SIMONE PETTINE

«Il racconto più esatto è sempre una verità d'imitazione». La natura nei testi letterari tra rappresentazione realistica e deviazione antimimetica

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana
Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Napoli, 14-16 settembre 2023
A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo
Roma, Adi editore 2025
Isbn: 9788894743425

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

 © Adi editore 2025

SIMONE PETTINE

«Il racconto più esatto è sempre una verità d'imitazione». La natura nei testi letterari tra rappresentazione realistica e deviazione antimimetica

I testi letterari ospitano da sempre visioni eterogenee della natura, ammesso che quest'ultima possa essere definitiva una volta per tutte nei suoi elementi costitutivi fondamentali. Obiezioni sensate, in tal proposito, sono state sollevate anche in sede di critica letteraria, dal Saggio sulle finzioni *di Madame de Staël – nel quale la studiosa annota: «il racconto più esatto è sempre una verità d'imitazione» – ai lavori più recenti di Federico Bertoni (*Realismo e letteratura. Una storia possibile*) e Thomas Pavel (*Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo*). La lunga tradizione mimetica occidentale, che per Auerbach accompagna da sempre la finzione letteraria, dopo aver conosciuto il proprio apogeo nel corso dell'Ottocento ha avviato percorsi più sfaccettati e personali nel XX secolo. A seconda dei casi, inoltre, il grado di finzione del testo può variare: un romanzo storico e un racconto autobiografico presentano meccanismi in comune, ma esiti differenti. Il presente contributo solleva alcuni interrogativi sulle modalità di rappresentazione della natura all'interno di testi realistici, fantastici e ibridi, anche con l'obiettivo di rimettere in discussione la frontiera tra i generi.*

Da ben prima che si attestassero in modo capillare gli approcci multidisciplinari e transdisciplinari, gli studi letterari si sono arricchiti grazie al dialogo della critica propriamente detta con campi di studio più o meno distanti dall'oggetto di indagine, il testo[1]. L'incontro con la filosofia, tra gli altri, ha garantito una maggiore apertura ermeneutica (se condotto con rigore, anche un punto di arrivo significativamente arricchito) su alcune categorie comuni e sfuggenti, quali quelle di «realtà», «mondo» e «imitazione». Che un testo letterario imiti, rappresenti e riproduca il mondo è comunemente accettato, e tale sicurezza risale alla nascita stessa della letteratura; stabilire, tuttavia, che cosa significhi imitare, rappresentare e riprodurre il mondo, o che cosa sia lo stesso mondo extraletterario, è tutt'altro che intuitivo. Figurarsi, dunque, indagare il salto tra la natura degli elementi di partenza – mondo e testo – e quella del legame che li unisce, di imitazione o di negazione. Ciascuna di queste ultime due, difatti, per avere luogo presuppone la possibilità, a priori, della rappresentazione, senza la quale non può instaurarsi alcun legame di riconferma (attraverso la rappresentazione speculare) o di rifiuto (mediante un voluto, ricercato contrasto con la realtà).[2]

Riflessioni di questo tipo permettono di introdurre il problema specifico della rappresentabilità – e delle specifiche caratteristiche di tale rappresentabilità – della natura nei testi letterari, la quale rientra nella più ampia questione della riproducibilità del mondo reale all'interno del mondo

[1] Questo intervento è stato proposto in apertura del panel «*Il racconto più esatto è sempre una verità d'imitazione». Natura e deviazioni antimimetiche nei testi letterari dal secondo Ottocento alla contemporaneità*, in occasione del XXVI Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, tenutosi a Napoli nel settembre del 2023. Coordinato da chi scrive assieme alle dottoresse Chiara Taraborrelli e Angela Bubba, col professor Mario Cimini in qualità di *discussant*, ha fornito alcuni spunti di discussioni utili agli approfondimenti degli studiosi intervenuti successivamente, i quali hanno confermato quanto la rappresentabilità del mondo naturale in letteratura sia non solo estremamente variegata, ma "vincolata", tra tanti altri fattori, dal periodo storico, dal genere letterario e dalla qualità mimetica, antimimetica o ibrida del testo.

[2] Per approfondire categorie e argomenti in questione si vedano almeno: F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007; I. CALVINO, *Questioni sul realismo (1957)*, in ID., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1992, vol. I, 1519; R. JAKOBSON, *Il realismo nell'arte*, in AA.VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, Torino, 2003; E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956; R. WELLEK, *Il concetto di realismo nella cultura letteraria*, in ID., *Concetti di critica*, Massimiliano Boni Editore, Bologna, 1972, 244; G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, traduzione di M. e A. Brelich, Einaudi, Torino, 1950; A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000; F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, traduzione di C. De Carolis, Del Vecchio Editore, Isola del Liri, 2021; W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Milano, 2013.

finzionale[3]. Non sembra del resto che sia possibile mettere in discussione il nesso inscindibile tra realtà e funzionalità per l'esistenza stessa di un mondo letterario, se è vero che, come riflette tra gli altri Michele Rak, «le finzioni si inanellano senza fine a comporre, scomporre e ricomporre la doppia spirale semica che produce le culture e che collega i processi e gli eventi dell'immaginario con quelli del mondo della natura»[4]; il che equivale a sostenere l'ipotesi della finzionalità come sostanza precipua e ineliminabile della letterarietà, intendendo quest'ultima come capacità intrinseca del testo di dialogare col mondo.

La letteratura ospita da sempre visioni eterogenee della natura, ammesso, come si è visto, che quest'ultima possa essere definitiva una volta per tutte nei suoi elementi costitutivi fondamentali. Obiezioni sensate, in tal proposito, furono sollevate con consapevole attenzione alla natura testuale già all'alba della piena età del Realismo dal *Saggio sulle finzioni* di Madame de Staël (1795), nel quale quest'ultima annota: «il racconto più esatto è sempre una verità d'imitazione. Come quadro, esso esige un'armonia che gli sia propria. Una storia vera […] non potrebbe interessare senza il soccorso del talento necessario per comporre una finzione»[5]. L'intellettuale richiama tuttavia un'attenzione rigorosa sull'extratestualità: il talento, per lei, non è nulla se rielabora troppo liberamente, o se "tradisce" l'oggetto di partenza, che è un oggetto *reale*, nel senso che esiste a priori in un mondo che non è (ancora) quello del testo. E questo è un limite ben preciso alla finzionalità pura, le restrizioni della quale, in termini di "potenzialità rappresentativa", sarebbero quindi determinate, a prescindere, dall'extratestuale stesso. Si legga ancora la de Staël, notando peraltro la lucidità delle sue riflessioni alla luce anche dell'odierna teoria della letteratura:

> Del resto, non possiamo concepire nulla delle cose e degli uomini, se non a partire dalla loro natura. Quello che noi chiamiamo nostre creazioni, non è dunque mai altro che un assemblaggio incoerente delle idee che traiamo da questa stessa natura da cui vogliamo allontanarci.[6]

Da queste considerazioni deriva un evidente imbarazzo per l'esistenza stessa di romanzi o racconti di natura antimimetica, ovvero di tutti quei testi – inclusa con diritto di priorità la letteratura fantastica – in cui l'ordine del mondo sensibile subisce evidenti alterazioni nella concezione del senso comune. È sempre il vecchio dubbio, ancora stimolante: come si possa, cioè, rappresentare qualcosa che non esiste. La soluzione della de Staël è improntata a una rigorosa cautela: la studiosa semplicemente non esclude la possibilità ontologica di un qualsiasi "altrove" – ciò che è ignoto all'uomo oggi, non è detto che sia destinato a restarlo anche domani; tuttavia, tutto ciò che potrebbe esistere ma che per il momento è ancora inconoscibile non può essere oggetto della mimesi artistica, a meno che lo scrittore non si accontenti di conseguire risultati artistici modesti:

---

[3] In particolare, sul rapporto dialettico tra *fiction* e *non fiction*: L. MARCHESE, *Storiografie Parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019; P. D'ANGELO, *Verità e finzione nella narrativa contemporanea*, «Le parole e le cose», giugno 2013, http://www.leparoleelecose.it/?p=10816. Ultima consultazione: 10 marzo 2025; M. FONTANONE, *Il canone del nuovo millennio: prime elaborazioni teoriche*, «Sinestesieonline», n. 25, gennaio 2019, 41-49

[4] M. RAK, *Letteratura come finzione*, in M. DE STAËL, *Saggio sulle finzioni*, a cura di A. E. Signorini, Liguori Editore, Napoli, 2004, 5.

[5] M. DE STAËL, *Saggio sulle finzioni*…, 121-123.

[6] Ivi, 91.

> L'imitazione del vero produce sempre effetti più grandi di quelli dei mezzi soprannaturali. Senza dubbio, l'alta metafisica permette di supporre che esistano negli oggetti al di sopra della nostra intelligenza pensieri, verità, esseri di molto superiori alle conoscenze umane. Ma, poiché non abbiamo alcuna idea di queste regioni astratte, il nostro meraviglioso non può accostarvisi e resta anche al di sotto della realtà che conosciamo.[7]

Neppure alla pari, ma «al di sotto». Tra il mondo dello scrittore e l'esistenza dello scritto si pone un solido, imprescindibile legame imitativo: è la mimesi a garantire l'esistenza della letteratura, ed è sempre la rappresentazione mimetico-realistica, evidentemente, a stabilire il confine di liceità tra realtà e finzionalità. Il che ovviamente non ha impedito in alcun modo l'esistenza del fantastico ottocentesco o della letteratura antimimetica, in cui più genericamente l'autore si assume le sue libertà, più o meno consapevoli, rispetto all'oggetto rappresentato; né è stata in alcun modo intaccata la qualità artistica di simili esiti.

Molti altri lavori di ampio respiro hanno indagato, in anni più recenti, questi stessi problemi di ordine teorico, critico e semiotico. Meritano sicuramente menzione *Realismo e letteratura. Una storia possibile*[8] del comparatista Federico Bertoni, *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo*[9] del linguista e semiologo Thomas Pavel e il recentissimo *Fatto e finzione. Per una frontiera*[10] di Françoise Lavocat: sono studi che si sovrappongono, integrano e arricchiscono scambievolmente, alternando questioni comuni a discipline differenti, tra le quali la letteratura, la comparatistica, la linguistica e la semiotica. La storia di ciò che i primi filosofi definirono *mimesis*[11] vanta, ad ogni modo, un lunghissimo e fertile rapporto di convergenza con il fatto letterario. Tanto durevole che la tradizione mimetica occidentale, per Auerbach[12], accompagna da sempre la finzione letteraria. La questione del realismo e il problema insito nella rappresentabilità (del mondo naturale, ma non solo) all'interno del testo sarebbe nata con la letteratura stessa, e dunque accomunerebbe opere molto distanti nello spazio e nel tempo, quali i poemi dell'epica greca, il *Decameron*, il *Don Chisciotte*, solo per limitarsi ad alcuni nomi; da un lato, dunque, un realismo storicamente determinato – un Realismo dall'iniziale maiuscola, dal "nome proprio", quello del diciannovesimo secolo – dall'altro il realismo inteso come più ampio fenomeno artistico, quindi *anche* letterario, e pervasivo nel ciclo di vita della letteratura tutta: il realismo dell'epica omerica, il realismo nella rappresentazione degli ambienti, luoghi e personaggi del *Decameron*, il realismo di de Cervantes. Un percorso fatto di sviluppi, riconferme e negazioni che non si è mai arrestato, dato che non esiste, ad oggi, letteratura non realistica – o, per essere più precisi, narrazione antimimetica – che non presenti almeno un minimo grado di realismo, giacché un rapporto di qualche tipo (dipendenza o interdipendenza) con il mondo sensibile resta ineliminabile. Dopo l'apogeo ottocentesco, anzi, il realismo testuale si è ulteriormente arricchito, avviando percorsi più sfaccettati e personali nel XX secolo, sempre meno legati a correnti culturali e movimenti artistici specifici, e sempre più dipendenti dalla singolarità dello scrittore.

Nell'ovvia impossibilità di riassumere e analizzare in questa sede un percorso storico-critico talmente ampio, sembra possibile quantomeno definire quelle che possono essere tre linee di

---

[7] *Ibidem*.
[8] F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*...
[9] T. G. PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di A. Carosso, Einaudi, Torino, 1992.
[10] F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*....
[11] Tra gli altri Platone (*Sofista*, *Repubblica*) e Aristotele (*Poetica*), con definizioni peraltro antitetiche della mimesi.
[12] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*...

indagine principali, sempre in grado di sfumare le une nelle altre: un testo può rappresentare la natura in modo diretto, tramite descrizioni il più possibile realistiche; può mediarla nella rielaborazione personale, psicologica, del narratore o di un determinato personaggio; può accantonare la rappresentazione diretta e scegliere la via dell'invenzione fantastica, in aperta deviazione antimimetica. A seconda dei casi, il grado di finzione del testo può variare: un romanzo storico e un racconto autobiografico presentano meccanismi in comune, ma esiti differenti; senza contare che l'indagine sulle modalità di rappresentazione della natura all'interno di testi realistici, fantastici e ibridi, rimette in discussione senza difficoltà, una volta di più, la precarissima frontiera tra i generi normalmente accettata.

Non sembra troppo complesso poter offrire almeno un esempio caratterizzante questa tripartizione, con l'avviso che, proprio perché di esempi si tratta, non risolvono in alcun modo la complessità della situazione di partenza, ma si limitano a rendere conto della specificità delle tre vie menzionate: la rappresentazione della natura in sé; la fruizione della natura non in sé, ma per ciò che rappresenta nella psiche; la deviazione dalla natura con esiti volutamente antimimetici e fantastici. La rappresentazione del mondo naturale, ad esempio, è con pochi dubbi di ordine mimetico-realistico in senso stretto tanto nelle ampie digressioni dei *Promessi sposi* di Manzoni quanto nelle più contenute descrizioni de *La signora delle camelie* di Dumas figlio. La natura de *Il piacere* di D'Annunzio, de *La luna e i falò* di Pavese o de *L'attesa sul mare* di Biamonti, però – anche se inizialmente presentata secondo il principio mimetico – non vale tanto né solo di per sé stessa, quanto come fruizione del soggetto, e questo soggetto vi si sovrappone in modo più o meno scoperto. Ancora, la natura in un testo apertamente fantastico, o comunque in un testo letterario in cui accadano uno o più eventi che sembrano violare l'ordine delle cose, potrà riconfermare il principio imitativo (è la natura del mondo reale, solo che ospita avvenimenti che non si tenderebbe ad attribuire al mondo reale) o allontanarsene (non è più la natura del mondo reale, anche se potrebbe sembrare tale, proprio perché ospita avvenimenti fuori dell'ordinario). Qui il ventaglio di esempi si amplia ulteriormente: i territori che ospitano la fortezza nel *Deserto dei Tartari* di Buzzati sono descritti in modo realistico, ma non evocano un'atmosfera di questo mondo; Derry, in *IT* di Stephen King, rispetta fino al più piccolo stereotipo della cittadina americana, eppure nel sottosuolo dimora un demone proveniente dallo spazio; in *È difficile essere un dio* di Arkadij e Boris Strugackij gli esseri umani sono in contatto con altri pianeti, tutti realisticamente simili alla Terra anche se storicamente fermi a un singolarissimo periodo medievale. Buzzati, King e i fratelli Strugackij applicano il principio della *mimesis* del mondo naturale, ma creano un mondo testuale che possiede ancora qualcosa di quello esterno, salvo poi risolversi in uno statuto altalenante e ibrido, ora dipendente dal principio di verosimiglianza, ora ansioso di superarlo in ogni momento.

Si ritiene tuttavia opportuno, con l'obiettivo di rendere il campionario tanto più significativo, ricorrere a un nuovo esempio, basato su opere di uno stesso scrittore e non di autori differenti, perché ciò potrebbe indurre a pensare che si tratti non di questioni di teoria letteraria ma "semplicemente" di *generi* letterari differenti. Si prenda quindi in considerazione l'opera di Giovanni Verga[13], solitamente identificata con il "solo" Verismo, in realtà animata da una significativa

[13] C'è un motivo nella scelta di tale esempio, e risiede negli studi precedenti di chi scrive, da sempre attenti al rapporto tra vocazione realistica e prassi fantastica degli scrittori (soprattutto italiani, e ancora più specificamente veristi) tra i secoli XIX e XX. Si segnalano solo alcuni contributi: S. PETTINE, *Verga e la tentazione del fantastico. Per una rilettura antimimetica de* Le storie del castello di Trezza, «Annali della Fondazione Verga», No. 17, 2024; S. PETTINE, *Per una teoria del Verismo fantastico. Riflessioni sull'*antimimesis *verghiana a partire da* Coda del diavolo *e dalla novella* X, «Filoloski pregled», Vol. 50, No. 2, 2023; S. PETTINE, *Gli altri mondi del*

complessità interna di temi, forme e soluzioni. Verga è immediatamente associato, che si tratti del lettore comune o dello studioso, a *I Malavoglia*; qualcuno ricorderà che ha anche scritto, nel periodo pre-verista (come se fosse degno di attenzione solo alla luce di quanto è "venuto dopo", cioè il Verismo) il romanzo *Eva*; quasi nessuno, o pochissimi, aggiungeranno alla lista ancora pochi racconti "particolari": *X*, *La coda del diavolo*, *Le storie del Castello di Trezza*, *La festa dei morti*.

Ciascuno di questi tre esempi corrisponde a una diversa modalità di presentazione letteraria del mondo naturale, e dimostra quanto il confine tra mimesi e antimimesi sia tutt'altro che invalicabile, anche nella produzione del maggior esponente verista. *I Malavoglia* (1881) sono il romanzo del "vero" per eccellenza, sulla scia di quell'adesione artistica al rigoroso dato di realtà meditata per anni, inaugurata sin da *Rosso Malpelo* (1878) e già culminata, per la narrativa breve, in *Vita dei campi* (1880). Lo sperimentalismo de *I Malavoglia* è soprattutto formale, dal momento che si concede libertà enormi sulla struttura, anticipando la gestione narrativa tipicamente novecentesca, ma non osa intaccare in nulla i rigorosi principi della *mimesis* già enucleati da Verga in alcune prefazioni e nella corrispondenza privata[14]: il punto di partenza del romanzo è la realtà, e la realtà è storicamente e socialmente determinata, venendo a coincidere con i ceti sociali più umili di un villaggio siciliano della seconda metà dell'Ottocento. La verosimiglianza è in tutto rispettata, anche nel descrittivismo naturalistico degli ambienti, che appunto "riproduce" con esattezza i luoghi costieri, le aree interne, la dimensione rurale del piccolo centro abitato, fino agli spazi aperti e alle vie di comunicazione tra quest'ultimo e il mondo cittadino.

Benché nessuno oserebbe obiettare contro il realismo della natura ne *I Malavoglia*, intuitivamente sono però percepibili delle differenze tra il principio di imitazione della realtà extratestuale del romanzo verista e quello che agisce, invece, in *Eva* (come del resto anche in *Eros* e in *Tigre reale*). Qui a contare non è più tanto il descrittivismo oggettivo, che pure contribuisce alla ricostruzione di ambienti credibili per la collocazione storico-geografica del romanzo: conta di più, se non conta *soltanto*, in *Eva*, la fruizione soggettiva del mondo naturale, rurale o cittadino che sia. Questo perché Enrico Lanti vive in un mondo oggettivo, ma la focalizzazione interna restituisce non ciò che il mondo significa di per sé, all'esterno della psiche del personaggio, ma il significato di quel mondo nella mente del protagonista; con l'aggiunta che Lanti non è neppure completamente affidabile, dal momento che l'infatuazione per la ballerina altera in modo significativo la sua percezione del mondo, lo scorrere del tempo e la fruizione dei luoghi. *Eva*, quindi, è sì un romanzo realistico, nel senso che il mondo rappresentato è credibile e corrisponde bene a quello che doveva essere il mondo dello scrittore pressappoco negli anni della composizione dell'opera, ma quella rappresentata non è la realtà oggettiva, bensì *una* realtà fruita dal protagonista, e quindi irrimediabilmente alterata e filtrata dalla sua psicologia irripetibile; gli stessi eventi e ambienti, lo stesso mondo naturale, se elaborati dalla prospettiva di Eva o da quella di altri personaggi secondari avrebbero con tutta probabilità posseduto una connotazione significativamente differente. Il potenziale di questi meccanismi è del resto ben evidente anche nelle opere del pieno Verismo: basti

verismo. Passaggi di soglia e apparizioni spettrali in Giovanni Verga e Salvatore Di Giacomo, in AA. VV., *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di D. Cioffrese, M. Massari, I. Soldati, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2021; S. PETTINE, *Ululati, fantasmi e coleotteri. Salvatore Di Giacomo e le "morti fantastiche" di* Pipa e boccale, «Kepos – Semestrale di Letteratura Italiana», 1/2020.

[14] È importante ricordare almeno le lettere di Verga a Salvatore Paola Verdura (21 aprile 1878), a Luigi Capuana (14 marzo 1879, poi ancora 25 febbraio 1881), e a Felice Cameroni (27 febbraio e 19 marzo 1881), oltre alle prefazioni ad *Eva*, a *L'amante di Gramigna* e a *I Malavoglia*. Cfr S. PETTINE, *Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del Verismo*, Rocco Carabba, Lanciano, 2022.

pensare al *Mastro-don Gesualdo* (1889), in cui il protagonista percepisce lo stesso mondo "oggettivo" interno al testo letterario in modo diametralmente opposto a quello di tutti gli altri personaggi, proprio perché la realtà esterna non è mai univoca o soggetta a un'ermeneutica collettiva. Lo stesso ambiente naturale, segnato ad esempio dall'elemento ricorrente dei sicilianissimi fichidindia, realisticamente descritto, assume una connotazione lieta per tutti i personaggi del paese, allorché Gesualdo, irrimediabilmente malato, abbandona i suoi luoghi per andare a morire a Palermo, mentre per il protagonista il viale immerso nel verde che lo separa per sempre dalla sua casa possiede una chiara valenza negativa e malinconica.

Si giunge così alla terza casistica, che è quella ibrida: la natura, verosimilmente descritta e mimeticamente riconoscibile, la quale tuttavia ospita esseri ed eventi antimimetici. Almeno quattro novelle nell'intera produzione verghiana – *X*, *La coda del diavolo*, *Le storie del castello di Trezza*, *La festa dei morti* – presentano internamente quella che sembra a tutti gli effetti una dicotomia irrisolvibile; per quanto rare, si tratta di sperimentazioni perfettamente coerenti con le tendenze "devianti" della letteratura coeva, soprattutto considerando come, prima di Verga, anche i padri del realismo francese – da lui ampiamente letti e frequentati – avessero tentato in alcune occasioni la strada del fantastico[15]. La gestione del descrittivismo naturalistico è come sempre estremamente disinvolta nel Catanese, che senza preoccuparsi della credibilità della vicenda rappresenta ambienti cittadini (in *X* e ne *La coda del diavolo*) o rurali e campagnoli (*Le storie del castello di Trezza*, *La festa dei morti*) in modo realisticamente verosimile. In quegli stessi ambienti, subito dopo, assume dimensione preponderante un'emersione apparentemente impossibile, che mette in dubbio l'attendibilità degli eventi. L'esigenza di coerenza del mondo testuale, tuttavia, nasce e si risolve internamente al testo, senza necessità di scomodare l'extratestualità: ciascuna delle novelle citate non cessa di essere realistica solo perché presenta creature o eventi che nel mondo reale non potrebbero esistere. Il principio mimetico è funzionale al "vero" del racconto fantastico (soprattutto di quello ottocentesco) nella misura in cui si rafforza l'emersione dell'impossibile, per contrasto con le attese del senso comune.

È la cifra dell'ambiguità narrativa ad arricchire il delicato equilibrio tra rappresentazione della natura (esterna al testo) e gli eventi insospettabili che ospita (interni al racconto). La città di Milano, in *X*, è in tutto e per tutto verosimile, perché rispetta negli ambienti interni ed esterni le caratteristiche di mille altri centri abitati fortemente urbanizzati nell'Italia della seconda metà del XIX secolo. È ciò che avviene a destabilizzare il lettore, perché la donna in maschera che strega il protagonista manifesta delle strane "forze" ultraterrene, svanisce e ricompare nei luoghi visitati dal narratore, fino addirittura a predire la propria morte. Ne *La coda del diavolo* è invece la dimensione del sogno a incrinare la consequenzialità logico-razionale di quello che viene inizialmente presentato come un racconto umoristico, al cui centro è collocato un comunissimo triangolo amoroso. Dalla metà della storia in poi, però, quanto il protagonista sogna di notte si verifica puntualmente di giorno, con una serie di conseguenze inquietanti; centrale è inoltre, ancora una volta, il tema del mascheramento.

[15] Senza alcuna pretesa di completezza: un approfondimento della questione realismo-fantastico a proposito di Honoré de Balzac è offerto da I. MERELLO, *Racconti fantastici di Balzac*, «Atti della Accademia ligure di Scienze e lettere», Serie VI, Volume VII, 2004, 111-119. Si ricordi, tuttavia, anche l'ultimo racconto di Émile Zola, incentrato su una casa infestata: É. ZOLA, *Angeline o la casa degli spettri*, a cura di R. Reim, La Vita Felice, Milano, 2014. La casistica potrebbe naturalmente continuare e coinvolgere diversi altri scrittori realisti, non solo francesi.

 © Adi editore 2025

Il principio della rappresentazione mimetica è però sempre rispettato, non solo in *X* e nel borgo siciliano de *La coda del diavolo*, ma anche nell'insistenza di tipo descrittivo de *Le storie del castello di Trezza* (la campagna attorno al castello, la scogliera, i luoghi impervi dove sorgono i bastioni, le stanze della magione, tutto approfondito fin nei minimi dettagli) e de *La festa dei morti* (anche qui la collocazione dell'edificio principale, la chiesa, si trova a picco sul mare). Nel realismo di questi luoghi, che il lettore di Verga poteva anche aver visitato in Sicilia, in quanto corrispondenti a edifici effettivamente esistenti[16], compaiono però, rispettivamente, un fantasma e degli zombi, che possono invece manifestarsi solo nella finzionalità narrativa.

Tanto l'impostazione teorica del problema quanto la soluzione del cortocircuito da esso generato costituiscono impresa ardua per qualsivoglia studioso. Diversamente, del resto, non potrebbe essere: è il rapporto tra testo e mondo, con l'aggiunta delle varie "nature" interne all'oggetto letterario (non sempre pacifiche) a rendere pregnanti e densi di significato i generi e le frontiere tra i generi. «Realtà», «verosimiglianza», «fantastico» e «rappresentazione» sono alcune parole chiave, certo non esaustive, per accedere al cuore del mistero. Mistero che per alcuni identifica il testo con la mimesi descrittivo-naturalistica, per altri con il puro mondo dell'immaginazione (per Borges, del resto, tutta la letteratura *deve* essere fantastica per definizione). Da qualche parte, probabilmente, esiste una terza via, un sentiero che attende ancora di essere tracciato.

[16] Illuminante in proposito è B. BIONDI, *L'isola spettrale. Guida immaginifica ai fantasmi di Sicilia*, Il Palindromo, Palermo, 2022.