

STEFANO LAZZARIN

WEIRD, FANTASTICO, NEW ITALIAN *WEIRD*. QUALCHE OSSERVAZIONE SU UN RECENTE DIBATTITO CRITICO

Una querelle terminologico-concettuale

Chi segua anche distrattamente il dibattito critico italiano, e in particolar modo le discussioni – più o meno ‘accademiche’ o ‘militanti’ – sulla letteratura italiana contemporanea e ipercontemporanea, si sarà accorto che una nuova parola, una nuova categoria, ha fatto capolino da qualche anno a questa parte, e va incontrando un successo sempre maggiore: *weird*. Ricorderò, a mo’ di *ouverture* del presente saggio, qualche esempio.

Nel maggio 2018 viene messo online, sul sito della casa editrice romana NERO Editions, fondata nel 2004 e in prima linea nell’introdurre in Italia i protagonisti del dibattito internazionale sul *weird* (ha pubblicato fra l’altro Fisher e i due VanderMeer, di cui riparleremo), la rassegna intitolata *Il canone strano*, a cura di Carlo Mazza Galanti: una serie di sedici saggi su altrettanti autori novecenteschi italiani, di cui il curatore propone per l’appunto una lettura – e una canonizzazione – in chiave *weird*¹. Nello stesso anno 2018 si svolge presso l’Università di Padova un convegno su ‘tendenze’ e ‘prospettive’ della narrativa horror italiana ipercontemporanea; fra i saggi che vengono presentati in questa occasione, poi riuniti in un volume a cura di Marco Malvestio e Valentina Sturli, ce n’è uno, quello di Giuseppe Carrara², che verte sugli ‘effetti di spaesamento’ – intesi non tanto secondo i dettami dello straniamento enunciati dal classico Šklovskij³ quanto appunto come effetti *weird* – nella recente narrativa italiana. Il 2019 e il 2020 sembrano in Italia, per quanto riguarda il *weird*, due annate ‘vuote’; ma la calma apparente dissimula il processo di graduale metabolizzazione del libro di Fisher, uscito in traduzione italiana nel 2018⁴: processo di cui si vedono i primi frutti nel 2021, con ben tre saggi che vertono sul *weird* italiano, il dibattito sul *weird* e la definizione della

1 Cfr. C. MAZZA GALANTI, *Il canone strano*, <https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>, messo online l’8 maggio 2018 (ultimo accesso 16/11/2022). Gli autori rispondono ai nomi di Giovanni Papini, Alberto Savinio, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Italo Calvino, Primo Levi, Rodolfo Wilcock, Mario Soldati, Giorgio De Maria, Guido MorSELLI, Paolo Volponi, Giorgio Manganelli, Anna Maria Ortese, Valerio Evangelisti, Antonio Moresco, Michele Mari.

2 Cfr. G. CARRARA, *Effetti di spaesamento nella recente narrativa italiana*, in *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror del nuovo millennio*, atti del convegno (Padova, 12-13 aprile 2018), a cura di M. Malvestio e V. Sturli, Milano, Mimesis, 2019, pp. 35-50.

3 Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *L’art comme procédé*, in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov, préface de R. Jakobson, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 76-97, e soprattutto la p. 83.

4 Cfr. M. FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l’inquietante nel mondo contemporaneo*, postfazione di G. Didino, traduzione di V. Perna, Roma, minimum fax, 2018.

categoria. Marta Rosso⁵ propone di «ripensare questo concetto non in termini di genere ma di *dispositivo*» e definisce il *weird* come «uno strumento, un espediente narrativo» ben più che un genere⁶, prima di farlo coincidere, nelle pagine finali del suo saggio⁷, con la letteratura polimorfa e inafferrabile dell'ipercontemporaneità, dissolvendone la specificità nella sovrabbondante attualità delle scritture del nostro presente. Marco Malvestio⁸ indaga sull'uso che i critici italiani hanno fatto di questa categoria, evidenziandone «la [...] diretta continuità con un concetto di più lungo corso usato in Italia per definire la letteratura del soprannaturale, e cioè quello di *fantastico*»⁹. Infine, Francesco Corigliano¹⁰ – in un libro dove peraltro i riferimenti alla letteratura italiana sono poco numerosi – propone di considerare il *weird* come «*un modo letterario il cui tema centrale è l'inconoscibilità del soprannaturale, basato sulla tendenza al verosimile e sull'uso di allusioni e di omissioni all'interno della narrazione*»¹¹. Per concludere questa rassegna, destinata probabilmente ad arricchirsi – facile profezia – nei mesi a venire, va ricordato il recente saggio a quattro mani di Daniela Bombara e dello stesso Corigliano¹², che indaga sul *weird* in relazione ad altre categorie più o meno ricorrenti nel dibattito italiano odierno quali fantastico, spettrale, postumano, *folk horror*.

Ora: questo fervore di puntualizzazioni, categorizzazioni, esemplificazioni merita a sua volta una riflessione, se non altro come fatto sociologico; e poi perché costituisce una sfida intellettuale da raccogliere, con il *focus* concentrato sulla produzione ipercontemporanea ma non solo (nel saggio di Bombara e Corigliano appena menzionato, ad esempio, i sondaggi sul *weird* si ampliano a coinvolgere la letteratura dell'Ottocento italiano, dai romantici a Verga e Serao). E dunque sarà lecito chiedersi, fra le altre cose: come è stato inteso il *weird* dagli interpreti italiani e, prima di loro, da scrittori e teorici stranieri (cioè angloamericani, è quasi superfluo aggiungerlo, visto che la parola proviene dalla lingua inglese)? È una categoria che si rivela proficua, qualora la si applichi alla letteratura italiana contemporanea e ipercontemporanea, oppure no? Descrive – nell'uso che ne è stato fatto sinora da critici e teorici – fenomeni non ancora identificati e interpretati, ci permette dunque di scoprire un nuovo oggetto di studio, oppure siamo di fronte nella maggioranza dei casi a una moda intellettuale, una di quelle parole d'ordine che periodicamente infiammano il dibattito intellettuale nei Paesi del capitalismo avanzato, proprio come, se si vuole, a suo tempo e per certi versi, è stata

5 Cfr. M. ROSSO, *La costellazione del 'new Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità*, «Enthymema», XXVIII, 2021, pp. 205-230.

6 Ivi, p. 215.

7 Cfr. ivi, pp. 220 sgg.

8 Cfr. M. MALVESTIO, *New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio*, «The Italianist», 41, 1, 2021, pp. 116-131.

9 Ivi, p. 117.

10 Cfr. F. CORIGLIANO, *La letteratura 'weird'. Narrare l'impensabile*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

11 Ivi, p. 89. Qui e di seguito, il corsivo appartiene sempre ai testi citati.

12 Cfr. D. BOMBARA e F. CORIGLIANO, *Oltre la fine. Fantastico italiano e postumano, tra spettri e folk horror*, in *Italian Studies Across Disciplines. Interdisciplinarity, New Approaches, and Future Directions*, a cura di M. Ceravolo e A. Finozzi, Roma, Aracne, 2022, pp. 293-321.

anche la parola ‘fantastico’? E ancora, e a proposito di fantastico: ha senso, è opportuno, è economico sul piano scientifico e argomentativo, sostituire la categoria del fantastico con quella del *weird*, come viene fatto abbastanza spesso, mi sembra, da parte dei critici che si interessano alla letteratura italiana ipercontemporanea? Ci sono altre categorie – per esempio il soprannaturale di cui parla Francesco Orlando nel suo libro postumo¹³ – che potrebbero essere usate più proficuamente? E infine, e forse soprattutto: il *weird*, che è una categoria che sorge in ambito anglo-americano per indicare un certo uso del soprannaturale in letteratura, un certo tipo di testi letterari, combacia con le caratteristiche dei testi italiani, più o meno recenti?

Certo alle domande che precedono sarà difficile fornire una risposta esauriente, e senz’altro impossibile fornire una risposta definitiva; non è questo il luogo, del resto, per sì arduo cimento. E però a mio avviso si dovrà tentare: perché per quanto il tentativo risulti imperfetto e sia fatalmente destinato a essere superato, a diventare obsoleto nell’istante in cui viene compiuto o poco dopo, ci permette comunque di avvicinarci alla comprensione – e a comprendere, o a cercare di farlo, la natura umana è condannata. Non esito a dire che io nutro fiducia nelle operazioni di astrazione, categorizzazione, tassonomia e nomenclatura: se posso capire le riserve di Louis Vax sulle operazioni intellettuali del definire e del classificare¹⁴, se ammiro la brillante ironia di Borges contro i cartografi del reale e dello scibile e contro la loro mania di mettere nomi ovunque¹⁵, non per questo credo si debba rinunciare a esercitare l’arte dell’astrarre e del categorizzare. Appunto perché ogni esercizio di astrazione e categorizzazione è un esercizio di comprensione: ragionare sui concetti e le parole, chiedersi, come nel caso specifico, fino a che punto siano utili per l’intelligenza dei fenomeni, ci aiuta a capire. E quando la risposta è affermativa, quando le parole e i concetti sono utili per davvero, allora diventano un potente strumento d’interpretazione: sarebbe poco sensato rinunciarvi per un pregiudizio anti-nominalistico che si rivelerebbe, alla prova dei fatti, altrettanto paralizzante del suo contrario, il pregiudizio nominalistico¹⁶.

13 Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di T. Pavel, Torino, Einaudi, 2017.

14 Cfr. L. VAX, *Les chefs-d’œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 47-48: «Mais pourquoi définir le fantastique? Le naturaliste n’a que faire d’une définition du mot *nature*. Et pourquoi fatiguer l’esprit quand le cœur suffit à la tâche? Il en est du fantastique comme du gracieux, du comique et du sublime: pour identifier la chose, il n’est pas nécessaire de disposer d’une définition du mot». Ho discusso questa posizione anti-nominalistica nel saggio *Da Dante pop a Dante trash. Prime linee d’interpretazione per un approccio ancora inedito*, in *Dante trash. Sulla desacralizzazione della «Commedia» nella cultura contemporanea*, a cura di S. Lazzarin, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2021, pp. 16-17.

15 Cfr. J.L. BORGES, *Del rigore nella scienza*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 1253. Ho commentato la logica di questo celebre testo in S. LAZZARIN, *Dérive(s) du fantastique. Considérations intempêtes sur la théorie d’un genre*, «Comparatistica», annuario italiano di letterature comparate, XIV, 2005, pp. 113-136.

16 Le convinzioni qui espresse sono all’origine di due analoghi tentativi di definizione e chiarimento, che ho compiuto qualche anno fa in territori limitrofi rispetto a quello di cui mi occupo ora: ovvero il campo del fantastico italiano – e letterature contigue e apparentate – e quello del surreale/surrealismo italiano. Cfr. rispettivamente S. LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in S. LAZZARIN, F.I. BENEDEUCE, E. CONTI, F.

Alle origini del weird: Lovecraft

Che per valutare adeguatamente il significato e le possibili applicazioni – ma anche l’opportunità ed economicità – della categoria del *weird* si debba risalire alle origini, e cioè a Lovecraft e ai suoi racconti e saggi, non sono in pochi ad averlo sostenuto¹⁷. Questo scrupolo filologico è fondato: a Lovecraft «la definizione di *weird* è maggiormente legata, sia perché la quasi totalità delle sue pubblicazioni in vita ha avuto luogo sull’iconica rivista *Weird Tales* [...], sia perché Lovecraft stesso ne è stato un grande teorico, come testimonia il suo noto saggio *Supernatural Horror in Literature*»¹⁸. Al tempo stesso, ci sono due *ma*: da un lato, un siffatto lavoro archeologico di inchiesta sulle fonti non è ancora stato compiuto in modo sufficientemente approfondito dai teorici del *weird* italiano¹⁹; dall’altro lato e soprattutto, ritornare a Lovecraft significa imbattersi in un’aporia originaria, mai davvero risolta: quella relativa all’eventuale uso del termine *weird* alla stregua di una categoria letteraria *generica* o *modale*.

Che cosa intende, dunque, Lovecraft con la parola *weird* e l’etichetta *weird tale*? Lo scrittore americano muove da basi psicologiche e fenomenologiche, ben più che di teoria letteraria; il famoso *incipit* del saggio del 1927 (la cui versione definitiva, sensibilmente rielaborata, esce postuma nel 1945) pone l’accento sulla fortissima e primordiale emozione della paura, comune a ogni essere umano in quanto tale, e su quella sua decisiva variante che proviene dal contatto con l’ignoto:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the *weirdly* horrible tales as a literary form²⁰.

La paura sopravvive nell’uomo moderno in virtù di associazioni inconsce cristallizzate da millenni di storia, che sono state in grado di resistere a tutte le successive ondate della razionalità scientifica oggi dominante, e che aspettano soltanto un’occasione per risorgere intatte dinanzi a noi:

FONI, R. FRESU, C. ZUDINI, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016, pp. 1-58; e S. LAZZARIN, *Surreale e surrealismo italiano. Appunti per la storia di due categorie critiche (o forse una)*, in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di A. Gialloretto e S. Jurišić, Novate Milanese (MI), Prospero Editore, 2021, pp. 37-80. Non è ovviamente escluso che, volendo fare chiarezza e sgombrare il campo da equivoci terminologico-concettuali, io non abbia fatto altro che aumentare gli uni e l’altra – gli equivoci e la confusione. Ma appunto, tentar bisogna...

17 Fra gli altri, FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 18.

18 MALVESTIO, *New Italian Weird?*, cit., p. 121.

19 Con due eccezioni: le pagine ben centrate in cui Marta Rosso ricostruisce sommariamente la storia della categoria prima ch’essa fosse ripresa nel dibattito italiano (cfr. ROSSO, *La costellazione del ‘new Italian weird’*, cit., pp. 206-215); e l’ottimo contributo di Marco Malvestio, che non dimentica, pur nella trattazione più concisa, nessun passaggio cruciale (cfr. MALVESTIO, *New Italian Weird?*, cit.).

20 H. P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature*, a cura di E.F. Bleiler, New York, Dover Publications, 1973, p. 12.

though the area of the unknown has been steadily contracting for thousands of years, an infinite reservoir of mystery still engulfs most of the outer cosmos, whilst a vast residuum of powerful inherited associations clings round all the objects and processes that were once mysterious, however well they may now be explained. And more than this, there is an actual physiological fixation of the old instincts in our nervous tissue, which would make them obscurely operative even were the conscious mind to be purged of all sources of wonder²¹.

Annotiamo *en passant* il debito di questa concezione nei confronti del ritorno del superato teorizzato da Freud – al quale peraltro Lovecraft non aveva risparmiato le critiche²² – e facciamo un passo avanti: il *weird tale* è per eccellenza la forma letteraria capace di ridestare questo patrimonio latente dall’eccezionale forza suggestiva; qui risiedono la sua funzione e la sua ragion d’essere. Ne consegue che la letteratura *weird* appare, agli occhi di Lovecraft, tanto più riuscita quanto più alto sarà il suo impatto emozionale sul lettore:

Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation. We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear [...]. Therefore we must judge a *weird* tale not by the author’s intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point. [...] The one test of the really *weird* is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening, as if for the beating of black wings or the scratching of outside shapes and entities on the known universe’s utmost rim. And of course, the more completely and unifiedly a story conveys this atmosphere, the better it is as a work of art in the given medium²³.

Con le citazioni si potrebbe continuare, ma il dato essenziale mi sembra chiaro: per Lovecraft la letteratura *weird* è legata indissolubilmente a quell’orrore soprannaturale che campeggia nel titolo del suo saggio più famoso. Ora, il fatto è che l’orrore soprannaturale è un *tema* della letteratura, non un *genere*: e quando Lovecraft parla di *weird literature* non sta, propriamente, definendo un genere letterario, quanto piuttosto ripercorrendo la storia delle occorrenze letterarie di un certo tema. Lo dimostra il fatto che alla *weird literature* secondo Lovecraft appartiene tutta la tradizione del romanzo gotico, quello sì genere letterario, ma molto dissimile dai racconti dell’americano; e vi ap-

21 Ivi, p. 14.

22 Si veda ad esempio la seguente allusione, che compare sempre nel capitolo introduttivo di *Supernatural Horror in Literature*: «no amount of rationalisation, reform, or Freudian analysis can quite annul the thrill of the chimney-corner whisper or the lonely wood» (ivi, p. 13).

23 Ivi, p. 16.

partengono, inoltre, opere diversissime, senz'altro non ascrivibili allo stesso genere, come il *Beowulf* e i racconti di M.R. James – opere che appunto contengono effetti *weird* ma li sviluppano in modo totalmente diverso. E ancora: che l'impostazione conferita da Lovecraft al suo discorso, forse al di là delle sue stesse intenzioni, sia fundamentalmente tematica e non generico-modale o tipologica, viene confermato da un'occhiata ai titoli dei capitoli di *Supernatural Horror*, nei quali lo scrittore americano varia *ad libitum* una serie di formule generiche dal valore sinonimico: *Horror Tale* (cap. II), *Gothic Novel* (III), *Gothic Romance* (IV), *Gothic Fiction* (V), *Spectral Literature* (VI), *Weird Tradition* (VIII, IX). *Weird tradition, gothic novel, horror tale* non sono altro, in Lovecraft, che particolari varianti o configurazioni (più di carattere tematico che storico) della letteratura che parla dell'orrore soprannaturale; d'altro canto, lo stesso sintagma *supernatural horror* è del tutto intercambiabile, per esempio, con *fear* o *dread*: Lovecraft lo applica con facilità ai testi ottocenteschi (che a rigore dovrebbero respingerlo, visto che tutt'al più presagiscono la rivoluzionaria concezione lovecraftiana del tema in questione).

Ripeto: quando si parla di *Supernatural Horror in Literature* e di letteratura *weird*, non bisognerebbe mai dimenticare che Lovecraft ragiona su un tema della letteratura o, se prestiamo attenzione al versante fenomenologico della faccenda, su un effetto che essa produce. Ma – ed è questo il punto cruciale, l'aporia alla quale alludevo sopra – nessun tema (né effetto, possiamo tranquillamente aggiungere) è esclusivo di un genere letterario, né sufficiente alla sua delimitazione: «Non ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria»²⁴.

Il weird come (neo-)avanguardia letteraria: i due VanderMeer

Il primo decennio del nostro secolo vede la pubblicazione dei due principali manifesti di quello che si presenta come un autentico movimento letterario, il *New Weird*: si tratta delle antologie *The New Weird* (2008) e *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories* (2011), entrambe curate da Ann e Jeff VanderMeer²⁵. In che cosa consisterebbe, a detta dei suoi promotori, il *New Weird*? Le recensioni e le schede editoriali disponibili online ne tentano una caratterizzazione per lo più tematica, con qualche apertura sul versante dei generi narrativi più o meno tradizionali, e senza dimenticare i precedenti 'classici', da Lovecraft a Peake:

24 R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 75.

25 Cfr. rispettivamente *The New Weird*, a cura di A. VanderMeer e J. VanderMeer, San Francisco, Tachyon Publications, 2008, e *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories*, a cura di A. VanderMeer e J. VanderMeer, prefazione di M. Moorcock, postfazione di C. Miéville, London, Corvus, 2011.

Descend into shadowy cities, grotesque rituals, chaotic festivals, and deadly cults. Plunge into terrifying domains, where bodies are remade into surreal monstrosities, where the desperate rage against brutal tyrants. Where everything is lethal and no one is innocent, where Peake began and Lovecraft left off – this is where you will find the New *Weird*.

Edgy, urban *fiction* with a visceral immediacy, the New *Weird* has descended from classic fantasy and dime-store pulp novels, from horror and detective comics, from thrillers and noir. All grown-up, it emerges from the chrysalis of nostalgia as newly literate, shocking, and utterly innovative.

Here is the very best of the New *Weird* from some of its greatest practitioners. This canonic anthology collects the original online debates first defining the New *Weird* and critical writings from international editors, culminating in a ground-breaking round-robin piece, “Festival Lives”, which features some of the hottest new names in New *Weird fiction*²⁶.

Sicuramente accattivante per il grande pubblico, che poco si cura di teoria e nomenclatura del sistema letterario, questa caratterizzazione è del tutto insufficiente a circoscrivere e delimitare il fenomeno di cui ci stiamo occupando: su queste basi, è impossibile evidenziarne l’eventuale specificità e le differenze con gli altri generi letterari chiamati in causa («urban fiction», «fantasy», «pulp novels», «horror and detective comics», «thrillers», «noir»). Ammesso e non concesso che il *weird* venga qui *definito*, come pretenderebbe il riferimento agli «online debates first defining the *New Weird*», lo è solo in quanto miscela eterogenea di elementi (tematici, generici, narrativi) disparati, accozzati insieme senz’altro criterio che non sia la nostalgia ironica nei confronti della Grande Tradizione – ovvero un elemento che è stato da tempo riconosciuto come tratto caratterizzante della letteratura dell’epoca postmoderna²⁷.

Quanto all’antologia del 2011, *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories* mira a raccogliere in un unico ‘compendio’ di ben 1126 pagine tutto il patrimonio letterario del *weird*. Ma se, di nuovo e fatalmente, ci chiediamo che cosa sia il *weird*, da questo secondo, monumentale lavoro non ricaveremo maggiori certezze che dal primo. Partendo dalla constatazione che *weird* risulta sostanzialmente un «modern-day synonym for ‘strange’ or ‘unusual’»²⁸, e consapevoli della difficoltà semantico-definitoria che ne discende, Ann e Jeff VanderMeer scelgono di attenersi alla definizione formulata dal più famoso teorico della *weird fiction*: «A ‘weird tale’, as defined by H.P. Lovecraft [...] is a story that has a supernatural element but does not fall into the category of tradi-

26 Scheda editoriale anonima disponibile su Google: cfr. il sito https://books.google.fr/books/about/The_New_Weird.html?id=eR7uAAAAMAAJ&redir_esc=y (ultimo accesso 19/11/2022).

27 Cfr. in proposito almeno L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, London-New York, Routledge, 1988, e R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

28 M. MOORCOCK, *Foreweird [sic]*, in *The Weird. A Compendium of Strange and Dark Stories*, cit., p. XIV.

tional ghost story or Gothic tale, both popular in the 1800s»²⁹. Una definizione *sub specie negationis*, insomma: il *weird* è narrativa soprannaturale che non corrisponde né alla definizione tradizionale della storia di fantasmi (del racconto fantastico, potremmo dire con la terminologia della ‘scuola francese’³⁰), né a quella dell’altro genere ‘classico’ del soprannaturale letterario, il gotico. Sbrigativamente liquidata la questione della definizione, i due curatori riducono il campo d’indagine al secolo più ricco di esempi ‘lovecraftiani’, il Novecento, e per il resto si affidano all’ordinamento più neutro che esista, seguendo la data di pubblicazione dei racconti antologizzati.

In sintesi, i due VanderMeer – che sono soprattutto scrittori, e il dato non sarà inessenziale – non si interessano davvero alla possibilità di definire il *weird* e il *new weird*, in sé e/o in riferimento a una compagine di nozioni prossime o contigue, ma a loro volta distinguibili con sicurezza dalla categoria centrale. E non lo fanno perché, questo è il punto, non stanno indagando da teorici della letteratura sulla produzione a loro contemporanea, bensì stanno cercando di varare una neo-avanguardia letteraria *weird*: non diversamente da quanto fecero precedentemente, in altri campi, i vessilliferi del *neorealismo* letterario o cinematografico e quelli della *neoavanguardia* italiana del Gruppo 63 – in questi casi il prefisso *neo-*, proprio come l’aggettivo *new*, con la sua esibita e battagliera rivendicazione di novità, costituisce un sintomo rivelatore.

Il weird come esperienza estetica: Fisher

Nel 2017 esce l’opera postuma di Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, destinata a influenzare tutto il dibattito critico contemporaneo sulla categoria. Per il suo impatto internazionale – che si rivela particolarmente forte in Italia – *The Weird and the Eerie* merita qui un indugio approfondito.

Che cos’è il *weird* per Fisher e qual è il suo statuto categoriale? *Weird* ed *eerie* sarebbero due sfumature della stranezza, che il teorico inglese intende in senso deliberatamente anti-freudiano³¹: «il *weird* è ciò che è fuori posto, ciò che non torna», e sul piano espressivo – letterario ma anche cinematografico, musicale, ecc. – assume la forma di una «combinazione di due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo»³²; l’*eerie*, invece, «è fondamentalmente legato a questioni di agentività (*agency*)», e suscita una perplessità di natura metafisica che può essere tradotta in due domande speculari e complementari: «Perché qui c’è qualcosa quando non dovrebbe esserci niente? Perché qui non c’è niente quando dovrebbe esserci qualcosa?»³³. Fin da queste poche citazioni,

29 A. VANDERMEER e J. VANDERMEER, *Introduction*, ivi, p. XV.

30 Sulle due scuole teoriche del fantastico, francese e anglosassone o angloamericana, cfr. LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano*, cit., pp. 4-5 e 33.

31 Si veda il capitolo introduttivo del libro, *Introduzione. Weird e eerie (oltre l’unheimlich)*, in FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 7-13.

32 Ivi, p. 10.

33 Ivi, p. 12.

si coglie subito il salto di qualità compiuto da Fisher rispetto ai predecessori: le definizioni proposte in *The Weird and the Eerie* sono più semplici e chiare di quelle viste finora, e proprio per questo consentono, se applicate e/o trasposte ad altri ambiti di riflessione, proficui rilievi. E però il tentativo di Fisher risulta meno convincente qualora lo si esamini sotto l'angolazione dello *statuto teorico* delle categorie menzionate. «Concetti come *weird*, *eerie* e *unheimlich*» – rileva lo studioso – «[i]ndicano tutti diversi tipi di sensazione, ma anche di modalità: modalità del cinema e della narrativa, della percezione, e in definitiva dell'essere, potremmo persino affermare. Nonostante ciò, non costituiscono dei veri generi»³⁴. E qualche decina di pagine più sotto, Fisher insiste sul fatto che le parole *weird* ed *eerie* designano in primis un tipo specifico di esperienza estetica: «Come nel caso del *weird*, l'*eerie* appare degno di riflessione in quanto particolare tipo di esperienza estetica»³⁵. Fin qui l'approccio di Fisher è pienamente corretto; ma non sempre lo studioso si conserva fedele a questa impostazione: e il fatto è che le parti del libro in cui impiega le proprie categorie in senso generico-modale, per definire degli insiemi di testi e non soltanto degli effetti testuali o un'esperienza estetica, sono le più caduche (e infarcite di grossolane inesattezze, al punto che vien quasi da dubitare – un effetto paradossalmente e involontariamente *weird!* – che le abbia scritte lo stesso autore delle restanti sezioni del saggio).

Vediamo qualche esempio di uso generico-modale – e non tematico-fenomenologico – delle categorie in Fisher. Quando il critico inglese sottolinea come Lovecraft, «[c]on i suoi racconti pubblicati sulle riviste pulp», abbia «praticamente inventato la *weird tale*, sviluppando una formula che è possibile distinguere sia dalla narrativa fantastica che da quella dell'orrore»³⁶, sta contraddicendo il principio fissato in precedenza, secondo cui *weird* ed *eerie* non costituiscono dei generi letterari o espressivi: se non sono tali, non si capisce come Fisher possa pretendere di distinguerli dai generi consacrati da una lunga tradizione critica, come il fantastico e l'horror. Ancora: allineandosi alle schiere di interpreti che dagli anni Settanta in poi hanno preso le distanze dal celebre, e fondante, libro di Todorov sulla letteratura fantastica³⁷, Fisher scrive che «l'opera di Lovecraft non si adatta alla definizione strutturalista di fantastico offerta da Tzvetan Todorov»³⁸; ciò perché nello scrittore americano le entità 'soprannaturali' appartengono al mondo fisico: non sono indizio di una 'sovranatura' ma piuttosto la conseguenza di «una percezione espansa di quanto si trova nell'universo materiale»³⁹. Questo «materialismo di Lovecraft» costituirebbe una ragione sufficiente per «distinguere la sua narrativa – e in generale il *weird* – dal fantasy e dal fantastico. [...] Il fantastico è una catego-

34 Ivi, p. 9.

35 Ivi, p. 71.

36 Ivi, pp. 18-19.

37 Cfr. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

38 FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 21.

39 *Ibid.*

ria piuttosto ampia che può comprendere gran parte della fantascienza e dell'horror»⁴⁰. Anche in questo caso, il critico inglese fa propria quell'ottica generica da cui aveva dichiarato di voler prescindere, delineando un sistema di generi letterari contigui o apparentati che, per di più, proietta di sé un'immagine eccessivamente semplificante e riduttiva (si pensa a «quell'unico grande calderone» di cui parla Remo Ceserani, nel quale «il fantastico romantico, alla Todorov, si mescola con una quantità di altri prodotti letterari, [...] perdendo ogni identità»⁴¹). Poco più sotto, sempre nel saggio lovecraftiano che apre *The Weird and the Eerie*, leggiamo che «la differenza con il *weird*» del fantasy (cioè della letteratura fantastica, nella terminologia anglo-americana usata da Fisher) è duplice: nel *weird* «si verifica un'interazione, uno scambio, un confronto, e anzi un conflitto tra questo e gli altri mondi»⁴², e nel fantasy no; «il *weird* implica un certo rapporto con il realismo»⁴³, il fantasy no. Qui, oltre a constatare per l'ennesima volta che il discorso verte sul *weird* in quanto genere letterario, è impossibile non notare come la dimensione conflittuale (tra paradigmi conoscitivi e assiologici) e il realismo siano caratteri fondamentali del fantastico ben prima che Lovecraft incominci a parlare di *weird*: non possono servire in nessun modo a distinguere quest'ultimo dal fantastico, semmai dal fantasy (che però per Fisher è sostanzialmente la stessa cosa! o per meglio dire: 'letteratura fantastica' è per lui un'etichetta onnicomprensiva che comprende la fantascienza, l'horror, il fantasy e perfino il genere fantastico todoroviano – siamo cioè di fronte alla solita, irresolubile aporia connessa all'uso delle categorie teoriche anglo-americane in senso generico-tipologico⁴⁴).

I nodi della contraddizione originaria – per cui Fisher rivendica il carattere di esperienza estetica del *weird* e poi ne parla come di un genere espressivo – vengono al pettine nella lettura dettagliata, e non certo ininteressante, che Fisher propone di un noto racconto di Wells, *La porta nel muro* (nella raccolta *The Door in the Wall and Other Stories*, 1911)⁴⁵. La ricerca di effetti *weird* in questo racconto è legittima, intendiamoci; ma Fisher pretende di usare *The Door in the Wall* per delimitare *weird* e fantastico, e per definire le caratteristiche distintive del primo nei confronti del secondo (laddove il racconto di Wells è un esempio di fantastico purissimo, che fra l'altro collima perfettamente con la definizione todoroviana: non c'è dunque nessun bisogno di una nuova parola per affermarne la specificità generico-tipologica); e ignora visibilmente – per non aver sufficiente contezza della Grande Tradizione del fantastico occidentale – che tutti i tratti da lui ascritti al *weird* nel racconto di Wells altro non sono che risaputi *topoi* del fantastico. Così il «contatto tra mondi incom-

40 Ivi, p. 22.

41 CESERANI, *Il fantastico*, cit., p. 10.

42 FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 22.

43 Ivi, p. 23.

44 Cfr. sempre LAZZARIN, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano*, cit.

45 Cfr. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 30-36.

mensurabili»⁴⁶, le «soglie tra mondi» e la loro «centralità» all'interno del testo⁴⁷, l'«instabilità» e l'«apertura» dei mondi rappresentati⁴⁸, la «sospensione della certezza» e il «problema della pazzia»⁴⁹, la «critica all'inadeguatezza del mondano»⁵⁰. Così, anche, la prossimità del testo *weird* con «le strane geometrie della pulsione di morte», freudiana e lacaniana⁵¹; a tal proposito sarei tentato di dire che Fisher, al pari di molti studiosi di area anglosassone, non sembra aver letto nulla che non sia stato scritto o tradotto nella propria lingua: se avesse consultato il libro fondamentale di Angelo M. Mangini sul fantastico come anamorfosi⁵² saprebbe che sulle pulsioni di morte si può costruire una convincente teoria del fantastico, e che, in ogni caso, questo tratto del racconto di Wells non può essere considerato 'weird ma non fantastico', insomma un tratto *distintivo* – è, invece, un tratto *caratterizzante* dell'esperienza *weird* come anche del genere fantastico. Sempre a proposito di *The Door in the Wall*, Fisher insiste sulle forti similitudini fra l'esperienza del *weird* e quella del sacro, citando addirittura Rudolf Otto⁵³, nella convinzione che per questa via si possa tracciare un confine nitido fra letteratura *weird* e letteratura fantastica; e definisce la mescolanza e reversibilità attrazione/repulsione come un tratto distintivo del *weird*⁵⁴. Ma questa ambivalenza è, al contrario, un fatto assolutamente cruciale e necessario in ogni racconto fantastico che si rispetti. Fisher ha letto Otto ma ovviamente non ha letto – perché non tradotto in inglese – quel grande teorico francese del fantastico che risponde al nome di Louis Vax; quest'ultimo costruisce la sua teoria della seduzione del fantastico utilizzando come *analogon* proprio il sentimento del sacro definito da Otto quale *mysterium tremendum*⁵⁵: chi conosce i libri di Vax⁵⁶ sa che l'affinità del *weird* con il sacro è la stessa, identica affinità che lega il sacro al fantastico. Si potrebbe concludere con una battuta: «Perché classificare *La porta nel muro* come *weird* tale?», si chiede Fisher⁵⁷; in effetti! non c'è nessun motivo per farlo: è di gran lunga più opportuno continuare a definirlo un racconto fantastico.

46 Ivi, p. 32.

47 Ivi, rispettivamente pp. 32 e 33.

48 Ivi, p. 33.

49 Ivi, p. 34.

50 Ivi, p. 35.

51 Ivi, p. 36.

52 Cfr. A. M. MANGINI, *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2007.

53 Cfr. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 35. Lo studio di Otto è *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, in prima edizione nel 1917: cfr. R. OTTO, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

54 Cfr. FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 19-20.

55 Su Vax e Otto cfr. S. LAZZARIN, *La séduction du sacré. À propos de l'influence des théories du sacré sur les théories du fantastique au XX^e siècle*, «IRIS – Les Cahiers du G.E.R.F.», 22, inverno 2001-2002, pp. 95-119.

56 Sul particolare piacere, misto di attrazione e repulsione, che il fantastico ammannisce ai suoi cultori si veda soprattutto L. VAX, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964; ma anche L. VAX, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, nonché il già menzionato VAX, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, cit. (1979).

57 FISHER, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 32.

Analoghe aporie, quando non autentiche contraddizioni, emergono nelle parti del libro di Fisher dedicate al grande capostipite, colui che va considerato – lo si è visto – come il padre e l'autentico inventore del *weird* letterario: Lovecraft. «Qualunque dibattito sulla *weird fiction* deve partire da Lovecraft»⁵⁸, afferma giustamente lo studioso inglese; ma si dimentica di aggiungere che Lovecraft va letto bene, e fino in fondo, altrimenti il rimando al Solitario di Providence diventa un ossequio formale, un argomento d'autorità e niente di più. In Fisher si trovano sorprendenti esempi di letture lovecraftiane francamente sbagliate, come laddove lo studioso afferma che «l'orrore [...] non è un carattere definitorio della *fiction* di Lovecraft»⁵⁹, un'opinione che non vale neppure la pena di confutare, o dove sostiene che nelle «storie di Lovecraft [...] l'unico umorismo presente è del tutto accidentale»⁶⁰ (Sunand Tryambak Joshi non sarebbe per nulla d'accordo!). «Quando incontrano entità *weird*», nota ancora Fisher, «i personaggi di Lovecraft scoprono paralleli in mitologie e tradizioni da lui stesso inventate»⁶¹; ora, ammettere che il «concetto di mostruoso» e il soprannaturale di Lovecraft siano «assolutamente nuovi»⁶² non implica che si debbano chiudere entrambi gli occhi di fronte agli antecedenti di quella concezione e di quel tema letterario: anzi, la novità maggiore di Lovecraft consiste per l'appunto nell'aver ideato uno schema interpretativo addirittura totalitario, che gli permette di rileggere nella prospettiva dell'orrore cosmico legato all'avvento dei Grandi Antichi la millenaria storia del soprannaturale in Occidente; e dunque, le tradizioni e mitologie lovecraftiane non saranno per nulla *inventate*, almeno se con il termine si intende 'fabbricate di sana pianta' (si potrà dire tutt'al più che siano *inventate* nel senso etimologico della parola...). Lo stesso vale per gli altri autori del *corpus* di Fisher: non sempre quest'ultimo, brillantissimo evocatore di opposizioni categoriali (*weird/erie*, interno/esterno, repulsione/attrazione, presenza/assenza, e via di seguito), è altrettanto sollecito e accurato nel leggere i testi che prende in esame. Fisher asserisce ad esempio che l'*erie* non è «riconducibile a generi come i racconti dell'orrore e di fantasmi» perché l'«esterno» (*outside*) che mette in scena, «pulsando oltre i confini dell'ordinario», «risulta dolorosamente allettante seppure sorprendentemente alieno»; questo spartiacque separerebbe il fantastico di M.R. James dal *weird* che Fisher vuole definire: nei racconti del 'secondo James' «l'esterno porta sempre il marchio dell'ostile e del demoniaco»⁶³. E ancora: «James ritrae sempre l'esterno come pericoloso e mortale»⁶⁴. Che il soprannaturale jamesiano sia disforico e distruttivo è verissimo; ma questo non gli impedisce certo di emanare un allettamento fortissimo, una 'seduzione', pos-

58 Ivi, p. 18.

59 Ivi, p. 20. Sull'inessenzialità dell'orrore soprannaturale alla definizione fisheriana del *weird* cfr. anche ivi, pp. 8, 13, 17.

60 Ivi, p. 38.

61 Ivi, p. 25.

62 *Ibid.*

63 Ivi, p. 95.

64 Ivi, p. 145.

siamo dire con il già citato Vax, irresistibile: seduzione e allettamento che si ritrovano fin dal titolo di uno dei due racconti esaminati da Fisher, *A Warning to the Curious*. La *curiositas* di tutti i personaggi di M.R. James – la stessa delle *Metamorfosi* di Apuleio⁶⁵ – è un esempio da manuale della seduzione vaxiana e di quell’attrazione che Fisher vorrebbe confinare al *weird*, e usare per distinguere quest’ultimo dal fantastico; questo tratto caratterizzante *non* è dunque, con ogni evidenza, un tratto distintivo.

Qualche conclusione provvisoria (e viatico per esplorazioni a venire)

Nonostante le imperfezioni teoriche e critiche che ho rilevato, il libro di Fisher rimane un contributo stimolante e originale, e non a caso ha goduto di un’ampia risonanza fra i critici italiani, suscitando un entusiasmo perfino eccessivo, confinante a tratti con l’infatuazione. Non posso in questa sede, per motivi di spazio, analizzare dettagliatamente le posizioni degli uni e degli altri (lo farò magari in una futura occasione); mi limiterò dunque a riepilogare le osservazioni che precedono e a formulare qualche conclusione provvisoria:

- Lovecraft ha collegato il *weird* all’orrore soprannaturale, che è un tema della letteratura e/o un effetto ch’essa produce; e quando nei suoi saggi adopera l’etichetta *weird tale* o *weird literature* in senso generico-modale tende a proporre accezioni che rimandano ad altre etichette, maggiormente consacrate dall’uso e anche più maneggiabili, perché dal significato più agevolmente delimitabile – gotico, *ghost story*, letteratura d’orrore, racconto fantastico, ecc.

- I due VanderMeer non sono sicuramente dei teorici: il loro *weird* è o vorrebbe essere una nuova rivoluzione o avanguardia letteraria, non una voce nella nomenclatura delle forme letterarie; e la loro antologia non costituisce tanto una proposta teorica quanto un manifesto programmatico (sicuramente interessante in questa chiave: ma che visto in un’ottica teorica si rivela inutilizzabile).

- Fisher non adopera il termine *weird* in senso generico-tipologico – cosa che non hanno rilevato quelli fra i suoi seguaci italiani che si sono affrettati a proclamare la nascita del New Italian *Weird*, Novo Sconcertante Italico e simili –, bensì come indicatore d’un effetto letterario o di un’esperienza estetica; i casi in cui si lascia indurre a considerare il *weird* un genere o un tipo di letteratura costituiscono le pagine meno persuasive del suo libro.

- Non pochi fra i lettori italiani di Fisher hanno tentato di sistematizzarne le intuizioni in senso generico-tipologico, soccombendo così a una duplice insidia: da un lato, ignorando le dichiarazioni di principio del critico inglese, il fatto cioè che *weird* ed *eerie* «non costituiscono dei veri generi»⁶⁶, hanno scelto di allinearsi alle sue oscillazioni terminologiche; dall’altro lato, sono caduti

65 Il che significa, per inciso, che questo motivo è connaturato alla narrazione di argomento soprannaturale, ancor prima che al fantastico come genere storico.

66 Ivi, p. 9.

nell'equivoco descritto da Gianluca Didino nella *Postfazione* all'edizione italiana di *The Weird and the Eerie*: «Uno degli errori che si fanno più comunemente nell'approcciarsi all'opera di Fisher è quello di considerarlo un pensatore organico [...]. Ma Fisher [...] era un critico culturale nella maniera più pura del termine»⁶⁷.

• Le aporie e gli equivoci ai quali ho accennato spiegano perché i tentativi di edificare su *The Weird and the Eerie* – ma anche sul saggio fondativo di Lovecraft o sugli interventi militanti dei VanderMeer – una teoria del genere o della letteratura *weird* non siano approdati, finora, a esiti convincenti. Qui vanno fatte due riflessioni, rispettivamente sul piano teorico e critico. Da un punto di vista prettamente teorico, finché si considera il *weird* un effetto della letteratura o un'esperienza estetica (entrambe queste accezioni sono proposte da Fisher, come si è visto), o perfino un tema letterario, va tutto bene; se invece lo si vuole elevare al rango di categoria tipologico-modale e costruirci sopra, insomma, un sistema di generi letterari confinanti, cominciano i problemi: il termine *weird*, di fatto, non è una designazione di genere. E questo si vede chiarissimamente – vengo alla riflessione di natura più propriamente critica cui alludevo – quando i critici adoperano la parola *weird* per definire e delimitare i contorni di un nuovo tipo di letteratura che emergerebbe nell'ipercontemporaneità italiana; mi sembra, in effetti, che nessuna delle loro interpretazioni riesca a rispondere a una semplicissima domanda: per quale motivo dovremmo impiegare la nuova etichetta e non quelle consacrate dall'uso – per esempio fantastico, horror, fantascienza – o parlare, semplicemente, di forme ibridate in cui confluiscono tutti i generi che ho menzionato? Come già sapevano i filosofi medievali, gli enti non si devono moltiplicare inutilmente; lo stesso vale per le categorie della teoria letteraria: l'introduzione di una nuova parola nel lessico dei critici è giustificata soltanto se riesce a cogliere con esattezza qualcosa di nuovo – a designare un nuovo fenomeno o a identificare una nuova letteratura, con caratteri ben discernibili. Nel caso dei critici italiani del *weird*, non succede né l'una né l'altra cosa: come ha ben visto Malvestio⁶⁸, nell'uso di questi interpreti la parola *weird* sostituisce il termine 'fantastico' ma continua a designare gli stessi fenomeni, gli stessi testi, la stessa tipologia di letteratura. Tutt'al più assistiamo a uno spostamento in avanti della cronologia, per cui con la parola *weird* si designano *soprattutto* testi ipercontemporanei: ma se, alla resa dei conti, i fattori di continuità prevalgono su quelli di discontinuità, ci si deve chiedere se il gioco valga la candela.

• E dunque, conclusivamente: direi che non è il caso di usare le etichette *weird* e *weird literature* in senso generico-modale, almeno finché il dibattito non avrà fatto un consistente passo in

67 G. DIDINO, *Postfazione*, ivi, p. 157.

68 Cfr. MALVESTIO, *New Italian Weird?*, cit., in particolare p. 127: «la selezione della narrativa *weird* italiana pare ancora rigidamente improntata secondo i parametri del fantastico italiano»; «è difficile interpretarla [la definizione di *weird* avanzata da questi critici] diversamente da un sinonimo di fantastico».

avanti e nuove proposte teoriche, più solide di quelle avanzate finora, saranno venute alla ribalta. Ragioni teoriche, storiche, metodologiche, e anche un po' del tanto deprecato buon senso (che a volte non guasta), militano contro l'etichetta di *weird italiano* (e varianti) e a favore di termini e concetti maggiormente collaudati – e corrispondenti, fra l'altro, a generi storici – quali sono fantastico e gotico (o, in aree per certi versi contigue, fantascienza, horror, fantasy, realismo magico, *conte cruel* – tutte etichette molto diverse fra loro, ma che hanno in comune un fatto: di avere alle spalle una tradizione teorica consolidata). Detto altrimenti, per il momento è decisamente più opportuno continuare a parlare di letteratura fantastica italiana, di letteratura del soprannaturale, di letteratura dell'orrore; e, certo, anche di effetti *weird* che possono essere prodotti da un testo, o di esperienza estetica del *weird* che un testo può suscitare – ma senza che questo ci induca a sostituire il cartellino che lo identifica nelle rubriche dei generi e modi della letteratura.

