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

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2002)

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

Artikel: Quando il fantastico apre al meraviglioso

Autor: Soncini Fratta, Anna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006413

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Anna Soncini Fratta

Quando il fantastico apre al meraviglioso

Sulla scia di successi contemporanei, come quello del *Signore degli anelli*, il pensiero di Tolkien mi si è posto come punto di partenza per uno sguardo agli elementi medioevali o di sapore medievale presenti nella letteratura fantastica. La mia base teorica per la definizione di fantastico è lo schema todoroviano di fantastico-strano, fantastico-puro e fantastico-meraviglioso. La precisazione mi pare necessaria innanzi tutto per dire il pensiero che sottende al mio discorso, ma anche per dire la mia non sintonia con autori come Daniel Poirion che, pur partendo da una base todoroviana, ritengono poi ulteriormente necessario classificare lo strano come legato al mondo psicologico, il meraviglioso a quello della letteratura, il fantastico a quello dell'arte.[1] Forse finalizzandolo al proprio discorso sulla letteratura medioevale, l'autore lega il meraviglioso alla presenza dell'alterità: un mondo altro produce di per sé il meraviglioso, inserendosi così in uno stereotipo concettuale per cui il medioevo, le sue ombre e i suoi credo, richiamano già nel loro prendere forma nel testo il concetto di meraviglioso. Tuttavia, se mi sembra indiscutibile che il meraviglioso abbia fatto parte della letteratura francese al medio evo, non mi sembra così scontato che la letteratura fantastica (nella sua accezione generalizzante), quando mette in scena il medioevo, cada automaticamente nel meraviglioso. Il mio proposito è stato quindi quello di andare a vagliare il rapporto tra genere fantastico e medioevo, nella convinzione che tutt'oggi si faccia riferimento a stereotipi convenzionali (quanto meno a livello editoriale) per definire un testo, che non sempre trovano riscontro nell'analisi del testo stesso. Il corpus reperito (e non ancora esaustivo, perché fortemente limitato al fantastico belga) tralascia il meraviglioso dichiarato (quello per cui l'universo a cui si fa riferimento ha le proprie

1 D. Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 3

leggi e la propria logica, o, se si vuole, il sovrannaturale accettato) e focalizza i racconti che si inseriscono tra lo strano e il fantastico puro. Questo corpus sembra essere composto di due tipologie di racconti: quelli che s'inseriscono in un quadro storico medievale preciso e dichiarato, ripercorrendo così la strada del reale anche se in un tempo non presente, e quelli che corrispondono ad un presente reale, cui si accompagnano scarti linguistici o narrativi legati al mondo medioevale che insinuano un dubbio nel lettore, quel dubbio che Todorov considera elemento centrale nella definizione del fantastico.

Al primo caso riconduco un testo hoffmaniano: *La sfida dei cantori,*[2] in cui il protagonista, mentre legge un libro di Wagenseil sull'arte sublime dei cantori, porta il suo pensiero al passato e ai personaggi medievali, mentre una voce interiore gli dice: "Questo è il Sogno [che] si posa sul petto dell'uomo e dolcemente baciandolo risveglia la visione interiore che gli permette di contemplare le vivide immagini di una vita più alta, tutta splendore e magnificenza".[3] Il patto di addentrarsi nel testo attraverso un sogno ricorda al lettore che non può chiedere i vincoli del reale: ci sarebbe, quindi, implicito un patto che porge al lettore la scelta tra poetico nel senso più lato e meraviglioso: poetico, se il lettore accetta che gli avvenimenti che seguono facciano parte del sogno; meraviglioso, se li lega ad un mondo magico. Non è tuttavia così, perché questo sogno ci introduce in una ricostruzione del reale, richiamandosi a personaggi storici e quindi realmente esistiti e al mondo dei cantori del '200. Lo scopo dichiarato è quello di rimettere "in contatto con gli antichi maestri, i quali con meravigliosa efficacia ti comunicano cose che ti penetrano nel

2 E.T.A. Hoffmann *La sfida dei cantori*, in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Milano, Oscar Mondatori, 1987. E.T.A. Hoffmann, "Der Kampf der Sänger", in: *Die Serapions-Brüder,* München, Winkler, 1976.

3 *Ibidem*, p. 111: "Das ist der Traum, dessen Flügel so lieblich auf und nieder rauschen, wenn er wie ein frommes Kind sich an die Brust des Menschen legt und mit einem süssen Kuss das innere Auge weckt, dass es vermag die anmutigsten Bilder eines höheren Lebens voll Glanz und Herrlichkeit zu schauen." "Der Kampf der Sänger", *op. cit.*, p. 275.

profondo dell'anima".[4] C'è, è vero, un richiamo al "meraviglioso" attraverso quell'utilizzo dell'aggettivo (meravigliosa efficacia) che porta Poiron a sottolineare come esso abbia già implicito "l'étonnement, qui se nuance ensuite de crainte, d'admiration ou de fascination",[5] ma il testo vuole maggiormente sottolineare il contatto con gli antichi maestri, riferendosi ad un tempo storico che, in quanto passato, si definisce per la sua irreversibilità. È sull'immagine che il medioevo ha, di verità e di magia, che si inserisce il discorso del narratore, senza che nulla, di fatto, leghi il racconto al fantastico. D'altronde, fin dai tempi più remoti, la letteratura rinvia al passato: "Le monde était meilleur aux temps anciens, car il avait la foi, la justice, l'amour: il avait la croyance aujourd'hui disparue. Tout est changé: le monde n'a plus sa couleur; il ne sera jamais plus comme pour nos ancêtres" cita *La vie de Saint Alexis*, un testo del 1123.[6] L'espediente narrativo continua ad assumere un ruolo stereotipato. Certo, vi sono tutti gli elementi che Joël Malrieu definisce caratterizzanti lo spazio e il tempo nel racconto fantastico: c'è un narratore che appartiene al "je, ici, mantenant" del lettore;[7] lo spazio in cui si muove il personaggio non è uno spazio sconosciuto al narratore e rappresenta al contempo anche uno spazio diverso, creando così l'ambivalenza dello spazio-tempo del personaggio; l'origine dell'accadimento fantastico (fenomeno) è sconosciuta e c'è la ricerca di uno spazio fuori dal tempo irraggiungibile. Tutto questo tuttavia non mi sembra possa identificare chiaramente il campo del fantastico. E non è nel suo avere un *décor* medioevale che il fantastico può trovare un suo fondamento. I personaggi, dice il testo, sono "esseri fantastici", sono vicino a noi e "hanno una forma e una loro concretezza".[8]

4 E.T.A. Hoffmann, *Mastro Martino il bottaio e i suoi garzoni*, in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, cit., p. 154; E.T.A. Hoffmann, "Meister Martin der Küfner und seine Gesellen", *op. cit.*, p. 416.

5 D. Poiron, *op. cit.*, p. 4.

6 Citato da D. Poiron, *op. cit.*, p. 7.

7 Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 115.

8 E.T.A. Hoffmann, *La sfida dei cantori*, op. cit., p. 116; "Denn gar gern möchten wir doch wissen, wie *die* ganz in der Nähe geformt und gestaltet sind, welche in der Ferne sich so wunderlich ausnahmen." "Der Kampf der Sänger", *op. cit.*, p. 279.

Questo sogno ad occhi aperti porta a delle "échappées de l'éternité"[9] per sentirsi al di fuori dell'essere e al di fuori del mondo, come in molti testi finzionali. È l'amore, il desiderio che diventa soggetto e va a turbare l'ordine sociale, come, se si vuole, in Chrétien de Troyes. È vero che in questa ricostruzione hoffmaniana c'è tutto il medioevo, con le sfide per un ideale, con il suo amor cortese, con il suo fascino alchemico che porta a soluzioni edeniche, con perché il malvagio che entra in scena nelle sue più svariate forme di seduzione, di provocazione, d'amore e d'odio. Ma è sufficiente mettere in scena il medioevo per entrare nel genere fantastico? È sufficiente che il protagonista dica: "oh mio signore, non so neppure io quale diabolica potenza mi abbia afferrato con i suoi ardenti artigli e mi tenga sospeso tra quel cielo e quella terra",[10] oppure che si dica, come nella *Morte amoureuse*[11] di Gautier "Quels yeux! Avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'avais jamais vue à un œil humain".[12] A mio avviso, no. D'altronde non è il medioevo che crea il fantastico nel testo di Hoffmann, ma l'esitazione, per quanto flebile in questo caso, del lettore tra le soluzioni implicite che gli sono poste. Infatti, mentre il testo sembra insistere sugli elementi medioevali, su presenze diaboliche, su occhi di fiamma, su incontri profetici, è solo l'incertezza sul fatto che tutto rientri nel sogno iniziale o meno a condizionare il racconto e a lasciare un eventuale dubbio nel lettore: "Chiuse di colpo il libro e guardò innanzi a se

9 G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1993, p. 149.

10 E.T.A. Hoffmann, *La sfida dei cantori*, op. cit., p. 119; "Ach, mein Herr, weiss ich's denn selbst, welches höllische Ungeheuer mich mit glühenden Krallen gepackt hat und mich emporhält zwischen Himmel und Erde [...]?" "Der Kampf der Sänger", *op. cit.*, p. 281.

11 La scelta di *La Morte amoureuse* è dovuta al fatto che già Todorov la presenta come un esempio classico di come il testo, ambiguamente costruito tra fantastico puro e fantastico meraviglioso, sia alla fine legato ad una seconda definizione non per una apparizione del sovrannaturale incontestabile. Non è il *décor*, non è l'argomento che producono il fantastico, ma il confronto con la realtà e con i riferimenti culturali che essa ci offre.

12 Th. Gautier, *La morte amoureuse*, in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p.120, cit. anche in Malrieu, *op. cit.*, p. 89.

meditabondo, tutto rapito dalle immagini incantate di un'età da lungo ormai trascorsa e che a lui si presentavano come fiamme crepitanti del camino. Era come se un'invisibile realtà stendesse un velo dietro l'altro sul suo capo, sicché tutto attorno a lui si confondeva in una nebbia sempre più densa". Il protagonista riesce a vedere e vivere il passato o sta vivendo il suo sogno: è solo questo flebile dubbio a creare il fantastico. A non percepirlo, non c'è fantastico in questo testo di Hoffmann. I personaggi sono presi nel passato con lo scopo, dichiarato inizialmente, di difendere una visione pura della vita e del sentimento che sembra essere l'idealizzazione voluta per sfuggire alla corporeità del presente. Il Medioevo pare, allora, non essere altro che un elemento finzionale straniante che permette, attraverso la simbologia del canto, di porre l'accento sul valore dell'etereo, del non corporale, sul valore della musica e della parola che collega la potenza creatrice alla creazione, quest'ultima importante solo se richiama ad un sé profondo e puro, lontano, come dice il testo, da ogni falsità.[13] Il medioevo riesce, quindi, a creare un'atmosfera "fantastica", a recuperare impliciti cui il tempo ci ha abituato, ma non dà origine al fantastico: può connotare, ma non creare una tipologia di racconto. Il medioevo si presenta come un recupero storico, uno sfondo voluto e cercato, che s'inserisce in un mondo poetico in cui ci sono tutti gli stilemi del fantastico hoffmaniano (desiderio, personaggi dal vago sapore maligno, occhi magnetici e infuocati, premonizioni, ombre e luci), ma i personaggi sono ombre perché sono ricostruzione storica, non perché espressione di un mondo altro, riconducendo così il testo nell'aura del finzionale narrativo, non in quella del genere fantastico. Il fantastico è altrove.

Dice Tolkien che ogni tipo d'opera letteraria ha profonde radici nel passato, più profonde di quanto non sappia il suo autore. Questo passato non è la ricostruzione di cui abbiamo parlato, ma è "fatto di racconti narrati in precedenza spesso e in ogni luogo, e di elementi che derivano da tempi remoti,

13 E.T.A. Hoffmann, *La sfida dei cantori,* op. cit., p. 139.

situati oltre la visuale e la consapevolezza del poeta".[14] Non nuova, l'idea ha, in ogni caso, il fascino di essere pronunciata da un critico che è anche scrittore di "mondi secondari", di mondi non completamente legati al reale; da un critico che vede che "l'antichità, come un fondale affollato di figure, pende sempre dietro la scena principale. Così per lui, le storie non vertono sulle cose antiche, ma da esse ricevono in parte vita, vivacità e tensione".[15]

Tolkien assorbe forse, in questo suo dire, l'ipotesi funzionale dell'archetipo junghiano:[16] se l'uomo è come un uccello che fa il nido sempre nello stesso modo senza che mai nessuno glielo abbia insegnato, quale è il suo "nido medioevale"? Cosa rappresenta, in altre parole, il medioevo nell'immaginario dello scrittore che a questo periodo attinge? Quali sono gli elementi dell'inconscio collettivo che portano a ricorrere a stilemi medioevali? M'inserisco, così, nel secondo caso, quello degli scarti linguistici o narrativi legati al mondo medioevale nei racconti fantastici.

Il medioevo si presenta allora come simbolo, ma non nel senso freudiano del rimosso, bensì in quello di ponte "per un verso rivolto al passato [...], e per l'altro verso orientato verso la realizzazione di valori culturali di cui è già il presentimento, la prefigurazione e il dinamico dischiudersi".[17] Solitamente il tema del fantastico è molto più legato al mondo freudiano che a quello junghiano, e non a torto perché il primo tende a sottolineare l'importanza psicologica dell'esitazione all'interno del sistema narrativo del genere, mentre il secondo rinvia a strutture più generali legate a tutto il sistema narrativo. Tuttavia, siccome sono numerosi i casi in cui il narratore gioca con stilemi medievali volti ad una de-realizzazione che non punta

14 J. R. R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Ch. Tolkien, Milano, Luni editrice, 2002, p. 119.

15 *Ibid.*, p. 120.

16 D'altronde Jung parlava di fenomeni "primari", mentre Tolkien definisce quello che crea come mondi "secondari". Una coincidenza linguistica che non mi pare però dover essere sottovalutata.

17 De Martini, "Nuovi argomenti", marzo-aprile 1956, citato in A. Carotenuto, *Empirismo, intuizioni e rigore scientifico nel metodo di C.G. Jung*, in Jung, *Inconscio, occultismo e magia*, Roma, Newton Compton editori, 1985, p. 22.

sull'esagerazione o su metafore trasferite dal loro valore figurato alla realtà, ma punta piuttosto sul richiamo ad un altro sistema culturale di riferimento, mi è parso importante cercare di scoprirne la valenza. I riferimenti medioevali, tra l'altro, essendo generalmente isolati nel contesto, non si presentano come un periodo che introduce un totale straniamento, ma giocano sull'eliminazione dello spazio temporale, mantenendo al contempo archetipi che sono chiari perché fanno parte della nostra cultura.

A questo proposito, mi sembra importante sottolineare, nell'ottica del discorso che si sta delineando, la valenza socio-culturale del medioevo, nel periodo che maggiormente ha visto fiorire queste "infiltrazioni", il XX secolo: esistono, nei primi cinquanta anni del secolo, ricerche fondamentali sul medioevo che vedono in Marc Bloch – per quel che riguarda la cultura francese – uno dei nomi più importanti. Ma il Belgio, patria di Thomas Owen i cui racconti sono alla base del discorso che segue, contribuisce a questi studi con un nome altrettanto prestigioso, se non più prestigioso ancora: Henri Pirenne.[18] Per quanto la teoria, peraltro famosissima, del critico belga possa essere, per molti, discutibile in alcune sue affermazioni storiche, è proprio grazie ad essa che gli storici si sono profondamente occupati del medioevo e che il mondo culturale tutto è pervaso, all'epoca, dal problema. Il medioevo che, come passato, è storia per ognuno, ritorna a far parte, nella prima metà del XX secolo, di quegli elementi che fondano il pensiero collettivo.

18 Henri Perenne (1862-1935) è il capo indiscusso della scuola storiografica belga; si occupò soprattutto di Medioevo. Il suo testo più famoso fu pubblicato dopo la sua morte *(Histoire de l'Europe des invasions au XVI siècle)*, in cui sconvolge i concetti fino ad allora esistenti sulla fine della civiltà antica: il mondo classico non è stato sconvolto dalle invasioni germaniche, ma dagli arabi che hanno completamente modificato il mondo occidentale. Molto discussa (è stato osservato che il traffico mediterraneo, al contrario di quello che asseriva Perenne, non era mai morto, e che gli arabi non ne erano mai stati i veri padroni; che lo spostamento delle vie del traffico dal Mediterraneo nella Renania era dovuto alle invasioni germaniche...) la tesi ha tuttavia avuto una risonanza eccezionale e ha obbligato gli storici a rivedere i loro lavori (cfr. R. Manselli, *Il Medioevo. Introduzione storiografica*, Torino, Giappichelli editore, 1967).

È collettivo tutto ciò che gli uomini concordano di considerare come universale, è collettivo tutto ciò che è capito, osservato, detto e fatto da tutti. È collettivo, diceva Jung,[19] tutto ciò che nasce dall'imitazione, che porta con sé la suggestionabilità, la suggestione, il contagio psichico. E il Medioevo può essere questo: appartiene a tutta l'Europa occidentale; ha, per tutti, un rimando storico preciso che ha contribuito, tra storia e letteratura, a farlo portatore della magia di un mondo alchemico. Il termine, e quelli a lui correlati, portano inevitabilmente a una visione del mondo, a un ruolo dell'uomo e della donna, ad una suggestionabilità di pensieri e di idee, che possono essere perfezionati e approfonditi dalla cultura personale, ma che rendono sicuro il dialogo col lettore, dato che il narratore può contare su molti elementi di contatto con l'immaginario del lettore stesso. È in questo contesto che il fantastico prende forma, ma non perché sono messi in scena questi elementi, ma perché con la loro valenza, straniante e familiare insieme, crea lo sfondo per dar forma e gioco all'esitazione.

Tra i racconti che rinviano ad una ambientazione dai richiami medievali, mi sono qui soffermata essenzialmente su quelli dello scrittore belga Thomas Owen, che sono: *La belle vaincue et le trobadour;*[20] *La nuit au château;*[21] *Le page; Le châtelain.*[22] Analizzandoli, ancora una volta si evidenziano due tipologie; i racconti, infatti, rinviano a richiami medievali espliciti o impliciti, che possono portare a tutte le forme del fantastico, allo strano, al fantastico-puro e al meraviglioso.

I richiami espliciti sono quelli legati a tipologie di *décor* essenzialmente medievali o a testi letterari del medioevo. In *La nuit au château*, per esempio, il richiamo al *Perceval*, e forse, ancora di più, al testo anglosassone del XIV secolo *Galvano e il cavaliere verde* sembra molto forte: un castello cavalleresco, una dama e un marito presenti, il cavaliere che entra a cavallo nell'atrio del castello; le leggi della cortesia e dell'ospitalità; il castellano che resta fuori scena; l'infedeltà della dama; il ruolo

19 Jung, *op.cit.*, p. 164.
20 Thomas Owen, *Œuvres complètes*, vol. III, p. 159.
21 *Ibid.*, p. 167.
22 *Ibid.*, vol. I, p. 989.

della caccia; il cavaliere, servitore dei voleri della dama. Al di là di quest'inquadramento esterno, anche i temi che si sciolgono attraverso il narrato sono gli stessi: la tentazione; l'imbroglio effettuato ai danni del cavaliere; la morte ineluttabile in epilogo; il senso del dovere. Le diversità, profonde, sono da ricollegarsi al senso del religioso e al rapporto alla vita. Di fatto, nel passaggio da un periodo storico all'altro, il narratore sembra voler rendere evidente il fatto che nel mondo non c'è più morale e non c'è più l'umiltà dell'uomo nell'affrontare la vita; il corpo e la sua materialità hanno preso il sopravvento, mentre la pienezza dell'attività cosmica – che attraverso la musica allarga fino al divino – non ha più spazi vitali. Attraverso strutture narrative riconducibili al medioevo, il narratore ripercorre il discorso classico di tensione tra aspirazione spirituale e ossessione carnale che non sono elementi caratterizzanti esclusivamente il genere fantastico; tanto meno si rivela esserlo il *décor*, ancora una volta, solo l'incertezza che gli accadimenti lasciano nel lettore lo produce. Infatti, non c'è patto col lettore di uscita dal reale; il protagonista, dopo una notte d'amore, si sveglia solo, nel letto: "Je m'éveillai en entendant la sonnerie de la trompette [...] Je cherchai ma compagne à mon côté. Elle n'était plus là. Je sentis sous ma main ce que je pris tout d'abord pour des branches".[23] I rami si riveleranno essere, alla luce, uno scheletro; la donna potrebbe essere andata via, e l'assorbimento del personaggio della castellana nello scheletro si opera solo attraverso il dubbio che il testo insinua: "au bras décharné, un large bracelet à mailles entrelacées que je reconnus avec horreur".[24] Era il bracciale di lei: il cavaliere ha fatto l'amore con una morta o la donna ha infilato il bracciale nel braccio scarnificato prima di andarsene? Solo questo dubbio mette in scena il fantastico (in questo caso fantastico-puro): il *décor*, il mondo medievale, sia letterario che strutturale, non aggiungono null'altro che un'ambientazione suggestiva.

Ci sono poi testi, come *La belle vaincue et le troubadour,* che, pur offrendo un richiamo esplicito al medioevo, non rientrano addirittura nella letteratura fantastica; e se è vero

23 Th. Owen, *La nuit au châteaux*, op. cit., p. 172.
24 *Ibid.*, p. 173.

che l'editore stesso li definisce delle "histoires secrètes", rifuggendo così da una definizione precisa, è tuttavia altresì vero che il racconto che apre la raccolta, *La truie*, è un classico della narrativa fantastica, inducendo il lettore ad una traslazione automatica di genere da un testo all'altro. Il racconto mette in scena due personaggi maschili che si confrontano; uno, cacciatore, segue una barca stando sulla riva del fiume e l'altro, un "troubadour" suona sulla barca per una donna bellissima che lo ascolta nuda, sdraiata davanti a lui e cullata dal lento scorrere sull'acqua. Preso dalla situazione edenica, il trovatore sente solo la sua musica, finché l'altro, il cacciatore, non gli spara: "et la guitare éclata comme un ballon de verre. Le pauvre chanteur, de voir brisé ainsi son précieux instrument, arrêta là sa chanson et contempla, triste et surpris, ses paumes vides et son pouce qui cherchait des cordes à gratter".[25] La perdita della possibilità di accarezzare simbolicamente un corpo, strumento "meraviglioso", di produrre armonia con le proprie carezze, di creare sensazioni che altrimenti non sa creare, pone all'uomo l'unica soluzione possibile: quella di uccidersi. Se neanche il simbolico gli è permesso, non resta che rientrare nell'alveo materno: così, senza dire una parola, si getta nel fiume e muore. La bella si riveste, attracca e scende. Il cacciatore le va incontro e il loro dialogo surreale dice i loro rapporti: sei rientrata tardi; sono andata dal dentista: "Il aimait mieux ça."[26] Il titolo sembra giocare sull'equivoco: la *belle vaincue* non è la donna in carne ed ossa, ma la musica; è lei, la regina, la scienza delle modulazioni, l'arte che governa l'ordine del cosmo a essere uccisa. È simbolo della vita stessa, e quando riproduce un momento felice non può durare: la vita è solo un'eterna infelicità, un'eterna messa in scena, un'eterna menzogna. Così la coppia con cui si confrontano questi due personaggi "cortesi" è una coppia cinica in un quotidiano che nulla ha dei tempi passati. Ad un uomo nobile e poeta se ne oppone uno rude e cinico; ad una donna idealizzata e bella come una statua e viva solo attraverso la musica, se ne oppone una cinica e menzognera.

25 Thomas Owen, op. cit., p. 162.
26 *Ibid.*, op. cit., p. 163.

Da una parte il mondo reale, in cui vive il cacciatore, in cui la vita è teatro, l'amore possesso e menzogna, la morte un qualcosa che è parte della vita. Dall'altra il mondo medioevale, nella sua valenza rappresentativa di un passato che non c'è più, ma che esalta la naturalezza, la purezza e la morte come sublimazione del vissuto. L'elemento turbativo dei due sistemi è nel personaggio femminile con due aspetti di un'identica faccia o forse l'essere trasparente che dà volto alle illusioni della mente. La traslazione del pensiero sull'oggetto è la stessa che si viene ad operare sul tempo: il tempo è rappresentato non per quello che è, o è stato. È quello che la mente vuole che sia: un mondo d'illusioni. Ma siamo ancora fuori dal fantastico.

Il richiamo implicito al medioevo, nei testi oweniani, è molto frequente; si trovano, infatti, spesso elementi che fanno parte del dominio culturale del narratore come elementi tipici del mondo medioevale e che rispecchiano un gioco, forse inconscio, di sottili rinvii che altro non dicono che il profondo del narratore stesso: la figura del padre soprannaturale, il sistema degli oggetti magici, il corno, l'anello, i personaggi di un mondo altro, "le fier baiser" o la mano tagliata. Tutti questi aspetti che sono strutturanti del racconto medievale, anche se oggi assurgono a simboli di una personalità profonda, riportano alla struttura mitica del medioevo. Allora, è vero che il meraviglioso medievale "ne définit pas une réalité médiévale distincte de l'objet littéraire moderne"[27] perché, diventando mito, quanto ha caratterizzato il medioevo è entrato a far parte dell'inconscio dell'uomo moderno e, di conseguenza, strumento importante per l'espressione del suo essere. Questo, tuttavia, non va a connotare il fantastico, ma spesso rientra nei canoni del meraviglioso. Un meraviglioso che non ha bisogno di un patto col lettore, essendo questo implicito di per sé nell'accettazione del narrato. Così, in *Le châtelain*, tre uomini si ritrovano insieme quando arriva il "castellano", un appassionato di musica che gira suonando, un uomo di "une netteté" che il protagonista trova "inquiétante".[28] È un cantore orribile, quasi un mostro, un vampiro che tocca e rende le co-

27 D. Poiron, *op. cit.*, p. 10.
28 Th. Owen, *op. cit.*, p. 992.

se inanimate vive. Costui ricrea con uno dei tre amici una situazione di nudità e di musica, a cui si aggiunge il contatto fisico: spoglia l'uomo e pone le sue labbra sulla spalla dove lo aveva toccato; "Soulagement calme" per colui che riceve il bacio, mentre per magia i vestiti toccati si trasformano in una nube e poi in polvere.

In modo indiretto, quindi, il medioevo introduce al discorso magico, a quel mondo che dava, nel quadro dell'epoca, spazio all'esistenza di Merlino. Ecco che, allora, il medioevo assume una valenza più importante laddove è traslato e presente per richiamo indotto. Il medioevo diviene fonte principale di quello con cui si confronta il narratore del XX secolo, la propria voglia di essere fuori dal tempo: il castellano può cambiare le cose, può introdursi in casa e nel mondo altrui, opera a suo piacimento. Nel suo agire ha emblematicamente in sé tutto ciò che aveva Merlino: è solo, è il bambino senza padre, nato per ascendenza diabolica; è, di fatto, l'uomo in perpetuo divenire, non per crescita, ma per quei poteri magici che solo l'immaginario può dare. E questo in una visione non tragica del mondo e degli avvenimenti, ma ironica; il testo sottolinea "les yeux rieurs", il fare scanzonato del personaggio [Nota – che entra durante una serata di tempesta, si accomoda e dice: "les temps sont diablement incléments aux troubadours de mon espèce [...] Les bonnes gens m'appellent le Châtelain. Je n'ai pas de château" –], la "confidence ironique";[29] un'ironia che mi sembra ripercorrere i toni di *Aucassin et Nicolette*, testo, per molti versi, fondatore del fantastico belga; testo medievale, in cui il mondo, quello di Torelore, va a rovescio, dove gli uomini si mettono a letto quando nascono i bambini, e la guerra si fa a colpi di mele e formaggio. È un testo che unisce la volontà di restare legato al mondo reale e di guardare con occhio ironico ai momenti sovrannaturali o immaginari.

A conclusione di queste osservazioni, mi sembra che si venga ancora una volta a confermare il discorso todoroviano in cui, in un'autonomia del meraviglioso, luogo del "c'era una volta" e comunque luogo dove non c'è esitazione, il fantastico

29 Th. Owen, *La cave au crapauds*, Verviers, Marabut, 1963, p. 254-255.

porta il medioevo ad assumere le valenze di un qualsiasi *décor*, perché ciò che conta – affinché il fantastico prenda forma – è "l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel".[30] In questo sistema strano e fantastico sono molto legati. Quando si considera il rapporto al medioevo le regole non mutano. Se questo è esplicitamente richiamato in un ambito che non è legato al meraviglioso, il medioevo diventa una cornice come un'altra, in cui non è l'aspetto storico sociale a entrare in gioco, ma l'aspetto psicologico legato ai richiami dell'inconscio collettivo e a quello che simbolicamente il medioevo ha finito col rappresentare. Questo sembra valere sia quando il richiamo esplicito è legato ad una ricostruzione storica, sia quando esso è legato all'utilizzo d'elementi narrativi ricollegabili al medioevo stesso. Per di più quando il richiamo è implicito, ma questo l'ho finora appurato solo in testi di Thomas Owen, il medioevo assurge a ruolo mitico a tutti gli effetti integrato nella cultura e nell'inconscio collettivi, con richiami ad elementi del passato culturale del proprio paese e, nella fattispecie, alle fonti del fantastico belga.

Cosa rappresenta allora l'operare sul medioevale piuttosto che su un altro *décor*? Sicuramente la scelta è legata all'immaginario di ogni scrittore, perché il medioevo può permettere di esprimere, come hanno dimostrato i testi, elementi profondi della propria concezione di vita, facendo riferimento a quanto d'ideale c'è nell'immaginario odierno del medievale: la purezza, l'idealizzazione della donna, la poesia come elemento per fuggire il quotidiano e la corporeità; ma forse c'è anche qualcosa di più importante legato al fantastico stesso: il gioco sulla percezione temporale, l'ambivalenza del discorso spazio-temporale che porta un protagonista del racconto fantastico ad essere spesso un "déraciné", un uomo fuori del tempo, lontano dal suo tempo e ad avere uno spazio-tempo suo in cui i mondi confluiscono in un unico mondo personale. Il Medioevo diventa allora un'espressione non diversa, se non appunto per il profondo che permette di mettere in campo, dall'utilizzo del Rinascimento o di un altro

30 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 31.

passato. Si entra allora nell'ambito del secondo aspetto chiave del fantastico, quello psicologico, che prescinde dal *décor*, anche se in questo trova le connotazioni giuste per esprimersi e che va congiungersi con la teoria degli archetipi del fantastico – che Maurice Levy, ne *Le roman gothique anglais,*[31] ha evidenziato – assumendone la valenza, ma togliendone la specificità di immagine: la mitizzazione del Medioevo come momento fondamentale verso la libertà dalle repressioni e dai principi di una società sentiti come soffocanti, è sfumata in *décor,* al pari di altri, avendo il genere fantastico focalizzato nell'incertezza del narrato il proprio elemento fondante.

31 Cfr. M. Levy, *Le roman gothique anglais*, "Europe", revue littéraire mensuelle, n. 659, mars 1984.

Abstract

Le monde "gothique" influence encore notre imaginaire; ainsi entre merveilleux et moyen-âge existe un rapport donné souvent pour acquis. Cependant, sur la base des théories todoroviennes, que représente le moyen-âge quand on parle de "fantastique"? S'il est vrai que le moyen-âge parvient souvent à créer une atmosphère "fantastique", il paraît évident qu'il n'est pas un moteur créateur du genre. Dans le corpus analysé, lié surtout à la littérature belge, il se révèle être un décor qui récupère l'amour courtois, la pureté de la femme, la valeur de la poésie; qui dit l'envie de liberté, la volonté de fuir le quotidien. Mais cela peut concerner tout texte fictionnel. La vision de Todorov trouve ainsi encore une fois son fondement: le fantastique ne réside pas dans les éléments du récit, ni dans la terreur, la peur, la magie. Il réside dans l'hésitation éprouvée par le lecteur face à un événement en apparence surnaturel.