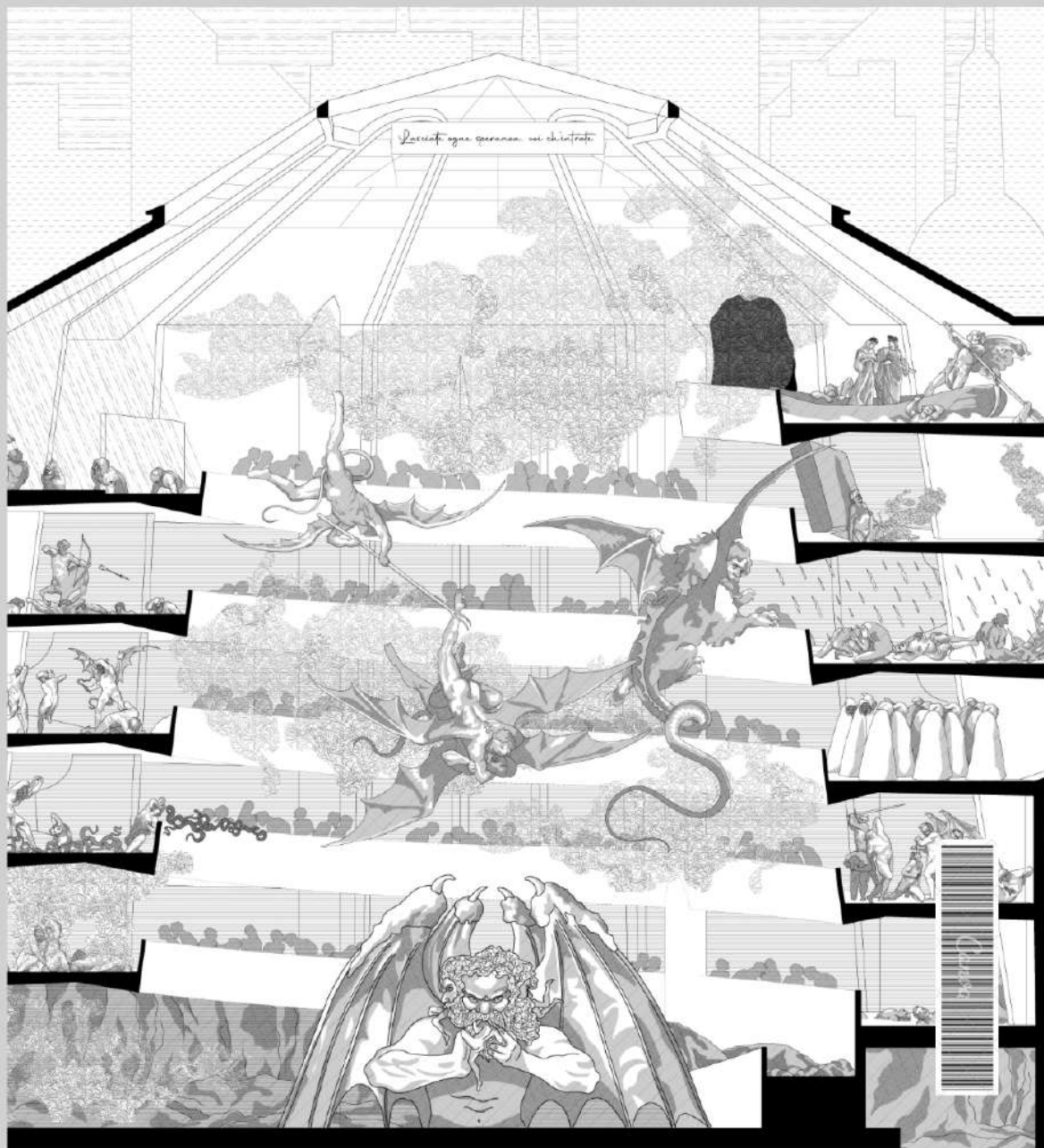


Vol. 2.

2023

NOTES

IN ITALIAN STUDIES



ISSN: 2752-9436

Notes in Italian Studies

Notes in Italian Studies is an online, open-access journal which publishes note-length studies by postgraduate and early-career researchers working in the field of Italian Studies, with a particular focus on research from the United Kingdom and the Republic of Ireland. The guiding ethos of the journal is academic rigour, ensured by a process of internal double-blind peer review. It is edited by postgraduate and early-career members of the Society for Italian Studies (SIS) and aims to publish one volume each year, linked to the annual SIS Postgraduate Colloquium. The colloquium on which this second issue is based, '*Really Fantastic! Intertwinements, Exchanges, and Discordances Between Realism and The Fantastic in Italian Culture*', took place online on 18 February 2022 and was organised by Andrea Brondino and Simona Di Martino (University of Warwick). Alongside exhibiting the ground-breaking and wide-ranging research of postgraduate and early-career members of the SIS, the journal also includes a Doctoral Bulletin Board, which serves as a record of doctorates awarded in Italian Studies in the UK and Ireland.

Vol. 2, 2023

General Editors

ANDREA BRONDINO (University of Warwick)
BIANCA RITA CATALDI (University College Dublin)
SIMONA DI MARTINO (University of Warwick)

Editorial Board

REBECCA BOWEN (University of Oxford)
MARCO CERAVOLO (University College Cork)
CLAUDIA DELLACASA (University College Dublin)
LACLAN HUGHES (University of Oxford)
AISTÉ KILTINAVIČIŪTĖ (University of Cambridge)
MARTINA PALA (Durham University)
TOMMASO PEPE (Guangzhou Maritime University)
MARCO RUGGIERI (University of Edinburgh)
PAOLO SAPORITO (University College Cork)
ANNA LISA SOMMA (University of Birmingham)
JACOPO TURINI (Goethe University Frankfurt)
ELISA VIVALDI (University of Edinburgh)
EMILIANO ZAPPALÀ (University of Warwick)

Cover illustration by CECILIA BAGNOLATTI
<http://italianstudies.org.uk/postgraduates/notes-in-italian-studies/>
ISSN: 2752-9436

Published by the Society for Italian Studies
Oxford, United Kingdom



TABLE OF CONTENTS

1 *Really Fantastic!* Intertwinements, Exchanges, and Discordances Between Realism and The Fantastic in Italian Culture

ANDREA BRONDINO; BIANCA RITA CATALDI; SIMONA DI MARTINO

5 'Un giuoco multo spaventevole': *ars necromantica* in 15th-century Vernacular Novella

GIULIA DEPOLI

15 New Perspectives on Bibliotherapy and Folklore: *Stories in Transit* as a Case Study

ENRICO MEGLIOLI

23 *Fantastica Visione* di Giuliano Scabia e le comprensioni alternative del 'reale'

LUCA TOGNOCCHI

30 *Il miracolo! Il miracolo!*. L'incursione del meraviglioso nel teatro *mitico* di Pirandello

MARIA COLLEVECCHIO

38 Italo Calvino e gli strumenti del fantastico. Per una rilettura della silloge *Sotto il sole giaguaro*

VIRGINIA BENEDETTI

46 Aspetti perturbanti, dimensioni distopiche e visioni fantastiche nell'opera di Tommaso Pincio

NICCOLÒ AMELII

57 Doctoral Bulletin Board

64 Notes on Contributors

***REALLY FANTASTIC!* INTERTWINEMENTS, EXCHANGES, AND DISCORDANCES BETWEEN REALISM AND THE FANTASTIC IN ITALIAN CULTURE**

ANDREA BRONDINO (University of Warwick)

BIANCA RITA CATALDI (University College Dublin)

SIMONA DI MARTINO (University of Warwick)

In a moment when reality is constantly changing on a global scale, and not always for the better, recurring to the fantastic might seem like tempting, though pure escapism. However, the fact that our perception of reality is also a matter of imagination, and, on the other hand, that fantasy has firm roots in rationality, puts in question such hasty judgments.

This issue of the journal *Notes in Italian Studies* sheds light on the literary, visual, and historical encounter between realism and fantastic elements, in order to highlight the overlaps and the differences between the broad categories of realism and the fantastic in Italian culture. In particular, this issue aims to showcase critical and aesthetical perspectives that problematise the persistent, albeit outdated, pseudo-dichotomy between realism and the fantastic.

A plethora of definitions has been provided for the study of realism and the fantastic in secondary literature. While French and English both have umbrella terms to define non-realistic genres (*'littératures de l'imaginaire'*, 'fantastic literatures'), Italian arguably lacks such unequivocal and broad formulas. Despite the variety of approaches, one could start by assessing that realism self-knowingly appeared under the label of *naturalisme* in France, which then became *verismo* in Italy. Its original aim was to faithfully portray the world as it is, as if language could not be considered as a mediating, and therefore distorting tool. On the other hand, the fantastic traditionally represents impossible events that take place in 'our' world, and therefore challenge the reader's perception of the real, as well as of its epistemological boundaries. Genres such as fantasy and sci-fi further complicate the scenario, when they represent in a non-realistic manner the 'fantastic' events of worlds utterly different from ours, yet in constant dialogue with it. Remo Ceserani also

demonstrated that both fantastic writings and those who appear as *mimetico-realistiche* share roots and traits with fairy-tales and fables: often, realistic novels dissimulate their fairy-tales features under the veil of normality, while fantastic narrations emphasise them. If seen through this, as well as other perspectives, realism and the fantastic might not be as distant as they could appear at first.

The fantastic, in its largest senses, sometimes reaches its goal with the help of scientific imageries, as in the case of *Scapigliatura*, whose insistence on premature death later inspired a supernatural, macabre and phantasmagorical imagination, as happen in some popular novels where mysterious atmospheres, ghosts and buried alive people are involved. But also, fantastic writings make use of mythologies, the supernatural, folklore (a field recently explored with the name of *orrore popolare*) and even fabulous features. This is the case, for instance, of Carlo Collodi's *Le avventure di Pinocchio*, where the author sparked life to a chunk of wood, thus creating a successful metaphor for the human condition, as well as the citizens' condition in newly born Italy. Besides, the coexistence of real with fantastic elements is also present in the allegorical work of Dante, who created a "parallel" universe of the earthly Florence and its society through the medium of the otherworldly visionary journey.

In the 20th century in particular, the compenetration of realism and the fantastic presupposes or implies a political view, in a broader sense. Emblematic, for this discourse, is the apparently stark contrast between Cesare Pavese's *Dialoghi con Leucò* and his realist production; or the significance of Italo Calvino's interest for the fairy tale, which coincides with his refusal of active political work in the ranks of PCI. Calvino and Pavese, however influential, do not obviously exhaust the possibility of the approaches shown by Italian intellectuals towards the question. Still, they can be taken as exemplary cases of the aesthetic and political tensions that can emerge between realism and the fantastic.

A similar tension is still at work today. On the one hand, in recent years the use of fantastic images, mythological language, and symbolical tropes has been legitimized even in historical narrative (e.g., Wu Ming, Giuseppe Genna). On the other hand, the emergence of new realism (a renaissance which takes on different connotations in the literary and philosophical fields), hypermodernity, and of the debate they generated, reactivated in the 21st century both traditional and new political connotations of realism.

Arguably, much of contemporary Italian literature cannot be easily comprehended by neither of these labels and remains partially uncharted. Therefore, one of the questions that we ask to the readers of this issue concerns the question of realism and the fantastic as labels: that is, whether challenging the validity of such remarks and categories is necessary in order to provide a better map of the current cultural situation. Eventually, what do we, as readers, make of the fantastic and realism in Italian culture?

The notes in this second issue of *Notes in Italian Studies* shed some light on these questions, positing answers that cross the centuries, starting from the Middle Ages and the Renaissance. Giulia Depoli's article probes an under-researched topic in the history of the *novella di beffa* across the 14th and 15th centuries. Through a critical comparison that encompasses both Boccaccio's *Decameron* and Masuccio Salernitano's *Novellino*, and lesser-known texts written by Sabadino degli Arienti and Cesare Nappi, Depoli elucidates a rhetorical shift in the depiction of supernatural and fantastic elements in the tradition of early modern Italian *novella*, corroborated by a theoretical framework drawing from Francesco Orlando, Todorov, Freud and de Certeau.

Moving from necromanticism to neuroscience, Enrico Meglioli reflects on how folklore might suit storytelling practices and bibliotherapy and takes into consideration contemporary migrations and trans-cultural dialogues as a particular case study. Starting from an overview on the differences between 'reality' and 'fiction' and the theoretical debate around the 'fantastic', Meglioli focuses on the project *Stories in Transit/Storie in transito*, showing that far from being two incommunicable worlds, the real and fantastic one, seem to intertwine and support each other in new and promising interdisciplinary fields, such as those of medical humanities and neuroaesthetics.

The blurred boundaries between reality and the fantastic also emerge from Luca Tognocchi's note, which analyses Giuliano Scabia's play, *Fantastica visione*, revolving around the problem of fruition and perception of reality, and defining three different categories through which reality can be understood: realism, the fantastic and the 'infernale'. By pursuing a close reading of the text, Tognocchi's essay compares Scabia's work with current literary and critical trends, such as those on the 'fantastic' and the *weird*, and hypothesises a parallel with *Faust's* Mephistopheles.

Moving on to the 20th century and to contemporary literature, Maria Colavecchio's article focuses on how the fantastic and realism overlap in two plays by Luigi Pirandello, *Lazzaro* and *La nuova colonia*. While investigating the aesthetical significance of such a literary move, rich of

religious and social connotations, Collevocchio also provides a significant reconstruction of the intertextual memories sparked by Pirandello's texts, from Giuseppe Antonio Borgese to Victor Hugo.

Virginia Benedetti's note also focuses on the 20th century and, in particular, on the work by Italo Calvino. In her contribution *Italo Calvino e gli strumenti del fantastico*, Benedetti offers a new interpretation of Calvino's collection *Sotto il sole del giaguaro*, by analysing the writing tools that belong to the fantastic and that can be traced in Calvino's stories, and by interpreting Calvino's use of the fantastic within a broader understanding of his fiction as an intellectual, as well as civil, aesthetic effort.

Bringing us back to the present, Niccolò Amelii dedicates his note to the contemporary author Tommaso Pincio. By analysing the uncanny aspects, the dystopic dimension, and the fantastic visions of his works through the analysis of authors such as Mark Fisher and Ann and Jeff VanderMeer, Amelii highlights how Pincio's fiction displays traits of the Freudian *unheimlich*, making it a prominent example of the so-called New Italian Weird.

On a final note, we would like to take this opportunity to thank the SIS - Society for Italian Studies and all of those who have contributed to the publication of this second issue of *Notes in Italian Studies*. We particularly want to thank Simon Gilson, Claudia Rossignoli, Emanuela Patti, Teresa Franco and the rest of the Executive Committee of the Society for Italian Studies for their support, and Cecilia Bagnolatti for the cover illustration.

Dublin and Coventry, May 2023

‘UN GIUOCO MULTO SPAVENTEVOLE’: *ARS NECROMANTICA* IN 15TH-CENTURY VERNACULAR NOVELLA

GIULIA DEPOLI (Scuola Normale Superiore)

THE SUPERNATURAL IN *NOVELLE DI BEFFA*

Alongside the blooming of Renaissance courts and their refined culture, the 15th century is also known for the emergence of modern demonology, setting the stage for the raging witch-hunts in the following centuries.¹ My paper aims to explore how this cultural background influenced the Italian vernacular *novella*, a traditionally realistic genre stemming from the prestigious model of Boccaccio’s *Decameron* (*post* 1348 – *ante* 1360),² by taking into account two examples of *novella di beffa* involving fake necromancers picked from the most important collections of the time: the twentieth novella in Masuccio Salernitano’s *Novellino* (1476) and the twenty-fifth *novella* of the *Porretane* by Sabadino degli Arienti (1492), based on the lesser-known *I negromanti* by Cesare Nappi. These stories are emblematic of a changing trend in the representation of magic in early modern Italian literature: at that time, the topic could no longer be regarded as a simple matter of jokes, but rather was seen as a potentially real and disturbing threat that could not

¹ See Franco Cardini, *Magia, stregoneria, superstizioni nell’Occidente medievale* (Florence: La Nuova Italia, 1979); Sergio Abbiati, Attilio Agnoletto and Maria Rosario Lazzati, *La stregoneria. Diavoli, streghe, inquisitori dal Trecento al Settecento* (Milan: Mondadori, 1984); Colette Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana* (Bari: Dedalo, 2011); *Demonology and Witch-Hunting in Early Modern Europe*, ed. by Julian Goodare, Rita Voltmer, Liv Helene Willumsen (London: Routledge, 2020); Charles Zika, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe* (Leiden: Brill, 2003).

² All quotations from the *Decameron* (in short *Dec.*) are taken from Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. by Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla and Giancarlo Alfano (Milan: Rizzoli, 2013). For the date of the *Decameron*, see Giuliano Tanturli and Stefano Zamponi, ‘Biografia e cronologia delle opere’, in *Boccaccio autore e copista*, ed. by Teresa De Robertis and others (Verona: Mandragora, 2013), pp. 61-64 (p. 63) and the latest contribution of Maurizio Fiorilla, ‘Il capolavoro narrativo: il *Decameron*’, in *Boccaccio*, ed. by Maurizio Fiorilla and Irene Iocca (Rome: Carocci, 2021), pp. 95-140 (pp. 95-97).

be downplayed easily. I will argue that this shift in the authors' cultural background affected their execution of the intrinsically jocular and light-hearted narrative genre of *beffa*.

The *beffa* is a prank played by a smart trickster on ingenuous people. Boccaccio's *novelle di beffa* are narrated from the perspective of the tricksters and celebrate their wit, as they are usually able to deceive their foolish victims. Fake necromancers are a recurring trope in these plots: the trickster pretends to possess deep knowledge about conjuring spirits and demons, performing exorcisms, love magic, and various other rituals involving the occult. In this kind of short story, the trickster will fool the credulous victim into believing they are being helped by a powerful necromancer, while they are actually being ridiculed or, in the worst case, exploited for the trickster's personal benefit.

In order to prove themselves well-versed in the *ars necromantica*, the branch of the magical discipline heir to the classical evocation of the spirits of the dead, which over the centuries mingled with various philosophical and esoteric currents, the tricksters will speak about their abilities at length, especially when it comes to explaining their rituals.³ Thus, this particular variation of *novella di beffa* can be seen as an example of what Francesco Orlando calls *soprannaturale di derisione*, that is, the presence of supernatural themes in a literary text as an object of mockery.⁴ The author of *soprannaturale di derisione* gives no credit to the supernatural and criticises it as foolish superstition. However, to do so, they constantly refer to the paranormal, often indulging in the depiction of otherworldly entities and magical phenomena. One could argue that sometimes the author enjoys the topic more than they are willing to admit and that readers tend to unwittingly sympathise with the irrational beliefs that are the target of such criticism. In some cases, it is possible to read these texts as a sort of Freudian compromise formation *ante litteram*, such as negation ('the supernatural is *not* real') or displacement ('*foolish people* believe in the supernatural'). The more noticeable this attitude is, the more difficult it becomes to draw the line between *soprannaturale di derisione* and Orlando's third typological category, *soprannaturale di ignoranza con incertezza sul "se"*, that can be roughly equated to Todorov's definition of *fantastic*: a text in which one cannot be sure whether

³ For this syncretic form of theurgy, which blends together Neo-Platonism, Hermeticism, the Christian medieval tradition and Renaissance magic, see Marina Montesano, *Fantasima, fantasima che di notte vai: la cultura magica nelle novelle toscane del Trecento* (Rome: Città Nuova, 2000), pp. 75-76; György E. Szónyi, 'Talking with demons. Early modern theories and practice', in *Christian Demonology and Popular Mythology*, ed. by Éva Pócs and Gábor Klaniczay (Budapest-New York: CEU Press, 2006), pp. 72-88.

⁴ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme* (Turin: Einaudi, 2017), pp. 121-28.

the supernatural is real or not.⁵ Orlando's framework has never been applied to literary texts written in the Quattrocento,⁶ which I believe are particularly apt to provide new materials for the development of the theoretical discussion on these categories.

To work properly, the *beffa* mechanism requires that the tricksters do not believe in the supernatural and that their victims are punished for their gullibility. The examples here offered will show how the authors of the fifteenth-century *novella* differ from Boccaccio when they deal with this subject, proving a difficult negotiation between the scepticism required by the genre and the steadily increasing pervasiveness of occult themes in early modern society. In fact, their attitude towards the supernatural tends to lean towards the fantastic more than the realistic framework of the Decameronian tradition seems to allow.

MASUCCIO SALERNITANO'S DEAL WITH THE DEVIL

The twentieth *novella* of Masuccio Salernitano's *Novellino* includes one of the most articulate representations of a fake demonic evocation in Renaissance literature.⁷ The author contaminates two Decameronian hypotexts from the eighth day, the story of the scholar and the widow (*Dec.* VIII 7) and Bruno and Buffalmacco's *beffa* to Maestro Simone (*Dec.* VIII 9). Masuccio's victim is Iacomo Pinto, a gullible man hopelessly in love with a widow. His friend Loisi Pagano decides to prank him together with messer Angelo, who pretends to be a necromancer who will summon a demon able to make the woman fall in love with Iacomo. During the fake ritual, in which Loisi takes part dressed up as a demon, the man (unknowingly spied on by an amused crowd) gets too scared and runs away.

Comparing the *novella* to its models in the *Decameron*, the abundance of details included by Masuccio in the account of the magic ritual immediately stands out. Indeed, the author enriched his story with an extended description of the ritual, drawing not only from hagiography (as Boccaccio

⁵ Orlando, pp. 137-46; Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973).

⁶ To my knowledge, the only exception is Giovanna Rizzarelli, who applied these categories in her analysis of Boiardo's poem in her paper 'Liber ex machina. Lettori-paladini nell'"Inamoramento de Orlando"', *GSLI*, 198 (2021), 324-353 and in her book *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto* (Lucca: Pacini Fazzi, 2022), pp. 135-137

⁷ All quotations from Masuccio Salernitano's *Novellino* (in short *Nov.*) are from Masuccio Salernitano, *Il novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, ed. by Giorgio Petrocchi (Florence: Sansoni, 1957).

did): his text bears a striking resemblance to necromantic manuals, which circulated in Italian courts from North to South and described how to perform rituals involving supernatural entities.⁸ Thus, Orlando's observations can be easily applied to Masuccio. I hypothesise that the author, by indulging in these details, betrays his likely first-hand knowledge of these heterodox practices, which would be all but uncommon in the 15th century. Some aspects of the *novella* in particular are interesting in comparison with a notable example of coeval *ars necromantica*, contained in a northern Italian manuscript that collects several astrological and magic treaties, currently kept at the Bibliothèque Nationale Française, the BNF Italien 1524.⁹ This exoteric miscellany was probably commissioned by a member of the Visconti court in Milan around 1446,¹⁰ and it offers a glimpse of an Italian courtly milieu interested in the magical arts, which in all likelihood also involved the authors under consideration.¹¹

The ritual described by Masuccio Salernitano in his *novella* is set at a specific time and place: the men will wait for the new moon to meet at a farmhouse in ruins (*Nov. II 20, 18*). It was widely known that night is the privileged moment to see the spirits, but Christian texts were extremely vague in this regard. Conversely, the necromantic manuals discussed in-depth details such as the hours of the night and, in particular, the phases of the moon required for every spell. The latter are of primary importance for the experiments; moreover, some spells can only be performed on an even or an odd day of the moon cycle and, to be sure of which day it is, the safest way is waiting for a new moon (*Necromantia, 2*). Therefore, Messer Angelo's indication could be motivated not so much by the

⁸ On the dependence of 14th-century *novella* on hagiographical models, see Montesano, p. 80; Carlo Delcorno, 'Modelli agiografici e modelli narrativi. Tra Cavalca e Boccaccio', in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by Stefano Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 337-63. For the specific case of the deal with the Devil, see Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale* (Milan: Mimesis, 2016).

⁹ All quotations from this *Necromantia* are from *Vedrai mirabilia: un libro di magia del Quattrocento*, ed. by Florence Gal, Jean-Patrice Boudet and Laurence Moulinier-Brogi (Rome: Viella, 2017).

¹⁰ See *Vedrai mirabilia*, pp. 44-62.

¹¹ Masuccio could have run into similar manuscripts in the Aragonese Library in Naples, such as the *Miscellanea ad alchimiam et medicinam spectantia* (BNF Lat. 7147), the *Miscellanea alchemica* (BNF Lat. 7161) and the *Miscellanea astrologica* (BNF Lat. 7329): see Tammaro De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* (Milan: Hoepli, 1947-1969), I, pp. 66-67 and pp. 201-3. Likewise, Sabadino and Nappi could have been exposed to analogous texts, since they lived in Bologna, one of the main centres for the development of astrology and witchcraft in the 15th century, as also testified by authors like Cellini and Firenzuola: see Ferdinando Gabotto, *L'astrologia nel Quattrocento in rapporto colla civiltà. Osservazioni e documenti inediti* (Milan-Turin: Dumolard, 1889), p. 10; *I negromanti. Novella di Messer Cesare Nappi edita per le nozze di Guglielmo Guerrini colla Marchesina Ottavia Antinori*, ed. by Olindo Guerrini (Bologna: Zanichelli, 1885), p. 11.

need for complete darkness, but by the (simulated) need to be certain of the propitious moment in which to celebrate the rite. One might begin to suspect that the trickster is introducing real necromantic details in his deceptive performance. However, it should also be pointed out that the *Necromantia* of ms. BNF ital. 1524 specifies that 'li experimenti d'amore se puossono fare in tutti i giorni dilla settimana, purché sia nel'hora dil suo pianeta' (*Necromantia*, 11): although the rate of variability in such practices is extremely high, it seems peculiar that Messer Angelo never mentions the planet Venus in such an accurately staged and articulate *beffa*.

The same could be argued for fumigations, which in various magical traditions have the aim to attract spirits at the beginning of the ritual. However, in order to attract the spirits to perform a beneficial task (such as conquering the love of a woman), ingredients such as incense, aloe wood and myrrh would be normally used, whereas the malodorous substances used in Masuccio's *novella* (*Nov.* II 20, 21) are employed for hate experiments, which are intended to harm someone (*Necromantia*, 9). If Messer Angelo had a real knowledge of necromancy, the use of such fumigation could be an integral part of the *beffa*: witnessing this fake rite, anyone who was proficient in the practice of necromancy — especially among Masuccio's readers — could perceive Iacomo Pinto's naivety as he easily falls for this parodic inversion of a rite of love.

Another remarkable feature of this *novella* is the explicit identification of a precise demon to summon, Barabas (*Nov.* II 20, 23-25). It would be perfectly in line with the farce against Iacomo Pinto to have invented a demonic name. On the other hand, the proliferation of made-up minor demons was a widespread phenomenon even in esoteric manuals, as also testified by ms. BNF ital. 1524.¹² Barabas could also be easily inspired by the biblical character of Barabbas, the evildoer *par excellence*, which would be extremely appropriate given that this would be the role played by Loisi, the perpetrator of the *beffa*.¹³ And yet, without excluding polygenesis for obvious reasons, it is curious to find not once, but twice a homonymous demon, precisely designated for love magic, in the *Necromantia* (135; 138). A more unsettling coincidence, however, is the presence of a 'Barbas' in a list that will constitute the foundation for some of the most famous grimoires (spellbooks to

¹² See *Vedrai mirabilia*, pp. 79-81.

¹³ Derivatives from Barabbas (including *baraban*) with the meaning of 'scoundrel' or 'demon, bogeyman' have been documented by Gian Luigi Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano dei dialetti* (Milan: Garzanti, 1999), pp. 187-89.

create amulets and perform magic rituals and summonings) of the 16th and 17th centuries, namely in the *Pseudomonarchia daemonum*, an appendix to the *De praestigiis daemonum* by Johan Wier, a student of Cornelius Agrippa. The text, published for the first time in 1563, contains a hierarchical classification of 69 demons, among which Barbas appears in third place.¹⁴

Taking all these elements into account, not only one can detect the ill-concealed pleasure of the author in dealing with magic rituals at length; it would also seem that the parodic discourse carried out by Masuccio would be fully comprehensible in all its features only to a reader who was knowledgeable of the *ars necromantica*.

A POSSESSED WOMAN BETWEEN CESARE NAPPI AND SABADINO DEGLI ARIENTI

In this section, I will highlight a similar shift in the attitude towards the supernatural by taking into account the motif of exorcism, through a contrastive reading of two different narratives of the same story. In the twenty-fifth *novella* of the *Porretane*, Sabadino degli Arienti rewrites a *novella* by the notary Cesare Nappi, in which the protagonist, Nestore, is in love with a married girl, Magdalena, whose mother believes herself to be possessed.¹⁵ Nestore's friend, messer Piero, has the reputation of being a necromancer, and this is why Magdalena's mother asks them for help. Messer Piero, assisted by Cesare Nappi himself, who features as a character, pretends to exorcise the woman to distract her, giving Nestore the chance to have sex with Magdalena in her own home.

For this *novella*, it is useful to make use of the framework outlined by Michel de Certeau in *The Writing of History*.¹⁶ In the chapter dedicated to the Sorcerer's speech, in which the author takes Inquisition trials as a case study for the historiographical problem of accessing the speech of ethnologically diverse individuals, he argues that demonological discourse, as the discourse of knowledge that is an expression of the dominant culture, assumes an entitled position towards the possessed woman — as de Certeau phrases it, 'I know what you are saying better than you'.¹⁷

¹⁴ Ioannis Vvieri, *De praestigiis daemonum incantationibus ac ueneficiis Libri sex*, 5th edn. (Basel: Officina Oporiniana, 1577, 5ed), col. 913.

¹⁵ All quotations from Sabadino degli Arienti's *Porretane* (in short *Por.*) are from *Le Porretane*, ed. by Bruno Basile (Rome: Salerno, 1981). All quotations from Cesare Nappi's *novella* (in short *Neg.*) are from *I negromanti*.

¹⁶ Michel de Certeau, *The Writing of History*, trans. by Tom Conley (New York: Columbia University Press, 1988).

¹⁷ de Certeau, p. 250.

Therefore, the high culture speaks for the possessed woman, filters her words and attempts to erase the alterity that she represents. We will never be able to get access to the original speech of the possessed; however, 'when the possessed woman speaks the language which is imposed upon her and which has put itself in her place, the alienating but necessary discourse that she utters will bear the trace — the "wound" — of the alterity that knowledge claims to conceal'.¹⁸ The forces in play in the texts produced by the dominant discourse are akin to Freud's *return of the removed*. When the demonologist, inquisitor or, in our case, the literature author rewrites the possessed woman's speech, especially in case they quote her, complete integration of her otherness in the dominant knowledge can never be achieved. As de Certeau argues, 'something different *returns* in this discourse [...] along with the citation of the other; it remains ambivalent; it upholds the danger of an uncanniness which alters the translator's or commentator's knowledge. For discourse, a citation is the menace and suspense of a *lapsus*. Alterity dominated — or possessed — through discourse maintains the power of being a fantastic ghost, or indeed a possessor in a latent state'.¹⁹

The twenty-fifth *novella* of the *Porretane* contains a perfect example of these dynamics. In the original version by Nappi, the possessed woman recounts her previous experience of an exorcism to Nestore with plenty of details. The most impressive feature of her recollection is the description of what she vomited during the ritual. After she was subjected to incantations and fumigations, the woman throws up twisted nails, needles, hooks, balls of hair and, what is most striking, two human effigies full of pins and with their limbs tied (*Neg.*, p. 22). However, this passage undergoes significant censorship in Arienti's version: the whole list of objects expelled by the woman is cut, and the paragraph stops with the reticent sentence 'fui costretta a vomitare cose sì orribile che difficile sarebbe a credere a chi non l'avesse vedute' (*Por.* 25, 11). It can be argued that literary discourse follows the same pattern as demonological discourse, rewriting the possessed woman's speech in a way that alters and filters her voice. Although Nappi's original story is already a product of the dominant discourse, it represents an intermediate stage between the speech of the possessed and the final textual outcome. As such, it gives us the uncommon possibility to discover what the removed is, and to understand the reasons behind the suppression.

¹⁸ de Certeau, p. 250.

¹⁹ *Ibidem*, p. 251.

Arienti's cut testifies to the uneasiness towards a very specific subject, that is, the form of black magic now known as a voodoo doll. Contrary to popular belief, we can trace the origin of this figurative image magic in Europe, as the first evidence is found in the Greco-Roman world.²⁰ While initially the main focus of the practice was transfixing spirits or deities to the ritual object through the use of nails, in the Middle Ages, piercing effigies implied 'a much more personal, and indeed malicious, intention', that is, inflicting harm to the same body part of the target through the intervention of a demonic entity, according to the principle of sympathetic magic.²¹ This process was recently studied by Natalie Armitage, confirming that in the late medieval period, 'magic started to be largely resituated in the realms of the satanic, and thus more firmly equated with witchcraft'.²² In fact, the *Malleus Maleficarum*, first published in 1486, contains a story that is very similar to Nappi's *novella*: a woman finds out her sickness is being caused by malevolent witchcraft performed by her neighbour, involving 'a wax image a palm's length long [...] pierced through everywhere, having two needles going from side to side in the same way that she felt jabbings from the left side to the right'.²³

As Armitage points out, 'as the perceived threat of witchcraft grew, such practice became increasingly taboo'.²⁴ These rituals were not only employed against poor widows and farmworkers; there are many accounts of attempted regicide by the means of figurative image magic.²⁵ Dismissing this practice as foolish folklore was no longer an option: the clergy had to persuade believers that they were able to successfully counteract black magic, and by doing so, they implicitly admitted that wax dolls were indeed dangerous and *could* conjure real demons who were able to inflict harm through sympathetic magic. This is the essence of the unspeakable 'alterity' that the Church, as the representative and shaper of the dominant culture, tried to assimilate in its domain by rephrasing it through its discourse in the treatises. In my proposed trajectory going from the *Malleus*

²⁰ Natalie Armitage, 'European and African figural ritual magic: The beginnings of the voodoo doll myth', in *The Materiality of Magic: An Artifactual Investigation into Ritual Practices and Popular Beliefs*, ed. by Ceri Houlbrook e Natalie Armitage (Oxford: Oxbow Book, 2015), pp. 85-101 (p. 87).

²¹ Armitage, pp. 87-88.

²² *Ivi*.

²³ Heinrich Kramer and Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum* (Speyer: Peter Drach, 1486), coll. 135C-D. The English translation is from *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, ed. by Christopher S. Mackay (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p. 364.

²⁴ Armitage, p. 89.

²⁵ *Ibidem*, pp. 88-89.

Maleficarum to the *novella* by Nappi (who makes no mention of the sympathetic principle), to Sabadino's Decameronian literary product, such alterity is progressively repressed, but it remains hinted at as an unutterable but ineradicable uncanny reality.

FALTERING TRICKSTERS

I would like to conclude with one last episode from Nappi's *novella* that Arienti, perhaps not by chance, chose not to include in his. After the exorcism of Magdalena's mother, the same tricksters decide to extend the prank to a wider audience and perform a complicated ritual in front of all the community of Bologna. One of the rules of this experiment is the prohibition of uttering holy names (God, Jesus, the Virgin Mary) during the whole course of the ritual (*Neg.*, p. 52). This custom is widely testified to in hagiographical literature, through which it arrived at secular fiction; notably, the rule is also present in the story of Maestro Simone (*Dec.* VIII 9, 82), the archetype of this kind of *novella di beffa*, as well as in Masuccio's twentieth *novella* (*Nov.* II 20, 19).

In Nappi's story, among the various tricks, the group of friends pretends to summon a presence through a dead man's skull that will appear to move on its own thanks to a rope that Cesare will have to pull at an agreed time. However, Cesare does not wait for the signal and, by untimely pulling the rope, he involuntarily moves not only the skull but also some swords accidentally placed there. For a moment, seeing that the blades threaten to strike him, Messer Piero's confidence wavers and he suspects that the swords have indeed been moved by some supernatural force, in this case by God:

El che vedendo messer piero, non credendo che Cesare hauesse tirato per che douea tirare al terzo crido e non essendosi adueduto che le spate fussero sopra la fune, temete che dio nol volesse punire de questi soi erori, et quanto potè cridò: Iesù, Iesù.

(*Neg.*, p. 53)

Even without admitting the existence of the spirits they are pretending to summon, the iron certainty that characterised Boccaccio's tricksters, steadfast in their disbelief, fails. This occurs when Messer Piero himself breaks the first rule of the ritual, calling on the name of Jesus twice for help.

It should be noted that traditionally, it is the victim of the *beffa* who violates this rule, as Boccaccio and Masuccio exemplify: ‘sceso dello avello, pianamente dicendo “Dio m’aiuti!” sù vi sali e acconciosi molto bene’ (*Dec.* VIII 9, 96); ‘tremando tutto, non recordandose de l’asina de Ierusalem, non vi lassò santo in cielo a chiamare in suo soccorso’ (*Nov.* II 20, 22). Therefore, I find this reversal of roles in Nappi’s story truly emblematic, especially because the trickster’s mindset is the reflection of the author’s and the one the readers are supposed to identify with. Gradually gaining narrative space, supernatural beliefs dangerously exceed their safe displacement on the mocked and start spreading to the protagonists too, proving that the containment of narrative within the realistic framework of Boccaccio’s *novella* for authors who were exposed to a changing popular and literary culture about magic was increasingly difficult.

NEW PERSPECTIVES ON BIBLIOTHERAPY AND FOLKLORE: *STORIES IN TRANSIT AS A CASE STUDY*

ENRICO MEGLIOLI (Università di Modena e Reggio Emilia)

The so-called ‘paradox of fiction’, discussed by philosophers at least since Plato, but more recently revitalized by Colin Radford and Michael Weston’s article ‘How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?’,¹ has highlighted the apparent philosophical contradiction that human beings seem to emotionally react in the same way when they experiment both ‘real’ and ‘fictional’ worlds. Neuroscientific studies, on the other hand, discovered that neurons and brain regions that are activated when someone performs a specific action are also associated with the reading of the description of the same action, such as in a book, or the vision of its representation, such as on a screen.² Given these premises, the traditional distinction between ‘reality’ and ‘fiction’ appears increasingly blurred, as it is not easy to distinguish between psychological, neural, and endocrine responses arousing from ‘real-life experiences’ and those triggered by immersive media, such as books, movies or virtual reality.³ This process also reflects on the way ‘realistic’ and ‘fantastic’ literature (the prototypical ‘fictional’ activity, as a form of shaping and moulding rough material, words, into something completely different and new) can be defined and explored. Far from being two incommunicable worlds, the real and fantastic one(s), seem now to intertwine and support each other in new and promising interdisciplinary fields, such as those of Medical Humanities and Neuroaesthetics.

¹ Colin Radford and Michael Weston, ‘How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?’, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 49 (1975), pp. 67-93.

² See, for an overview: Vittorio Gallese, ‘Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities’, *Gestalt Theory*, 41, 2 (2019), pp. 113-28.

³ For some empirical results, see Franziska Hartung et al., ‘When Fiction Is Just as Real as Fact: No Differences in Reading Behavior between Stories Believed to be Based on True or Fictional Events’, *Frontiers in Psychology*, 8, 1618 (2017), pp. 1-14; Thalia R. Goldstein, ‘The Pleasure of Unadulterated Sadness: Experiencing Sorrow in Fiction, Nonfiction, and “In Person”’, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3, 4 (2009), pp. 232-37.

This note wishes to call for the necessity to draw a new geography and cosmology of the real-fantastic universe, beginning with a new approach to two of the main ‘kingdoms’ of the fantastic world: fantastic literature and folklore, especially fairy tales, legends, folk-songs and myths. How could they be differentiated among themselves and from their realistic counterparts? Is folklore something still alive, or just a relic from the past? Is fantastic literature a specific genre, a particular perspective, a stylistic choice, or a mere abstract label? Is the fantastic a universal human need, that anyone can experience and understand anywhere in the world, or just an intellectual hobby or a form of escaping the hurdles of life? Eventually, can literature and the arts help people live better, on a physical, psychological and emotional level?

Bibliotherapy, defined as the creative and reasoned use of literature and narratives by a bibliotherapist in order to achieve specific objectives of well-being, emotional and mental health for a patient or a group, is a discipline and a technique capable of merging the immense treasure of the world literature and poetry with the exact needs of a scientific treatment modality.⁴ However, it is far from easy to explain how such apparently ethereal objects as words and stories can be able to influence human life so deeply, and to empirically prove it in an academic and medical environment. There seems to exist an insurmountable abyss between the so-called ‘two cultures’, sciences and humanities, as defined by Sir Charles Percy Snow in 1959.⁵ But things are changing rapidly. Inspired by the past and supported by the most recent results of many interdisciplinary studies, we can suggest that a fruitful collaboration between humanities and sciences is not only feasible, but also much more fruitful than when the two ignore one another.

To accomplish such an ambitious goal, however, it is worth starting from the very basis of the problem, from how the keywords of the debate are understood and used. Etymologies, of course, can be treacherous. They show meanings that can be misunderstood, and it is easy to give in to the temptation that what the ancients thought and felt should be unconditionally accepted. But they also contain precious hints to understand how concepts and ideas appeared in the first place and how they evolved. The words I would like to focus on are: ‘reality’, ‘fantasy’, and ‘fiction’.

⁴ Marco Dalla Valle, ‘Esiste davvero la Biblioterapia? Analisi della disciplina e possibili applicazioni nelle biblioteche’, *Biblioteche oggi*, 32, 8 (2014), pp. 43-49, p. 45.

⁵ Charles Percy Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (New York: Cambridge University Press, 1959).

The Online Etymology Dictionary tells us that ‘reality’ comes from the Latin *res*, meaning ‘property’, ‘goods’, ‘matter’, ‘thing’, and *res*, in its turn, would derive from the Proto-Indo-European *Hreh-i*, meaning ‘wealth’, ‘goods’.⁶ Reality, therefore, at least in its primitive uses, seems to carry in it a strong sense of ownership and material goods, something you hold, something you have at your fingertips. ‘Fantasy’, on the other hand, is a word that, already from its most recent ancestor, the Old French *fantaisie*, carries the meaning of ‘vision and imagination’, directly deriving from the Latin *phantasia* and the Greek *phantos*, which meant ‘visible’, containing the related word ‘phaos’, the ‘light’.⁷ The primordial origin of the word ‘fiction’, finally, could be traced back to the Latin *figere*, meaning ‘to shape’, ‘to form’, ‘to devise’, ‘to feign’, and also, originally, ‘to knead’, ‘to form out of clay’.⁸ In this case, therefore, there is an action at the root of the word, a manipulation of an external material, similar to what the potter does with the shapeless clay in order to turn it into a piece of fine ceramic.

In these three simple words are hidden extremely profound meanings and implications: we have two of our most precious senses, touch (reality) and sight (fantasy), and the very foundation of our action in the world, the capacity of ‘fiction’, that is, of shaping what we meet or receive in our life.⁹ Far from being opposite terms, reality and fantasy strengthen each other describing key parts of our nature and representing the strategies we use to deal with what is near to us, what is real, and what is so distant to us that we can only ‘see’ through the eye of our mind, through fantasy.¹⁰ Fiction, on the other hand, is what we choose to do with what we reach through touch and sight, the degree of our manipulation. These etymological coordinates help us to bring some order to the misty confusion that has often lingered upon the debate about what is real and what is fictional, what is fantasy and what is its nature, if beneficial or dangerous.¹¹

⁶ ‘Reality’, in *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/reality#etymonline_v_7331> [accessed 4 July 2022].

⁷ ‘Fantasy’, in *Online Etymology Dictionary*, <<https://www.etymonline.com/search?q=fantasy>> [accessed 4 July 2022].

⁸ ‘Fiction’, in *Online Etymology Dictionary*, <<https://www.etymonline.com/search?q=fiction>> [accessed 4 July 2022].

⁹ A similar idea of the difference between ‘reality’ and ‘fantasy’ in fiction is exposed in R. D. Salter, ‘The Place of Reality and Fantasy in Fiction’, *Critical Survey*, 5, 4 (1972), pp. 285-91.

¹⁰ For a classic argument on this, see John Ronald Reuel Tolkien, ‘On Fairy-Stories’, in *Essays Presented to Charles Williams*, ed. by C. S. Lewis (Oxford: Oxford University Press, 1947).

¹¹ A review of the debate over the distinction between fantasy and reality in literature can be found in Syed Mikhail Mohamed Roslan et al., ‘Fantasy versus Reality in Literature’, *Arab World English Journal*, 4 (2016), pp. 212-23.

From a neuroscientific point of view, a fundamental milestone of the reconciliation between ‘reality’ and ‘fantasy’ was set by the discovery of mirror neurons by Professor Giacomo Rizzolatti (1980s-1990s) and his team, who found that neurons previously associated only to performed actions are activated also when the subject simply observes those actions or reads an account of them, replicating them inside the brain. Therefore, the difference between real-life actions and their fictional representations appears more subtle than imagined before. Neuroscience, we can assert, is building a bridge between our body and our imagination, our ‘physical world’ and our ‘artistic one’. But how can we travel this bridge to bring principles, methodologies and tools from the ‘hard sciences’ to the aid of the artistic and literary parts of ourselves, and vice versa?

Storytelling, that is, the capacity of telling stories, defined as narratives referring to distant times and places, has been considered as one of the few human capacities that truly distinguish our species from other animals, deeply influencing and supporting human progress and evolution.¹² Narratives, as a matter of fact, are the cognitive tools through which humans manage to give an order to the otherwise chaotic realities they inhabit and a meaning to their past experiences, future hopes and fears. Fairy tales and fantastic tales, moreover, represent imaginative tools through which humans manage to share values and traditions impossible to be conveyed through ‘realistic words’, but also to explore their inner natures, wondering about the great questions of their existence, true selves, ethics and meaning in life, considerations that lay at the foundations of human cognitive and emotional balance and wellbeing, and that appear particularly pivotal in moments of danger, suffering, and crisis, as writer and journalist Giovannino Guareschi pointed out in its *Favola di Natale*, written as imprisoned in a German camp after the armistice between Italy and the Allies: ‘La nostalgia l’hanno inventata i prigionieri perché in prigionia tutto quello che appartiene al mondo precluso diventa favola, e gente ascolta sbalordita qualcuno raccontare che le tendine della sua stanza erano rosa’.¹³ As Bruno Bettelheim explained from a psychoanalytic point of view:

¹² Walter R. Fisher, ‘Narration as a human communication paradigm, the case of public moral argument’, *Communication Monographs*, 51 (1984), pp. 1-22.

¹³ Giovannino Guareschi, *La favola di Natale* (Milano: Rizzoli, 1971) eBook p. 5. ‘Nostalgia was invented by prisoners, because in prison everything that belongs to the forbidden world becomes a fairy tale, and people listen in amazement to someone telling that the curtains in his room were pink’ (the translation is mine).

In a fairy tale, internal processes are externalized and become comprehensible as represented by the figures of the story and its events. This is the reason why in traditional Hindu medicine a fairy tale giving form to his particular problem was offered to a psychically disoriented person, for his meditation. [...] The fairy tale is therapeutic because the patient finds his *own* solutions, through contemplating what the story seems to imply about him and his inner conflicts at his moment in his life. The content of the chosen tale usually has nothing to do with the patient's external life, but much to do with his inner problems, which seem incomprehensible and hence unsolvable.¹⁴

Bibliotherapy, as said before, could represent a way to travel between these worlds, and, in it, the role of narratives and fiction is crucial. However, it is also true that traditional folklore and fairy tales are often regarded as too distant from 'real problems' for the patient to take advantage of. It is generally believed that modern people can't really learn something useful from stories, metaphors, and traditions so imbued with values and beliefs apparently relegated to people who lived centuries and even millennia ago. This is not what Professors Marina Warner and Valentina Castagna thought when they developed the project: *Stories in Transit/Storie in transito: Storytelling and arrivants' voices in Sicily*. The major purpose of the project was "To establish the right of refugees to cultural expression, to encourage displaced and dislocated individuals to tell stories, and to inspire them to draw on their own traditions and faculty of imagination".¹⁵ Run in collaboration with the University of London, the University of Palermo, and Oxford University, the project offered an answer to:

some crucial questions on the rights of migrants to cultural expression in conditions of deprivation and uprootedness when even one's identity becomes faded: can myths, legends, and stories provide alternative shelter, literary *lieux de mémoire* where a refugee, a migrant, or a wanderer might feel at home? Can poetry be 'strong enough to help'?¹⁶

¹⁴ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: Alfred A. Knopf, 1976), p. 25.

¹⁵ Marina Warner and Valentina Castagna, 'Stories in Transit/Storie in transito: Storytelling and arrivants' voices in Sicily', in *Migration and the Contemporary Mediterranean*, ed. by Claudia Gualtieri (Oxford: Peter Lang, 2018), pp. 223-43 (p. 223).

¹⁶ Warner and Castagna, p. 224.

Embracing the idea that every man and woman is a *homo narrans*, as famously claimed by Kurt Ranke and Walter R. Fisher, and that folklore and traditions represent the basic, often subconscious undergrowth from which the trees of our conscious life-stories germinate, the authors of the project decided to take action in front of the critical situation that migrants and asylum seekers, especially young ones, live when they are forced to leave their country, family and friends to look for a better life in foreign and often hostile countries.¹⁷ Deprived not only of material goods, but of personal bonds and a shared culture in the country they happen to be forced to dwell (as frequently Italy is for migrants who would prefer to continue their journey towards the North of Europe), they almost inevitably fall in a state of ‘narrative poverty’. As Warner and Castagna highlight: ‘The dominant form of storytelling that arrivants are encouraged to adopt is autobiographical, and their legal situation requires them to tell this story in a way that will meet the regulations for asylum’.¹⁸ The only stories of shared interest that they are allowed to tell, therefore, seem to be those of their painful journeys and bureaucratic odysseys, with no space for creativity or self-expression. To challenge this narrow, suffocating condition, a series of workshops was held in Palermo, involving artists, scholars and activists from the UK, Italy, Iraq, Lebanon, and other countries.

The main venue of the project was the Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, which gave the organizers the idea to create a workshop specially aimed at the composition of a new *opera dei pupi canovaccio* with the students. The *opera dei pupi* represents one of the most fascinating expressions of the variegated Sicilian folklore and culture, also inscribed in the UNESCO Intangible Cultural Heritage Lists. The marionette theatrical representations of the *opera dei pupi* usually tell the stories of Frankish romantic poems, such as the *Song of Roland*, or Italian ones, such as *Orlando Innamorato* and *Orlando Furioso*. Stories, therefore, that weave together many different cultural and folkloric traditions, as well as artistic techniques, while keeping open to novelties and change. For those reasons, the organizers of *Stories in Transit* decided to work on the main scenes of *Gilgamesh*, the epic poem so familiar to many migrants from the Middle East, and, taking inspiration from the marionettes of the museum, they created new ones made from recycled materials. The spectators of the new and adapted version of *Gilgamesh* with marionettes,

¹⁷ Kurt Ranke, ‘Problems of Categories in Folk Prose’, trans. by Carl Lindahl, *Folklore Forum*, 14, 1 (1981), 1-17 (p. 4); Fisher, p. 6.

¹⁸ Warner and Castagna, p. 236.

children and adults, were delighted by the improvised musicians, puppeteers and actors, and the young refugees were glad to meet local children and entertain them. The performance, therefore, was a successful attempt to use art and storytelling, taking inspiration from such ancient narrative traditions as those of *Gilgamesh* and *opera dei pupi*, to change the perception of the young migrants in the communities of arrival, as well as to give them voices, stories, and metaphors to truly represent their deep and multifaceted dreams, hopes and fears for the future.

In the Italian cultural landscape, the concept of ‘the fantastic’ was object of critical interest only starting from the last decades of the twentieth century, despite the many masterpieces of the genre in the Italian literature, from the countless wonders of the *Legenda Aurea*, to Ludovico Ariosto’s magical irony, from the fairy tales of the *Pentamerone*, to Italo Calvino’s *Fiabe italiane*, from Guareschi’s *Favola di Natale* to a new generation of ‘Spaghetti Fantasy’ novelists.¹⁹ It is an extremely rich and ever-increasing cultural, artistic and imaginative heritage, that patiently awaits to be discovered or re-discovered, and used with its full potential to the benefit of people, as many storytelling and bibliotherapy programs based on fantasy works around the world are showing us, of which *Stories in Transit* is a shining example and model. It is to be hoped, therefore, that new studies seek to employ materials and images from fantastic tales and literature to help people temporarily distance themselves from their daily lives and find new meanings for them. The fantasy genre, as a matter of fact, presents some peculiar qualities that make it especially suitable for the (biblio)therapeutic purposes. As Professor Brian Attebery highlights: ‘[...] fantasy does impose many restrictions on the powers of the imagination, but in return it offers the possibility of generating not merely a meaning but an awareness of and a pattern for meaningfulness. This we call wonder’.²⁰ To find meaning in life is, according to psychotherapist Viktor Frankl, founder of logotherapy and Holocaust survivor, the deepest need and desire of every person, capable of protecting against the most painful psychological dangers deriving from the most extreme life-conditions, such as that of the concentration camp, but also of a psychological trauma or a life-threatening illness.²¹ In fact, according to Frankl ‘any man can, even under such circumstances, decide what shall become of him

¹⁹ Stefano Lazzarin, ‘Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di “fantastico”’, *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 37, 2 (2008), pp. 49-67.

²⁰ Brian Attebery, ‘Fantasy as Mode, Genre, Formula’, in *Fantastic Literature: A Critical Reader*, ed. by David M. Sandner (Westport: Praeger, 2004), pp. 293-309 (p. 309).

²¹ Viktor Frankl, *Man’s search for meaning, an Introduction to Logotherapy* (Boston: Beacon Press, 1992), pp. 115-17.

— mentally and spiritually. He may retain his human dignity even in a concentration camp'.²² But to give meaning, as it has been shown, means to create a narration, showing how stories, if wisely employed, can really be what leads people to become conscious, free, and responsible 'readers and writers' of their own lives and the world they inhabit.

²² Frankl, p. 75.

FANTASTICA VISIONE DI GIULIANO SCABIA E LE COMPRENSIONI ALTERNATIVE DEL 'REALE'

LUCA TOGNOCCHI (Università di Bologna)

LA CADUTA DEL REALISMO

Questo intervento analizzerà il dramma *Fantastica visione* di Giuliano Scabia, scritto nel 1973. Il dramma ruota intorno al problema della fruizione e percezione della realtà. L'intervento si propone di individuare tre forme di comprensione del reale: il realismo, il fantastico e l'infernale. Il 'realismo' appare come la forma 'zero', basata sulla logica e sul razionalismo, che delimita fortemente i confini di ciò che è accettabile e ciò che non lo è. Il 'fantastico', in Scabia, è un modo alternativo di concepire il mondo, che accoglie al suo interno visioni, sogni e profezie: la realtà diventa essa stessa una 'visione'. L'"infernale" invece è una comprensione del mondo che lo accetta come luogo di orrori indicibili e sceglie di diventarne parte attiva, al fine di non dover solo subire tali orrori. Al centro del dramma c'è la fine del funzionamento del realismo, posto di fronte all'inspiegabile e l'inaccettabile. Il fantastico nasce quindi da una rottura, ma come sostiene Corigliano, 'la rottura può esistere solo se preventivamente esiste qualcosa che si possa rompere, e ciò che si frantuma, nel fantastico, è la cognizione ordinata di ciò che è reale e ciò che non lo è'.¹ Saranno approfondite le modalità con cui la comprensione fantastica del mondo sopperisce a questa rottura e si sostituisce a quella realistica, e sarà fatto un tentativo parziale di mettere il testo in dialogo con alcune tendenze del fantastico e del *weird* contemporaneo.

La vicenda si svolge in un paese del nord Italia, dove un'epidemia del bestiame mette in ginocchio gli approvvigionamenti di carne, ma, nonostante ciò, il macellaio locale sembra riuscire ad avere il negozio sempre pieno. Lo spettatore scopre immediatamente che ciò è dovuto al fatto che questi ha

¹ Francesco Corigliano, *La letteratura weird. Narrare l'impensabile* (Milano: Mimesis, 2020), p. 16.

iniziato ad uccidere gli abitanti del paese e a venderne le carni. Il testo fin da subito associa la figura del macellaio a quella di Lucifero, o anzi, considerati i tantissimi riferimenti faustiani sparsi nell'opera, a quella di Mefistofele. Il dramma si configura dunque come una specie di *Faust* capovolto, dove il protagonista è Mefistofele, e Faust è relegato al ruolo di garzone e assistente del macellaio.

La prima incrinatura del paradigma realista si manifesta nel prologo, dove gli attori sostengono che 'troppo spesso le immagini nascondono la realtà, la trasformano e la deformano. [...] C'è un mistero che bisogna svelare'.² Per gli attori le immagini realistiche sono filtri che alterano la stessa realtà che dovrebbero rappresentare, trasformandola così in un mistero. Una nuova forma di comprensione della realtà può strutturarsi soltanto quando si prende coscienza del fatto che il realismo non corrisponde alla realtà, ma ne è soltanto una delle versioni possibili. Questo è uno stato delle cose difficile da accettare, poiché rinunciare al realismo vuol dire rinunciare al conforto della logica e della ragione, in favore di un mondo caotico e ambiguo. La prima reazione degli abitanti del paese è quindi il rifiuto, la negazione. Nella prima scena del dramma, il macellaio afferma che il paese sta attraversando 'tempi difficili',³ lasciando intendere che la carestia e la crisi sono già iniziate sebbene il suo negozio sia ben fornito. Il fatto che la carneficina sia iniziata senza che gli abitanti del paese se ne rendano conto lascia intendere che stiano attraversando una fase di completo rifiuto dell'evidenza. Inizia a crollare il senso di realtà degli abitanti del paese, e viene messo in scena un corto circuito del reale, come descritto anche da Goggi: 'in un punto determinato le maglie che sorreggono il senso di realtà cedono. Linee oppostive e distintive che costituiscono il binario che regola il senso di realtà si accavallano e si intrecciano, producendo una specie di corto circuito'.⁴ La realtà che si pone di fronte agli abitanti del paese — ossia che il macellaio sia un efferato assassino autore di una strage e che sta dando loro in pasto le sue vittime — è impossibile da accettare. Poiché però la strage è necessaria per avere cibo, i personaggi lasciano che essa avvenga, ma non potendo farlo coscientemente mascherano gli eventi di una patina fantastica, individuando degli spiriti come colpevoli degli omicidi e usando visioni e sogni come mezzi privilegiati per risolvere il mistero.

² Giuliano Scabia, *Fantastica visione* (Milano: Feltrinelli, 1988), p. 12.

³ Scabia, p. 16.

⁴ Gianluigi Goggi, 'Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico', in *La narrazione fantastica*, ed. by Remo Ceserani (Pisa: Nistri-Lischi, 1983), pp. 75-176 (p. 87).

LA COMPRESIONE FANTASTICA DEL MONDO

La celebre definizione del fantastico di Todorov risulta, per la seguente analisi, particolarmente utile. Per Todorov, ‘il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l’una o l’altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso’.⁵ Lo ‘strano’ è il genere nel quale si entra quando il fantastico viene sciolto in chiave realistica, con le leggi di natura salvaguardate; il ‘meraviglioso’ invece è il genere nel quale non c’è nulla che possa spiegare il fatto misterioso se non un cambiamento del paradigma di realtà, e quindi il sovranaturale. In *Fantastica visione* però accade una cosa particolare: allo spettatore viene svelato che le misteriose morti hanno una spiegazione razionale, un colpevole reale e ‘normale’, ma i personaggi, incapaci di accettare la colpevolezza del macellaio, preferiscono credere a un evento legato alla sfera del ‘meraviglioso’. Paradossalmente, l’autore mostra come per gli abitanti cambiare le leggi di natura sia più semplice che ammettere che nel paese si stia consumando una strage. Si noti come i termini ‘strano’ e ‘meraviglioso’ saranno usati soltanto in questo paragrafo, poiché necessari ai fini della comprensione della categoria del fantastico di Todorov, di cui a noi interessa principalmente la questione di come i personaggi di un racconto devono porsi di fronte agli eventi al subentrare del fantastico. Successivamente, torneremo a usare ‘fantastico’ come categoria generale e più ampia.

Osserviamo adesso il macellaio, ossia il personaggio centrale del dramma. Egli, essendo l’artefice della strage, è anche l’unico a non avere bisogno della giustificazione fantastica per poter continuare a vivere. Scabia, al fine di mostrare la mutevolezza della realtà, la sua instabilità, fa interpretare agli stessi attori più ruoli, sovrapponendo così strati di significato. Nella scena III, l’attore che impersona il macellaio interpreta anche il ruolo del matto e del sindaco. L’uso di questa triade — macellaio-matto-sindaco — non è casuale. Il sindaco simboleggia il potere all’interno di una comunità paesana; il matto è colui che viene marginalizzato poiché vede una realtà celata agli altri. Facendo coincidere le due figure l’autore rende il personaggio del matto non più marginale ma centrale, capace di modificare la realtà attraverso le azioni del macellaio. Ottiene così il potere di riscrivere letteralmente

⁵ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. di Franco Fortini (Milano: Garzanti, 1977), p. 26.

il paradigma della realtà. Da qui in poi, infatti, tutte le scene saranno descritte dall'autore come visioni, mascherate o teatri di burattini. Il realismo lascia definitivamente il posto al fantastico. Con il cambio di paradigma, le visioni assumono un potere e una veridicità che non avevano prima. Ad esempio, la scena IV rappresenta un sogno nel quale si rivela che il macellaio e il personaggio femminile protagonista, la madre, sono stati amanti. Un altro sogno, nella scena VI, si rivela profetico, e anticipa la morte dello studente, figlio del macellaio e della madre. I sogni oltre a essere profetici sono quindi rivelatori, e mostrano ciò che il dramma realistico avrebbe altrimenti taciuto, sia ai personaggi che allo spettatore.

Ma il fantastico non è solo un modo per fare i conti con una realtà insostenibile poiché violenta e crudele. Serve anche a re-incantare un mondo triste, noioso e dominato dal consumismo. La visione che occupa la scena VII è un'ascensione al paradiso terrestre, che una voce descrive come 'il più grande supermercato che io abbia mai visto'.⁶ Il consumismo più becero, che sembra anticipare direttamente le descrizioni allucinate di *Rumore bianco* di Don DeLillo, ha contaminato anche l'immaginario fantastico, capace di creare niente più che un supermercato.⁷ Lo stesso macellaio, *deus ex machina* della vicenda, se ne rende conto: 'La gente non sa più cosa sognare, cosa desiderare, perché ormai ha tutto', e ancora, 'che differenza c'è fra realtà e sogno?'.⁸ Nessuna, se il sogno è fatto da chi anche di notte pensa ai beni di consumo. Nonostante il grigiore dell'immaginario, il fantastico riesce a trascinare nel reale, e lo fa proprio attraverso gli stessi beni di consumo. Il paese sembra essere infestato, non da fantasmi gotici, bensì dagli spiriti dei rottami.⁹ Gli scarti, prodotto naturale del consumismo, prendono vita, e iniziano a perseguire gli abitanti, tanto che a loro viene attribuita la colpa degli omicidi. Così, il ciclo del consumo viene ribaltato, gli scarti perseguono i consumatori, non permettendo loro di portare avanti abitudini di consumo compulsivo tutt'altro che sostenibili. Sono molte, infatti, le scene in cui vengono descritte le merci del macellaio e le abitudini dei suoi clienti, con tono surreale e grottesco. Il macellaio infatti fin da subito elenca i tagli di carne, accolto dall'entusiasmo popolare, al punto che una nota di regia indica che 'durante l'elencazione la madre

⁶ Scabia, p. 46.

⁷ Cfr. Don DeLillo, *White Noise* (London: Picador, 1985), p. 37: 'This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data'.

⁸ Scabia, p. 51.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

lancia dei gridolini, dei bravo!, batte le mani'.¹⁰ Il consumo è l'unico filo che lega la madre al figlio, che funziona da ricordo del loro rapporto, l'unica cosa che riesce a menzionare la madre dopo la morte del figlio: 'Quanta carne ho comprato e cotto: per niente. Vent'anni di carne, bistecche, fettine, filetti, bracioline, cotolette — per niente' apparendo quasi più dispiaciuta per la carne consumata che per la morte del figlio.¹¹

Non è questo il luogo per proporre attualizzazioni del dramma, ma l'attenzione dedicata a temi come il consumismo, gli eccessi di produzione, gli scarti, la carne, mettono il testo in relazione a riflessioni odierne su ecologia, sostenibilità alimentare e con feconde categorie operative come quella di *Wasteocene* coniata da Marco Armiero.¹² Il fantastico però entra necessariamente in dialogo con questi temi anche sulla scorta dei tanti autori e delle tante autrici, associati e associate alle varie correnti (italiane, europee e americane) del *weird*, che propongono un'interpretazione — e comprensione — del mondo in cui viviamo che sia *weird* appunto, o fantastica.¹³ Un mondo, che sia dell'Antropocene o del Wasteocene, che ormai sfugge alla comprensione logica e razionale, che in certi casi viene esplicitamente rifiutata, poiché proprio gli strumenti del razionalismo e del realismo sono quelli che hanno reso tale il mondo stesso, che per essere riformato ha bisogno di approcci differenti, che lo re-incantino e che forse provengano proprio dal fantastico. In questa lettura, dunque, gli abitanti del paese dell'opera di Scabia diventano le persone che come noi sono in balia di un realismo inceppato e di una realtà prossima al collasso, e scelgono il fantastico come nuova modalità di comprensione e quindi di azione sul reale. Il macellaio, invece, sembra rappresentare proprio quelle parti della società che, attraverso il loro operato, hanno reso questo pianeta un luogo quasi inabitabile. Lo stesso macellaio fa riferimento ad una possibile fine dei tempi, dicendo: 'Sono tempi brutti — potrebbe essere la fine del mondo', continuando a mettere il testo in dialogo con le ansie e gli orrori della contemporaneità.¹⁴

¹⁰ Scabia, p. 16.

¹¹ Ibidem, p. 61.

¹² Cfr. Marco Armiero, *L'Era degli scarti* (Torino: Einaudi, 2021).

¹³ Cfr. Marta Rosso, 'La costellazione del "new Italian weird" tra letteratura estrema e ipermodernità', *Enthymema*, 28 (2022), pp. 204-30; Carlo Mazza Galanti, 'Il canone strano. Da Calvino a Evangelisti, da Buzzati a Moresco: per una possibile storia della weird fiction in Italia', *Not* (2018) <<https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>> [29.04.2022].

¹⁴ Scabia, p. 50.

L'APPRENDISTATO INFERNALE

Il macellaio non è solo nella propria opera, ma è accompagnato dal garzone, legato a lui da un vero e proprio patto diabolico, che prevede la sua iniziazione alle arti infernali della macelleria di carni umane. Il dramma, che assume a tratti la forma del mistero medievale¹⁵ in chiave horror, diventa bifronte: da un lato, gli abitanti che si auto-iniziano alla comprensione fantastica del mondo; dall'altro, il garzone che viene iniziato ai segreti diabolici. Su questo aspetto si apre la seconda parte, la cui prima scena presenta il macellaio intento in un monologo-lezione rivolto al suo garzone, da lui addestrato al taglio della carne, e che sembra prossimo a completarne l'iniziazione: 'Ancora non conosci i luoghi dove si trova la carne migliore; né conosci il modo per procurartela. È l'ultimo gradino per arrivare alla perfezione'.¹⁶ Il garzone è ancora vicino a un fantastico condiviso con gli abitanti del paese; infatti, dice di sentire 'le voci — sono sempre più frequenti — restano nell'aria'.¹⁷ Questa battuta è una chiara eco di un verso faustiano — 'È così densa di quei fantasmi, l'aria, / che nessuno sa più come evitarli' —,¹⁸ reso celebre da Freud che lo usò come epigrafe del suo saggio *La psicopatologia della vita quotidiana* (1901). Il verso è chiaramente usato nell'accezione freudiana, poiché il garzone fa riferimento ai fantasmi, le voci, che perseguitano la sua coscienza resa sporca dall'aiuto dato al macellaio. Quest'ultimo, di conseguenza, non lo ritiene pronto e rimanda l'iniziazione definitiva. Scabia commenta così la scena, nelle sue note: 'Il rito di caccia al quale siamo chiamati ad assistere è anche la cerimonia preparatoria per l'investitura del garzone nel ruolo definitivo di macellaio. [...] Siamo sicuri che in tale contesto anche Christopher Marlowe avrebbe rimandato di qualche scena l'ultima notte di Faustus'.¹⁹ L'iniziazione non si compirà mai, perché il dramma volge rapidamente alla tragedia e alle visioni apocalittiche e infernali delle scene conclusive, fino all'uccisione del garzone da parte del macellaio nella scena XI.

Fantastica visione si conclude con il macellaio che uccide uno dopo l'altro tutti gli abitanti del villaggio, e mentre lotta con il vigile, unico rimasto, il bancone della macelleria si scopercchia

¹⁵ Gianni Celati, *La nostra carne e il suo macello*, in Scabia, p. 155: 'Credo che *Fantastica visione* sia un tipo di teatro che ci appare oscuro, grezzo, perché il suo modello sono i misteri teatrali del Medioevo'.

¹⁶ Scabia, p. 77.

¹⁷ Ibidem, p. 78.

¹⁸ Johann W. Von Goethe, *Faust*, trad. di Franco Fortini (Milano: Mondadori, 1970), vv. 11410-1.

¹⁹ Scabia, p. 94.

trasformandosi in una bara e rivela al suo interno un teatrino di burattini dove la comunità è ricomposta; il garzone ha dunque completato il suo apprendistato e si prepara a diventare lui stesso l'assassino avviando un altro ciclo della tragedia.²⁰ Il garzone, in quanto personaggio intermedio tra il macellaio e gli abitanti del paese, accede a una terza via di conoscenza del reale, ossia quella che avevamo anticipato nell'introduzione come 'infernale'. La conoscenza infernale si configura quindi come una possibile comprensione del reale che ne accetta gli orrori, ne prende coscienza e non procede per rimozione — come è costretto a fare il realismo — anzi, continua a metterli in scena usando il fantastico come palinsesto per travestirli. Lo spettatore può essere messo a parte di questa forma di conoscenza soltanto grazie al percorso del garzone, che si distacca dagli altri abitanti del paese, che credono all'evento fantastico, grazie alla guida perversa del macellaio, il quale lo inizia al sapere infernale.

In conclusione, *Fantastica visione* sembra mettere a confronto tre diverse modalità di comprensione del reale: realismo, fantastico e infernale. Ciò che scatena la necessità di confrontare questi approcci al reale però è proprio la presa di coscienza che la realtà sia permeata di orrori e violenze indicibili. Di fronte a questo dato di fatto il realismo è la prima forma a crollare e a dimostrarsi insufficiente poiché basata su una inevitabile operazione continua e ossessiva di rimozione. Tutto l'opposto è la comprensione infernale della realtà, che si basa proprio sull'essere parte attiva nella produzione di tali orrori e violenze. Il fantastico invece diventa una modalità di coesistenza con il mondo, le cui storture assumono forme *weird and eerie*, per dirla con Mark Fisher.²¹ Il tono visionario e allucinato del dramma rende difficile attribuire a Scabia giudizi chiari su queste modalità di rapporto con il mondo. Certamente si può dire che il dramma metta in luce come (per quanto il fantastico permetta di essere *nel* mondo più del realismo — nonostante ciò possa sembrare paradossale) il fantastico stesso ceda comunque di fronte alla violenza infernale del macellaio, uno dei più terrificanti Mefistofele del ventesimo secolo.

²⁰ È importante ricordare che in una delle scene iniziali il bancone era stato rappresentato come la bocca dell'Inferno, vedi Scabia, p. 37.

²¹ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater, 2017).

‘IL MIRACOLO! IL MIRACOLO!’. L’INCURSIONE DEL MERAVIGLIOSO NEL TEATRO *MITICO* DI PIRANDELLO

MARIA COLLEVECCHIO (Università di Roma Sapienza)

INTRODUZIONE

Con il presente contributo ci focalizzeremo su due opere teatrali di Luigi Pirandello, *Lazzaro* e *La nuova colonia*, incluse nella cosiddetta trilogia dei *Miti* insieme all’incompiuto *I giganti della montagna*. Mentre quest’ultimo lavoro è totalmente calato in una dimensione di mistero — ‘ai confini della vita’, con le parole del mago Cotrone — dove reale e immaginario non sono in alcun modo scindibili, *La nuova colonia* e *Lazzaro* si ambientano nel tempo presente, in luoghi non precisati ma realistici, che potrebbero coincidere con qualsiasi cittadina del sud Italia negli anni Venti del Novecento.

Protagonisti di *Lazzaro* sono un padre moralista, Diego Spina, i suoi figli Lucio e Lia, il primo seminarista, la seconda costretta in collegio e afflitta da una malattia che le paralizza le gambe; la moglie Sara, in seguito a dissidi in merito all’educazione dei figli, ha lasciato la casa coniugale e ha avuto altri due figli dall’unione illegittima con il contadino Arcadipane. Ci sono poi il medico, il sacerdote e una serie di servi, popolani, contadini, una popolazione di personaggi non dissimile rispetto a quella del dramma familiare che nel decennio appena trascorso aveva portato Pirandello al successo mondiale, salvo che per l’irrompere del meraviglioso nel finale, con la miracolosa guarigione della figlia paralitica. Sotto questo aspetto, si addice perfettamente al ‘mito religioso’ — questa l’etichetta assegnata dall’autore a *Lazzaro* — la celebre definizione di fantastico come ‘irruzione dell’inammissibile all’interno della inalterabile legalità quotidiana’.¹

I personaggi de *La nuova colonia* — ‘mito sociale’ secondo la definizione di Pirandello — sono invece una comunità di emarginati e reietti dalla società, ladri e contrabbandieri, ex detenuti, una prostituta, che decidono di trasferirsi su un’isola selvaggia, rimasta allo stato primitivo, nella speranza

¹ Roger Caillois, *Nel cuore del fantastico*, trans. by Laura Guarino (Milano: Feltrinelli, 1984).

di potervi intraprendere una nuova vita priva di leggi. Questo aspetto utopico, unito alla corallità, avvicina maggiormente il testo alla dimensione mitica, ma analogamente a *Lazzaro* quello che accade nella durata dei tre atti rientra nella sfera del razionale e verosimile, ad eccezione del finale, che anche in questo caso consiste in un evento sovranaturale: un misterioso cataclisma scaturito dall'abbraccio tra La Spera e il suo bambino neonato sommerge l'isola e con essa tutti i personaggi, ad eccezione di madre e figlio che, altrettanto misteriosamente, si salvano.

Pirandello non fornisce una spiegazione all'accaduto, lasciando nello sbigottimento generale lettori e personaggi. La stessa definizione di 'miti', di per sé ambigua, non è chiarita dall'autore. La critica ha proposto svariate letture dagli anni Sessanta ad oggi, tra le quali ricordiamo quella materno-centrica,² anti-patriarcale,³ psicologico-junghiana,⁴ storico-critica (in rapporto a fascismo, futurismo e realismo magico),⁵ e meta-poetica.⁶ Obiettivo di queste pagine non sarà indicare una ulteriore soluzione interpretativa ma proporre una riflessione sulla messa in scena del miracolo e indagare la genesi della trilogia, tenendo conto da un lato della produzione drammaturgica coeva — con particolare riferimento al *Lazzaro* di Giuseppe Antonio Borgese, che si ritiene un plausibile modello per la stesura dei due lavori —, e dall'altro della formazione giovanile dell'autore, che continua a giocare un ruolo significativo nella maturità artistica.

FINALI A CONFRONTO: *LAZZARO* E *LA NUOVA COLONIA*

Con il finale di *Lazzaro*, Pirandello propone una riscrittura del mito evangelico della guarigione del paralitico:⁷ grazie all'incontro con la madre Sara, e nella fattispecie attraverso il richiamo da lei pronunciato ('Figlia, figlia mia!'),⁸ Lia si alza dalla sedia a rotelle e cammina (meriterebbe ben altro spazio l'approfondimento sulla valenza meta-poetica del dramma, secondo cui la parola-poesia si fa

² Marziano Guglielminetti, 'Il teatro mitico di Pirandello', in *Teatro di Pirandello*, a cura di Centro Nazionale di Studi Alfierani (Asti: Centro Nazionale Studi Alfierani, 1968), pp. 47-85; Enzo Lauretta, *I miti di Pirandello* (Palermo: Palumbo, 1975).

³ Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione* (Napoli: Guida, 1977).

⁴ Anna Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello* (Ravenna: Longo, 1993).

⁵ Simona Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello* (Firenze: Le Monnier, 2002).

⁶ Beatrice Stasi, 'Il sacerdote scettico: Pirandello mitografo', *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, ed. by Fausto Curi (Bologna: Pendagrone, 1995), pp. 277-318.

⁷ Marco 2. 1-12; Luca 5. 17-26; Matteo 9. 1-8.

⁸ Luigi Pirandello, 'Lazzaro', in *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, 4 vols (Milano: Mondadori, 1986-2007), IV (2007), p. 244.

azione creatrice e salvifica, aspetto fondamentale della trilogia).⁹ Di fronte all'inatteso evento, l'umile mendicante Cico, portavoce di una saggezza popolare e spesso del punto di vista autoriale, è l'unico a esultare senza timore 'Ecco il miracolo! il miracolo! (*E cade in ginocchio*)',¹⁰ mentre tutti gli altri, presi da sgomento, riescono solo ad accennare la parola sulle labbra (la didascalia recita '*Anche gli altri, sbalorditi di gioia, accennano con le labbra la parola: Miracolo*').¹¹

La scena riecheggia il finale del prologo della *Nuova colonia*, quando La Spera, dopo cinque mesi dal parto, sente improvvisamente sgorgare il latte materno dal seno e può nutrire il suo bambino fino ad allora affidato a una balia. L'avvenimento viene interpretato come un miracolo a tutti gli effetti dagli astanti, che si inginocchiano conferendo un'aura sacrale alla scena.

Rientra esultante, come impazzita da una gioia sovrumana, La Spera, col bambino al seno, gridando e ridendo, convulsa: [...]

– [...] Miracolo! Miracolo!

– [...] Un miracolo, un miracolo ti dico! Posso allattare il mio bambino! Io! Io!

CIMINUDÙ (quasi allibito) Questo è davvero miracolo!

TUTTI (prima piano, poi man mano crescendo) Miracolo! Miracolo!

TOBBA [...] – Inginocchiamoci!

*Tutti si scoprono e s'inginocchiano.*¹²

Il miracolo dell'allattamento anticipa e preannuncia quello conclusivo, rispondendo alla tipica prassi pirandelliana del raddoppiamento. Anche in *Lazzaro* il miracolo ha un suo doppio e consiste nella presunta resurrezione di Diego Spina. L'equilibrio familiare si rompe quando Lucio decide di abbandonare il sacerdozio in seguito a una crisi religiosa, che si ripercuote su tutti gli altri personaggi fornendo all'autore il pretesto per una riflessione sulla possibile conciliazione tra fede cristiana e coscienza moderna. Furioso per l'inadempienza del figlio, Diego Spina si precipita fuori di casa e viene investito da un'automobile; il moderno Lazzaro è creduto morto, ma tempestivamente rianimato grazie a una puntura di adrenalina, recente scoperta scientifica di quegli anni.

⁹ Beatrice Stasi, "Il sacerdote scettico: Pirandello mitografo", *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, ed. by Fausto Curi (Bologna: Pendagrone, 1995).

¹⁰ Pirandello, *Lazzaro*, p. 244.

¹¹ Ibid.

¹² Luigi Pirandello, "La nuova colonia", *Maschere nude*, III (2004), p. 801.

L'avvenimento è perfettamente ascrivibile al campo del razionale, ma i personaggi lo interpretano come un vero e proprio miracolo e ne restano sconvolti. Tutto il secondo e il terzo atto si sviluppano intorno al dubbio scaturito dall'oblio del redivivo; il fatto che Diego non ricorda nulla dell'aldilà ne nega l'esistenza agli occhi propri e degli altri personaggi, che vedono crollare ogni loro certezza. Ancora una volta le battute di Cico sintetizzano la reazione di tutti:

Tu capisci: Morto – non sa nulla. Dov'è stato? – Dovrebbe saperlo, e non lo sa. – Se non sa neppure della sua morte, nulla, è segno che, per chi muore, di là non c'è più nulla – nulla.¹³

La sua anima, appena uscita dal corpo, doveva comparire davanti alla Giustizia Divina. Non è comparsa. Che vuol dire? Non c'è giustizia divina. Non c'è nulla di là.¹⁴

Questi stessi interrogativi sono al centro di una pièce omonima di Giuseppe Antonio Borgese che, alla luce di alcune corrispondenze cronologiche e affinità testuali, ipotizziamo possa aver costituito una fonte d'ispirazione per Pirandello. Il *Lazzaro* di Borgese viene rappresentato per la prima volta a Milano il 20 aprile 1925, nel maggio dello stesso anno una versione non integrale del dramma esce sulla rivista 'Comoedia', e nel 1926 Mondadori pubblica quella definitiva.¹⁵ A quest'altezza risalgono le prime attestazioni del *Lazzaro* pirandelliano.¹⁶

Nello stesso torno di anni la figura di *Lazzaro* conosce una certa fortuna, solcando palcoscenici italiani e stranieri. Ne scrivono Eugene O'Neill¹⁷ e Marcello Gallian,¹⁸ ma è plausibile che Pirandello ignorasse i loro lavori, mentre non c'è dubbio che conoscesse quello di Borgese dal momento che ne progetta un personale allestimento, previsto a Roma per la primavera del 1927 con la Compagnia del Teatro d'Arte, che allora dirigeva.¹⁹ Lo scrittore lo annuncia in un'intervista rilasciata a 'La Tribuna' il 18 gennaio 1927. Il programma definitivo sarà poi ridimensionato e *Lazzaro* di Borgese rimane tra gli spettacoli non realizzati, ma da queste informazioni possiamo desumere che Pirandello lo avesse letto e apprezzato mentre lavorava ai primi due miti della trilogia, ultimati nel 1928.

¹³ Pirandello, *Lazzaro*, p. 713.

¹⁴ Ibid., p. 717.

¹⁵ Giuseppe Antonio Borgese, *Lazzaro. Un prologo e tre atti*, a cura di Alfredo Sgroi (Palermo: A.E.S Selino's, 2011).

¹⁶ Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Sara Zappulla Muscarà (Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2008), p. 111.

¹⁷ Eugene O'Neill, *Lazarus Laughed* (New York: Bonnie and Liveright, 1927).

¹⁸ Marcello Gallian, 'La casa di Lazzaro', 900, 21 febbraio, 21 marzo, e 21 aprile 1929, pp. 52-7, 131-9, 166-72.

¹⁹ Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928* (Palermo: Sellerio, 1987), p. 48.

Dal confronto tra i due testi omonimi è rintracciabile un vasto campionario di situazioni analoghe. Le reazioni dei protagonisti sono identiche e procedono secondo il medesimo schema: 1) miracolo, ovvero resurrezione presunta di Diego e reale di Lazzaro; 2) oblio dell'aldilà e conseguente negazione del miracolo e della morte stessa; 3) chiusura e rifiuto della vita (entrambi i protagonisti si rinchiudono e isolano concretamente, nella sua stanza Diego, in casa Lazzaro); 4) violenza dell'uomo non più frenato da leggi morali o divine (Diego spara ad Arcadipane, Lazzaro colpisce con la spada un visitatore); 5) fede ritrovata, non nel trascendente ma nell'immanente. Anche gli altri personaggi che orbitano intorno ai redivivi agiscono similmente, in primo luogo cercano di nascondere loro l'accaduto, temendo di turbarli, poi pongono i medesimi quesiti sull'aldilà.

Un altro aspetto che ci permette di accostare *Lazzaro* di Borgese ai miti pirandelliani è la modalità con cui viene rappresentato il miracolo. La resurrezione di Lazzaro nel testo di Borgese ha luogo nel Prologo, e non prende corpo sulla scena ma è raccontata momento per momento dalla folla che guarda dal palcoscenico verso l'immaginario luogo del sepolcro. Il miracolo non è quindi visibile nel suo farsi, ma lo spettatore-lettore assiste alla reazione corale degli astanti, che esclamano:

–La terra ha tremato.

–Il miracolo! Il miracolo!

Segue la didascalia: *'agitazione tumultuosa della piccola folla che cade in ginocchio'*.²⁰

La scena ricorda fortemente il finale del *Lazzaro* pirandelliano con la battuta di Cico '[...] il miracolo! il miracolo' seguita dall'indicazione *'E cade in ginocchio'*.²¹ Le battute della folla di Borgese sono però ancora più affini al prologo de *La nuova colonia*, quando *'Tutti si scoprono e s'inginocchiano'* dopo aver esclamato *'Miracolo! Miracolo!'*.²² La dimensione corale della *Nuova colonia* è certamente più vicina al *Lazzaro* borgesiano rispetto all'omonimo mito di Pirandello: non un solo personaggio, ma tutta la folla presente si unisce in una sola voce e si inginocchia di fronte allo straordinario evento. Oltre all'immagine sconvolgente della Terra che trema, ripresa dalla Spera che per tre volte affermerà *'Trema la terra!'*,²³ notiamo che la doppia esclamazione *'Il miracolo! Il*

²⁰ Borgese, *Lazzaro*, pp. 30-31.

²¹ Pirandello, *Lazzaro*, p. 724.

²² Pirandello, *La nuova colonia*, p. 801.

²³ Ibid., p. 876.

miracolo!' è assegnata da Borgese a 'VOCI CHE CRESCONO'²⁴ e da Pirandello a 'TUTTI' specificando 'prima piano, poi, man mano crescendo'.²⁵

A questi parallelismi si aggiunge la peculiarità strutturale de *La nuova colonia*, in cui l'antefatto non emerge dai dialoghi durante lo svolgimento del dramma, come è norma nel teatro di Pirandello, ma è esposto scenicamente in un lungo prologo. Il mito sociale da questo punto di vista rappresenta un unicum rispetto alla vasta produzione teatrale di Pirandello. Sia nel *Lazzaro* di Borgese sia nella *Nuova Colonia* sono due gli eventi miracolosi — le resurrezioni di Lazzaro e di Cristo nel primo, l'allattamento inatteso e la catastrofe dell'isola inghiottita dalle acque nella seconda — posti rispettivamente nel Prologo e del Terzo Atto.

Riguardo *Lazzaro* di Pirandello, il primo progetto attestato nell'epistolario e nelle interviste non prevedeva né il miracolo conclusivo della paralitica né la centralità della madre Sara, elementi che traggono origine dall'interferenza con la stesura della *Nuova colonia* e l'influenza di Marta Abba.²⁶ Per lei Pirandello realizza i personaggi femminili dell'ultima stagione teatrale, e si spiegherebbe così l'aggiunta di Sara, che finisce per assumere un ruolo chiave, analogamente a *La Spera*. Nel 1926, quindi, Pirandello concepisce il suo *Lazzaro* come riscrittura del mito evangelico sulla scia di quello borgesiano, uscito a Milano l'anno precedente e di cui con ogni probabilità ha soltanto sentito parlare. Non a caso Lazzaro era il nome del protagonista nel progetto originario, poi cambiato in Diego. Nel 1927, invece, mentre lavora alla *Nuova colonia*, Pirandello legge senz'altro il dramma di Borgese per progettarne l'allestimento con la sua compagnia. Così non solo *Lazzaro* ma anche *La nuova colonia* finiscono per assorbirne alcuni echi.

TRA VECCHI ROMANZI E TEATRO NUOVO: UN'IPOTESI DI LETTURA

L'apocalittico maremoto nel finale della *Nuova colonia* è ascritto a una dimensione tutta immanente, scaturisce dalla Terra (di cui peraltro la madre è immagine per eccellenza in tutta l'opera pirandelliana) ed è quindi addentro alla sfera del reale-empirico. Se è corretto parlare di presenza del meraviglioso per *La nuova colonia* si tratta però di un meraviglioso esente dall'intervento di realtà

²⁴ Borgese, *Lazzaro*, p. 31.

²⁵ Pirandello, *La nuova colonia*, p. 801.

²⁶ Daniela Bini, *Pirandello and His muse* (Florida: University Press, 1988).

trascendenti. Sia in *Lazzaro* sia in *La nuova colonia* esso si incarna nella figura materna (la critica ha parlato di mito ‘maternocentrico’ della trilogia) in quanto immagine della Natura, concepita secondo categorie romantiche.

Va certamente considerato che negli anni Venti la ripresa dei miti rappresentava una tendenza generalizzata, non soltanto in Italia ma nell’Occidente tutto, e Pirandello non era estraneo alle nuove inclinazioni surrealiste, da cui la trilogia assorbe alcune influenze, come la critica non ha mancato di riconoscere.²⁷ L’amico più vicino a Pirandello nel periodo di composizione dei miti era peraltro Massimo Bontempelli, che proprio allora stava teorizzando il suo ‘realismo magico’.²⁸ Ma nel meraviglioso pirandelliano resistono soprattutto nozioni e valori assimilati negli anni giovanili. Pensiamo alla negazione della ‘magia sovranaturale’ a vantaggio della ‘magia naturale’ del *Faust* goethiano, lettura obbligata per tutti gli scrittori della sua generazione. ‘Niente sovranaturale; ma l’occulta continuazione della Natura infinita’²⁹ dichiarava anche Victor Hugo nella prefazione a *I lavoratori del mare* (*Les travailleurs de la mer*) in merito alla battaglia tra Gilliat e il mare-mostro.

Questo romanzo di Hugo in particolare potrebbe aver giocato qualche suggestione nell’elaborazione dei *Miti*. Pirandello lo legge durante l’estate del 1886, a diciannove anni, e ne resta molto affascinato (per inciso, Hugo era scomparso nel 1885 e la sua fama era al culmine, innumerevoli le pubblicazioni e gli eventi commemorativi in Italia). Ne parla lungamente all’amico Giuseppe Schirò, destinatario di una recensione che possiamo considerare uno dei primissimi esercizi critici dell’autore in erba,³⁰ e a distanza di quindici anni ne consiglia la lettura a Pietro Matri in due lettere appassionate.³¹

L’ambientazione sull’isola, innanzitutto, richiama quella della *Nuova colonia*: nel romanzo francese una lunga digressione è dedicata alle superstizioni dell’isola di Guernsey, paragonata alla Sicilia dallo stesso Hugo (parla di ‘due Trinacrie’), e accanto alle molteplici descrizioni degli scogli che continuamente si inabissano e riemergono dall’acqua si racconta di sette isole sommerse definitivamente. La stessa sorte tocca al protagonista Gilliat nel finale. A incoraggiare l’accostamento tra *La Nuova colonia* e il romanzo francese letto in gioventù si aggiunge il fatto che il nucleo del *mito*

²⁷ Enzo Laurretta (ed.), *Pirandello e le avanguardie* (Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999).

²⁸ Antonio Saccone, *Massimo Bontempelli: il mito del ‘900* (Napoli: Liguori, 1979).

²⁹ Victor Hugo, *I lavoratori del mare*, trans. by Giacomo Zanga (Milano: Mondadori, 2015).

³⁰ Luigi Pirandello, *Peppino mio. Lettere di Luigi Pirandello a Giuseppe Schirò*, a cura di Antonino Perniciaro, Filomena Capobianco, Cristina Iacono (Palermo: Regione Siciliana, 2002), pp. 92-109.

³¹ Elio Providenti, ‘Lettere di Luigi Pirandello a Pietro Matri’, *Nuova Antologia*, 129 (1994), pp. 231-54.

sociale risale a molti anni addietro. La trama, infatti, con il titolo *L'isola nuova* e altre lievi differenze, costituisce il capolavoro drammaturgico di Silvia Roncella in *Suo marito*, pubblicato nel 1911 ma concepito sin dal 1905.

Nella prefazione al romanzo, inoltre, Hugo parla di triplice 'Anàanke', il concetto greco di 'Necessità' centrale nella sua poetica. Com'è noto, Pirandello riprende tale concetto proprio in merito a *Lazzaro* e *La nuova colonia*, nell'intervista in cui descrive il progetto dei cosiddetti 'miti moderni'.³² Secondo la prefazione di Hugo le necessità ultime, le grandi Anàanke, coincidono con tre 'lotte' dell'uomo sulla Terra: la lotta con la 'religione', con la 'società', con la 'natura'; esse ostacolerebbero l'uomo presentandosi sotto forma di 'superstizione', 'pregiudizio', 'elemento', altrove indicati come 'i dogmi', 'le leggi', 'le cose'.³³ Rimanendo nel puro campo delle ipotesi, che necessiteranno senz'altro di ulteriori approfondimenti, emerge una corrispondenza evidente tra il *Teatro dei miti* e la tripartizione appena descritta, riproposta da Pirandello nel medesimo ordine. Ricordiamo, infatti, che la definizione di 'mito religioso', 'mito sociale' e 'mito dell'arte' per *Lazzaro*, *La nuova colonia* e *I giganti della montagna* è autoriale, così come l'assemblamento all'interno della trilogia secondo quest'ordine. In estrema sintesi, il mito religioso porta sulla scena il dramma di un uomo incapace di vivere pienamente in nome di una superstizione assunta a dogma; il mito sociale è il dramma della donna reietta a causa di un pregiudizio e al contempo inscena l'utopico tentativo di una società priva di leggi; infine, nel mito dell'arte possiamo leggere il superamento della materia ('cosa' o 'elemento' nei termini di Hugo) da parte dell'uomo-artista che la domina attraverso l'immaginazione.

³² Ivan Pupo, *Interviste a Pirandello. Parole da dire, uomo, agli altri uomini* (Soveria Mannelli: Rubettino, 2002), pp. 525-8.

³³ Victor Hugo, *I lavoratori del mare*, trans. by Giacomo Zanga (Milano: Mondadori, 2015).

ITALO CALVINO E GLI STRUMENTI DEL FANTASTICO. PER UNA RILETTURA DELLA SILLOGE *SOTTO IL SOLE GIAGUARO*

VIRGINIA BENEDETTI (Università per Stranieri di Perugia)

Discussa a più riprese dalla critica, la collocazione della narrativa di Italo Calvino nei territori del fantastico novecentesco si configura come un'operazione tutt'altro che univoca e priva di insidie: qualsiasi rilevamento deve tener conto dell'eterogeneità interna all'opera e della sua sostanziale autonomia rispetto al panorama coevo di area italiana. Nelle pagine seguenti si propone una verifica della presenza di moduli ascrivibili al *modo* fantastico nell'ultimo Calvino, con uno sguardo ravvicinato ai tre racconti confluiti nella raccolta *Sotto il sole giaguaro* (1986).¹

L'indagine richiede una preliminare incursione nell'ampio quadro teorico di riferimento. Tra le numerose traiettorie di ricerca finora percorse negli studi sul fantastico in relazione ai testi di Calvino, alcune insistono sullo scarto dall'elemento fiabesco, avvertito da Mario Barenghi come una logica narrativa che 'non si esprime in atmosfere di incanto, magiche' e collocato secondo Paola Montefoschi nel 'rifiuto di una visione diretta del mondo e della storia'. Scrittura e visività si allacciano nel discorso critico di Giulio Ferroni, che riconduce il fantastico calviniano al 'ruolo produttivo dell'immagine', e di Silvia Zangrandi, che esamina la figuratività del tessuto verbale metaforico della trilogia *I nostri antenati*. Guardando a ipotesi più specificamente classificatorie, Giuseppe Nava ascrive l'intera opera di Calvino nel paradigma del fantastico, facendovi rientrare anche il gioco combinatorio; Alessandro Scarsella invita piuttosto alla prudenza, sottolineando come l'assimilazione di Calvino alla letteratura fantastica derivi da un'immediata 'ricezione internazionale, delimitata in tre momenti relativamente esterni all'opera narrativa: nell'attività critico-editoriale,

¹ Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro* (Milano: Garzanti, 1986). D'ora in avanti abbreviato in *SSG*.

negli autocommenti, nella fortuna'. In posizione intermedia si colloca la prospettiva di Stefano Lazzarin, accolta nel presente lavoro: 'è più verosimile si debba considerarlo non uno scrittore fantastico, bensì un autore che ha giocato a più riprese con il linguaggio del genere, che si è aggirato spesso sulle frontiere di quel territorio, senza mai davvero penetrarvi'.² Non pochi studiosi, sembra inoltre suggerire Lazzarin, considerano Calvino come fantastico *tout court*³ assimilando alcune posizioni autocritiche dello scrittore ligure: 'lui stesso, negli scritti degli anni Ottanta, propende a considerarsi come tale'.³

Calvino si inserisce infatti già dagli anni Settanta nel dibattito teorico sul fantastico, proponendo acute puntualizzazioni riprese largamente dalla critica dei decenni successivi. L'occasione di riflettere sui contenuti dell'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) si presenta nel corso di un'inchiesta pubblicata da *Le Monde*, svolta nell'ambito dell'uscita del celebre testo di Tzvetan Todorov. Pur ritenendo tale studio 'molto preciso e molto ricco di suggestioni', l'autore sanremese precisa che il fantastico non si può intendere in modo univoco, bensì cambia a seconda del contesto letterario e della ricezione. Nel Novecento, osserva, l'uso del fantastico è spesso intellettuale: 'come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo'. Il termine implica che da parte del lettore vi sia 'una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi dell'esperienza quotidiana'.⁴

Con un decennio di anticipo, Calvino contribuisce alla riflessione teorica che ha permesso di circoscrivere i tratti costitutivi del fantastico novecentesco, permeabile a interpretazioni ben più dilatate rispetto a quello 'canonico' del secolo precedente. L'aggiornamento dei contenuti e il mutamento dei paradigmi epistemologici, accelerato dall'esperienza delle avanguardie, dalla

²Cfr. M. Barengi, 'Il fiabesco nella narrativa di Calvino', in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di Delia Frigessi (Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1988), pp. 27-38 (p. 33); P. Montefoschi, 'Dal visivo al fantastico nel "Sentiero dei nidi di ragno"', in *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle "Lezioni americane"*, ed. di Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri (Napoli: Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2000), pp. 64-77 (p. 64); G. Ferroni, 'Lo sguardo di Calvino', in *Il fantastico e il visibile*, pp. 13-30 (p. 22); S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento* (Bologna: Clueb, 2016); G. Nava, 'Calvino e il fantastico', in *Paragone. Letteratura* (XLII, 30, 502: dicembre 1991), pp. 49-64; A. Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo* (Milano: Biblon, 2018), p. 233; S. Lazzarin, 'Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di fantastico', in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* (vol. 37, n. 2: maggio/agosto 2008), pp. 49-67 (p. 60).

³ Lazzarin, p. 60.

⁴ Calvino, 'Definizioni di territori: il fantastico', in *Saggi*, 2 voll., ed. di Mario Barengi (Milano: Mondadori, 2015), I, pp. 266-68 (p. 267).

psicanalisi, dall'esistenzialismo e dal rapido progresso scientifico e tecnologico che investe il secolo breve, acquisiscono un rilievo nella questione che è già stato messo abbondantemente in luce: tuttavia, non costituiscono un carattere esclusivo della narrazione fantastica, operando anche in testi finzionali ascrivibili al cosiddetto 'realismo'. Il grado di scarto rispetto al 'paradigma di realtà' messo in rilievo da Lucio Lugnani permette infatti di operare dovute distinzioni tra testi fantastici, fiabeschi, meravigliosi e realistici, ed evidentemente nel Novecento si susseguono numerosi paradigmi che soppiantano o rielaborano i precedenti.⁵ Calvino, nella sua prassi compositiva, sembra percorrere agilmente tutte le modalità sopra menzionate, eccezione fatta per una certa carica di realismo, confinata perlopiù nei testi antecedenti alle *Cosmicomiche* (1965). La rinuncia a un valido progetto realista e la critica al 'mare dell'oggettività' come frutto della disumanizzazione conseguente al cosiddetto progresso iper-industriale spingono infatti l'autore verso un netto distanziamento dalla mimesi di una realtà percepita come caotica e deteriorata. Da quest'altezza, un forte ascendente sulla pagina narrativa e saggistica dello scrittore ligure è esercitato inoltre dalle mirabili *ficciones* di Jorge Luis Borges, che rappresentano una delle declinazioni più originali del fantastico novecentesco e al contempo uno dei capisaldi della pratica combinatoria.

Guardando nuovamente a istanze classificatorie, la tentazione di stabilire una sovrapposizione tra la letteratura fantastica del secolo scorso e la postmodernità, come sottolinea Ferdinando Amigoni, genera un'eccessiva semplificazione di metodo. Nel Novecento, l'elemento soprannaturale che irrompe nella narrazione, i paesaggi notturni e i passaggi di soglia godono ancora di ottima salute: piuttosto, sostiene Amigoni, 'nel pieno Novecento l'autore fantastico si compiace di confezionare creature o eventi incomprensibili, secondo una logica dell'ambiguità e dell'indefinitezza, dando vita a metafore aperte',⁶ riprendendo la proposta terminologica di Jaime Alazraki. Secondo lo studioso argentino, lo scarto tra fantastico ottocentesco e *neofantastico* novecentesco (definito a partire dai racconti di Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar) va ricercato nel *modus operandi* del testo, nelle possibilità aperte dal non detto: in altre parole, nelle potenzialità del linguaggio di generare inquietudine. Simili considerazioni si riscontrano anche nelle ricerche di Rosalba Campra, condotte

⁵ Cfr. Lucio Lugnani, 'Per una delimitazione del genere', in *La narrazione fantastica*, ed. di Remo Ceserani et alii, (Pisa: Nistri-Lischi, 1983), pp. 37-73 (p. 54).

⁶ Ferdinando Amigoni, *Fantasmî nel Novecento* (Milano: Bollati-Boringhieri, 2004), p. 26.

perlopiù sulla letteratura argentina, che forniranno nelle pagine seguenti una tra le possibili chiavi di lettura per la silloge postuma di Calvino.

Negli anni Ottanta lo scrittore torna più volte a riflettere sulla letteratura fantastica: oltre alla curatela dell'antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983), nella quale figurano solo autori stranieri, affronta la questione irrisolta della tradizione italiana rimasta in ombra fino all'uscita, nell'anno seguente, di *Notturmo italiano* di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo. Alla conferenza tenuta a Siviglia nel 1984 il seme del fantastico italiano viene individuato nel Leopardi delle *Operette morali*; nel canone novecentesco vengono ascritti Aldo Palazzeschi, Massimo Bontempelli, Dino Buzzati e Tommaso Landolfi. Calvino si muove inoltre a quest'altezza in un contesto più ampio di riscoperta del fantastico. Marco Belpoliti colloca il fenomeno nella temperie degli anni di piombo, riconducendolo a una definitiva eclissi della figura dell'intellettuale-scrittore ideologizzato: a un 'rifiuto che comporta la fuga dall'impegno politico' corrisponde 'un nuovo interesse per una letteratura, quella fantastica, romantica e preromantica, che non è quasi esistita in Italia, salvo in alcuni autori isolati'.⁷

Come accade diffusamente nell'opera di Calvino, alle idee espone negli scritti saggistici e nel lavoro editoriale corrisponde una parallela rielaborazione nella pagina narrativa: è dunque nel contesto dell'ultimo decennio di vita dell'autore che va ricercata una più massiccia appropriazione degli strumenti del fantastico. La silloge *Sotto il sole giaguaro*, pubblicata da Garzanti a poco meno di un anno dalla scomparsa dello scrittore, riunisce un trittico di racconti composti tra il 1972 e il 1984: il libro, come informa una nota in calce al volume, avrebbe dovuto intitolarsi *I cinque sensi*. Calvino espone il progetto in occasione di una conferenza presso l'Institute for the Humanities dell'Università di New York, e il discorso confluisce nel testo 'Mondo scritto e mondo non scritto', che appare nel 1985 sulle pagine della rivista *Lettera internazionale*: 'un libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso'.⁸ La stesura si interrompe dopo i racconti dedicati all'olfatto (*Il nome, il naso*), al gusto (originariamente intitolato *Sapore sapere*, poi *Sotto il sole giaguaro*) e all'udito (*Un re in ascolto*).⁹

⁷ Marco Belpoliti, 'Quarta di copertina', in *Settanta* (Torino: Einaudi, 2001).

⁸ Calvino, 'Mondo scritto e mondo non scritto', in *Saggi* (2015), II, pp. 1865-75 (p. 1874).

⁹ I tre testi compaiono per la prima volta in riviste e quotidiani, rispettivamente nella prima edizione italiana di *Playboy* (1972), su *FMR* del giugno 1982 e su *Repubblica* (giugno 1984).

Vale la pena riportare un frammento della breve quarta di copertina firmata da Giorgio Manganelli, che con la consueta finezza coglie l'essenza del libro:

In queste affascinanti, audaci e insieme lucide prove della sua fantasia corporale e volatile, Calvino sposta la tensione del narrare dagli eventi al filo guida della presenza aromatica, degustativa, uditiva; e in realtà l'evento sta appunto in quella presenza di un accidente che si fa sostanza, di un senso che agisce come immagine, di un fantasma inafferrabile e pervasivo, delicata e stremante quintessenza di una mitologica e quotidiana angoscia.¹⁰

I sensi presi in causa sono sostituiti alla vista come strumento conoscitivo privilegiato e forniscono al lettore una chiave di decodifica del testo. Il riuso di alcuni *topoi* tematici del fantastico — le presenze fantasmatiche, le visioni oniriche, il doppio, il dipinto-specchio e la donna-mostro — consente a Calvino di giocare con l'artificio logoro per alludere a realtà altre, inquietanti e insondabili.

La voce narrante del primo racconto prefigura in apertura una considerazione straniante: l'uomo del futuro non avrà più il naso, e gli odori saranno come 'un alfabeto indecifrabile'.¹¹ Il lettore può allora presupporre uno sviluppo della narrazione alla maniera di Gogol', e tuttavia non è il naso a essere oggetto di ricerche: la *quête* è rivolta invece a tre figure femminili conosciute dalla voce narrante, maschile, solo attraverso tratti olfattivi; tale voce fluttua attraverso tre distinte epoche storiche nei panni di un gentiluomo francese del Settecento, di un selvaggio primitivo e di un giovane *beat* londinese. La narrazione, costantemente in prima persona, è composta da sequenze che alternano le tre vicende ed è strutturata in modo da farle procedere in parallelo, con bruschi stacchi segnalati unicamente da uno spazio bianco. L'*explicit* comune è la morte delle tre figure femminili, resa nota per ellissi attraverso l'orrore del ritrovamento del cadavere, cui non seguono né una

¹⁰ Giorgio Manganelli, 'Quarta di copertina', in *SSG*. Per una contestualizzazione critica della raccolta, si rinvia ai seguenti contributi: Gian Paolo Biasin, 'Under Olivia's Teeth: Italo Calvino, "Sotto il sole giaguaro"', in *The Flavors of Modernity: Food and the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 2017), pp. 97-127; Elisabetta Marchischi, 'Il Cannibalismo come Metafora: percorsi dell'intertestualità in "Sapore Sapere (Sotto Il Sole Giaguaro)"', in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* (vol. 45, n. 3, settembre/dicembre 2016), pp. 177-96; Cristina E. Trevisan, "'Sotto il sole giaguaro" di Italo Calvino: viaggio attraverso le sensazioni a braccetto con la retorica', in *Quaderni d'italianistica*, (vol. 12, n. 1, 1991), pp. 55-70.

¹¹ *SSG*, p. 7.

spiegazione né una vera e propria conclusione; ma esse sono già dei fantasmi ancor prima del tragico epilogo, designate unicamente da un odore.

Come annota Rosalba Campra, ciò che nel testo è taciuto costituisce una delle spie più rilevanti del fantastico contemporaneo: 'il silenzio nella trama del discorso suggerisce la presenza di vuoti nella trama della realtà'.¹² Ellissi, omissioni di nessi che inducono alla presupposizione, enigmi irrisolti e finali incerti sono rilevabili anche nel terzo racconto della silloge, *Un re in ascolto*. La vicenda è kafkiana: un sovrano è prigioniero del suo labirintico palazzo, costretto a rimanere seduto sul trono giorno e notte per timore di essere spodestato. La narrazione è sospinta da un lungo monologo che il re rivolge a se stesso in seconda persona, creando un effetto di sdoppiamento. La percezione uditiva va definendo la realtà circostante, giocando sull'ambiguità del linguaggio. 'Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti; tu sei appiattato in fondo, nella zona più interna del palazzo-orecchio; il palazzo è l'orecchio del re'. Per gradi si insinua tra il sovrano e l'edificio una relazione metaforica, messa in rilievo nel testo dalla posizione a inizio capoverso di un'anafora martellante: 'Il palazzo è un orologio', 'Il palazzo è una costruzione sonora', 'Il palazzo è il corpo del re'.¹³ Ancora una volta è una figura femminile l'oggetto del desiderio, anche in questo caso descritta come presenza fantasmatica: un simulacro uditivo, una voce lontana che intona canzoni d'amore. In un ossimorico 'sonoro silenzio della notte', distratto ad ascoltare la donna, il re si ritrova improvvisamente nel mezzo di una congiura. Una serie di domande senza risposta amplifica la tensione narrativa della fuga del re: 'Dove sei? Sei ancora vivo? Sei scampato agli attentatori che hanno fatto irruzione nella sala del trono? La scala segreta ti ha aperto la via di fuga?'.¹⁴ Egli ascolta impotente il suo usurpatore sottrargli la voce, la donna e il trono, e il racconto si chiude significativamente con tre punti di sospensione che rimandano il lettore a cercare una possibile conclusione fuori dal testo.

Il racconto eponimo, situato in posizione centrale nella silloge ma primo in ordine di stesura, nella prima apparizione in rivista era intitolato *Sapore sapere*, in esplicito rimando al campo semantico che fornisce la chiave di lettura: mutato il titolo, essa va ricercata nell'epigrafe che riporta l'etimologia

¹² Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (Roma: Carocci, 2000), p. 80.

¹³ *SSG*, pp. 65-71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

ambivalente del verbo latino *sapere*. La voce narrante è ancora una volta maschile ed è accompagnata dalla presenza di una donna il cui nome fa probabilmente riferimento all'Olivia della commedia shakespeariana *Twelfth night*, incarnazione di una sessualità incontrollabile. La vicenda è ambientata in Messico e si apre con l'ecfrasi di un dipinto che crea un inquietante rispecchiamento tra gli amanti ritratti e la coppia in crisi di protagonisti, esplicitando il binomio amore carnale-morte che guida lungo il testo la metafora sottesa del cannibalismo: 'una grande tela oscura che rappresentava una giovane monaca e un vecchio prete. [...] Una pittura dalla grazia un po' rozza propria dell'arte coloniale ma che trasmetteva una sensazione conturbante, come uno spasimo di sofferenza contenuta'.¹⁵ La tensione narrativa si gioca nuovamente su enigmi da decifrare (la guida tace sul destino delle vittime dei sacrifici umani) e il campo semantico legato al gusto s'intreccia continuamente al visivo: le descrizioni dei bassorilievi dei templi aztechi e maya procedono di pari passo con l'ossessione di Olivia per il cibo e con il parallelo indugiare del protagonista nell'osservazione dei denti della donna, con una plausibile allusione alla *Berenice* di Edgar Allan Poe:

Era la sensazione dei suoi denti nella mia carne che stavo immaginando. [...] Ero seduto lì davanti a lei ma nello stesso tempo mi pareva che una parte di me, o tutto me stesso, fossi contenuto nella sua bocca, stritolato, dilaniato fibra a fibra. Situazione non completamente passiva in quanto mentre venivo masticato da lei sentivo anche che agivo su di lei.¹⁶

L'uomo, giudicato dalla donna-vampiro 'insipido' con un nuovo evidente richiamo metaforico che fa da contrappunto al cibo piccante e saporito tipico del luogo, deve accettare il sacrificio; la visione di morte che si consuma sulla cima del Tempio, alla luce del sole-giaguaro che investe la scena di sacralità, è assimilabile a una *petit mort*: 'Il mondo vorticò, precipitavo sgozzato dal coltello del re-sacerdote, [...] io vivevo e morivo in tutte le fibre di ciò che viene masticato e digerito e in tutte le fibre che s'appropriano del sole mangiando e digerendo'. Ci si potrebbe attendere una catarsi finale che non avviene, e ancora una volta l'*explicit* è lasciato in sospeso. L'allucinazione del protagonista rimane avvolta nel non detto. Insieme a lui che precipita dai gradoni del tempio il lettore è fatto scivolare senza alcun nesso esplicito nell'ultima scena: l'apparente normalità di un pranzo al

¹⁵ SSG, p. 29.

¹⁶ Ibid, pp. 50-51.

ristorante è turbata dallo scioglimento della metafora ‘del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...’.¹⁷

L’esplorazione del sensibile rientra nel campionario delle riflessioni sul linguaggio, che si depositano negli ultimi anni della vita dello scrittore nelle micronarrazioni di *Palomar* (1983), idealmente legate alla silloge del *Sole giaguaro* per l’indagine del visivo. Come un palombaro, Calvino scandaglia le profondità del percepibile e del nominabile, ma anche del silenzio: il parlare umano, come il fischio dei merli, può essere ridotto alla pura sfera del significante. Sembra dunque pertinente ripensare a un legame tra il trittico di racconti e quel ‘fantastico del discorso’ che per Campra si afferma nel secondo Novecento, e che viene ricondotto ‘alla sperimentazione nata da una coscienza linguistica che si manifesta soprattutto come autoproblematizzazione’. Il testo fantastico, più di altri, ‘porta la problematizzazione ai suoi limiti estremi: le parole che pronuncia hanno la forma di una rete, di una ragnatela, di una trappola nella quale deve cadere il protagonista perché vi possa cadere anche il lettore’.¹⁸

Tessendo finzioni che riflettono le sue geometrie mentali, Calvino gioca con i generi, le modalità narrative e le possibilità offerte dal linguaggio: la personale rielaborazione degli stilemi del fantastico rientra nel più ampio quadro dell’invenzione narrativa come operazione eminentemente intellettuale e tuttavia mai elitaria e distante. ‘Civile’, chioserebbe Alberto Asor Rosa, ‘è stata soprattutto la sua concezione di letteratura: intesa esattamente — in quanto ricerca, progetto, costruzione — come operazione di civiltà, rivolta a saldare sul piano morale le scelte individuali con le grandi scelte collettive e storiche’.¹⁹

¹⁷ Ibid, pp. 56-57.

¹⁸ Rosalba Campra, *Territori della finzione* (Roma: Carocci, 2000), p. 133.

¹⁹ Alberto Asor Rosa, ‘Spiegazione’, in *Stile Calvino* (Torino: Einaudi, 2001), pp. VII-XII (p. XII).

ASPETTI PERTURBANTI, DIMENSIONI DISTOPICHE E VISIONI FANTASTICHE NELL'OPERA DI TOMMASO PINCIO

NICCOLÒ AMELII (Università 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara)

Molti studiosi sono concordi nell'affermare che negli ultimi anni all'interno del panorama letterario italiano, in concomitanza con la fine progressiva del postmodernismo, si assista al cosiddetto 'ritorno alla realtà',¹ inteso, secondo le parole di Donnarumma, 'sia come recupero dei modi storici del realismo, passati attraverso la lezione modernista e, talvolta, persino postmoderna, sia come impegno degli intellettuali sui temi della vita civile'.² Parallelamente al recupero, sebbene in forme ibridate e problematizzate, di moduli realistici che informa buona parte della letteratura italiana ipercontemporanea,³ si assiste però anche al proliferare di nuove istanze e commistioni speculative di segno apparentemente opposto — marcatamente non-realistico o anti-realistico —⁴ basate sulla riattivazione di ostentate dinamiche proprie della narrativa di genere e sul riuso consapevole e attualizzante di stilemi fantastici, soprannaturali e fantascientifici, che dalla seconda metà del Novecento in poi hanno segnato profondamente l'immaginario culturale delle società occidentali.

L'emergere prepotente di romanzi che, sebbene tra loro eterogenei e altamente differenziati per scelte stilistiche e tematiche, possono essere riconducibili a quello che, in una prima ricognizione critica,⁵ è stato definito New Italian Weird (ma anche Nuovo Fantastico Italiano o, ancora, Novo

¹ Si veda il numero 57 di *Allegoria*, anno XX, gennaio/giugno 2008, interamente dedicato a quest'argomento.

² Raffaele Donnarumma, 'Introduzione', *Allegoria*, 57 (2008), pp. 7-8 (p. 7).

³ A tal proposito, Gianluigi Simonetti ha parlato di 'realismo dell'irrealtà'. Si veda G. Simonetti, 'Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno', *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1 (2012), pp. 113-20.

⁴ Marco Malvestio, 'New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio', *The Italianist*, 41/1 (2021), pp. 116-31 (p. 116).

⁵ Ricognizione critica nata e sviluppatasi prettamente sul web, mediante articoli, dibattiti e riflessioni che hanno interessato blog, riviste online e social network e che hanno visto protagonisti, in primis, scrittori, editor e giornalisti culturali. Da segnalare ovviamente l'attenzione crescente che il sistema editoriale — sia nelle sue ramificazioni mainstream che in quelle di nicchia — sta riservando a questo fenomeno di rinnovato interesse per narrazioni fantascientifiche, distopiche, gotiche, horror. Basti pensare alle proposte editoriali che negli ultimi anni hanno caratterizzato case editrici come il Saggiatore, Tunué (nella collana diretta da Vanni Santoni), Chiarelettere (nella collana

Sconcertante Italico)⁶ obbliga a una riflessione urgente non solo sui metodi espressivi e sulle strategie poetiche attraverso cui il romanzo italiano ipercontemporaneo rielabora il paradigma fantastico, ma anche sul significato che queste operazioni finzionali assumono in un contesto storico in cui la realtà che ci circonda non poggia più su basi interpretative ed epistemologiche solide, ma è diventata molteplice, composita e porosa.

Nucleo fondante di ogni riflessione teorica che si prefigga oggi di tentare una ricognizione ampia e profonda del fenomeno in atto è il termine *weird*, affermatosi in Italia sulla scia delle due antologie curate da Ann e Jeff VanderMeer — *The New Weird* (2008) e *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories* (2011) — e, specialmente, del dibattito seguito alla pubblicazione dei testi di Mark Fisher.

Quest'ultimo, nel suo *The Weird and the Eerie* (2016) — pubblicato in Italia da Minimum Fax nel 2018 — partendo da un confronto semantico con il concetto freudiano di *unheimlich* (perturbante), afferma che 'la differenza più importante tra l'*unheimlich* da un lato e il *weird* e l'*erie* dall'altro, sta nel loro modo di trattare ciò che è strano'.⁷ Se, infatti, l'*unheimlich* 'riguarda lo strano all'interno del familiare, lo stranamente familiare, il familiare come strano — il modo in cui il mondo domestico non coincide con se stesso',⁸ il *weird* e l'*erie* 'muovono da una direzione opposta: ci permettono di osservare l'interno da una prospettiva esterna'.⁹

'Altrove', diretta da Michele Vaccari). Stanno emergendo, inoltre, numerose case editrici specializzate, come Hypnos, Acheron, Independent Legions. Per dare poi un'idea, necessariamente non esaustiva, di questo panorama narrativo ricco e frastagliato, che progressivamente va allargandosi negli anni, si possono citare in maniera paradigmatica, tra i tanti esempi possibili, i romanzi *Sirene* di Laura Pugno (Torino: Einaudi, 2007), *Uno in diviso* di Alcide Pierantozzi, (Matelica: Hacca, 2012), *Dalle rovine* di Luciano Funetta (Latina: Tunué, 2015), *La festa nera* di Violetta Bellocchio (Milano: Chiarelettere, 2018), *Remoria* di Valerio Mattioli (Roma: Minimum Fax, 2019), *Tundra* di Elena Giorgiana Mirabelli (Latina: Tunué, 2020), *Urla sempre, primavera* di Michele Vaccari (Milano: NN editore, 2021).

⁶ Faccio riferimento qui a quelle etichette apparse nell'articolo 'Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"', sbobinatura dei contributi dell'incontro 'Novo Sconcertante Italico. Ibridazioni tra fantastico e mainstream e i nuovi stilemi della letteratura contemporanea: dallo sdoganamento del fantasy al new weird', svoltosi a Firenze il 22 settembre 2018 nell'ambito della manifestazione 'Firenze Rivista'. Si veda Federico De Vita, 'Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"', *L'Indiscreto*, 5 novembre 2018, <<https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>> [ultimo accesso il 10 febbraio 2022].

⁷ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (Roma: Minimum Fax, 2018), p. 9.

⁸ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 9.

⁹ Ibidem, p. 10.

In realtà, come segnalato da Malvestio,¹⁰ il concetto di weird è tutt'altro che recente e può designare, allargando le griglie teoriche fisheriane, 'una forma di letteratura soprannaturale che si evolve e si distacca dalle forme e dai modi del gotico',¹¹ proiettandosi verso 'una dimensione cosmica e trascendente, ad altri piani della realtà'.¹² Più che definire una categoria o un preciso genere, allora, il weird può essere configurato come un modo narrativo, al pari del fantastico di marca todoroviana.

Ben distante dalle marcate derivazioni dell'horror e della fantascienza che caratterizzano il new weird anglosassone e nordamericano,¹³ il New weird italiano si innesta sulla vena carsica e frastagliata della letteratura fantastica italiana, condividendo con quest'ultima soprattutto una tensione al non-realistico che assurge, apparentemente in maniera paradossale, a strumento preferenziale per sondare, indagare, rispondere alle problematiche più rilevanti e urgenti del nostro presente, caricandosi di una valenza simbolica in grado di esorcizzare, almeno in parte, le nostre paure più recondite. Quest'esigenza contemporanea di confrontarsi, quasi ossessivamente, con la potenziale scomparsa della civiltà umana, almeno per come la conosciamo, si esplica nella consapevolezza narrativa che il mondo artificiale dell'uomo e quello naturale della terra siano a un passo dal collasso definitivo, irriscattabile, tangibile nei disastri di cui veniamo ogni giorno a conoscenza tramite telegiornali e web.

Il sentimento della fine del mondo — questa 'fine che non smette di finire' —¹⁴ è, allora, oggi quanto mai imminente e immanente, per rifarci a Kermode, attivo in ogni momento, e il catastrofismo normalizzato che definisce la dimensione primaria del nostro presente segnala pragmaticamente l'irreversibile 'scollamento tra evoluzione biologica e cultura',¹⁵ lo sfasamento tra risorse naturali e sviluppo industriale e tecnologico, gli accentuati disequilibri economici che caratterizzano tutte le società sviluppate e in via di sviluppo.

¹⁰ Malvestio, 'New Italian Weird', p. 121.

¹¹ Ivi.

¹² Ivi.

¹³ Vanni Santoni, 'Sentieri interrotti. Che fine ha fatto il romanzo metafisico in Italia?', *The Italian Review*, <<https://www.theitalianreview.com/il-romanzo-metafisico-resusciterà-la-narrativa-italiana/>> [ultimo accesso il 10 febbraio 2022].

¹⁴ Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (Milano: Rizzoli, 1972), p. 18.

¹⁵ Mirko Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Firenze: Le Lettere, 2014), p. 7.

Uno degli autori che più rappresenta, seppur nella sua atipicità, quest'area eteroclita del campo letterario italiano degli ultimi decenni è Tommaso Pincio, scrittore eclettico la cui intera opera si presenta come macro-palimpsesto intermediale entro il quale la realtà del mondo presente e passato è costantemente fantasmagorizzata, posta in dialogo con le sue inattuate possibilità, attraverso processi di straniamento che spesso sovrappongono visionarie dimensioni spazio-temporali a figure storiche e a situazioni storicamente date, in un continuo lavoro immaginativo di manomissione delle coordinate mimetiche del reale.

L'esordio di Tommaso Pincio — pseudonimo di Marco Colapietro — avviene nel 1999, con la pubblicazione del romanzo *M.*, opera di marca scopertamente fantascientifica che molto — se non tutto — deve a *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, film che funge da puntuale intertesto per la costruzione dello scenario narrativo e dei motivi diegetici. Ambientato nel 1969 nella città di Neu-Berlin, *M.* si configura come una distopia ucronica in cui il passato è già futuro e il futuro è già passato, non solo perché le atmosfere futuristiche esacerbate proiettano le vicende in uno spazio temporale che contraddice la Storia per come la conosciamo, ma anche perché il narratore, in una delle frequenti inserzioni metalettiche (tanto care a Pincio), rivela al lettore di star componendo questo romanzo nel 1928 — ovvero cinque anni prima che Hitler diventi cancelliere del Reich. Nella fantasia romanzesca che innerva l'opera, pertanto, il Partito Nazionalsocialista non ha mai assunto il potere, non c'è stata nessuna Seconda guerra mondiale e la Repubblica di Weimar, di conseguenza, è ancora in piedi. In questa Berlino finzionalizzata, interamente ricoperta da un 'Grande Vetro'¹⁶ di duchampiana memoria, il cacciatore De Kaard (ricalcato sulla figura del poliziotto Rick Deckard di *Blade Runner*) è impegnato a scovare e successivamente a eliminare i cosiddetti 'stencil',¹⁷ umanoidi programmati sin dalla nascita per uccidere, tra le cui fila compare anche un ragazzino di sei anni che si chiama Tommaso Pincio e vive a Roma, che il protagonista ha l'incarico di eliminare la mattina del 22 giugno 1969. La presenza di un personaggio chiamato Tommaso Pincio genera uno 'strange loop',¹⁸ che Fisher cataloga come una delle possibili tipologie di 'effetto weird',¹⁹ perché produce una

¹⁶ Tommaso Pincio, *M.* (Napoli: Cronopio, 1999), p. 9.

¹⁷ Pincio, *M.*, p. 10.

¹⁸ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 52.

¹⁹ Ivi.

spaesante commistione per cui ‘ciò che si dovrebbe trovare a un livello ontologicamente superiore compare a un livello inferiore’.²⁰

Nonostante Tommaso Pincio abbia in seguito preso le distanze dal suo romanzo d’esordio, *M.* è un’opera che contiene già *in nuce* molte delle caratteristiche narrative destinate a divenire poi costanti formali e tematiche dei futuri romanzi, come la sovrapposizione e l’intersezione costante di piani temporali differenti, l’assiduo citazionismo di marca postmoderna, gli inserti autobiografici più o meno mascherati, l’influenza preponderante delle arti visive e dell’immaginario distopico e fantascientifico nordamericano — sia letterario che cinematografico — nella costruzione romanzesca. Inoltre, seguendo l’acuta interpretazione di Elena Porciani, si può presumere che proprio dalla messa in scena di questo Tommaso Pincio-stencil — ‘un Essere-per-il-Futuro, un essere determinato e lineare, senza bivi, incroci, svincoli o rotatorie per l’inversione di marcia’ —²¹ si origini quella particolare e riconoscibile figura mitopoietica dell’anti-eroe, o meglio dell’‘a-eroe’,²² che abita tutti i romanzi di Pincio, secondo una coazione a ripetere che reitera di opera in opera la riproposizione di personaggi che ‘ci appaiono prefigurare e rfigurare la trama su cui è imperniato il proprio [di Pincio] spazio autobiografico’.²³ Anche il Jack Kerouac protagonista de *Lo spazio finito* e il Kurt Cobain che ritroviamo in *Un amore dell’altro mondo* sembrano condividere ‘un disorientamento che ci appare una variazione continua del mythos al centro dello spazio autobiografico: prosopopee postmoderne di un congenito “espatrio in patria”’.²⁴

Lo spazio finito, pubblicato nel 2000, è una biofiction eterodiegetica calata all’interno di una dimensione distopica nuovamente volta al passato, ai tanto mitizzati anni Cinquanta americani, qui estremizzati sino ad un ipotetico inverosimile scenario in cui la Coca-Cola Enterprise Inc., oltre a produrre l’omonima bibita, si occupa di gestire e finanziare rotte spaziali che solcano l’immensità dell’universo. La narrazione onnisciente si configura a mo’ di resoconto meta-storico di vicende finzionalizzate di personaggi centrali nell’immaginario collettivo di quel periodo, come Jack Kerouac, Neal Cassady, Marylin Monroe, Arthur Miller, che vengono di fatto ‘spossessati delle

²⁰ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 52.

²¹ Pincio, *M.*, p. 26.

²² Walter Pedullà, ‘L’amore ai tempi di Twin Peaks’, *Il Caffè illustrato*, 5 (2002); ora in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* (Roma: L’Orma, 2014), p. 88.

²³ Elena Porciani, ‘L’autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi’, *Arabeschi*, 17 (2021), pp. 44-59 (p. 53).

²⁴ Porciani, ‘L’autore che non era lui’, p. 54.

rispettive identità',²⁵ per divenire persone normali, mantenendo però al fondo un germe, gradualmente emergente, della personalità enigmatica e del malessere esistenziale che li accomuna ai loro più celebri doppioni.

Pincio opera una sistematica falsificazione del dato storico, dunque, da un lato caricando le ambientazioni e le atmosfere narrate di proiezioni virtualmente distopiche, così come aveva fatto anche in *M.*, trasformando il passato in un'«archeologia futura»,²⁶ dall'altro manomettendo dall'interno l'identità dei suoi protagonisti, mescolando realtà e fantasia (appare, fugacemente, anche il giovane Holden), metaletteratura e fittizia ricostruzione storica.

Il motivo della falsificazione non è presente solamente nelle operazioni costitutive dell'elaborazione romanzesca, ma viene anche tematizzato mediante derive apparentemente complottistiche per cui il personaggio chiamato Jack Kerouac, spedito nello spazio dalla Coca-Cola Enterprise Inc. come controllore di orbite, arriva a sospettare, non vedendo dall'oblò della navicella alcuna stella intorno a lui, di essere, invece, all'interno di una scatola nera appositamente costruita, come se tutto fosse una gigantesca messinscena. Eppure, quando al suo orecchio giunge quello che lo stesso personaggio definisce il 'Mugolio del Tutto',²⁷ i dirigenti della Coca-Cola Enterprise Inc., tra cui campeggia anche Arthur Miller, vanno nel panico, corteggiando addirittura l'idea di non far rientrare Kerouac dalla missione, lasciandolo fluttuare in eterno nello spazio più oscuro. Il destino finale di sparizione che accomuna tutti i personaggi denuncia in filigrana il nucleo centrale dell'intera opera, un arabesco postmoderno compiuto intorno alla massa nera e implosa di un Vuoto, al contempo soggettivo e generazionale, storico e psicologico,²⁸ che attira e respinge, affascina e repelle, sino a diventare troppo espanso e calamitico per essere evitato. Dopo *M.*, *Lo spazio sfinito*, pubblicato significativamente alle soglie del ventunesimo secolo, è un romanzo 'in grado di ricapitolare il futuro nel momento in cui il futuro cominciava [...], un libro che ha intuito che

²⁵ Antonio Loreto, 'Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti', in F. Bondi, P. Gervasi, S. Pezzini, M. Urbaniak (a cura di), *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2016), pp. 199-212 (p. 203).

²⁶ Cortellessa, 'Introduzione', (a cura di), *La terra della prosa*, pp. 13-65 (p. 62).

²⁷ Pincio, *Lo spazio sfinito* (Roma: minimum fax, 2010), Kindle 1002.

²⁸ Cortellessa, 'Tommaso Pincio', (a cura di), *La terra della prosa*, pp. 69-70 (p. 70).

quando tutto è sfinito non resta altro da fare che accettare la dispersione, accoglierla, scrivere nella dispersione'.²⁹

Anche il romanzo *Un amore dell'altro mondo*, pubblicato nel 2002, può essere ascrivibile, con le giuste cautele, al genere della biofiction eterogedietica, qui problematizzata da una sistematica operazione di straniamento — finalizzata 'a sottrarre il testo a ogni possibile aspettativa documentaristica' —³⁰ ancora più accentuata rispetto allo *Spazio sfinito*. L'opera che, infatti, si presenta a prima vista, almeno secondo le indicazioni del paratesto (immagine in copertina ed epigrafe), come una biografia di Kurt Cobain, è invece il racconto della strana, surreale e, a tratti, insulsa vita di Homer B. Alienson, nato ad Aberdeen nello Stato di Washington, la stessa cittadina che ha dato i natali al cantante dei Nirvana.

Rinunciando coscientemente a ogni pretesa oggettivistica propria di una biografia canonica, Pincio opta per una prospettiva obliqua attraverso cui filtrare gli eventi narrati, mediante un personaggio principale e parallelamente secondario — Homer B. Alienson —, che al contempo pare essere una persona reale — prototipo dell'a-eroe pinciano: dissipato, pieno di ossessioni e di paure, asociale, tossicodipendente, afflitto da paranoie e inedia — e l'amico immaginario di Kurt Cobain, Boda. Pur pagando nuovamente pegno al suo debole per gli eroi maledetti (come De Kaard, Kerouac, Cassady), per la controcultura americana, per l'immaginario cinematografico dei B-movies (il protagonista è ossessionato dal film *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel del 1956), Pincio libera questa volta il testo da componenti di marca distopica per operare, al contrario, una fantasmagorizzazione più profonda e sottile, che riguarda la stessa architettura diegetica del romanzo, basata su un articolato cortocircuito fondativo che rimane pressoché irrisolto sino allo scioglimento finale, infondendo nell'opera un'atmosfera di sospensione del giudizio che molto parrebbe avvicinarsi al concetto todoroviano di incertezza quale elemento marcatore del fantastico.

Il lettore, infatti, sa che risulta storicamente accertato che Cobain era convinto di avere un amico immaginario di nome Boda (il nome con cui, nel romanzo, il personaggio Kurt chiama Homer sin dal loro primo incontro), eppure non riesce a convincersi che il protagonista del romanzo non

²⁹ Giorgio Vasta, 'Da Tommaso Pincio variazioni sul vuoto', *il manifesto*, 7 gennaio 2011; ora in Cortellesa, *La terra della prosa*, p. 91.

³⁰ Porciani, 'Un corpo dell'altro mondo. Appunti su disfacimenti corporei, popular music e Tommaso Pincio', *Arabeschi*, 10 (2017), pp. 93-103 (p. 99).

rappresenti un'entità vera (vera all'interno del perimetro romanzesco, ovviamente). Per quanto i due, in determinati frangenti del romanzo, si avvicinino sino quasi a combaciare, resta sempre uno scarto minimo, un 'senso di non-correttezza',³¹ una doppia pista alienante che li allontana gradualmente.

Avendo introiettato plasticamente dentro di sé quella indistinzione tra realtà e fantasia, tra verità e immaginario, che informa coerentemente la struttura epistemologica dell'intero romanzo, Homer è destinato a divenire non solo una controfigura, ma anche un 'doppio difettoso e un io possibile non realizzato',³² uno stampo malriuscito dalla cui prospettiva è possibile costeggiare la vicenda depressiva di Kurt Cobain. Entrambi sprovvisti del 'dono di saper vivere', Kurt e Homer non reggono più il confronto serrato e logorante con una realtà per loro aliena, soprattutto quando scoprono che non esiste nessun amore dell'altro mondo, o che se esiste è sempre un amore immaginario, temporaneo, causa di lacerazioni ancora più dolorose. I due alter-ego, allora, condividono inevitabilmente lo stesso tragico destino e non possono che ricongiungersi nella morte, avvenuta a pochi giorni di distanza l'una dall'altra.

Cinacittà, pubblicato nel 2008, rappresenta, invece, una svolta nella produzione letteraria di Pincio perché è il primo romanzo ad essere scritto mediante una voce narrante omodiegetica, che introduce una più ispessita istanza autobiografica all'interno del testo. Inoltre, è anche il primo romanzo ambientato a Roma — sebbene, come vedremo, in una Roma desolata e trasfigurata —, che sarà poi lo sfondo anche dei successivi *Panorama* (2015) e *Il dono di saper vivere* (2018). Ritroviamo però all'interno del testo una rinnovata dimensione distopica,³³ destinata a entrare in collisione dialettica con un livello di realtà maggiormente referenziale.

In questa Roma parallela Pincio mette in scena un futuro non troppo lontano dal nostro presente, in cui la città, ormai preda di temperature elevatissime, è stata abbandonata dalla stragrande maggioranza dei suoi abitanti. Allo svuotamento della città è seguito un fenomeno migratorio e demografico opposto e complementare, ossia l'invasione da parte dei cinesi — considerati dal protagonista come i 'nuovi barbari' —,³⁴ gli unici che sembrano in grado di sopportare il clima

³¹ Fisher, *The Weird and the Eerie*, p. 17.

³² Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* (Roma: Carocci, 2019), p. 175.

³³ Mario Barenghi, rifacendosi a una definizione di Francesco Muzzioli, ha utilizzato la categoria di 'distopico dispotico' per definire il romanzo, riconducendolo 'alla linea totalitaria dell'utopia negativa'. Si veda Mario Barenghi, 'Oltre 1984: Tommaso Pincio e Michel Houellebecq', *La modernità letteraria*, 12 (2019), pp. 103-14, (p. 105).

³⁴ Pincio, *Cinacittà* (Torino: Einaudi, 2008), p. 6.

infernale provocato dallo shock climatico, riuscendo comunque a trarre profitto dai loro commerci reticolari. Il romanzo si configura come un lungo memoriale suddiviso in tre grandi filoni temporali. In quello principale, che corrisponde al presente della narrazione, l'io narrante, assecondando uno dei topoi caratterizzanti del genere noir, è già in carcere per un delitto efferato: l'assassino della giovane Yin. Contrariamente a molti suoi concittadini, infatti, il protagonista ha deciso di rimanere a Roma, di vivere con i pochi risparmi accumulati in banca dopo aver perso il lavoro presso una galleria d'arte (emergono le prime tracce autobiografiche, confermate dal fatto che anche il protagonista — come ha fatto in diverse occasioni lo stesso Pincio — si definisce un'artista fallito),³⁵ e di trascorrere le nottate vagando per le strade dell'Esquilino.

Come tutti gli a-eroi pinciani, anche il protagonista di *Cinacittà* è un uomo disilluso, apatico, fuori posto, che si lascia vivere come fosse uno spettatore della sua stessa esistenza. Il protagonista (così come il futuro Ottavio Tondi di *Panorama*) non riesce ad aderire al periodo storico in cui si trova a vivere, come fosse superstite di un passato troppo ingombrante, da cui non riesce del tutto a emanciparsi, sperando una condizione di estraniamento prolungato che ben 'riflette un disorientamento costitutivo, un'ubicazione impossibile'.³⁶ Il protagonista sperimenta, dunque, non solo una crisi dell'esperienza, che lo spinge ai margini della propria stessa vita, ma, come ha sottolineato Magoni, una vera e propria 'crisi della presenza',³⁷ ovvero, secondo la nozione teorizzata da De Martino, uno scollamento del proprio vissuto individuale dai valori preminenti della società in cui si è obbligati a vivere.³⁸

Questo scenario di indolente disappartenenza alla realtà contingente muta improvvisamente dopo l'incontro con il faccendiere Wang e con la prostituta Yin, la donna di cui l'io narrante si innamora perdutamente. Il protagonista sembra trovare nell'amore che prova per Yin uno strumento di rivalsa nei confronti di tutte le angherie e le frustrazioni passate. Per tale motivo, dando

³⁵ Pincio, *Cinacittà*, p. 22.

³⁶ Davide Magoni, 'L'«umanesimo etnografico» nelle anomalie collettive. Uno studio su *Cinacittà* di Tommaso Pincio e *Sirene* di Laura Pugno', *Trans - Revue de littérature générale et comparée*, 26 (2021), <<https://journals.openedition.org/trans/4674?lang=en>> [ultimo accesso il 10 febbraio 2022].

³⁷ Magoni, 'L'«umanesimo etnografico»'.

³⁸ Si rimanda, ovviamente, a Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Torino: Einaudi, 1997).

finalmente forma concreta alle proprie istanze di dissenso,³⁹ tenta un gesto di ribellione nei confronti di Wang, perfido e feroce burattinaio.

Cinacittà si chiude allora con un'epifanica rivelazione che rimette in discussione l'intera intelaiatura del romanzo, rovesciando gli assunti che il precipitato narrativo aveva fatto supporre al lettore. Il protagonista non ha ucciso Yin, che ha, invece, provato a ribellarsi contro il suo aguzzino per difendere il protagonista, sacrificando così la sua vita. Barenghi, intravedendo nello scioglimento finale, seppur tragico, un barlume di speranza riscattata, scrive: 'tuttavia un sentimento autentico ha potuto fare breccia nell'atavica accidia di un nativo rassegnato, sia nella meccanica impassibilità di una prostituta assuefatta alla subordinazione'.⁴⁰ Poteva allora andare diversamente? Qual è il punto di non ritorno di ciascuna esistenza? Pincio conclude il romanzo con una serie di interrogativi fondamentali, destinati però a rimanere senza risposta.

L'intera opera di Tommaso Pincio, considerando anche i romanzi qui non analizzati — *La ragazza che non era lei* (2005), *Panorama*, *Il dono di sapere vivere* —, si è andata lentamente strutturando come un macro-palinessto ricco di rimandi ed echi interni, in cui i diversi testi dialogano sottilmente e sotterraneamente creando sponde e reticoli, fornendo chiavi di lettura e specchi interpretativi che ampliano il portato delle singole unità. Pincio sembra interessato a spezzare i vincoli perimetrali di ciascun romanzo per creare connessioni osmotiche, capaci di disvelare sempre al fondo la fruttuosa possibilità di una doppia lettura, a corto e a lungo raggio, analitica e al contempo sintetica. All'interno di questo costante andirivieni dialettico assistiamo al graduale slittamento narrativo per cui la realtà si fa irrealtà e viceversa, sfumando i confini ontologici tra identità storica e personaggio finzionale, reiterando ingegnosi processi di frizione tra lo spazio d'invenzione e lo spazio del reale.

Inserendosi, seppur attestato in una posizione relativamente appartata, in quella temperie ipercontemporanea che Daniele Giglioli ha definito 'scrittura dell'estremo',⁴¹ Pincio elabora un particolare universo mitopoietico — erede, almeno in parte, di un milieu postmoderno portato 'a

³⁹ Barenghi, 'Oltre 1984', p. 106.

⁴⁰ Barenghi, 'Oltre 1984', p. 111.

⁴¹ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (Macerata: Quodlibet, 2011), p. 7.

ebollizione’ —⁴² in cui ‘la realtà non è di questo mondo’, formula che campeggia nelle avvertenze dei romanzi *La ragazza che non era lei*, *Cinacittà*, *Panorama*, e in cui la verità biografica, intesa come dato di fatto definito e conchiuso una volta per tutte, non può sussistere. Squarciato il velo che separa la realtà dalla finzione, Pincio adotta una postura autoriale speculativa da cui emerge, in primis, una vocazione latentemente malinconica, che si esplica nella ‘nostalgia di quanto ancora non c’è’,⁴³ nel rimpianto per tutti i futuri già passati ed esauriti, per quelli rimasti ipotetici e inattuati.

Ecco perché gli effetti di finzione e le atmosfere distopiche con cui il nostro problematizza il portato gnoseologico dei suoi romanzi riconducono ad esperienze perturbanti, in cui si accede sempre a quello stato di incertezza su ciò che è davvero successo e su ciò che potrebbe essere successo. Le ‘mitologie ostentatamente di seconda mano’⁴⁴ che stanno alla base del suo immaginario non si risolvono perciò in un gioco ludico autoreferenziale, bensì ‘mirano a una desolata e disorientata rappresentazione di una contemporaneità divenuta imploso simulacro di se stessa’.⁴⁵ Virtualizzando specularmente il presente e il passato, opponendo alla linearità della storia una controstoria sempre potenziale, frazionando la propria autobiografia come fosse uno specchio frammentato da reinventare ed eclissare ogni volta, ricostruendo stralci di biografie infedeli e però forse più verosimili di quelle reali, Pincio sembra voler sfidare non solo le coordinate di lettura di chi si accosta ad un libro convinto di possedere saldi strumenti ermeneutici, ma anche e soprattutto le nebulose, le contrazioni, i cortocircuiti di una realtà asfittica, mortificante e senza nerbo, schizofrenica e retrotopica, trovando nello spazio della fantasia romanzesca terreno fertile per tenere ancora vive le ‘infinite possibilità dell’esistere’.⁴⁶

⁴² Dario Voltolini, ‘Il misterioso Pincio gioca con la parodia di Pynchon’, *Tuttolibri*, 24 giugno 1999; ora in Cortellessa, *La terra della prosa*, p. 87.

⁴³ Cortellessa, ‘Verso la finzione suprema’, in Pincio, *Scrissi d’arte* (Roma; L’Orma editore, 2015), pp. 277-91 (p. 283).

⁴⁴ Cortellessa, ‘Tommaso Pincio’, (a cura di), in *La terra della prosa*, pp. 69-70 (p. 69).

⁴⁵ Porciani, ‘Un corpo dell’altro mondo’, p. 99.

⁴⁶ Pincio, *Il dono di sapere vivere* (Torino: Einaudi, 2018), pp. 39-40.

DOCTORAL BULLETIN BOARD

Recent doctorates awarded in Italian Studies by academic institutions in the United Kingdom and the Republic of Ireland.

ANDREA BRONDINO

Institution: University of Warwick

Supervisors: Professor Jennifer Burns; Dr Marina Spunta (University of Leicester)

Thesis title: Irony and Its Discontents. The Writing of History in the Works of Umberto Eco, Carlo Ginzburg, and Wu Ming

Short abstract: My thesis investigates the multiplicity of the definitions of irony in Italian culture (1980s-present), and their significant dependence on ideological positions on history, history as a literary object, and literary history. My thesis both challenges the idea of irony as synonymous of disengagement, and critically assesses the transmigration of epistemological ambitions from historiography to literature. This study follows two interlinked threads. First, it focuses on the use and analysis of irony in the theory and historical novels of Umberto Eco and Wu Ming. Secondly, it reconstructs the development of an Italian mode of writing about history, bringing to the fore its connection with Carlo Ginzburg's historiography. The first aim of my thesis is to assess the politicisation of irony in recent and current cultural debates, as well as to determine what the implications that diverging positions on irony are for Eco's and Wu Ming's historical narrative. The second aim is to evaluate the political and aesthetic effects of a series of reciprocal influences between historiography and literature on contemporary Italian fiction.

Date of conferment: 23 February 2023

Internal examiner: Professor Fabio Camilletti

External examiner: Professor Robert S. C. Gordon (University of Cambridge)

BIANCA RITA CATALDI

Institution: University College Dublin

Supervisors: Professor Ursula Fanning; Dr Danielle Petherbridge

Thesis title: Labour and Factory Utopias: Olivettian Writers and Testimonial Intent

Short abstract: The aim of this research is to posit the existence of a link between visions of factory utopia and Italian industrial literature in Italy during the 20th century, and to suggest the presence of a testimonial intent behind these works. The writers I study have come to be defined as ‘Olivettian writers’, given their proximity to Adriano Olivetti, an entrepreneur from Ivrea, in Northern Italy, who was active during the first half of the 20th century. My purpose here is to answer three questions: first, whether there is a relationship between labour and visions of utopia in Italian industrial literature; secondly, why the topic of factory life was explored by the authors who worked alongside the Italian entrepreneur Adriano Olivetti and to what extent these authors agreed with Olivetti’s vision? Finally, I examine whether there is a testimonial intent behind Italian industrial novels. In answering these questions, the thesis engages with ideas of utopian working conditions, socialism, and factory life. I consider Marx’s theory of alienation and, in reading the core texts, I mainly utilise a narratological methodology, drawing on the work of Roland Barthes, Gérard Genette, Mieke Bal. I also draw on Mikhail Bakhtin’s analyses of narrative discourse and Michel Foucault’s studies on disciplinary power, while acknowledging, when necessary, links and connections with structuralist theory. Since a clear definition of Italian industrial literature is still under debate, this study demonstrates how the testimonial intent behind these novels is fundamental to a full characterisation of that part of Italian literature concerned with factories and workers’ alienation.

Date of conferment: 9 September 2022

Internal examiner: Dr Douglas Smith

External examiner: Professor Florian Mussgnug (University College London)

SIMONA DI MARTINO**Institution:** University of Warwick**Supervisor:** Professor Fabio Camilletti**Thesis title:** From Flesh to Soul: The Dichotomy of the Body in Alfonso Varano, Salomone Fiorentino, and Giacomo Leopardi

Short abstract: My thesis advocates the existence of a cluster of late 18th- and early 19th-century Italian poetry, often imperfectly labelled as ‘sepulchral’, focusing on the co-existence between the physicality of death and the religious longing for eternal life. By dynamically relying on Dante’s model and reinstating it within Italian literature, these texts explore the tension between belief and secularisation embodied by the corpse as an object of supreme ‘abjection’ but also of devotional contemplation. I hypothesise the existence of a direct literary lineage running from the works of Alfonso Varano (*Visioni sacre e morali*, 1789) and Salomone Fiorentino (*Elegie in morte di Laura sua moglie*, 1790) to Giacomo Leopardi’s early poetic experiments, and particularly to his Dante-inspired poem *Appressamento della morte* (1816). As a consequence, the study detects a so-far under-investigated strain in Italy’s literary history, enabling a different assessment of young

Leopardi’s sources, beyond his overt Dantean inspiration. The research draws on Hans Robert Jauss’ reader’s response theory: texts are analysed as they were their authors’ response, completion, confirmation, refusal to previous works (in relation to one another and to Dante’s oeuvre). My study also pivots around Julia Kristeva’s notion of ‘abjection’, and applies Fred Botting’s concept of Gothic, defined as “writing of excess” which trespasses the rational. This study opens new avenues of investigation, including a re-evaluation of the current literary canon, and a reflection on the outset of the Italian Gothic.

Date of conferment: 9 December 2022**Internal examiner:** Professor Jennifer Burns

External examiner: Dr Martina Piperno (Durham University)

AISTĖ KILTINAVIČIŪTĖ

Institution: University of Cambridge

Supervisor: Professor Heather Webb

Thesis title: Sensory Perception in Dante's Dreams and Visions

Short abstract: My PhD thesis analyses the representation of sensory deprivation and excess in Dante's dreams and visions in the *Commedia* and *Vita nuova* from the perspectives of cognitive literary studies and the history of the senses. I argue that by challenging contemporary theories of rapture and altered states of consciousness, Dante influenced the developing Italian dream vision tradition and the understanding of the human body in visionary states. I demonstrate that the representation of perceptual acts in Dante shows a greater synergy of the senses than has hitherto been accounted for in the scholarship, which has predominantly emphasised the primacy of vision and/or hearing in medieval Italian culture.

Date of conferment: 22 October 2022

External examiner: Professor Simon Gilson

External examiner: Professor Alison Cornish

MARTINA MENDOLA

Institution: Trinity College Dublin

Supervisors: Dr Giuliana Adamo; Professor Clodagh Brook

Thesis title: Identities in Progress: Coming of Age in Contemporary Italian Literature

Short abstract: This doctoral dissertation presents a comparative study of the challenges of growth portrayed in contemporary Italian literature, by looking at six coming-of-age stories published at the turn of the millennium. These are Mohsen Melliti's *I bambini delle rose* (1995), Simona Vinci's *Dei bambini non si sa niente* (1997), Niccolò Ammaniti's *Io non ho paura* (2001), Diego De Silva's *Certi bambini* (2001), Isabella Santacroce's *Zoo* (2006) and Tiziano Scarpa's *Stabat Mater* (2008). The study aims to unveil what it means to grow up in the early 21st century, and to generate a meditation on the status of the genre by understanding how the novel of formation is adapting to, or resisting an increasingly liquid society. In order to achieve these objectives, the methodology draws on theories from sociology of youth to philosophy, and from literary criticism to youth studies, to feed back into the analysis of the novels. In this way, the study uses interdisciplinarity to capture the vibrant dialogue that literature is able to establish with the social world

Date of conferment: 4 November 2022

Internal examiner: Dr Hannes Opelz

External examiner: Professor Margherita Ganeri (Università della Calabria)

FABIO SIMONETTI

Institution: University of Reading

Supervisors: Professor Daniela La Penna and Suzanne Bardgett (Imperial War Museum)

Thesis title: Encounters in Wartime Italy: British Soldiers and Italian Civilians, 1943-1944

Short abstract: The thesis explores the history and memory of the wartime encounters between British soldiers and Italian civilians during the Allied occupation of Italy. By shifting the focus away from the widely researched battlefields of the Italian Campaign, this work seeks to examine different aspects of the intercultural relationships unfolding in the multifaceted 'contact zone' of invasion, liberation and occupation. While the first part deals with the different liberations — or 'first

encounters' — of Sicily, Naples, and Rome, the second part focuses on the shared experience and issues caused by the Allied occupation — which I referred to as an 'impossible co-habitation'.

This interdisciplinary study is based on the analysis of a rich corpus of mostly unpublished oral history interviews, diaries, letters, memoirs as well as on official documentation, photographs, and artworks I researched in both national and local archives and collections in Britain and Italy.

Date of conferment: 29 October 2021

Internal examiner: Dr Marjorie Gerhardt

External examiner: Professor David Ellwood (Johns Hopkins SAIS)

ELISABETH TRISCHLER

Institution: University of Leeds

Supervisors: Professor Matthew Treherne and Professor Claire Honess

Thesis title: Urban Space and its Practices in Shaping the Imagination of Dante in his *Commedia*

Short abstract: The aim of this thesis is to test how interpreting Dante's *Commedia* through the lens of architecture — both the lived experience of urban environments and understandings of architecture in intellectual, cultural, and religious life — might provide new insights. I do this by exploring the intersection of the visual and the literary — in particular, the ways in which ideas are expressed and transmitted in the material culture of architecture and the built environment and how this intersection is explored through writing. I ask the question: how did architecture and urban expansion in 13th- and 14th-century Florence influence the poetry of Dante's *Commedia*? This thesis argues that architecture, rather than being a discrete topic of concern for Dante, should be seen as a way for him to convey his broader interests, relating to identity, spiritual growth, community, and corruption, within the poem. It shows how Dante drew on the lived experience of architectural models in order to convey their symbolic meaning and to guide the reader in using and experiencing the spaces of his afterlife as one would the spaces on Earth. This allows the architecture

of the afterlife to become a part of the penitential process, not only for the inhabitants of the afterlife and Dante-*personaggio*, but for the reader of the *Commedia* as well. I treat architecture and the built environment as it would have been interpreted by Dante's contemporaries as not only a lived experience but an active agent in forming identity and shaping understandings of the world. This approach offers new insights into widely discussed episodes of the poem, showing how architecture and urban space inform the text alongside other aspects of material culture, as well as the intellectual, cultural, political, and religious currents which have traditionally shaped Dante studies.

Date of conferment: 27 January 2023

Internal examiner: Professor Jacob Blakesley

External examiner: Professor George Corbett (University of St. Andrews)

NOTES ON CONTRIBUTORS

NICCOLÒ AMELII è dottorando in 'Lingue, Letterature e Culture in Contatto' presso l'Università 'G. D'Annunzio' di Chieti-Pescara, ora visiting scholar presso il CRIX-Etudes Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni narrative della metropoli nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di non fiction e di romanzo ipercontemporaneo, modernismo e neomodernismo, rapporti tra scrittura e immagine. Ha partecipato a numerosi convegni e seminari, suoi articoli saggistici sono apparsi su diverse riviste accademiche. È membro dell'ALUS (Association for Literary Urban Studies) e di Fringe Urban Narratives.

VIRGINIA BENEDETTI è laureata in Filologia e letteratura italiana presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi sull'intertestualità tra l'opera di Italo Calvino e la narrativa coeva di area francese (Raymond Queneau, Georges Perec) e iberoamericana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar). Attualmente è dottoranda presso l'Università per Stranieri di Perugia: il progetto di ricerca è dedicato a Poema a fumetti di Dino Buzzati. I principali interessi guardano al dialogo tra letteratura e arti visive, alle forme brevi della narrativa italiana del Novecento, al campo del fantastico e dell'odeporica, oltre alla teoria e alla storia del fumetto italiano.

REBECCA BOWEN is a Post-Doctoral Research Associate at the University of Oxford working on the AHRC project 'Envisioning Dante' headed by Professors Simon Gilson (Oxford) and Guyda Armstrong (Manchester). She is also an associate Post-Doctoral Fellow in the department of Gerhard Wolf at the Kunsthistorisches Institut (Max-Planck-Institut) in Florence. She obtained her DPhil from the University of Oxford and specialises in Early Modern Italian literary and material culture and its classical and post-classical influences, particularly the works of Dante.

ANDREA BRONDINO completed a PhD in Italian Studies in January 2023. His doctoral project, funded by Midlands4Cities and jointly supervised by Professor Jennifer Burns and Dr Marina Spunta (University of Leicester), analysed irony and the relationship between literature and historiography in current Italian culture. He published on journals such as *Pirandello Studies*, *Contemporanea*, *Forum for Modern Language Studies*, *Cosmo: Comparative Studies in Modernism*. At the moment, he is adapting his thesis into a monograph with the support of a MHRA Scholarship starting in October 2023.

BIANCA RITA CATALDI is a Teaching Fellow in Italian at University College Dublin. She is interested in comparative female writing and has published widely about narratives of labour, alienation and factory utopias in 20th- and 21st-century Italian literature. She is the co-founder and general editor of the SIS Postgraduate journal *Notes in Italian Studies*.

MARIA COLLEVECCHIO is a PhD candidate in Italian Studies at the Sapienza University of Rome. Her research focuses on the training and youth work of Luigi Pirandello. Her academic interests include 19th and 20th century literature and history of theatre. She recently published the article “Il giovane Pirandello nelle lettere a Giuseppe Schirò”, in *Studi (e testi) italiani*, n. 49 (2022) and edited the volume *The ‘Portrait of the Artist as a Young Man’ in Private Correspondence Between the Nineteenth and Twentieth century* (Sapienza University Press).

CLAUDIA DELLACASA is an Irish Research Council Government of Ireland Postdoctoral Fellow at University College Dublin, where her project ‘Intersectional Eco-Polyphony’ was awarded the Maurice J. Bric Medal of Excellence. She previously taught modules on ecocriticism and post-humanism at the University of Tübingen and Augsburg. She obtained her PhD at Durham University, with a project on the contact between Calvino and Japanese culture in the late 1970s, which was awarded the British-Italian Society Postgraduate Prize in 2021. She has written articles on Italo Calvino and Carlo Emilio Gadda, while she is now focusing on ecofeminist and Buddhist-

inspired analyses of Antonia Pozzi, Nan Shepherd, Chandra Candiani, and Ruth Ozeki, among others.

GIULIA DEPOLI (she/her) obtained a Humanities BA at the University of Pavia and IUSS (2018) and an Italian Studies MA at the University of Pisa and Scuola Normale Superiore (2020). Currently, she is a PhD student at Scuola Normale Superiore. The aim of her research project is to examine the narrative models which contributed to the birth of the 15th-century Italian vernacular novella, focusing on three main literary fields: Boccaccio and the late 14th-century Tuscan novella, Christian hagiography and moral exempla and neo-Latin humanist short fiction. Masuccio Salernitano has been the main topic of her latest papers and talks, such as *Il Lanval umanistico di Masuccio Salernitano* (GSLI 2022) and *Fra ser Torello e Abraam giudeo: fede, parola e nobiltà in un dittico di Masuccio Salernitano* (ABA Triennial Conference 2022). She has also contributed to the field of Dante studies, analysing his relationship with late antique and medieval Latin poetry and his reception in the 20th century.

SIMONA DI MARTINO completed her PhD in Italian Studies at the University of Warwick, funded by SMLC Doctoral Fellowship, under the supervision of Professor Fabio Camilletti. She is now an IAS Early Career Fellow and a Teaching Assistant.

LACHLAN HUGHES is a doctoral candidate in Italian and Music at the University of Oxford and a Stipendiary Lecturer in Italian at St Hilda's College. His research interests include 13th- and 14th-century lyric poetry, the works of Dante, and the music and poetry of the Italian *ars nova*.

AISTĖ KILTINAVIČIŪTĖ is an Affiliated Lecturer in Italian at the University of Cambridge and Research Fellow at Vilnius University. Aistė completed her PhD in Italian at the University of Cambridge under the direction of Professor Heather Webb in October 2022. Her research interests

include visionary writing, the illuminations and illustrations of Dante's *Comedy*, and the interconnections between English and Italian literary traditions.

ENRICO MEGLIOLI is a PhD student in Human Sciences at the University of Modena and Reggio Emilia (Italy), with a background in Publishing and Journalism (Master's Degree, University of Verona) and European Languages and Cultures (Bachelor, University of Modena and Reggio Emilia). His doctoral research explores the effects of reading, storytelling, and creative writing on the human mind, with special interests in bibliotherapy and its many uses, in particular for the well-being of traumatized populations such as migrants and war survivors, and as a tool to improve intercultural communication and mutual enrichment. He is currently a visiting PhD student at the University of Galway (Ireland).

MARTINA PALA completed her BA in Modern Literature at the University of L'Aquila and her MA in Philology and Literary Criticism at the University of Siena. She has just obtained a PhD in Italian Studies at Durham University funded by the Arts and Humanities Research Council's Northern Bridge scholarship with a project which analyses the conceptualisation of gender in Elsa Morante, Anna Banti, and Natalia Ginzburg's novels, with the aim of shedding light on the contradiction between their declared rejection of feminism and their engagement with women in their narratives. Her research interests are women's writings and feminist literature. She collaborates, as an editor, with publishing houses, journals, and magazines.

TOMMASO PEPE is a literary scholar working on the intersections that cross literature, memory, trauma and intercultural dialogue. Originally trained as specialist in Italian literary history (*Laurea magistrale*, University of Pavia, PhD, Brown University), he is currently based in China where he has just completed a post-doc at SUSTech, the Southern University of Science and Technology in Shenzhen. His studies have focused on the impact of the Holocaust in Italian postwar culture (*Counter-memories, Autofiction, Antipoetry: Remembering and Forgetting the Holocaust in Italian Literature* is his current book project) and on travel narratives between Europe and Asia in the late

medieval and early modern period. On this topic, he has developed a digital humanities project set out to map Marco Polo's *Divisament dou Monde* on a GIS platform (*mappingpolo.com*). Before joining SUSTech Tommaso has studied and worked across various institutions across Europe and North America (Trinity College Dublin, University of Cambridge, Florida State University, Brown University, Hamburg Universität).

MARCO RUGGIERI received his PhD in Italian Studies at The University of Edinburgh in 2023 with a thesis entitled 'The Young Eco's Library: Mass Culture and Interpretive Freedom in the Fascist Period'. He has published on Antonio Gramsci and Umberto Eco and his research interests include Italian Cultural and Literary Studies, Media Studies, Semiotics, and Cultural Theory. He is also a tutor at The University of Edinburgh and a regular contributor to *Il Manifesto*.

LUCA TOGNOCCHI è dottorando in Culture Letterarie e Filologiche all'Università di Bologna. Si è laureato con lode sotto la supervisione di Franco D'Intino in Lettere Moderne alla Sapienza di Roma e ha concluso i suoi studi con un Master in Comparative Literature alla UCL (University College London). La sua ricerca di dottorato si occupa delle riscritture del mito di Faust nella letteratura italiana del Novecento. I suoi campi di interesse sono la letteratura dell'Ottocento e Novecento, con particolare attenzione all'evoluzione del mito faustiano e all'affermarsi della modernità. Sono in corso di pubblicazione un suo articolo su Campana e Faust e ne è stato pubblicato su *Polythesis* sulle interpretazioni marxiste del *Faust* goethiano. Nel convegno di Oxford del 2021, *Contaminations – Leopardi and the Modern Self*, ha parlato di Leopardi e Eliot, e uscirà a breve un suo contributo nel volume *Lessico Leopardiano 2022* sui lemmi 'accelerazione/velocità'.

JACOPO TURINI is a PhD student at University College Cork since September 2019. He has received an IRC Government of Ireland scholarship for his research on contemporary Italian literature in the Alpine frontier areas, focusing on how geography, space, and place are used in identity narratives. He completed his undergraduate studies and his MA at the University of Turin, graduating respectively in Irish literature and Italian literature. His research interests involve the relationships

between Literature and Geography, along with Geocriticism, Ecocriticism, Spatial Studies, and Border Studies. He is also working on the connections between Literature and Geology in the Anthropocene.

ELISA VIVALDI is a PhD candidate and Tutor in Italian at the University of Edinburgh, where she investigates the way in which literary and philosophical production informs and influences our understanding of identity and community. While her main research interests are concerned with Contemporary Italian Literature and Thought, she favours a comparative approach. Her work intersects the fields of Literary Theory, Aesthetics, Continental Philosophy, Biopolitics and Mimetic Theory. Elisa obtained both her master's degree in Italian Studies (Laurea Magistrale in Italianistica) and her bachelor's degree in Humanities (Laurea Triennale in Lettere) with honours at the University of Pisa, where she was then appointed and still serves as Subject Expert (Cultore della Materia) in Contemporary Italian Literature. During her time in Edinburgh, she took part in the organization of the online seminar series Italy by Design and secured funding for the PhD Work in Progress Seminar co-organized by the DELC Seminar Research Series.

EMILIANO ZAPPALÀ was awarded a PhD in Italian Studies from the University of Warwick in 2022. In those years he worked under the supervision of Professor Jennifer Burns on a thesis entitled Post-Truth Narrative: Narrative Trends, Cultural Agency, and Political Commitment in Italian Literature, in the Age of Post-Truth. Prior to that, he completed an MA at the University College London, working on a thesis entitled 'In Minor-key: Socio-political Commitment in Contemporary Italian Literature', under the supervision of Dr Florian Mussnug. His work deals mainly with the themes of literary commitment, cultural agency, hyper-contemporary Italian fiction, and political and cultural transformations related to post-truth.