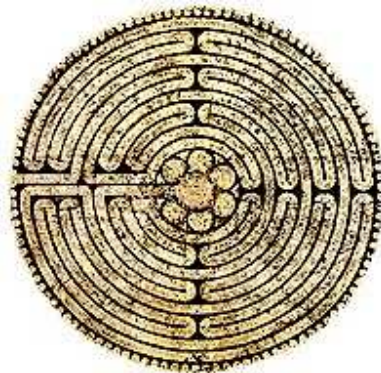


**RETROGUARDIA**

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

**Giuseppe Panella**



**N. 34**

**DISPOSITIVI DEL FANTASTICO.**  
*L'horror, il fantasy, la sword & sorcery*

(C) Giuseppe Panella, 2012

## **RETROGUARDIA**

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

Giuseppe Panella, *DISPOSITIVI DEL FANTASTICO. L'horror, il fantasy, la sword & sorcery in I figli di Beowulf 2010. Il nuovo fantasy italiano*, a cura di Alberto Henriet, Midgard Editrice, 2011, pp.153-171

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

«Si aggirava spesso a rapidi passi per la pianura; quando un giorno il cielo azzurro gli apparve segnato da grandi strisce di sangue che dalla valle arrivavano a coprire la città di Samarah. Poiché questo spaventoso fenomeno sembrava raggiungere la sua torre, Vathek pensò sulle prime di accorrere laggiù per vederlo più da vicino; ma sentendo di non potere andare avanti, sopraffatto dall'inquietudine, nascose il volto nelle pieghe della veste. Per quanto terrificanti, fossero questi prodigi, l'impressione che producevano su di lui era appena momentanea e serviva solo a stimolare il suo amore del meraviglioso. Perciò, invece di tornare al palazzo, egli tenne fermo nella decisione di non muoversi...»

(William Beckford, *Vathek*)

«Il cuore di *ciascuno* di noi rimane misterioso in eterno, in quanto dotato di una volontà sua propria. Si mise a scrivere e, facendolo, capì un'altra cosa: che la casualità governa ogni angolo dell'universo tranne i recessi del cuore umano»

(David Guterson, *La neve cade sui cedri*)

### 1. “L’unica passione della mia vita è stata la paura” (Thomas Hobbes)

Del Fantastico come genere letterario abbiamo ormai una buona tipologia e diversi tentativi (anche accurati, anche se nessuno soddisfacente) di analisi e spiegazione teorica. Li si vedranno all’opera a partire dal meccanismo socio-culturale impiantato da Romolo Runcini per finire con quello psico-formalistico di Tzvetan Todorov. Ce ne sono poi parecchi altri, tutti interessanti e stimolanti ma nessuno certamente definitivo. Manca invece una teoria sia formale che psicologica del *Fantasy* e delle sue diverse allocazioni letterarie a partire dalla *Sword & Sorcery* per finire con le diverse ramificazioni (e strutturazioni) dell’ *Heroic Fantasy*.

Per riuscire a mettere ordine in questo campo, tuttavia, bisogna necessariamente ritornare e ripartire dal Fantastico come categoria perché è ad esso che tutte le teorie dei generi da esso derivati irresistibilmente ritornano. Dal Fantastico si potrà poi passare a campi teorici più accurati per quanto riguarda sia il *Fantasy* che i suoi sottogeneri più diffusi (e più amati).

Come è noto (anche se si tratta naturalmente di una definizione troppo generica per non necessitare di precisazioni multiple e laboriose), il Fantastico è un genere (artistico, letterario, filosofico e politico – come le utopie del passato dimostrano largamente) proiettato sull’ignoto. Esso attraversa in modi diversi ma con coerenza non approssimativa tutti i gradi di manifestazione della paura, passando dal consapevole stato di allarme legato all’auto-sopravvivenza (propria o della propria cerchia familiare) fino all’angoscia inesplicabile che viene dall’impossibile, dal Terrore per una morte possibile e senza scampo inopinata e non prevedibile all’Orrore senza senso e senza nome che avvolge il mondo senza si possa cercare scampo da esso.

Accanto alla paura (provata con potenza più meno marcata), nasce nel lettore/spettatore ad esso soggetta un sentimento morbido e morboso, sottile eppure residuale e resistente – ciò che Freud ha stabilito essere il Perturbante (*Unheimliches*) – che va al di là di ogni forma di coerenza razionale e che investe la dimensione inconscia della coscienza : è il “piacere” della paura (come lo aveva già definito Thomas Hobbes attribuendoselo come sentimento primario della propria esistenza).

Dopo la fine (presunta) e l’ottundimento gnoseologico sopravvenuto ad essa delle forme di realismo esplicito quale dimensione estetica predominante nel romanzo e nel cinema, il Fantastico risulta – come era già accaduto nell’età barocca dei Gongora e dei Cervantes e dei loro epigoni più o meno bravi – il genere che può rispecchiare meglio, con la nervosità e la profondità tipica del suo approccio e l’apertura e l’indeterminatezza sostanziali del suo momento creativo e produttivo, il “piacere dell’immaginazione” innestato nel racconto possibile delle inquietudini e dei furori del mondo. Su questo aspetto del Fantastico, uno dei suoi primi e più raffinati analizzatori, il sociologo della letteratura Romolo Runcini, è stato piuttosto esplicito:

«Dall’allegoria barocca del potere (statale ed ecclesiastico) sintetizzato nel profilo illusionistico di una realtà materiale / spirituale in perenne fermento, discende oggi nella

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

nostra civiltà telematica la metafora di un mondo in espansione, fluttuante e rapido nella rappresentazione di sé, dotato di energie e prospettive tecnologiche che vanno oltre l'orizzonte lineare e statico della parola per coinvolgerla nel crogiuolo dell'immagine viva e immediata del presente. E' l'odierno e dinamico linguaggio multimediale, capace di passare dalla generalità di un'illustrazione complessiva del reale all'analisi dettagliata delle sue strutture senza perdere mai il contatto con il metabolismo della sua fenomenicità. Perché un tale linguaggio sa cogliere l'evento (l'azione, la cosa, la persona) non soltanto spazialmente, come oggetto, ma anche temporalmente, come entità altra del tutto autonoma, come soggetto distaccato dall'interlocutore che l'interroga e lo interpreta con i propri parametri di giudizio. In altri termini, questo linguaggio, portatore di una grande, antica capacità analogica, è diventato, entrando nella strumentazione dei potenti apparati telematici, una diffusa scrittura digitale che si offre come nuova icona del mondo, vero simulatore di realtà»<sup>1</sup>.

Dunque, secondo Runcini, è a questo livello di rapporto tra immagine ed evento che avviene il salto di qualità del Fantastico: il passaggio dall'analogico delle rappresentazioni meccanicistiche del mondo (il cui modello è pur sempre rappresentato dal ticchettio ossessivo e sempre uguale dell'orologio) al digitale della rivoluzione telematica impone un riassetamento epocale dell'idea che della realtà che li circonda gli uomini da sempre (storicamente e antropologicamente) si sono fatti. Il mistero non è più tanto racchiuso nel mondo delle macchine ma si ritrova nell'universo di discorso che le rappresenta e le rende agenti operativi attivi in un contesto che di reale non ha apparentemente più nulla se non il suo aspetto simulacrale.

*Alla realtà virtuale della scrittura si sovrappone la realtà del simulacro e della sua in appartenenza ai parametri consueti della vita quotidiana.*

In questo nuovo livello dell'osservazione del reale, il Fantastico produce un duplice effetto che è insieme conoscitivo e demistificatorio – da un lato innesta il simulacro nella dimensione del concreto rendendone palese la funzione iconica, dall'altro dimostra come erronee o ideologiche tutte le illusioni ancora vigenti sul rapporto tra realtà e forma illusoria del reale.

Il Fantastico diventa, di conseguenza, lo spazio di osservazione tra simulacralità di ciò che sembra vero e verità dell'adeguamento necessario alla logica del simulacro stesso. Passando attraverso il Fantastico, insomma, si potrà accedere a un nuovo livello di giudizi che

---

<sup>1</sup> R. RUNCINI, *Enigmi del Fantastico*, con un'introduzione di C. Bordoni, Chieti, Solfanelli, 2007, pp. 28-29. Ma vale la pena, in questo contesto, di ricordare il ciclo saggistico da lui dedicato alla storia e alla teoria del romanzo popolare in relazione al fantastico e all'immaginario sia individuali che sociali (*La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. I. Il Gothic Romance*, Napoli, Liguori, 1995<sup>2</sup>; *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. II. Il Roman du crime*, Napoli, Liguori, 2002; *Il Fantastico in arte e letteratura dal Realismo al Simbolismo*, Napoli, La Città del Sole, 2006) di cui questo libro breve ma succoso come un limone ben maturato vorrebbe essere il primo *pendant* teorico – una sorta di programma di ricerca basato sulla rinnovata vitalità del suo orizzonte storico-analitico.

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

verifichi non tanto la verità di ciò che è (o sembra) reale quando la sua (r)esistenza al totale inglobamento nel mondo residuale dei simulacri visti come nuova “immagine del mondo”. Da riflessione letteraria la cui esistenza serviva a provare la ricerca di un mondo Altro, totalmente dislocato rispetto a quello considerabile come “vero”, il Fantastico si fa pietra di paragone tra realtà del virtuale e virtualità del reale oscillando tra l’uno e l’altro. Su questo aspetto di ponte lanciato tra questi due aspetti più significativi del mondo contemporaneo, Runcini era stato esplicito fin dall’inizio del suo breve saggio:

«Il passaggio della soglia fra reale e irreali delinea, nel campo dell’arte e in particolare della letteratura, un percorso incerto, insicuro, pericoloso dal noto all’ignoto, dal mondo evidente a quello occulto: tale passaggio definisce, come sappiamo, la natura specifica del genere fantastico. Il carattere ambiguo di una tale specificità – che ha tenuto spesso questo genere ai margini delle grandi prospettive del realismo e del simbolismo – ha ricevuto ormai così numerosi e importanti contributi d’indagine sul piano contenutistico e formale dell’arte e della scrittura fantastica da consentire una siffatta semplificazione dei modi, degli attributi e dei ruoli espressivi che vi competono, essendo questi ben determinati e implicitamente acquisiti alla loro funzionalità narrativa. Nondimeno, siccome il fantastico si muove nell’orbita dell’immaginario e questo viene solitamente contrapposto al reale – da cui per l’appunto la creazione fantastica prende le mosse – sembra opportuno chiarire qui alcuni problemi riguardanti queste due aree semantiche assai incisive per la ricognizione dei valori simbolici della realtà. Ora, dato che l’immaginario costituisce il patrimonio culturale interattivo dell’immaginazione operante nella sfera della coscienza, dove è sempre vigile la memoria – facoltà ordinatrice di esperienze personali e collettive – e poiché questa concretizza i ricordi del vissuto (*Erlebnis*) e del noto (*Wissenschaft*) incorporandosi oggettivamente nelle parole che li rappresentano, non sarà difficile dedurre che l’immaginario, una volta espresso come visualizzazioni di bisogni, desideri, cognizioni, miti, appartenga di fatto al linguaggio comune»<sup>2</sup>.

La lunga citazione che precede serve, però, a chiarire e a specificare la natura del progetto di Runcini e a chiarirne l’oggettiva valutazione. L’immaginario, ben lungi dall’essere espressione di una categoria totalmente altra rispetto al vissuto e alla dimensione del linguaggio quotidiano, le è invece co-appartenente e tale condizione gli permette di esprimere la dimensione più profonda della soggettività umana altrimenti preclusa al linguaggio. La dimensione immaginaria, dunque, grazie al recupero del Fantastico come forma dell’espressività esistenziale e sociale, riguadagna quei territori che apparentemente aveva perso ad opera dell’avvento di forme (solo apparentemente) più realistiche di configurazione del mondo segnico.

L’immaginario, ripeto, diventa parte della realtà oggettiva proprio perché se ne distanzia potentemente. Il mondo di Conan o quello del *Signore degli Anelli* o delle storie di Bram

---

<sup>2</sup> R. RUNCINI, *Enigmi del Fantastico* cit. , pp. 11-12.

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

Stoker non sono altro rispetto alla realtà di ogni giorno – ne sono, in realtà, l'Altro e come tale servono a dare un giudizio (spesso impietoso) su quella stessa realtà.

Nella dimensione contemporanea dell'apertura postmoderna alla sfera del virtuale, l'immaginario, ben lungi dall'essere scavalcato da esso e annullato nelle sue potenzialità conoscitive, si apre con forza un nuovo spazio di riflessione-narrazione-dimostrazione della propria forza ed esplose non più soltanto a livello di parola ma di immagine che diventa così la forma più significativa della totalizzazione in atto delle espressioni segniche oggi ancora possibili.

Da qui, emerge il carattere "enigmatico" del Fantastico – dato che le sue potenzialità sono ancora tutte note (dal passato e dalla tradizione ben consolidata del genere) e ancora quasi del tutto incognite. La nuova carta che il Fantastico è ora in grado di giocare, allora, nasce a partire dalla sua occupazione del territorio dell'immaginario finora lasciato libero (e sovente intatto) nelle pieghe della soggettività umana. Per Runcini, la religione, l'amore, l'erotismo, il sesso, la politica sono ancora dei temibili e affascinanti *terrains vagues* che il Fantastico può innervare e bonificare servendosi delle sue specificità linguistiche e contribuire, in questo modo, a trasformare con coraggio (teorico) e forza di volontà (artistico-espressiva).

L'Ignoto non è necessariamente solo l'universo descrittivo delle paure sociali e individuali. Tutt'altro. In esso queste ultime possono essere predominanti (basti pensare al persistere successo delle storie di vampiri anche in versione adolescenziale) ma non bastano a esaurirne il campo. La paura (e, di conseguente, il mondo e il catalogo delle storie *horror* che ne derivano) ha, però, buon gioco nel perimetrare un campo che, però, la sola volontà di spaventare o di terrorizzare non basta a chiudere univocamente.

### 2. Che cos'è il Fantastico? Ipotesi primarie

Sullo statuto del Fantastico le ipotesi sono davvero parecchie, non tutte in disaccordo tra loro ma spesso in contraddizione con gli assunti di base le une delle altre. Si va dall'ipotesi più articolate di Tzvetan Todorov (su cui mi soffermerò in seguito con una maggiore articolazione di analisi) a quelle di Louis Vax o di Howard Phillips Lovecraft o di Italo Calvino.

Come scrive Filippo Secchieri in un suo importante intervento su *Fantastico e teoria letteraria*:

«Formalizzazioni approssimative, ambiguità tassonomiche, slittamenti ed incongruenze terminologiche e descrittive sono all'ordine del giorno nella critica e nella teoria del fantastico, di un fenomeno cui sembra davvero attagliarsi l'ossimorica etichetta di "indefinibile per definizione"<sup>3</sup>. Di ciò non dovranno adontarsi i numerosi cultori del genere, trattandosi di una limitazione alla fin fine sottesa ad ogni sorta di teoremi, di un'ipoteca che, rimontando all'originario – e letterariamente enfatizzato – difetto di adeguatezza del

---

<sup>3</sup> La definizione è di S. ALBERTAZZI nella sua *Introduzione a Il punto sulla letteratura fantastica*, Bari-Roma, Laterza, 1993, p. 9.

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

pensiero alla cosa, si traduce in preventive e più o meno ampie deformazioni dell'oggetto anziché nella sua compiuta restituzione formale. E' un fatto troppo noto perché occorra insistervi: basterà ricordare che la versione pura dell'oggetto, al tutto scevra da compromissioni interpretative, è nient'altro che un'immagine ideale e per molti versi inservibile dal momento che, come osserva Vax esplorando questo campo problematico, "più che un punto di partenza, la precisione è una meta"<sup>4</sup>. Nello studio del fantastico, si vorrebbe aggiungere, più e meglio che altrove, vista la quantomeno precaria indicatività di una denominazione indifferentemente applicata a contenuti ed effetti testuali, ai modi dell'*inventio* e dell'*elocutio* così come a comportamenti estetici e cognitivi, gli uni e gli altri rubricabili, *faute de mieux*, sotto l'egida di un imprecisato esercizio dell'immaginario»<sup>5</sup>.

Eppure anche Louis Vax (come pure per lo stesso Secchieri) non si tirano indietro di fronte alla necessità di una definizione. Se, per Vax, il racconto fantastico è solito presentare nella loro quotidianità uomini simili a noi nell'esperienza del tempo e della solarità del giorno e del mondo reale che, all'improvviso, si trovano in presenza dell'inesplicabile, per Secchieri, sulla scia di alcune consolidate riflessioni di Sergio Solmi, il Fantastico vive delle sue situazioni che producono senso come costruzioni più o meno letterariamente qualificate di esso<sup>6</sup>. Il Fantastico cioè dà senso con la sua logica specifica di messa in scena di situazioni insolite all'insensatezza generale del tutto. Grazie ad esso, allora, la realtà si configura come luogo nel quale possono convivere ciò che è spiegabile e ciò che non lo è (perché è ignoto, bizzarro, assurdo o assoluto nella sua caratteristica volontà metaforica di ricostruzione del mondo).

Diametralmente opposta è la prospettiva di Lovecraft. Il Fantastico disegna e designa un altro mondo *totalmente* altro rispetto a quello presente – sia che sia confinato in altri luoghi e spazi di esistenza (*Alla ricerca dello sconosciuto Kadath*) o in una dimensione storica originaria e

---

<sup>4</sup> L. VAX, *La natura del fantastico*, trad. it. di E. Cocanari, Roma-Napoli, Teoria, 1987, p. 42.

<sup>5</sup> F. SECCHIERI, "Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria" in *Geografia storia e poetiche del fantastico*, a cura di M. Farnetti, Firenze, Olschki, 1995, pp. 145-146. Il libro raccoglie i testi (rielaborati) dagli interventi di una giornata di studi sul fantastico tenutasi a Ferrara nel gennaio del 1994. Ad esso si è fatto costante riferimento come pure al precedente volume collettivo su *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, opera di un gruppo di studiosi dell'Università di Pisa composto da Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Carla Benedetti, Gianluigi Goggi ed Emanuela Scarano. Di notevole interesse per il modo in cui sintetizza i risultati delle precedenti ricerche, il saggio di A. SCARSELLA, "Profilo delle poetiche del fantastico", in "La Rassegna della letteratura italiana", (VIII), (XC), 1986, pp. 201-220.

<sup>6</sup> Quale frutto letterario ed espressivo del Fantastico, le situazioni descrittive in cui esso si rivela risultano radicate "nella fondamentale incomunicabilità degli esseri, nella reciproca trascendenza dei destini, in virtù della quale ciò che per me è esperienza viva e attuale, per un altro può essere mito o curiosa gratuità" (S. SOLMI, "Appunti sulla letteratura fantastica" (1966) in *Saggi sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Torino, Einaudi, 1978, p. 134).



## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

assoluta (*Le montagne della follia, Il caso Charles Dexter Ward*). Come Lovecraft scrive nel suo tentativo di autobiografia (*A proposito di una nullità*<sup>7</sup>):

«Credo che la letteratura fantastica offra una seria panoramica in grado di comparire senza sfigurare accanto ai più insigni autori di letteratura; anche se, a dir molto, si tratta di un settore assai circoscritto, che rispecchia soltanto una piccola parte degli aspetti straordinariamente compositi dell'animo umano. La narrativa del mistero dovrebbe riflettere la realtà e l'ambiente, restringere il suo distacco dalla natura all'unica direzione soprannaturale prescelta, e tener presente che le scene, gli stati d'animo e i fenomeni che si susseguono sono più importanti, per evocare ciò che va evocato, dei personaggi e dell'intreccio. L'"efficacia" di un autentico racconto fantastico sta semplicemente in una violazione o trasgressione della immutabile legge cosmica – una fuga della fantasia dalla piatta realtà – dal momento che i veri "protagonisti" sono i *fenomeni* e non già gli *individui*. Gli orrori, a mio avviso, dovrebbero essere originali, perché il ricorso a miti e leggende consueti esercita sul racconto un'influenza che ne indebolisce l'efficacia. Le novelle che compaiono di solito sulle riviste, con l'inguaribile propensione verso prospettive di un vieto sentimentalismo, lo stile vivace, allegro, e gli artificiosi intrecci d'"azione", non si innalzano di certo fino all'empireo. Il più grande racconto fantastico mai scritto è forse *The Willows* di Algernon Blackwood»<sup>8</sup>.

A prescindere dalla valutazione forse un po' troppo entusiastica di Lovecraft riguardo Blackwood e il racconto citato<sup>9</sup>, il "solitario di Providence"<sup>10</sup> coglie un punto fondamentale.

---

<sup>7</sup> Ma la traduzione più esatta sarebbe proprio quella di non-entità! (*nonentity* in inglese)...

<sup>8</sup> H. P. LOVECRAFT, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, trad. it. di S. Roberti Aliotta, Roma-Napoli, Theoria, 1989, p. 23.

<sup>9</sup> Storia di due campeggiatori che, risalendo il Danubio, scelgono un luogo poco adatto per fermarsi e si scontrano con l'irruzione del soprannaturale, *The Willows* ha fortemente influenzato la letteratura e il cinema successivi (*The Blair Witch Project*, 1999, di Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, risulta fortemente legato nella sua prima parte da questo racconto di Blackwood. Di questo autore "geniale e prolifico" (con le parole stesse di Lovecraft), lo scrittore americano dice: "Meno intenso di Machen nel delineare le massime espressioni di crudo terrore, ma legato da vincoli infinitamente più stretti al concetto di un mondo irreali che incombe perennemente sul nostro, è il geniale e prolifico Algernon Blackwood, fra le cui opere ponderose e di argomento vario si possono trovare alcuni esempi di letteratura spettrale che sono tra i più ragguardevoli di ogni tempo. Il talento di Blackwood non può essere messo in discussione; perché nessuno si è mai avvicinato alla maestria, alla serietà e alla rigorosa precisione con cui egli registra i significati reconditi e singolari di cose ed esperienze comuni, né ha eguagliato l'intuito sovrumano del quale Blackwood si serve per accumulare, un particolare dopo l'altro, tutte le sensazioni e le percezioni che dalla realtà portano a vite o a visioni soprannaturali" (H. P. LOVECRAFT, *L'orrore soprannaturale in letteratura* cit., pp. 179-180).

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

Riguarda la “separatezza” del Fantastico rispetto al mondo di tutti i giorni – l’irruzione del Mistero (o dell’ Orrore o del Soprannaturale) separa radicalmente e divide il mondo in due parti sia *prima* e *dopo* gli eventi che *durante* essi. Nel *prima*, la quotidianità risplende in tutta la propria identità indiscussa e indiscutibile e nulla sembra che possa rimetterla in discussione; nel *dopo*, si ritorna a una qual certa quotidianità accettabile e vivibile anche se molto meno ricomposta nelle sue parti e azioni precedenti<sup>11</sup>; *durante*, invece, il quadro di riferimento umano e storico è totalmente spostato e le vicende narrate portano al totale spiazzamento del lettore che si vede proiettato in situazioni incomprensibili e spesso non paragonabili ad altre (umane o soprannaturali che possano essere considerate).

Se questo vale per l’Orrore (tema ovviamente prediletto da Lovecraft), a maggior ragione varrà per il Fantastico come tale e poi per il *fantasy*.

In un suo breve testo dedicato al Fantastico come *territorio*. Italo Calvino scrive:

«Nel linguaggio letterario francese attuale il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento, che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve *credere* a ciò che legge, accettare di essere colto da un’emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d’angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un’esperienza vissuta. In italiano (come originariamente anche in francese, credo) i termini *fantasia* e *fantastico* non implicano affatto questo tuffo del lettore nella corrente emozionale del testo; implicano al contrario una presa di distanza, una levitazione, l’accettazione di un’altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell’esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti). Così si può parlare del *fantastico* del Ventesimo Secolo oppure del *fantastico* del Rinascimento»<sup>12</sup>.

Per questo motivo, il fatto che ci siano regole da rispettare per l’esecuzione di un percorso o per la perimetrazione di un territorio del Fantastico, spinge Calvino ad accettare l’interpretazione del concetto di fantastico elaborato da Todorov nel suo celebre libro (ed è lo stesso motivo che probabilmente rende refrattario il suo autore a immergersi nel mondo del *fantasy* e delle sue ramificazioni narrative).

Che cos’è, infatti, il Fantastico per Todorov ?

---

<sup>10</sup> Sul mito di Lovecraft come uomo e come scrittore di racconti fantastici ha scritto pagine esemplari M. HOUELLEBECQ in *H. P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, postfazione di S. King, trad. it. di C. S. Perroni, Milano, Bompiani, 2005.

<sup>11</sup> E’ esemplare da questo punto di vista la scansione narrativo-temporale presente in *The Terror* (1917), di Arthur Machen. “Machen [...] in *The Terror*, un racconto nato nel periodo bellico, egli affronta, in un’atmosfera carica di mistero, le conseguenze sugli animali terrestri dell’odierno ripudio della spiritualità da parte dell’uomo, che spinge gli animali a interrogarsi circa la sua superiorità e a unirsi per distruggerlo” – scrive Lovecraft nel suo già cit. *L’orrore soprannaturale in letteratura* a p. 178.

<sup>12</sup> I. CALVINO, “Definizioni di territori: il fantastico” in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995<sup>2</sup>, p. 260.

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

«Il fantastico implica quindi un'integrazione del lettore nel mondo dei personaggi, si definisce mediante la percezione, da parte del lettore, degli avvenimenti riferiti. Occorre subito precisare che, così dicendo, non pensiamo a questo o a quel lettore particolare, reale, ma a una "funzione" di lettore implicita nel testo (come vi è implicita la finzione del narratore). La percezione di questo lettore implicito è inscritta nel testo con la stessa precisione dei movimenti dei personaggi. *L'esitazione del lettore* è quindi la rima condizione del fantastico. Ma è proprio necessario che il lettore si identifichi con un personaggio particolare [...] ? In altri termini, è necessario che l'esitazione sia *rappresentata* all'interno del racconto? La maggior parte delle opere che soddisfano alla prima condizione, soddisfano anche alla seconda. [...] Il fantastico implica quindi non soltanto l'esistenza di un avvenimento strano che provochi un'esitazione nel lettore e nel protagonista, ma anche una maniera di leggere che per il momento si può definire negativamente: non deve essere né "poetica", né "allegorica"»<sup>13</sup>.

Ma se il Fantastico è riconducibile allo spazio di un evento *étrange* (in fondo, qualsiasi esso sia) in che modo l'esitazione nel giudicarlo (se sia reale o illusorio o immaginario o totalmente fuori dalla norma) lo circoscrive come frutto di fantasia? I territori del *fantasy* non possono essere esauriti del tutto dal momento dell'esitazione di fronte al mistero, alla paura, all'orrore o al meraviglioso. Essi possono essere scoperti ed esplorati solo facendo un ulteriore passo in avanti per potersi addentrare in essi proprio dopo aver superato il momento di stupore e di incertezza che la loro apparizione comporta. Nel prosieguo della sua argomentazione, tuttavia, Todorov sviluppa in maniera più precisa la sua argomentazione:

«Come si è potuto constatare, il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della "realtà" quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso. La vita del fantastico è quindi irta di pericoli, ed esso può svanire in qualsiasi momento. Più che essere lui stesso un genere autonomo, pare che si ponga alla frontiera fra due generi, il meraviglioso e lo strano. [...] Ci si può chiedere fino a che punto regga una definizione di genere che consenta all'opera di "cambiare di genere" per una semplice frase come: "In quel momento si svegliò e vide i muri della sua camera..." [la citazione è tratta

---

<sup>13</sup> T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1983, pp. 34-35.

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

dal *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki<sup>14</sup>]. Ma, innanzi tutto, niente ci vieta di considerare il fantastico appunto come un genere sempre evanescente. Del resto, una categoria simile non avrebbe niente di eccezionale. La definizione classica del *presente*, ad esempio, ce lo descrive come un puro limite tra il passato e il futuro. Il paragone non è gratuito: il meraviglioso corrisponde a un fenomeno ignoto, ancora mai visto, di là da venire: quindi a un futuro. Nello strano, invece, l'inesplicabile viene ricondotto a fatti noti, a un'esperienza precedente, e, di conseguenza, al passato. Quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente situarsi che al presente»<sup>15</sup>.

Todorov crea qui una sorta di divaricazione tra *strano* e *meraviglioso* che, in realtà, nell'ambito della letteratura d'anticipazione così come nella fantascienza classica, non ha avuto mai luogo a procedere. *Weird Tales*<sup>16</sup> non pubblicava certo lo stesso tipo di racconti di *Amazing Stories*.<sup>17</sup> ma il pubblico che le leggeva era quasi sempre lo stesso e gli appassionati, pur cogliendo la diversità dell'approccio di Baird rispetto a Gernsback, ha sempre avuto la tendenza ad accomunarli nel comune interesse per il fantastico e per l'ignoto.

L'idea del *meraviglioso* come compartimento del fantastico e sua "specializzazione" narrativa è, però, intrigante e sicuramente risulta più specifica di quella riguardante lo *strano*.

Nel corso successivo della sua indagine, comunque, Todorov tenta di suddividere e far corrispondere lo *strano* e il *fantastico* mediante una serie di commistioni e di intrecci (spesso impuri e forse incestuosi) e giunge a una tetrapartizione così articolata: 1. *lo strano puro*; 2. *il*

---

<sup>14</sup> Cfr. J. POTOCKI, *Manoscritto trovato a Saragozza*, edizione critica a cura di R. Ravizzani, trad. it. di G. Bogliolo, Parma, Guanda, 1990. Su questo caposaldo della letteratura fantastica, mi permetto di rinviare al mio saggio " Visioni dell'Orrore. Sade, Potocki, von Kleist" in *Il Sublime e la prosa. Nove esercizi di critica letteraria*, Firenze, Clinamen, 2005, pp. 59-90.

<sup>15</sup> T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario* cit. , pp. 45-46.

<sup>16</sup> *Weird Tales* viene pubblicata per la prima volta nel marzo 1923, nel pieno dell'era della *pulp fiction*. Fondata da J. C. Henneberger nel primo periodo fu diretta da Edward Baird . Dopo i primi tredici numeri e la palese crisi di vendite della rivista, l'*editor* divenne Farnsworth Wright (che vi pubblicò anche parecchia *fantasy*, dando spazio a Robert Edrwin Howard, ad esempio, e alle sue storie di Conan il Cimero). Negli anni Quaranta, sotto la guida di Dorothy McIlwraith, la rivista si aprì anche alla fantascienza e pubblicò autori come Ray Bradbury e Theodore Sturgeon. Dopo una serie di riprese di poco momento sia letterario che economico, la rivista è stata pubblicata da tre *editor* (George H. Scithers, John Gregory Betancourt e Darrell Schweitzer) che l'hanno rilanciata pubblicando autori di storie horror come Tanith Lee, Thomas Ligotti e Brian Lumley. Nel 2007 è stata edita una serie ulteriore della rivista ad opera della Wildside Press.

<sup>17</sup> *Amazing Stories* fu fondata nel 1926 da Hugo Gernsback in persona. Ma Gernsback dovette cedere presto (nel 1929) la testata a Bernard Macfadden della Teck Publications perché aveva fatto bancarotta, causa la Grande crisi e le scarse vendite. A rilevare la rivista poi pensò la Ziff-Davis nel 1938. Successivamente il marchio è passato a diverse altre case editrici per finire nelle mani della Paizo Publishing (una società produttrice di video-giochi) che l'ha chiusa definitivamente nel 2006 (dopo un tentativo di pubblicazione solo on line).

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

*fantastico strano*; 3. *il fantastico meraviglioso* e 4. *il meraviglioso puro*. Se la prima e l'ultima etichetta, proprio per la loro purezza, non sono utilizzabili ai fini di una lettura teorico-sistematica del *fantasy*, i lemmi centrali potrebbero essere più praticabili e adattabili allo scopo. Il *fantastico strano* può essere ri-definito ulteriormente come il "soprannaturale spiegato". In esso, i miracoli apparentemente più inspiegabili sono ricondotti dalla ragione a una ragionevole interpretazione (c'è chi ricorre alla topica dei sogni e dell'abuso di stupefacenti, chi, invece, all'illusione dei sensi o al puro e semplice caso non necessitato). Un intento di tipo razionalistico potrebbe giustificare determinati eventi in opere *fantasy* di grande impatto ma non basta a dare ragione dell'impianto narrativo che elude la porta troppo "stretta" di una ragione troppo raziocinante.

In realtà, quella che può essere meglio utilizzata è la definizione di *fantastico meraviglioso*.

«Passiamo adesso dall'altra parte di quella linea mediana che abbiamo chiamato il fantastico. Siamo nel fantastico meraviglioso: in altre parole, nella categoria dei racconti che si presentano come fantastici e che terminano con un'accettazione del soprannaturale. Si tratta dei racconti più vicini al fantastico puro, giacché, proprio per il fatto che resta non spiegato, non razionalizzato, questo ci suggerisce appunto l'esistenza del soprannaturale. Il limite fra i due sarà quindi incerto; ciò nondimeno la presenza o l'assenza di certi particolari permetterà sempre di decidere»<sup>18</sup>.

E' probabile che nel saggio todoroviano sia proprio il *fantastico meraviglioso* ad essere la possibile chiave di volta del sistema. Sarà a partire da questo elemento che si potranno fare le successive osservazioni (purtroppo schematiche) considerazioni sul *fantasy* e la sua genealogia.

### 3. Genealogia del *fantasy*: *Heroic Fantasy* e *Sword & Sorcery*

E' tradizione ormai invalsa suddividere il *fantasy* in due categorie grossomodo distinte per il contenuto e per la predilezione dimostrata riguardo ai temi: l' *heroic fantasy* e la *sword-and-sorcery*. Questi due grossi blocchi narrativo-tematici, in realtà, si strutturano in molteplici rivoli legati all'ambientazione e al tono scelto per evidenziarli. E' possibile, allora, parlare di *fantasy* epico ambientato spesso in mondi del tutto immaginati (o parzialmente costruiti a partire da leggende che affondano le loro radici in epoche remotissime e rese reali attraverso un minuzioso lavoro sui luoghi e sui personaggi), di *fantasy* romantico (dove si privilegiano le storie d'amore rispetto all'azione e ai combattimenti), di *fantasy* erotico (dove il sesso non è lesinato con il contagocce come nell' *heroic fantasy* – diverso sarà il caso dello *sword-and-sorcery*; esempi di erotismo nel *fantasy* si possono trovare, ad esempio, in certi romanzi di

---

<sup>18</sup> T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario* cit. , p. 55.

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

Philip José Farmer). C'è addirittura un sottogenere dovuto alla penna di Terry Pratchett o del tedesco Walter Moers definito *fantasy* umoristico o comico così come un *fantasy* mitologico o un *fantasy* prevalentemente *dark* e confinante con l'*horror*. Al *fantasy* più determinatamente storico o storicizzato (e di solito inteso a sviluppare temi più o meno originali presenti nel ciclo arturiano) si può affiancare un *fantasy* contemporaneo dove il / i protagonista (i) si trovano improvvisamente proiettati in un mondo parallelo o sovrastante o sottostante a quello nel quale vivono (accade questo, ad esempio, in *La via della gloria* di Robert Anson Heinlein). Un'ultima suddivisione riguarda i *juveniles* in cui il contenuto dovrebbe essere adatto maggiormente a bambini o adolescenti rispetto ad altri sottogeneri di *fantasy* (ma il primo romanzo dell'allora minorenni Chiara Strazzulla in che casella va sistemato?<sup>19</sup>). Infine esiste anche un *fantasy* fondato su mondi immaginari che ambisce contemporaneamente allo statuto di romanzo storico, contaminando eventi conosciuti ad altri totalmente inventati. E naturalmente tutti i sottogeneri, seguendo una logica combinatoria che non conosce eguali, possono intrecciarsi e mescolarsi tra di loro.

Si tratta però di cercare una possibile dimensione analitica che costruisca una linea teorica di demarcazione. La verifica possibile (non certo l'unica) è costituita dai temi predominanti nella costruzione narrativa che li inquadra costitutivamente. La lotta del Bene e del Male e il trionfo finale del primo che quasi sempre sconfigge le tenebre e permette l'emergenza della luce è uno dei *topoi* che contraddistingue tutto il *fantasy*. Va però rilevato che se questa contrapposizione è tipica dell'*heroic fantasy* (si pensi al *Signore degli Anelli* dove il male è personificato in personaggi totalmente negativi e si incarna nell'oggetto fisico dell'anello che deve ritornare là da dove è venuto ed è stato forgiato), nella narrativa dello *sword-and-sorcery* l'idea di una moralità originaria e della necessità di salvaguardarla non è certo al centro degli interessi dei suoi eroi (Conan, in fondo, non è sostanziato da un'etica particolarmente articolata che non si riconosca nell'accettazione della solidarietà tra compagni di lotta, nell'amicizia come vincolo forte tra gli uomini e nella ricerca della propria libertà personale considerata individualisticamente). Nella *heroic fantasy*, ad es., la scelta etica dei personaggi si intreccia con il perseguimento di un'utilità individuale che però deve essere accantonata se prevarica sul benessere comune e generalmente accettato come prevalente. Sulla scia della ricerca del Graal che costituisce il primo esempio letterario di *quest*<sup>20</sup>, quasi sempre l'*heroic fantasy* si concentra nella ricerca o nel possesso di un oggetto particolarmente significativo e decisivo per le sorti del mondo (l'anello di Frodo è praticamente una ripresa archetipale

---

<sup>19</sup> Mi riferisco ai fortunati romanzi *Gli eroi del crepuscolo* (Torino, Einaudi, 2008) e *La strada che scende nell'ombra* (Torino, Einaudi, 2009) di Chiara Strazzulla, libri dei quali bisognerà un giorno occuparsi anche in sede critica e non solo in chiave un po' sensazionalistica come si è fatto finora (la giovane età, il fenomeno *fantasy* presso gli adolescenti, ecc. ecc.).

<sup>20</sup> Sul tema della cerca del Santo Graal, è ancora di straordinaria riflessività la ricerca aurorale di Jessie Laidlay Weston, *From Ritual to Romance* (trad. it. di L. Forconi Ferri, *Indagine sul Santo Graal. Dal rito al romanzo*, Palermo, Sellerio, 1994) che – come è noto – è alla origine della scrittura poetica di *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot.

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

dell'oggetto primario). In gran parte dei romanzi *fantasy*, inoltre, c'è un protagonista che non fa riferimento a una famiglia o a un gruppo consolidato (anche se il rapporto con un clan è quasi sempre d'obbligo) ma è orfano o di condizione umile anche se la dimensione sociale fino ad allora conosciuta nel corso della narrazione si ribalta in condizione nobile o certamente superiore a quella che si conosceva prima alla fine della vicenda. Anche questo aspetto topico deriva dal ciclo arturiano che trova il suo momento culminante nella narrazione delle gesta di *Perceval le Gaulois*, immortalato nell'ultima opera (incompiuta) di Chrétien de Troyes e scritta intorno al 1190.

Proprio in relazione al ciclo arturiano e carolingio, l'ambientazione dell' *heroic fantasy* si riconosce in una sorta di eterno Medioevo incombente, con castelli, tornei, cavalieri senza macchia e senza paura, duelli all'ultimo sangue e dame illibate e sospirose ma capaci talvolta di gesti e azioni straordinarie. Modello esemplare di ciclo narrativo che esibisce tutte queste caratteristiche è sicuramente l'epopea di Shannara di Terry Brooks che va dal 1977 (anno di pubblicazione di *La Spada di Shannara*) al 2009, data del ciclo che si configura come una sorta di *prequel* alle storie raccontate in *La spada di Shannara* e che porta il titolo emblematico di *La genesi di Shannara*. Pur essendo ambientato in uno scenario post-apocalittico dovuto alle guerre atomiche che hanno devastato la Terra, la storia dei Quattro Mondi (gli Umani, i Nani, gli Elfi e gli Gnomi che vivono insieme ai Troll) riporta indietro l'orologio della Storia a una dimensione tra il medioevale e il puramente primitivistico. Ma in Brooks non vale l'appello a una logica tradizionale basata su valori fondamentali (e provati dalla loro arcaicità) quanto la commistione (questa molto post-moderna!) dei generi e delle vicende che non vogliono acquistare respiro epico quanto rimanere in bilico tra mistero e fiabesco<sup>21</sup>. Il rapporto con la mitologia nordica sarebbe poi tutto da verificare nelle sue articolazioni (il percorso dei Druidi è esemplare al proposito).

Le ricorrenti accuse di plagio o di imitazione rivolte a Terry Brooks permettono di rilevare come il modello costituito da *Il Signore degli Anelli* di John Ronald Reuel Tolkien<sup>22</sup> sia ancora oggi insuperato tanto da porsi semanticamente come forma di metafora narrativa *assoluta*.

L'allusione alla dimensione semantica originale dell'opera è legata, in effetti, alla proposta germinale da cui è scaturita – l'invenzione, cioè, di una lingua artificiale (il *Quenya* o alto Elfico) da cui Tolkien trasse l'ispirazione per la creazione di un popolo che fosse in grado di parlarla. Di conseguenza, la potenza della scrittura tolkieniana non nasce tanto (o soltanto) da una volontà di narrazione smisurata di carattere epico quanto da un'operazione di tipo

---

<sup>21</sup> Sul legame del *fantasy* con il mondo della fiaba (e con la fantascienza più tradizionale) è ancora significativo il breve testo di R. CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, ed. it. a cura di P. Repetti, Roma-Napoli, Teoria, 1991.

<sup>22</sup> Sull'epopea redatta da Tolkien la bibliografia è peraltro ormai sterminata. Per la ricostruzione storica dell'ambiente in cui essa è maturata, va ricordato almeno il saggio di H. CARPENTER, *Gli Inklings. Tolkien Lewis Williams & Co.*, trad. it. di M. E. Ruggerini, Milano, Jaca Book, 1985. Carpenter è inoltre autore di una quotata biografia di Tolkien (*La vita di J. R. R. Tolkien*, trad. it., introduzione e note di G. de Turris, Milano, Ares, 1991).

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

linguistico che si trasforma in una ricostruzione di gesta e di vicende che a quella lingua attingono la propria verità letteraria.

Di conseguenza, tutte le vicende e le avventure di Frodo “dalle nove dita” e della Compagnia dell’Anello sono attraversate dalla necessità di creare una nuova civiltà letteraria che trova nella tradizione della lingua inglese arcaica il suo punto d’appoggio e la sua spinta propulsiva. (non a caso fonte letteraria di prima grandezza del romanzo è il *Beowulf*, testo alle origini di tutta la letteratura anglosassone<sup>23</sup>).

Ma se i temi del grande romanzo epico di Tolkien sono ben noti ai lettori di *heroic fantasy* e, come tali, hanno influenzato *tutta* la letteratura ad esso successiva, diverso appare il caso della *sword-and-sorcery* di ascendenza probabilmente meno nobile.

Nata con la pubblicazione dei racconti di Robert E. Howard su riviste come *Weird Tales* (e spesso anche meno note come *Fantasy Fan*, *Space Science Fiction* e *Magazine of Horror*), questo sottogenere deve il suo nome al talento inventivo di Fritz Leiber. Quando, nel 1961, il ventiduenne Michael Moorcock<sup>24</sup> scrisse alla *fanzine Amra* una lettera in cui egli si chiedeva come si potevano ri-battezzare le storie scritte da Howard con protagonista il cimmero Conan risolvendosi a definirle di *epic fantasy*, Leiber gli rispose sulla rivista *Ancalagon*<sup>25</sup> del 6 aprile dello stesso anno. In un numero successivo di *Amra* (luglio 1961) ribadì la sua ipotesi di nome da dare al sottogenere amato da Moorcock :

«Sono certo più che mai che questo campo narrativo dovrebbe essere chiamato narrazione di *sword-and-sorcery*. Questo termine descrive accuratamente le posizioni di livello culturale e di elemento sovranaturale presenti in esso e inoltre lo distingue immediatamente dai romanzi di *cloak-and sword* (le avventure in ambito storico) e (abbastanza incidentalmente) anche dai romanzi di *cloak-and-dagger* (lo spionaggio storico)».

La *spada* come elemento che contraddistingue la forza e la potenza dell’eroe e la *stregoneria* come irruzione dell’elemento soprannaturale introdotto quasi sempre dall’esterno ad opera di forze malvagie nella storia narrata contraddistinguono, quasi sempre, le avventure di Conan (come pure quelle di Jirel di Jory creata dalla penna di Catherine L. Moore in *Il bacio del Dio Nero* del 1934 o le vicende di Eric di Melniboné di Moorcock).

---

<sup>23</sup> Non a caso, nel 1936, Tolkien tenne una conferenza di notevole importanza su questo poema intitolato *Beowulf: the Monsters and the Critics* (il testo della riflessione tolkieniana fu pubblicato, nello stesso anno, nei *Proceedings of the British Academy*, 22 (1936), pp. 245–95).

<sup>24</sup> Va ricordato, però, che all’epoca Moorcock aveva già pubblicato il primo libro della Saga di Elric di Melniboné (il secondo volume, tuttavia, dovrà attendere fino al 1976 per vedere la luce).

<sup>25</sup> Se *Amra* è una fortezza omayyanide di grande bellezza situata vicino alla mitica città di Petra, *Ancalagon* era un drago creato da Morgoth (o Melkor, in sostanza il Satana tolkieniano) che viveva nella Terra di Mezzo ed era dotato da una capacità di fuoco emesso dalla sua bocca di potenza assoluta.



## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

Ma, a differenza dell' *heroic fantasy*, quello che contraddistingue la *sword-and-sorcery* non è l'ampiezza o il respiro epico della storia raccontata quanto la furia scatenata, il *berserk*, dell'eroe nei confronti del nemico (naturale e sovranaturale) che gli si contrappone e il suo fascino esibito e subito dai personaggi femminili che lo accompagnano nelle vicende di cui è protagonista (l'eroe alla Conan, infatti, si impone sulle numerose e bellissime *partner* femminili che incontra ed esercita

Un potere carismatico anche sugli uomini che guida e lo seguono in maniera spesso irrazionale).

Se nell' *heroic fantasy* l'eroe non ha poteri o forza eccezionali ma è solitamente solo destinato a compiere la sua missione (e, una volta compiuta, chiude poi definitivamente con il suo ruolo straordinario e torna alla normalità), nella *sword-and-sorcery* il protagonista delle sue eccezionali avventure resta tale e pur sempre in attesa di iniziarne altre. In essa, infatti, la cavalcata dell'eroe non ha mai fine né potrebbe, dato che esso non saprebbe fare altro (Conan si annoierebbe a rimanere senza saccheggi da compiere e uomini con cui combattere). La sua missione è quella di continuare a vivere sempre e comunque e l'esistenza per lui coincide con la lotta e la ricerca del piacere<sup>26</sup>.

In conclusione e come prima ipotesi di lavoro: il *fantasy* appartiene al genere del meraviglioso fantastico (secondo la quadripartizione di Todorov) e, al suo interno, esistono due moduli semantici (con pressoché infinite diramazioni). Per differenziarli come sottogeneri e analizzarli meglio, è necessario studiarne temi e dimensioni spazio-temporali in un'ottica che vede l'*heroic fantasy* privilegiare la dimensione collettiva e la *sword-and-sorcery* quella individuale. Per questo motivo, il meraviglioso deve sposarsi con il tono epico della narrazione ed evitare la dimensione psicologica

che appartiene e si confà meglio ad altri dispositivi del Fantastico (il fantastico strano, ad esempio,

o lo strano puro nelle definizioni presenti in *La letteratura fantastica* di Todorov).

---

<sup>26</sup> Come avviene – solo per fare un esempio significativo – alla fine di “Lo stagno dei Neri”, un racconto uscito su *Weird Tales* dell'ottobre 1933: “– E ora? – chiese la ragazza, esitando. – Il saccheggio dei mari! – rise il cimiero. – Una ciurma da quattro soldi, e per di più ridotta a brandelli, ma che può manovrare la nave; e marinai se ne trovano sempre. Vieni qua, ragazza, e dammi un bacio. – Un bacio? – gridò lei isterica. – Tu pensi ai baci in una situazione come questa?. La risata del cimiero si alzò al di sopra dello schiocco e del rombo delle vele, mentre l'afferrava di peso con un braccio possente e baciava le sue labbra rosse con uno schiocco di piacere. – Penso alla vita! – ruggì. – I morti sono morti, e quel che è stato è stato! Ho una nave e un equipaggio per combattere e una ragazza con le labbra come vino, e questo è tutto quello che ho mai chiesto. Leccatevi le ferite, amici, e stappate una botte di birra scura. State per manovrare una nave come mai è stata manovrata prima. Cantate e danzate mentre vi preparate, maledizione! Al diavolo gli specchi di mare non frequentati! Ci dirigiamo in acque dove i porti siano ricchi, e i mercantili pieni di ricchezze da saccheggiare!” (R. E. HOWARD, *Conan l'usurpatore*, trad. it. di G. L. Staffilano, Milano, Nord, 1984<sup>2</sup>, pp. 203-204)..

## **RETROGUARDIA**

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

### ***Saggi pubblicati su Retroguardia***

1. Giuseppe Panella, **ELOGIO DELLA LENTEZZA. Paul Valéry e la forma della poesia**
2. Giuseppe Panella, **D'ANNUNZIO E LE IMMAGINI DEL SUBLIME. L'Alcyone, la Fedra e altre apparizioni**
3. Giuseppe Panella, **DINO CAMPANA: LA POETICA DELL'ORFISMO TRA PITTURA E SOGNO**
4. Giuseppe Panella, **REGOLE PER SOPRAVVIVERE. Modelli di analisi per una storia della fantascienza italiana**
5. Giuseppe Panella, **LE METAMORFOSI E I MITI. Indagine su Pietro Civitareale**
6. Giuseppe Panella, **RIFLESSIONI SULLA POESIA PER LETTORI UN PO' ANNOIATI (A RAGIONE ?)**
7. Giuseppe Panella, **IL SUBLIME RIVENDICATO: ADORNO E LA VERITA' DELLA BELLEZZA**
8. Giuseppe Panella, **TEMPO DELLA RIVOLTA E MOMENTO DEL QUOTIDIANO. Il racconto degli anni di piombo**
9. Giuseppe Panella, **LE IMMAGINI DELLA POESIA. Due modelli di descrizione lirica: Bartolo Cattafi e Mario Benedetti**
10. Giuseppe Panella, **GARANTIRE IL COLPEVOLE. Logica dell'errore giudiziario.** (Postfazione al volume *L'errore giudiziario. L'affaire Dreyfus, Zola e la stampa italiana* di Massimo Sestili)

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

11. Giuseppe Panella, **IL NATURALISMO E ZOLA: UNA TEORIA FILOSOFICA DEL ROMANZO** (Introduzione al volume ÉMILE ZOLA, *SCRITTORE SPERIMENTALE*. Per la ricostruzione di una poetica della modernità di Giuseppe Panella)
12. Antonino Contiliano, **DIVISIONI SPOSTATE E ALLEGORIA “RIFLETTE”**
13. Antonino Contiliano, **IL TEMPO E LA POESIA ANTAGONISTA. I PROCESSI ASIMMETRICI**
14. Giuseppe Panella, **ANATOMIA DEL ROMANZO-SAGGIO: IL CASO DI *FRATELLI D’ITALIA* DI ALBERTO ARBASINO**
15. Antonino Contiliano, **TEMPO MOLTEPLICITA’ IDENTITA’**
16. Bernardo Puleio, **PER UN’ INTERPRETAZIONE LAICA DELL’ULISSE DANTESCO**
17. Giuseppe Panella, **RIFRAZIONI DEL SUBLIME. DALL’ ORRORE AL GROTTESCO**
18. Antonino Contiliano, **PER UNA CRITICA DELL’ECONOMIA POETICA DELL’IO**
19. Giuseppe Panella, **ALBERTO ARBASINO E LA “VITA BASSA”**. Indagine sull’Italia degli Ottanta in cinque mosse
20. Valentina Fortichiari, **INTRODUZIONE A *REALISMO E FANTASIA* DI GUIDO MORSELLI** (Introduzione al volume Guido Morselli, *REALISMO E FANTASIA*, Nuova editrice Magenta, 2009)
21. Giuseppe Panella, **DUE TEMPI DELLA POESIA DI ANTONIO SPAGNUOLO: *CANDIDA E DIETRO IL RESTAURO***

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

22. Giuseppe Panella, **MOSTRI MARINI IN AVVISTAMENTO. Note sulla poesia di Roberto Corsi** (Postfazione al volume Roberto R. Corsi, ALL'ORZA, [www.laRecherche.it](http://www.laRecherche.it), 2010)
23. Giuseppe Panella, **ARNO SCHMIDT O DELLA VERITA'**
24. Antonino Contiliano, **UNO SGUARDO SULLA POESIA A SUD E L'ANTIGRUPPO** (in *La soglia dell'esilio*, Prova d'Autore, 2000, pp.99-178)
25. Giuseppe Panella, **LA SOLITUDINE DEL CRITICO. Considerazioni su alcuni libri recenti e il destino della poesia** (in "Italian Poetry Review", (IV), 2009, pp. 351-358)
26. Francesco Sasso (a cura), **ANTONIO PORTA LEGGE GUIDO MORSELLI. Quattro recensioni.**
27. Giuseppe Panella, **IL TEMPO DELLA FELICITA'. Tempo ultimo e tempo dell'inizio nell'opera di Marcel Proust (e di Gilles Deleuze)** (in Aa.Vv., *Le vie di Marcel Proust*, ed. LaRecherche.it, 2010)
28. Giuseppe Panella, **UN LETTORE DI PROVINCIA. Serra, la letteratura e altro**
29. Domenico Mezzina, **UN «RACCONTO NAZIONALE»: FRANCO MARCOALDI, VIAGGIO AL CENTRO DELLA PROVINCIA**
30. Giuseppe Panella, **UNA PASSIONE LUNGA TUTTA LA VITA. Per Vittorio Vettori studioso e poeta**
31. Antonino Contiliano, **NELLA POESIA DI "CALPESTARE L'OBLIO" E DE "L'IMPOETICO MAFIOSO". L'egemonia del "Noi-rebeldia"**
32. Giuseppe Panella, **CLERICUS DI UN ALTRO MEDIOEVO. I due tempi della poesia di Luciano Fintoni**

## RETROGUARDIA

*quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso*

---

33. Marta Barbaro, **LA PAROLA PLURALE. Ero(s)diade di Antonino Conciliano**
34. Giuseppe Panella, **DISPOSITIVI DEL FANTASTICO. L'horror, il fantasy, la sword & sorcery** (in *I figli di Beowulf 2010. Il nuovo fantasy italiano*, a cura di Alberto Henriet, Midgard Editrice, 2011, pp.153-171)

## RETROGUARDIA

quaderno elettronico di critica letteraria a cura di Francesco Sasso

---

### *In rete:*

Saggio pubblicato su *Retroguardia 2.0* (<http://retroguardia2.wordpress.com/>) e *La poesia e lo spirito* (<http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/>).

Biobibliografia di Giuseppe Panella:

<http://retroguardia2.wordpress.com/biobibliografia-di-giuseppe-panella/>

Saggi letterari in formato PDF pubblicati su *Retroguardia 2.0*:

<http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/>

Leggi tutti gli articoli di Giuseppe Panella pubblicati su *Retroguardia 2.0*:

<http://retroguardia2.wordpress.com/category/panella-giuseppe/>