Igor Baglioni – Giuseppe Feola – Pietro Li Causi

Un'immaginazione plurale: il molteplice "fantastico" degli antichi. Introduzione[*]

Abstract

Esisteva una letteratura fantastica nel mondo antico? La risposta dipende dai criteri adottati. Se si definisce il fantastico come qualsiasi costruzione immaginaria che si discosti dal reale, esso risulta una costante universale; se invece lo si intende come genere fondato sulla sospensione dell'incredulità rispetto a una visione unitariamente scientifica del mondo, esso appare come un prodotto della modernità. Questa raccolta di studi propone di superare tale alternativa, mostrando come anche nelle culture greca e romana sia possibile individuare forme di costruzione consapevolmente "altre" rispetto al verosimile, inteso nei termini delle specifiche ontologie culturali antiche. Attraverso l'uso immaginativo di saperi ritenuti validi, gli autori antichi elaborano mondi possibili che esplorano i limiti del pensabile senza coincidere necessariamente con mito o religione. In questa prospettiva, più che di un unico "fantastico degli antichi", è opportuno parlare di una pluralità di "fantastici", storicamente e culturalmente determinati.

Did "fantastic" or speculative literature exist in the ancient world? The answer depends on the criteria one adopts. If the "fantastic" is understood as any imaginative construction that departs from reality, it may be regarded as a universal constant. If, by contrast, it is defined as a genre grounded in the suspension of disbelief within a unified scientific worldview, it appears as a product of modernity. The papers collected in this volume seek to move beyond such a dichotomy by demonstrating that Greek and Roman cultures developed forms of representation deliberately distinct from the plausible, as determined by their own culturally specific ontologies. By imaginatively reworking established bodies of knowledge, ancient authors construct possible worlds that probe the limits of what can be conceived, without necessarily coinciding with myth or religion. From this perspective, it is more appropriate to speak not of a single idea of the "fantastic", but of a plurality of historically and culturally situated forms of the "fantastic".

1. *Premessa*

Esiste un genere del "fantastico" nella creazione letteraria, artistica e nella produzione intellettuale dell'antichità greca e romana?

Se ciò che caratterizza l'invenzione fantastica è il suo voluto discostarsi da ciò che è considerato "realmente possibile", ossia da ciò che è considerato possibile realizzarsi *in rerum natura*, accetteremo presumibilmente l'idea che tutti gli esseri umani, nel momento in cui costruiscono una fantasticheria, anche solo a scopo ludico, praticano l'invenzione fantastica: creano un mondo fittizio, da loro consapevolmente reputato irreale, e in certi casi impossibile.

Ma se, invece, come tratto distintivo del genere prendiamo quello che ha caratterizzato la narrativa fantastica dei moderni, più o meno dal XVIII secolo in poi, ossia la richiesta, al lettore, di una volontaria e consapevole sospensione dell'adesione a una visione "scientifica" del Mondo quale, non a caso, si era venuta stabilizzando nei cento anni precedenti – pensiamo, ad esempio, per citare due autori molto eterogenei l'uno rispetto all'altro, a Walpole o Voltaire

[*] I parr. 1 e 10 sono stati scritti da Li Causi e Feola; i parr. 2-7 sono stati scritti da Baglioni; il par. 8 è stato scritto da Li Causi; il par. 9 è stato scritto da Feola. Le abbreviazioni sono quelle utilizzate in Liddell-Scott-Jones (LSJ), *Greek-English Lexicon*, e *Oxford Latin Dictionary* (OLD), per cui cf. risp. https://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/01-authors_and_works.html (acc. 26.7.2026) e https://academic.oup.com/edited-volume/61673/chapter/560372924 (acc. 26.7.2026). Per autori e opere non menzionati in LSJ e OLD si è citato per esteso.

– , è chiaro che il genere fantastico, così definito, non potrà essere ravvisato altrove che nel mondo posteriore alla rivoluzione scientifica dei secoli XVII e XVIII. Il rischio quindi è di dare del "fantastico" o una definizione troppo larga, inutile alla domanda che ci vogliamo porre, o troppo stretta, tale da forzare da subito una risposta negativa.

È chiaro, a questo punto, che dobbiamo introdurre qualche elemento di problematizzazione: pena, il rischio di affrontare il discorso in un modo che potrebbe apparire troppo ingenuo; in fin dei conti, sembra controintuitivo, ai limiti del partito preso, negare all'*Orlando furioso*, coi suoi maghi, le sue maghe, i suoi ippogrifi, lo *status* di opera a soggetto fantastico solo perché il distanziamento scettico di Ariosto nei confronti di Alcina, di Atlante e dell'ippogrifo non può avere lo stesso fondamento epistemologico e sociologico di quello di Walpole nei confronti dei suoi fantasmi.

2. *Le plurali accezioni del fantastico*

Chiediamoci dunque: cosa dobbiamo intendere per "fantastico"? Se, per un primo orientamento in merito, prendiamo spunto da quanto riportato nel vocabolario online della Treccani, alla voce "fantàstico" possiamo leggere quel che qui segue:

> **fantàstico** agg. [dal lat. tardo *phantastĭcus*, gr. φανταστικός] (pl. m. *-ci*). – **1.** Della fantasia: *capacità*, *potenza f.*; *virtù f. ovvero immaginativa* (Varchi). **2. a.** Più spesso, creato dalla fantasia, che è frutto di fantasia, o in cui ha parte prevalente la fantasia: *un racconto f.*; *letteratura*, *narrativa f.*; *non posso credere che la perfettissima specie di poesia sia la f.* (T. Tasso); *l'arbitrarietà delle caratterizzazioni e degli intrecci può rendere*, *in radice*, *favoloso un comportamento*, *dimodoché l'effetto di spaesamento e di meraviglia che suscita normalmente la letteratura f. può essere creato anche da una comune storia realistica* (Sergio Solmi); *pitture f.*; *una f. decorazione*; *un castello f.* (in quanto descritto o rappresentato in opere d'immaginazione). In partic., *architettura f.*, locuz. con cui si fa di solito riferimento a opere architettoniche in cui predomina l'aspetto spettacolare, ottenuto mediante l'uso di forme bizzarre, eccentriche e grottesche: ne sono esempî alcune creazioni di architettura manierista, come il *Bosco sacro* di Bomarzo, e, più recentemente, le opere dell'architetto catalano A. Gaudí (1852-1926). **b.** Che non ha fondamento se non nella fantasia, quindi irreale, immaginario: *un mostro f.*; anche di oggetti o fatti reali, ma che per essere straordinarî, inconsueti, fuori della norma, sembrino creati dalla fantasia: *un paesaggio fantastico*. Sostantivato con valore neutro: *narrazione*, *avvenimento che ha del fantastico*. **c.** Per iperbole, è usato spesso con valore genericamente superlativo e ammirativo: *uno spettacolo f.*; *un gol*, *un canestro f.*; *un romanzo*, *un film f.*; *è stato un viaggio f.*, *abbiamo fatto una vacanza f.*; *ha una memoria f.*; anche di persona che dimostri doti o dia di sé prove non comuni: *una donna f.*; *sei stato f.!*; assol., come esclamazione di ammirato stupore: *fantastico!* **3.** Di persona, bizzarro, originale, stravagante: *un uomo un poco sospettoso e f.* (Gelli); *poteva ... cavarsi anche lui la voglia d'essere un po' f.* (Manzoni). **4.** s. m. In araldica, figura chimerica mostruosa, composta dall'accostamento di parti del corpo di varî animali[1].

La voce ci attesta come, nel sentire diffuso, oggi, il "fantastico" sia appunto un prodotto della fantasia, qualcosa di creato dall'immaginazione ma che non trova riscontro nel mondo reale in cui si vive e, pertanto, si ponga sul piano dell'irrealtà, del fittizio, di ciò che è senza sostanza e concretezza. Inoltre, nel suo essere al di là della norma, dell'ordine di tutti i giorni, della realtà che conosciamo direttamente e delle leggi che la regolano, il "fantastico" si presenta anche come qualcosa che per sua natura è incredibile, meraviglioso, straordinario,

[1] Link: https://www.treccani.it/vocabolario/fantastico/?search=fant%C3%A0stico%2F (consultato il 27/01/2026). Il grassetto è nel testo originale che si cita.

oppure, a volte all'opposto, a volte allo stesso tempo, inquietante, orrido e terrificante. Ed è sempre per via del suo essere al di là della norma che regola l'accadere di eventi considerati, a torto o a ragione, corrispondenti a ciò che usualmente accade in natura, che il "fantastico" può designare anche quanto, pur appartenente all'ambito del reale, si presenta come bizzarro, eccezionale, inconsueto e stravagante. Nel suo insieme, quindi, il "fantastico" è essenzialmente "diversità", una diversità che, come abbiamo in parte già evidenziato, a volte scivola nel mostruoso, in ciò che è orribile e la cui estraneità ci mette a disagio, incute paura, provoca timore. Da questi aspetti, discende anche il fatto che il termine possa essere impiegato per indicare le incredibili creature ed entità, aventi tratti anormali, mostruosi o straordinari, che popolano fiabe, leggende, miti e tradizioni popolari, come, parimenti, le figure chimeriche, aventi medesime caratteristiche, nate dall'immaginazione di artisti e letterati[2].

3. *La problematicità del fantastico come categoria analitica*

Le accezioni di "fantastico" di uso quotidiano, che abbiamo passato brevemente in rassegna al par. 2, hanno assunto spesso, quasi naturalmente, anche la funzione di criteri e di categorie di analisi che, in relazione a un determinato tema, gli studiosi hanno impiegato nelle loro ricerche. In quest'ambito, sono divenute bussole di orientamento, parametri per l'ordinamento dei dati o fondamenta di interpretazioni e chiavi ermeneutiche. Nel tempo, però, questa tendenza ha rivelato i suoi limiti analitici, intorno ai quali si è sviluppato un dibattito molto articolato, ma la cui ragione di fondo, riscontrabile apertamente in buona parte delle riflessioni al riguardo, può essere facilmente riassunta ed esposta in maniera chiara e basilare da quanto scrive, dopo aver ripercorso le diverse accezioni in uso del termine 'fantastico', Stefano Lazzarin per il campo degli studi letterari e le problematiche relative alla definizione dei generi narrativi:

> Queste informazioni ci consentono di afferrare la polivalenza del termine e il suo nesso con la facoltà della mente umana che chiamiamo *fantasia*; ma quando cerchiamo di applicarle al campo della letteratura, ci resta ben poco. Se accettiamo di definire come "fantastico" un testo perché «creato dalla fantasia», perché in esso «ha parte prevalente la fantasia», perché non corrisponde a un'ipotetica realtà a esso esterna […], dovremmo ammettere che «tutta la letteratura è fantastica». Questa provocatoria affermazione è stata fatta da due scrittori argentini contemporanei che a loro volta si sono cimentati con il fantastico, **Jorge Luis Borges** (1899-1986) e **Adolfo Bioy Casares** (1914-1999); essi scrivono:
>
> Nessuno crede veramente che in un paese della Mancia il cui nome non volle ricordare l'autore visse un cavaliere che per l'abuso di libri di cavalleria si lanciò per le vie della Castiglia con armatura, spada e lancia. Così nessuno crede che in un'estate di Pietroburgo uno studente assassinò un'usuraia per emulare Napoleone[3].
>
> L'obiezione è sensata; se adottassimo questa logica, il *Don Chisciotte* (1605-15) di **Miguel de Cervantes Saavedra** (1547-1616) e *Delitto e castigo* (1866-67) di **Fëdor Dostoevskij** (1821-1881) dovrebbero essere classificati come testi fantastici. Il fatto è che un conto sono i significati d'uso del termine "fantastico", quelli riconosciuti dal dizionario; e un conto è il suo

[2] Per una trattazione approfondita riguardo al rapporto tra immaginazione e realtà nell'ambito della storia culturale dell'Occidente, dall'antichità ai nostri giorni, si veda HUME (1984).
[3] BORGES – BIOY CASARES (1992, IX).

> significato storico-letterario, che sorge nel corso dell'Ottocento ed è stato al centro di un acceso dibattito teorico soprattutto negli ultimi trent'anni[4].

Questo paradosso di fondo si è ovviamente presentato in modalità diverse a seconda dell'oggetto della ricerca e dell'ambito degli studi (letterari, storici, storico-culturali, ecc.), così come sono stati molteplici i tentativi di soluzione, le modalità di restringere il campo e di individuare un criterio convenzionale di orientamento che non solo si rivelasse effettivamente utile in fase analitica, ma che potesse avere anche la più ampia condivisione possibile[5]. All'interno di questo ampio quadro, tra linee di azione, posizioni e tendenze alternative, possiamo comunque rilevare tre prospettive che risultano prevalenti rispetto all'insieme e che contraddistinguono principalmente, ma non solo, gli studi letterari e storico-culturali relativi alle narrazioni fantastiche. Da queste e dal dibattito relativo possiamo trarre dei punti di raffronto e una prima guida per interrogarci circa la possibilità di individuare, a partire dalla documentazione letteraria, un "fantastico" proprio dei Greci e dei Romani.

4. *Il fantastico come genere narrativo e il fantastico contemporaneo*

Possiamo annoverare, in una prima prospettiva, quanti hanno mirato a rintracciare quali siano state le prime opere letterarie in cui sono attestate le plurali accezioni del "fantastico" attualmente presenti nel nostro immaginario. Una volta individuate, queste opere sono state oggetto di analisi in rapporto al loro tempo e al loro luogo di composizione, come frutto di questi fattori e riflesso della temperie culturale ed evenemenziale propria di quel periodo. Similmente, anche le possibili accezioni del "fantastico" qui presenti sono ugualmente poste in relazione al contesto e interpretate secondo la medesima ottica. Pur tra diverse sfumature e letture divergenti, tutto sommato vi è stato un sostanziale accordo nell'individuare nella prima metà dell'Ottocento l'arco cronologico in cui le opere in questione sono state redatte e pubblicate. I loro autori hanno tutti tratto ispirazione dalla medesima opera, un libro il cui successo l'ha portato a divenire per artisti e scrittori un modello di riferimento a cui guardare, un archetipo a cui attenersi per i temi da affrontare e le trame da intessere o da cui partire per costruire nuove storie che potessero essere originali nelle vicende narrate e nella forma in cui queste venivano raccontate. Si tratta di una raccolta di racconti brevi pubblicata dallo scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann (1776-1822), edita in due volumi, il primo dei quali dato alle stampe nell'autunno del 1816, il secondo nel corso del 1817. Il titolo della raccolta è *Nachtstücke*, "Notturni". Ed è proprio per indicare il contenuto dei racconti che vi possiamo leggere – cosa che li contraddistingue rispetto ad altre narrazioni – che per la prima volta viene impiegato, secondo le accezioni contemporanee, il termine "fantastico". Questo avviene in Francia, nel 1828, quando comincia ad essere disponibile per i lettori la traduzione in francese delle inquietanti storie di Hoffmann, le quali vengono presentate, appunto, come *fantastiques*. Nemmeno molto dopo, questa designazione occasionale sarà nuovamente utilizzata per indicare racconti di altri autori che per forma e contenuto ricordavano quanto raccolto nei *Notturni*, somiglianza dovuta, almeno nella maggior parte dei casi, al successo di Hoffmann, al fatto che queste storie avessero toccato un sentire diffuso al tempo, aspetti della temperie culturale romantica dell'epoca. Nasce così un vero e proprio genere letterario: il fantastico. I principali scrittori le cui opere (o alcune tra esse) possono

[4] LAZZARIN (2015, nel paragrafo *'Fantastico': su alcuni significati del termine*). Il grassetto a sottolineare il nome degli autori menzionati è presente nel testo originale che si cita.

[5] Riguardo al dibattito relativo alle categorie di analisi da applicare alle narrazioni fantastiche e sui criteri alla base delle definizioni inerenti proposte, oltre al già menzionato testo di Lazzarin, si vedano: WOLFE (1986); ATTEBERY (1992, 1-17); CESERANI (1996, 7-12, 49-74).

essere ascritte a questo genere sono i seguenti: Prosper Mérimée (1803-1870), tra i cui racconti fantastici si può ricordare una delle opere cardine di questo genere, *La Vénus d'Ille*, "La Venere d'Ille", pubblicata nel maggio del 1837 sulla rivista *Revue des Deux Mondes*; Edgar Allan Poe (1809-1849) le cui antologie di racconti, quali *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, "Racconti del grottesco e dell'arabesco", pubblicata nel 1840, e *Tales*, "Racconti", pubblicata nel 1845, sono delle pietre miliari del genere; Théophile Gautier (1811-1872), tra le cui opere fantastiche spicca in particolare la novella *Jettatura*, pubblicata nel 1856 a puntate sulla rivista *Moniteur universel*, con il titolo originale *Paul d'Aspremont, conte*; Guy de Maupassant (1850-1893) il cui racconto fantastico più importante è sicuramente *Le Horla*, "L'Horla", pubblicato in una prima versione sul quotidiano *Gil Blas*, nel 1886, e, nella versione più nota, nel 1887, in una antologia, *Le Horla*, che da questo racconto trae il titolo.

Quel che accomuna questi racconti, nonostante le differenze, è l'aspetto centrale che li qualifica a livello narrativo: l'inquietante irruzione destabilizzante del soprannaturale nella realtà quotidiana in cui sono ambientate le vicende dei protagonisti. Si tratta di una realtà dove il prodigio e il miracolo, il numinoso e il sacro, il magico e ogni entità che appartiene a queste sfere sono stati banditi. È un mondo sorretto dai rigidi parametri della razionalità della fisica ottocentesca e dalle sue leggi, dove non c'è spazio per le superstizioni e per quanto non rientri in una logica materialista. In questo contesto, il palesarsi dell'Inspiegabile è pertanto percepito come una minaccia, qualcosa di maligno e pericoloso che con il suo manifestarsi pone le convinzioni dei protagonisti circa la realtà in crisi. Ciò provoca angoscia, confusione, paura e spavento. La descrizione più vivida di queste sensazioni la si può rintracciare nei *Notturni* di Hoffmann che, anche in questo aspetto, offrono agli scrittori a venire il prototipo di riferimento[6]. In particolare, il racconto più importante da questo punto di vista è *Der Sandmann*, "L'uomo della sabbia", pubblicato in origine nel 1815 e poi riedito nella raccolta. Non a caso, Sigmund Freud (1856-1939) trarrà spunto da questo racconto per scrivere uno dei suoi articoli più noti, *Das Unheimliche*, "Il perturbante", pubblicato nel 1919. Lo stato di alienazione e turbamento che Freud analizza nell'articolo – e che viene raffrontato a ciò che prova il protagonista del racconto di Hoffmann, Nathanael, e che ne causerà la follia – è definito dallo studioso austriaco come una sensazione di angoscia e paura che viene in essere e tormenta l'individuo nel momento in cui questi sente una cosa, una persona o un avvenimento come familiari ed estranei al tempo stesso: il che precipita il malcapitato in una condizione di confusione e timore che nei casi più gravi può condurre alla nevrosi, al delirio e alla pazzia[7].

Partendo dalla constatazione di quanto abbiamo qui riassunto, gli studiosi hanno in seguito ripercorso l'evolversi di questa letteratura nel tempo, soffermandosi però anche su quelle esperienze artistiche affini che hanno contribuito a plasmare l'immaginario fantastico dei lettori. Questo non è infatti debitore solo di Hoffmann e dei suoi eredi, ma ha attinto anche ad altre fonti: gli antecedenti romanzi gotici; opere coeve come *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, "Frankenstein o il moderno Prometeo", di Mary Shelley (1797-1851), pubblicato in una prima versione nel 1818 e, più avanti, nel 1831, riedito con modifiche; la successiva letteratura inglese di età vittoriana, tra i cui autori non mancano scrittori affascinati dai miti e dalle leggende, dall'insolito e dal meraviglioso, dal macabro e dall'orrore, o che esprimono nei loro racconti sogni e speranze, paure e timori, per quelle mirabolanti macchine e meravigliose conquiste che la scienza sembra porre a portata di mano, promettendo, a seconda

[6] TODOROV (1970); TRAILL (1996); CESERANI (1996, 13-27); SANDNER (2004); MELANI (2013, paragrafi: *Tutto comincia da Todorov, o quasi:* das Wunderliche *e* das Wunderbare; *Il quadro culturale: dalle moderne origini settecentesche all'avvento dei primi capolavori romantici*); GIBSON (2013); LAZZARIN (2015, paragrafi: *La riflessione teorica*; *Una definizione*); FLUGT (2017); ROAS (2018, 6-8, 14-21); PUGLIA (2020, 43-88).

[7] SANDNER (2004, 74-101); MELANI (2013, paragrafo: *Tutto comincia da Todorov, o quasi:* das Wunderliche *e* das Wunderbare); ROAS (2018, 15 s.).

delle convinzioni di chi l'ascolta, una nuova Età dell'Oro oppure una tenebra di male senza fine. Un immaginario, quello del fantastico, cui ha contributo anche la letteratura inglese per l'infanzia, la cui "fiaba" fantastica più famosa è sicuramente *Alice's Adventures in Wonderland*, "Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie", pubblicata nel 1865 da Lewis Carroll (1832-1898). Da tutto questo, nasceranno a poco a poco, nel corso del primo Novecento, altri generi letterari, come la fantascienza, il fantasy, l'horror, il *weird* e altri ancora. Nuove tipologie di narrazioni che andranno a prendere forma e concretezza anche in altri *medium*, dal cinema al fumetto. La ricostruzione di questo percorso vede ogni sua tappa, così come ogni opera presa in considerazione, analizzate sempre in rapporto al quadro culturale, politico ed evenemenziale in cui si collocano, come loro specchio ed esito[8]. Se in questa sede non possiamo illustrare tutto ciò nel dettaglio, dobbiamo però aver comunque chiare a noi stessi le conclusioni a cui questo percorso storiografico è giunto. Quel che in questa linea vede una concordanza di massima può essere esposto in breve come segue:

> a) L'immaginario presente in queste narrazioni è il frutto del quadro storico-culturale che lo esprime e ne determina gli aspetti essenziali[9].
> b) I presupposti che rendono possibile l'esplicarsi di questo immaginario sono fenomeni propri e peculiari della contemporaneità e costituiscono i pilastri portanti di quest'ultima. Questi presupposti sono la Rivoluzione Scientifica, la Rivoluzione Francese, la Rivoluzione Industriale, lo svilupparsi dell'economia di taglio capitalista, il processo di secolarizzazione e di ridefinizione della sfera spirituale. Il definirsi di questo immaginario avviene inoltre all'interno di correnti di pensiero e movimenti culturali propri della contemporaneità, come ad esempio il Romanticismo tedesco, che contribuiscono a fissarne i tratti[10].
> c) Le diverse declinazioni del fantastico vigenti oggi sono di conseguenza un prodotto esclusivo del mondo contemporaneo. Nascono da una rottura con quanto caratterizzava la società europea nei secoli precedenti. Non c'è continuità. Semmai, in alcuni casi, vi è ripresa e rielaborazione di elementi tratti dalle opere letterarie delle epoche precedenti, un'apparente impressione di coincidenza e similarità data dal ripresentarsi di un sapere e di un immaginario di altre età che sono stati sì tramandati, ma secondo accezioni e significati differenti rispetto a quelli originari, essendo mutato lo sfondo complessivo in cui erano inseriti e di cui erano riflesso[11].
> d) Da ultimo, l'immaginario presente in queste narrazioni contemporanee, veicolato tramite una pluralità di *media*, ma comunque sempre presentato come "fantastico" ai fruitori, ha contribuito a formare le diverse accezioni del "fantastico" oggi presenti nelle nostre società, secondo un processo che per molti aspetti potremmo definire circolare[12].

È quindi opportuno, dato il quadro emerso, cominciare a stabilire una terminologia convenzionale per intendersi senza fraintendimenti nel corso di questa trattazione. Parleremo

[8] Per un'analisi nel dettaglio di questo percorso, si veda: PRICKETT (1979); SANDNER (2004); MELANI (2013, paragrafo: *Il quadro culturale: dalle moderne origini settecentesche all'avvento dei primi capolavori romantici*); LAZZARIN (2015, paragrafi: *Origini e sviluppo storico*; *Romanzi 'gotici': l'antefatto*); FLUGT (2017); ROAS (2018, 6-16); BAGLIONI (2023).
[9] Cf. ROAS (2018, 16); BAGLIONI (2023).
[10] Per un approfondimento: CESERANI (1996, 99-116); MELANI (2013, paragrafi: *Il piacere della paura*; *Il quadro culturale: dalle moderne origini settecentesche all'avvento dei primi capolavori romantici*); LAZZARIN (2015, paragrafo: *Origini e sviluppo storico*); FLUGT (2017); ROAS (2018, 5-6); BAGLIONI (2023).
[11] Cf. ATTEBERY (1992, 1-17); FLUGT (2017); WEINER (2017); ROAS (2018, 24); BAGLIONI (2023).
[12] PETERSEN (2016); BAGLIONI (2023).

perciò di "fantastico contemporaneo" per indicare nel loro insieme la pluralità delle declinazioni attuali del fantastico narrativo, ponendo in essere pertanto una categoria comprensiva di fantascienza, fantasy, horror e altri generi, e intendendo questa pluralità, nelle sue varie articolazioni, come frutto e specchio specifico del mondo contemporaneo. Parleremo invece di "fantastico come genere narrativo" per indicare quella tipologia di narrazioni che nasce in seguito al successo dei *Notturni* di Hoffmann e ne presenta le medesime caratteristiche poc'anzi descritte.

5. *Il fantastico come genere universale*

Completamente all'opposto rispetto alla prospettiva sulla quale ci siamo soffermati finora, si trova una linea di studi all'interno della quale il termine "fantastico" viene impiegato per indicare tutte quelle opere narrative che, dall'antichità al presente in cui viviamo, dall'*Epopea di Gilgamesh* e da Omero fino a Tolkien e Asimov, siano incentrate su avvenimenti, dimensioni o entità che esulano dall'ordine scientifico del reale per come noi oggi lo intendiamo[13]. In riferimento a questa linea utilizzeremo come terminologia convenzionale per definirla la dizione "fantastico come genere universale". Una postura, questa, a cui spesso si accompagna, tramite l'accostamento ai grandi classici della letteratura, un intento apologetico, di rivalutazione delle narrazioni fantastiche correnti di fronte a un pubblico e a una critica che le ritiene essenzialmente produzioni fabulatorie meramente di intrattenimento, basate sul fittizio, su ciò che non è vero, disimpegnate e, quindi, creazione artistica di seconda, se non infima, categoria[14].

L'idea di un "fantastico come genere universale" è stata oggetto di critiche plurime:

a) Perché tende a stabilire una distinzione troppo netta tra due tipi di rappresentazione narrativa e a contrapporli come opposti: la rappresentazione realistica, che, secondo quest'ottica, si caratterizza per la descrizione puntuale e veritiera di ciò che esiste e ha come unico metro di valutazione la fedeltà al quotidiano, senza che vi siano voli di fantasia; la rappresentazione fantastica, che, sempre secondo quest'ottica, esula invece completamente dalla descrizione puntuale e veritiera di ciò che esiste e si caratterizza per l'ampio uso dell'immaginazione e per il volare lontano dal nostro quotidiano. Abbiamo già visto, nel citato passo di Lazzarin, come questa distinzione così netta si riveli problematica e poco fondata[15].

b) Perché tende ad annoverare in un'unica categoria opere molto diverse tra loro per caratteristiche, generi, temi trattati e contesto storico-culturale di redazione e fruizione[16].

c) Perché non considera come la categoria del "fantastico", nelle accezioni attualmente diffuse, si sia costituita su prodotti narrativi composti e realizzati in Europa e America del Nord in età contemporanea. La sua proiezione in altri contesti non può pertanto avvenire senza una riflessione critica preliminare[17].

---

[13] Cf. RABKIN (1979); SANDNER (2004, 6); MELANI (2013, paragrafo: *Il quadro culturale: dalle moderne origini settecentesche all'avvento dei primi capolavori romantici*).

[14] Un'ampia rassegna di esempi si può trovare negli estratti raccolti in SANDNER (2004).

[15] WOLFE (1982); HUME (1984); ATTEBERY (1992, 1-17); SANDNER (2004, 6-8); MELANI (2013, paragrafo: *Tutto comincia da Todorov, o quasi:* das Wunderliche *e* das Wunderbare); PETERSEN (2016).

[16] TODOROV (1970, 35); WOLFE (1982); PETERSEN (2016).

[17] HUME (1984); MELANI (2013, paragrafo: *Tutto comincia da Todorov, o quasi:* das Wunderliche *e* das Wunderbare); PETERSEN (2016); ROAS (2018, 24 s.).

> d) Perché non tiene in considerazione come in ogni epoca e luogo vi siano idee diverse su ciò che vada inteso come reale e irreale, credibile e incredibile, normale e anormale, verosimile e inverosimile, né si interroga sull'esistenza o meno di queste dicotomie nei contesti presi in esame e, nel caso, quali sensi e significati vi assumano[18].

6. *Il fantastico come categoria estetica ed emozionale*

In una ulteriore prospettiva diffusa, il termine "fantastico" può essere inteso come una categoria estetica che designa narrazioni capaci di suscitare angoscia, alienazione, meraviglia o paura[19]. Parleremo in questo caso di "fantastico come categoria estetica ed emozionale". Si tratta di una linea presente non solo in parte della critica e degli studi, ma che possiamo riscontrare anche in alcuni saggi di grandi maestri del fantastico contemporaneo. Si pensi ad esempio a questo passo di Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), tratto dal suo *Supernatural Horror in Literature*, "L'orrore soprannaturale in letteratura", redatto tra il 1925 e il 1927, rivisto e ampliato successivamente tra il 1933 e il 1934:

> Com'è naturale, non ci si può aspettare che ogni racconto *weird* si conformi in modo rigoroso a un modello teorico. Le intuizioni dell'artista possono assumere forme diverse da caso a caso, e anche il tessuto più smagliante può rivelare qualche occasionale opacità. Oltretutto, gran parte di quanto di meglio è reperibile nel campo del *weird* è frutto di un lavorio inconscio, e come tale suole rinvenirsi in schegge memorabili disseminate fra materiali che cumulativamente possono sortire effetti di tutt'altro genere.
> Fra tutti, l'elemento di sovrana importanza è l'atmosfera. Il criterio ultimo di autenticità non è infatti la tessitura di una trama, ma la creazione di una data sensazione. Potremmo anzi affermare, in linea di principio, che qualunque narrazione *weird* si proponga lo scopo di istruire o di produrre un effetto sociale, o in cui i prodigi orrorosi vengano infine interpretati per via di cause naturali, non esprime autentico terrore cosmico.
> In ogni caso, resta il fatto che tali narrazioni possiedono spesso, se ne consideriamo singoli passi isolati, elementi di atmosfera tali da soddisfare ogni condizione richiesta dalla genuina letteratura dell'horror soprannaturale. Dobbiamo perciò giudicare una storia *weird* non dall'intento autoriale, né dalla semplice meccanica dell'intreccio, ma dal livello d'intensità emotiva [*emotional level*] che essa riesce a raggiungere all'apice dei suoi sviluppi non realistici. Se vengono suscitate le sensazioni adeguate, è necessario assumere tale acme, per le sue intrinseche qualità formali, come esempio di letteratura *weird*, a prescindere da quanto prosaica possa risultarne la successiva anticlimax.
> L'unico criterio di valutazione del *weird* autentico è semplicemente questo: se la vicenda narrata riesca o meno a ispirare nel lettore una profonda sensazione di smarrimento all'idea di un contatto con mondi e poteri ignoti; eccitando larvatamente in lui una certa disposizione all'ascolto attonito, come se ci si attendesse di udire da un momento all'altro il battito di ali nere, o il brancicare di forme ed entità aliene al limite estremo dell'universo conosciuto. E, com'è naturale, quanto più compiutamente e solidalmente un racconto è in grado di veicolare tali effetti di atmosfera, tanto migliore risulterà il suo valore artistico nell'ambito che gli è proprio[20].

[18] WOLFE (1982); HUME (1984); MELANI (2013, paragrafo: *Tutto comincia da Todorov, o quasi:* das Wunderliche *e* das Wunderbare); PETERSEN (2016); ROAS (2018, 24 s., 28 s., 34).
[19] FLUGT (2017).
[20] La citazione è tratta da una traduzione italiana del saggio a cura di Massimo Scorsone di prossima pubblicazione per Feltrinelli. Cf. TODOROV (1970, 36); SANDNER (2004, 102-105); MELANI (2013, paragrafo: *Tutto comincia da Todorov, o quasi:* das Wunderliche *e* das Wunderbare); ROAS (2018, 8).

Ora, come è evidente, in questa linea si proiettano sui fruitori delle narrazioni emozioni e sensazioni attribuite ai protagonisti delle storie raccontate nelle opere appartenenti al fantastico come genere narrativo. Una posizione che non ha mancato di sollevare perplessità e obiezioni. Queste sono principalmente legate alla seguente motivazione: la percezione di una narrazione è soggettiva, ogni persona reagisce in maniera diversa; gli eventuali sentimenti o sensazioni che accompagnano la fruizione di un'opera sono differenti a seconda di chi li prova e di quando questi li prova, perché possono variare in base al contesto e al momento esperienziale di fruizione. Provocatoriamente quindi ci si potrebbe chiedere: un'opera sarebbe fantastica solo di tanto in tanto? A volte sì e a volte no? Il porre attenzione sulla reazione estetico-emozionale del fruitore anziché sulle caratteristiche formali della narrazione, porta inevitabilmente a quest'esito paradossale[21].

7. *Dal presente al passato*

Dato quanto è stato esposto nei paragrafi precedenti, dove si è messo in evidenza come il "fantastico", secondo le accezioni oggi presenti, sia un prodotto del mondo contemporaneo e di quanto lo definisca come tale, appare chiaro come non si possa parlare di un "fantastico degli antichi" se non precisando ciò che si intenda e facendo attenzione a non proiettare meccanicamente le caratteristiche qualificanti del fantastico contemporaneo, delle sue forme narrative e dei suoi *medium*, nel passato[22]. Si tratta quindi di avviare una riflessione in merito, affinando una categoria analitica, quella di "fantastico", che viene impiegata abitualmente, forse con troppa leggerezza, anche per lo studio di quanto è stato prodotto, in modalità diversificate, per scopi diversi e un'*audience* differente, a livello narrativo e testuale all'interno delle culture dell'antichità mediterranea[23]. Non possiamo non chiederci, infatti, se questa categoria, per come viene normalmente utilizzata, quasi come un presupposto concettuale scontato, si riveli veramente utile a comprendere ciò che è attestato del plurale e articolato immaginario delle genti dell'antichità, nel suo variare nel tempo e nei luoghi di circolazione. Se vogliamo continuare a impiegarla, nonostante la sua problematicità, perché parte ormai della nostra *forma mentis*, sarà di conseguenza utile intendersi preliminarmente su come, quando e in che senso si possa parlare di un "fantastico degli antichi" secondo accezioni che siano veramente efficaci quali strumenti euristici e non si discostino eccessivamente dai contesti, dalle mentalità e dai modi di vedere il mondo propri dei Greci e dei Romani nelle loro diverse fasi storiche. Come procedere in questo senso? Ad esempio, quale punto di partenza, potremmo domandarci se nell'antichità esistessero categorie atte a definire, descrivere e pensare mondi ritenuti irreali o cosa si intendesse quando si parlava di "realtà". Da qui in poi, altre domande potrebbero arricchire il nostro percorso: qualora riscontrassimo un immaginario incentrato su questi mondi, quali sono le funzioni e le tipologie emiche dei racconti che trattano di queste terre e quale la loro ricezione da parte di chi ne fruisce? Quali tratti artistici caratterizzano le opere che li veicolano? Quali posizioni in antico sono riscontrabili circa la possibilità dell'uomo di immaginare e di volare con la fantasia? Quale la terminologia connessa all'immaginazione e le sue accezioni? I termini che noi oggi associamo alla fantasia e al fantastico quali significati avevano nei loro apparenti corrispondenti in latino e greco? Quale il ruolo delle tradizioni mitiche in tutto questo? Come

[21] Cf. TODOROV (1970, 36 s.).
[22] Cf. ROAS (2018, 24 s.).
[23] Si veda ad esempio ROBERTS (2006, 22-30); LAZZARIN (2015, paragrafo: *Un precursore: la storia di Socrate e Aristomene nelle 'Metamorfosi' di Apuleio*).

si vede, le potenziali domande sono tante e ci illustrano un campo di ricerca tutto da percorrere e di questo cammino si potranno trovare nelle prossime pagine i primi passi[24].

8. *È esistito un "fantastico degli antichi"?*

È difficile rispondere a domande come quelle poste nel paragrafo precedente. Tuttavia, ancorare una definizione operativa di "fantastico" a criteri – sia pur mutevoli e culturalmente determinati – come quelli di verosimiglianza e inverosimiglianza, oppure come quelli del distacco, più o meno netto, dalle ontologie emiche di base, potrebbe garantire in qualche modo la possibilità di tarare una bussola che ci sia da orientamento nel delimitare per l'antichità delle aree plurali dell'immaginario che potremmo intendere come "fantastiche". Infatti, non si può non notare che, a volere usare categorie vicine all'esperienza dei Greci e dei Romani, non è impossibile trovare, *in nuce*, oltre che pratiche narrative, anche riflessioni esplicite analoghe a quelle condotte nell'ambito degli studi contemporanei sull'ontologia della letteratura, che si interrogano sullo statuto e sui gradi di realtà degli oggetti e dei mondi di finzione[25]. Oltre che le riflessioni di Platone sul "verosimile", si deve ricordare, solo per fare un esempio, la distinzione di origine peripatetica, divenuta poi canonica nell'ambito della retorica antica, fra *historia, plasma* e *mythos*, usata per indicare, rispettivamente, i racconti di fatti realmente accaduti, i racconti di fatti verosimili e i racconti di storie favolose[26]. A questa teoria, nel mondo romano, si riallaccia Quintiliano quando ricorda che ci sono tre *narrationum… species* (*Inst*. 2.4.2): *fabulam, quae versatur in tragoediis atque carminibus non a veritate modo sed etiam a forma veritatis remota, argumentum, quod falsum sed vero simile comoediae fingunt, historia in qua est gestae rei expositio* («la *fabula*, che si trova nelle tragedie e nei poemi epici, distante non solo dalla verità in sé, ma anche dalla verosimiglianza; l'argomento delle commedie che è falso, ma verosimile; la storia, nella quale rientra il racconto delle imprese eroiche [...]»)[27].

Quanto all'epica, essa è ad esempio considerata come un miscuglio di istanze narrative diverse, e, in particolare – ad esempio in Polibio – di *mythos* e *historia*[28], laddove invece, nel suo commento all'*Eneide*, Servio tende a sovrapporre *historia* e *argumentum*, contrapponendoli alla *fabula*; modalità del racconto, questa, che il commentatore antico tende a ritenere inaccettabile anche per l'*epos*[29].

Al di là di quelli che sono gli orientamenti e le classificazioni dei grammatici e dei retori, le pratiche della narrazione, in prosa o in versi, possono essere ancora più elastiche, e aprono squarci interessanti e ampi. Ragionando in termini interpretativi, e dunque sulla base di categorie lontane dall'esperienza degli antichi, non possiamo non riconoscere che anche nel pensiero e nell'immaginario dei Greci e dei Romani è possibile, come avviene nella fantascienza o nella *ghost story* dei moderni, un uso fantastico e immaginario di dati di conoscenza o di teorie accreditate per la costruzione di mondi – utopici, distopici, o semplicemente "altri" – che esplorano il dominio del pensabile senza obbedire ai vincoli di

[24] Problematiche simili sono state affrontate da Petersen per l'ambito degli studi biblici e, più in generale, per le narrazioni di taglio religioso, riguardo ai quali lo studioso avvia una riflessione a partire da domande non molto diverse da quelle qui poste. Cf. al riguardo PETERSEN (2016). In proposito, si veda anche l'analisi della documentazione antica presente in HUME (1984).

[25] Sulle dinamiche dell'ontologia della finzione e sulla costruzione di mondi e oggetti possibili-impossibili cf. ad es. PAVEL (1989, 27 ss.), che riprende la teoria degli oggetti elaborata fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da MEINONG (1904). Cf. anche DOLEŽEL (1989, 238 ss.); ECO (1990, 206).

[26] Cf. ad es. Sext. *M.* 1.263; *schol.* bT *Il.* 14.332-51.

[27] Il testo riprodotto è quello di WINTERBOTTOM (1970). La trad. è di Li Causi.

[28] Cf. ad es. Plb. 4.4.1 a proposito dell'epica omerica, per cui cf. ad es. anche FEENEY (1991, 5-56).

[29] Serv. *Aen.* 1.235: cf. GAY (2022, 112 ss.).

ciò che si reputa reale, e che non necessariamente coincidono coi mondi del mito, del culto e della religione: dall'Isola dei Feaci (con le loro navi fantastiche e i loro edifici avveniristici) a Nefelocuccugia, dai parti dell'immaginazione della *Storia vera* di Luciano fino alle ipotesi per assurdo dei filosofi, che inventano e costruiscono, sulla base di disegni razionali, le cui logiche sono portate alle estreme conseguenze, enti e mondi impossibili o "alieni" (l'ircocervo di Aristotele o la stessa repubblica ideale di Platone) o la validità della cui logica sembra lasciata impregiudicata (gli Aldilà dei miti escatologici di Platone, il mito del cosmo che corre "a rovescio" in *Plt.* 268e-274d, le ipotesi cosmo-escatologiche di alcuni dialoghi di Plutarco).

Dalle ipotesi per assurdo alla progettazione di mondi immaginari, sembra esserci spazio, nel mondo antico, anche per forme vicine a quelle dell'ucronia, ovvero quel sottogenere della *science fiction* in cui si immagina che la storia del mondo segua percorsi alternativi o opposti a quelli reali: se romanzieri americani come Dick e Roth (rispettivamente in *The Man in the High Castle* e in *The Plot Against America*) hanno immaginato, ad esempio, stati di fatto in cui la seconda guerra mondiale è stata vinta dal nemico nazista, un commediografo come Aristofane immagina un mondo in cui una forma di alterità ostile – gli uccelli – prende il potere.

9. *Verosimile, inverosimile e* phantasia

L'osservazione precedentemente esposta, ossia che ogni singolo *milieu* culturale produce le sue proprie categorie di determinazione del "verosimile", e dunque anche – complementarmente e necessariamente – dello "inverosimile", come in parte già anticipato, potrebbe permetterci di avviare, in base a un procedimento per analogia, il seguente ragionamento: se il "fantastico contemporaneo" è la creazione di costrutti narrativi che volutamente si discostano da ciò che la contemporaneità plasmata dalla diffusione della scienza nel tardo XVIII secolo e in tutto il XIX secolo ha considerato verosimile, non sarebbe ugualmente possibile prendere in considerazione una eventuale categoria di "fantastici antichi" sotto cui raccogliere la creazione di costrutti narrativi che volutamente si discostano da ciò che le ontologie esplicitamente (e non solo implicitamente) sposate dall'individuo colto delle società ellenistica e romane, dal IV sec. a.C. al II d.C., ampiamente plasmata dalla progressiva penetrazione dell'istruzione filosofica e (più limitatamente) anche scientifica, considera verosimile? D'altronde, senza voler aderire completamente alle tesi di un testo notoriamente controverso per la sua enfasi quasi totale sulle somiglianze metodologiche tra la scienza di età ellenistico-romana e quella dell'età moderna e contemporanea, qual è *La rivoluzione dimenticata* di Lucio Russo – testo che ha avuto ampia eco anche e soprattutto perché l'Autore è stato un affermato scienziato, e al contempo ha anche avuto una cognizione tutt'altro che superficiale dei testi filosofici e scientifici antichi – sembra ormai essere entrata nel senso comune storiografico che tratti piuttosto ampi di forte somiglianza, sia metodologica, sia a livello di tipi di problemi discussi, sia dal punto di vista dei risultati raggiunti, tra la scienza ellenistica e romana e quella europea del periodo che va da Galilei all'inizio del XIX secolo, siano effettivamente riscontrabili[30].

[30] Cf. RUSSO (1997), la cui trattazione dà a tratti addirittura l'impressione, a nostro avviso eccessiva, che il grado di consapevolezza epistemologica della scienza ellenistica fosse anche maggiore di quello della scienza europea e nord-americana del XIX secolo. Per il resto, cf. BERREY (2017) sulla sociologia della scienza antica. Sulla trasmissione del metodo scientifico dall'età ellenistica a quella galileiana – e sulle relative tecnicalità – la bibliografia è ancora frammentaria ma in crescita, spesso reperibile nei database di ricerca e sempre più prodotta da scienziati interessati alla storia della propria disciplina; ne risulta in parte superato IRBY – MASSY – KEYSER (2002). Più che a sintesi d'insieme, conviene quindi riferirsi a case-studies, come CAPECCHI – RUTA (2022), non

In altri termini, e in estrema sintesi, non è più possibile considerare l'Antichità ellenistico-romana come una società priva di scienza sperimentale condotta con consapevolezza metodica e con risultati già confrontabili per importanza (anche se ovviamente non per capillarità e pervasività) con quelli del XVII e XVIII secolo; ragion per cui, le argomentazioni di coloro che negherebbero la possibilità di un'immaginativa fantastica, nella cultura antica, costruita per negazione rispetto a una razionalità scientifico-sperimentale (razionalità scientifico-sperimentale che questi critici ritenevano del tutto assente nell'Antichità, o quanto meno troppo ridotta per essere rilevante) verrebbero a cadere.

Tuttavia, una differenza grande dal punto di vista della sociologia del sapere, tra l'età ellenistico-romana e l'età successiva a Newton, c'è: nell'antichità non esiste un unico senso comune scientifico-filosofico; ne esistono molti; per esempio, il platonico considera verosimile ciò che l'epicureo considera inverosimile, e viceversa. Da qui una possibile idea che il "fantastico degli Antichi" debba piuttosto considerarsi, al plurale, come "i fantastici degli Antichi": se manca un'idea condivisa di cosa è il Reale che scienze e filosofie devono descrivere, manca anche un'idea condivisa di cosa è la deviazione dall'immagine del Reale descritta dalla scienza.

D'altro canto il termine "fantastico", con riferimento al lessico della facoltà psicologica dell'invenzione, risale a un autore di IV sec. a.C., Aristotele: Aristotele chiama *phantasia* il permanere e lo stoccarsi nel sistema sensorio di un essere vivente di tracce residuali degli episodi di senso-percezione (*de An.* 429a 1 s.); tali tracce possono in seguito ricombinarsi, o sotto il controllo di una facoltà coordinatrice che le mette al servizio del compito di ricostruire il vissuto (*Mem.*, *per totum*) o l'ambiente circostante[31], oppure di prospettare gli scenari futuri che si presenteranno nella vita dell'animale[32], oppure in maniera libera, dando luogo a chimere, come tipicamente accade nel sogno (*Insomn., per totum*). Proprio alla teorizzazione psicologica di Aristotele risalgono, per vie più o meno mediate, le successive teorizzazioni sull'immaginazione nella tradizione filosofica occidentale[33]. Agli scopi di questa raccolta, sarebbe forse stata pertinente una ricostruzione della teoria aristotelica circa l'uso di tali tracce sensorie nella costruzione architettata di scenari fittizi;[34] abbiamo però pensato che fosse più utile concentrarci su esempi di fantastico "letterario". Ma non solo.

Vi è almeno un autore letterario greco di età classica che tematizza esplicitamente la rilevanza della distinzione tra reale e fantastico. Ci riferiamo a Platone: una tematizzazione del possibile e voluto discostarsi dal verosimile in letteratura è infatti già ravvisabile in modo decisamente esplicito nei suoi "miti"[35].

---

particolarmente specialistico, ma indicativo di un approccio in cui scienziati contemporanei riconoscono effettive continuità con la scienza antica.

[31] Cf. FEOLA (2012); *ID.* (2023).

[32] Cf. FEOLA (2015a); *ID.* (2015b); *ID.* (2021a); *ID.* (2021b).

[33] Un volume introduttivo alle discendenze della teoria di Aristotele nella successiva problematica dell'immaginazione nella storia della filosofia occidentale è CASERTANO – CUBEDDU – FORMIGARI (1999).

[34] Per la ricostruzione della teoria aristotelica su questo tipo di *phantasia* (che ad oggi è l'unico, tra i vari tipi di aristoteliche *phantasiai*, cui la *scholarship* odierna attribuisca, in traduzione, il nome di "immaginazione", o, per essere più chiari, di "immaginazione costruttiva"), cf. FEOLA (2021b).

[35] L'estrema sofisticazione (intesa come autoconsapevolezza critica) con cui Platone costruisce i dialoghi obbliga l'interprete a prendere posizione sullo statuto di verità che l'Autore attribuisce a ogni loro singola parte; senza questa operazione, il testo risulta indecifrabile. Il problema emerge con particolare evidenza nei passi in cui Platone sviluppa ampie digressioni fantastiche, veri e propri "inserti" quasi autonomi – dotati di inizio, svolgimento (descrittivo e talvolta narrativo) e fine – che possono occupare porzioni rilevanti dell'opera: i cosiddetti "miti platonici", nella loro forma più complessa, i "miti escatologici". La bibliografia sui miti escatologici di Platone è notoriamente vastissima; ritengo che, agli scopi di questo volume, ossia come riflessione sul loro statuto di finzionalità, siano particolarmente utili DORTER (1982); DROZ (1992); SCHILS (1993);

Nello svilupparli, Platone elabora una riflessione sul fantastico che è – sì – molto diversa per scopi e categorie critiche da quella sviluppata a proposito del fantastico dalla critica letteraria moderna e contemporanea, ma proprio in questo ci mostra come sia possibile porsi il problema dello statuto dell'invenzione consapevolmente fantastica in modo ugualmente consapevole, ma rilevantemente alternativo, a come oggi siamo abituati.[36]

In questi casi Platone costruisce tipicamente una rete di *caveat* volta a precisare il grado di prossimità – e ancor più di distanza – dalla verità di quanto sta per esporre o ha appena esposto. Così, ad esempio, l'elaborazione dell'aldilà nel *Fedone* (107c 1-115a 8) si conclude con un avvertimento significativo (114d 1 s.): «Sostenere seriamente che queste cose stiano così come le ho raccontate non si addice a un uomo dotato d'intelletto» (trad. Feola). Eppure, poco prima, Platone si è soffermato a lungo proprio su quella costruzione immaginativa, che egli stesso invita a non prendere alla lettera.

Analogo è il caso del *Fedro*: il mito della biga alata è introdotto da un netto cambio di registro rispetto al precedente tentativo di dimostrare filosoficamente l'immortalità dell'anima (245c 5-246a 2). Dopo un'argomentazione condotta secondo gli stilemi del discorso filosofico, Platone precisa infatti che dire che cosa sia l'anima richiederebbe un'esposizione «divina e lunga» (246a 4 s.), mentre ciò a cui essa somiglia può essere reso con un discorso «umano e breve» (a 5 s.); ed è a questo punto che prende avvio il mito, ampio e letterariamente elaborato, su cui egli investe consapevolmente notevoli risorse espressive.

Proprio questo scrupolo – tipico di un autore profondamente diffidente nei confronti dell'irreale – di non fuorviare il lettore induce Platone a costruire specifiche categorie critiche, funzionali a delimitare l'invenzione e a segnalarne lo statuto. Egli si dota così di strumenti retorici e metaletterari atti a mettere in guardia il lettore dal prendere alla lettera determinati segmenti della sua opera.

Naturalmente, ciò che Platone considera verosimile differisce profondamente da ciò che sarà ritenuto tale in epoca moderna; e diverso sarà, di conseguenza, anche il suo modo di intendere il "fantastico". Tuttavia, se il fantastico consiste in un consapevole discostarsi dal verosimile, e se il verosimile è definito in base alle credenze di un determinato pubblico circa la struttura del mondo, allora la distanza tra il nostro fantastico e quello platonico dipende semplicemente dalla differenza tra le rispettive visioni della realtà. Tale distanza non impedisce, dunque, di riconoscere e analizzare la tematizzazione platonica della distinzione tra discorso verosimile e invenzione consapevolmente inverosimile.

È proprio in un autore come Platone, infatti, che dell'immaginazione si presenta come nemico irriducibile, che viene condotta, nell'antichità, la più profonda e articolata riflessione su qualcosa di simile al nostro "fantastico letterario".

Un punto di svolta decisivo nella costruzione dei rispettivi ambiti del "vero", del "verosimile", e del "deliberatamente inverosimile" è identificabile nella critica platonica alla poesia[37]. È notorio, infatti, che Platone non si limita ad attaccare la poesia per il suo appello

---

BRICKHOUSE – SMITH (2007); PENDER (2012), HALLIWELL (2013). Tutte le menzioni e citazioni relative a Platone si riferiscono al testo di BURNET (1900-1907).

[36] Va da sé che la finzionalità dei miti escatologici platonici non consiste in una deviazione da una descrizione positivista del cosmo, allora inesistente (e cui comunque Platone, se l'avesse conosciuta, presumibilmente si sarebbe opposto); essa va piuttosto riferita alla sua nozione, altamente strutturata, di verità, esposta nelle sezioni epistemologiche delle sue opere, alla quale tali inserti non sembrano conformarsi. Data la pervasività dei temi di "verità" e "sapere" nell'intera produzione platonica, è pleonastico (e fuorviante) indicare passi o riferimenti bibliografici specifici: è l'insieme della sua filosofia a tematizzarli. Si ricorda soltanto che il libro VII della *Repubblica* offre uno "schizzo" di teoria epistemologica, cui abitualmente si rinvia per una sintesi del pensiero platonico in materia. Per una sintesi su alcuni avanzamenti del dibattito recente, cf. MOSS (2021).

[37] Su ciò, cf. DESTRÉE –HERRMANN (2011), con la bibliografia ivi citata, ed ESPOSITO (2022), con la bibliografia ivi citata.

alla parte più emotiva dell'animo umano (*R.* 603b-605a; 605c-606d[38]); tale appello della psicagogia poetica all'emotività sarebbe a suo avviso solo un'amplificazione superficiale di quello che egli considera un più profondo difetto: ossia il fatto che essa, invece di descrivere il vero, proponga rappresentazioni di apparenze (598d-602c[39]); ora – ed è questo il punto – di tali apparenze Platone non sottolinea l'eventuale capacità di "stare per" il reale, ossia di porgercelo in rappresentazione (quale che sia tale reale, e a qualsivoglia livello lo si voglia descrivere), bensì la loro capacità di "sostituirsi a esso" nell'attenzione e nell'emotività del pubblico. È proprio per questo che l'appello della rappresentazione poetica alla parte emotiva dell'anima è da lui considerato pericoloso e diseducativo: perché tale carica emotiva si concentra su apparenze che, a suo avviso, non consistono in rappresentazioni che costituiscono possibilità di accesso al reale, ossia cammini di conoscenza verso il reale, bensì su apparenze che al reale si sono sostituite. Platone è quindi il primo teorico della letteratura, tra quelli di cui ci siano giunti testi abbastanza diffusi da permettere una valutazione critica informata[40], a tematizzare la possibilità dell'arte verbale di creare scenari che non sono – a suo avviso – rappresentazioni parziali del reale, né tanto meno costruttive tematizzazioni parziali di singoli tratti del reale su cui l'arte aiuterebbe a focalizzarsi, in tal modo costituendosi come strumento di sapere, ma che dal reale sono vere e proprie deviazioni.

Senza voler entrare nella costruzione del concetto platonico di *eikasia* (*R.* 511e 2)[41], con tutte le sue complessità gnoseologiche ed epistemologiche, da cui scaturiscono corrispondenti complessità ontologiche, è abbastanza chiaro che Platone ne sottolinea la distanza dal reale, il quale è a suo avviso conosciuto solo tramite l'intellezione discorsiva (*dianoia*, *R.* 511d 2; 8) e l'intuizione intellettuale (*noesis*, *R.* 511d 8): questa distanza dell'*eikasia* dal reale può essere valorizzata – al limite – solo in quanto può costituire, nei casi migliori, un remoto punto di partenza verso l'acquisizione futura, da parte dell'essere umano che esce con fatica dalla caverna, dell'intellezione. Quando, invece, pretende di acquisire una sua autonomia, l'*eikasia* dà luogo precisamente a quei mondi fantastici le cui possibilità psicagogiche Platone condanna. Nel far ciò, però, Platone è il primo pensatore a tematizzare la sfera di un rappresentabile, tanto sensorio quanto verbale (per l'accomunazione tra pittura e poesia: cf. 595a-603b[42]), che si presenta come oggetto intenzionale alternativo a quello che veritativamente corrisponde al reale. Per quanto ciò possa sembrare paradossale, Platone è il primo pensatore occidentale a costruire una teoria articolata del "Fantastico".

Senonché, Platone riconosce che vi è un'ampia parte della vita umana inestricabilmente impastata di emozioni e immaginazione; e ammette che, per poterla gestire nella sfera tanto interiore quanto relazionale, sia necessaria un'arte della parola, e in particolar modo un'arte della narrazione, che porga oggetti intenzionali appositamente costruiti (*R.* 386a-392c); la menzione, in *R.* 386a-387c, dell'importanza dei miti sull'Aldilà nel plasmare l'atteggiamento dell'emotività umana (si parla qui infatti dell'educazione dei guerrieri, 388a, la cui facoltà dominante è l'emotività, *thymòs*) circa la morte e il destino, dunque circa tutta la vita, fa pensare che i così detti "miti escatologici"[43] siano voluti esempi di questo tipo di

[38] Oltre a GREENE (1918) ed ESPOSITO (2022), cf. DESTRÉE (2011), GONZALEZ (2011), HALLIWELL (2011), LEAR (2011). Cf. anche BOTTER (2015).

[39] Studiano questo aspetto MARUŠIČ (2011); NOTOMI (2011); SINGPURWALLA (2011). ESPOSITO (2022) si focalizza esplicitamente su questo tema più che su altri.

[40] La ricostruzione comune delle prassi intellettuali di Gorgia attribuisce a questo pensatore la stessa postura intellettuale che qui ascriviamo a Platone. Cf. BONAZZI (2007) e *ID.* (2010).

[41] Sul concetto di "somigliante" (*eoikos*), cf. ROSEN (1983)**;** REPELLINI (2003), SASSI (2005); BETEGH (2010); BRYAN (2012); SASSI (2013); BURNYEAT (2005). Sull'*eikasia*, cf. ad es. STOREY (2020). Cf. anche LAFRANCE (1994).

[42] Su questo tema, KEULS (1978).

[43] COLLOBERT – DESTRÉE – GONZALEZ (2012) si è costituito nell'ultimo decennio come punto di riferimento principale per la discussione critica sullo status gnoseologico, epistemologico e retorico dei miti platonici.

narrazioni, di cui, in *R.* 386a-387c, si sottolinea appunto l'importanza. Se fosse così, *R.* 386a-387c fornirebbe la giustificazione metaletteraria dell'esercizio letterario costituito dal mito di Er nel libro 10, e dunque anche dei miti escatologici presenti in altri dialoghi: giustificazione che si riporta al fatto che non tutte le persone si lasciano persuadere dal ragionamento logico; vi è una maggioranza in cui l'emozione predomina, e che è sensibile alla narrazione.

Ed ecco la conseguenza che ne scaturisce per noi: se i miti escatologici di Platone sono voluti esempi di *eikasia* volti a plasmare animi "emotivi", animi di "guerrieri", animi diversi da quelli dei filosofi e degli scienziati, animi – in breve – che non sono quelli razionali dell'astronomo e del matematico, sembra congetturabile che Platone, nei miti escatologici, non si limiti a mettere in pratica una *eikasia* i cui contenuti sono alternativi a ciò che egli considera reale, ma che inoltre lo faccia studiatamente, programmaticamente: non stiamo cioè parlando solo di costruire una *fabula* il cui svolgimento non è obbligato a conformarsi alla verità; parliamo – più radicalmente, perché più programmaticamente – della costruzione di un ambito letterario all'interno del quale si persegue un voluto, studiato distacco non solo dal reale, ma anche dal verosimile, proprio perché il pubblico di questo tipo di miti, nella Città Ideale, non sarebbe un pubblico preparato sul Vero e sul verosimile.

Ma – ed ecco un'ulteriore capriola dovuta al cortocircuito tra ideazione e ambito di fruizione – nel momento in cui il dialogo verrà letto dai membri dell'Accademia (che ovviamente non sono guerrieri, e che Platone reputa preparati sul Vero e sul verosimile), tali miti verranno fruiti non più solo come falsità, ma addirittura come falsità di cui il pubblico saprebbe indicare punto per punto in cosa e come sono falsi.

Con il che, giungeremmo alla solo apparentemente paradossale conclusione che Platone, con tutta la sua condanna dell'*eikasia*, non è solo il primo teorico del "fantastico", ma è anche il primo "scrittore fantastico" della storia dell'Occidente; e in senso pieno, perché scrittore che crea, volendolo fare, una storia che egli considera irrispettosa dell'ontologia che egli reputa "vera"; e, in senso ulteriormente più forte, in quanto scrittore che crea, volendolo fare, una storia che egli sa verrà considerata, da una parte rilevante del pubblico, consapevolmente irrispettosa dell'ontologia che esso (il pubblico dell'Accademia) reputa "vera".

Ed era forse inevitabile che la creazione di un genere letterario che porge rappresentazioni studiatamente alternative al Reale potesse venire solo una volta che del Reale si fosse data una caratterizzazione ontologicamente forte qual è quella che dà Platone.

Che poi i miti platonici trattino di viaggi al centro della Terra (*Fedone*), di percorsi celesti *(Fedro*), di incontri metapsichici tra spiriti nell'Aldilà (*Repubblica*), ossia precisamente di un'ampia fetta di quanto, dal romanticismo in poi, è stato blocco centrale della produzione fantastica contemporanea (praticamente, mancano solo il *weird* e la guerra con gli alieni; ma, per il resto, è presente, ovviamente *in nuce*, tutta la panoplia dei soggetti della odierna letteratura fantastica), è precisamente ciò che rende questi miti così spaesantemente familiari, nel soggetto (anche se molto meno nello stile narratologico), a chi abbia una qualche familiarità con la produzione di *Urania*.

10. *Dal seminario alla raccolta di studi*

Questa raccolta di contributi nasce da un'iniziativa di Feola e Li Causi, che nel corso del 2025 hanno promosso un ciclo di seminari a distanza, ospitati dalle piattaforme telematiche dell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara e dell'Università di Siena, dedicati al tema del "fantastico degli antichi". Inizialmente non era prevista alcuna pubblicazione: l'obiettivo era semplicemente invitare studiose e studiosi capaci di offrire spunti di discussione e di alimentare un confronto il più possibile aperto e produttivo. Nel

corso degli incontri settimanali, svoltisi tra il 10 marzo e il 14 aprile 2025, sono stati presentati *case studies* relativi a testi greci e latini che, per le loro peculiarità narratologiche e inventive, mettono in scena situazioni in contrasto con il senso del reale del pubblico di riferimento, richiedendo una sospensione dell'incredulità non limitata all'accettazione di eventi mai accaduti – caratteristica condivisa anche da molta letteratura non fantastica – ma estesa all'accoglimento di oggetti narrativi privi di un possibile corrispettivo *in rerum natura*. A conclusione del ciclo seminariale si è poi svolta una tavola rotonda quale momento di riflessione condivisa sulle questioni teoriche e di metodo trasversali alle tematiche affrontate fino ad allora in ciascun incontro. Questo momento finale ha preso le mosse da una relazione di apertura tenuta da Igor Baglioni, pensata per stimolare la discussione e il cui contenuto si è ritenuto opportuno integrare nella presente Introduzione.

L'approccio adottato dagli autori del volume non mira a interrogarsi su presunte teorie esplicite di un "fantastico" degli antichi, ricavabili, ad esempio, dai manuali di retorica o dalle riflessioni filosofiche sul possibile e sull'impossibile; si è invece scelto di entrare nei laboratori compositivi e, per così dire, nelle "cassette degli attrezzi" dei singoli autori, indagando come testi specifici, analizzati con gli strumenti dell'analisi letteraria, della narratologia e dell'antropologia, rivelino di volta in volta una particolare attitudine al fantastico condivisa tra autore e pubblico.

La pluralità dei fantastici antichi riflette, in questo senso, la pluralità delle concezioni antiche della realtà cui si è già fatto cenno. La varietà delle idee di "vero" e "verosimile" presenti nel pensiero antico – e, specularmente, dello "inverosimile" – suggerisce di esplorare il fantastico attraverso casi concreti, piuttosto che tentare di definire in astratto cosa sia "il fantastico" per un'antichità indebitamente concepita come unitaria. Il volume raccoglie dunque analisi di ciò che diversi autori antichi hanno costruito come "fantastico" o, più precisamente, come ciò che noi, attraverso categorie interpretative talvolta lontane dalla loro esperienza culturale, siamo portati a riconoscere come tale.

Il primo contributo, di Michele Di Febo (*Costruire Scilla: tra detto e non detto. Una strategia (non-)descrittiva in un episodio dell'Odissea*) esamina la sofisticata strategia impiegata, nel libro 12 dell'*Odissea*, per rappresentare Scilla. La costruzione del "fantastico", in questo senso, poggia su un'alternanza di detto e non detto e sulla ricerca di un lessico eccezionale e ipertrofico, che contribuiscono a delineare un ritratto ambiguo, al contempo ricco di dettagli e sfuggente, di un mostro introdotto, nel corpo della narrazione omerica, come un'entità composita, numinosa, orrifica e liminale. L'analisi degli scolî *all'Odissea* conferma come questa originaria vaghezza abbia alimentato, già nell'antichità, una pluralità di interpretazioni, facendo di Scilla una sorta di mostro *in progress* in quello che verrà a costituirsi come una sorta di cantiere mitopoietico sempre aperto.

Nel secondo contributo, Giuseppe Feola (*La costruzione platonica degli Aldilà. Appunti di lavoro*), entra nel vivo della complessa e stratificata mitopoiesi platonica per interrogarsi sulla funzione della rappresentazione dell'aldilà nel *Fedone,* nel *Fedro* e nella *Repubblica,* e sui meccanismi escatologici della metempsicosi. La topografia ultraterrena, in questo senso, viene interpretata alla luce di una visione unitaria che vede, nella costruzione finzionale di un Cielo fantastico dove trovano ricetto le anime pienamente purificate dalle scorie del corpo, una sorta di proiezione "fantascientifica" che, proprio perché disincarnata, rappresenta, *in figura,* un livello più alto di verità.

Se il contributo di Feola si interroga sulla topografia fantastica dei cieli platonici, quelli di Anna Angelini, Pietro Li Causi e Tommaso Braccini mostrano invece come la manipolazione di dati storici e geografici reali, deliberatamente finzionalizzati, costituisca uno degli strumenti principali attraverso cui, rispettivamente, il libro (pseudo)biblico di *Giuditta*, le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Storia vera* di Luciano costruiscono lo sfondo di narrazioni che

assumono di volta in volta i tratti dell'ucronia, dello spazio possibile-impossibile e della fantasticheria comica.

Nello specifico, il contributo di Angelini (*Giuditta, ovvero riscrivere la storia tra utopia, escatologia e* fiction) rileva come, nel libro biblico di *Giuditta*, gli elementi pseudo-storici e pseudo-geografici servano a marcare, in maniera esplicita, la natura finzionale della narrazione. Partendo dal vaglio delle principali interpretazioni critiche che sono state date dell'opera (letta ora come utopia escatologica, ora come romanzo sovversivo, ora come finzione storica), l'Autrice propone una "terza via": inserito nel contesto culturale ellenistico, il libro combina intrattenimento, insegnamento morale e riflessione politica. La tensione tra verosimiglianza storica e immaginazione produce un effetto di realtà che rafforza il messaggio teologico e culturale dell'opera. Il fantastico emerge così come *continuum* tra storia e finzione.

Sulla base di argomentazioni analoghe, Li Causi (*Una Grecia fantastica? Il banchetto di Acheloo in Ov.* Met. *8.547-9.97*) mostra come il fantastico ovidiano nasca dal costante intreccio tra dimensione naturale e immaginazione mitica, nonché dalla tensione tra geografia reale e sua deliberata rielaborazione narrativa. Nella sezione delle *Metamorfosi* dedicata al banchetto di Acheloo – cui prendono parte Teseo, Lelege e Piritoo, insieme ospiti e narratori di racconti meravigliosi – Ovidio costruisce uno spazio greco volutamente deformato nelle sue coordinate geografiche, rivelando il carattere "auto-fagocitante" del testo. Acheloo stesso incarna questa ambiguità: simultaneamente uomo e fiume, divinità e animale, narratore e protagonista, possiede un'identità ontologicamente instabile. Analoga instabilità caratterizza le storie narrate nel corso del banchetto – dalle Naiadi trasformate in isole alla vicenda di Perimele, dal racconto di Bauci e Filemone alla fame di Erisittone fino allo scontro con Ercole – ambientate in un universo paradossale, dove identità, spazi e narrazioni restano continuamente mutevoli. In tale mondo possibile e impossibile insieme, l'unico elemento dotato di autentica consistenza appare, in una prospettiva che può dirsi "ecologica", la forza incontrollabile della natura e la vulnerabilità degli esseri viventi.

Il contributo di Braccini (*Nel laboratorio del "bugiardo": qualche caso di costruzione del fantastico nelle Storie vere*) esamina, nel complesso, i meccanismi di costruzione del "fantastico" nell'opera di Luciano di Samosata a partire da alcuni episodi emblematici. Muovendo dal programma parodico dichiarato dall'autore, l'analisi mostra come la fantasia lucianea nasca da una *mixis* di tradizione letteraria alta e materiali narrativi marginali, folclorici e di circolazione orale. Attraverso confronti con leggende vicino-orientali e tradizioni indiane, il saggio evidenzia il legame tra l'immaginario lucianeo e le narrazioni connesse alle rotte orientali dell'età imperiale. Centrale risulta il processo di iperbolizzazione parodica del meraviglioso geografico ed esotico, che trasforma racconti di viaggio e curiosità etnografiche in fantastico umoristico.

È infine sul versante della compenetrazione di reale e immaginario, fra verosimile e sovrannaturale, e sulle funzioni narrative del sonno e del sogno, visti come ponti di passaggio fra queste dimensioni, che si interroga il contributo di Luca Graverini (*Al confine tra fantastico e reale: la tempesta, la soglia, il sonno*). Elemento centrale, in tal senso, è la tensione narrativa creata dall'incertezza, interpretata nei termini di una vera e propria dissonanza cognitiva che coinvolge, al contempo, sia i personaggi delle *Metamorfosi* di Apuleio che i lettori, favorendo la *suspension of disbelief* e alimentando la tensione narrativa e la *suspense*. Il fantastico emerge, in questo senso, come fenomeno scalare, fondato sulla tensione tra spiegazioni incompatibili più che su una separazione rigida fra livello del reale e livello dell'irreale. Nell'ottica proposta dall'autore, è nello spazio intermedio fra questi due livelli che il "fantastico" produce l'esperienza narrativa più intensa.

Riferimenti bibliografici

ATTEBERY 1992
B. Attebery, *Strategies of Fantasy*, Indianapolis.

BAGLIONI 2023
I. Baglioni, *Alle radici della fantasia. Il fantastico contemporaneo come documento storico*, in I. Baglioni – I. Biano – C. Crosignani (a cura di), *Religioni fantastiche e dove trovarle. Divinità, miti e riti nella fantascienza e nel fantasy*, I, Roma, 9-35.

BERREY 2017
M. Berrey, *Hellenistic Science at Court. Science, technology and medicine in ancient cultures,* Berlin.

BETEGH 2010
G. Betegh, *What Makes a Myth* eikos*?,* in R.D. Mohr – K. Sanders – B. Sattler (eds.), *One Book, the Whole Universe: Plato's* Timaeus *Today*, Las Vegas, 213-24.

BONAZZI 2007
M. Bonazzi (a cura di), *I sofisti*, Milano.

BONAZZI 2010
M. Bonazzi, *I sofisti*, Roma.

BORGES – BIOY CASARES 1992
J.L. Borges – A. Bioy Casares, *Prefazione all'edizione italiana*, in J.L. Borges – S. Ocampo – A. Bioy Casares, *Antología de literatura fantástica*, Buenos Aires 1940 (trad. it. Roma 1992).

BOTTER, 2015
B. Botter, *Emozione e realtà nell'immagine di Platone,* in «Classica (Brasil)» XXVIII, 2, 15-34.

BRICKHOUSE – SMITH 2007
T.C. Brickhouse – N.D. Smith, *The Myth of the Afterlife in Plato's* Gorgias, in M. Erler – L. Brisson (eds.), *Gorgias – Menon. Selected Papers from the Seventh Symposium Platonicum*, Sank Augustin, 128-37.

BRYAN 2012
J. Bryan, *Likeness and Likelihood in the Presocratics and Plato*, Cambridge.

BURNET 1900-1907
J. Burnet (ed.) *Platonis Opera*, Oxford.

BURNYEAT 2005
M. Burnyeat, *ΕΙΚΩΣ ΜΥΘΟΣ*, «Rhizai: A Journal for Ancient Philosophy and Science» II, 2, 143-65 (ora in C. Partenie [ed.], *Plato's Myths*, Cambridge 2009, 167-86).

CAPECCHI – RUTA 2022
D. Capecchi – G. Ruta, *Mechanics and Mathematics in Ancient Greece*, «Encyclopedia» II, 1, 140-50: https://www.mdpi.com/2673-8392/2/1/10.

CASERTANO – CUBEDDU – FORMIGARI 1999
G. Casertano – I. Cubeddu – L. Formigari (a cura di), Imago in phantasia depicta, *Studi sulla teoria dell'immaginazione*, Roma.

CESERANI 1996
R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna.

COLLOBERT – DESTRÉE – GONZALEZ 2012
C. Collobert – P. Destree – F.J. Gonzalez (eds.), *Plato and Myth, Studies on the Use and Status of Platonic Myths*, Leiden.

DESTRÉE 2011
P. Destrée, *Poetry,* Thumos, *And Pity In The Republic*; in P. Destrée – F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 267-81.

DESTRÉE – HERRMANN 2011
P. Destrée – F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden.

DOLEŽEL 1989
L. Doležel, *Possible Worlds and Literary Fiction*, in S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Science, Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin, 221-42.

DORTER 1982
K. Dorter, *Plato's* Phaedo*: an Interpretation*, Toronto-Buffalo-London.

DROZ 1992
G. Droz, *Les mythes platoniciens*, Paris.

ECO 1990
U. Eco, *I Limiti dell'Interpretazione*, Milano.

ESPOSITO 2022
M. Esposito, *The Realm of Mimesis in Plato. Orality, Writing, and the Ontology of the Image*, Leiden, Boston.

FEENEY 1991
D. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition,* Oxford.

FEOLA 2012
G. Feola, Phàntasma *e* Phantasìa. *Illusione e apparenza sensibile nel* De anima *di Aristotele*, Napoli.

FEOLA 2015a
G. Feola, *Il moto fantastico-percettivo secondo Aristotele*, «Lexicon Philosophicum. An international Journal for the History of Texts and Ideas» III, https://lexicon.cnr.it/ojs/index.php/LP/article/view/452.

FEOLA 2015b
G. Feola, *Cosmic Order and Perceptual Order according to Aristotle*, in S. Alexandre – E. Rogan (eds.), *Ordres et desordres*, Zetesis, Actes des Colloques de l'Association, 2011, https://zetesis.hypotheses.org/files/2015/04/2Feola.pdf.

FEOLA 2021a
G. Feola, *Aristotle on the Cognition of Future in non-human Animals: sense-perception, phantasìa and Imaginative Projecton*, «Revue Roumaine de Philosophie » LXV, 2, 189-202.

FEOLA 2021b
G. Feola, *Phantasìa, imagination, noûs: on the relation between phantàsmata and noēmata in Aristotle's psychology*, in L. Gazziero (ed.), *Le langage. Lectures d'Aristote*, Leuven, 413-38.

FEOLA 2023
G. Feola, *Aristotele sull'analogia tra le facoltà cognitive degli esseri umani e degli altri animali*, «Aristotelica» IV, 79-108.

FLUGT 2017
C. Flugt, *Theorizing Fantasy Enchantment, Parody, and the Classical Tradition*, in M.B. Rogers – B.E. Stevens (eds.), *Classical Traditions in Modern Fantasy*, Oxford, 47-62.

GAY 2022
M. Gay, Historia *al di là dei fatti: un'analisi della nota Serv.* ad Aen. *1,235*, «La biblioteca di ClassicoContemporaneo» XIV, 112-41.

GIBSON 2013
M. Gibson, *The Fantastic and European Gothic. History, Literature and the French Revolution*, Cardiff.

GONZALEZ 2011
F.J. Gonzalez, *The Hermeneutics Of Madness: Poet And Philosopher In Plato's* Ion *and* Phaedrus; in P. Destrée – F. G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 93-110.

GREENE 1918
W.C. Greene, *Plato's View of Poetry*, « HSPh» XXIX, 1-75.

HALLIWELL 2011
S. Haliwell, *Antidotes And Incantations: Is There A Cure For Poetry In Plato's* Republic*?*; in P. Destrée – F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 241-66.

HALLIWELL 2013
S. Halliwell, *The Life-and-Death Journey of the Soul. Interpreting the Myth of Er,* in G.R.F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's* Republic, Cambridge, 445-73.

HUME 1984:
K. Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York.

IRBY-MASSIE – KEYSER 2002
G.L. Irby-Massie – P.T. Keyser, *Greek Science of the Hellenistic Era. A Sourcebook*, London, New York.

KEULS 1978
E.C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden.

LAFRANCE 1994
Y. Lafrance, *Pour interpreter Platon: La Ligne en "République" VI, 509d-511e: Bilan analytique des études (1804-1984)*, Saint-Laurant (Québec).

LAZZARIN 2015
S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari.

LEAR 2011
G.R. Lear, *Mimesis And Psychological Change In Republic III*; in P. Destrée – F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 195-216.

MARUŠIČ 2011
J. Marušič, *Poets and Mimesis in the* Republic, in P. Destré – F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 217-40.

MEINONG 1904
A. Meinong, *Untersuchungen über Gegenstandstheorie,* Leizpig (trad. it. Macerata 2003).

MELANI 2013
C. Melani, *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, Milano.

MOSS 2021
J. Moss, *Plato's Epistemology: Being and Seeming*, Oxford.

NOTOMI 2011
N. Notomi, *Image-Making In* Republic *X And* The Sophist: *Plato's Criticism Of The Poet And The Sophist*, in P. Destrée – F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 299-326.

PAVEL 1989
Th. Pavel, *Fictional Worlds*, London, Cambridge (MA).

PENDER 2011
E. Pender, *The Rivers of Tartarus: Plato's geography of dying and coming-back-to-life*, in C. Collobert – P. Destrée – F.J. Gonzalez (eds.), *Plato and Myth. Studies on the use and status of Platonic myths*, Leiden-Boston, 199-233.

PETERSEN 2016
A.K. Petersen, *The Difference Between Religious Narratives and Fictional Literature: A Matter of Degree Only*, «Religion» XLVI, 4, 500-520.

PRICKETT 1979
S. Prickett, *Victorian Fantasy*, Hassocks.

PUGLIA 2020
E. Puglia, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena.

RABKIN 1979:
E.S. Rabkin, *Fantastic Worlds. Myths, Tales, and Stones*, Oxford-New York-Toronto-Melbourne.

REPELLINI 2003
F. Repellini, *La linea e la caverna*, in M. Vegetti (ed.), *Platone, La Repubblica, Traduzione e commento*, V, Roma, 355-403.

ROAS 2018
D. Roas, *Behind the Frontiers of the Real. A Definition of the Fantastic*, London.

ROBERTS 2006
A. Roberts, *The History of Science Fiction*, New York.

ROSEN 1983
S. Rosen, *Plato's* Sophist*: the drama of original and image*, New Haven.

RUSSO 1997
L. Russo, *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, Milano.

SANDNER 2004
D. Sandner (ed.), *Fantastic Literature. A Critical Reader*, Westport (CT).

SASSI 2005
M.M. Sassi, *Da Senofane al* Timeo*: il problema del discorso "verosimile"*, in M. Bugno (a cura di), *Senofane ed Elea tra Ionia e Magna Grecia*, Napoli, 141-46.

SASSI 2013
M.M. Sassi, *La logique de l'*eoikos *et ses transformations: Xénophane, Parménide, Platon*, «Philosophie antique» XIII, 13-35.

SCHILS 1993
G. Schils, *Plato's Myth of Er: the Light and the Spindle*, «L'Antiquité Classique» LXII, 101-14.

SINGPURWALLA 2012
R. Singpurwalla, *Soul Division And Mimesis In* Republic *X*; in P. Destrée, F.G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden, 283-98.

STOREY 2020
D. Storey, *What is Eikasia?*, «OSAPh» LVIII, 19-57.

TODOROV 1970
T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris (trad. it. Milano 1977).

TRAILL 1996
N. Traill, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto-Buffalo-London.

WEINER 2017
J. Weiner, *Classical Epic and the Poetics of Modern Fantasy*, in M.B. Rogers – B.E. Stevens (eds.), *Classical Traditions in Modern Fantasy*, Oxford, 25-46.

WINTERBOTTOM 1970
M. Winterbottom (ed.), *M. Fabius Quintilianus. Institutio Oratoria*, I-II, Oxford.

WOLFE 1982
G. K. Wolfe, *The Encounter with Fantasy*, in R. Schlobin (ed.), *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, Notre Dame-Brighton, 1-15.

WOLFE 1986
G.K. Wolfe, *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy. A Glossary and Guide to Scholarship*, Westport.