

DAVIDE CARNEVALE

LA “PAROLA FANTASTICA”: LOGOPOIESI,
RETORICHE DELL’INDICIBILE E MOSTRI VERBALI

Il fantastico in letteratura abita il volto nascosto della luna: con le sue storie notturne di fantasmi, di sconcertanti patti con il diavolo, di oggetti impossibili e insidiosi sdoppiamenti ha, sin dai suoi esordi tardo-settecenteschi, costituito una forma narrativa per sua natura “antagonista”, perfetto contraltare – e nello stesso tempo interlocutore privilegiato – di una scrittura che si voleva a tutti i costi realista e positivista nel senso più ampio del termine. Una letteratura “al negativo” che nel corso degli ultimi due secoli (tanto breve è la sua parabola) ha sotteso nel ruolo di «mauvaise conscience» (Todorov 1970: 176), denunciandone a più riprese ipocrisie e presunzioni, una produzione ritenuta dalla gran parte degli scrittori e degli studiosi come la sola degna di essere presa in considerazione, legata all’idea di un primato della rappresentazione mimetica sull’invenzione immaginativa ed espressione della pervasiva cultura borghese e della sua incondizionata fiducia nel progresso.

Si è subito fatto cenno alla sfera semantica – ricchissima – del genere, popolata da figure talmente memorabili da costituire ormai parte integrante dell’immaginario collettivo (come quella del vampiro, del *revenant*, del golem animato, ecc.); tuttavia, non si può prescindere, nello studio del fenomeno, dal prendere in considerazione la materia prima, il minimo costituente, come sottolinea Rosalba Campra, con cui il racconto fantastico (e con esso tutta la letteratura) è “costruito”, vale a dire la parola, e la parola di una lingua specifica (cfr. Campra 2008: 175). È necessario cioè prendere in esame, per comprendere a fondo le specificità del genere, l’aspetto verbale e sintat-

tico, domandandoci come il fantastico faccia uso del linguaggio per giungere a quella destabilizzazione delle certezze che lo caratterizza.

A segnalare i rischi di un’analisi attenta al solo aspetto tematico (come quella in cui si lancia buona parte della critica meno recente, a ben guardare) è, d’altronde, uno dei più rappresentativi autori fantastici del panorama italiano del Novecento, vale a dire Giorgio Manganelli (1967: 49), che nella sua particolarissima raccolta di saggi *La letteratura come menzogna*, e nello specifico nel breve testo del 1966 intitolato, per l’appunto, «Letteratura Fantastica», scrive:

Il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina, ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti. Occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni; così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo farci talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole.

«Sollevare le botole delle parole per scoprire altre botole» e discendere nell’abisso del testo fantastico. La parola si fa, cioè, punto di accesso, botola, ma si potrebbe anche dire soglia, attraverso la quale il testo fantastico conduce a nuovi piani di significato. Se la parola “realista”, tuttavia, nella sua accezione più ampia, in quanto segno teso in direzione di un referente che non riesce mai nell’effettivo a toccare, aspira per sua stessa natura alla mimesi, alla rappresentazione convenzionale del mondo, la parola fantastica si muove in due direzioni antitetiche: la prima tesa a nascondere, a rendere oscuro e indefinito ciò che il linguaggio non è in grado di abbracciare, ovvero l’irrazionale, l’«impossible à décrire» (Bellemin-Noël 1971: 113) poiché ontologicamente inaccettabile; la seconda tesa a mostrare, nella volontà di sondare i limiti del linguaggio e della dicibilità del reale, che sono poi i limiti stessi della conoscenza. Come recita una delle più celebri massime di Wittgenstein, «i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo».

Attraverso l’irrompere dell’inspiegabile il fantastico viola sistematicamente, in altri termini, tanto i limiti del conosciuto quanto quelli del linguaggio, disarmato di fronte a qualcosa che non può essere colto dalla ragione, determinando quella «*desesperación del escritor*» di cui parla Borges (2016: 340) nel racconto «El Aleph» per indicare la sconcertante consapevolezza di non possedere altro mezzo per evocare l’impossibile e introdurlo nella realtà. Un’ammissione di impotenza in buona misura affettata, studiata con cura e senso dell’effetto, ma proprio per questo ancor più rilevante.

Non reale equivale, si è detto, a “non-linguaggio”: l’indescrivibilità e l’inenarrabilità sono, non a caso, motivi ricorrenti nella narrativa fantastica, basti pensare, per fare un altro esempio illustre, agli incubi indicibili che popolano l’opera di H. P. Lovecraft (2014: 28), a cominciare da quello che dà il titolo ad uno dei suoi primi racconti,

«Dagon» (1919):

Of their faces and forms I dare not speak in detail; for the mere remembrance makes me grow faint. Grotesque beyond the imagination of a Poe or a Bulwer [...]. Then suddenly I saw it. With only a slight churning to mark its rise to the surface, the thing slid into view above the dark waters. Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith.

Una resa del linguaggio, nello scoprire insufficienti le sue possibilità, che trova un'esplicitazione se possibile ancora più netta in quello che probabilmente è il lavoro più conosciuto dello scrittore di *Providence*, vale a dire il racconto del 1928 «The Call of Cthulhu»:

The Thing cannot be described – there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order (Lovecraft 2014: 405).

La rinuncia a descrivere il mostro, persino a nominarlo, se non con un generico e iterato «the thing», a indicare qualcosa che non può essere meglio specificato, si iscrive in quella ricercata costruzione della vaghezza e dell'allusione che nel fantastico esclude ogni possibilità di una lettura passiva: il lettore è calato in abissi di significato che la parola non riesce a illuminare, e a lui è demandato il non facile compito di immaginare l'inimmaginabile, ciò a cui non può essere data alcuna rappresentazione.

La parola fantastica proclama l'incolmabile distanza tra il linguaggio e la violazione della norma di cui è espressione, rispecchiata esattamente nella narrazione dalla distanza che i personaggi (e con questi il lettore) avvertono tra il paradigma vigente, sul quale poggia ogni loro pretesa interpretativa, e ciò che inspiegabilmente si mostra ai loro occhi. Nell'ottica della critica a un concetto univoco, monolitico e positivista, di realtà, centrale nel discorso fantastico, il linguaggio passa così dall'essere strumento celebrativo del *logos*, del fiducioso razionalismo borghese (di cui il grande romanzo ottocentesco è stato il prodotto più rappresentativo), ad essere un sovversivo mezzo di denuncia delle sue ipocrisie e presunzioni, nonché della sua sostanziale inconsistenza. La scrittura si carica, a tal scopo, di tutta una serie di procedimenti linguistico-formali volti a intorbidire le acque, a lasciar intuire, attraverso l'allusione, senza mai “mostrare” direttamente; una retorica dell'indeterminatezza – «de l'indicible», secondo l'efficace definizione di Bellemin-Noël (1971: 112) –, densissima, a cui rimanda il continuo ricorso all'ellissi e alla preterizione, l'incalzare di un'aggettivazione sovrabbondante («vast, Polyphemus-like, and loathsome») che nasconde dietro l'accumulo il suo lavorare per la vaghezza, il fitto intrecciarsi di metafore, sinestesie, ossimori¹ («stupendous monster of nightmares») con cui il narra-

1 «Figura retorica che congiunge separando e separa congiungendo, che salda in un'unità impossibile le contraddizioni» (Cecchini 2001: 29), l'ossimoro occupa un posto privilegiato nella poetica del genere. Si pensi, ad esempio, ai tanti ossimori che costellano le pagine fan-

tore-testimone insegue disperatamente, venute meno le possibilità della denotazione, una connotazione di ripiego in grado di adombrare il collidere di due dimensioni di significato inconciliabili.

Sempre rimanendo nell’ambito marinaresco e dei mostri che abitano le profondità oceaniche caro a Lovecraft, è interessante osservare come ad una simile poetica dell’indicibilità risponda anche uno dei racconti più rappresentativi e conosciuti di Dino Buzzati (1974: 7), vale a dire «Il colombre» (si tornerà in seguito su questo strano vocabolo), pubblicato nel 1966:

Come fu giunto a poppa, il ragazzo si fermò, incuriosito, a osservare una cosa che spuntava a intermittenza in superficie, a distanza di due-trecento metri, in corrispondenza della scia della nave. Benché il bastimento già volasse, portato da un magnifico vento al giardinetto, quella cosa manteneva sempre la distanza. E, sebbene egli non ne comprendesse la natura, aveva qualcosa di indefinibile, che lo attraeva intensamente.

Ancora una volta all’elemento perturbante – in questo caso la strana sagoma che solo il giovanissimo protagonista della storia, Stefano Roi, è in grado di scorgere nella scia della nave – è negata ogni possibilità di rappresentazione, se non quella del tutto insufficiente che assegna a un simile *vulnus* nella trama dell’ammissibile gli incerti contorni della “cosa” indefinibile, di cui non è dato conoscere la natura (proprio perché soprannaturale, “al di là della natura”), nel pieno rispetto di un lessico, si è visto, ampiamente codificato.

Le stesse strategie formali tese a creare indeterminatezza sorreggono, in una prova di virtuosismo parossistico e volutamente di maniera, le pagine centrali del breve romanzo di Tommaso Landolfi *Racconto d’autunno* (1947), in cui il protagonista-narratore, fuggito presumibilmente dalla guerra partigiana trovando rifugio in un cadente maniero nascosto tra le montagne, assiste alla terribile messa nera celebrata dal vecchio proprietario del luogo per rievocare dall’oltretomba la moglie morta:

Questo fumo fluttuante componeva, e ne tremavo, ai miei poveri occhi le più bizzarre forme e mi pareva talvolta concentrarsi, addensarsi, per poi fluttuare di nuovo e di nuovo addensarsi, quasi una creatura sconosciuta volesse, e non riuscisse a farlo, prendere in esso corpo. Vedevo, ecco... Ma che cosa, chi vedevo? Certo non era che un’illusione dei miei sensi. E di nuovo ella (chi altri? Perché ho detto or ora creatura sconosciuta?), ella con disperata violenza, con cieca disperazione, con oscura protervia, voleva in quel fumo incarnarsi, e di nuovo qualcosa o qualcuno glielo impediva, la respingeva. Ma ella era ormai qui. No, che ahimè non v’era, non v’era più da gran tempo, e mai più vi sarebbe stata! Eppure io sentivo... Che cosa potevo io sentire, nel mio stato? Erano i miei nervi scossi e nulla più (Landolfi 2013: 93-94).

L’insorgere dell’irrazionale, continuamente evocato dalla parola fantastica (con-

tastiche di Anna Maria Ortese, a cominciare da quello straordinario che dà il titolo alla sua raccolta di esordio, *Angelici dolori* (1937).

densata nella forma del rituale negromantico, atto essenzialmente verbale) e nella stessa misura immancabilmente procrastinato, non arriva in nessuna occasione a concretizzarsi, rimanendo ai margini di un fitto gioco ipertestuale che sembra «fare il verso» (Calvino 1982: 532) ai modelli della grande tradizione romantica. Così svuotato, il fantastico sopravvive negli effetti di un'atmosfera ricercatamente suggestiva, alimentando un'aspettativa destinata ad essere sempre disattesa; eppure proprio il mancato manifestarsi del soprannaturale, di un accadimento inesplicabile che il testo sembra sempre sul punto di annunciare e che, in fondo, il lettore si aspetta, essendo ormai ben consapevole dei codici del genere, sprofonda la narrazione in un'immobilità carica di attesa che si rivela essere di gran lunga più angosciosa e perturbante dell'improvviso sovvertimento dell'ordine proposto dai logori moduli ottocenteschi.

Da questo punto di vista il romanzo di Landolfi si iscrive perfettamente in quel processo di rinnovamento del genere individuato da Rosalba Campra nel passaggio da un fantastico come «fenómeno de percepción» (quello gotico-romantico, dominato da una forte componente semantica) ad un fantastico come «fenómeno de escritura, de lenguaje» (Campra 1985: 97), posizionandosi di diritto accanto agli esiti più avanzati di tale traiettoria, come il celebre «Casa tomada» (1946) di Julio Cortázar, resoconto dettagliato della presunta occupazione, stanza dopo stanza, della dimora avita dei due protagonisti da parte di alcuni misteriosi invasori di cui non viene mai neppure suggerita la natura, o i racconti di Shirley Jackson raccolti in *The Lottery* (1948), dove situazioni che sembrerebbero presupporre l'imminente affiorare del perturbante restano puntualmente sospese nell'ambiguità.

Prima ancora che nella sua ambivalenza di agente della rappresentazione mimetica e di sua ostinata sabotatrice, la parola fantastica va ad ogni modo considerata nella sua funzione eminentemente demiurgica, nella sua capacità, cioè, di dare vita all'inesistente, andandosi a sostituire poco alla volta a una realtà per cui si nutre solo sfiducia e avversione, sentimenti che Landolfi (cfr. 1999: 57), oltre a ribadire in molte delle sue pagine diaristiche, sottende all'accorata dichiarazione «di attaccamento e amore disperato» per le parole contenute in uno dei suoi scritti più scoperti dal punto di vista autobiografico, «Prefigurazioni: Prato»:

perché io allora avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva di scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà (Landolfi 1994: 103).

La parola a cui lo scrittore di Pico fa riferimento non è, però, quella di uso quotidiano, talmente logora da essere già avvizzita nel momento stesso della sua articolazione, ma una parola nuova, irripetibile, capace di dare vita a una lingua originaria e incorrotta, "assiuolesca" (cfr. Cortellessa 1996; Cecchini 2001: 51-53), come quella che fa parlare ai tanti personaggi femminili delle sue opere, tutti in vario modo legati al mondo ctonio del soprannaturale.

Esattamente su questa traiettoria si muove la vertiginosa logopoiesi che caratterizza – in particolar modo nei suoi sviluppi novecenteschi – il genere, nella prospettiva di un ampliamento delle possibilità rappresentative del linguaggio a cui rimandano tanto il ripiegarsi della parola su sé stessa, il suo contorcersi fino a ridursi a suono inarticolato nello sforzo di colmare il baratro che separa segno e significato, come nel caso dei nomi delle empie divinità immaginate da Lovecraft (*Azathoth*, *Yog-Sothoth*, *Nyarlathept*, ecc.), che l’impulso di segno opposto, “costruttivo”, a cui si abbandona il narratore del racconto landolfiano «La morte del re di Francia» (1935) nel concepire un nuovo vocabolo in grado di segnalare l’impossibile commistione tra regno vegetale e regno animale a cui gli inquieti sogni di Rosalba, giovinetta in pieno subbuglio adolescenziale, hanno dato vita:

Le patate, si capisce, sono animali. Alzano una strana testa con un lungo collo dal loro corpo bitorzoluto. Il collo e la testa verdi, il corpo color terra. Strani animali. Una testa troppo fresca per quel corpo decrepito. Come... come cosa? Ma che si va a pensare, evvia... ma insomma, anche dal corpo dei cani sboccia qualche volta una tenue carne rosata, retrattile e sensitiva come le corna delle lumache. Anzi... Strani animali anche i cani. Che sgomento però! Comunque le patate le chiameremo... mettiamo canie. Ecco una bella parola: «Sbuccia le canie e tagliale sottili!». Certo c’è qualche cosa di misterioso in queste teste tenere delle patate, cioè delle canie (Landolfi 2007: 49).

Parole che nullificano i piani lessicali e sintattici consueti, i soli dotati di senso, anelando allo stesso tempo ad una pienezza di significato che il linguaggio quotidiano non riesce a raggiungere.

Nel fantastico novecentesco accade spesso, poi, che le parole, invece di evocare semplicemente una realtà alternativa, arrivino a un grado tale di densità di significazione da concretizzarsi e prendere vita in creature dalla natura essenzialmente linguistica, entità verbali come il *porrovio*, nato dalle farneticazioni deliranti del protagonista del breve romanzo landolfiano del 1950 *Cancroregina*, nome dell’astronave vivente nel cui ventre l’uomo è costretto a un’eterna deriva nello spazio:

Il porrovio! Che bestia è il porrovio? Mi duole dire che io stesso non lo so, e la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un’aria tra il tapiro e il porco e il babirusa, è quasi senza collo. Compare quando la notte corre come una lepre al sole, colle orecchie trapassate dalla luce; e quando dall’ombra mi spia e mi cova la follia, accovacciata come un gatto, o meglio come un escremento di vacca, cogli occhi gialli. Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola (Landolfi 2011: 91).

Risultato dell’alterazione di una parola di uso comune come *porro* (nel senso di ‘verruca’, di intollerabile ‘escrescenza’ sul tessuto del reale) con l’aggiunta del dittongo finale *-io*, derivato forse dalla matrice “delirio” (cfr. Lazzarin 2007: 316-317), e sospeso tra una realtà del tutto linguistica e una concreta, fenomenica, il porrovio risponde alla tendenza, come si è visto, della scrittura fantastica a spezzare i labili

legami tra la parola e un qualsiasi referente reale, inclinazione che si intreccia all'altrettanto tenace aspirazione a nominare l'innominabile, nella prospettiva di un'esplo-razione della dicibilità stessa del reale. L'estremo esito di un simile percorso, dunque, è rappresentato dal paradossale capovolgimento degli stessi procedimenti linguistici: una volta spezzato qualsiasi filo che ricollegli la parola a un referente ormai svilito e comprovata, anzi, l'impossibilità di instaurare legami sicuri e univoci tra il segno e il suo significato, al linguaggio non resta che crearsi una propria realtà, una dimensio-ne immaginifica fatta di parole che prendono vita in creature sfuggenti e inquietanti, che possono ambire a un'esistenza effettiva soltanto in ragione della loro natura ver-bale. Parafrasando Goya "il sonno del linguaggio genera mostri"; le parole assumono la consistenza dell'apparizione spettrale, veri e propri "fantasmi linguistici", secondo l'ispirata definizione di Amigoni (1997: 20), in grado di restituire un'inquietudine di gran lunga più angosciosa e destabilizzante nei confronti della realtà di quella gene-rata da tutti i mostri o i vampiri della tradizione fantastica ottocentesca.

È facile intuire come queste «parole-vitici», come le chiama lo stesso Landolfi (1967: 236) in *Des mois* per la loro caratteristica di avvilupparsi su sé stesse, perdendo ogni legame con la realtà, provengano dai recessi più oscuri della mente, siano veri e propri affioramenti dell'inconscio «che emergono dal profondo quando la censura si rilassa o cede» (Lazzarin 2006: 278). Questi "vampiri linguistici", primi sintomi del delirio, il cui manifestarsi ossessiona il pensiero portando l'Io a disgregarsi (Amigoni 2004: 83), sono in tal senso indubbiamente *post-freudiani*, fatto che spiega perché la tradizione classica del genere non contempi in alcun modo canie o porrovi. Ecco che i *vipistrelli* – qui il legame con un possibile referente è spezzato irrimediabilmente dalla sostituzione di una sola lettera – che tormentano sempre lo sfortunato narra-tore di *Cancroregina*, non svolazzano all'interno dell'astronave, ma letteralmente tra le pareti della sua scatola cranica (Landolfi 2011: 86).

Quello delle parole-vitici, d'altra parte, non va certo inteso come un fenomeno limitato alla sola scrittura landolfiana; l'intera produzione fantastica del secolo scor-so si presenta, a ben guardare, come un ricco serraglio di queste creature verbali, allarmanti tumefazioni del tessuto linguistico e psichico quali l'*odradek* kafkiano, l'*animale-giglio* di Manganelli, l'*adbekunkus* di Cortázar (2016: 154-55) e le sue *man-cuspie*, bestie irsute con becco e mani il cui nome deriva con buone probabilità dallo spagnolo *mangosta*, capaci con il loro ululato di assediare ancora una volta la mente, provocando lancinanti cefalee:

Entonces, de repente, sobre el pozo negro del sueño donde ya caíamos deliciosamente, somos ese poste duro y ácido al que trepan jugando las mancuspias. Y es peor cerrando los ojos. Así se va el sueño, nadie duerme con ojos abiertos, nos morimos de cansancio pero basta un leve abandono para sentir el vértigo que reptá, un vaivén en el cráneo, como si la cabeza estuviera llena de cosas vivas que giran a su alrededor. Como mancuspias.

Resta da dare, in conclusione di questa serrata ricognizione zoo-linguistica, una

collocazione al già citato *colombre* buzzatiano: se da un lato l'affinità del nome con lo spagnolo *culebrón*, “serpentone” (cfr. Perale 2004), porterebbe ad ascrivere sbrigativamente l'implacabile essere che perseguita il giovane Stefano Roi nello sterminato catalogo di mostri del merveilleux, tra i grandi draghi marini dei bestiari medievali, dall'altro proprio l'inesorabilità della sua presenza, percepita per di più unicamente dalla “vittima” designata, autorizza a sospettare che ci si trovi di fronte a null'altro che alla proiezione di una fantasia scalpitante, alla manifestazione visiva di un'ossessione personale, di sapore melvilliano, per l'avventura in mare.

È lo stesso Buzzati, per nostra fortuna, a sciogliere il mistero e a rivelare, in un'intervista del 1971, la natura tutta verbale della sua creatura, ricondotta alla deformazione dell'inglese *kilometers* in *colomers*, talmente suggestiva da germinare nel mostro-parola attorno a cui è costruito il racconto (cfr. Panafieu 1973: 153-154). Una fascinazione che si moltiplica nelle numerose varianti del nome – «kolomber, kahlou-brha, kalonga, kalu-balu, chalung-gra» (Buzzati 1974: 15) – suggerite sul finale della storia, attraverso cui sembra quasi di intravedere il lungo processo di rimestamento, di elaborazione e “digestione”, subito dalla parola all'interno della testa dello scrittore prima di evadere e prendere vita sulla pagina. La parola fantastica acquista così le ragguardevoli misure del leviatano, al termine di un percorso circolare (si è tentati di dire “evoluzionistico”) che dall'indifferenziato, verso cui resta protesa una retorica vaga e allusiva, passando per una caleidoscopica successione di aggregazioni e frazionamenti logopoietici, arriva alla formazione di organismi “viventi” dalla pura essenza linguistica, semplici agglomerati di morfemi senza significato che, nel palesarsi, attentano alla solidità delle nostre certezze, per guizzare subito via e ricongiungersi nuovamente con l'informe.

BIBLIOGRAFIA

- Amigoni 1997 = Ferdinando Amigoni, *La bestia folgorosa. Il fantasma e il nome in Tommaso Landolfi*, in «Strumenti critici», 83, pp. 1-31.
- Amigoni 2004 = Ferdinando Amigoni, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Borges 2016 = Jorge Luis Borges, *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo.
- Bellemin-Noël 1971 = Jean Bellemin-Noël, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in «Littérature», 2, pp. 103-118.
- Buzzati 1974 = Dino Buzzati, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori.
- Calvino 1982 = Italo Calvino, *L'asettezza è il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine*, Milano, Rizzoli.
- Campra 1985 = Rosalba Campra, *Fantástico y sintaxis narrativa*, in «Río de la Plata», 1, pp. 95-111.
- Campra 2008 = Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Salamanca, Editorial Renacimiento.

- Cecchini 2001 = Leonardo Cecchini, *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press.
- Cortázar 2016 = Julio Cortázar, *Cuentos completos*, Barcelona, Debolsillo, vol. I.
- Cortellessa 1996 = Andrea Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia.
- Landolfi 1967 = Tommaso Landolfi, *Des mois*, Firenze, Vallecchi.
- Landolfi 1994 = Tommaso Landolfi, *Ombre*, Milano, Adelphi.
- Landolfi 1999 = Tommaso Landolfi, *La biere du pecheur*, Milano, Adelphi.
- Landolfi 2007 = Tommaso Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi.
- Landolfi 2011 = Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, Milano, Adelphi.
- Landolfi 2013 = Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi.
- Lazzarin 2006 = Stefano Lazzarin, *Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, in «Italiens, Revue d'études italiennes», 10, pp. 271-291.
- Lazzarin 2007 = Stefano Lazzarin, *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi Novecenteschi», 2, pp. 307-337.
- Lovecraft 2014 = Howard P. Lovecraft, *The Complete Fiction*, New York, Quarto Publishing.
- Manganelli 1967 = Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi.
- Panafieu 1973 = Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori.
- Perale 2004 = Marco Perale, *Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del 'Colombre'*, in «Studi Buzzatiani», IX, pp. 37-46.
- Todorov 1970 = Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.