

ELVIRA GHIRLANDA

Manganelli tra le centurie espunte: il caso di Ottantasei

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788894743425

Come citare:

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

ELVIRA GHIRLANDA

Manganelli tra le centurie espunte: il caso di Ottantasei

Dopo aver riflettuto brevemente sui rapporti che intercorrono tra Centuria. Cento piccoli romanzi fiume (1979) di Giorgio Manganelli e il genere fantastico, si andrà ad analizzare come esso si declina in due delle centurie espunte dall'autore per la pubblicazione in volume: Sessantasette e Ottantasei. Si procederà, dunque, a valutare le possibili ragioni interne all'organismo di Centuria che ne hanno comportato l'esclusione, nonché le specifiche prerogative stilistiche delle originarie Sessantasette e Ottantasei che ne possono motivare la ripubblicazione su rivista nel 1992. Una particolare attenzione verrà data a Ottantasei, poiché presenta interessanti anomalie nel sistema fantastico manganelliano.

Centuria è un romanzo di Giorgio Manganelli pubblicato nel 1979 da Rizzoli che contiene, come dichiarò lo stesso autore nel sottotitolo, *Cento piccoli romanzi fiume*.

L'opera, come sottolinea anche Lazzarin,¹ si colloca in una posizione singolare all'interno della produzione manganelliana, in quanto risulta «l'esperimento più conseguente di Manganelli con il fantastico» nonché un «testo emblematico: luogo d'osservazione privilegiato delle metamorfosi del fantastico nel Novecento»;² in esso trova inoltre espressione la messa in crisi dello statuto stesso del romanzo (del resto non potrebbe essere altrimenti, considerando che Manganelli si può collocare tra i teorici della Neoavanguardia, si pensi al suo volume del 1967 *La Letteratura come menzogna*):³

La scelta del romanzo, predicata dal titolo [...], non era per nulla scontata per Manganelli; anzi, data la recisa polemica anti-romanzesca degli esordi, percorribile solo a patto di condensare la forma-romanzo e al tempo stesso moltiplicarla per cento, di dissolverla adattandola alla misura del sonetto; recuperando così quella dimensione narrativa breve che, a detta di tutti i teorici, è prediletta dalla narrazione fantastica. Anche quando opta per il romanzo, insomma, Manganelli non rinuncia al ruolo di “sacerdote della distruzione del romanzo, minandone la struttura, stravolgendo funzioni, irridendo significati”.⁴

Centuria infatti è composto da cento organismi narrativi numerati appunto da uno a cento. Diversi i modelli letterari cui Manganelli guarda: *I raggiugli del Parnaso*, Boccaccio, il *Novellino*, Tesauro, Poe, Borges, Queneau.

Sebbene non si profili una trama o una struttura che determini un avvicinarsi semantico delle centurie, i testi vivono in un'atmosfera omogenea, di rimandi continui l'uno all'altro e i personaggi, privi di nome proprio ('Egli' è il personaggio che torna più spesso), sembrano comunque la medesima entità, il medesimo soggetto ritratto in cento diverse vite. A livello formale, poi, l'uniformità di alcune cifre stilistiche è evidente. Aspetti che forniscono, infatti, un singolare carattere a queste pagine manganelliane sono: un particolare uso dell'aggettivazione, la ripetizione e

¹ S. LAZZARIN, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi Novecenteschi», XXIV (1997), 53, 99-145. Per un approfondimento critico su *Centuria* cfr. almeno: A. GUGLIELMI, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «Il Verrì», XIV (1964), 88-91; M. CAVADINI, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997; G. MENECHHELLA, *Centuria: Manganelli aspirante sonettiere*, «MLN», CXVII (2002), 1, 207-226; G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004; A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2016; *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2020; A. CORTELESSA, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Roma, Luca Sossella Editore, 2020; M. CARITTO, *Il mito dell'enciclopedia aperta. Centuria, un (meta)romanzo a 'orologeria'*, «Enthymema», XXXIV (2023), 192-213.

² LAZZARIN, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento...*, 123.

³ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967.

⁴ LAZZARIN, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento...*, 142; la citazione interna al testo di Lazzarin è tratta da: M. L. VECCHI, *Giorgio Manganelli*, «Belfagor», XXXVII (1982), 49.

il poliptoto, l'ipotassi, il paradosso ironico e, frequentemente, l'accostamento al fantastico. Si fornisce di seguito qualche esempio.

Riguardo l'aggettivazione si rimanda al dettagliato studio di Silvia Zangrandi, in cui vengono individuate diverse modalità di aggettivazione:

a *sandwich*: [...] «modesto musicante boemo» [...]; aggettivo + e + aggettivo + sostantivo: «dolorosi e delicati conforti»; [...] aggettivo + sostantivo + due aggettivi: «autentico interesse astratto, mentale» [...]; serie di aggettivi: [...] «il cavaliere è esterrefatto, indignato, affranto» [...]; «sostantivo + aggettivo»: «furia felice» [...] sostantivo + aggettivo + e + aggettivo: «amico estroso e generoso» [...]; sostantivo + tre aggettivi: «una storia [...] grande, gloriosa, impareggiabile» [...]; «de sue mani sono precise, eleganti, efficienti» [...] sostantivo + due aggettivi + e + aggettivo: «uomo alto, magro e pallido» [...]; sostantivo + tre aggettivi + e + aggettivo: «i banditi sono piccoli, sparuti, denutriti e malinconici».⁵

Per ciò che riguarda ripetizione, poliptoto e ipotassi, emblematico esempio è *Ottantanove*, dove la complessità del senso viene espressa proprio attraverso gli incastri logici dati da un'ipotassi pianeggiata sul livello ritmico semantico dalle anafore o dalle strutture di parallelismi ordinari o invertiti:

La vita di lei era stata profondamente amara, la vita di lui precocemente sventurata. Misero in comune l'amarezza e la sventura e, amorosamente cercarono di aiutarsi, si aiutarono, senza sperimentare né una tregua nell'amarezza né una metamorfosi nella sventura. [...] svilupparono attorno alla loro tristezza un amore costante, fedele, attento. Si consolarono, nella certa consapevolezza che nessuna consolazione era possibile. Ciascuno dei due continuò ad essere ciò che era stato nella vita precedente, ma insieme vissero un rapporto che non negava ma in qualche modo metteva in comune il dolore. Ma l'amore ha le sue malizie. Per qualche tempo, l'amore, reciprocamente, all'amarezza e alla sventura, passava per colui o colei che vivevano quella condizione; ma poiché quella condizione era il fondamento e la garanzia e il senso del loro amore, ciascuno cominciò ad amare direttamente l'amarezza e la sventura dell'altro; se ne eresse a custode, e cominciò a badare che l'altro non si scostasse troppo dalla propria angustia. Ciascuno divenne geloso del dolore dell'altro e in breve avrebbe considerato una infedeltà ogni tentativo di scostarsi da quel dolore.⁶

Il ribaltamento dato dal paradosso ironico è piuttosto evidente, ancora, nei casi dell'inquilino inesistente (*Cinquantuno*) e del killer (*Diciotto*).

Nel primo caso si legge la vicenda di un protagonista per l'appunto 'inesistente', la cui colpa è la sua perfezione, data dal fatto stesso di non esistere:

La persona che abita lì, al terzo piano, non esiste. Non intendo dire che l'appartamento è sfitto, o inabitato: intendo dire che la persona che lo abita è inesistente. La situazione per un certo verso è semplice: una persona che non esiste non ha problemi sociali, non deve affrontare la fatica della conversazione con i coinquilini. Se non saluta nessuno, è anche vero che non offende nessuno, e non ha questioni di sorta con alcuno. [...] Fecero osservare che un dopomorto o un fantasma, non ha nulla a che fare con un inesistente. [...] poi, l'estrema discrezione dell'inesistente fece sì che venisse praticamente ignorato; non cercava di sposarsi, non manifestava rissose idee politiche, non sporcava le scale. In un certo senso era un inquilino ideale, e qui appunto è cominciato il disagio; un vago cruccio, che minaccia la serenità del caseggiato, dei suoi tranquilli, dignitosi, abitanti. Costoro si sentono tutti un poco in colpa giacché, inevitabilmente, producono rumori, chiacchierano, battono i tappeti, sporcano le scale.

⁵ S. ZANGRANDI, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in Centuria*. Cento piccoli romanzi fiume, «Cuadernos de Filología Italiana», XV (2008), 181-197: 194.

⁶ G. MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adephi, 2013, ebook, pos. 1678-1683.

Essi avvertono nella impeccabile condotta dell'inesistente una continua reprimenda. "ma chi si crede di essere, solo perché non c'è" mormorano.⁷

Nel secondo, invece, troviamo un uomo che decide di diventare un killer professionista. Egli, mosso da un grande senso del dovere e di precisione, stabilisce di doversi allenare su un bersaglio vivo e sceglie di esercitarsi su se stesso, finché un giorno non raggiunge, in effetti, la tanto ricercata 'mira perfetta' e, conseguentemente, muore:

Si è accorto subito di un errore in cui incorrono tutti gli aspiranti killer; si allenano con bersagli finti. Il bersaglio finto non mette alla prova l'ascetismo del killer. Questo principio, di per sé inattaccabile ha indotto il killer ad alcune conclusioni: egli ha stabilito che deve imparare la mira perfetta in condizioni perfettamente ascetiche. Non deve colpire, deve uccidere. Non animali, che vogliono essere uccisi. Uomini? Ma uccidere un uomo non per denaro è fatuo esibizionismo. Gli resta un'unica soluzione, questa veramente ascetica. Deve esercitarsi alla mira sopra se stesso.⁸

Il quinto aspetto che connota fortemente *Centuria* è, come si accennava, un'ispirazione di genere fantastico.

Zangrandi sostiene l'appartenenza del testo manganelliano a questa categoria narrativa in base a quattro macro-gruppi principali di personaggi: «creature improbabili», «creature del fantastico tradizionale», «creature del fantastico-mitologico», «esseri immaginati».⁹ Tra queste tipizzazioni, a ben guardare, sembra esclusa la presenza del fantastico naturale, non solo tra i personaggi, ma fin negli sfondi scenografici. In effetti, un'analisi delle ambientazioni in *Centuria* permette di rilevare che esse sono di carattere o dichiaratamente urbano – quindi realistico, ma non naturale come attestano le numerose narrazioni che si sviluppano in appartamenti, condomini, città contemporanee – o di fantasia – in contesti naturali, ma stavolta fin dalla presentazione non realistici, quindi abitati, ad esempio, da draghi, dinosauri o supèri. In nessuna occasione, in conclusione, il meccanismo fantastico muove da elementi insieme naturali e realistici; ad accezione di un caso, non annoverato da Zangrandi nella sua rassegna, probabilmente perché appartiene a una delle sette narrazioni espunte da Manganelli nell'allestimento finale: si tratta dell'originario *Ottantasei*, escluso sì dal volume, ma ripresentato postumo il 27 maggio 1992 sul «Messaggero» sotto il titolo comune *Non si mangiano così le signore*, insieme a un altro testo non accolto nella stampa del 1979, *Sessantasette*.

Il titolo *Non si mangiano così le signore*, in realtà, si riferisce unicamente a *Sessantasette*: qui infatti il protagonista è un drago dimentico degli altri draghi, solo in mezzo agli uomini e isolato, perché, benché benevolo, essi hanno timore di lui; un giorno il drago, nel tentativo di comunicare con una donna, per un disperato errore, mentre cerca di tranquillizzarla, la uccide; così inizia a divorare esseri umani nella speranza di acquisire la loro capacità di espressione, condannandosi però all'infelicità, finché un giorno non vede muoversi nella sua direzione un cavaliere, armato di spada; il drago «sapeva che il cavaliere poteva essere la morte» per lui, «ma sapeva anche per ciò stesso che poteva essere l'unica occasione per un incontro», così gli si avvia «di buon passo incontro [...], con una sorta di cupa allegria».¹⁰ Il *Sessantasette* definitivo, invece, ruota intorno figura di un animale

⁷ Ivi, pos. 1019-1028.

⁸ Ivi, pos. 453.

⁹ Cfr. ZANGRANDI, *La fantasticherie visionaria* ... 182-189; in particolare 183. Si veda anche, al riguardo, G. MENECHHELLA, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo Editore, 2002, 149.

¹⁰ MANGANELLI, *Centuria* ..., pos. 2688-2693.

fantastico che i cacciatori tentano invano di catturare e uccidere, l'animale infatti è multiforme sia nell'aspetto che nella sostanza¹¹ e infine diviene «una enorme bocca dentata, che taciturna, spalancata, li affronta, squarta, lacera e divora».¹² Le due narrazioni, simili per ambientazione e personaggi, si distanziano antitetivamente per la prospettiva da cui vengono raccontate: quella del drago nel primo esperimento, quella umana nel secondo. L'impatto col lettore che ne consegue è evidentemente opposto: empatico nel primo caso con la creatura, spiazzante e inquietante nel secondo, poiché offre la visione dell'instancabile e ottuso accanimento umano verso ciò di cui ha paura, trasformando in carnefice ciò che altrimenti, se lasciato in libertà, non lo sarebbe.

Il primo *Ottantasei*, invece, proponeva una dinamica totalmente nuova, in cui il fatto onirico-allucinatorio si fonde inestricabilmente con la dimensione allegorica e metafisica, così fittamente da non lasciare spazio all'intervento del narratore, e quindi a quel ribaltamento del punto di vista cui segue solitamente il paradosso in funzione ironica, qui assente in virtù di una indomita poeticità. Tale ultimo aspetto è di certo un'anomalia nel tessuto di *Centuria*. Infatti, solitamente, il perturbante manganelliano prende vita dalla presenza di un dettaglio quotidiano fuori posto, come ben emblemizza l'esempio più canonico, cioè l'incontro in autobus di un uomo col proprio sosia (*Cinquantanove*); e anche negli altri casi ciò avviene, come in parte l'esigenza di un'ordinarietà tutta contemporanea detta, in contesti ancora una volta cittadini e con evidenti esiti o inquietanti o drammatici o cinici, certamente sempre amari. La proposta di *Ottantasei*, in tal senso, diverge, poiché da subito si distanzia dalle atmosfere metropolitane e si colloca in un tempo storicamente non definito: il protagonista, Egli, seduto sulla riva del mare vede improvvisamente qualcosa di anomalo; le acque hanno infatti iniziato ad assumere la forma di una barca verso la quale Egli prova un'attrazione invincibile:

Egli sta in piedi, sulla riva di un mare calmo e senza vele. È tranquillo? È tranquillo. [...] Gli piace l'aria tiepida, la tranquillità del mare. Ma il mare non è tutto tranquillo; proprio davanti ai suoi piedi si apre un gorgo; è un minuscolo gorgo, e non fa alcun rumore; tuttavia è strano. Lo guarda incuriosito. Vede, con un principio d'angoscia, il gorgo allargarsi; ecco, si arresta; e davanti ai suoi occhi stupiti si apre nel mare, davanti a lui, uno spazio che ha esattamente la forma di una barca. Fa un passo indietro, colpito da un blando orrore. [...] Capisce, non può non capire, che quella barca di mare è, in qualche modo, approdata lì per lui; è la sua barca ed egli deve imbarcarsi.¹³

Il protagonista viene così risucchiato all'interno di una voragine allucinatoria, per cui la realtà circostante si trasforma, il mare ancora diviene un molo, ma non solo:

Attorno a lui vede piante, alberi che non aveva notato: ogni albero simula una persona umana, una persona immobile, verticale, che agita le braccia oziosamente, forse con amore, certo come addio. Riconosce l'albero moglie, e più avanti alberi amici. Ma nessuno degli alberi lo guarda, forse quando si diventa alberi non si può guardare nessuno.¹⁴

Piano piano il terrore di Egli svanisce, l'invito della barca d'acqua si fa sempre più rassicurante e vince il desiderio di salirci, scomparendo dal mondo terreno:

¹¹ Sul carattere borgesiano di questa «creatura proteica» cfr. LAZZARIN, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento...* 104-105.

¹² MANGANELLI, *Centuria* ..., pos. 1311.

¹³ Ivi, pos. 2709-2715.

¹⁴ Ivi, pos. 2721.

ed egli allunga il piede e si lascia cadere nella barca. Pianamente, lo spazio in forma di barca si stacca dalla riva, avanza verso il mare; l'uomo si volta a guardare un'ultima volta gli alberi; vorrebbe riconoscerli, ma ormai è lontano, e presto non vi saranno più alberi sulla riva, non vi sarà più riva, solo navigazione per mare in una barca di mare.¹⁵

Tutti i cardini del perturbante freudiano sono qui al servizio della visione di una dolce morte; non c'è ironia, ma totale compassione per l'umano. Il narratore, stavolta, non riesce a distaccarsi, forse questa volta è come se parlasse di sé; anche gli stessi elementi stilistici adesso lasciano trapelare commozione e una velata malinconia. Vi è quel gusto tutto novecentesco dell'allegoria visionaria non per raccontare la vita, ma la morte come ritorno alla Natura in un processo di metamorfosi reciproco e paradossale (gli alberi divengono umani, e gli umani divengono quegli stessi alberi) che sembra delineare l'esserci come una visione interna del soggetto che con lentezza, semplicemente, si dissolve all'orizzonte, lasciando il dubbio che sia esistita o meno.

La sostituzione compiuta da Manganelli è radicale: l'*Ottantasei* definitivo, infatti, è più oscuro, ha una struttura allegorica forzata, forse, per alcuni aspetti; una sfera si interpone tra il soggetto e la realtà, impedendogliene la visione completa. La relazione tra Egli e la sfera è complessa, antagonistica a tratti, l'unica possibilità è provare a «persuadere la sfera a non esistere», pur sapendo «che questa lenta seduzione al nulla è un itinerario labirintico, lento, paziente, minutamente astuto».¹⁶

Sia *Sessantasette* che *Ottantasei* nella stesura finale, quindi, ripropongono in verità quanto già narrato nella versione originaria (rispettivamente l'inconciliabilità tra il mondo umano e quello fantastico, e la tensione al nulla), ma con stili e in ambientazioni (in un caso) totalmente differenti, le cui ragioni vanno ricercate in un'armonia d'insieme dell'intero organismo testuale, come suggeriscono alcune parole di Manganelli stesso:

I racconti li ho scritti tutti fra il settembre e il novembre dello scorso anno, e sono stati pubblicati nell'esatto ordine di composizione; questo soprattutto perché credo che nel loro insieme essi disegnino, se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di universo di volta in volta narrate...¹⁷

La variante strutturale, del resto, sembra appartenere a questa prima fase di elaborazione del testo. Risultano, infatti, tre redazioni di *Centuria* (C₁, C₂, C₃),¹⁸ di cui solo la prima autografa, le altre di mano di un copista. Solo C₁ attesta insieme alle cento centurie che saranno pubblicate (sebbene con qualche variante) anche le sette scartate.

Uno sguardo ai testi che precedono e seguono *Sessantasette* e *Ottantasei*, infatti, può lasciare ipotizzare perché siano state escluse. *Sessantasei* ha come personaggio una fata che sbaglia treno e finisce in un mondo privo di fate; la sua fortuna è quella di incontrare un uomo «lievemente incline ad allucinazioni, fantasie paranoiche, stati crepuscolari: insomma aveva un'idea del mondo estremamente realistica e articolata. Egli crede nelle fate, nei numeri magici, nel vascello fantasma».¹⁹ Egli le indica il treno giusto da prendere e anche a distanza di anni non la dimenticherà mai, tenendo «saldo nelle mani esili quel minimo significato, ma significato totale, grazia di una

¹⁵ Ivi, pos. 2726.

¹⁶ Ivi, pos. 1639.

¹⁷ P. ITALIA, *Nota al testo*, in MANGANELLI, *Centuria...*, pos. 2414-2637: 2462.

¹⁸ Cfr. Ivi, 2472-2512.

¹⁹ MANGANELLI, *Centuria...*, pos. 1292.

fata». ²⁰ *Sessantotto*, invece, è proprio la storia del capitano del Vascello Fantasma, dei suoi racconti e della sua improvvisa evanescenza in grado di turbare gli ascoltatori. La contiguità tra le tre centurie è evidente sia in una sequenza che nell'altra, tuttavia l'inversione finale della *Sessantasette* completa maggiormente il quadro del trittico.

Così *Ottantasei* si colloca tra una centuria che indaga la relazione di Egli con le visioni del suo mondo onirico (*Ottantacinque*), vero e proprio «centro del mondo» («Al mattino si prepara a quel momento insondabile del giorno, quel momento di pace e solitudine, in cui aspetta di entrare nella notte, e di essere ammesso al luogo dove si inseguono le deformi, indecifrabili immagini del centro») ²¹ e *Ottantasette*, dove viene raccontato il disagio di un uomo dato dalla relazione con l'«entità tempo». In questo caso, l'affinità tematica di *Ottantacinque* con la prima *Ottantasei*, sebbene in progressione di senso, non ha come approdo le atmosfere tormentate di *Ottantasette*. Ma non solo: la singolarità dell'originaria *Ottantasei* risiede anche nella sua diversa fusione di tensione metafisica e allegoria. Infatti se Lazzarin sostiene con Todorov ²² l'«inconciliabilità del fantastico con l'allegoria», nonché valuta le «tentazioni metafisiche» l'«altro avversario irriducibile del fantastico manganelliano» ²³ – così che per il critico Manganelli partecipa allo sconvolgimento (tutto novecentesco) non solo del romanzo, ma anche del fantastico –, *Ottantasei* sembra aderire maggiormente al genere fantastico classico, poiché risponde più alle esigenze di un flusso narrativo che ad astrazioni concettuali, confinando con una scrittura lirica, e non filosofica; risultando, quindi, paradossalmente fuori contesto. Tale peculiarità di *Ottantasei*, tuttavia, sebbene non armonica con l'organismo di *Centuria*, di sicuro conferisce al testo una sua unica fisionomia nel panorama del fantastico manganelliano; una fisionomia, del resto, per nulla rinnegata dal suo autore che in un primo tempo, rispettoso della struttura e delle esigenze di *Centuria*, la mise da parte, ma a tal punto non ci seppe rinunciare da ripubblicarla in un momento successivo, indipendentemente. Unico esemplare in *Centuria* del fantastico 'naturale', *Ottantasei* racconta una metamorfosi priva di conflitto, una morte priva di cinismo e amarezza, proprio in virtù dell'insolita ambientazione. Se infatti negli altri testi l'insorgere del fantastico portava al collidere di due diverse dimensioni (quella urbana e quella metafisica), quest'insolita centuria propone un mutamento, piuttosto, esponenziale: il paesaggio naturale si modifica in un paesaggio altrettanto naturale, alla cui presunta oggettività del reale (la condizione di partenza) si somma la soggettività, l'ambiente psichico del personaggio (i suoi ricordi, i suoi desideri), evitando proprio quello scontro, quel ribaltamento tra realtà e verità che sconvolge i personaggi manganelliani. *Ottantasei* è forse un invito, un sogno, l'eco nostalgico di un tempo percepito come distante, quasi irrealizzabile, certamente per l'Egli di *Centuria*.

²⁰ Ivi, pos. 1257.

²¹ Ivi, pos. 1623-1628.

²² T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1988, 35-78.

²³ LAZZARIN, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento...* 140.