



VERITÀ E FINZIONE
NELLE RAPPRESENTAZIONI
DISCORSIVE DELLA MODERNITÀ
E DELLA CONTEMPORANEITÀ

a cura di
Elena Ricci



CONVEGNI E CELEBRAZIONI

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

I saggi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti a un processo di *double blind peer review* che ne attesta la validità scientifica

Collana: CONVEGNI E CELEBRAZIONI

Autore: (a cura di) Elena Ricci

Titolo: Verità e finzione nelle rappresentazioni discorsive della modernità e della contemporaneità

ISBN: 978-88-6344-690-6

© Copyright by
Casa Editrice Carabba srl
Lanciano, 2022

Printed in Italy

VERITÀ E FINZIONE
NELLE RAPPRESENTAZIONI
DISCORSIVE DELLA
MODERNITÀ E DELLA
CONTEMPORANEITÀ

a cura di
Elena Ricci

CARABBA

Feticcio e finzione in *Storia di Vous* di Giancarlo Marmorì

Ugo Perolino

Il nome di Giancarlo Marmorì (La Spezia, 1926-Parigi, 1982) entra per la prima volta nel circuito della cultura letteraria italiana degli anni Cinquanta con una piccola raccolta di versi, *Poesie*, il suo libro d'esordio stampato in Francia nel 1957 in una tiratura limitata di cinquecento esemplari. Si tratta di una *plaque* esigua ma con tratti di marcata originalità rispetto alle linee egemoniche della poesia italiana del dopoguerra – contesa tra tardoermetismo e neorealismo – da cui si distanzia per l'attenzione ai processi e ai fantasmi psichici e pulsionali. Estraneo anche alle forme dell'oratoria civile neorealista, con cui non presenta punti di contatto, Marmorì riporta alla luce una rosa di motivi *fin de siècle*, dannunziani e decadentistici, convergenti nella rappresentazione analitica del femminile come proiezione e fantasticazione perversa.

L'innovazione metrica e la sapiente orchestrazione di temi antropologici e psicoanalitici rivelano nell'esordio del poeta spezzino una sicura intelligenza formale. Salvatore Quasimodo include un'ampia scelta di testi nell'antologia *Poesia italiana del dopoguerra*¹, curata in

¹ SALVATORE QUASIMODO, *La poesia italiana del dopoguerra*, Milano, Schwarz 1958, pp. 201 sgg. L'antologia di Quasimodo, realizzata in collaborazione con Roberto Sanesi, resta una delle raccolte più interessanti del decennio per la sottile intelligenza dei curatori capaci di cogliere tempestivamente alcuni segnali minori e defilati, come il libretto d'esordio di Cristina Campo stampato da Scheiwiller (*Passo d'addio*, 1956), le poesie di Marmorì, di Tadini, di Luigi Bertì, americanista, studioso dell'imagismo (*L'Imagismo. Con una piccola antologia*, Padova, Cedam 1944), attivo come traduttore di Poe e di Melville; gli inediti dello stesso Sanesi, e così via.

collaborazione con Roberto Sanesi. Nonostante questo esordio carico di presagi, non sarà però la poesia il linguaggio privilegiato di Marmori – che dal 1951 si è trasferito a Parigi dove esercita la professione di giornalista collaborando con «L'Espresso», «Il Mondo», «Il Corriere della Sera» – ma una prosa raffinata e nervosa, la narrativa e il corsivo saggistico. Negli anni Sessanta pubblica due romanzi sperimentali, apparsi in Francia e in Italia, che gli valgono l'attenzione del Gruppo 63. Risale al 1960 l'incontro con Klossowski, di cui traduce la *Trilogia dell'ospitalità* che esce in volume unico per l'editore milanese Sugar nel 1968².

Il tema centrale delle poesie, come si è detto, è la figura amorosa, o meglio le molteplici e polivalenti proiezioni fantasmatiche che mutano il corpo desiderato in uno oscuro specchio delle ossessioni dell'io. Il lemma “corpo”, e l'intero campo semantico delle sue attribuzioni e parti anatomiche, è termine essenziale per frequenza e densità nei ventidue testi brevi che compongono la raccolta del '57. La presenza della «figura distesa» (IX, v. 4), mitologica e suadente immagine evocatrice di tensioni erotiche e paniche, è descritta per enumerazione di segni in rapporto metaforico e metonimico (o astratto/concreto), con disposizione a chiasmo (ABBA): «Putredine sorgiva, *tondo seno*, *ventre / fine*, biondo mucchio di caglio» (IX, vv. 2-3)³. L'enfasi manieristica dell'ornato retorico indica la disponibilità della scrittura a funzionare come ricettacolo di trame metamorfiche: «Cerca il mondo incolume

² La raccolta di GIANCARLO MARMORI, *Poesie*, Paris, Éditions Caractères 1957, viene stampata in una tiratura limitata di 500 esemplari. Nel corso degli anni Sessanta Marmori pubblica due romanzi che sono l'oggetto del nostro discorso: *Lo sproloquio*, Milano, Feltrinelli, Collana “Le Comete” - n. 29, 1963 (già apparso con il titolo *La parlerie*, Paris, Éditions du Seuil 1962); *Storia di Vous*, Milano, Feltrinelli, Collana “I Narratori” 1965 (ed. francese *Cérémonie d'un corps*, Paris, Éditions du Seuil 1965). Strettamente connessi all'immaginario narrativo – in particolare per l'interpretazione del secondo romanzo, *Storia di Vous* – anche gli interventi saggistici degli anni Sessanta: *Le vergini funeste. La donna fin de siècle*, Milano, Sugar, 1966; *Senso e anagramma*, Milano, Feltrinelli 1968. Nel 1968 appare inoltre presso Sugar la traduzione in volume della trilogia di Klossowski – *La revoca dell'editto di Nantes*, *Roberta stasera* e *Il Suggestore*.

³ I dati metaforici sottolineati («Putredine sorgiva», «biondo mucchio di caglio») sono disposti in forma ritmica (un ritmo chiastico) rispetto agli elementi metonimici o concreti, riportati in corsivo («tondo seno», «ventre fine»).

chiarito dai sogni, / il queto emisfero grafito di metamorfosi / e appena celato sotterra» (V, vv. 1-3). La dimensione onirica dei segni, che stanno allusivamente per altri sensi oscuramente presagiti, mediante condensazione, spostamento, sarcasmo, fissa i lemmi della figura totemica in catene ossimoriche («È castità nell'amore, essere / erotici. Tu puoi raccoglierti in corpo, / convergerlo, tu simulavi la forma del sonno»; XII, vv. 7-9) attraversate dalla fantasmagoria delle figurazioni zoomorfe⁴: «La grazia nuova che sorge a proteggerti / non è amore di te, è mia paura nella tua morte, / è questa vampa che avviva il tuo netto fantasma. / Mi è dato sempre tornare, ma da vasti cammini, / a distruggere il capriccio dei tuoi fiori. Mi è dato / ancora sorprenderti, ma sulla pietra che infransi, / dove t'arresti a pulsare come un ramarro incantato» (XI, vv. 1-7).

Il secondo romanzo di Marmorì, *Storia di Vous*, pubblicato nel 1965 da Feltrinelli nella collana «I Narratori», si collega al fortunatissimo e scandaloso *best seller* francese *Histoire d'O*, apparso a Parigi nel 1954 con prefazione di Jean Paulhan. Stampato con lo pseudonimo di Pauline Réage, ovvero Dominique Aury, allora amante di Paulhan, *Histoire d'O* è il racconto di una sottomissione erotica protratta fino alle più radicali conseguenze. Rispetto al modello francese, Marmorì radicalizza la disposizione della vittima, l'assenza di profondità psicologica che la definisce come netta superficie corporea, quasi catatonica, e la convenzione a offrirsi interamente ai suoi carnefici nel segno di un progetto sacrificale. Ne esce amplificata anche l'ambiguità di una situazione in cui la sostanza del corpo, esposto, reificato, violato, si svuota progressivamente di vitalità.

La figura della protagonista appare enigmaticamente assente, spogliata della parola eppure in primo piano lungo tutto il corso del romanzo. All'esibizione di *Vous* fa da contraltare una sorta di vuoto impenetrabile nel quale sprofonda e si annulla ogni articolazione linguistica. Il narratore assume su di sé l'onere della verbalizzazione del flusso interiore della protagonista, consistente in esatte e diafane per-

⁴ Dove il tema verbale e la presenza zoomorfa, «pulsare come un ramarro», è da ricollegare a XV, vv. 1-3: «Il tuo totem è la serpe opulenta, / grigia di terra, corsiera di calda ombra, / palpito primo del tuo cuore invisibile».

cezioni riferite soprattutto ai colori e alla grana della luce, ai rumori di fondo, al «ronzio monotono della propria solitudine»⁵.

Come O nel castello di Roissy, *Vous* viene portata nella casa in cui il suo «corpo pieno» diviene oggetto di una dolorosa manipolazione. Il «bonheur dans l'esclavage» di cui parla Paulhan nell'introduzione a *Histoire d'O*, segna un legame di dipendenza accolta come esperienza di ascesi, alla maniera dei mistici, volta ad assecondare l'impulso più intimo – la totale appartenenza all'altro – della natura dell'amore. Non si tratta della ricerca del piacere attraverso il dolore, e non è il masochismo la chiave di lettura di queste figure, quanto piuttosto l'adesione incondizionata non solo al richiamo del desiderio ma a un impulso che è scavato «*dans l'envie même qu'on a d'exister*»⁶. Il romanzo di Marmorì capovolge esattamente il senso della formula di Paulhan; non «*bonheur dans l'esclavage*», come paradossale abbandono mistico, ma rituale e cerimonia feticistica che obbedisce a un istinto di morte, incapsulato in una sorta di vuoto assoluto, allo stato puro.

Il racconto inizia nel punto in cui si compie la mutazione della figura femminile in una sorta di idolo di «carne e pietre, pelle e bistro» (SV, p. 80). Nella descrizione che apre *Storia di Vous* la protagonista, il cui nome traduce direttamente la cancellazione dell'identità propria, appare sulla soglia di una vasta sala – la dimensione è quella di un spazio neutro e afoso, una sorta di cornice onirica svuotata di realtà, conforme allo svolgersi delle fantasie perverse – con una blusa di mussolina indossata sopra una corta gonna pieghettata, che ricorda la *jupe plissée* indossata da O nel primo episodio, durante il viaggio al castello. Vous ha «il volto violentemente bistrato, la bocca dipinta a ghirigori, le orbite nere e argento alluminio» (SV, p. 9). Non è solo il trucco pesante come una maschera totemica a rendere la sua figu-

⁵ «Le parve di secernere silenzio e solitudine, di versarli dal fianco come sangue. Polluivano. Lei non era che questo getto e un corpo campito nell'aria. Più che vivere sussisteva. Respirava, gettava ombra, vedeva. Ascoltava il ronzio della propria solitudine, la frequenza d'un silenzio» (SV, p. 109).

⁶ Si veda JEAN PAULHAN, *Le bonheur dans l'esclavage*, in Pauline Réage, *Histoire d'O* (1954), Préface de Jean Paulhan, Paris, Fayard 2012, pp. 4-14, p. 14.

ra «artificiale e animale assieme»⁷. Lo schema corporeo è modificato dall'innesto di parti anatomiche, decorazioni («dalle sue palpebre, al posto delle ciglia, pendevano della frange di pietre minuscole»)⁸, oggetti atti a infliggere piacere o dolore ma soprattutto destinati a rivestire la deperibile materia umana con finiture ornamentali (piume, frange, gioielli)⁹. Al tempo stesso, questi innesti pensati per rendere più dura e permanente la struttura del feticcio, provocano lacerazioni nei tessuti¹⁰, accelerandone la deperibilità. Per effetto dei trattamenti cosmetici (a questo argomento Marmori dedica *Senso e anagramma*) il corpo assume una natura ibrida: «Dai piedi al collo Vous era donna, ma dal collo in su quel corpo pieno si trasformava in una specie di animale araldico dal muso barocco» (SV, p. 9).

Il motivo del sacrificio procede attraverso un complesso sistema di riferimento alla cosmesi e ai suoi strumenti elettivi – creme, trucchi, oggetti e materiali atti a ricoprire la base somatica: cuoio, vetro, metalli preziosi. La protagonista è sadicamente mascherata secondo i desideri che sono proiettati su di lei come su uno schermo neutro, e masochisticamente riflessi verso l'osservatore/spettatore. La sua «volente e nolente prigionia, – si legge nella controcopertina – la strana vestizione, il suo solitario martirio su una collina [...] non poteva essere che assurdo e artificioso: per questo l'aria di carnevale *modern style*, la torbidezza di un universo alla Gustav Klimt, i costumi barocchi, i cosmetici, le pietre preziose e altra cianfrusaglia del feticismo e dell'erotismo di fine secolo». Le linee dell'ornato corporeo, le catene e le gemme che agganciano le carni come strumenti di tortura, riverberano nell'immaginario le «funeste di Gustav Klimt [...] murate vive nella piatta superficie di

⁷ «Vedendola, il Fratello corrugò la fronte e non distinse subito cosa rendesse artificiale e animale assieme» (SV, p. 9).

⁸ *Ibid.*

⁹ «Quegli orpelli non conferivano nulla di sacro o di regale all'aspetto di Vous. Sembrava che fossero i resti d'una metamorfosi lasciata in sospeso tra il bestiale e il divino, tra l'umano e il mitologico. Quelle materie dure e sfarzose, anche se perfettamente incorporate, restavano incompatibili con l'ingenua turgidezza della carne» (SV, p. 12).

¹⁰ «Nessuno poteva soccorrerla e mai lei lo avrebbe preteso. Si sentiva esposta da tempo e per sempre ai limiti d'una sua progressione verso quel che già era, la carne piena e, dalla carne, come tuberì, i gioielli e le piume, l'inutile decenza» (p. 109).

sfoglie d'oro, tempestate di preziosi»¹¹. «Del loro corpo – scrive Marmori in una brillante evocazione della femminilità *fin de siècle* – solo il rilievo della faccia, delle mani e del busto, incastonati nel fondo oro bizantino e barbarico. [...] Anche gli occhi, alla maniera egizia, posano come gioielli nelle orbite truccate. La carne si espande in tre dimensioni, accuratamente modellata, ed è sempre rovente o perlacea. Improprio il suo contatto con le materie dure e piatte che la imprigionano»¹². Eppure, è proprio il contatto improprio del corpo tra la pietra e la carne il *leitmotiv* del romanzo, il filo rosso che lega tutte le stazioni di questo itinerario sacrificale. Per contro, l'ossessione è prevalentemente di natura visiva e pittorica, o cutanea e tattile, ma esclude le suggestioni perverse dell'olfatto: del tutto assenti effluvi, secrezioni, vapori ed essenze penetranti di cui abbondano i *boudoir* di fine secolo.

Le vergini funeste è un saggio fenomenologico sulle rappresentazioni pittoriche e letterarie e sulle ossessioni erotiche nell'area del decadentismo europeo più fiammeggiante e indiscreto. Il metodo seguito è quello dell'ecfrasi, la traduzione, il commento assorto o acutamente ironico di immagini e racconti, da Flaubert a Klimt, da Catulle Mendès a Alberto Martini. Ma il "sistema" è quello di *Storia di Vous*, tra il saggio e il romanzo la materia e le immagini appaiono strette da fitti nodi. Nella galassia delle pittrici simboliste, annota Marmori, Consuelo Fold iscrive la presenza muliebre «nella cornice della cerimonia del sopruso, il suo nudo compare in scorci d'archi e colonnati, su pellicce, sete e broccati, tra armi e scrigni, in una scena sfarzosa, dipinta, dipinta coi colori degli ocelli dei pavoni, *ma stantia e sepolcrale*»¹³. Anche le «belle veneziane e fiorentine» dipinte dalla italiana Juana Romani, prosegue, «esistono più come oggetti di prevaricazione sessuale che come soggetti d'una qualsiasi leggenda o situazione psicologica»¹⁴. E gli accertamenti, le rifrazioni, le iterazioni perfino lessicali, i calchi e

¹¹ Cfr. GIANCARLO MARMORI, *Le vergini funeste*, cit., p. 26.

¹² Ivi, pp. 26-27.

¹³ Ivi, p. 41 (corsivi miei). Nella controcopertina della *Storia di Vous* si legge infatti: «Il tema del sopruso, accettato necessariamente eppure respinto di diritto, era già nello *Sproloquio*, il primo romanzo di Giancarlo Marmori, ma svolto sul piano delle funzioni intellettuali e non dell'erotismo».

¹⁴ Ivi, p. 43.

i segni del desiderio potrebbero essere ulteriormente testati, comprovati, messi a nudo.

Come nelle pagine saggistiche delle *Vergini funeste*, anche in *Senso e anagramma* il tema culturale è l'esplorazione dei fantasmi che il feticista coltiva compuntamente come una religione pulsionale, un rito privato. Sotto la lente d'ingrandimento di Marmori non cadono questa volta le tele e i dipinti della tradizione accademica o decadente europea, ma le immagini fotografiche, i titoli, le didascalie, il contenuto latente che gli strumenti della comunicazione di massa veicolano facendo appello ai desideri inconsci o rimossi. *Senso e anagramma* è un'indagine sulla pubblicità, e segnatamente su uno specifico segmento merceologico – intimo femminile, corsetteria, creme e trattamenti cosmetici, ma anche articoli di valigeria, bilance, ecc. –, verificata su un corpus di riviste specializzate («Harper's Bazaar», «Elle», «Vogue») tra il 1952 e il 1967, «periodo in cui si attesta l'impiego intensivo della fotografia e dei criptogrammi psicoanalitici in questo genere di figurazioni e di letteratura pubblicitarie»¹⁵. In questa tipologia di testi il richiamo di gemme e gioielli si collega ad una specifica dinamica feticista: «alcune iconografie per indumenti intimi situano sagome di supporti in cornici anonime [...], altre si presentano come quadri viventi di regie perverse [...], oppure illustrazioni di una Bibbia satanica feticistica»¹⁶. Le «gemme ad alto contenuto ornamentale», ad esempio, funzionano nel linguaggio pubblicitario come «emblemi del fallo *en trompe-l'oeil*»¹⁷.

Schema, ritmo, fissità cerimoniale – che mira, attraverso procedimenti minuziosamente dolorosi, a trasformare il corpo umano in artefatto totemico, rimuovendo le tracce organiche, gli umori, gli odori, lo sporco. Ciò che resta del tempo anteriore all'ingresso di Vous nella casa, insieme con altri arnesi significativi di una ritualità sacrificale rovesciata, sarcastica, è conservato in una cassapanca dalla cui apertura «sfiatava un odore stantio e freddo, quasi uno spiffero sepolcrale» (SV, p. 70). Dentro si trovano «pochi oggetti rotti o in disuso, una scatola

¹⁵ Cfr. Giancarlo Marmori, *Senso e anagramma*, cit., p. 7.

¹⁶ Ivi, pp. 73-74.

¹⁷ «Non a caso, per la feticizzazione di creme per la pelle non connotanti (sono assorbite dai pori, scompaiono morfologicamente nella morfologia supporto, non possono attestarsi come visibili surrogati) si ricorre alla pubblicità simultanea di gioielli allusivi». Ivi, pp. 75-76.

di latta piena di chiodi, alcuni arrugginiti o storti, uno strano bicchiere di metallo a forma di calice e un paio di tenaglie. Tra le pieghe d'un lenzuolo, nel fondo, c'erano anche un guanto spaiato di Vous e il fazzoletto che lei portava in una tasca del golf il giorno del suo ingresso nella casa. Era secco e accartocciato. E sul lino sporco s'erano formate delle pustole gialle» (*SV*, pp. 70-71).

Il calice, i chiodi, le tenaglie, il lenzuolo, strumenti di un tormento sacro, di una blasfema religione del sacrificio, si confondono con i residui e gli scarti abbandonati di una identità sostituita dal corpo-protesi. In questa prospettiva acquista significato il motivo delle secrezioni organiche (le «pustole gialle» sul fazzoletto) che Vous allontana da sé e che si ripete in una sequenza di poco successiva, quando Domenico, uno dei frequentatori della casa, le offre una «sigaretta, nera dove la saliva s'era rappresa fondendosi alla nicotina» (*SV*, p. 77). Anche le lacrime di Vous, nell'episodio della «strana vestizione» che introduce il martirio finale, scorrendo sul viso coperto di cipria e di bistro si raggrumano in grosse scoloriture arabesche (*SV*, pp. 82-83), rivelando finalmente un'essile reazione, una silenziosa ribellione subito repressa.

“Vedi?” bisbigliò Domenico, e l'altro si fece avanti.

Era un ragazzo ricciuto, i capelli rugginosi, la faccia ossuta ma debole. Avvicinandosi rise, ma le braccia e la testa gli tremavano.

Si curvò anche lui, arricciando un labbro sui denti.

Domenico aveva affondato il taglio d'una mano e ora la teneva nel grasso delle gambe di Vous, l'indice e il pollice scostati.

Vous non s'era mossa. Fissava il nuovo arrivato, ma più che fissarlo lasciava che le sue iridi si librassero nel vuoto.

“È vero, sembra un occhio!” fece il ragazzo e scaricò nel silenzio un altro riso isterico.

Poi tornò a guardare, le narici dilatate, mentre la carne di Vous si contraeva come la polpa di una conchiglia al contatto d'una goccia di limone. A quella contrazione la biglia di specchio appariva e scompariva risucchiata dalle valve.

“Proprio un occhio!” esclamò il ragazzo¹⁸.

¹⁸ *SV*, p. 63.

Il meccanismo in *trompe l'oeil* («È vero, sembra un occhio!» fece il ragazzo») attiva il sostrato feticcistico, l'illusione che l'intero corredo di gemme e pietre preziose riverbera allusivamente, mostrando e nascondendo la biglia/perla. Il testo citato elabora motivi latamente codificati nella produzione narrativa (e pittorica) del secondo Ottocento, da D'Aurevilly a Jean Lorrain e oltre. In Flaubert, nella descrizione della Regina di Saba, è «rilevabile – scrive Marmori nelle *Vergini funeste* – un sottile sadismo mediante metallizzazione della carne»¹⁹, in particolare nel dettaglio dei grandi orecchini il cui peso sforza i lobi. Ma l'artificio decorativo del «capo aggravato e della faccia marmorizzata di pietre, viene ripreso da Lorrain»²⁰, e «altri esempi d'incontinenza sadica resa con l'applicazione di pettorine metalliche, busti, collari, borchie e altre cianfrusaglie del teatro melodrammatico di fine secolo, li si individua ovunque, spigolando nel simbolismo ieratico»²¹.

Nel finale del romanzo non accade nulla. Vous viene abbandonata su una collina scabra, al tramonto, nel freddo vento della notte imminente. È ferita, sanguinante: «Poi il vento si spense. La pioggia scese ingolfandosi nelle crepe del cielo. Vous rimase sulla collina, sola ed esclamata dal suo corpo»²². Una fine che lascia aperto il senso del racconto. Il cerimoniale si è compiuto per consunzione, per logoramento: la costruzione e distruzione del feticcio, conteso tra desiderio e aggressività sadica, è la reale posta in gioco della finzione rituale, ma anche il suo punto cieco, la rivelazione della natura manipolata e disumanizzante del desiderio.

¹⁹ Cfr. GIANCARLO MARMORI, *Le vergini funeste*, cit., p. 65.

²⁰ Ivi, p. 66.

²¹ Ivi, p. 67.

²² SV, p. 123.

Indice

Introduzione <i>Elena Ricci</i>	5
Illacrimata sepoltura: <i>La donna di Altair</i> di Leigh Brackett <i>Alessandra Calanchi</i>	9
Verità e finzione nella narrazione della storia sociolinguistica in Brasile: il mito dell'omogeneità linguistica <i>Valerio Maria De Gregorio</i>	21
Donne del futuro: finzione, scienza e fantascienza al femminile <i>Giovanni Di Iacovo</i>	39
La traduzione come riscrittura mascherata. Jean Charles Vegliante traduttore di Dante <i>Michela D'Isidoro</i>	59
Truth, Lies, and Fiction in (non-)Narratives: Towards a Truer Picture of Richard Jefferies's <i>Amaryllis at the Fair</i> <i>Emanuela Ettore</i>	73

Édouard Corbière, écrivain des matelots: <i>Le Négrier</i> ou l'idiolecte naval au service de la fiction narrative <i>Lorella Martinelli</i>	89
Feticcio e finzione in <i>Storia di Vous</i> di Giancarlo Marmorì <i>Ugo Perolino</i>	99
Philip K. Dick: finzioni, realtà e distopie <i>Elena Ricci</i>	109
The Truth Escapes the Lie: M. P. Shiel's <i>The Purple Cloud</i> as Eco-Apocalyptic Warning <i>Adrian Tait</i>	123
Migrations et naufrages. Périples dans la littérature contemporaine <i>Sara Trabucco</i>	141
<i>Postfazione</i> Il potere delle parole: Gianrico Carofiglio e la ricerca della verità <i>Elena Ricci</i>	169
Nota biografica degli autori	181

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
da *Bibliografica*
Castel Frentano (Ch)

per conto della
Casa Editrice Carabba srl Lanciano
Variante Frentana C.da Gaeta, 37
Tel. e Fax 0872.717250
www.editricecarabba.it
info@editricecarabba.it



Il volume raccoglie una serie di indagini letterarie che interrogano la scrittura nel suo intrecciarsi con i mondi della storia, con i discorsi della scienza, con le proiezioni della psicoanalisi o della sociologia per esplorare il nesso vero/falso e verità/menzogna. Nell'esperienza narrativo-finzionale – a prescindere dal medium comunicativo che la veicola – i due poli di “testimonianza” del reale e “fabulazione” del possibile si intrecciano costantemente come emerge dai vari saggi presentati che documentano alcuni esempi significativi provenienti da diversi contesti linguistico-culturali.

Introduzione di Elena Ricci. Interventi di Alessandra Calanchi, Valerio Maria De Gregorio, Giovanni Di Iacovo, Michela D'Isidoro, Emanuela Ettore, Lorella Martinelli, Ugo Perolino, Elena Ricci, Adrian Tait, Sara Trabucco.



€ 25,00

