

## L'oggetto mediatore mediato o dimenticato. Discrimine nella letteratura italiana del Novecento per legami fantastici trasformativi o nucleari

**Paolo Remorini**

Universidad de Granada. Departamento de Filologías: Románica, Italiana, Gallego-portuguesa y Catalana, Campus Universitario de Cartuja, 18071 – Granada ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92076>

Recibido: 22/10/2023 • Modificado: 02/04/2024 • Aceptado: 04/07/2024

<sup>IT</sup> **Riassunto.** L'oggetto mediatore rappresenta uno dei meccanismi narrativi più efficaci per materializzare l'avvenuto passaggio di soglia tra distinti piani diegetici od ontologici nelle narrazioni fantastiche (Lugnani 1983), sia in quelle appartenenti al canone generico del XIX secolo, sia in quelle modali del XX secolo. Prendendo come esempio testi emblematici delle diverse tipologie di costruzione fantastica (Lazzarin 2015), possiamo cogliere all'interno della tradizione letteraria italiana del Novecento uno sviluppo di questa risorsa che perde poco a poco la sua precipua corporeità per far spazio a una presenza indiretta, mediata dall'immaginazione dei personaggi, dai loro sensi vitali, dalle informazioni di cui dispongono durante il trascorso dell'azione, o che addirittura scompare, lasciando senza controprova l'evento extra-ordinario. Lo schema analitico derivante dalla teoria delle appercezioni (Remorini 2023a) evidenzia inoltre come la presenza dell'oggetto mediatore sia indispensabile per un cambio delle connessioni apperceptive di letture intorno a nuovi attrattori referenziali.

**Parole chiave:** fantastico; teoria delle appercezioni; Tommaso Landolfi; Luigi Pirandello; Elsa Morante.

## <sup>EN</sup> The mediated or forgotten mediating object. Discrimination in twentieth-century Italian literature for transformative or nuclear fantastic linkages

<sup>EN</sup> **Abstract.** The mediating object represents one of the most effective narrative mechanisms for materializing the threshold crossing between distinct diegetic or ontological planes in fantastic narratives (Lugnani 1983), both in those belonging to the generic canon of the nineteenth century and in the modal ones of the twentieth century. Within the Italian literary tradition of the twentieth century, taking as an example texts emblematic of the different types of fantastic constructions (Lazzarin 2015), we can grasp a development of this resource that loses its corporeity to leave space for an indirect presence, mediated by the imagination of the characters, their vital senses, the information they handle during the action, or even its disappearance, leaving the extraordinary event without counter-evidence. The analytical scheme derived from apperception theory (Remorini 2023a) also highlights how the presence of the mediating object is indispensable for a change in the apperceptive connections of readings around new referential attractors.

**Keywords:** fantastic; apperception theory; Tommaso Landolfi; Luigi Pirandello; Elsa Morante.

**Sommario:** 1. Introduzione 2. Materiali e metodologia 3. Risultati. Racconti iperfantastici 4. Risultati. Racconti metafantastici 5. Risultati. Racconti neofantastici 6. Conclusioni.

**Come citare:** Remorini, Paolo (2024): «L'oggetto mediatore mediato o dimenticato. Discrimine nella letteratura italiana del Novecento per legami fantastici trasformativi o nucleari», *Cuadernos de Filología Italiana*, 31, pp. 311-323. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92076>

## 1. Introduzione

Sebbene le ricerche intorno alla letteratura fantastica, fin dai primi contributi critici apportati nel XIX secolo dagli stessi autori che ne stavano scrivendo il corpus referenziale (come Nodier 1830, o Maupassant 1883), e poi in maniera ancor più netta dall'imprescindibile *Introduction à la littérature fantastique* di Tzvetan Todorov del 1970, ancora oggi punto di riferimento obbligato per ogni analisi sul fantastico (Pacheco Soares 2019), abbiano prodotto risultati dispari e in taluni casi antitetici (basti pensare, ad esempio, all'opposta accoglienza riservata ai racconti di Poe), è ormai possibile tracciare una mappa d'uso del fantastico, un percorso all'interno della storia letteraria che abbracci diversi momenti creativi. Non c'è dubbio infatti che la letteratura fantastica nasca come genere letterario storico del tutto consapevole della propria precipua e differenziale identità, con testi narrativi circostanziati nello spazio – Germania, Russia e i due lati dell'Atlantico: la cosiddetta «zona fantástica» (Morillas Ventura 1999: 313) – e nel tempo – i trent'anni che vanno «de 1820 à 1850 environ» (Caillois 1975: 683) – e ascrivibili alla sua fase canonica (Puglia 2020: 10). È altrettanto fuori questione che l'eredità di tali testi sia riscontrabile nell'uso di determinate scelte formali e tematiche che ne hanno perpetrato l'esistenza nel XX secolo, costruendo un modo narrativo che invera testi letterari più compositi (Ceserani 1996: 112; Lazzarin 2000).

In siffatto percorso, si è spesso sottolineato il ritardo delle lettere italiane nell'elaborazione di una narrativa fantastica che non fosse un mero epigono delle più riuscite manifestazioni europee e americane (Lazzarin 2007: 3). Un sintomo rivelatore: l'assenza di qualunque autore italiano nell'antologia *Racconti fantastici dell'Ottocento* curata da Italo Calvino nel 1983: «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente “minore”» (Calvino 1983: 13). Lo sviluppo di un fantastico italiano, al di là di sparuti esempi nella seconda metà del XIX secolo, come i *Racconti fantastici* di Iginio Ugo Tarchetti del 1869, avviene tutto già nel Novecento. Non parrebbe pertanto esistita in Italia una nascita *generica* del fantastico, ma solo un'espansione *modale* attraverso la quale gli scrittori novecenteschi italiani si sono misurati direttamente con i grandi autori stranieri del fantastico ottocentesco: «Hoffmann e Poe, Gautier e Maupassant, Gogol' e Stevenson» (Lazzarin 2015: 43).

D'altro canto, in modo trasversale e complementare, l'approccio cognitivo alla letteratura fantastica prescinde dalla dualità del percorso tracciato per focalizzarsi su un'analisi testuale che permetta l'individuazione delle anomalie responsabili dei cambiamenti delle connessioni apperceptive di lettura e che renda conto dell'unico aspetto che accomuna l'intera critica sul fantastico: la trasgressione (Gil Guerrero 2006: 183). Proprio in virtù della possibilità di innesto su diversi tipi di narrazione, è lecito parlare di legami fantastici che derivano appunto da anomalie, alterazioni e trasgressioni del livello discorsivo – linguistico e narrativo – e semantico – il paradigma vigente della storia raccontata – (Remorini 2023a: 29).

In accordo con la teoria delle appercezioni, l'obiettivo del presente articolo è perciò indagare l'evoluzione, all'interno dello sviluppo modale della letteratura fantastica italiana del Novecento, di uno dei dispositivi narrativi più emblematici di tale letteratura, l'oggetto mediatore, che materializza con la sua presenza la trasgressione dei diversi piani narrativi e ontologici della costruzione del racconto fantastico (Martínez 2010: 360). In questo senso, ne riscontriamo un uso massiccio sia in testi fantastici canonici del XIX secolo – pensiamo ad esempio alla novella sul tavolino in

*Die Abenteuer der Sylvesternacht* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1814) che certifica la presenza del generale Suvarov durante la notte, oppure ai denti di Berenice nel racconto omonimo di Edgar Allan Poe (1835), o anche al fiorino d'oro in *Il pugno chiuso* di Arrigo Boito (1870), o ancora al fazzoletto con le proprie iniziali che il protagonista di *Lanchitas* di José María Roa Bárcena (1878) ritrova nella cella, sigillata da anni, in cui era stato appena il giorno precedente – sia in quelli modalitici neofantastici (Alazraki 1990) del XX secolo – come la foglia del giardino della casa delle donne che il protagonista di *La cena di Alfonso Reyes* (1920) rinviene nel suo taschino, o il libro stesso ne *El libro de arena* di Jorge Luis Borges (1975), o ancora il cappello del padre in *I pomeriggi del sabato* di Antonio Tabucchi (in *Il gioco del rovescio e altri racconti*, 1988) –.

## 2. Materiali e metodologia

Per determinare le caratteristiche assunte di volta in volta da tale dispositivo ed evidenziarne gli effetti estetici ed ermeneutici, si utilizzerà quindi lo schema analitico della teoria delle appercezioni sui legami fantastici su determinati testi narrativi tra i più variegati delle possibili manifestazioni del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo e che rappresentano, secondo Lazzarin, le «tre tipologie o modelli di fantastico post-classico» (2015: 56): iperfantastici, metafantastici e neofantastici. Per la modalità di testi iperfantastici, si analizzeranno i racconti *Il millantatore* e *La donna con l'ombrello* di Tommaso Landolfi, *Effetti di un sogno interrotto* di Luigi Pirandello e *Il cocchiere* di Elsa Morante. Per quanto riguarda le narrazioni metafantastiche, invece, *I due cugini* e *Gatto telegrafista* di Landolfi. Infine, per la tipologia neofantastica, il racconto *Fantasie imprudenti*, sempre di Landolfi. Lo schema analitico appercettivo ci permetterà un'analisi testuale efficace per individuare il grado dei legami fantastici che si possono creare in qualunque dei tre livelli cognitivi attivi durante la lettura e la conseguente interpretazione delle distinte narrazioni in esami – livello linguistico, narrativo e paradigmatico – e la loro profondità – legami nucleari con modifiche di 1° ordine e legami trasformativi ed espansivi con modifiche di 2° ordine (Remorini 2023a: 30-31) –.

## 3. Risultati. Racconti iperfantastici

Lazzarin (2015: 56) definisce come racconti iperfantastici i «racconti ottocenteschi perfetti, ma scritti nel Novecento». In questa categoria annovera due testi di Landolfi, *Il millantatore* e *La donna con l'ombrello*, oltre a *Effetti di un sogno interrotto* di Luigi Pirandello e *Il cocchiere* di Elsa Morante. Il primo racconto landolfiano, *Il millantatore*, pubblicato per la prima volta sul *Corriere della sera* il 7 dicembre 1969, è presente dal 2012 nella raccolta *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-1978* edita da Adelphi.

L'incipit del testo è un'accusa – «Millantatore» (Landolfi 2012: 91) –, e una domanda che il nipote-narratore si pone sul perché di siffatta accusa nei confronti dello zio: «ma in verità cosa millantava quel nostro gentile zio (gentile ad onta di un suo onorevole passato guerresco)?» (Landolfi 2012: 91). Nelle prime tre righe (sequenza narrativa 1,  $Sn_1$ ), si costituisce così la cornice narrativa del primo racconto ( $R_1$ ), in cui il nipote-narratore (narratore 1  $N_1$ , eterodiegetico attoriale) presenta il contesto del secondo racconto ( $R_2$ ): lo zio-narratore (narratore 2  $N_2$ , omodiegetico attoriale) racconterà un episodio occorsogli durante la sua esperienza militare.

Si entra quindi direttamente nel racconto incorniciato  $R_2$  dello zio (diviso in due parti, corrispondenti rispettivamente alla serata con le due donne e al giorno seguente), senza specificare né il tempo né il luogo, «“Ero un ufficialetto di prima nomina, ed ero di guarnigione nella cittadina di...”», subito interrotto da un commento del  $N_1$ , «(Ahi ahì, dirà il solito guastafeste, molte storie cominciano così. Ma ufficialetti e guarnigioni si danno pure e non solo nelle storie: per cui lasciamolo seguire)», che dalla cornice  $R_1$  interviene sul  $R_2$  tramite una sillessi orizzontale (Lang 2006: 35) che crea il primo legame nucleare fantastico narrativo  $N_0 \rightarrow N_1$  in quanto infrazione del confine tra cornice narrativa e racconto incorniciato.

Lo zio racconta quindi di una sera specifica ( $Sn_2$ ) in cui nel caffè, dove era solito attardarsi, «entrarono due avvenenti, imprevedute creature» (Landolfi 2012: 91), che sedendosi a un tavolo vicino iniziano dapprima a guardarlo e poi a sogghignargli in faccia. Chiestone spiegazioni, le

due donne lo invitano a casa loro. Qui lo zio rimane colpito dal salone della casa «ammobiliato e adornato al modo antico... E qui, d'un tratto, mi colpì la persistenza di quest'ultimo aggettivo nelle osservazioni che venivo mentalmente formulando», e che invade anche altri aspetti della serata, «[...] e desueto, quasi obliato (me ne resi ora conto con oscura inquietudine), era il nostro linguaggio stesso...» (Landolfi 2012: 92), che si conclude poi con l'invito delle signore a tornare quando vuole.

L'indomani il reparto dello zio deve ripartire dalla cittadina. Essendosi accorto di aver lasciato nella casa un portasigari d'oro, torna al palazzo ( $Sn_3$ ) che ora «pareva suggellato» (Landolfi 2012: 92). Nessuno risponde da dentro. Un ciabattino lo avverte che lì non abita nessuno. Il guardiano della casa lo raggiunge e gli conferma che, in seguito a problemi di eredità, la casa era disabitata «da cento anni giusti, scaduti appunto la notte precedente... ossia da quando le sue ultime abitatrici, due sorelle...» (Landolfi 2012: 92). Lo zio chiede di entrare per cercare il portasigari d'oro che ricorda aver lasciato «su un tavolino rotondo nel vano d'una finestra», informazione che sconcerta il guardiano che rientra infine nel palazzo lasciando lo zio sulla porta. Si produce qui l'evento inspiegabile del racconto grazie a una paralessi orizzontale interna (Remorini 2023b: 277): dalla reazione del guardiano capiamo che il portasigari d'oro si trova, cento anni dopo la morte delle sorelle e il sigillo del palazzo, esattamente dove lo zio afferma di averlo lasciato appena la sera prima. Il portasigari d'oro non funziona propriamente come oggetto mediatore diretto, in quanto la sua persistenza è mediata e affidata unicamente alla reazione del guardiano. Funziona quindi come un oggetto mediatore di secondo grado: è l'informazione sulla sua esistenza a certificare il superamento di soglia avvenuto, la temporanea congiunzione tra due ordini temporali diversi e quindi la metalessi orizzontale interna del personaggio (Lang 2006: 40) – che all'interno del palazzo soffre uno sbalzo di cent'anni, affacciandosi su una storia di cui non potrebbe essere partecipe – che crea il legame fantastico trasformativo paradigmatico  $P_0 \rightarrow P_1$  (Remorini 2023a: 32). Il  $R_2$  dello zio-narratore termina con l'inascoltata e reiterata richiesta di poter accedere al palazzo. I tanti puntini di sospensione sono nel testo e segnalano la fine del racconto incorniciato: «[...] Apra, le dico!.....» (Landolfi 2012: 92).

Il nipote-narratore riprende quindi il  $R_1$  della cornice ragionando infine sulla nomea di millantatore affibbiata allo zio ( $Sn_4$ ), ridotta a «una talquale privilegiata dimestichezza colle larve dei trapassati e coi fantasmi in genere. Diamine: la più nobile e la più innocua delle millanterie» (Landolfi 2012: 93). Si trova quindi un ultimo legame fantastico nucleare narrativo  $N_0 \rightarrow N_1$ , una metalessi verticale del narratore al segnalare i puntini di sospensione che chiudono il  $R_2$  (Lang 2006: 40): «Puntolini in abbondanza perché, qui giunto, il gentile zio era solito interrompere d'un tratto il racconto e chiudersi in un silenzio misterioso, a significare che l'oggetto in parola era stato puntualmente ritrovato lì dove detto...» (Landolfi 2012: 92). Rappresentiamo nella Figura 1 lo schema analitico completo del racconto:

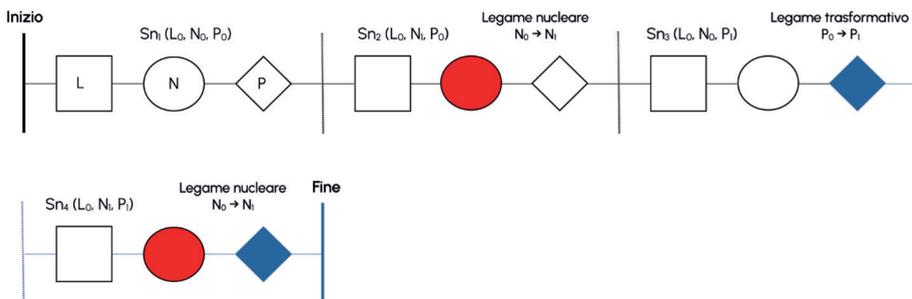


Figura 1. Schema analitico de *Il millantatore* di Tommaso Landolfi.

In rosso i due tipi di legame fantastico nucleare narrativo, che rimangono in ogni caso interni alla sequenza narrativa in cui compaiono, e che fanno sembrare il racconto incorniciato come

«una di quelle “trite storielle” di spettri del fantastico ottocentesco che il vecchio zio ha riadattato al proprio caso, e ha saputo narrare “con una certa grazia [...] *al modo antico*”» (Lazzarin 2015: 49), e in blu il legame trasformativo paradigmatico della metalessi certificata dall'informazione della presenza dell'oggetto mediatore.

Il secondo racconto di Landolfi è *La donna coll'ombrello*, pubblicato inizialmente sul *Corriere della Sera* il 24 aprile 1969 col titolo redazionale *La fanciulla sconosciuta* (e presente anch'esso nella raccolta del 2012 *Diario perpetuo*). Nelle prime righe il protagonista-narratore presenta il contesto e l'antefatto della narrazione (Sn<sub>1</sub>): è un cacciatore che si accompagna nelle battute di caccia a un «contadinotto» (Landolfi 2012: 69), all'apparenza credulone, che gli racconta «interminabili storie di fantasmi e prodigi, secondo lui frequenti dalle nostre parti», e di cui si stupisce per «la perfetta naturalezza e semplicità con cui egli le spacciava, o, diciamo pure, la sua piena accettazione d'un mondo così portentoso» (Landolfi 2012: 69).

Entriamo quindi nell'azione oggetto del racconto (Sn<sub>2</sub>), quando, dopo aver ascoltato alcuni episodi strani, il protagonista-narratore si fa portare in cima a una collina da cui si vede una valle aperta e spoglia dove secondo il contadinotto a mezzogiorno si può vedere il fantasma della «donna coll'ombrello» (Landolfi 2012: 69). L'ora in cui appare lo spettro non è casuale. Già Freud la segnalava come la «“sacra, calda” ora meridiana, che gli antichi consideravano l'ora degli spiriti» ([1907] 1972: 271). Puglia insiste sul valore attribuito a quest'ora dal referente principe di ogni narrazione fantastica, Hoffmann: «L'insistenza di Hoffmann sull'ora fatidica del mezzogiorno, tanto nel *Sandmann* quanto nella *Casa disabitata*, indica anche questo: che il notturno non scompare nemmeno nell'ora in cui le ombre sono più corte, ma è anzi, a quell'ora, più forte e pericoloso» (Puglia 2020: 99).

Proprio quando i due sentono in lontananza il suono delle campane del paese a segnare mezzogiorno (Sn<sub>3</sub>), il protagonista-narratore la vede (in corsivo nel testo). Non si spiega da dove sia uscita, né come abbia fatto ad apparire dal nulla, né l'abbigliamento «vecchio di almeno cent'anni», e neppure «l'ombrellino di pizzo con cui ella si schermava dai raggi del sole cocente» (Landolfi 2012: 69). L'evento sovranaturale assume i contorni del corpo della donna. Il protagonista-narratore si precipita allora giù verso di lei che dal nulla, come era apparsa, scompare. Invano cerca di capire, senza riuscirvi, dove possa essere finita. La donna appare una seconda volta, facendo il cammino inverso, e una seconda volta svanisce nel nulla. Il protagonista-narratore prova dunque a spiegarsi la faccenda e soprattutto il motivo della sua angoscia: «mi venne in mente che il mio disagio e la mia smania potevano derivare da un'unica circostanza: io, cioè, non avevo avuto modo di guardarla in viso» (Landolfi 2012: 70; in corsivo nel testo). I due corsivi del testo del pronome diretto femminile a segnalare la donna con l'ombrello enfatizzano il legame fantastico nucleare paradigmatico P<sub>0</sub> → P<sub>1</sub> (Remorini 2023a: 37) derivante dalla sua presenza spettrale, che non lascia nessun oggetto mediatore come testimone e che quindi non può cambiare le connessioni appercettive di lettura in base a un attrattore referenziale distinto. In assenza dell'oggetto mediatore, la donna con l'ombrello può benissimo essere stata un'allucinazione dei due personaggi.

Il racconto dell'episodio fantastico prosegue con la sintesi (Sn<sub>4</sub>) che il protagonista-narratore fa delle dicerie e le ipotesi sulla storia della donna «per nessun riguardo notevole» uccisa proprio nel luogo dell'apparizione «centocinquantanni innanzi» e la cui anima da allora «errava senza requie... e via col rimanente» (Landolfi 2012: 70), e finisce bruscamente con un appello al lettore che costituisce una silessis orizzontale del narratore (Lang 2006: 35) creando così un legame fantastico nucleare narrativo N<sub>0</sub> → N<sub>1</sub> (Remorini 2023a: 32): «Risparmio al lettore, tanto le spiegazioni fornitemi dal ragazzo sulla via del ritorno, quanto i risultati di mie posteriori indagini tra la gente del luogo» (Landolfi 2012: 70).

Negli ultimi due paragrafi del testo (Sn<sub>5</sub>), divisi spazialmente dal resto del racconto da uno spazio in bianco, il protagonista-narratore, «uomo evoluto e cosciente» (Landolfi 2012: 70), pur sapendo «quanto labili ed incerte fossero le apparenze di cui ero stato osservatore o vittima», torna con la mente, dal presente spaziotemporale dell'atto narrativo, all'apparizione della donna, per domandarsi infine «che cosa, celandomi il suo volto, quale inimmaginabile orrore ha voluto evitarmi la sconosciuta fanciulla?» (Landolfi 2012: 70). Raffiguriamo nella Figura 2 lo schema analitico del racconto:

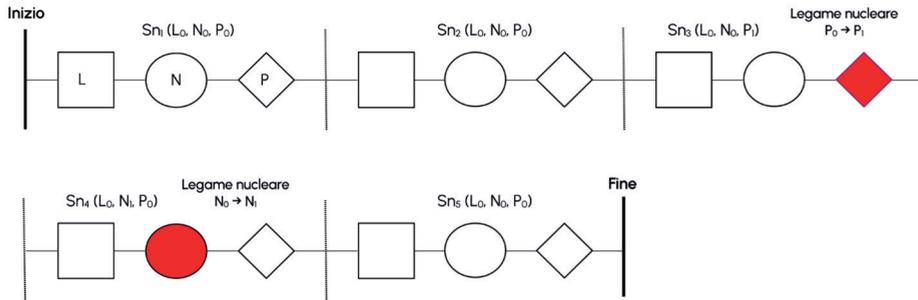


Figura 2. Schema analitico de *La donna coll'ombrello* di Tommaso Landolfi.

Emerge dal testo, sia nell'immediata post-visione, sia nel ricordo dal presente del momento della narrazione, una dislocazione del reale interesse del protagonista-narratore nei confronti della presenza spettrale. Ciò che preme segnalare, infatti, non è il motivo dell'apparizione né la sua presunta veridicità (da qui l'assenza di un qualunque oggetto mediatore) ma l'effetto perturbante che tale apparizione provoca. È in questo aspetto che risiede la «magistrale reinterpretazione del *topos*» di cui parla Lazzarin (2015: 51).

Luigi Pirandello pubblica *Effetti di un sogno interrotto* per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 9 dicembre 1936, e l'anno seguente nella raccolta di novelle *Una giornata*. Il testo inizia con la spiegazione, da parte del narratore omodiegetico attoriale, del contesto, illustrando altresì gli elementi che saranno oggetto del racconto ( $Sn_1$ ): vive in una casa lasciatagli da un amico che aveva un debito con lui e che è sparito; vive in penombra costante; sulla mensola del camino «un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la *Maddalena in penitenza*, non so se copia o originale ma, anche se copia, non priva d'un certo pregio» (Pirandello 1987: 1445). Non si conosce l'autore del quadro, che però viene descritto:

[...] la figura, grande al vero, è sdrajata bocconi in una grotta; un braccio appoggiato sul gomito sorregge la testa; gli occhi abbassati sono intenti a leggere un libro al lume d'una lucerna posata a terra accanto a un teschio. Certo, il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti, al caldo lume di quella lucerna, sono bellissimi. (Pirandello 1987: 1445)

Riporta quindi quanto accaduto qualche giorno prima ( $Sn_2$ ), quando un conoscente antiquario si presenta a casa sua accompagnato da un signore per vedere proprio quel quadro. Questi, vestito a lutto, riconosce nella Maddalena del dipinto la propria consorte morta di recente, decidendosi così a comprarlo per non lasciarla così (col seno nudo) sotto gli occhi di uno sconosciuto. Di fronte al diniego del protagonista-narratore, il marito dà in escandescenze e viene portato via dall'antiquario.

La notte seguente ( $Sn_3$ ), rimasto colpito dalla reazione del marito, il protagonista-narratore fa un sogno, interrotto da «una zuffa di gatti che m'entrano in casa non so di dove» (1987: 1446). Nello svegliarsi di soprassalto, vede una scena che attribuisce ai fantasmi del sogno che «forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori» (Pirandello 1987: 1446):

[...] un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righine bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestrette s'andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva. (Pirandello 1987: 1446)

Oltre al marito col pigiama, il protagonista-narratore fa in tempo anche a vedere «gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevar le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente

di tenera diabolica malizia» (Pirandello 1987: 1447). Contrariamente a quanto saremmo portati a pensare, data l'apparizione spettrale del presunto ammiccamento della Maddalena del quadro, non si crea qui nessun legame fantastico. Il protagonista-narratore aveva infatti anticipato che probabilmente la visione era «effetto del sogno così di colpo interrotto» (Pirandello 1987: 1446). Non c'è perciò nessuna connessione appercettiva di lettura frustrata o modificata.

Pur così, il protagonista-narratore scappa di casa e va dall'antiquario ( $Sn_4$ ), deciso ad affittare al marito l'intera casa «con tutto l'arredo, compreso il quadro, s'intende, a un prezzo convenientissimo» (Pirandello 1987: 1447). Giunto all'albergo dove alloggia il marito, questi si presenta «appena alzato dal letto, con quello stesso pigiama celeste a righe bianche e blu con cui l'avevo visto in sogno e sorpreso, ombra, nella mia camera, nell'atto di levarsi per mettersi seduto sul divano tra i cuscini scomposti» (Pirandello 1987: 1447). Il protagonista-narratore lo accusa quindi di essere stato realmente quella notte a casa sua a far visita alla moglie. Gli racconta ciò che ha visto, mentre il marito, atterrito, conferma il medesimo tramite onirico – «lo vidi crollare su una sedia, atterrito, balbettando: oh Dio, sì, a casa mia, in sogno, c'era stato davvero, e sua moglie...» (Pirandello 1987: 1447) –, e l'antiquario declassa tutto ad allucinazioni. Il pigiama del marito funziona come oggetto mediatore di secondo livello, in quanto è già presente nel piano della realtà del protagonista. È una conferma indiretta che attesta la fusione metalettica tra i due sogni complementari, che si validano a vicenda, e la veglia, instaurando così un legame fantastico trasformativo paradigmatico  $P_0 \rightarrow P_1$  (Remorini 2023a: 35).

Riportiamo perciò nella Figura 3 lo schema analitico del racconto:

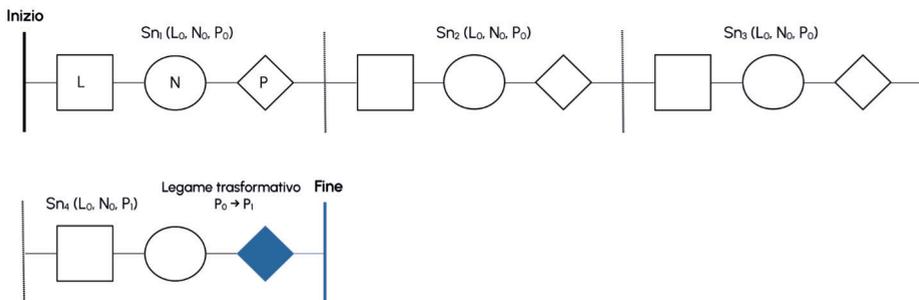


Figura 3. Schema analitico di *Effetti di un sogno interrotto* di Luigi Pirandello.

Più che alla figura di un personaggio «sinistro» (Lazzarin 2015: 49), ci troviamo in presenza di un antiquario insensibile ai richiami fantastici: «quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano» (Pirandello 1987: 1447).

*Il cocchiere* di Elsa Morante, uscito per la prima volta su *Oggi* l'11 novembre 1939, è tra i quattordici racconti che l'autrice pubblicò poi ne *Il gioco segreto* nel 1941 ma che non conservò ne *Lo scialle andaluso* del 1963. Possiamo dividere il testo in 3 macrosequenze. Nella prima ( $Sn_1$ ), il narratore omodiegetico attoriale presenta il contesto della casa in cui alloggia, «vetusta e remota» che sa essere frequentata da spiriti «dalla natura benigna» (Morante 2002: 12), e la notte concreta in cui sente «una voce di basso cantare una canzone in voga nel paese quarant'anni prima: "Doman doman Domenica a caccia me ne vo"» (Morante 2002: 13). Incuriosito, cerca l'origine di tale voce, fino a raggiungere «l'uscio socchiuso di una stanza illuminata» dalla quale, prima ancora di aver potuto rivelare la propria presenza, «quella stessa voce ordinò: - Avanti! Avanti!» (Morante 2002: 13). Il protagonista-narratore si trova quindi in presenza del «vecchio giudice, lo zio dei miei ospiti, che abitava un'ala del palazzo» (Morante 2002: 13) dal quale non usciva mai. Gli avevano raccontato che, sebbene da giovane fosse stato un buontempone, «il suo carattere [...] aveva subito una forte scossa in seguito alla morte di un suo vecchio cocchiere, il quale, scacciato da lui dopo trent'anni di servizio, era, se così ci è permesso di esprimerci, crepato nella miseria» (Morante 2002: 13).

Nel dialogo che segue ( $Sn_2$ ), il vecchio giudice riconosce aver cantato la canzoncina che ha svegliato il protagonista, «proprio adatta per accompagnare il trotto dei cavalli», e gli rivela la sua vera identità: «io sono cocchiere, di professione cocchiere» (Morante 2002: 13). Afferma di essere stato licenziato dal vecchio giudice «per avversione e vergogna, perché avevo visto troppe cose. Il vecchio era un peccatore e un libertino!», e che per vendetta, quindi, si nascose «di notte nella sua camera, con la pistola carica, e pam! pam! gli scaricai la pistola nella pancia» (Morante 2002: 13). Da allora, giura, «in eterno corriamo sulla carrozza, per una tempesta nera, e non arriveremo mai! Avanti, avanti, cavalli!» (Morante 2002: 13).

Detto ciò, una tempesta si abbatte nello spazio occupato dal letto del cocchiere ( $Sn_3$ ): «Fu qui che coi miei occhi vidi l'alcova invasa da una bufera di vento, e, tutto restando immobile e tranquillo intorno a me nella camera, le ciocche bianche del vecchio agitarsi furiose, i suoi denti urtarsi, la sua pelle illividire, e lenzuola e drappaggi sbattere come le vele di un vascello sconvolto» (Morante 2002: 13). Il protagonista-narratore è testimone dell'evento sovranaturale, che instaura un legame fantastico nucleare paradigmatico  $P_0 \rightarrow P_1$  (Remorini 2023a: 35), come rappresentato nella Figura 4:

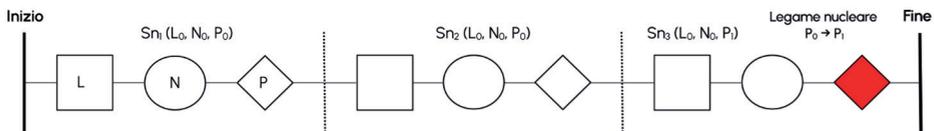


Figura 4. Schema analitico de *Il cocchiere* di Elsa Morante.

Non c'è spiegazione all'accadimento straordinario, di nessun tipo, e nessun oggetto mediatore che lo certifichi. Nessuna conseguenza o ripercussione, se non la fuga del testimone, con la quale termina il racconto.

#### 4. Risultati. Racconti metafantastici

Tra i racconti segnalati da Lazzarin (2015: 57) come metafantastici, «quelli che smontano il meccanismo, mostrandoci per così dire “in diretta” che il racconto fantastico è diventato impossibile», troviamo *I due cugini*, di Tommaso Landolfi, che appare per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 21 ottobre 1969 (presente dal 2012 in *Diario perpetuo*). Anche qui, come già visto in precedenza per *Il millantatore*, Landolfi ricorre a una cornice narrativa ( $Sn_1$ ) in cui un narratore eterodiegetico autoriale presenta il racconto che segue come una storia «antica, chissà, d'un paio di secoli addietro: quando un paese di provincia era un paese di provincia e non un quartiere contraffatto del prossimo capoluogo o addirittura della meno prossima capitale, era insomma quasi un remoto pianeta...» (Landolfi 2012: 86). Riferisce quindi una storia raccontatagli da altri, la quale, fin da subito, non si esime dal rapportare ai suoi tempi:

[...] in quella felice età nessuno prendeva sul serio il problema del tempo libero, vero flagello dei nostri giorni [...] Inoltre la gente, allora, aveva perfino comodo di temere morti, fantasmi e larve d'ogni specie; per cui la storia in parola può farci l'effetto d'una boccata d'aria fresca, oggi che i nostri terrori hanno ben diversa radice. (Landolfi 2012: 86)

Come vedremo, questi interventi del narratore del R1 sulla storia raccontata saranno una delle caratteristiche della costruzione narrativa del testo, costituendo in ogni caso una sillessi orizzontale del narratore (Lang 2006: 35) che crea ogni volta un distinto legame fantastico nucleare narrativo  $N_0 \rightarrow N_1$  (Remorini 2023a: 32).

Difatti anche nella prima parte del racconto incorniciato che inizia appresso ( $Sn_2$ ), e nella quale si riferisce la storia di due cugini che si sfidano per vedere chi dei due sia più coraggioso, troviamo continue interruzioni del narratore con precisazioni – «per dar modo al lettore d'intendere quest'ultima uscita occorre precisare che laggiù c'era e c'è tuttora [...]» (Landolfi 2012: 86) –, salti spaziotemporali – «trasferiamoci adesso nella cripta medesima, sulla mezzanotte» (Landolfi 2012:

86) –, e anticipazioni narrative – «l'ulteriore episodio e la luttuosa conclusione della memorabile sfida» (Landolfi 2012: 87) – che rappresentano altrettanti legami fantastici nucleari narrativi  $N_0 \rightarrow N_1$ .

Anche durante la narrazione della seconda parte del racconto incorniciato ( $Sn_3$ ), che ha luogo a un anno dalla sfida al cimitero, riscontriamo un altro legame fantastico nucleare narrativo  $N_0 \rightarrow N_1$  con un commento del narratore riguardo all'*ars retorica* dell'amico che gli ha riferito il successo:

Beh, ecco dove invidio al vecchione che m'ha raccontato questa storia la sua consumata arte narrativa: egli tanto bene sapeva rendere il progresso della perplessità, dell'agitazione, della smania, del delirio, nell'animo della vittima, da lasciarmi col fiato sospeso. Mentre, com'è noto, la penna di noi scrittori abborre le fasi preparatorie e tira piuttosto alle crisi finali... (Landolfi 2012: 87)

In questa seconda parte, il primo cugino si sveglia all'improvviso una notte e si ritrova davanti «un allampanato frate nero che lo fissa senza far motto» (Landolfi 2012: 87). Credendo fosse il secondo cugino, gli intima più volte di parlare. Non ottenendo risposta alcuna, gli spara con la rivoltella, senza tuttavia sortire l'effetto sperato:

Ma il frate non vacilla: si fruga invece nel petto, nel luogo dove i mortali proiettili dovrebbero essersi conficcati, e ne cava... Ne cava giustappunto le tre pallottole, che, una sull'altra, con lento gesto rende ossia rilancia allo sparatore. Questi riapre il fuoco e vuota il tamburo; e il frate puntualmente gli ributta le pallottole sulle coltri. (Landolfi 2012: 87)

Si crea così un legame fantastico nucleare paradigmatico  $P_0 \rightarrow P_1$  (Remorini 2023a: 35), giacché l'eventualità che il frate incappucciato non rispondesse alle logiche vitali umane cambia momentaneamente le connessioni appercettive di lettura della storia. Non si capisce chi sia questo frate, perché non parli, perché non muoia. Tuttavia, l'assenza di qualunque oggetto mediatore che dia credito all'evento sovranaturale lascia dubbi sulla veridicità dello stesso, impedendo che le connessioni appercettive si modellino su diversi attrattori di referenza.

I dubbi sono espressi dal narratore stesso, che lascia aperto il finale della storia e ne vaglia le possibili conclusioni ( $Sn_4$ ) – «Le versioni non sono concordi: il mio vecchione dava il misero per morto di colpo, alias di paralisi cardiaca; laddove altri lo volevano d'un subito impazzito. Amo credere che la verità fosse o sia stata meno tragica [...] Verosimilmente, opino dunque, l'intera faccenda finì in qualche allegra cena» (Landolfi 2012: 87) – con un'ennesima silessi orizzontale e un nuovo legame fantastico nucleare narrativo  $N_0 \rightarrow N_1$ .

Non è tutto. Al termine del racconto, il narratore cambia il proprio statuto narratologico, diventando omodiegetico attoriale, e fa visita alla cripta ( $Sn_5$ ), luogo d'ambientazione della prima parte del racconto incorniciato, alla ricerca di sensazioni che potessero attualizzare la storia raccontata: «Me ne ripromettevo magari un fuggevole brivido: non lo ottenni» (Landolfi 2012: 87). Rappresentiamo quindi nella Figura 5 lo schema analitico del racconto landolfiano:

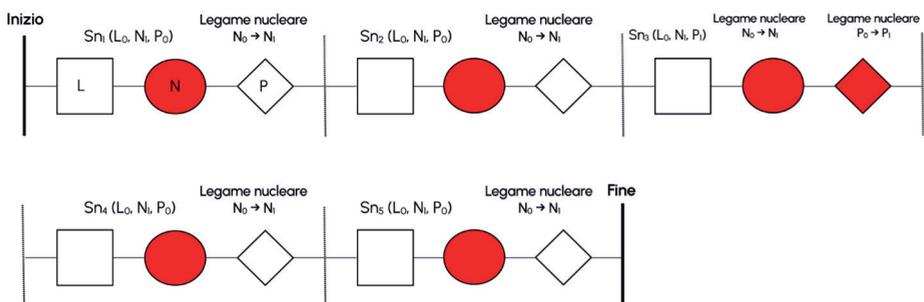


Figura 5. Schema analitico de *I due cugini* di Tommaso Landolfi.

I legami nucleari narrativi derivano dai continui interventi del narratore della cornice sul racconto di secondo grado, spezzandone il ritmo, chiarendone alcuni passaggi, interpretando le azioni dei personaggi, cambiandone il finale e cercandone una morale applicabile al presente della cornice, «oggi che i nostri terrori hanno ben diversa radice» (Landolfi 2012: 87), mentre il legame paradigmatico è dato dall'evento sovranaturale e non spiegato dei mancati effetti delle pallottole sul frate. In mancanza di un oggetto mediatore qualunque, il legame non può dirsi trasformativo.

L'uso della cornice narrativa da parte di Landolfi si fa più sottile, assurgendo a una più complessa dimensione, nel racconto *Gatto telegrafista*, comparso sul *Corriere della Sera* in data 8 agosto 1970. Il protagonista-narratore omodiegetico attoriale racconta infatti di una sera ( $Sn_1$ ) nella quale, non potendo lavorare, e dopo aver sentito un suono che lo sgomenta, apparentemente senza senso, scopre in cucina, in mezzo alle «scodelle sudice della mia cena» (Landolfi 2012: 119), un gattino: «nulla di più rassicurante, si sarebbe detto: un gatto che lecca un piattino» (Landolfi 2012: 120).

Il narratore passa dunque all'analisi dello strano fatto ( $Sn_2$ ), finché giunge alla conclusione che il gattino, con precisi movimenti ritmati, sta in effetti trasmettendogli un messaggio attraverso il codice Morse: «con alcune incongruenze, beninteso; ma, ecco ecco, le parole si componevano ormai in discorso filato...» (Landolfi 2012: 120).

A questo punto, all'improvviso, la cesura narrativa ( $Sn_3$ ): il racconto viene bruscamente interrotto da un amico del protagonista-narratore per mettere in dubbio la verosimiglianza della storia raccontata. Ne segue una discussione tra i due sul valore della verosimiglianza: «voialtri siete quelli che ci chiedete il verosimile e non il vero. [...] il verosimile è, appunto, simile al vero: se non che, vedi caso, il vero non è mai simile a se stesso [...] Ah, ed ecco cosa cercate voi in un racconto: le circostanze di fatto, le volgari circostanze di fatto» (Landolfi 2012: 120). Ci troviamo di fronte a un secondo livello diegetico (i due amici che discutono sulla storia del gatto telegrafista) che ingloba il primo livello diegetico (la storia del gatto telegrafista) del racconto, producendo un legame fantastico nucleare trasformativo  $N_0 \rightarrow N_1$  (Remorini 2023a: 35) che cambia le connessioni appercettive di lettura, adattandole a un diverso livello diegetico, e che riportiamo nella Figura 6:

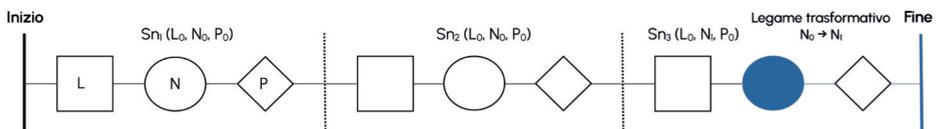


Figura 6. Schema analitico de *Gatto telegrafista* di Tommaso Landolfi.

In questo racconto il legame fantastico trasformativo che cambia le connessioni appercettive di lettura intorno a un nuovo attrattore referenziale è sul piano narrativo del discorso, non su quello paradigmatico della storia. Il protagonista-narratore si attesta su un diverso livello diegetico, e lì permane.

## 5. Risultati. Racconti neofantastici

L'ultimo modello proposto da Lazzarin (2015: 57) riguarda i racconti neofantastici, i quali «mettono in scena un nuovo tipo di perturbante, dai caratteri inusitati nella tradizione classica e propriamente "novecentesco"». In data 11 dicembre 1968 compare sul *Corriere della Sera* il racconto *Fantasie imprudenti* di Tommaso Landolfi (presente, come gli altri racconti landolfiani qui analizzati, in *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-1978*). Anche in questo caso l'autore fa ricorso a una cornice narrativa ( $Sn_1$ ) in cui un narratore eterodiegetico attoriale, prendendo come spunto dapprima semplici disquisizioni sulla possibilità di provare paura solo per qualcosa di immaginato, poi riportando un aneddoto riferitogli da un amico, cambia infine statuto narrativo, entrando quindi nella diegesi per raccontare la propria storia.

Una sera, immerso nei propri pensieri, il protagonista passeggia in salotto ( $Sn_2$ ). All'improvviso sente odore di morte, senza capire da dove provenga, pensando a qualche topo rimasto dentro una cassapanca, dove però trova solo «una pendola smembrata, un cenciolano, stato ai suoi tempi farsetto a maglia ed oggi forse utilizzato nelle pulizie domestiche, una forma da scarpe femminili, un piede rotto di canterano; e niente più» (Landolfi 2012: 61).

Il protagonista-narratore racconta quindi che alcune sere prima ( $Sn_3$ ), nel tentativo di impressionare il figlio di 5 anni, gli aveva paventato la possibilità che durante la notte da una di quelle cassepanche «il coperchio si solleva ed esce una mano: una mano pallida, cerea anzi verdastra, colle unghie sanguinose...» (Landolfi 2012: 61), immagine adesso in relazione diretta con l'odore di morte: «è manifesto ormai dove paro: nella sala, e giusto su dalla cassapanca, ci puzzava per l'unico motivo che quest'ultima era legata a un'immagine di morte» (Landolfi 2012: 61). Il narratore sa che questa spiegazione fantastica «non converrà agli spiriti positivi» (Landolfi 2012: 61). Si palesa qui un fatto inspiegabile: la puzza mortifera non ha una causa oggettiva. La fantasia del narratore ha creato una mano putrefatta, il cui odore, oggetto mediatore metalettico mediato dai sensi, ha trapassato la soglia che divide l'immaginazione dalla realtà, creando così un legame fantastico trasformativo paradigmatico  $P_0 \rightarrow P_1$  (Remorini 2023a: 35).

Il narratore, a mo' di morale, mette quindi in guardia ( $Sn_4$ ) contro «storielle» che anche se «sembrano così svagate hanno il loro veleno» (Landolfi 2012: 61). Non si sa, infatti, fino a che punto l'immaginazione possa invadere la realtà, condizionandola: «da un momento all'altro ci si può trovare a confronto con qualcosa che, senza essere realtà vera e propria, la ormeggia da presso. Ma, perbacco, una realtà diversa, imbarazzante: della quale che fare, o come sistemarla nel nostro polveroso cosmo interiore?» (Landolfi 2012: 61). Nella Figura 7 lo schema analitico del racconto:

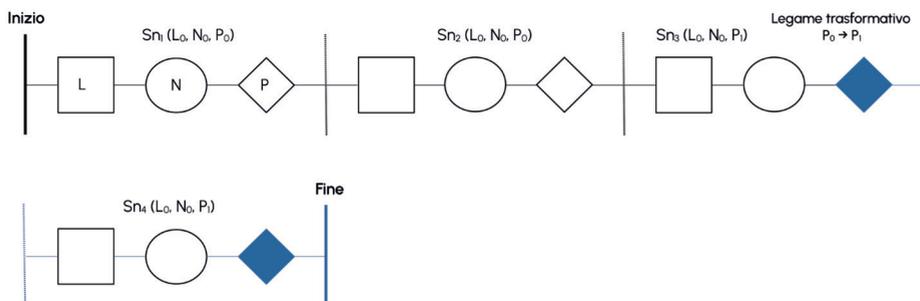


Figura 7. Schema analitico di *Fantasie imprudenti* di Tommaso Landolfi.

La spiegazione all'evento inspiegabile è sovranaturale: la metalessi verticale dell'elemento del mondo narrato (Lang 2006: 40) permette al piano dell'immaginazione (la mano morta che esce di notte dalla cassapanca del racconto fatto al figlio) di invadere il piano della realtà (odore di morte) grazie alla mediazione del corpo del protagonista-narratore, possibilità già suggerita da Martínez (2010: 366).

## 6. Conclusioni

I risultati dei testi analizzati mostrano con ogni evidenza una particolare tendenza nell'uso dell'oggetto mediatore nella letteratura italiana del Novecento: da sostanza fisica, tangibile, che proprio grazie alla sua presente consistenza macchiava il paradigma di realtà vigente – da quella ormai stuprato e quindi irrimediabilmente stravolto –, nei meccanismi narrativi dei racconti scelti appare sempre in forma indiretta, mediato di volta in volta dall'informazione che si può avere su di esso, come nel caso di *Effetti di un sogno interrotto* di Pirandello o della paralessi de *Il millantatore* di Landolfi, o dall'immaginazione e dai sensi, come in *Fantasie imprudenti* di Landolfi. Viene perciò a mancare la corporeità che lo caratterizzava sia nei testi appartenenti al canone generico del XIX secolo (come negli esempi citati di Hoffmann, Poe, Boito e Roa Bárcena) sia in quelli dello

sviluppo neofantastico del XX secolo (come in Reyes, Borges e Tabucchi), per lasciar spazio solo all'allusività di un'apparenza ontologicamente sconvolgente.

La teoria delle appercezioni si rivela altresì utile per far luce sui diversi effetti legati alla presenza o assenza dell'oggetto mediatore medesimo. La sua assenza produce legami fantastici di tipo nucleare che apportano modifiche di primo grado alle connessioni apperceptive di lettura secondo vincoli di compressione che non alterano l'attrattore di riferimento (Remorini 2023a: 26). Se non c'è l'oggetto mediatore, neppure mediato, a testimoniare l'effettiva metalessi diegetica od ontologica, l'evento sovranaturale inspiegabile alla base della narrazione fantastica può considerarsi un'allucinazione, un sogno, una mera ipotesi. Al contrario, la sua presenza crea legami fantastici di tipo trasformativo che riflettono cambiamenti di secondo grado alle connessioni apperceptive seguendo vincoli di spostamento che modellano necessariamente un nuovo attrattore referenziale: il paradigma di realtà è stato trasgredito, non è più valido, deve perciò rimodellarsi su nuovi inesplorati parametri.

## Riferimenti bibliografici

- Alazraki, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, 19:2, pp. 21-33, <<https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>> (Consultato il 02/04/2024).
- Caillois, Roger (1975): «De la féerie à la science-fiction. L'image fantastique», in R. Caillois, *Obliques, précédé de Images, images...*, Paris, Stock.
- Ceserani, Remo (1996): *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- Freud, Sigmund ([1907] 1972): «Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Jensen», in S. Freud, *Opere*, a c. di Cesare Luigi Musatti, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 2029-2102.
- Gil Guerrero, Herminia (2006): «Lo fantástico como transgresión. Postulación fantástica en los relatos borgianos», in N. Grabe, S. Lang e K. Meyer-Minnermann (a c. di), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 183-92. <https://doi.org/10.31819/9783964561626-011>.
- Landolfi, Tommaso (2012): *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-1978*, a c. di Giovanni Maccari, Milano, Adelphi.
- Lang, Sabine (2006): «Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica», in N. Grabe, S. Lang e K. Meyer-Minnermann (a c. di), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 21-47. <https://doi.org/10.31819/9783964561626-002>.
- Lazzarin, Stefano (2000): *Il modo fantastico*, Bari, Laterza.
- Lazzarin, Stefano (2007): «Il fantastico italiano del Novecento. Profilo di un genere letterario in cinque testi di altrettanti autori», *Bollettino '900*, 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Lazzarin.html>>, (Consultato il 02/04/2024).
- Lazzarin, Stefano (2015): «Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento», *Allegoria*, 69-70, pp. 41-60, <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/777.pdf>> (Consultato il 02/04/2024).
- Lugnani, Lucio (1983): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in R. Ceserani et al. (a c. di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 177-288.
- Martínez, José María (2010): «¿Subversión u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto», *Rilce*, 26:2, pp. 363-382. <https://doi.org/10.15581/008.26.4723>.
- Maupassant, Guy de (1883): «Le Fantastique», *Le Gaulois*, 7 ottobre, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v/f1.item#>> (Consultato il 19 novembre 2022).
- Morante, Elsa (2002): *Racconti dimenticati*, a c. di Irene Babboni e Carlo Cecchi, Torino, Einaudi.
- Morillas Ventura, Enriqueta (1999): «Identidad y literatura fantástica», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28:1, pp. 311-321.
- Nodier, Charles (1830): «Du Fantastique en littérature», *Extr. de la Revue de Paris*.
- Pacheco Soares, Marcelo (2019): «O fantástico, uma vez mais», *Études romanes de Brno*, 40:2, pp. 7-12. <https://doi.org/10.5817/erb2019-2-1>.
- Pirandello, Luigi (1987): *Novelle per un anno*, Milano, Club degli editori.

- Puglia, Enzo (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena, Mucchi.
- Remorini, Paolo (2023a): «Aproximación cognitiva a lo fantástico como vínculo: la teoría de las apercepciones. Definición y aplicaciones en relatos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Ángel Olguoso», *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 10:2, pp. 15-45. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.903>.
- Remorini, Paolo (2023b): «Paralessi orizzontale e verticale come strumento metalettico di attivazione del legame fantastico. Tipologie e studio di casi in racconti di Michele Mari», *Études romanes de Brno*, 44:2, pp. 267-287. <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-17>.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.