opere di scrittori come E.A. Poe e H.P. Lovecraft, nel reparto riservato alla letteratura fantastica. Il lettore più avvertito troverebbe però qualcosa di forzato in questa collocazione. Se per molti aspetti i racconti di Cortázar appaiono assimilabili alla produzione tradizionale di genere fantastico, alcune loro caratteristiche, che li accomunano del resto alla narrativa di altri scrittori iberoamericani più o meno coevi, come H.A. Murena, M. Denevi e in certa misura Borges, denunciano tutto il limite di questa classificazione. Si è imposta pertanto l'esigenza di una definizione di genere letterario che mentre rilevi il rapporto di filiazione di questa letteratura dalla narrativa fantastica tradizionale ne dichiari al contempo la diversità, la novità. È parso che il termine di 'neofantastico', coniato dal critico J. Alazraki, sia particolarmente adatto allo scopo.

Ma come si può definire il 'fantastico' e in che cosa il 'neofantastico' se ne distacca? Quali sono cioè i termini del rapporto dialettico che intercorre tra un autore come Cortázar e la narrativa fantastica dell'Ottocento?

1. Il 'fantastico' e il 'neofantastico'.

Per rispondere a queste domande occorre in primo luogo richiamare gli elementi caratterizzanti della letteratura fantastica propriamente detta. La maggioranza dei critici conviene che uno dei tratti specifici del genere fantastico consista nell'intento di suscitare paura o terrore nel lettore. Secondo L. Vax, infatti, «l'arte fantastica deve introdurre terrori immaginari all'interno del mondo reale»¹ e per R. Caillouis questo genere di racconti si definisce come un «gioco con la paura»². E quest'ultima scaturisce dall'irruzione del perturbante, del sovrannaturale, in un mondo che si presuppone ordinato secondo leggi scientifiche, razionali. Vale la pena di ricordare che il racconto fantastico nasce nel secolo XIX nell'ambito del movimento romantico come reazione al razionalismo illuministico. Giustamente R. Callois rileva che il 'fantastico'

*non poteva emergere che dopo il trionfo della concezione scientifica di un ordine razionale e necessario dei fenomeni [...] in un momento in cui nessuno crede più alla possibilità del miracolo»; per cui "se il prodigio fa paura, è perché la scienza lo bandisce e perché noi lo riteniamo inammissibile, terrificante"*³.

Ancora con Callois si può dire che «il fantastico presuppone la solidità del mondo reale, ma per meglio distruggerlo». È in questo presupposto che si colloca la differenza tra 'fantastico' e 'meraviglioso'. Se il primo infatti comporta l'ingresso sconvolgente del sovrannaturale entro un ordine naturale conoscibile con gli strumenti della ragione umana, nel secondo il sovrannaturale finisce col cancellare quasi del tutto il naturale e lo stesso statuto di quest'ultimo appare incerto, misterioso.

¹ L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris 1960, 6

² R. Caillouis, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires 1970, 11.

³ *Ibid.*, 12.

Ma torniamo alla domanda di partenza: in che cosa la narrativa neofantastica diverge da quella fantastica propriamente detta? In modo convincente J. Alazraki sostiene che la differenza riguarda tre aspetti: la visione del mondo, l'intento e il *modus operandi*⁴.

Per quanto riguarda la visione del mondo, si è visto come il racconto fantastico tradizionale presupponga la solidità del mondo reale, seppure allo scopo di «distruggerlo meglio», per dirla con Callois. Diversamente il 'neofantastico' «considera il mondo reale come una maschera, come un travestimento che nasconde una seconda realtà, che è il vero obiettivo della narrazione neofantastica»⁵. Per utilizzare un'immagine efficacissima ascrivibile a J. Carter, il protagonista della *long-short story* di J. Cortázar, *El Perseguidor*, (ispirata alla biografia del grande sassofonista Charly Parker), possiamo dire che mentre la narrazione fantastica guarda la realtà come a una superficie solida, compatta, sulla quale si apre una fenditura che ne denuncia la fragilità, nel racconto neofantastico il reale appare come una spugna, una superficie piena di fori, dai quali si può intravedere l'altra realtà. Fra le due realtà è come se vi fosse un diaframma permeabile che consente una certa comunicazione. Cade insomma la barriera tra reale e irreale, tra razionale e irrazionale. Il compito dello scrittore è appunto quello di abbattere questa barriera e liberare l'uomo contemporaneo dai vincoli di una visione limitata della realtà.

Siamo così al secondo punto di differenza: l'intento. Quello proprio del racconto fantastico – lo si è visto – è generare paura nel lettore facendone vacillare gli assunti logici. Nel racconto neofantastico nulla di ciò. Manca l'aspetto terrificante. Nella maggior parte dei casi gli elementi fantastici consistono in una sorta di metafore letterarie – Alazraki parla di “metafore epistemologiche”⁶, prendendo a prestito e opportunamente reinterpretando un'espressione coniata da U. Eco in *Opera Aperta* – aventi la funzione di esprimere icasticamente la dimensione misteriosa della realtà, che rimane non rappresentabile nei termini del linguaggio della comunicazione ordinaria. Questo carattere metaforico dell'elemento fantastico è quanto si riscontra ad esempio anche ne *La metamorfosi* di F. Kafka, dove la trasformazione in insetto di Gregor Samsa non è che un modo immaginifico di esprimere una condizione di solitudine e di radicale alienazione esistenziale. L'intento del narratore neofantastico è quello di esplorare questa dimensione 'altra' del reale e, come si accennava, offrire all'uomo di oggi uno strumento conoscitivo che lo apra a una comprensione meno unilaterale e ristretta del mondo.

La terza differenza tra 'fantastico' e 'neofantastico' consiste nel *modus operandi* della narrazione, ovvero nella sua dinamica, nella sua struttura. Il racconto fantastico si basa su un meccanismo di *suspense*. La narrazione fantastica, come si è detto, parte dal presupposto di una realtà razionalmente strutturata e dunque perfettamente intellegibile, per poi avviare un percorso narrativo che progressivamente, in una tensione crescente, conduce il lettore a un punto critico, collocato verso il finale del racconto, in cui un evento straordinario, perturbante, rende manifesta la fallacia di quel presupposto. Diversamente nel racconto neofantastico manca questo percorso ricco di pathos orientato alla 'fenditura' finale. L'elemento fantastico è introdotto sin dalle prime fasi del racconto e costituisce una presenza quasi ovvia. Esso viene percepito dai personaggi come un dato pressoché 'normale', che non ha nulla di particolarmente sconvolgente e di pauroso, anzi in certi casi l'elemento fantastico sembra rivestire nel racconto un ruolo di secondo piano.

La differenza del contesto storico-culturale spiega questa diversità di caratteristiche del racconto neofantastico rispetto al suo antecedente storico. Se quest'ultimo come si è detto nasce nel contesto del Romanticismo e riflette la 'polemica' propria del movimento romantico contro il razionalismo illuministico, che ne è nondimeno l'imprescindibile presupposto; il racconto neofantastico si sviluppa a partire grosso modo dal Primo Dopoguerra e si alimenta delle più vivaci suggestioni culturali del Novecento: Freud e la psicanalisi, il simbolismo, i movimenti di avanguardia (soprattutto il

⁴ J. Alazraki, 'La narrativa fantastica', in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, a cura di D. Puccini – S. Yurkievich, vol. II, Torino 2000, 564 e ss.

⁵ *Ibid.*, 564-565.

⁶ *Ibid.*, 565.

surrealismo), l'esistenzialismo e la generale tendenza della filosofia contemporanea verso il cosiddetto 'pensiero debole'.

2. Julio Cortázar e il 'neofantastico'.

Quanto si è detto in termini generali della letteratura neofantastica si può riscontrare puntualmente nell'opera di J. Cortázar.

Tutta la sua produzione lascia trasparire l'idea di quella *seconda realtà* di matrice surrealistiche sopra si è detto caratterizzare la *Weltanschauung* della narrativa neofantastica. A tale proposito particolarmente significativo appare quanto l'autore di *Rayuela*, nel corso di un'intervista, ha dichiarato in merito al protagonista del suo romanzo, col quale egli afferma esplicitamente di identificarsi:

[...] egli crede che la realtà quotidiana mascheri una seconda realtà che non è né misteriosa né trascendente né teologica, bensì profondamente umana, ma che per una serie di equivoci è rimasta come mascherata dietro una realtà prefabbricata da molti anni di cultura[...]. Per il personaggio di Rayuela bisognerebbe muoversi con brusche irruzioni in una realtà più autentica⁷.

Altrettanto eloquente è quanto Cortázar ha asserito nel corso di un'altra intervista:

Per me il fantastico è il segnale improvviso del fatto che, al margine delle leggi aristoteliche e della nostra mente razziocinante, esistono meccanismi, assolutamente validi e vigenti, che il nostro cervello non capta, ma che in certi momenti irrompono e si fanno sentire⁸.

La scrittura, dice l'autore argentino, è «l'unico modo di oltrepassare certi limiti, di installarmi nel territorio di ciò che è altro»⁹. L'intento fondamentale di Cortázar è quello di esplorare questa *seconda realtà*, 'cartografarla', renderne consapevole il lettore introducendolo a una visione del mondo meno superficiale, meno semplicistica, meno 'borghese', ma anche meno rassicurante. In certo senso si potrebbe dire che il racconto cortazariano intende offrire all'uomo occidentale un 'anticorpo delle categorie cantiane' - per usare un'espressione con cui il grande Lezama Lima ha definito la *Maga*, il principale personaggio femminile di *Rayuela*¹⁰ - che gli consenta un'adesione piena al senso profondo della vita. E come in *Rayuela*, il lettore si sente implicitamente invitato a partecipare a un 'gioco' che, come nel caso della *rayuela*, che dà significativamente il titolo al romanzo, ha come scopo il raggiungimento del 'cielo'. Potremmo ancora applicare al complesso dei racconti dell'autore argentino quanto è stato opportunamente scritto a proposito del suo capolavoro: «[...] il narratore non si limita a raccontare una storia, ma pretende di creare un mondo, esprimere un'esperienza vitale, riuscire a concentrare il generale nel particolare»¹¹.

Questo intento esplorativo viene ben espresso dall'autore attraverso un'efficace metafora fotografica:

In questa vita apparentemente unilaterale che conduciamo e che in certa misura ci è imposta dall'intelligenza, che è pragmatica, utilitaristica, selettiva, a me capita continuamente, in un momento di distrazione, una cosa che, direi, corrisponde al processo contrario di quello seguito per scattare una fotografia. Quando Lei, con la sua macchina fotografica, vede nel mirino due immagini, le sovrappone per metterle a fuoco e scatta la foto. Bene, io per scattare la

⁷ M. García Flores, 'Seis respuestas de Julio Cortázar', in *Revista de la Universidad de México*, 21, 1967, 10-11.

⁸ E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978, 42.

⁹ J. Cortázar, 'El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica', in *Julio Cortázar: la isla final*, a cura di J. Alazraki et al., Madrid 1983, 66.

¹⁰ J. Lezama Lima, 'Cortázar y el comienzo de la otra novela', in *Casa de las Américas*, 49, 1968, 57.

¹¹ G. Di Dio, *Julio Cortázar. Un autore a metà strada tra Parigi e Buenos Aires*, Tesi di laurea, Istituto Orientale di Napoli, Napoli 1998, 66.

*foto ho bisogno di separare le immagini [...] da questo vuoto, da questa specie di interstizio, che non so esattamente cosa sia, nasce lo stimolo che in molti casi mi spinge a scrivere [...]*¹².

Il problema che Cortázar si pone è come rappresentare questa *seconda realtà*, data la sua non riproducibilità in base al codice linguistico della comunicazione ordinaria, ma data anche l'impossibilità di prescindere completamente da tale codice.

La soluzione che l'autore argentino adotta consiste nel ricorso al linguaggio poetico, l'unico tipo di linguaggio che può scandagliare davvero il fondo dell'animo umano, che può giungere al cuore dell'essere ed esprimere *la realidad toda*.

*[...] quella che chiamiamo poesia comporta la più profonda penetrazione nell'essere di cui è capace l'uomo [...] la poesia incide nel centro, si installa nel piano assoluto dell'essere*¹³.

Questa opzione per il linguaggio poetico è propria del *joven escritor rebelde* con cui Cortázar si identifica. Essa nella prima raccolta di racconti cortazariana, *Bestiario*, equivale a una scelta della metafora come modalità fondamentale di rappresentazione. I misteriosi rumori di *Casa tomada*, i coniglietti vomitati dal protagonista di *Lettera a una signorina di Parigi*, l'incomprensibile minaccia incombente sui due viaggiatori di *Omnibus*, la tigre di *Bestiario*, le macabre attenzioni che la protagonista di *Circe* riserva ai suoi malcapitati fidanzati, sono altrettanti modi di suggerire, attraverso icastiche figurazioni, la presenza di questa *seconda realtà*. Certo il significato esatto di tali metafore rimane per lo più indeterminato; esse richiedono, per essere comprese, l'impegno attivo e creativo di un 'lettore-complice', a cui Cortázar, nel corso dei suoi scritti, fa più volte appello.

Colpisce in questi racconti la percezione di normalità che accompagna le epifanie della *seconda realtà*. Non di rado si ha l'impressione che il narratore cerchi di distrarre il lettore dall'elemento straordinario presente nel racconto. L'accento è come spostato altrove. Ad esempio, in *Lettera ad una signorina di Parigi* tutta la preoccupazione dello scrivente verte sui danni prodotti all'arredo dell'appartamento dai coniglietti da lui stesso vomitati piuttosto che sul fatto straordinario di vomitare coniglietti. Analogamente nel racconto che dà il titolo alla raccolta l'enfasi del resoconto della piccola protagonista verte sui rapporti con i membri della famiglia che la ospita per le vacanze piuttosto che sul dato sconvolgente che per la loro casa è solita aggirarsi una tigre, presenza tranquillamente accettata che né scoraggia i genitori della piccola fanciulla dall'inviarla lì in vacanza, né la fanciulla dal recarvisi, né desta alcuna particolare preoccupazioni nella famiglia ospitante, la cui sola cautela è di evitare di entrare nelle stanze nelle quali di volta in volta si accerta la presenza della tigre.

In questo modo l'elemento fantastico è trasformato in un dato domestico. Ciò si spiega probabilmente in parte con la natura metaforica di tali epifanie e in parte con una visione del mondo profondamente scettica di fronte alla pretesa della ragione scientifica di porsi come strumento privilegiato di interpretazione complessiva del mondo. Rimane questa normalizzazione dello straordinario, che, come si è detto, costituisce uno dei tratti distintivi del racconto neofantastico rispetto alla produzione tradizionale di genere fantastico. Ne consegue la deprivazione dell'evento eccezionale di qualsiasi effetto pauroso o realmente sconvolgente. E del resto che Cortázar abbia inteso rinunciare a questa caratteristica dei racconti fantastici tradizionali è lui stesso a dircelo:

Le tracce di scrittori come Poe sono innegabilmente presenti ai livelli più profondi dei miei racconti, e credo che senza Ligeia, senza Il crollo di casa Usher, non avrei mai avuto quella disposizione al fantastico che mi assale nei momenti più inaspettati e che mi proietta nella scrittura come unico modo di oltrepassare certi limiti, di installarmi nel territorio di ciò che è altro. Ma qualcosa mi indicò fin dall'inizio che la strada verso questa alterità non risiedeva, per quanto riguarda la forma, nei trucchi letterari dai quali dipende la letteratura fantastica tradizionale per la

¹² E. González Bermejo, *Conversaciones*, op. cit., 142.

¹³ J. Cortázar, 'Situación de la novela', in *Cuadernos Americanos*, 1950, 222.

creazione del suo celebrato "pathos", non si trovava in quella scenografia verbale consistente nell'immediato disorientamento del lettore, nel suo condizionamento per mezzo di un'atmosfera morbosa che lo obbligava ad accedere docilmente al mistero e alla paura[...]. Nel mio caso l'irruzione dell'altro avviene in modo marcatamente banale e prosaico, senza avvertenze premonitrici, senza trame adhoc e atmosfere appropriate, come nella letteratura gotica o nei racconti contemporanei di scarsa qualità [...]. Arriviamo così a un punto in cui è possibile collocare la mia idea del fantastico all'interno di un registro più ampio e più aperto di quello predominante all'epoca dei romanzi gotici e dei racconti i cui attributi erano i fantasmi, i lupi mannari e i vampiri¹⁴.

Questa concezione è chiarita in un passaggio di un'intervista a Ernesto González Bermejo del 1978, in cui Cortázar si esprime criticamente sulla narrativa di Lovecraft:

[...] i racconti fantastici di Lovecraft [...] a me personalmente non interessano per niente, perché mi sembra un fantastico del tutto costruito ed artificiale [...]. Lovecraft parte creando uno scenario che è sicuramente fantastico ma anacronistico, sembra una cosa del XVIII o del XIX secolo. Tutto si svolge in vecchie case, in altipiani battuti dal vento, in paludi dai vapori che invadono l'orizzonte. E quando finalmente è riuscito a terrorizzare il lettore ingenuo, eccolo cominciare a raccontare di bestiacce pelose e di maledizioni di misteriose divinità, che andavano benissimo due secoli fa, quando facevano tremare chiunque, ma che attualmente, almeno a mio modo di vedere, sono prive di qualsiasi interesse. Per me il fantastico è qualcosa di molto semplice, che può avvenire in piena realtà quotidiana, in questo mezzogiorno di sole, adesso tra me e lei, o nel metrò, mentre lei si recava a questa intervista¹⁵.

La modalità di rappresentazione metaforica, che abbiamo visto essere propria di *Bestiario*, tende però ad essere superata nella seconda raccolta di racconti cortazariana, *Final del juego* (1956, 1964²). Tra le due raccolte intercorrono pochi anni. Tuttavia subito dopo la pubblicazione di *Bestiario*, nel 1951, Cortázar inizia il suo esilio volontario in Francia che è decisivo per la ricchezza di intense esperienze anche di natura intellettuale. In *Final del juego* la carica fantastica dei racconti non è data dalla presenza di un particolare fatto fantastico, ma dalla 'sintassi' dei racconti, dalla loro struttura. Ognuno di essi è di norma formato da due storie distinte, parallele, dal carattere di per sé piuttosto realistico (salvo eccezioni), ma che la narrazione pone a confronto e integra: sono il confronto e l'integrazione che generano il rilievo fantastico del racconto. Essi attivano un meccanismo di oscillazione e di dubbio che dispone ciascuna storia alternativamente entro le categorie del sogno e della realtà sollevando un interrogativo di fondo sullo statuto della nostra vita in relazione a dette categorie. Questo è particolarmente evidente nel racconto *La notte supina*. Qui le due storie parallele sono rappresentate dalla vicenda di un motociclista trasportato in ospedale dopo un incidente e da quella di un indio moteca che, catturato dagli Aztechi durante la *Guerra fiorita* è destinato ad essere sacrificato. Il fantastico si produce quando ciascuna storia si rivela essere oggetto del sogno del protagonista dell'altra, il che suggerisce una duplice possibilità di metamorfosi: del sogno in realtà e della realtà in sogno, sfumando i confini tra l'una e l'altro. Analogamente in *Continuità dei parchi* abbiamo un uomo di affari intento a leggere un romanzo che narra l'assassinio di un uomo di affari - da parte della moglie e del suo amante - distratto dalla lettura di un romanzo che riproduce la situazione della cornice.

E' evidente come questa seconda raccolta presupponga una maggiore padronanza delle tecniche narrative e un più deciso superamento del genere fantastico tradizionalmente inteso. Nella sua peculiare modalità narrativa, incentrata sull'integrazione di diverse storie già si intravede l' 'arte combinatoria' che caratterizzerà il grande capolavoro, *Rayuela*.

¹⁴ J. Cortázar, 'El estado actual', *art. cit.*, 66-67.

¹⁵ E. González Bermejo, *Conversaciones*, *op. cit.*, 42.

BIBLIOGRAFIA MINIMA

- Alazraki, Jaime, 'La narrativa fantástica', in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, a cura di D. Puccini – S. Yurkievich, vol. II, Torino 2000, 558 e ss.
- R. Caillois, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires 1970.
- J. Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires 1951 (*trad. it., Bestiario*, Torino 1974).
- *Id.*, 'El estado actual de la narrativa en Hispanoamerica', in *Obra crítica*, a cura di S. Sosnowski, vol. 3, Madrid 1994, 265-285.
- *Id.*, *Final del juego*, Buenos Aires 1964 (*trad. it., Fine del gioco*, Torino 1994).
- *Id.*, *Rayuela*, Buenos Aires 1966 (*trad. it., Il gioco del mondo*, Torino 1969).
- *Id.*, 'Situación de la novela,, in *Cuadernos Americanos*, 52, 1950, 221-243.
- J. C. Cruz, *Lo neofántastico en Julio Cortázar*, Madrid 1988.
- G. Di Dio, *Julio Cortázar. Un autore a metà strada tra Parigi e Buenos Aires*, Tesi di laurea, Istituto Orientale di Napoli, Napoli 1998.
- M. García Flores, 'Seis respuestas de Julio Cortázar', in *Revista de la Universidad de México* 21, 1967, 10-13.
- E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978.
- J. Lezama Lima, 'Cortázar y el comienzo de la otra novela', in *Casa de las Américas* 49, 1968, 51-62.
- L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris 1960.