

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Band: - (2002)

Heft: 33: Das Fantastische = Le fantastique = Il fantastico

Artikel: Poetologia del simulacro

Autor: Lachmann, Renate

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006410>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Renate Lachmann

Poetologia del simulacro ¹

E così diffonde il cannocchiale della fantasia un'aurea variopinta intorno alle felici isole del passato e alla terra promessa del futuro.

Jean Paul ²

Con la poetologia romantica il fantastico diviene oggetto di giudizi estetici e morali nei quali si manifesta un'ambivalenza di fondo. Nella controversia poetologica ed estetica intorno al fenomeno della letteratura fantastica, che si svolse tra Settecento e inizio Ottocento, i concetti di fantasia, nel senso di capacità mentale, e di letteratura fantastica, nel senso di genere letterario, risultano, a causa dell'interconnessione tra filosofia, retorica e poetica, così legati l'uno all'altro da rendere impossibile una differenziazione tra facoltà mentale e stile letterario. Il lessico assiologico, sviluppatosi all'interno delle tre discipline, vale, sia nei suoi tratti positivi che in quelli negativi, per entrambi i concetti.

1. La valutazione discordante della fantasia e della letteratura fantastica ha alle spalle una storia che precede lo sviluppo del modo di scrittura fantastico nella letteratura tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.³ È una storia fatta di

- 1 Il presente articolo è un capitolo tratto da: Renate Lachmann, *Discorsi del fantastico*, in corso di stampa presso la casa editrice Bollati Boringhieri (Torino). Traduzione di Riccardo Nicolosi. Versione originale tedesca: "Trugbilder und ihre Poetologie" in: Renate Lachmann, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, pp. 29-44.
- 2 "Über die natürliche Magie der Einbildungskraft", in: Jean Paul, "Leben des Quintus Fixlein", *Werke*, vol. 4, a cura di Norbert Miller, München, München, 1975, p. 197.
- 3 Nella tradizione tedesca il termine Phantasie (fantasia), poi sostituito da Einbildungskraft (facoltà immaginativa), designa sia la capacità mentale che il prodotto, significa cioè sia immaginazione che immagine fantastica. Nel dizionario dei fratelli Grimm alla voce "Phantasie" viene citato Hermann von Fritslar: "di memorje und di phantasie die mugen wol valsche bilde wirken" (la memoria e la fantasia possono causare immagini false). Il riferimento a questo passo si trova nello studio di Barbara

giudizi sull'immaginazione e le sue possibilità; essa si svolge in un ambito che oscilla tra rappresentazione e alterazione della rappresentazione. Si tratta, da un lato, di una valutazione che cerca di canalizzare la componente eccentrica e trasgressiva della letteratura fantastica, e, dall'altro, della legittimazione di quest'ultima. Mentre la letteratura fantastica stimola a livello poetologico lo scatenamento dell'immaginazione e la produzione eccessiva di immagini, il suo 'ammaestramento' ha i tratti di un'iconoclastia poetologica. In una recensione ai racconti di E.T.A. Hoffmann che porta il titolo *On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman*⁴ risalente al 1827, Walter Scott ha riassunto in modo pregnante questo giudizio

Ränsch-Trill, *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung – Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn, Bouvier, 1996, p. 25; in questo lavoro viene analizzata la complessa storia del concetto di fantasia in prospettiva filosofica dall'antichità sino ai nostri giorni. Hans Peter Herrmann nel suo *Naturnachahmung und Einbildungskraft – Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670-1740*, Bad Homburg/Berlin/Zürich, Gehlen, 1967, p. 88, afferma che il termine "Einbildungskraft" è stato usato per la prima volta da Comenio nel suo *Janua linguarum* (1638). Il passo citato da Herrmann non è altro però che la traduzione dell'originale latino nel quale appare il termine *imaginatio*. Comenio nella sua traduzione ceca degli *Janua* conia il termine *fintovati*, derivato dal tedesco *Finte*, per il verbo 'immaginare'. *Finte* deriva a sua volta dall'italiano 'finta', originariamente termine della scherma, alla cui fonte vi è il verbo latino *fingere*. Un antecedente del termine 'Einbildungskraft' è presente nel *Das dritte Buch von den unsichtbarn Wercken di Paracelso* (1589): "die krefft der Eingebildten wercken" (Theophrast Paracelsus, *Bücher und Schriften*, vol. 1, a cura di Johannes Husser, New York/Hildesheim, Olms, 1971, p. 269). La prima testimonianza del termine nella poetica tedesca si trova, secondo Herrmann, nella *Gründliche Anleitung* di Magnus Daniel Omeis (Altdorf 1704, p. 130): "Wer Dichter werden will, der müsse sich prüfen, ob er einen sonderbaren Lust zur Poesie, einen muntern Geist und hurtige Einbildungs-Krafft habe" (citato in Herrmann, *op. cit.*, p. 89). Sulla concorrenza del termine greco *phantasia* con quello latino *imaginatio* cfr. Ränsch-Trill, *op. cit.*; Silvio Vietta, *Literarische Phantasie – Theorie und Geschichte – Barock und Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1986; e soprattutto Thomas G. Rosenmeyer, "Fantasia und Einbildungskraft: Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik", in *Poetica*, vol. 18 (1986), 3-4, pp. 197-248.

4 In: *On Novelists and Fiction*, a cura di Ioann Williams, London, Routledge & Kegan, 1968, pp.312-353.

discordante sulla fantasia nell'opposizione tra *imagination* (l'immaginazione sana e misurata) e *fancy* (la sua degenerazione malata ed eccessiva), un'opposizione che ha i suoi precedenti nell'estetica e nella poetica del Settecento e che, in definitiva, si lascia ricondurre ad una tradizione risalente sino all'antichità classica e legata ai concetti di *phantasma*, *pseudos*, *simulacrum* e *visio*.

Sono molti gli esempi che possono essere addotti a dimostrazione del fatto che misura, gusto, ordine, regola, giudizio e conoscenza della natura sono le norme che impediscono che la luce dell'illuminismo venga oscurata dalla penombra del controilluminismo. I giudizi negativi sono sempre legati a correttivi. Scott, messo a confronto con l'opera di E.T.A. Hoffmann nella quale tutti questi correttivi sono resi obsoleti, pone in risalto l'aspetto patologico. E lo fa in un ambito romantico (alla cui impronta fantastica egli stesso per primo aveva contribuito), un ambito nel quale l'esperienza del romanzo gotico era ancora viva. Si tratta della difesa dal pericolo che nasce dall'invenzione esorbitante, dal rigetto della credibilità, dalla rinuncia a garanzie referenziali. L'attività della fantasia libera e incontrollata viene messa sullo stesso piano della dissolutezza morale.

Nell'assenza di misura e di regola propria dei bizzarri flussi d'immagine, nella forma arabesca di concetti astrusi, non vengono visti i segni profetici della penetrazione nelle sfere dello sconosciuto e del non conoscibile, del non detto e dell'indicibile; al contrario, la minaccia che nasce dall'eccentricità e dalla trasgressione viene respinta:

We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative; yet the attachment of the Germans to the mysterious has invented another species of composition, which, perhaps, could hardly have made its way in any other country or language. This may be called the FANTASTIC mode of writing, – in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. In the other modes of treating the supernatural, even that mystic region is subjected to some laws, however slight; and fancy, on wandering through it, is regulated by some probabilities in the wildest flight. Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it may ultimately find in the exhausted imagination of the author. [...] Sudden transformations are introduced of the most ex-

traordinary kind, and wrought by the most inadequate means; no attempt is made to soften their absurdity, or to reconcile their inconsistencies.⁵

Scott parla di “our English severity of taste”⁶ e, riguardo al carattere poetico di E.T.A. Hoffmann, di “hypochondriac and whimsical disposition”,⁷ “mental derangement”,⁸ “morbid degree of acuteness”⁹ e, inoltre, della “oddity” e “bizarrerie”¹⁰ delle sue opere. Da questa prospettiva la letteratura fantastica risulta un’istanza falsificatrice. I suoi segni sono, nell’esagerazione, segni fallaci, che mutano il mondo, straniandolo, in una fantasmagoria.

La poetologia romantica, come è noto, ha più volte ribaltato in senso positivo questi giudizi orientati verso il *iudicium* e il *decorum* che perpetuavano una tradizione settecentesca. Basterà qui citare Charles Nodier, che nel suo *Du fantastique en littérature*¹¹ del 1825 afferma:

La littérature purement humaine se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n’avoit pas perdu l’élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge, [...] elle inventa le mensonge. [...] De ces trois opérations successives, celle de l’intelligence inexplicable qui avoit fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avoit deviner le monde spirituel, celle de l’imagination qui avoit créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine. [...] Le penchant pour le merveilleux, et la faculté de le modifier suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l’homme. Il est l’instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de sa vie sociale. [...] Que le monde positif vous appartienne irrévocablement, c’ est un fait et sans doute un bien: mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garrotter la pensée du poete. [...] Et puis, il faudroit bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu’on fasse pour le proscrire.

5 *Ibidem*, p. 325.

6 *Ibidem*, p. 326.

7 *Ibidem*, p. 327.

8 *Ibidem*, p. 328.

9 *Ibidem*, p. 331.

10 *Ibidem*, p. 327.

11 Charles Nodier, “Du fantastique en littérature”, in: *Contes fantastiques I*, Paris, Pauvert, 1957, pp. 79-104.

Ce qu' on déracine le plus facilement chez un peuple, ce ne sont pas les fictions qui le conservent: ce sont les mensonges qui l'amusement.¹²

'Mensonge' è qui la liberazione poetica dell'immaginazione vincolata (civilizzata), la licenza creativa capace di vedere e di dire tutto in modo diverso. La menzogna appare come una strategia della trasformazione verbale, come un potere totalitario, metamorfotico, che in modo spettacolare fa a meno di precauzioni legate al gusto estetico e al senso comune, favorendo così l'invenzione di immagini fallaci (*Trugbilder*) e di simulacri.

2. Il legame tra questa posizione e quella corrente di poetica barocca¹³ che trova la sua manifestazione nei trattati concettistici della prima metà del Seicento, ad esempio nell' *Agudeza y arte de ingenio* di Baltasar Gracián (1648), nel *Cannocchiale Aristotelico* di Emanuele Tesauro (1655) oppure in *De acuto et arguto* di Mathias Casimir Sarbievius (1627) è palese. La crisi della somiglianza, la garanzia regolante il rapporto tra realtà ed immagini (una crisi che viene implicitamente tematizzata in questi trattati), legittima la creazione di somiglianze che non si attengono più a parametri verificabili. La somiglianza simulata implica inganno e illusione, la *fallax argumentatio*, e ha il suo culmine nella metafora ingegnosa, nel concetto, nell'acutezza che attraversa tutti gli ordini segnici. Nel mondo creato dal concettismo viene dato spazio alle somiglianze con lo scopo di raggiungere una *gentil dissimulazione*, per dirla con Torquato Accetto e la sua *Della dissimulazione onesta* del 1641.¹⁴ I rapporti 'naturali' di somiglianza, sfuggenti e non più disponibili, vengono sostituiti da un flusso teatrale di immagini che crea somiglianze artificiali e ingegnose fra le cose.

12 *Ibidem*, pp. 80; 81; 99; 104.

13 Qui sono da sottolineare anche i paralleli tra stilistica e letteratura fantastica.

14 Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 1997. Cfr. Karl Peter Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus*, München, Fink, 1968; Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Geneva, Slatkine, 1992; Renate Lachmann, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München, Fink, 1994.

L'istanza che le crea, l'ingegno (*ingenium, ingenio*), appare come la versione di una fantasia che produce forme ludiche di *aequivocatio* e *dubia significatio*, il cui stimolo semantico risiede nell'impossibilità della loro decifrazione. Il concetto, l'acutezza, sono il prodotto di una somiglianza creata nella dissomiglianza delle cose. I concettisti si richiamano ad Aristotele (il trattato di Tesauro ha un titolo che la dice lunga a questo proposito)¹⁵ e leggono la sua poetica e la sua retorica in senso barocco. Si tratta in particolare di un aspetto della sua dottrina che si potrebbe definire legato all'effetto estetico: è la descrizione dell'effetto dello stupore (*thaumaston*, *Reth. II*) che nasce nel lettore dalla rappresentazione del meraviglioso e dello strano, e che nei concettisti ha il nome di *amirazione, meraviglia*.

La *fallax argumentatio* dell'*acumen* è spesso condensata in una metafora, il cui rapporto di somiglianza artificiale, simulato o dissomigliante – “trovando in cose dissimiglianti la simiglianza” afferma Tesauro¹⁶ – produce il *mirabile* e guadagna l'*admiratio*. Nella metafora si manifesta la *fallax argumentatio* come forma abbreviata di una conclusione sillogistica che ammette l'ossimoro, l'antitesi e il paralogismo. L'*enthymema* è la forma privilegiata della conclusione ridotta che Tesauro, rifacendosi ad Aristotele e al suo *enthymema asteion* (*Ret. III, 10, 4, 1410b*) – che ha il significato di argomento ameno, incentrato sull'inganno – definisce *entimema urbano*. Tesauro lo caratterizza come un ingegnoso gioco mentale basato sulla metafora, come l'essenza della *perfetta acutezza*. Gracián interpreta l'*enthymema asteion* come paradosso, crisi, esagerazione e come figura del dubbio; tutte queste forme vengono concepite come effetti di acuti sofismi. L'argomento concettistico trasportato dalla metafora nasce dal legame di due effetti o qualità opposti di uno stesso oggetto:

15 Qui, nel sottotitolo, viene fatto esplicito riferimento ad Aristotele: “Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione [...] esaminata co' principi del Divino Aristotele”.

16 Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, a cura di August Buck (secondo l'edizione del 1670), Bad Homburg, Berlin, Zürich, Gehlen, 1968, p. 266.

“entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso”.¹⁷

Sofismi (*Trugschlüsse*), simulacri (*Trugbilder*) e segni fallaci (*Trugzeichen*) appartengono all’inventario poetico dei concettisti. Si ha l’impressione che ogni segno porti in sé un ‘controsegno’ dalla natura falsa e ingannevole, il simulacro. Nel momento in cui il simulacro fa passare l’identico per il diverso, il simile per il dissimile, sottrae al segno la sua legittimazione semantica e lo destabilizza. *Simulacrum* è un concetto presente nella tradizione retorica antica (*Rhetorica ad Herennium*, Cicerone, Quintiliano), che, insieme a *imago* e *effigies*, può essere letto come equivalente del *phantasma* aristotelico. Aristotele, nel suo trattato *De memoria et reminiscentia*, attribuisce al *phantasma* uno stato precario: esso è infatti allo stesso tempo immagine vera e fallace. Esso è in grado da un lato di far richiamare alla mente, in modo mnemonico, ciò che non è presente ma è realmente esistente e sensualmente percepibile, dall’altro di produrre, in modo che abbia un effetto estetico, ciò che non è percepibile, l’impossibile.¹⁸ Dalla *viso* nasce il simulacro come immagine fallace ma anche come figura di una pseudo-logica che dà vita ad un movimento oscillante tra ‘vero’ e ‘falso’, ‘reale’ e ‘irreale’.

Nella poetica e retorica dell’antichità classica è l’opposizione dei concetti *aletheia* / *pseudos* a riprodurre questo rapporto e ad anticipare sia la *fallax argumentatio* dei concettisti sia la ‘*mensonge*’ di Nordier. *Pseudos*, secondo lo studio di Elfriede Fuchs,¹⁹ è concetto chiave, non connotato in senso morale, da Esiodo sino all’ellenismo, per una letteratura orientata verso la finzione; esso sta ad indicare l’invenzione del non verosimile, la rappresentazione del non presente, avvicinandosi a ciò che la poetologia moderna definisce finzio-

17 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires, Espasa, 1944, p. 249.

18 Il passo sopra citato, tratto dal vocabolario dei fratelli Grimm con il richiamo a Herrmann von Fritzlar, è interessante per il fatto che memoria e fantasia, come in Aristotele, vengono viste insieme e, come in Quintiliano, hanno la funzione negativa di fonte di immagini false. Di nuovo si tratta della rappresentazione sfigurante dell’assente.

19 Elfriede Fuchs, *Pseudologia. Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike*, Heidelberg, Winter, 1993.

ne e fantastico: “L’illusione rappresentata e l’invenzione finzionale vengono designati nell’antichità con il concetto di *pseudos*”.²⁰ In questo contesto *pseudos* è assiologicamente neutro, anchese è presente della critica alle eccessive trasgressioni della verità causate da *hyperbolé* e *hyperthésis*.²¹ Il campo semantico non ammette alcun tipo di riduzione: i singoli concetti – *phantasia*, *phantasma*, *pseudos*, *pseudologia*, ma anche *mythos* nel senso di *fabula*, *simulacrum*, *imago*, *imaginatio*, *fictio*²² e tutta una serie di varianti – stringono varie alleanze tra loro e hanno, di volta in volta, diverse conseguenze poetologiche. La discordanza e l’opposizione dei concetti *imagination* e *fancy*, a cui si è già accennato, è probabilmente da vedere come una tarda eco di questo groviglio terminologico e della conseguente accentuazione differenziata nel corso della sua storia.²³

Nel *De oratore* di Cicerone e nell’*Institutio oratoria* di Quintiliano i concetti *effigies*, *simulacrum*, *imago* e *visio* appaiono alla luce di questa ambivalenza e possono essere considerati come varianti di un concetto visuale senza una stabile referenza reale. La produzione di *imagines* e *simulacra* non è obbligata a tener conto di un’adeguata semantica della rassomiglianza. Quintiliano suppone in una tale produzione di immagini un *animi vitium*, che egli ammette per precisi scopi oratori, ma che allo stesso tempo condanna.

Nel momento in cui le immagini fallaci vengono lette come immagini vere, c’è bisogno di una correzione iconoclastica che sia in grado di smascherare la falsa lettura (e ciò vale sia per il fantasma mnemonico che per quello poetico). Ecco che in questo modo appare di nuovo il motivo dell’eccesso e

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ Cfr. oltre i cap. “L’ammaestramento retorico della fantasia” e “Il mnemofantastico: l’altro sapere”.

²² L’intricata storia dei termini, che implica quella delle loro traduzioni dal greco al latino ma anche viceversa, non può essere qui seguita in dettaglio. Cfr. Martin Hose, “Fiktionalität und Lüge – Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie”, in: *Poetica* 28 (1996), 3-4, pp. 257-274. Mentre *pseudos* implica ciò che in latino si chiama *fictio*, la parola greca *plasma* è la traduzione di *fictio* (*ibidem*, p. 273).

²³ Cfr. Murray Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana/Ill., 1927.

dell'esorbitanza. Il problema è se il libertinaggio speculativo del fantastico vada incontro o meno a dei rischi che sfuggono al controllo del testo. È necessario rispettare i limiti, contenere le stravaganze e le fughe in ciò che non è disponibile? Oppure sono proprio le esplorazioni dell'aleatorio e del non conoscibile a segnare questi stessi limiti? Si ha l'impressione che valicare il confine significa non solo retrocedere al di là di un orizzonte semantico, ma anche evidenziare questo stesso confine. È come se la trasgressione venga sospesa nell'atto stesso della trasgressione. L'Altro, il semanticamente remoto, la cui indicibilità è oggetto dello sforzo fantastico, nel momento in cui viene nominato, espresso, non valica, in pratica, alcun limite.

3. L'eccedenza semantica, ovvero la momentanea assenza d'ordine negli elementi semantici, finisce sempre per costringere alla regolazione. Proprio laddove sembra che vengano violati dei limiti, laddove il testo fantastico, negando ogni referenza, mostra di valicare i propri confini, è proprio lì che permane l'imperativo dell'interpretazione. Da una parte è sì vero che la letteratura fantastica rompe l'accordo prammatico tra la finzione e un contesto referenziale che attraverso segnali interpretativi affidabili è in grado di offrire delle modalità di lettura, cosa che conduce ad una sorta di de pragmaticizzazione (*Entpragmatisierung*). D'altra parte però, l'inquietudine cognitiva e affettiva, che nasce dal segreto e dall'orrore, stimola una prammatica della decifrazione che deve tener conto, più che nella 'normale' finzione, delle norme vigenti, contro le quali però allo stesso tempo agisce.

Importante in questo contesto è l'analisi di quel tono di indignazione che traspare nei momenti più patologici della critica classicista rivolta contro il fantastico e orientata verso *iudicium* e *decorum*.²⁴ Osservando la critica settecentesca allo

24 I tratti al limite del patologico nell'argomentazione cartesiano-francese riguardante il rifiuto dell'immaginazione, in particolare in Nicolas Malebranche, sono stati messi in risalto da Karlheinz Barck nel suo *Poesie und Imagination*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1993, cap. "'Taumel der Imagination' und 'Gift des Intellekts'". Nicolas Malebranches 'Pathologie der Imagination', pp. 25-35. Nel concetto di "déraison", presente nel lavoro di Michel Foucault *Histoire de la folie à l'âge classique*, Parigi,

stile barocco salta agli occhi il fatto che la terminologia assiologicamente negativa qui adottata coincide quasi completamente con la critica della letteratura fantastica sopra citata. La rivolta contro l'ipertrofia dello stile e le ragioni addotte (perdita di gusto estetico, povertà di giudizio, smodatezza, squilibrio nel rapporto tra *res* e *verba*, stravaganza dell'ingegno) corrispondono alla condanna delle trasgressioni normative della fantasia intesa come la facoltà di pensare e di rappresentare l'inverosimile. La critica all'*elocutio* retorica coincide con la critica all'*ingenium*.²⁵

Johann Jacob Bodmer tende, invece, verso un giudizio molto più moderato della fantasia ("*Einbildungskraft*"), che segue sì una sua logica propria, ma che attraverso il rispetto dei criteri di verosimiglianza non si pone al di fuori dell'ambito razionale. Nelle sue *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*²⁶ del 1741, la fantasia non controllata dalla ragione non possiede né simmetria, né concordanza, né ordine. Ma Bodmer, in quanto censore moderato della fantasia, propone riflessioni nuove. Attraverso l'immaginazione, un "dolce inganno", le cose rappresentate divengono presenti. Ciò porta ad una definizione che anticipa i successivi giudizi positivi sulla fantasia:

[La fantasia] è una maga che sa rappresentare le cose in forme e figure infinitamente diverse: ella vede ciò che non esiste; evoca dalla lontananza e prima del tempo ciò che è lontano e deve ancora avvenire. Essa distingue con difficoltà le cose presenti da quelle assenti, e prende per vero il possibile.²⁷

Anche nella *Chritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinli-*

Plon, 1961, la cui stigmatizzazione attraverso l'ipostatizzazione cartesiana della 'raison' è considerata da Foucault la fonte di notevoli forme di emarginazione nel corso del Seicento, è possibile riconoscere l'immaginazione patologizzata.

25 Cfr. in modo particolare Manfred Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, Stuttgart, Metzler, 1966. Cfr. anche oltre il cap. "L'ammaestramento retorico della fantasia".

26 *Athenäum Reprints*, Frankfurt am Main 1971, pp. 14-15.

27 *Ibidem*, p. 342-343.

*chen*²⁸ del 1740, Bodmer opera con il concetto di avventuroso (*das Abenteuerliche*) per definire l'ambito della negazione della ragione, dell'impossibile al di là di ogni restrizione:

La verosimiglianza è nella poesia assolutamente necessaria così come la verità nella storia, [...] e come lo storico, se non centra la verità diventa un bugiardo, così lo diventa anche il poeta se dimentica di conferire alle sue straordinarie invenzioni l'apparenza del vero invece del meravigliosamente avventuroso.²⁹

L'avventuroso indica dunque un ambito dell'inesplorato e dell'estraneo il cui ordine è sconosciuto e l'ingresso nel quale è rischioso.

La tensione tra l'eccesso della letteratura fantastica e la licenza controllata, propria di ogni discorso sulla finzione, si dispiega nel testo fantastico stesso tramite le opposizioni dualistiche irreale/reale, proprio/altrui, altro/identico, e trova la sua espressione più forte nella figura semantica del fantasma (*Phantasma*) stesso. Di quest'ultimo viene continuamente indagato, all'interno del testo e attraverso istanze scettiche, il 'contenuto di verità' (*Wahrheitsgehalt*). Esso viene misurato alla 'vera immagine' della realtà, dell'esistente, e a causa della sua ambivalenza e dell'audacia propria delle realtà alternative, alla cui costruzione esso partecipa, diviene immagine fallace, simulacro. Nell'opposizione immagine vera/immagine fallace, che è argomento esplicito o implicito di diversi testi fantastici, viene per così dire giudicata la trasformazione del rimosso, dell'Altro, in un elemento testuale. L'attribuzione di un elemento illusorio all'Altro testualizzato significa frenare e diminuire l'assillo di ciò che è stato rimosso ed è ritornato. Il fantasma, tuttavia, non è solamente immagine fallace. Il testo fantastico consente ovvero suggerisce di leggere l'immagine fallace anche come immagine vera e propria, di comprenderla come un segno doppio o un segno diviso oscillante tra reale e irreale, vero e falso.

Da *animi vitium* a *mental derangement*, *insanity* e *morbid mind* si snoda un percorso incentrato su un moralismo cre-

28 Facsimile dell'edizione del 1740, con una postfazione di Wolfgang Bender, Stuttgart, Metzler, 1966.

29 *Ibidem*, p. 143.

scente. Nell'inclinazione verso il morboso si nasconde il fallimento, provocato consapevolmente, del gusto estetico come funzione del giudizio, emerge l'abuso della facoltà immaginativa naturale. Non è solo l'inganno, condensato nel simulacro, ad essere indiziato moralmente, bensì anche la seduzione che provocano modelli di pensiero, forme e mondi alternativi. La connotazione positiva, quasi sconsiderata, che hanno menzogna e illusione nel manierismo, alla cui tradizione la letteratura fantastica può richiamarsi, si concentra su due aspetti specifici: l'astuzia di un'argomentazione apparentemente logica e l'arbitrarietà in rapporto ai fatti dell'esperienza. La lode tesauriana dei paralogismi, il suo appello all'invenzione di "topici fallaci"³⁰ per dimostrare, attraverso la raffinata menzogna, la qualità dell'ingegno, non ha chiaramente paragoni nella tradizione poetologica del fantastico, nonostante l'esistenza, a cui si è accennato, di un contesto corrispondente, poiché la letteratura fantastica persiste piuttosto su posizioni apologetiche. Gli stessi testi fantastici legittimano in modo autopoetologico le proprie violazioni della ragione e delle leggi naturali tramite un'elaborata topica dell'illusione dei sensi e della febbre da delirio, con lo scopo di mitigare l'affronto compiuto.

4. È come se si debba difendere il raggiunto stato delle conoscenze su natura e uomo. Per questo è così riprovevole il tradimento che la letteratura fantastica compie nei confronti delle cose visibili e del loro ordine, della loro apparenza ed essenza 'naturali'. Nei processi di alterazione, metamorfosi e ricreazione delle cose esistenti, che sorgono al posto o della loro conservazione o della creazione di esseri a loro uguali e imparentati per somiglianza, viene supposta una ubris che già nelle poetologie medioevali aveva portato ad una demonizzazione *in toto* della fantasia.³¹ Anche nei trattati sull'immaginazione di Pico della Mirandola e Giordano Bruno, l'eccessiva attività della fantasia viene definita una malattia, un'ossessione provocata dal diavolo, per la quale tuttavia è

30 Emanuele Teasuro, "Il cannocchiale aristotelico", *op.cit.*, p. 295.

31 Cfr. gli esempi in Murray Wright Bundy, *Theory of Imagination*, *op. cit.*, p. 222.

ritenuta possibile una guarigione fisica e psichico-morale.³² “Fantasia e sensualità” – scrive a questo proposito Hans P. Herrmann – “sono luoghi attraverso i quali il diavolo può fare irruzione; in questo modo, la fantasia viene screditata religiosamente e moralmente”.³³ Per il contesto russo, nel quale si perpetua la tradizione bizantina, vale ancor di più una demonizzazione della fantasia che vede quest’ultima alleata con il diavolo nell’escogitare pensieri illeciti che corrompono l’uomo.³⁴ Questa traccia luciferina nella tradizione del fantastico è presente sino a Bodmer.³⁵

Attraverso la moralizzazione del giudizio sul gusto estetico, che fa riferimento sia ad una produzione di immagini arabesca e ad uno sviluppo della trama arbitrario, sia alla tematizzazione dell’insolito e alla creazione di figure bizzarre, l’informe e l’irrazionale acquistano un’ulteriore connotazione d’immoralità. Soggetti che non hanno un proprio spazio semantico, delle a-topie (*A-Topien*) per così dire, vengono percepiti come problematici, allo stesso modo della deformazione di cognizioni vigenti di natura scientifica o filosofica.

Il nuovo reale, o per meglio dire il contro-reale e il contro-fattuale, non rappresenta, nella letteratura fantastica, soltanto l’autenticazione di una prospettiva futura del reale, ma anche l’Altro connotato dalla magia di una (indefinita) promessa. Eppure, questa costruzione dell’Altro non trasporta l’autore in una zona amorale di licenze speculative; al contrario, essa lo rende responsabile dell’effetto delle sue costruzioni. Egli è responsabile dello spavento provocato dall’innaturale e dell’orrore che nasce dall’inversione dell’esistente. Nei vertici dell’orrore raggiunti, partendo dal mistero, dalla metamorfosi e da speculazioni sulla morte, da E.T.A Hoffmann, E.A. Poe,

32 Cfr. Giovanni Francesco Pico della Mirandola, *De imaginatione*, a cura di Eckardt Kessler, München, Fink, 1997; Giordano Bruno, “De magia / La magia”, in *La magia e le ligature*, a cura di Luciano Parinetto, Milano, Mimesis, 2000, pp. 35-93.

33 Hans P. Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft: zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Bad Homburg, Gehlen, 1970, p. 192.

34 Cfr. Thomas Grob, *Teufels-Bilder. Zum Phantasiebegriff der Altrussischen Literatur*, in corso di stampa.

35 Cfr. Herrmann, *op. cit.*, pp. 192 segg.

Charles Brockden Brown, agisce proprio questa potenziale inquietudine, la cui intangibilità va per lo meno messa in dubbio. Ed è proprio questo il punto che mette in risalto la critica del fantastico nella sua preoccupazione per l'ordine delle cose. Il contatto con l'aldilà a cui alludono i testi del fantastico, attraverso la descrizione di cambiamenti della coscienza avvenuti per manipolazione psichica, non rappresenta solo la fantasmagoria del ritorno del rimosso, oppure la rivelazione del rovescio di punti di vista illuministici, ma anche, e in modo decisivo, un elemento di schietta fascinazione. Nella rappresentazione di quest'ultimo, la sua paternità viene dissimulata e la responsabilità dell'autore è quasi sospesa. È come se gli inventori di realtà 'perverse' ne siano solamente i messaggeri e i gestori, è come se essi si occupino solamente di registrare e di riferire l'inesplicabile (il meraviglioso, il mostruoso) che fa irruzione in modo violento nel quotidiano.

In molti testi della letteratura fantastica nei quali il fantastico è incorniciato dal dubbio, dall'incertezza e dallo sgomento, il narratore, o i personaggi, attori sia attivi che passivi, hanno la funzione di un'istanza che, attraverso un'argomentazione chiarificatrice, cerca di mediare tra ciò che è conosciuto e ciò che non lo è. Questo procedimento, che regola conversazioni complesse, costruite spesso in senso antagonistico, dà sì espressione alle voci contrarie che negano il fantastico, e in questo modo all'illuminismo; tuttavia però, lo scandaloso nascosto nell'apparizione di spettri e di creature artificiali e in processi metamorfotici non può (e non deve) venir mitigato. Lo scandaloso conferma la sua presenza, e la questione della sua legittimazione non solo non riceve risposta: essa non viene neanche posta. Poiché infatti il ragionamento polifonico sulla sua 'artificialità' viene limitato allo spazio interno al testo ed esclude, di solito, riflessioni metatestuali sulla paternità delle a-topie.³⁶ E sono dunque la poetologia normativa e la

³⁶ Un'eccezione in questo senso rappresentano i testi della letteratura 'fantastico-pedagogica', che inventano scenari fantastici per poi però smascherarli come proiezioni di interpretazioni del mondo di tipo superstizioso. Qui abbiamo a che fare con una condanna quasi morale dei personaggi che sbagliano nei loro giudizi. Ma anche quei personaggi che si servono dell'ingannevolezza dei sensi per le loro disoneste fantas-

critica letteraria, sua erede per certe funzioni, a costituire l'istanza correttiva che, nella sua condanna dello stile perverso³⁷, ha di mira l'immaginazione corrotta. La topica negativa qui presente ha un nucleo risalente a Quintiliano. Anche se è difficile definire la 'moralità' in senso moderno del concetto di *vitium* di Quintiliano, che si riferisce ad un'eloquenza la cui affettazione, ampollosità, stravaganza e peregrinità egli, in quanto rappresentante di un ideale stilistico attico, condanna³⁸, è tuttavia chiaro che il *vir bonus*, l'uomo in possesso di un'educazione retorica in grado di evitare questo vizio, è caratterizzato da una qualità civile di natura morale.

Nei canoni letterari che o emarginano le opere fantastiche, o attribuiscono ad esse un rango inferiore, vengono sempre prese decisioni in merito al loro grado di tollerabilità della realtà. La sospensione dei parametri mimetici vigenti e le violazioni del pensiero causale – e si tratta in particolare di metamorfosi, trasgressione, presa di contatto con l'Altro e di tentativi fatti con l'impossibile – sono le ragioni principali addotte per l'esclusione del fantastico dal canone.

5. Esistono però anche rivalutazioni e svalutazioni di tipo sociale e morale delle prestazioni del testo fantastico i cui predicati si collocano tra 'sovversivo' e 'reazionario' e che hanno poco in comune con l'assiologia della 'semantica morale' (eccesso di senso, potenziale speculativo, *hésitation*). Rosemary Jackson sottolinea il ruolo compensatorio di rielaborazione del rimosso che la letteratura fantastica ha all'interno del processo culturale:

The fantastic characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss (...) it traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'.³⁹

magorie, o che frodano gli ingenui, vengono condannati, nel contesto testuale, da un'autorità a loro superiore.

37 Nel *Dialogus de oratoribus* di Tacito si avverte una connotazione morale che risale ai concetti ciceroniani di *latinitas* e *sanitas*.

38 Cfr. *Institutio oratoria*, VIII, 3, 56; X, 2; 12.

39 Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, 1981, p. 4.

Si tratta di una posizione macropsicoanalitica che coincide con la letteratura fantastica di tipo epistemologico pensata come l'altra faccia dell'illuminismo. Lars Gustafsson, egli stesso autore di testi fantastici, occupa invece una posizione diametralmente opposta quando considera problematico proprio l'offuscamento fantastico: "Il fantastico nella letteratura esiste dunque non in quanto sfida al verosimile, ma solo nel momento in cui esso viene innalzato ad una sfida alla ragione stessa: il fantastico nella letteratura consiste in fin dei conti nella rappresentazione del mondo come opaco".⁴⁰ Gustafsson vede nell'"opacità di fondo del mondo", affermata dalla letteratura fantastica, il risultato di un atteggiamento morale reazionario: il mondo apparirebbe qui, secondo Gustafsson, manipolabile, sfuggente in fin dei conti all'uomo, estraneo, freddo e dominato da "prescrizioni e da impulsi animali", che l'uomo non saprebbe valutare sino in fondo. Lo spazio creato dall'arte fantastica è "uno spazio pericoloso, ostile all'uomo"; Gustafsson non nega tuttavia la forza d'attrazione di questo spazio, che produce "una misteriosa preoccupazione" e "presagi".⁴¹ Nel momento in cui però l'argomento socio-morale di un controilluminismo reazionario (e ostile all'uomo) viene mutato in un argomento gnostico-estetico – cosa che vale, ad esempio, per i testi di Vladimir Nabokov con elementi fantastici⁴² – ecco che allora il fantastico è un nesso accecante (*Verblendungszusammenhang*) costruito poeticamente che risponde con un diluvio di immagini fallaci a quel nesso che il mondo, poiché falso mostruoso, rappresenta da sempre. Alla realtà 'reale' che porta il marchio dell'apparenza (la vera realtà ontologica è nascosta e irraggiungibile per ogni operazione semiotica) si oppone come antidoto la pseudografia (*Pseudographie*) fantastica. Nel gioco delle varianti della realtà e nell'impiego di gesti mistificatori, l'esperienza terribile dell'apparenza immotivata viene aggirata attraverso la costruzione ingegnosa di una contro-apparenza: la fantasmagoria rappresenta qui la salvezza. Non c'è dubbio che l'enfasi della

40 Lars Gustafsson, "Über das Phantastische in der Literatur", in: *Utopien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pp. 9-25, qui p. 17.

41 *Ibidem*, p. 22 segg.

42 Ciò vale in particolar modo per la sua allegoria della gnosi in uno dei suoi primi romanzi *Invito all'esecuzione* del 1938.

poiesi gnostica, soprattutto in Nabokov, viene legittimata in modo estetico solo attraverso un apparato strumentale parodistico. Accanto al pessimismo di Gustafsson, che accusa la letteratura fantastica di produrre un mondo, una visione del mondo, oscurati in modo nefasto, e alla pseudografia di Nabokov intesa come autosalvezza da una realtà da sempre oscurata e camuffata, esiste anche un aspetto ottimistico del fantastico: l'esplorazione dello sconosciuto che promette l'acquisizione di conoscenza e la soddisfazione di *curiositas*.⁴³ Anche qui si nasconde un desiderio di salvezza.

43 Anche la *curiositas* è tuttavia ambivalente, poiché possiede un elemento "dissoluto". Cfr. a questo proposito la monografia di Elmar Locher, "Curiositas und Memoria im deutschen Barock", in: *Der Prokurist*, 4 (1990), p. 37. Nelle sue complesse teorie Stanislaw Lem sviluppa con i termini "fantomatica" e "fantomologia" un'intrigata argomentazione a proposito delle implicazioni morali dell'elaborazione di sapere e della produzione di sapere futurologica. Cfr. *Fantastyka i futurologia*, 1,2, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1970.

Abstract

Der Beitrag gilt den widersprüchlichen Urteilen, die seit der Antike die Phantasie als Vermögen und das Phantastische als deren Hervorbringung begleiten. Die zwiespältige Einschätzung der Phantasie/Phantastik hat eine Vorgeschichte, die der Herausbildung der phantastischen Schreibweise in der Literatur Ende des 18. und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts vorausgeht. Es ist eine Geschichte von Urteilen, die die Leistungen der Einbildungskraft in ein Spannungsfeld zwischen Darstellung und Entstellung rücken. Dabei geht es zum einen um eine Wertung, die das Exzentrische und Transgressive der Phantastik zu kanalisieren versucht, zum andern um deren Legitimierung. Die Extreme dieser Wertung sind die Verwerfung des Phantastischen als Verführung ins Abwegige und Unzulässige einerseits und dessen Positivierung als Verheissung unvordenklicher Alternativen andererseits. In den widerstrebenden Einschätzungen berühren sich stilistische mit moralischen Vorstellungen. Die exzessive Hervorbringung von Phantasmen, die gegen die Regeln von Mass, Geschmack und Wahrscheinlichkeit verstösst, wird auch als sittlicher Verstoss zurückgewiesen, während sie aus entgegengesetzter Perspektive als Form- und Gedankenexperiment begrüsst wird. Rhetorische Abhandlungen und poetologische Konzepte von der Antike bis ins 20. Jahrhundert belegen die Konkurrenz dieser konträren Positionen.