



Università  
di Genova

LE FORME DELLA PAURA  
THE FORMS OF FEAR



LIBRETTO DEGLI ABSTRACT  
ABSTRACT BOOKLET

Martedì 29 ottobre 2024

## Fear and respect, anxiety and trust

**Douglas Cairns** (Edinburgh)

My aim in this talk is twofold: first, I want to explore the relation between fear and respect, both between individuals and in communities. But I also want to discuss the ways in which respect can replace fear and trust can overcome anxiety in interpersonal and political contexts. Much Greek evidence gives substantial support for overlap between fear and respect: the vocabulary of fear can span the range from a focus on negative consequences to a more positive form of respect for another person as a matter of interpersonal obligation. And yet some passages which thematize fear as a form of respect also underline how different that is from simple fear of negative consequences; and other evidence draws a sharp and explicit distinction between them. The fear and anxiety engendered by both anarchy and tyranny stand in stark contrast to the respect and trust that flourish under the rule of law. Though Greek sources frequently draw links and underline the overlap between fear and respect, both towards individuals and towards institutions and abstract principles, they also distinguish sharply between respect and the prudential fear of greater power as a potential source of danger and unpleasant consequences. Fear of that kind is inimical to trust. And trust, the basis of co-operation and the rule of law, is the antidote to a great many anxieties, both in ancient political theory and in the societies we currently inhabit.

## *Timor praepedit uerba.* Lessico e manifestazioni della paura in Plauto

**Marius Del Core** (Pisa)

La commedia plautina è un terreno molto fertile per studiare il tema della paura nell'antichità classica. In primo luogo, perché Plauto, a differenza di altri autori, utilizza il ricchissimo lessico latino della paura in tutta la sua estensione, permettendo di apprezzare differenze e affinità di significato tra i vari lessemi che lo compongono (e.g. *metuo*, *timeo*, *uereor*, *formido*, *paueo* e derivati). In secondo luogo, perché i personaggi plautini, essendo più “vivi” di altri personaggi letterari in virtù della loro natura teatrale, sono spesso in preda alla paura e la manifestano in scena non solo verbalmente ma anche fisicamente. Naturalmente, contributi dedicati in modo più o meno approfondito al lessico e alle diverse espressioni della paura in Plauto non sono mancati (vd. bibliografia A), ma negli ultimi anni lo studio delle emozioni – compresa la paura – nel mondo antico ha ricevuto notevoli impulsi (vd. bibliografia B) ed è stato condotto con un approccio sempre più interdisciplinare (e.g. pragmalinguistica, sociologia, psicologia), il che incoraggia a tornare su Plauto cercando di sfruttare i risultati e gli spunti offerti da questo recente trend di studi (un *trend* che spesso trascura proprio la commedia latina).

Nella mia presentazione, dopo una breve sintesi introduttiva sul lessico e le manifestazioni della paura in Plauto, mi concentrerò su un paio di casi di studio particolarmente interessanti come e.g. *Cas.* 621 *ss.*, una scena paratragica in cui la servetta *Pardalisca*, per burlare il vecchio protagonista della commedia, porta in scena una finzione di secondo grado, ossia “recita” la parte della messaggera spaventata e, a tal fine, sfrutta consapevolmente movenze fisiche e verbali tipiche di chi è in preda alla paura. Il mio intento è mostrare che la caratterizzazione emotiva e psico-fisica dei personaggi plautini, pur essendo spesso caricaturale ed esagerata per ovvi motivi di comicità, resta comunque realistica, segno che al Sarsinate importava non solo dare molto spazio alle emozioni in scena, ma anche rappresentarle accuratamente.

## La città rannicchiata nel terrore. La paura come strumento politico nelle testimonianze della commedia attica

**Lucia Lomazzo** (Freiburg)

Nella *Pace* (vv. 619-47) Ermes, in una lucida argomentazione storico-politica sulle ragioni del conflitto, raffigura la polis pallida e terrorizzata, in preda alle *διαβολαὶ* del pellaio, l'artefice della situazione nefasta (*scil.* Cleone). L'immagine in *Pax* 642 non costituisce un caso isolato, ma la commedia aristofanea, sostanzialmente concorde con le fonti storiografiche, individua nella calunnia e nell'intimidazione gli aspetti che più vistosamente caratterizzano l'eloquenza e la prassi demagogica.

La concezione della paura nell'immaginario politico greco è ambigua: da una parte emerge una visione virtuosa che fa della paura un'emozione costruttiva, utile per la deliberazione pubblica e l'ordine civico, dall'altra una versione negativa della stessa come strumento coercitivo che paralizza il *demos* ed è, in questo senso, prerogativa del tiranno.

Nel presente contributo si intende passare in rassegna le testimonianze comiche, in cui il tema della paura è parte di una complessa *imagerie* di *clichè*, tramite i quali è definita la personalità politica di Cleone e dei suoi seguaci, intrecciandosi con altri motivi topici, come la mostrificazione del demagogo e la sua identificazione metaforica con Zeus e contribuendo alla caratterizzazione in senso dispotico del demagogo. Il discorso si estende anche alle altre esperienze politiche, riflesse in commedia, in cui la paura è associata alla minaccia tirannica.

La lettura dei passi comici è integrata dal confronto con le altre fonti che conservano tracce di pubblica eloquenza, i *logoi* tucididei e l'oratoria del IV sec., che si sviluppa in continuità con quella del secolo precedente, ed è volta a ricomporre un quadro organico relativo alla strumentalizzazione della paura nella comunicazione e nella prassi politica ateniese della seconda metà del V secolo.

Per un concetto creativo di paura. *Chi ha paura di Virginia Woolf?* nella regia di Antonio Latella

**Chiara Molinari** (L'Aquila)

L'intervento si propone di analizzare il «concetto altamente creativo» di paura (Dalisi, 2022), per come viene a determinarsi nell'allestimento *Chi ha paura di Virginia Woolf?* diretto da Antonio Latella, in cui il testo di Edward Albee viene posto in costellazione con il racconto *Lappin e Lapinova* di Virginia Woolf (1939) e con l'estetica *weird* di David Lynch (Fisher, 2018). Il gioco al massacro intrapreso a colpi di *calembour* e storielle mortificanti – con il quale coincide l'intera azione drammatica – si configura come un peculiare «gioco linguistico» condiviso dalla coppia di Martha (Sonia Bergamasco) e George (Vinicio Marchioni) (Wittgenstein, 1967): il «concepimento» e la creazione linguistica di un figlio si connotano infatti come una strategia per far fronte a un'«assenza» e all'incubo della sterilità. Allo stesso modo, la risata scomposta che viene fatta esplodere sul palcoscenico, riconnettendo marito e moglie alla dimensione istintuale, si annuncia come «ritualizzazione di un movimento di minaccia ridiretto» (Dalisi, 2022).

L'invenzione di un mondo altro è ciò che, sorprendentemente, tiene uniti anche i coniugi protagonisti del racconto di Woolf, non a caso evocata nel titolo del dramma: il loro matrimonio regge finché entrambi accettano di «partecipare linguisticamente» alla costruzione di un regno ideale, abitato dai conigli con cui si identificano. È allora attraverso un procedimento metaforico che Latella può condensare, in una scena dai tratti e dai cromatismi fortemente «espressionisti» e «allucinatori» (Foster Wallace, 2018; De Gaetano, 2023), l'ambivalenza di significati che associa questi piccoli animali alla tenerezza, ma anche alla prolificità e alla paura. Se la testa di coniglio indossata da una delle protagoniste (Paola Giannini) riconduce, da un lato, alla suggestione della lepre impagliata nelle ultime pagine di *Lappin e Lapinova*, dall'altro rimanda inequivocabilmente alla breve serie lynchiana *Rabbits* (2002), in

cui gli stralci di conversazioni che è possibile udire ruotano, a loro volta, attorno a un *mistero* custodito in seno alla famiglia che non verrà mai rivelato. Lo spazio scenico immaginato da Latella, delimitato da pesanti sipari verdi e disseminato di oggetti che producono suoni quasi per incanto, circoscrive dunque uno spazio *unheimlich* (Freud, 2006): un' *haunted house*, o un interno apparentemente benevolo percorso da presenze inquietanti e dal tentativo di esorcizzarle (Lynch, 2016; Fisher, 2018).

Splatter Theatre. The Horrors of Jacobean Tragedy in Massinger's *The Duke of Milan* (1622)

**Rachele Bassan** (Venezia)

Poison-induced agonies, dismemberment, torture, love-making to corpses – the tragedies staged during the reign of James I (r. 1603-1625) show a taste for sensational gore, to the point some speak of a 'theatre of horror'. This paper focuses on an overlooked late example, Philip Massinger's *The Duke of Milan* (performed c. 1622), and argues that it builds upon personal and political fears to move the plot forward: the play creates a morally gray environment, where internal and external threats (such as the hatred for the Duke's wife and the risk of foreign invasion) undermine political and psychological stability, and the characters' obsession with sex, death and power combines with their anxiety of loss, betrayal, and failure, generating an escalation into violence and madness. At the same time, I argue, the play uses the early modern audiences' knowledge of genre conventions, plot devices, previous plays (such as Shakespeare's *Othello* or Middleton's *Revenger's Tragedy*) and popular works (such as *The Jewish Wars*) to direct their expectations and reactions. Fear seems displaced in distant, Machiavellian Milan, but the Jacobean English audience is manipulated into horrific shocks throughout the play, culminating in the final revelation about Francisco's vengeful motives and the Duke's death, which mark a turn also in terms of genre classification. Similar considerations have been made about other Jacobean plays, but Massinger's works are usually neglected as they belong to the transition period between the Jacobean and the Caroline eras; yet, his works anticipate how early Caroline drama reworked previous materials through unexpected twists. I will also consider staging issues in relation to the visual horrors in the play (such as made-up corpses and onstage death by poison) in the indoor space of the Blackfriars theatre, a performance environment very different from open-air playhouses such as The Globe.

Orrori del corpo e forme del supplizio nel *Decameron* di Boccaccio

**Giacomo Di Muccio** (Roma)

Che il *Decameron* non possa esistere senza la sua basilare componente orrorifica è il suo autore a confermarcelo: introducendo l'opera dichiarando la necessità di un «orrido cominciamento» (L'edizione di riferimento è Branca 2011). egli intende preparare il terreno per il miglior tempo che lo avrebbe seguito. Il presente contributo si propone di analizzare la presenza e le modalità attraverso cui Boccaccio descrive e si serve di immagini estreme, in cui l'anatomia umana assume aspetti macabri (Gigliucci 1994, Kristeva 2006), pertinenti al soggetto collettivo quanto a quello individuale.

La peste costituisce l'evento caotico, il momento in cui si diffonde ciò che secoli dopo Lovecraft avrebbe definito orrore cosmico, scaturito dall'incomprensibile, dalla caduta delle leggi di Natura e dal disfacimento di quelle della cultura. Il morbo, assieme allo strazio dei corpi, è incomprendibile: esiste un motivo? Chi ne è artefice? È una punizione divina? Attraverso tali domande Boccaccio estremizza il potere della Morte Nera, imprevedibile quanto democratica nella scelta delle sue vittime, i cadaveri delle quali, disseminati per le strade di Firenze, fungono da macabre premonizioni; i fiorentini ancora vivi si tramutano in «bestie», ne assumono i comportamenti, divengono abnormi fisicamente e moralmente, finendo per verificare anche la stereotipica relazione tra alcune forme dell'orrore e della sessualità carnale (Masterson, Rabinowitz, Robson 2015).

A livello diegetico delle novelle, Boccaccio esibisce anche una certa *curiositas* (Foucault 2014) per ciò che ancora Lovecraft avrebbe definito il «cannibalico» (De Turrìs 2011) fatto di corpi dilaniati, gole strappate, cuori mangiati, sogni terribili, cicliche resurrezioni per ciclici tormenti, fino alla sepoltura da vivi (Warburg 1986, Ginzburg 2015, Rossini 2021). Nella varietà di casi decameroniani, anche l'orrore non è fisso, non costituisce un paradigma, ma è impiegato dall'autore tanto come strumento atto a dimostrare le virtù dei suoi personaggi, quanto i loro più degradati vizi. Tale contributo si propone di osservarne le forme, nel tentativo di metterne in luce peculiarità e funzioni nel testo decameroniano.

## Fear, Female Saintly Body and Monstrosity in the *Life of Saint Theoktiste of Lesbos*

**Alevtina Matveeva** (Moscow)

One of the forms of fear depicted in Byzantine hagiography is reverential fear, which arises in the average person when encountering a saint or the sacred. The *Life of Saint Theoktiste of Lesbos*, the middle Byzantine hagiography masterpiece created by Niketas Magistros (died after 946/7), provides an example of literary interpretation of such fear. Drawing from models in the famous legend of Mary of Egypt (7th century), Niketas constructs an original, richly decorated composition with three narrative lines in which the depiction of fear serves as a canvas for his literary experiments. The key scene is the meeting of a hunter, one of the characters, with Theoktiste, who had lived for many years in complete solitude on the island of Paros. Instead of the expected awe that Zosima, the hunter's prototype, felt when meeting Mary of Egypt, the hunter runs away in horror at Theoktiste's voice and body. At first, the female corporeality appears to him as a ghost (φάντασμα) and is described in monstrous terms: an inhuman appearance with white hair, a black face, and a skeletal form without flesh. Reinterpreting the hagiographic topos of reverential fear, the author provides a mockingly nuanced description of the hunter's own bodily fear. The gradation of fear through physical experiences (hair standing on end, falling to the ground, hiding one's face, trembling) and psychological states (horror, regret) creates a space for the reader's immersion and empathy. The perception of the saint's female body as monstrous and frightening allows Magistros not only to highlight the comical side of the situation but also to expand the boundaries of hagiographic narrative. Through a subtle interplay of emotions and body descriptions, he delicately portrays the fine line between holiness and monstrosity.

Mercoledì 30 ottobre 2024

## Le paure e la Paura tra antichi e moderni: percorsi e affioramenti folklorici

**Tommaso Braccini** (Siena)

Pausania ricorda l'esistenza di un *Deima*, in genere inteso come "simulacro del Terrore", a Corinto. Sarebbe stata l'effigie di una spaventosa figura femminile, connessa alla moria dei bambini corinzi dilagata come punizione per l'uccisione dei figli di Medea. Gli interpreti si sono spesso interrogati su questa denominazione, che pone alcune difficoltà, e sul genere della statua, considerato anomalo. Per cercare di comprendere meglio il senso di questo enigmatico *Deima* si ricorrerà a una comparazione folklorica. In ambito neolatino, con Paura o *Espanto* si possono infatti intendere, oltre che "paura" e "spavento" anche gli spiriti e i demoni che li provocano, con tratti assolutamente concreti, e da tenersi a bada tramite rituali ed esorcismi; e questo vale anche per l'ambito greco, dove con *phobos* e *phoberismos* si intende, similmente, lo spavento e l'entità soprannaturale che lo suscita. Questo è attestato già in epoca imperiale in relazione a Gellò, nota e orribile diavolessa infanticida che tende a fondersi con altre entità come Mormò, non a caso già anticamente associate alla figura di Medea. La statua di Corinto, insomma, non sarebbe una rappresentazione *dello* Spavento, ma *di uno* Spavento,

inteso come generica entità demoniaca infanticida. Sembrano confortare quest'interpretazione l'uso di *Deima* in Luciano e nello stesso Pausania, preconizzato peraltro già da Eschilo in un celebre passo delle *Coefore* che si rivela ancora più pregnante se posto in parallelo con la credenza folklorica nelle Paure.

«Nella Notte di San Giovanni le streghe girano per le strade, i sentieri, le terre»: il folclore nell'horror di Eraldo Baldini

**Luca Vincenzo Calcagno** (Torino)

Recensendo *Gotico Rurale* Bartolomeo Di Monaco osserva come il mondo costruito da Eraldo Baldini nella sua prima raccolta di racconti riesca «a suscitare in noi adulti le emozioni e le suggestioni delle storie che udivamo da piccoli, quando qualcuno, la sera, davanti al fuoco in inverno, ci conduceva per mano dentro il buio tetro del mistero e della paura» (*Quaranta letture: percorsi critici nella letteratura italiana contemporanea*, Marco Valerio, Torino 2004, p. 34).

La scrittura di Baldini pesca avidamente dal folclore locale, specie quello emiliano e romagnolo, portando sulla scena della narrazione paure ancestrali e figure dal carattere archetipico, come la Borda, una strega, nel racconto *Nella nebbia*, spesso giocando sul particolare sincretismo delle campagne italiane, dove l'esteriorità cristiana cattolica nasconde un paganesimo di fondo. Va ricordato che Baldini trae la materia per la sua narrazione da studi di carattere antropologico ed etnologico, di cui è anche specialista, avendo scritto numerosi saggi in merito.

Le situazioni e le sensazioni della tradizione orale sono recuperate, filtrate attraverso una sensibilità che si è nutrita di tutto quel che il genere *horror* ha prodotto sui differenti media negli ultimi decenni, e innervate da uno stile narrativo che permette all'autore di sapere sempre con maestria cosa mostrare e soprattutto cosa tacere, o al più alludere, lasciando un'inquietante ombra sullo sfondo.

L'intervento si propone di analizzare le raccolte di racconti *Gotico rurale e Bambini, ragni e altri predatori* per indagare i modi e le strategie con cui Baldini si rapporta al folclore e alla superstizione – letti in controluce agli studi specialistici da lui condotti – riadattandoli narrativamente come materiale orrorifico.

La temibile ora e il cratere di Boston 10.185

**Sara Vettorelli** (Messina)

L'intervento proposto intende contribuire all'interpretazione del cratere a campana a figure rosse attualmente conservato al Museum of Fine Arts di Boston (nr. 10.185), opera del cd. Pittore di Pan risalente al 470-460 a.C. Tenendo in considerazione la natura meridiana di Pan (raffigurato sul lato B) e i legami che intercorrono tra la morte di Atteone (lato A) e il periodo canicolare, si intende avanzare l'ipotesi che entrambe le facce del cratere riportino un avvertimento per pastori e cacciatori – ma più in generale per tutti i viandanti, come lascia pensare la presenza di un'erma alle spalle di Pan – che si fossero esposti incautamente al calore di mezzogiorno, ora considerata sacra quanto pericolosa fin dai tempi più antichi. In entrambe le scene la paura riveste un ruolo primario: nel lato B la fuga dell'atterrito pastore è dovuta al terror panico scatenato dal dio disturbato durante il suo riposo, nell'ora più calda; nel lato A è palpabile nella crudele morte del cacciatore, vittima dei cani non meno che della spietatezza della sinistra Artemide; se infatti i legami di Pan e di Atteone con il calore meridiano sono noti, lo sono meno quelli intrattenuti con «la temibile ora» dalla dea, che pure sono numerosi e rilevanti e che rappresentano un ulteriore elemento di simmetria tra i due lati del vaso. Dunque, è agli spaventosi effetti del meriggio nel loro complesso che il cratere farebbe riferimento, a quel periodo critico del giorno (o dell'anno) in cui il sole allo zenit favorisce i contatti con l'Aldilà e in cui particolarmente pericolosi diventano gli incontri dei mortali con dèi e semidèi.

## Quando il Sole fa paura: il terrore meridiano e i suoi demoni nella letteratura moderna

**Maddalena Terraneo** (Milano)

Gran parte della moderna produzione letteraria e cinematografica dell'orrore ci ha abituato alle terribili manifestazioni notturne di fantasmi, demoni e mostri d'incubo. Sin dall'epoca antica, la notte costituisce, in effetti, lo spazio d'azione privilegiato dalle entità appena evocate. Tuttavia, nel contesto mediterraneo greco-egiziano pre-cristiano, il mezzogiorno è un momento altrettanto spaventoso, in quanto non solo ora dei morti e di morte, ma anche ora del "terror panico". Tale tradizione si conserva, almeno in parte, anche dopo l'avvento del cristianesimo, attraverso il cosiddetto *daemonium meridianum*. Esso compare per la prima volta al v. 6 del Salmo 90 della Bibbia dei LXX, prodotta proprio nel contesto greco-egiziano di Alessandria d'Egitto a partire dal III secolo a.C. Sinistra entità particolarmente temuta nel contesto del primo monachesimo egiziano – al quale risale la fortunata identificazione tra demone del mezzogiorno e *acedia* –, il demone meridiano abbandonerà ben presto la cella monastica e le sabbie egiziane per tormentare anche l'Europa medievale, senza fare distinzioni fra monaci e laici. Qui fa il proprio ingresso nell'immaginario popolare, perpetuando, seppur parzialmente, l'antico terrore del mezzogiorno. Se esso appare ancora vitale nel Medioevo, non si può affermare lo stesso per le epoche successive, durante le quali il demone meridiano e i significati che esso veicola sembrano cadere nell'oblio. Ma è veramente così? Il *daemonium meridianum* non esce completamente di scena e riemergerà, insospettato, in contesti e tempi a noi vicini. Il presente intervento si propone di indagare la ricezione del demone del mezzogiorno e dell'antico terrore meridiano nella moderna produzione letteraria fra XIX e XX secolo, contemplando generi vari e autori di diversa provenienza, con un occhio di riguardo per la letteratura dell'orrore, nella quale l'introduzione di elementi legati alla paura del Sole allo zenit e dei suoi demoni ha prodotto, forse, i risultati più sorprendenti e innovativi.

## «Goads in the Mind»: Terror and Ecstasy in Early Modern Global Encounter

**Edward Wilson-Lee** (Cambridge)

This lecture will focus on a particular genre of encounter that appears with surprising frequency in the annals of early modern global travel accounts: namely, descriptions by European observers of non-European rituals, ceremonies, and cultural expressions that fill the observer with a combination of terror and ecstasy. In a number of the accounts to be examined here these experiences of dread are linked to the observer's confusion regarding the formal aesthetics of what is being witnessed, or, rather, a vertiginous fear on the part of the observer that what they are witnessing is without form, or at least a form for which they have an adequate descriptive vocabulary. In others, the problem was precisely the opposite: namely, that the culture being encountered possessed their own, highly developed conceptual frameworks for understanding these performances and their effects, conceptual frameworks which often appeared to European eyes to be uncanny doppelgangers of things that already existed in European cultural history. After considering a number of these encounters, the talk will consider why early modern European observers found it so hard to bring to bear in these encounters the many pre-existing frameworks they had for such expressions and such experiences—incantation, *energeia*, sublimity—and how we might in returning to these materials consider the implications of these cross-cultural moments involving both recognition and recoil, as the foundations of a new concept of the 'global sublime', and a new model for comparative and connected cultural history.

## Ombre del passato: le memorie del trauma nelle opere di Marija Stepanova

**Anna Sokolova** (Roma)

La storia della Russia è caratterizzata da una catena pressoché ininterrotta di eventi traumatici, di cui il Novecento è l'emblema. Questo incessante susseguirsi di traumi ha impedito ai russi di elaborare ogni singolo evento traumatico, portandoli a percepire il clima di catastrofe come qualcosa di naturale e inevitabile. Tuttavia, contrastare questa tendenza è di vitale importanza, e il mezzo più efficace per farlo è apparentemente il più fragile: il recupero della memoria individuale e, di conseguenza, quella collettiva (Favilli, 2023). Marija Stepanova, seguendo questo percorso, ricostruisce la “piccola storia” familiare in *Memoria della memoria* (2020), contrapponendola a una riflessione critica sulla “grande storia”, un tema presente anche in *Spolia* (2015), *La guerra delle bestie e degli animali* (2022) e altre opere. In tale contesto, il meccanismo transgenerazionale, noto come (post)memoria (Hirsch, 2012), diventa uno strumento cruciale per riesaminare un passato idealizzato e riportare alla luce i traumi, pre e post-rivoluzionari, che hanno segnato la storia della sua famiglia: dalla cancellazione dell'identità ai pogrom antisemiti, passando per figure come Sarra Ginzburg e la rivolta di Nižnij Novgorod, fino a Nikolaj Stepanov, dichiarato nemico del popolo, e Ol'ga Friedman nel contesto del complotto dei medici. Il presente contributo si propone di offrire uno spazio di riflessione sul legame profondo e complesso tra memoria e trauma, elementi centrali non solo per la costruzione della consapevolezza individuale, ma anche di quella collettiva.

## Unsettling Returns: Navigating Fear and Trauma in Elizabeth Bowen's Short Stories *Love* and *The Demon Lover*

**Andrea Zvoníčková** (Prague)

In Elizabeth Bowen's short stories “Love” and “The Demon Lover”, fear materialises as a pervasive, inescapable force embedded in domesticity and memory. Bowen explores the psychological and spatial boundaries of fear, where past traumas resurface within intimate spaces, unsettling the present. Through her characters' haunted returns to familiar settings and subverting their expectations, Bowen intricately weaves personal dislocation with collective anxieties of wartime and post-war Britain. This paper seeks to examine how Bowen's depiction of confined spaces, the interplay of gothic motifs, and the fractured interior worlds of her protagonists convey fear as an omnipresent, yet often invisible dimension of their existence.

In “The Demon Lover”, Bowen employs the spatial confines of a war-damaged London house to evoke claustrophobia and unease. The protagonist's return to her abandoned home symbolises the inevitable confrontation with past traumas, mirroring the collective dislocation during World War II. The oppressive atmosphere of the house, compounded by wartime bombings, intensifies the protagonist's psychological distress. This narrative not only reflects personal fears but also encapsulates the broader anxieties of a society ravaged by war.

Similarly, in “Love”, Bowen explores fear through the lens of identity and societal expectations, subverting traditional notions of domesticity and safety. The story is set in a house that should offer security but instead becomes a site of emotional and psychological unease. In this short story, the fear of societal rejection and the internal conflict over one's true self mirror the broader uncertainties about gender and sexuality during the mid-20th century. By intertwining these personal and societal fears with the imposing shut-up house, Bowen intensifies the sense of instability and the fear of the unknown – whether of an external threat or an internal identity crisis.

Psychological trauma lies at the centre of each story. In “The Demon Lover”, the protagonist's fear stems from an unresolved wartime promise, illustrating the enduring impact of war on human psyche. In “Love”, the fear of societal rejection and internalised anxieties about queer identity manifests in the characters' interactions and perceptions of their surroundings. The fear of the unknown permeates both

narratives, whether as a dread of an unknown visitor, uncertainty of the future, or lack of security in one's identity and relationships.

## Le prediche della paura di Girolamo Savonarola a Firenze (1490-1498)

**Jennifer Gómez Esquinas** (Pisa)

Le prediche savonaroliane rappresentano un luogo privilegiato per diffondere la paura collettiva sulla fine del mondo. Da una parte, dall'alto del pergamo del Convento di S. Marco, la voce di Savonarola denuncia, ispirandosi all'*Apocalisse* e ai libri profetici: i vizi del suo tempo, soprattutto quelli della Chiesa e del papato; gli abusi di un governo ritenuto tirannico, che coincide con quello di Lorenzo il Magnifico; e, infine, annuncia l'arrivo del novello Ciro, che sarebbe sceso da oltralpe per compiere la vendetta divina, ovvero, profetizza l'arrivo di Carlo VIII, il quale avrebbe ripristinato la voce e la morale del vero cristianesimo. Inoltre, nei discorsi savonaroliani non potevano mancare i piagnoni che, come indica il loro nome, avevano la funzione di piangere per creare un clima ancora più spaventoso, profetico e apocalittico nonché di supporto alla *performance* attoriale savonaroliana.

Se le pubbliche meditazioni di Savonarola nel Convento di S. Marco hanno sempre più successo e sono frequentate sempre da più persone (tra cui Michelangelo, Pico della Mirandola, Botticelli e Angelo Poliziano), parallelamente esse vengono distribuite in piccoli opuscoli di poche pagine che spesso riproducono la figura del frate mentre tiene i discorsi. Infatti, Savonarola si serve della stampa come strumento di diffusione della paura: è l'autore tipograficamente più prolifico di tutto il Quattrocento in Italia, non per la lunghezza dei suoi scritti, ma per la frequenza con cui uscivano dai torchi fiorentini, con una media di una predica ogni quindici giorni.

La paura collettiva promossa da Savonarola costituirà inoltre un motore di azione che innescherà la caduta dei Medici e la propria ascesa al potere che porterà Firenze a sperimentare una forma di governo popolare molto vicino a un regime teocratico. Si pensi non solo all'eliminazione dell'usura e al riordinamento delle imposte, ma soprattutto all'abolizione delle feste e degli strumenti musicali e all'aggressività dei piagnoni che tagliavano le lingue dei blasfemi e strappavano le vesti lussuose delle donne. Il contributo ha dunque l'obiettivo di analizzare la diffusione della paura collettiva sulla fine del mondo da parte di Girolamo Savonarola esaminando, da un lato, le fonti che riferiscono dei discorsi tenuti dal frate a S. Marco (ad esempio, Luca Landucci, Francesco Guicciardini, Ascanio Condivi, Giorgio Vasari) e, dall'altro, le prediche savonaroliane stampate dai tipografi fiorentini.

Giovedì 31 ottobre 2024

## Il lessico leopardiano della paura

**Giulia Scialanga** (Roma)

Leopardi esplora il tema della paura per tutta la vita: riflette sulle diverse sfumature di questa emozione, la rappresenta adottando una fenomenologia ricorrente e ne analizza la rilevanza sul piano antropologico, etico ed estetico. Questa appassionata esplorazione della paura si accompagna alla formazione di un sistema di termini che viene affinato nel tempo, nel dialogo continuo con nuclei tematici fondamentali nell'immaginario leopardiano e attraverso il confronto con il panorama culturale coevo (Camilletti 2014). Parallelamente, Leopardi isola un corpus di immagini che co-occorrono per rappresentare la paura – emozione eminentemente preverbale, che resiste alla scrittura (Barthes 1973) – nei suoi effetti, attraverso descrizioni incentrate su aspetti sensoriali e reazioni corporee, tra cui palpitazioni, tremito, pallore, sudore freddo e afasia. Questo intervento offrirà una panoramica sul lessico leopardiano della paura, con particolare attenzione ai lessemi 'paura', 'spavento', 'timore' e 'terrore' (secondo la metodologia usata per l'analisi del lessico leopardiano in Camarotto 2022). Adottando 'spavento' come caso di studio, l'analisi si concentrerà sull'evoluzione del termine e dei suoi

corradicali evidenziandone gli sviluppi diacronici, le fluttuazioni e le sovrapposizioni con gli altri lessemi. In particolare, verrà esaminato l'uso in relazione all'immaginario catastrofico e alla dimensione delle credenze popolari, in associazione al tema del desiderio, in senso esistenziale e in riferimento alla condizione umana post-mutazione.

*Res est solliciti plena timoris amor.* La paura dell'abbandono come mezzo di ricodificazione elegiaca in Ovidio *Heroides* 1

**Michele Castaldo** (Bologna)

La prima eroide di Ovidio fissa nella figura di Penelope alcuni caratteri paradigmatici delle eroine ovidiane. Fra gli altri, risulta particolarmente esasperato l'elemento della paura: consumata dall'attesa cui l'ha costretta il decennale peregrinare di Ulisse, Penelope non trova pace al pensiero del marito lontano, e nel delirio tormentoso della sua fantasia, che ingigantisce i rischi della guerra e i pericoli per terra e per mare, teme ancor di più perché non sa cosa temere (v. 71 *quid timeam, ignoro; timeo tamen omnia demens*). Questo tratto della caratterizzazione ovidiana dell'eroina omerica contribuisce in modo sostanziale alla ricodificazione elegiaca del personaggio, assimilando Penelope al modello femminile dominante nelle *Heroides*. Il presente intervento si propone di approfondire i meccanismi poetici fondamentali di tale rappresentazione, sia attraverso una ricognizione delle occorrenze lessicali che pertengono al concetto di paura sia attraverso un esame dei paralleli interni alla raccolta (per il tratto della paura cfr. in particolare *Her.* 13 Laodamia). Al termine dell'esposizione, si discuterà un problema testuale la cui soluzione sembra trovare un sostegno forte proprio nella particolare disposizione psicologica del personaggio.

Fear and trauma in the *epitaphios logos* by Lysias. The battle of Salamis

**Joshua Burgert** (Freiburg)

In the *epitaphios logos* by Lysias (*Lys. or.* 2) there is a long passage, in which the battle of Salamis is described (32-43). Surprisingly, this episode is given much more attention to than the battle of Marathon (20-26). Another difference between the depiction of Salamis and Marathon is that the fighters of Marathon are portrayed as fearless whereas the fear of the Athenians during the battle of Salamis is described in detail.

In my contribution, I would like to present a close-reading of the description of the battle of Samalis using analytical methods of narratology, cognitive science and linguistic keywords analysis. The aim of the close-reading is to show how the emotion of fear, which is mentioned at the begin (ἐφοβήθη, 34) and at the end of the battle (φόβον, 39), is connected with sensory perceptions (mostly visual and acoustic, but also haptic). So, this passage is emotionally charged and the emotion of fear is omnipresent. In the second part of my paper I would like to answer the question why the presentation of the battle of Salamis is so elaborate and has such a central position in the *epitaphios logos*. I think that this is related to the trauma of the Athenian defeat in the Peloponnesian War. However, this part of the Athenian history is only very briefly addressed in the *epitaphios logos*. It is virtually covered by a cloak of oblivion. The concepts of cultural and communicative memory (J. Assmann), the forms of forgetting (A. Assmann) and remediation (Erll) from Memory Studies and the findings on collective trauma from psychology (Kühner and Mitscherlich) will be used to substantiate this assumption.

My analysis of the battle of Salamis in the *epitaphios logos* by Lysias will show how the presentation of the emotion of fear can be linked with traumatic experiences.

## Fortunio: dalla vendetta all'agnizione

**Elena Crocicchia** (Siena)

Nella raccolta *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola si può trovare una vasta gamma di credenze e di paure che attraversano il Rinascimento. Eppure, quando le sue favole vengono riscritte in Francia, dove, alla fine del XVII secolo, nasce il genere della fiaba, molti questi elementi sovente vengono meno. Nel momento in cui la demonologia viene a cadere come sistema di pensiero e di credenze, la trasformazione degli uomini in animali e il dibattito che si accompagna al caso dei lupi mannari diventano desueti.

Si tratta di un passaggio particolarmente visibile nella favola III, 4 e la sua riscrittura Fortunio, realizzata da Louis de Mailly nel 1698. Si tratta di una delle favole di Straparola con più elementi legati al folklore, poiché vi sono sia una sirena sia un uomo si trasforma in aquila e in lupo. Vorrei illustrare le motivazioni di alcune modifiche di Mailly, che in questa più che nelle altre favole riguardano elementi fondamentali, tra i quali il più vistoso è il finale. Infatti, nell'originale il protagonista, trasformatosi in lupo, si vendica della famiglia adottiva, mentre nel testo francese la metamorfosi è sostituita dalla scoperta delle sue nobili origini. L'esempio di Mailly è spia di una tendenza delle fiabe francesi a liberarsi degli aspetti più ambigui del folklore presenti nei testi a cui si ispirano, riflesso di una paura di svelare fantasmi che devono rimanere celati. Ciò rappresenta un paradosso, poiché si tratta di un genere che in Francia è presentato come proprio delle nutrici e rivolto ai bambini allo scopo di educarli, spesso attraverso il ricorso a forme della paura attinte dal folklore.

## Perturbante cattolico e *ghost story* purgatoriale

**Fabio Camilletti** (Warwick)

In un libro famoso, lo storico Stephen Greenblatt sosteneva che nei paesi cattolici la *ghost story* fosse semplicemente impensabile: è solo la violenza iconoclasta della Riforma a garantire che i fantasmi - banditi da ogni discorso pubblico e privato quali reminiscenze purgatoriali e papiste, condannati dai teologi come illusioni dei sensi o, peggio, come manifestazioni diaboliche - possano rifugiarsi nello spazio protetto del testo letterario, trasfigurandosi in disturbanti icone della memoria e del trauma. Da un punto di vista retorico, l'argomentazione di Greenblatt è intrinsecamente freudiana; e che il perturbante letterario sia, da ultimo, il risultato di una formazione di compromesso tra repressione (*Verdrängung*) razionalista e il ritorno di credenze culturalmente 'superate' (*überwunden*) è la tesi centrale del saggio *Das Unheimliche* di Freud (1919), che, semi-ignorato al suo apparire, avrebbe esercitato una perdurante influenza sulla teoria letteraria, a partire dalla seconda metà del Novecento e fino a oggi. Il perturbante freudiano, tuttavia, è nozione particolarmente instabile. Nella definizione di Freud, l'*Unheimliche* consisterebbe in un'inestricabile coesistenza di familiarità ed estraneità, un dualismo che la teoria letteraria ha spesso mancato di cogliere, intendendolo principalmente in termini di 'inquietante estraneità' e marginalizzandone quelle manifestazioni che tendono a presentarsi, al contrario, sotto la veste di un'inquietante familiarità. Il mio intervento muove invece dalla premessa che la rimozione del purgatorio non costituisca l'unica condizione di possibilità per il fiorire della *ghost story* letteraria, ma solo di un tipo di *ghost story*: esaminando testi - fra gli altri - di Robert Hugh Benson, Arrigo Boito, Antonio Fogazzaro, Stefan Grabiński, Roger Pater e Remigio Zena, tratterò alcune coordinate di fondo per definire e individuare quella che ho scelto di chiamare "la via purgatoriale alla *ghost story*", che dei due corni del perturbante freudiano sceglie quello della familiarità, senza per questo perdere in efficacia e forza destabilizzante.

## La paura nel medioevo: un percorso fra testi e immagini

**Sonia Maura Barillari** (Genova)

La relazione prende l'avvio dal concetto di 'perturbante' (E. Jentsch, *Sulla psicologia del perturbante*, 1906; Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919) per passare ad analizzare la teoria medievale della percezione così com'è espressa nel *Liber de spiritu et anima* (1170 ca., attribuito ad Agostino ma in verità composto dal cistercense Alchero di Chiaravalle). Su queste basi si proporrà una sintetica disamina inerente agli 'oggetti' delle paure medievali concentrando infine l'attenzione sui fantasmi e le loro epifanie.