

Il corpo del mostro

Retoriche del neofantastico

Simona Micali

Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici...

T. Landolfi, *Rien va*

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico

J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*

1.

Con buona pace di Todorov, secondo il quale «la psicanalisi ha sostituito (e di conseguenza ha reso inutile) la letteratura fantastica» (1988, p. 164), è facile constatare come nel Novecento la divulgazione della dottrina psicanalitica non abbia affatto ostacolato né la produzione né la fruizione del fantastico, tantomeno ne ha indebolito il potere perturbante. L'aleph, il disgustoso insetto che infesta una camera dei signori Samsa, il bizzarro illusionista Woland, il tanto atteso bambino Buendia con un codino da maiale: tutt'altro che pallide epigone, le creature del fantastico novecentesco (o *neofantastico*, secondo la formula coniata da Jaime Alazraki, 1983) si sono insediate nel nostro immaginario narrativo con altrettanta forza dei loro progenitori ottocenteschi, testimoniando la persistenza, l'irriducibilità di un'alterità in grado di destabilizzare il sistema di certezze che

governa il mondo finzionale. È vero però che il neofantastico rivede e aggiorna sia i temi sia i procedimenti del genere nella sua forma classica, accantonandone l'elemento gotico e notturno (o rielaborandolo ironicamente, come accade, lo vedremo, nella *Pietra lunare*) e sviluppando le implicazioni psicologiche (per l'appunto, sulla scorta delle teorie freudiane), epistemologiche, metaletterarie e metalinguistiche connaturate al paradigma fantastico. Il *monstrum* novecentesco, insomma, è innanzitutto il portatore di un'alterità linguistica e concettuale, e la sua presenza è il nucleo generatore di una perturbazione non solo nello statuto ontologico dell'universo finzionale, ma innanzi tutto delle strutture linguistiche, retoriche e logiche del testo che lo ospita.

La natura e la fenomenologia del fantastico novecentesco sono ovviamente delle questioni complesse, che gli studi sul fantastico stanno continuando a approfondire per approssimazioni successive¹. In questo intervento vorrei offrire un contributo limitato ma forse non inutile al dibattito in corso, attraverso l'analisi del trattamento di un tema specifico, il corpo femminile 'mostruoso', in due autori apparentemente molto distanti nel panorama del fantastico novecentesco: Julio Cortázar e Tommaso Landolfi.

Due scrittori contemporanei e tuttavia ignoti l'uno all'altro; entrambi dominati dal fantastico, appassionati della sua tradizione (sebbene i loro punti di riferimento siano diversi), in cerca di nuove forme più che di nuovi temi, e dunque impegnati in una costante sperimentazione strutturale, retorica, linguistica. Ciascuno di essi costruisce mondi fantastici in base a una formula personale particolarmente riconoscibile. Da un lato abbiamo il fantastico cerebrale e allusivo di Cortázar, che si colloca nella sfera della rappresentazione più che in quella del mondo rappresentato; come ha scritto Remo Ceserani, «Il procedimento dominante è quello della

¹ Sul fantastico novecentesco – oltre al volume di Jaime Alazraki (1983) dedicato alla narrativa di Cortázar – si vedano almeno Cornwell 1990, Bozzetto 1992, Campra 2000; per quanto riguarda in particolare la letteratura italiana, cfr. Amigoni 2004 e Lazzarin 2004.

ricerca dell'assurdo logico, della messa a nudo di rapporti fra diversi piani della realtà spaziale e temporale che non sono spiegabili con i criteri tradizionali dell'alternativa fra verità ed errore, dell'accostamento provocatorio e perturbante di dimensioni diametralmente opposte, quella naturale e quella sovranaturale, che vengono messe in parallelo, scandalosamente in conflitto l'una con l'altra, ma entrambi legittimate» (1996: 134). Dall'altro lato il fantastico corposo, grottesco, sovrabbondante di Landolfi: nella sua opera il fantastico è una figura dell'eccesso, una presenza non eludibile e ingombrante, un'imposizione – sull'eroe e di conseguenza sul lettore. Come ebbe a dire Calvino, «L'astrazione disincarnata della mente del filosofo non è fatta per lui: il suo problema è la presenza determinata, fisica, sensibile, tanto di sé quanto degli altri, che gli provoca reazioni tumultuose» (2001: 562). Se vogliamo descrivere il diverso approccio alla materia fantastica secondo le categorie proposte da Francesco Orlando (2001) per definire la tipologia degli statuti narrativi del soprannaturale, identificheremo nel fantastico di Cortázar un'applicazione tendenzialmente rigorosa del «soprannaturale di ignoranza», quello su cui si impernia il 'fantastico puro' descritto da Todorov, coerentemente con l'esplicita volontà dell'autore di raccogliere e rielaborare la tradizione del fantastico classico. Landolfi invece sperimenta più modalità, affiancando alcuni dei racconti imperniati sul soprannaturale di ignoranza (per esempio *Le labrene* o *Lettere dalla provincia*) con altri che ruotano invece intorno a un soprannaturale «di trasposizione», in cui cioè una materia tradizionale viene rielaborata secondo nuove configurazioni e rinvia allegoricamente a nuovi significati (come in *La pietra lunare*, *Il racconto d'autunno*, *Il racconto del lupo mannaro*); o ancora «di imposizione», il più tipicamente novecentesco, in cui il prodigio si impone con violenza sulla scena narrativa, ma il rimando allegorico-referenziale si presenta impossibile da decifrare con certezza (*Il mar delle Blatte*, *Il babbo di Kafka*, *Cancroregina*). Ovviamente, le diverse modalità dell'immaginario fantastico frequentate dai due autori trovano espressione in tipologie narrative assai diverse. Generalizzando in maniera un po' grossolana, possiamo dire che il racconto cortázariano tende a mutuare la struttura

della *detective story*, configurandosi come un'indagine, tematizzata o implicita, volta a trovare *quel che manca* e a valutare gli effetti di questa mancanza sul mondo e il soggetto finzionale; il racconto landolfiano tende invece a ricalcare la struttura della fiaba, da cui desume i meccanismi di interferenza tra diversi piani di realtà (lo spazio quotidiano e quello magico), e lo schema delle prove cui viene sottoposto l'eroe per raggiungere un oggetto del desiderio².

Insomma, si tratta di due scrittori evidentemente molto distanti l'uno dall'altro; eppure, soprattutto negli ultimi tempi, capita di vederli accostati, si direbbe quasi *loro malgrado*: Ferdinando Amigoni, nel suo bellissimo saggio sul fantastico novecentesco italiano (2004), ha rilevato le sorprendenti analogie nella creazione e nel funzionamento dei rispettivi bestiari fantastici; e l'intuizione è stata ripresa e sviluppata da Stefano Lazzarin (2007). Mi pare che queste e altre analogie nel trattamento di alcuni temi e strutture, e soprattutto in alcuni procedimenti formali e retorici, in due scrittori per altri versi tanto distanti, possano offrire un'indicazione importante sulle costanti di quello che è stato definito *neofantastico*; proviamo dunque a vedere se questo nuovo accostamento ci consenta di aggiungere qualche dato ulteriore.

2.

Partiamo da una definizione di Cortázar tratta da *Del cuento breve y sus alrededores* (quella stessa che ha ispirato il titolo del saggio di Alazraki sul neofantastico, 1983):

² Tali riferimenti a generi e modi confinanti con il fantastico o variamente intrecciati con esso necessiterebbero senz'altro di un più ampio approfondimento, che tuttavia non è possibile nei limiti concessi al presente intervento. Tra i tentativi più interessanti di analizzare l'intero spettro del meraviglioso in letteratura, e i rapporti tra le varie modalità narrative in cui esso si esprime, cfr. Mendlesohn 2008 e James-Mendlesohn 2012, oltre al già citato Orlando 2001.

Breve coda sobre los cuentos fantásticos. Primera observación: lo fantástico como nostalgia. Toda *suspension of disbelief* obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay un ora en la que se anhela ser un mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio. (Cortázar 1974: 79)

In queste poche righe Cortázar ci offre quasi una summa poetica: il fantastico come sospensione del determinismo (altrove lui stesso lo definirà «una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo» [1994, II: 368]); come nostalgia di un mondo *altro*; come alternativa sovrapposta, inconcepibilmente, alla realtà quotidiana; come *soglia* da attraversare (la '*porta*' che dà accesso a entrambi i mondi). L'idea dell'attraversamento di un confine, della trasgressione di un limite, del *passaggio* da una dimensione a un'altra è una costante della narrativa di Cortázar – che non a caso intitolava "Pasajes" l'ultima delle quattro sezioni in cui era suddivisa la raccolta dei suoi racconti per l'editore Alianza³. Nell'accezione propriamente fisica del concetto, si tratta del resto di una struttura basilare del fantastico⁴: sono innumerevoli i racconti in cui al varcare la soglia che separa dimensioni spaziali diverse (entrare in una casa o in una stanza, salire su un mezzo di trasporto, prendere una certa strada o sentiero, e così via) corrisponde lo slittamento da un modo narrativo all'altro, da un paradigma di realtà mimetico-realistico a uno fantastico. È un meccanismo che tanto Cortázar quanto Landolfi hanno utilizzato più

³ Proprio nel concetto di 'passaggio' Rosalba Campra (1978) identifica il «modello narrativo» dominante del fantastico cortázariano.

⁴ Come chiarisce Francesco Orlando: «Primaria fra le regole del soprannaturale sembra la localizzazione, che lo limita e determina immaginandolo là e non altrove» (2001: 207); nel concetto di «localizzazione» rientrano anche le delimitazioni temporali del meraviglioso (208).

volte (si pensi, per Cortázar, a racconti come *Omnibus*, *Bestiario*, *El otro cielo*, *Recortes de prensa*, *Fin de etapa*; per Landolfi, a *Il mar delle Blatte*, *Il sogno dell'impiegato*, *Lettere dalla provincia*, *Racconto d'autunno*, *Cancroregina*): talvolta la conclusione del racconto prevede il rassicurante ritorno del personaggio al mondo quotidiano, sano e salvo – o perlomeno salvo, per quanto acciaccato; altre volte l'eroe, meno fortunato, resterà imprigionato nella dimensione *altra* e non riuscirà più a trovare la strada per tornare a casa. A volte l'accesso al *locus* fantastico è consentito solo in certe ore o periodi: la notte, tipicamente, in *La puerta condenada* o *La escuela de noche* di Cortázar; meglio ancora se c'è la luna piena, come appunto nel landolfiano *La pietra lunare*.

Fin qui, ci muoviamo all'interno dei classici topoi del perturbante, e quindi in un filone ampiamente sperimentato nel fantastico tradizionale. Meno scontato mi pare invece il caso in cui questa *soglia* del fantastico sia collocata, traslata o duplicata, all'interno del corpo, e più precisamente del corpo femminile: l'attraversamento del confine tra quotidiano e fantastico si produce pertanto all'interno del corpo stesso, per un atto di metamorfosi o di scissione, che lo trasforma da oggetto del desiderio in *monstrum* inquietante, minaccioso, impensabile. Cortázar ci offre due variazioni sul tema, scritte a distanza di circa trent'anni l'una dall'altra.

In *Circe* (scritto fra il 1946 e il 1948, in *Bestiario*) Mario corteggia la bella e sfortunata Delia Mañara, incurante delle pesanti dicerie sulla sua presunta responsabilità nella morte dei primi due fidanzati – per sincope il primo, suicidio il secondo. Delia è una ragazza strana: delicata, introversa, ossessivamente racchiusa in poche attività – il cucito, il ricamo, il pianoforte, ma soprattutto la preparazione di liquori e pasticcini, che sottopone con ansia al giudizio del fidanzato. La sua stranezza assume però una qualità inquietante nell'atteggiamento degli animali che la circondano:

Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo [...]. La madre

decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita⁵. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo —Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro—, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. (Cortázar 1976, I: 61-62)

La rivelazione della vera natura di Delia arriva una sera, pochi mesi prima del matrimonio: dopo aver atteso che i suoi genitori andassero a letto, la ragazza offre a Mario il suo ultimo pasticcino, ma il suo atteggiamento improvvisamente mostra a Mario *qualcos'altro*, una seconda Delia oscura e inquietante:

sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos —o era la sombra de la sala—, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. (73-74)

Come si vede, la trasformazione di Delia non si configura come una vera e propria metamorfosi, quanto piuttosto come un'epifania della vera natura della ragazza, che dissolve la sua apparenza di fanciulla delicata e strana per lasciar emergere la crudele signora della morte e degli animali, evocazione della dea-maga del mito omerico evocata dal titolo. Come spesso in Cortázar, il momento della

⁵ Il cognome di Delia, Mañara, è quasi un anagramma del termine spagnolo per 'ragno', *araña*; sulle implicazioni di questa allusione, ossia su Delia come donna-ragno che intesse instancabilmente trame per catturare le sue vittime maschili (un topos che torna anche nel racconto *Historia con migalas*, 1980), cfr. Standish 2001: 45-46 e Imrei 2002: 94 sgg.

rivelazione è sottolineato da una scrittura affannata, accumulativa, franta, che abilmente riesce a rendere la tempesta emotiva che travolge il protagonista. Tuttavia Mario, che in cucina si è imbattuto per caso nel gatto agonizzante che Delia ha orribilmente torturato, si sottrae all'incanto mortale e non mangia il pasticcino che lo ucciderebbe, in cui la ragazza ha impastato abilmente il corpo di uno scarafaggio. L'eroe dunque si salva in extremis dalla fascinazione mortale della donna-ragno, supera il rito iniziatico e scongiura la sorte tragica toccata ai precedenti fidanzati: a differenza di loro, è stato capace di contemplare l'orrore, il mostro acquattato nel corpo della donna amata⁶.

Va sottolineato che il fantastico, in tutte le sue forme, abbonda di queste figure femminili seducenti e distruttive: non c'è dubbio che il fantasma materno sia uno dei nuclei tematici forti dell'immaginario fantastico, che individua nella figura femminile la sede di un'alterità perturbante e potenzialmente minacciosa per l'integrità fisica e psicologica del soggetto maschile. Donne vampiro, fantasmi o *revenantes* ancora dotati di un indiscutibile *sex appeal*, emissarie diaboliche, persino qualche mummia e un certo numero di automi: l'elenco delle loro occorrenze nel racconto fantastico ottocentesco sarebbe decisamente lungo. Mi pare tuttavia che il Novecento, e il neofantastico, aggiornino lo stereotipo della donna diabolica non solo, com'è ovvio, sulla scorta degli studi psicanalitici, ossia incentrando l'analisi sulla soggettività del maschio protagonista, sulle sue ambivalenze, sui meccanismi di censura e ritorno del rimosso rispetto all'immagine femminile⁷; ma anche mettendo in atto una serie di procedimenti retorici improntati alla reticenza e all'ellissi, grazie ai quali l'impossibilità della donna desiderata e temuta non sia solo e non tanto di natura fisica e psicologica, ma più propriamente narrativa:

⁶ Per la lettura di *Circe* come esorcismo del fantasma femminile minaccioso cfr. anche De Sola 1968, Alazraki 1983 e Imrei 2002.

⁷ In maniera assai convincente, Amigoni analizza il fantasma femminile nella produzione di Savinio e Landolfi riconducendolo alla figura della madre fallica, minacciosamente onnipotente, che Freud descrive nel suo studio su Leonardo da Vinci (2004: 58-59 e 72-73).

il fantasma femminile, in altre parole, è reso imprendibile e incomprensibile anche *narrativamente*. Al cospetto dell'Olimpia di Hoffmann, della Clarimonde di Gautier o di Carmilla il dubbio del lettore è rivolto alla veridicità della rappresentazione, ossia ci chiediamo se siano davvero dei mostri oppure l'oggetto di un'errata percezione, ma l'esitazione fantastica non investe mai la *natura* della loro supposta mostruosità, né il senso della minaccia che incombe sull'eroe – insomma, di norma non ci viene richiesto di interrogarci sul *significato* di queste figure e del testo che le ospita. Al contrario il mostro del neofantastico si offre da subito come un enigma che richiede di essere decifrato: secondo la formulazione di Rosalba Campra, se l'esitazione del fantastico tradizionale si impernia tutta sull'alternativa «esiste / non esiste», il neofantastico pone la questione nuova del «che cosa vuol dire» (2000: 95-96). Soprattutto, questa impossibilità del fantasma (e in particolare del fantasma femminile) non si manifesta soltanto al livello del significato, ma anche e anzitutto al livello del discorso: il quale lo avvolge in una complicata rete di reticenze, omissioni, allusioni, insomma si struttura e si dipana attorno a esso come a una zona d'ombra del significato, un limite interno del dicibile.

Da questo punto di vista, la strutturazione narrativa di *Circe* è particolarmente indicativa. Il narratore omodiegetico è infatti costruito in maniera piuttosto ambigua: si tratta di un conoscente dei protagonisti, che al tempo dei fatti, ci dice, era un ragazzino di dodici anni, e perciò inizialmente lavora per ipotesi, combinando racconti e dicerie altrui; tuttavia con il proseguire del racconto l'individuazione dell'io narrante si dissolve gradualmente, e la vicenda viene raccontata da un narratore eterodiegetico tendenzialmente onnisciente, con una focalizzazione prevalente su Mario e qualche incursione episodica sulla prospettiva dei Mañara, dei genitori di Mario o degli abitanti del quartiere. Questa infrazione alle norme in base alle quali era stata impostata l'istanza narrativa ha l'effetto di gettare un'ombra di discredito sull'intero racconto, di porre per così dire la storia tra parentesi: il ragazzino del quartiere che ci racconta i fatti non può certo conoscerne così esattamente i dettagli – tanto più che ammette per due

volte di non «ricordare bene» gli unici due che avrebbero potuto riferirglieli («Yo me acuerdo mal de Delia»; e tre paragrafi oltre: «Yo me acuerdo mal de Mario», 61 e 62). Al contrario, la ricostruzione narrativa si arresta scrupolosamente alle soglie della coscienza di Delia: dei personaggi del dramma, la ragazza è l'unica a restare impenetrabile alla prospettiva narrativa, oggetto enigmatico di un'indagine che anche quando riuscirà a portare alla luce il 'mostro', non sarà comunque in grado di capirlo e spiegarlo. Ma come di consueto in Cortázar, il silenzio ricopre proprio ciò che solo può consentirci una comprensione piena degli eventi e dei significati: in altre parole, il vero oggetto del racconto – la natura di Delia, le ragioni della morte dei suoi fidanzati – viene costruito accuratamente come una zona opaca, di cui possono essere circoscritti i confini e mostrate le interazioni con lo spazio (reale e narrativo) circostante, ma che per definizione non può essere penetrato dallo sguardo del narratore: neppure quando il narratore, barando, si impossessa indebitamente della capacità prospettica dell'eroe.

3.

Qualche decennio più tardi, il racconto *Cuello de gatito negro* (*Collo di gattino nero*, in *Octaedro*, 1974) si dipanerà lungo una traiettoria quasi identica, anche se in un *setting* del tutto diverso (che dalla Buenos Aires provinciale e pettegola degli anni Venti si sposta all'alienante metropoli europea); il trattamento del tema e lo svolgimento narrativo sono però assai meno complessi rispetto a *Circe*, perciò un breve esame di essi potrà aiutarci a sciogliere qualcuna delle ambiguità in cui ci siamo imbattuti nell'analisi del primo testo⁸.

⁸ La parentela tra i due racconti è segnalata anche a livello retorico, attraverso la ripetizione di una serie di procedimenti linguistici e narrativi: a partire dall'esordio disorientante, che rimanda sintatticamente e logicamente a un discorso già cominciato altrove: «Porque ya no ha de importarles, pero esa vez le dolió la coincidencia [...]» (*Circe*, I, 60); «Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el

In questo caso la seduzione esercitata dal personaggio femminile è più esplicitamente erotica: durante un viaggio in metropolitana, Lucho viene abbordato da una ragazza mulatta, Dina, che a dispetto della sua aria timida e dimessa gli accarezza sensualmente la mano guantata. Le scuse e l'imbarazzo della ragazza, che dà la colpa alla propria mano indiscreta, sembrano a Lucho un divertente gioco seduttivo, e all'arrivo segue senz'altro la ragazza fin nella sua stanza; qui ascolterà tra l'incredulo e l'ironico la storia dei suoi problemi con le mani, dotate a suo dire di volontà autonoma e maliziosa. Quello che sembrava un gioco si prolunga forse troppo, e Lucho comincia a sentirsi inquieto; ma le mani dispettose di Dina sembrano dare una tregua ai due, che si abbandonano a un'intensa notte d'amore. Nel buio, dopo, Dina diventa sempre più spaventata: la lampada si è rotta, la candela non si trova, e ogni volta che prova ad accendere un fiammifero Dina si scotta, come se le sue dita *lo facessero apposta*. Lucho decide di spezzare la tensione e si alza per cercare la candela; ma è a questo punto che le mani di Dina si ribellano apertamente:

El tirón en el sexo lo hizo gritar más de sorpresa que de dolor, buscó como un látigo el puño que lo ataba a Dina tendida de espaldas y gimiendo, le abrió los dedos y la rechazó violentamente. La oía llamarlo, pedirle que volviera, que no volvería a pasar, que era culpa de él por obstinarse. (II, 73)

Il buio completo in cui i personaggi si muovono e si parlano diventa qui un equivalente della reticenza in *Circe*: come ha mostrato Rosalba Campra, l'oscurità che impedisce a Lucho (e al lettore) di comprendere esattamente cosa sta accadendo è la tematizzazione di quella ellissi nella referenzialità narrativa, una forma del silenzio «con cui il testo costruisce il suo senso fantastico» (2000, 81). Segue una scena confusa e affannata, in cui i due amanti ingaggiano una lotta

que llevaba la iniciativa» (*Cuello de gatito negro*, II, 62); da notare che in entrambi i casi l'esordio effettua uno scarto rispetto al tempo della storia, prolettico o analettico.

feroce nel buio; quando infine Lucho troverà l'uscita, la porta si chiuderà violentemente alle sue spalle lasciandolo nudo e infreddolito sulle scale. Una scena che sarebbe comica, per certi versi addirittura da *slapstick comedy*, se non fosse per l'abilità di Cortázar nel fissare accuratamente la narrazione alla prospettiva incredula e angosciata del protagonista. L'ultima pagina del racconto alterna concitatamente le invocazioni di Lucho, che chiede a Dina di farlo rientrare in stanza, e le reazioni scandalizzate dei condomini, che si affrettano a chiamare la polizia, nel consueto fiume verbale apparentemente scomposto che segna il climax del racconto cortázariano:

Empezó a golpear la puerta mientras escuchaba las voces en el departamento de enfrente, la carrera de la vieja que bajaba llamando a madame Roger, el inmueble que se despertaba en los pisos de abajo, preguntas y rumores, un momento de espera, desnudo y lleno de sangre, un loco furioso, madame Roger, abríme Dina, abríme [...], todavía podemos encontrar la vela, nos lavaremos, tengo frío, Dina, ahí vienen con una frazada, es típico, a un hombre desnudo se lo envuelve en una frazada, tendré que decirles que estás ahí tirada, que traigan otra frazada, que echen la puerta abajo, que te limpien la cara, que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, nos separarán enseguida, verás, nos bajarán separados y nos llevarán lejos uno de otro, qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora mientras te llevan entre todos y madame Roger. (II, 75)

Dunque in questo caso l'alterità mostruosa celata nella figura femminile assume una consistenza propriamente *corporea*, diventa appunto una parte del corpo alienata e minacciosa: una soluzione che per certi aspetti banalizza e risolve l'alterità inquietante di Delia, rendendone possibile una rappresentazione narrativa assai meno reticente. Tuttavia i termini del rapporto tra il personaggio maschile e quello femminile, e soprattutto i procedimenti narrativi del fantastico, sono pressappoco i medesimi di *Circe*. Infatti, in entrambi i racconti di Cortázar manca l'evento o l'elemento prodigioso in senso proprio, e le

stranezze della vicenda o della figura femminile consentono tranquillamente una spiegazione razionale (essenzialmente, possono leggerli come due studi clinici su belle fanciulle psicotiche). Il fantastico si colloca dunque non tanto sul versante della trama, quanto su quello della sintassi del discorso: la carica perturbante, molto forte in entrambi i racconti, proviene principalmente dalle reticenze e dalle omissioni del narratore, che occulta i fatti o le spiegazioni indispensabili per capire ciò che è accaduto *davvero* (avvolgendolo nelle rete di allusioni e silenzi che circonda Delia, o nel buio che cela Dina e le sue mani). In cambio il racconto ci offre una completa identificazione percettiva e emotiva con il protagonista, attraverso il quale viene messa efficacemente a frutto la dialettica tra quelle che potremmo definire come la prospettiva del desiderio, in cui la donna amata è vittima di maldicenza e/o fragilità mentale, da salvare e conquistare; e la prospettiva del fantastico, ossia l'inquieta percezione che ci sia *un'altra* verità, un diverso ordine del reale governato da forze e principi sconosciuti, che la donna sia portatrice di una seconda natura diabolica o comunque maligna. Eppure, questa verità *altra* si sovrappone alla spiegazione razionale ma non la soppianta, istituendo una duplicità di percezione e di lettura che è il vero nucleo generativo del fantastico: poiché l'eroe del racconto è l'unico a *vedere* il mostro, né l'enigmatico narratore ci concede una qualsiasi pezza d'appoggio, che sia un oggetto mediatore o anche solo un parere *super partes*, per aiutarci a sciogliere questa impossibile duplicità; anzi, sceglie addirittura di abdicare al proprio *io* per costringerci a sbrigarcela da soli con la soggettività del protagonista maschile, incapaci di decidere quale sia la verità.

4.

Passiamo ora a Landolfi, del quale esaminerò il romanzo breve *La pietra lunare* (1939) – un testo in cui ritroviamo alcuni temi e procedimenti sorprendentemente simili ai due racconti di Cortázar. Come si è detto all'inizio, reticenza ed ellissi hanno un ruolo assai marginale nella narrativa landolfiana, in cui invece il sovrannaturale e

il mostro vengono solitamente ostentati in tutta la loro ingombrante fisicità. A cominciare dal fantasma femminile, che tendenzialmente si accampa corposamente sulla pagina, dominando sia il narrato sia la personalità dell'eroe protagonista; viceversa quest'ultimo, a fronte di lei, perde forza caratteriale e narrativa: in Landolfi è l'eroe a farsi sfuggente, debole, a volte persino apertamente ridicolo; ed è quindi tendenzialmente su di lui che Landolfi concentra l'ambiguità e l'ambivalenza che sono la cifra dominante del fantastico novecentesco.

In questa prospettiva, Giovancarlo Scarabozzo, il protagonista del racconto (nonché personaggio focale unico, come accadeva nel secondo racconto di Cortázar), è sin dal suo nome segnato dal marchio dell'ironia – la quale per molti aspetti è un'autoironia: ultimo rampollo di una nobile famiglia decaduta di provincia (la cittadina di P., in cui si decifra facilmente la Pico di Landolfi), studente con pretese letterarie, inesperto e impacciato nei rapporti con gli altri e specialmente con le donne. Giovancarlo, insomma, complice l'atteggiamento canzonatorio del narratore, ci appare sin da subito nei panni dell'eroe ironico, trascinato suo malgrado in un orizzonte narrativo del quale non è evidentemente all'altezza. Il dualismo tra familiare e alieno è anch'esso esplicitato sin dalla copertina del romanzo: nella quale, all'evocazione fantastica del titolo, fa da controcanto il sottotitolo "Scene della vita di provincia". E infatti la vicenda è ambientata in un mondo finzionale 'diadico' (per usare la terminologia di Doležel 1999), in cui dalla provinciale e sonnacchiosa P., con una passeggiata sui monti circostanti si può accedere al mondo 'lunare', abitato da creature ibride, fantasmi di feroci briganti, persino divinità primordiali. Tale duplicità dell'orizzonte finzionale è esattamente ripetuta nel corpo di Gurù, la bella e enigmatica fanciulla che assolverà al compito di catalizzatore del fantastico e guida all'esperienza iniziatica di Giovancarlo⁹: Gurù infatti è una 'verania' o capra mannara, ossia nelle notti di plenilunio la sua metà inferiore assume sembianze caprine. La componente aliena e mostruosa della figura femminile, insomma, è anche qui concretizzata fisicamente, e in maniera assai più vistosa che

⁹ Su *La pietra lunare* come itinerario di iniziazione cfr. Macrì 1990: 61-63.

in *Cuello de gatito negro*: alla sua prima apparizione in casa dei parenti cui Giovancarlo sta facendo visita, il giovane è dapprima allarmato dai «due occhi neri, dilatati e selvaggi» (Landolfi 2010: 21), poi sedotto dal «seno abbagliante, scoperto a mezzo» (*ibidem*), ma a seguito di una più accurata osservazione arriva con raccapriccio alla scoperta traumatica:

Il sangue gli si gelò nelle vene e quasi nel medesimo istante gli riflù tutto con violenza alla bocca dello stomaco. In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola. E il curioso era che queste zampe, a guardarci bene, parevano la logica continuazione di quelle cosce affusolate; né alcuni lunghi ciuffi di pelame ruvido bastavano a stabilire un'ideale soluzione fra l'agile corpo e le sue mostruose appendici. (22-23)

Su questa apparente 'naturalizza', sulla mancanza di soluzione di continuità tra il versante umano e quello animale del corpo femminile – evidente incarnazione di un'ossessione latente per Landolfi, come già rilevato da Amigoni – la narrazione insisterà a più riprese: in Gurù, ancor più chiaramente che nelle protagoniste di Cortázar, il corpo femminile si fa soglia del passaggio tra quotidiano e meraviglioso, tra razionale e indecifrabile. La condizione ibrida di Gurù corrisponde del resto a quella della specie cui appartiene: la *verania* infatti – come l'Odradek di Kafka, le mancupie e l'adbekunkus di Cortázar, il porrovia dello stesso Landolfi – è una di quelle creature dalla statuto zoologico ambiguo, elementi di un bestiario neofantastico e al tempo stesso puri prodotti del linguaggio, che ben poco hanno in comune con i tipici rappresentanti del meraviglioso tradizionale (sirene, ippogrifi, vampiri) proprio in virtù della loro origine e natura incerte, ossessione personale che diventa un'allegoria indecifrabile, fino a invalidare i consueti meccanismi di produzione e decodifica del senso del testo. Landolfi le chiamerà poi «parole-vitici», ma anche «bestie folgorose», riproducendo in questa alternativa l'indecidibilità sul loro statuto e la

loro funzione¹⁰. Quel che è certo è che nella *Pietra lunare* il possesso di questo corpo ibrido assume l'ufficio di esperienza iniziatica; a quest'altezza, tuttavia, non è ancora chiaro se si tratti di un possesso fisico, metaforico o allucinatorio: infatti Giovancarlo, che è evidentemente l'unico a vedere le zampe di capra di Gurù, trascorrerà con lei la notte; ma al mattino non ricorderà nulla di quanto accaduto, né mostrerà di ricordarsene Gurù nel loro successivo incontro, qualche giorno dopo. Gurù (proprio come l'universo narrativo del racconto) è infatti lei stessa creatura duplice, o meglio intermittente, in cui convivono, apparentemente ignorandosi, la verania ardita e imperiosa delle notti di plenilunio e la modesta cucitrice di provincia, timida e riservata, perseguitata dai pettegolezzi delle pinzochere del paese – perché vive da sola, legge libri e canta «a tutte le ore, e qualche volta anche dopo l'avemaria, certe nenie strane e rivoltanti» (38). A sorpresa, dunque, ci allontaniamo dalla Dina di Cortázar – la seduttrice pericolosa dal corpo scisso – per riaccostarci all'enigmatica Delia; e l'impressione è confermata dal fatto anche Gurù, proprio come Delia, esercita un dominio inquietante sugli animali:

Gli animali della casa avevano subito fatto amicizia con lei, ma sembravano piuttosto dominati che inteneriti dalla sua presenza. La cagna la fissava spesso, cogli occhi vellutati e selvaggi, profondamente in volto; quando ella giocava con lei, e talvolta persino si rotolava con lei su un tappeto, c'era nell'animale alcunché di feroce e il suo uggiaolio rassomigliava a un ringhio. Il gatto si lasciava lungamente accarezzare perché la sua natura lo soverchiava, ma continuava a battere la punta della coda. (74-75)

Intanto, a dispetto del primo inquietante incontro, i due giovani hanno intrecciato una relazione piuttosto tranquilla, persino monotona. Ma la luna crescente rende la ragazza sempre più inquieta; finché, al nuovo plenilunio, Gurù trascina nuovamente Giovancarlo fuori di

¹⁰ La questione è stata indagata approfonditamente da Amigoni 2004 e Lazzarin 2007. Su Landolfi si veda anche Trama 2006.

casa, e lo porta con sé sui monti, dove gli svelerà la via d'accesso (un passaggio da una capanna) al mondo lunare e lo condurrà con sé al sabba che occuperà la lunghissima notte di plenilunio. Gurù insomma, in quanto creatura ibrida, partecipa di entrambi i mondi, quello quotidiano e quello 'lunare', e pertanto può fungere da *medium* nel percorso che condurrà Giovancarło dall'uno all'altro – sino all'incontro con le Madri faustiane, apoteosi del fantasma femminile allo stato puro e dunque portatrici di un'alterità irriducibile, il cui sguardo raggelante e insostenibile suggerirà l'iniziazione dell'eroe.

Prima, però, questo 'passaggio' dall'uno all'altro mondo è anticipato nel corpo di Gurù, con la straordinaria metamorfosi in capra mannara – un prodigio reso in tutta la sua perturbante corporeità: Gurù, denudatasi, si avvinghia strettamente alla capra che li ha seguiti nel loro cammino, e in un amplesso dalla natura evidentemente erotica le due creature mescolano e scambiano in parte la propria natura. A emergere dall'abbraccio mostruoso sarà l'*altra* Gurù, la verania, dinanzi alla cui duplicità Giovancarło manterrà per tutto il resto del racconto un atteggiamento ambivalente, di attrazione e repulsione. Anche qui dunque, come nei due racconti di Cortázar, lo svelamento della reale natura del personaggio femminile assume i tratti di un'epifania prodigiosa; e la visione produce la paralisi della pulsione erotica nell'eroe, che rimane bloccato tra desiderio e repulsione.

Apparentemente, con la metamorfosi di Gurù il racconto trapassa esplicitamente nel territorio del meraviglioso: e infatti ben presto la montagna si popolerà di creature prodigiose, in parte ibridi umano-animali e in parte fantasmi, con i quali Giovancarło trascorrerà una notte di festeggiamenti e abbondanti libagioni, battaglie, nuovi incontri e raduni, sino al rito dell'incontro con le Madri che concluderà l'avventura notturna. Tuttavia, nonostante la massiccia immissione di meraviglioso, Landolfi sceglie di mantenere comunque le condizioni dell'esitazione fantastica: Giovancarło continuerà ad aggirarsi per il mondo lunare insonnolito e impacciato, lui stesso a tratti incredulo o incerto su ciò che vede e sente, con alcuni momenti di amnesia; e quando si sveglierà al mattino, ritrovandosi solo nella capanna da cui era penetrato nel mondo lunare, non troverà ovviamente traccia del

passaggio. In altre parole, Giovancarlo, come gli eroi di Cortázar, è l'unico a *vedere* il mostro, né il narratore fornisce alcun appiglio reale o testuale per corroborare la verità della visione. Anche in Landolfi dunque è rintracciabile una strategia di destabilizzazione della rappresentazione del mostruoso, per quanto paradossale: giacché come si è visto il corpo inconcepibile si accampa sulla pagina, è apertamente esibito e persino ostentato; ma al tempo stesso l'autorità del discorso è messa in questione attraverso il dubbio sulla validità della prospettiva che lo fonda. La reticenza si addensa ulteriormente nel finale: l'epilogo vede il nostro eroe ritornarsene in città, abbandonando una addolorata Gurù che ha definitivamente riassunto il ruolo di modesta ragazza di provincia, mentre una luna finalmente benevola illumina il cammino della corriera su cui viaggia. Nel suo nudo resoconto di atti e eventi, l'epilogo non ci dice nulla sulle conseguenze e il significato dell'esperienza fatta dal protagonista, incrementando ulteriormente l'incertezza sul suo statuto di realtà.

Dobbiamo dunque dedurre che l'iniziazione di Giovancarlo sia fallita? È questa la lettura più frequente del racconto: il protagonista, eroe ironico e inadeguato, fallisce l'opportunità di essere ammesso a partecipare del mondo primordiale, del meraviglioso, in una parola del sublime. Se tuttavia dal piano degli eventi passiamo a quello dei discorsi, se cioè spostiamo l'attenzione dal *corpo* al *linguaggio* di Gurù, i termini della questione si complicano.

5.

Un elemento importante del racconto landolfiano è infatti che la duplicità del mondo finzionale non si riflette solo nel corpo, ma anche (o soprattutto) nel linguaggio di Gurù: in altre parole, l'alterità di cui Gurù è portatrice è anche un'alterità di natura linguistica, per cui accanto alla lingua del quotidiano, nel discorso della ragazza irrompono a tratti dei frammenti di una lingua *altra*, incomprensibile per la logica diurna. Nella loro prima passeggiata notturna, la ragazza-capra investe Giovancarlo con un flusso di parole difficilmente districabile; e di nuovo, all'approssimarsi della metamorfosi, le

anomalie linguistiche di Gurù si accentuano vistosamente: nel corso dell'ascesa notturna sui monti, dapprima si lancia nuovamente in monologhi inarrestabili e sconclusionati, poi, quando vengono raggiunti dalla capra con la quale Gurù di lì a poco si congiungerà nell'amplesso prodigioso, alla perturbazione psicologica corrisponde una più marcata perturbazione del discorso:

«Va' via, va' via, all'inferno alla brocca alle molle al lentischio!¹¹» riprese, gridando, la fanciulla con folli associazioni, volta alla capra; «linfatica» ella aggiunse meditabonda. Quindi imprese una nenia monotona di cui s'udiva solo «va' via fuoco morto»; al giovane pareva d'impazzire. (p. 87)

Inoltre, al pari degli indizi fisici e comportamentali della natura 'lunare' di Gurù, anche quelli linguistici permangono nello stato normale della ragazza: mi riferisco a quelle nenie «strane e rivoltanti» (38) che tanto allarmano la comunità paesana e che Gurù continua a cantare anche nelle notti passate con Giovancarolo, il quale non riesce a intenderne le parole. Tra i due amanti viene anzi a crearsi una sorta di dialogo impossibile, giacché anche Gurù mostra di non intendere i versi che Giovancarolo compone e le legge, limitandosi a guardare altrove «senza far mai il menomo commento» (65): parrebbe dunque che tra il velleitario letterato e la creatura lunare, a dispetto della mutua attrazione, esista una incompatibilità che è innanzi tutto linguistica. L'aspetto è evidentemente carico di significato in uno scrittore come Landolfi, nella cui scrittura la lingua barocca, arcaizzante, elaborata sino all'oscurità assolve all'ufficio di censura, di maschera e protezione narcisistica contro l'emergenza della nevrosi che

¹¹ A proposito di questi flussi di parole (tendenzialmente prelevate da registri desueti), la critica ha parlato del carattere di 'scongiuro' della scrittura landolfiana, che nei momenti di forte tensione emotiva tende a trasformarsi in formula apotropaica per esorcizzare la minacciosità del reale (cfr. per esempio Grignani 2007: 101-02).

preme alle soglie della rappresentazione letteraria¹². In questa prospettiva, l'alterità linguistica di Gurù può essere letta come un riaffiorare del rimosso (Zublena 2013: 10 e 25); ma soprattutto, nella reciproca incomprensione tra il linguaggio lunare della ragazza e quello del letterato Giovancarlo potremmo individuare una messa in scena del conflitto tra linguaggio dell'inconscio e censura stilistica che struttura l'espressione letteraria landolfiana.

Ritorniamo dunque all'interpretazione complessiva del racconto come itinerario iniziatico mancato da Giovancarlo. Se ci concentriamo sul piano del linguaggio, il racconto diventa un'allegoria metaletteraria: Gurù rappresenterebbe la poesia, o meglio il linguaggio incontaminato, cui il letterato (Landolfi?) aspira ma che non è in grado di possedere¹³. Personalmente, propenderei per la lettura opposta: è vero che non ci viene mai detto che l'eroe sia cambiato dopo la notte trascorsa nel mondo lunare; eppure mi pare significativo dopo l'incontro con le Madri, quando le creature lunari prendono commiato, Giovancarlo rimane da solo con Gurù e, «per la prima volta» (139), intende le parole di una delle sue nenie. Poco conta che il lungo canto di Gurù sia un pastiche pascoliano-dannunziano (particolare che lascia il lettore un po' deluso, dopo tanta attesa): se l'alterità, e quindi l'impossibilità del personaggio femminile risiedono innanzi tutto sul versante linguistico, non possiamo negare che nel corso della vicenda quella frattura tra eroe e oggetto del desiderio, tra Io e Altro, sia stata in qualche modo colmata, per quanto provvisoriamente. Il Giovancarlo

¹² Nelle prospettive recenti, la scrittura landolfiana non appare più l'espressione di un autocompiacimento manierista, come nelle critiche frequenti dei primi lettori, quanto piuttosto una «coazione al nascondimento», dietro alla quale si cela «il rimosso, l'emergenza della tragedia, il sentimento del vuoto legato all'esperienza depressiva», per usare le parole di Paolo Zublena (2013: 25). Si vedano anche Dolfi 1997 (369-381), e gli interventi di Maurizio Dardano e Maria Antonietta Grignani in Landolfi-Prete 2006 (11-51 e 57-83).

¹³ Cfr. per esempio Cirillo 1988: 69; Carlino 1998: 111; Cecchini 2001: 82; Sacchetti 2006: 164.

che riesce a comprendere la nenia della verania, e che il mattino dopo tornerà in paese «saltando, sdruciolando, ridendo» con il suo cane (146), non è evidentemente più il letterato velleitario e complessato che spiava le donne dall'abbaino della sua soffitta.

In questa prospettiva, dunque, anche Giovancarolo supera la prova iniziatica: come Mario, come Lucho, è stato in grado di *vedere* il corpo del mostro (anzi, della moltitudine di mostri di cui la sovrabbondante fantasia landolfiana l'ha circondato), e per suo tramite è stato ammesso a partecipare di quell'*altra* verità che si sovrappone inconcepibilmente alle leggi del mondo diurno. E tuttavia in entrambi gli autori la visione è intermittente o effimera, nonché priva di convalida narrativa: da un lato, il narratore eterodiegetico declina la responsabilità del credito attribuito al prodigio, demandandola alla percezione soggettiva e in certa misura dubbia dell'eroe¹⁴; dall'altro, l'epilogo non solo non ci consegna un significato chiaro (letterale o allegorico), né di quel corpo femminile inquietante e alieno né del testo che lo ospita, ma non ci informa neppure compiutamente sull'esito della vicenda e sul destino dell'eroe. Ma la reticenza, la tematizzazione dell'indicibilità, il differimento del senso al di là della soglia del racconto sono i procedimenti fondamentali di quello che abbiamo definito neofantastico, così come lo ha magistralmente descritto Cortázar nella citazione da cui siamo partiti: poiché la porta attraverso la quale abbiamo intravisto l'unicorno sul prato non può che richiudersi, e

¹⁴ Faccio qui nuovamente riferimento alle categorie utilizzate da Francesco Orlando (2001) per descrivere la rappresentazione narrativa del soprannaturale, intesa come formazione di compromesso tra le opposte istanze di credito e critica. In tutti e tre i racconti da me esaminati, nonostante le diverse modalità di rappresentazione del prodigio (soltanto alluso in *Circe*, collocato sotto il segno del dubbio in *Cuello de gatito negro*, ampiamente articolato nella *Pietra lunare*), i procedimenti narrativi tendono a delineare un sostanziale equilibrio tra le due istanze, quindi in definitiva un'indicibilità dello statuto del soprannaturale, che riporta tutti e tre i testi entro la categoria del «soprannaturale di ignoranza».

tornare a essere la solita porta che dà sull'ingresso; ma il ricordo dell'unicorno rimane, tenace.

Bibliografia

- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar (Elementos para una poética de lo neofantástico)*, Madrid, Gredos, 1983.
- Amigoni, Ferdinando, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Bozzetto, Roger, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.
- Calvino, Italo, "L'esattezza e il caso", in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001: 551-563.
- Campra, Rosalba, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini, 1978.
- Ead., *Territori della finzione*, Roma, Carocci, 2000.
- Carlino, Marcello, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998.
- Cecchini, Leonardo, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Aarhus, Museum Tusculanum Press, 2001.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996.
- Cirillo, Silvana, "La pietra lunare", in T. Tarquini (ed.), *Landolfi libro per libro*, Alatri, Ethea, 1988.
- Cornwell, Neil, *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernis*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Cortázar, Julio, *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969.
- Id., *Los relatos*, Madrid, Alianza, 1976, 4 voll.: I "Ritos"; II "Juegos"; III "Pasajes"; IV "Ahi y ahora".
- Id., *Obra crítica*, ed. J. Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, 3 voll.
- Doležel, Lubomir, *Heterocosmica*, Milano, Bompiani, 1999.
- Dolfi, Anna, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni 1997.
- Grignani, Maria Antonietta, *Novecento plurale: scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007.
- Imre, Andrea, *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.

- James, Edward – Mendlesohn, Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Landolfi, Idolina – Prete, Antonio (eds.), *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi*, Lecce, Manni, 2006.
- Landolfi, Tommaso, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 2010.
- Lazzarin, Stefano, *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004.
- Id., "Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi", *Studi novecenteschi*, XXXIV, 74 (2007): 307-337.
- Mendlesohn, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2008.
- Orlando, Francesco, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001: 195-226.
- Sacchetti, Rodolfo, *L'oscuro rovescio: previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006.
- Sola, Graciela de, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1968.
- Standish, Peter, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988.
- Trama, Paolo, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno, 2006.
- Zublena, Paolo, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013.

L'autrice

Simona Micali

Simona Micali è ricercatrice di Letteratura italiana presso l'Università di Siena.

Email: simona.micali@unisi.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Micali, Simona, "Il corpo del mostro. Retoriche del neofantastico",
Between, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>