

POLY 
 **T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

2 | **20**
20

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

2 / 2020



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 2 / 2020

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-755-0

© 2021 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova),
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),
Martina Di Febo (Università Ecampus), Andrea
Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität
Münster, D), Teodoro Patera (Universität
Göttingen, D), Antonella Sciancalepore
(Université Catholique de Louvain, B)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de
Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria
Dominioni, Annalisa Giulietti, Sandra Gorla,
Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela
Margani, Giulio Martire, Irene Polimante,
Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),
Federico Bertoni (Università di Bologna),
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,
Venezia), Riccardo Castellana (Università di
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),
Carlo Donà (Università di Messina), Florence
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee
University, Lexington, VA-USA), Franziska

Meier (Universität Göttingen, D), Christine
Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),
Stefano Rapisarda (Università di Catania),
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini
(Università del Piemonte Orientale), Franca
Sinopoli (Sapienza Università di Roma),
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6080

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Indice

Saggi

- MARA CALLONI
7 'Renart falconiere' e 'Renart e Tardif': i riti di predazione nel
Roman de Renart
- MARIATERESA PROTA
23 Florete. Quando la principessa uccide il drago
- FRANCESCO TONIOLO
41 Cacciatrici, amanti, antropofaghe: le figure femminili in
Carlton Mellick III

Note e discussioni

- NICCOLÒ MONTI
59 Il personaggio in guisa d'umano. Un concetto in transizione
tra strutturalismo e antropologia

Recensioni

- MASSIMO BONAFIN
81 A proposito di: Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de
l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*
- DIEGO TERZANO
93 A proposito di: Alberto Comparini, *Un genere letterario in
diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*
- RICCARDO CASTELLANA
101 A proposito di: Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una
frontiera*

Cacciatrici, amanti, antropofaghe: le figure femminili in Carlton Mellick III

FRANCESCO TONIOLO

Abstract

This paper inquires the hunting practices in the short stories and novels of Carlton Mellick III, one of the main voices of Bizarro Fiction genre. The contribution is related to the field of anthropological studies, but focuses on hunting as a desire for domination, linking – in particular – this theme to the prevaricating and devouring relationships who Mellick develops in his stories.

Il presente contributo si occupa di rintracciare, nella produzione letteraria di Carlton Mellick III, la brama di dominio che emerge nel rapporto fra predatore e preda, all'interno del tema della caccia. Mellick è un prolifico scrittore che è divenuto uno dei principali esponenti della *Bizarro Fiction*. In quello che risulta tutt'ora uno dei pochi contributi italiani sulla *Bizarro Fiction*¹, Chiara Gamberetta dice:

¹ Anche all'estero, comunque, i contributi organici sulla *Bizarro Fiction* non sono particolarmente numerosi, soprattutto se ci si limita ad analizzare quanto prodotto in contesto accademico. In linea di massima si trovano contributi su specifiche realtà locali o linguistiche (come Mazurkiewicz 2016 e, marginalmente, López 2018), oppure in cui la *Bizarro Fiction* è parte di un discorso più ampio (come in Spasov 2019 o Baczyńska / Głowicka 2019). In altri casi ci si sofferma su singole opere di Carlton Mellick III o di altri autori, come fa Abate (2012) parlando dell'impiego del lessico LGBTQ in *The Faggiest Vampire* (Mellick III 2009a). Fra le eccezioni si segnala Olkusz (2016), che offre una panoramica generale simile a quella di Gamberetta (2014), ma con un maggior numero di riferimenti teorici espliciti. Si rimanda inoltre alle autoanalisi e alle interviste di coloro che sono legati a questo sotto-genere (come Dole II 2007, Henderson 2011 e Brown 2017). Sono poi significativi i casi in cui la *Bizarro Fiction* o Carlton Mellick III vengono citati in termini oppositivi perché, nell'identificarne la natura 'estrema', vengono implicitamente

non dubito che tra qualche anno, se Mellick diventerà famoso come del resto merita, la sua narrativa sarà passata al setaccio da orde di sedicenti critici letterari e verranno scovate metafore, allegorie, e simbolismi ovunque. Per fortuna lo stesso Mellick ha dichiarato che chi sostiene che tutta la narrativa weird debba essere metaforica o debba nascondere profondi significati è un totale coglione. (Gamberetta 2014)

Il riferimento è a un articolo di *Bizarro Central*, in cui Carlton Mellick III (2011c) criticava tutti coloro che ritenevano che gli elementi *weird* delle storie dovessero necessariamente avere un significato profondo o un qualche valore metaforico da decodificare. Le sue stesse parole sono pertanto un invito a non sovra-interpretare le bizzarrie che egli inserisce nei racconti. Ciò non significa, tuttavia, che esse risultino necessariamente avulse da una realtà concreta, di cui Mellick stesso fornisce talvolta indizi nell'*author's note* che precede ogni suo libro. Anche in questi casi occorre però prendere sempre le informazioni presenti con un minimo di cautela. Quando, per esempio, l'autore dice di aver scritto *Snuggle Club* come esercizio per rimettersi in attività dopo la morte del padre (Mellick III 2020, 7-8), questo è un dato che sembra poter essere accolto senza particolari dubbi, ma in molti altri casi, soprattutto quando egli esprime apprezzamenti o giudizi², l'enfasi linguistica e le continue esagerazioni rendono difficoltoso cogliere il confine fra realtà e finzione³. Della vasta e variegata produzione di Mellick, attualmente composta da oltre sessanta libri, si osserva qui un aspetto specifico: la figura del cacciatore, o meglio della cacciatrice, per come viene declinata in molte sue opere.

riconosciuti come oggetti di confronto, come quando David McCracken afferma di non sentirsi pronto per includere «Charles [sic] Mellick III» (McCracken 2017, 40) nel suo corso di Letteratura Americana, o come quando Maria Sofia Petruzzi dice che «le scrittrici fantasy italiane scartano le soluzioni più estreme dal *new weird* alla *bizarro fiction*» (Petruzzi 2019, 54). Si segnala, a margine, che il citato contributo di Gamberetta (2014) è anche incluso nelle varie edizioni tradotte di Carlton Mellick III per la collana Vaporteppea.

² Ma non solo in queste circostanze. Ad esempio, Mellick afferma di non ricordare di aver mai scritto *Teeth and Tongue Landscape*, aggiungendo che probabilmente o aveva prodotto il racconto da ubriaco o quest'ultimo era stato scritto da Laser Roboto, la sua seconda personalità (Mellick III [2003] 2012, 5). L'evidente goliardia della spiegazione fornita apre qualche dubbio anche sull'effettiva dimenticanza che l'autore cita poco prima.

³ Si precisa che nel presente articolo non verrà scandita la produzione di Mellick in periodi, ma ci si limiterà a considerare lo spartiacque che Jeff Burk ha identificato con *Sex and Death in Television Town* (Mellick III 2005), a partire dal quale lo sperimentalismo linguistico dell'autore si è ridotto, lasciando generalmente spazio a uno stile di scrittura più minimale, finalizzata a mantenere il focus dell'attenzione sulle bizzarrie delle storie (Burk 2009, 66). Le opere antecedenti a *Sex and Death in Television Town*, pertanto, saranno citate in misura minore. Per le traduzioni è stata indicata la versione italiana delle opere, ove esistente. Negli altri casi la traduzione è di chi scrive.

Cacciare e divorare il partner

Per affrontare il tema della caccia e la figura del cacciatore nelle opere di Carlton Mellick III è utile una precisazione, a proposito della definizione del campo di interesse. Si eviterà di definire come ‘caccia’ una qualsiasi attività di ricerca, seppur in termini generali potrebbe esserci una certa sovrapposizione fra questi due ambiti. Considerando che, per estensione, la ‘caccia’ può essere intesa anche come l’inseguimento attivo di una persona, tramite tracce o indizi che ha lasciato, anche la ricerca dei genitori compiuta dai protagonisti di *Quicksand House* (Mellick III 2013a) potrebbe essere considerata in tal senso. Oppure, considerandola sempre per estensione come l’affannosa ricerca di un determinato oggetto o condizione, anche la ‘caccia’ alla tranquillità del protagonista di *Crab Town* (Mellick III 2011a) potrebbe rientrare – forzando un po’ le maglie definitorie – sotto questa etichetta. Questo allargamento indiscriminato finirebbe tuttavia per generare un insieme quasi onnicomprensivo di tutti i personaggi e le situazioni presenti nelle opere di Mellick, senza differenziazioni interne funzionali. Al tempo stesso, tuttavia, limitare l’indagine ai tradizionali «stereotipi venatori» (Barberi Squarotti 2000, 10) che con maggior frequenza hanno attraversato – nei secoli – la produzione letteraria risulterebbe eccessivamente riduttivo. Volendo trovare una via di mezzo fra i due estremi, la scelta è stata quella di definire come ‘caccia’ quelle attività che, nei libri dell’autore, vengono compiute al fine di catturare o uccidere un animale o una persona⁴.

La prima e più diffusa tipologia, nella vasta produzione di Carlton Mellick III, è sicuramente la ‘caccia d’amore’, spesso brutale e violenta. Essa si presenta nella stragrande maggioranza dei casi come una caccia compiuta da una femmina non umana in cerca di un partner umano. L’aspetto predatorio è molto forte e per nulla metaforico, spesso unito a una dimensione di consumo del partner, in differenti forme. Per introdurre l’argomento si possono considerare due storie che nascono da una stessa idea⁵ dell’autore, sviluppata in modi differenti nelle due opere: *I Knocked Up Satan’s Daughter* (Mellick III 2011b) e *The Handsome Squirm* (Mellick III 2012a). Nel primo caso la donna cacciatrice è una demone, una succube, che seduce la sua preda per risucchiare l’anima durante l’amplesso. La succube Lici (Lari, nella traduzione italiana) compie però l’incantesimo sbagliato e così Jonathan, il protagonista della storia, eiacula il suo seme al posto dell’anima e la ingravida⁶. A questo punto il consumo

⁴ Pur nella consapevolezza di generare una parziale sovrapposizione con altre sfere di attività, quali l’assassinio. Come si vedrà, tuttavia, emergono alcune specificità che mantengono separati questi ambiti nella maggior parte dei casi.

⁵ Quella di un uomo costretto a sposarsi contro la sua volontà con una donna che è incinta dei suoi figli (Mellick III 2012, 5).

⁶ È una rielaborazione, seppur molto libera, delle tradizionali credenze su incubi e succubi, riportate per esempio nel noto trattato sulla stregoneria di Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, il

(dell'anima) viene meno e la storia si declina come una commedia romantica, in cui il riluttante Jonathan finisce per innamorarsi della demonessa e forma una famiglia insieme a lei. Mentre in questo racconto la vagina di Lici si limita a lasciare un marchio (altro fattore che richiama al rapporto fra cacciatore e preda) sul pene di Jonathan, in *The Handsome Squirm* la sposa assorbe progressivamente il protagonista tramite il suo organo genitale, utilizzandolo come nutrimento per la prole⁷. Nel finale il protagonista, ormai microscopico, viene interamente assorbito e disciolto nella vagina della sua sposa e questa forma innaturale e completa di unione lo rende paradossalmente felice:

But as Dokura melts the very last cell of my identity, I realize that individuality is overrated. Humans are designed to merge together, to lose themselves in each other. Relationships, family, civilization – it's all just one big melding, growing, mutating, sexy blob. Who am I to fight against that? (Mellick III 2012a, 141)

[Ma nel momento in cui Dokura scioglie l'ultima cellula della mia identità, capisco che l'individualità è sopravvalutata. Gli uomini sono progettati per unirsi, per perdere sé stessi l'uno nell'altro. Le relazioni, la famiglia, la civiltà, sono tutti un grande blob: scivoloso, mutante, in crescita e arrapante. Chi sono io per combattere contro tutto ciò?] (Mellick III [2012] 2015, 116)⁸

Questi racconti offrono due esempi di un tema estremamente diffuso nelle storie di Mellick III, legato all'incorporazione dell'altro come modalità di conclusione del rapporto predatorio. È un tema che nella letteratura ha sempre trovato un

Malleus Maleficarum (Mackay 2009, 119-122), che val la pena ricordare fra tanti testi essendo «la più ricca enciclopedia, che noi abbiamo intorno ai pregiudizi del secolo XV e non soltanto della Germania» (Cocchiara [1952] 2016, 62). Peraltro, nonostante il termine succube derivi da «*succuba*, la concubina che 'si corica sotto'» (Schmitt [1988] 2004, 51), quando Lici e Jonathan hanno un rapporto sessuale è la demonessa a stare sopra. L'annerimento del pene in seguito al rapporto con la succube rappresenta invece un caso di marchiatura dell'eroe (Propp [1946] 2017, 476-483), perché è l'elemento che caratterizza prima l'agnizione come partner di Lici, e conseguentemente la sua elezione come eroe destinato a salvarla, quando lei sarà rapita da un gruppo di fondamentalisti cristiani.

⁷ L'ejaculazione che conduce alla morte (evitata in *I Knocked Up Satan's Daughter* solo all'ultimo, per un errore di Lici, e giunta qui a compimento) ha peraltro antichi e illustri antenati: «per Shakespeare e i suoi contemporanei, gli spiriti vitali di un uomo sono contenuti nel suo seme, e questo è di quantità finita, così che ogni esborso diminuisce il totale, e quindi la vita rimanente: ogni orgasmo è una piccola morte. In inglese, 'morire' e 'raggiungere l'orgasmo' erano racchiusi nello stesso verbo: *to die*» (Cattaneo 2019, 250).

⁸ Gli esiti di *I Knocked Up Satan's Daughter* e *The Handsome Squirm* sono peraltro contrapposti anche sul piano sociale. Il mancato furto dell'anima di Jonathan tramite la vagina di Lici avvia l'uomo verso un cammino di indipendenza e responsabilizzazione, in cui questi abbandona le convenzioni sociali e familiari per costruirsi un proprio nucleo familiare insieme alla succube. In questo modo i due si liberano dal piano valoriale religioso e morale che gravava su di loro. Il protagonista di *The Handsome Squirm*, invece, rimane prima incastrato e poi annientato – letteralmente disciolto – dalle logiche della tradizione e della società. Sia la legge sia la sua famiglia (la madre, che supporta la nuora) gli impongono il rispetto di un ordine, che prevede il totale sacrificio in nome della prole.

ampio spazio come generatore di metafore (Kilgour 1990), ma che viene qui declinato con tratti molto simili alla *vorarephilia* (comunemente indicata come *vore*), una rara parafilia in cui il desiderio erotico è legato al divorare un'altra persona o all'esser divorati da essa (Konrad / Welke / Opitz-Welke 2015, 442)⁹. In particolare i due esempi qui riportati si collegano a due sottogeneri del *vore*, definiti *souls vore* (il – fallito – tentativo della succube Lici di assorbire l'anima dell'uomo) e *unbirth* (l'assorbimento tramite vagina). Le parafilie dei personaggi di Mellick III sono abbondanti e variegata, ma le differenti declinazioni del *vore* sono probabilmente le più numerose e rappresentano il punto di unione fra la caccia, il consumo della preda e la tensione sessuale/affettiva, in quanto questo gesto di ingerimento è spesso rivolto al proprio partner. Può essere utile indicare almeno alcuni altri esempi. In *Spider Bunny* (Mellick III 2017a) la fidanzata del protagonista si trasforma in Peary Bunny, una mascotte di cereali per bambini, e divora il suo ragazzo dopo averlo scomposto in una moltitudine di piccoli cereali senzienti. In *The Boy With the Chainsaw Heart* (Mellick III 2018a) il protagonista viene ingerito da una gigantesca demonessa, per la quale funge in contemporanea da pilota, da amante e da nutrimento¹⁰. Nel finale di *Snuggle Club* la regina dello «Snuggleverse» (Mellick III 2020, 94) ingloba il protagonista, lo digerisce solo parzialmente e lo espelle trasformato in un bambolotto di pezza senziente, destinato a diventare il Re delle Coccole. Una delle protagoniste di *Apeshit* (Mellick III 2008) sogna – in una differente forma di *unbirthing* – di trasformare il suo fidanzato in un feto (che mantenga però la consapevolezza di un adulto), da far sviluppare nel suo ventre fino al momento in cui deciderà di abortire. In *Sea of the Patchwork Cats* (Mellick III [2006] 2011c) la donna-serpente Jaji, dopo aver ingerito un'altra ragazza semiumana, dice al protagonista: «You should be happy [...] I probably would have eaten you if your dog wasn't here» (ivi, 77) [dovresti essere felice [...] probabilmente avrei mangiato te se il tuo cane [l'altra semiumana] non fosse stato qui].

L'elenco potrebbe continuare con diversi altri esempi, ma già partendo da quelli forniti è possibile elaborare alcune considerazioni. La prima è che un gran numero di storie di Mellick III presenta un protagonista maschile che ha a che fare con delle donne non umane o non più umane, e il loro rapporto è sempre quello fra una preda e una cacciatrice, spesso con un sottotesto erotico legato al

⁹ In particolare il *vore* è caratterizzato, nella maggior parte dei casi, dall'ingerimento di una persona viva e intera, fattore che lo distingue dal cannibalismo (Lykins / Cantor 2014, 182). Ha pertanto dei punti di contatto con varie tradizioni antropofaghe letterali e metaforiche, per esempio a proposito del tema del sacrificio e della dimensione erotico/sessuale (Bataille 1957), ma la *vorarephilia* non si focalizza sull'ingerimento di carne o sull'assimilazione delle proprietà altrui, quanto sull'atto dell'ingerimento, sul tenere il più vicino possibile un'altra persona (al punto da digerirla e renderla parte di sé) e sulla dimensione del ventre (e, per quest'ultimo aspetto, può facilmente presentare punti di contatto con altri feticismi come la *maiesiophilia*).

¹⁰ L'episodio in cui viene scelto dalla demonessa in mezzo agli altri potenziali candidati è peraltro collocato in un'arena che rievoca il Colosseo e che fin da subito unisce la scelta del partner alla scelta di una preda, in quella che è una sorta di caccia ricreata.

consumo dell'altro che, anche quando non arriva al consumo fisico, al *vore*, si presenta come una totale e forzata sottomissione¹¹. In libri come *The Cannibals of Candyland* (Mellick III 2009b) e *Warrior Wolf Women of the Wasteland* (Mellick III 2009c), per esempio, il protagonista di turno non viene divorato, ma si trova forzatamente a essere il partner sessuale di una cacciatrice antropofaga. Al di fuori di questo gruppo di storie vi sono alcuni racconti corali, di cui si parlerà nel paragrafo successivo. In generale le protagoniste femminili sono molto più rare e nei libri che le riguardano questo connubio fra caccia, tensione erotica e divoramento non è presente nella sua interezza. Polly di *Quicksand House*, per esempio, rischia di essere divorata verso la fine del libro, ma da sua madre, mentre Tori Manetti di *Exercise Bike* (Mellick III 2017b) instaura una relazione di predominio, anche erotico, con la sua cyclette umana, ma vengono meno il tema della caccia e quello dell'ingerimento dell'altro¹².

Al di fuori di questi casi – in cui emerge comunque l'idea di un dominio sull'alterità – e per tornare alla casistica primaria, la distruttività divorante è quasi sempre il tratto caratteristico principale di questi rapporti, non solo perché si lega alla violenza della caccia¹³, ma anche perché l'atto stesso del nutrirsi è intrinsecamente violento e 'inospitale':

[L'atto del mangiare è] tanto indispensabile quanto violento. È un modo in cui il rapporto con l'alterità – con l'altro, con il diverso da me: non tanto diverso però da non risultare commestibile, cioè compatibile con il mio organismo – risulta pensato e realizzato al modo di un'appropriazione. [...] Non si tratta neppure, sempre, di un inglobamento. L'altro può anche essere succhiato, iniettato, immesso in vari modi nel mio ciclo vitale. Non sempre è necessario mordere o masticare, allo scopo di ridurre l'altro alla misura della mia bocca e del mio stomaco. L'altro può infatti diventare mio anche tutto intero, semplicemente ingurgitandolo, inghiottendolo in un solo boccone. Il punto, però, è sempre lo stesso: nel mangiare, l'altro diventa precisamente *mio*. Soltanto mio. Come accade in certe esperienze amorose, non sempre equilibrate (Fabris 2019, 37-38).

¹¹ Mellick stesso già qualche anno fa scriveva: «I often give conventional masculine personality traits to the female characters and conventional feminine personality traits to the male characters, so the sexuality of the female characters tends to be more aggressive, lewd, and predatory, while the male characters tend to be more innocent, emotional, and tender» (Burk 2009, 68) [Assegno spesso tratti caratteriali convenzionalmente maschilini ai personaggi femminili e tratti convenzionalmente femminili ai personaggi maschili, così la sessualità dei personaggi femminili tende a essere più aggressive, lasciva e predatoria, mentre i personaggi maschili tendono a essere più innocenti, emotivi e teneri].

¹² Anche questa, comunque, rimane una storia fortemente legata all'appetito, in quanto nel mondo di Tori solo chi fa esercizio fisico con costanza può mangiare più degli altri, per cui la protagonista – per sfuggire alla fame perpetua che la perseguita – decide di utilizzare la bizzarra cyclette vivente che le viene proposta.

¹³ Il legame qui indicato risulta piuttosto evidente per i cacciatori preistorici, ma non ha mancato di mantenersi anche in seguito, nel corso del tempo, pur in forme differenti, come nel caso dei cavalieri medievali: cfr. Sciancalepore (2018, 69-77). Più in generale si veda Kruuk (2002, 181-200).

Grosso modo quasi tutte le relazioni nelle storie di Mellick III risultano ‘divoranti’ e molte di esse lo sono in senso anche letterale. Ingerire il partner è un’inequivocabile appropriazione, anche nei rari casi in cui questo ingerimento non si rivela fatale: in *Snuggle Club* il protagonista non è più un essere umano, è pronto a trascorrere l’eternità con la Regina delle Coccole – nella quale rivede la moglie defunta – che lo ha trasformato ingerendolo¹⁴; il protagonista di *The Boy with the Chainsaw Heart* si prepara invece a restare per sempre nello stomaco della demonessa di cui è pilota e amante, dopo che quest’ultima ha scoperto di potersi alimentare anche dei piloti nemici, senza dover digerire l’uomo dentro di lei; il protagonista di *Every Time We Meet at the Dairy Queen Your Whole Fucking Face Explodes* (Mellick III 2016) si trova incorporato nel corpo della sua amata, come volto che emerge dal suo petto.

Mellick III segue insomma, come già indicato, alcune situazioni ricorrenti del *vore*, in cui i rapporti di coppia sono basati sull’ingerimento e la digestione di uno dei due partner (o, in casi meno frequenti, solo su un ingerimento che si rivela non-fatale)¹⁵, e il ricorso a questo feticismo è probabilmente la forma più comune con cui il tema della caccia si presenta nelle sue opere, ma non è l’unica.

¹⁴ La sua trasformazione fisica, peraltro, si lega a una trasformazione gerarchica: un semplice essere umano diventa un sovrano attraverso questo processo di ingerimento ed espulsione. È una raffigurazione concreta e diretta di quella «protezione rituale degli orifici corporei come simbolo della preoccupazione sociale riguardante le uscite e le entrate» (Douglas [1966] 2013, 200-201). I concetti stessi di puro e impuro, nei libri di Mellick, sono continuamente sovrapposti e gli orifici sono sempre aperti per passaggi bidirezionali non solo di cibo o fluidi corporei, fino a un caso come *The Haunted Vagina* (Mellick III 2006b), in cui la vagina del titolo è un tunnel dimensionale che prima espelle degli scheletri e poi assorbe il protagonista, trasportandolo in un altro mondo collocato dentro alla donna (si consideri, peraltro, come in alcuni casi sia stato identificato un parallelismo simbolico fra la vagina dentata e l’immaginario legato alla bocca dell’inferno, come in Walker (1983, 1034-1036), che rafforzerebbe questa scelta messa in campo dall’autore). L’escrezione e l’appropriazione, due basilari e polarizzati impulsi umani che non hanno mancato di sovrapporsi in certi contesti (Bataille 1985, 94), trovano nella *Bizarro Fiction* un’applicazione costante, per le possibilità creative che offrono questi elementi «sconvenienti» (Gamberetta 2014) nel momento in cui si decide di utilizzarli. Mellick, comunque, adatta tutto ciò in un’ottica soprattutto relazionale, talvolta persino affettiva, e «difficilmente si può definire Mellick realmente volgare» (ivi). Le parole di Chiara Gamberetta descrivono forse un Mellick fin troppo ‘normale’, ma sicuramente le sue opere rimangono lontane da certe visioni scatologico-coprofagiche come *Ass Goblin of Auschwitz* (Pierce 2009) o *Rampaging Fuckers of Everything on the Crazy Shitting Planet of the Vomit Atmosphere!* (Hansen 2008) che trasformano in sistemi-mondo dei temi solitamente relegati fra il disgustoso e l’innominabile (Surace 2019).

¹⁵ Sono presenti anche altri *topoi* ricorrenti dei quali è comunque possibile trovare talvolta traccia nelle storie di Mellick III, come l’ingestione indiscriminata di un gran numero di persone. Uno degli esempi più radicali si trova in *Fishy-Fleshed* (Mellick III 2004), in cui dei viaggiatori del tempo scoprono che Cristo è un uomo venuto dal futuro per salvare l’umanità da Glog, un enorme pesce che ha creato il mondo per nutrirsi delle anime degli esseri umani. Si segnala, al tempo stesso, la distanza rispetto ad alcuni temi folclorici di tradizioni passate, come quello cortese del cuore dell’amante defunto, ingerito dalla dama, che spesso consuma questo pasto perché è stata ingannata (Montanari 2015, 82-88). Oltre all’inganno, contrapposto alla volontarietà con cui decidono di nutrirsi le donne cacciatrici delle storie di Mellick, ci sono almeno altre due differenze fondamentali da sottolineare. La prima è che nelle storie della tradizione cortese viene ingerita parte

Da prede a cacciatori

Come accennato in precedenza, un non indifferente nucleo dei libri di Mellick III – alcuni dei quali rientrano fra i suoi romanzi più lunghi – è costituito da racconti corali, ed è primariamente, seppur non esclusivamente, al loro interno che è possibile rintracciare un altro ricorrente schema di fondo. Si trova qui un'inversione nel rapporto fra cacciatore e preda. È il caso di libri come *Apeshit*, *Zombies and Shit* (Mellick III 2010a), *Clusterfuck* (Mellick III 2013b), *Hungry Bug* (Mellick III 2014) o in misura minore *Tumor Fruit* (Mellick III 2012b), *Warrior Wolf Women of the Wasteland*, *The Kobold Wizard's Dildo of Enlightenment + 2* (Mellick III 2010b) e *Mouse Trap* (Mellick III 2018b). In tutti i libri qui citati è presente un gruppo di persone, di cui poco alla volta si scoprono il passato e i segreti. La differenza è che nei primi quattro esempi qui riportati il punto di vista è molto più mobile, mentre negli altri quattro rimane identificabile un protagonista specifico, al cui fianco si alternano altri personaggi con i loro vissuti. I ribaltamenti, nei rapporti fra cacciatore e preda, sono proprio legati alle progressive rivelazioni che riguardano i differenti personaggi coinvolti, man mano che si approfondisce il loro passato. Un singolo libro può contenere questo ribaltamento su più livelli, che seguono il progressivo disvelamento degli elementi bizzarri inseriti nella storia. Si può prendere *Clusterfuck* come esempio. Il libro è un «B movie in book form. There's nothing deep about it. Like *Apeshit*, it's a celebration of trash horror» (Mellick III 2013b, 5) [un film di serie B in formato libro. Come *Apeshit*, è un'apoteosi di orrore-spazzatura] (Mellick III [2013] 2017c, posizione 31), che costituisce una variante *Bizarro Fiction* dei film horror ambientati nelle grotte. I personaggi – quattro membri di una confraternita e tre ragazze loro coetanee – sono fin da subito presentati come individui atipici (come Dean Brockman, che definisce letteralmente 'estrema' qualsiasi cosa stia facendo), ma comunque compatibili con una tradizionale storia dell'orrore basata su un gruppo di universitari. Quando la comitiva si trova intrappolata in una vasta caverna sotterranea emergono però gli elementi soprannaturali, in parte legati al luogo in cui si trovano (nel quale le persone non possono morire) e in parte legati al loro passato. Gli studenti vengono inseguiti, per buona parte del libro, da mutanti non morti che abitano in quelle caverne da oltre un secolo, ma l'inseguimento si capovolge quando in Selena – una delle ragazze che ha preso parte all'escursione – si risveglia lo spirito del giaguaro che la possiede. La giovane diviene allora la predatrice, mettendosi a caccia dei mutanti che fino ad allora erano stati cacciatori, smembrandoli uno dopo l'altro. Nel frattempo Lauren, un'altra delle studentesse, ribalta un rapporto di caccia di natura

del corpo di una persona già morta, la seconda è che – dopo aver consumato il pasto – le donne si lasciano morire per preservare il cuore dell'amato dal processo di digestione, trasformando il proprio corpo in una tomba.

erotica con Trent, il ‘maschio alpha’ della confraternita. Trent, che è sempre stato un predatore sessuale con il feticismo di ingravidare le sue partner, si trova rinchiuso in una sorta di utero di roccia, catturato da Lauren, la quale desidera trascorrere insieme a lui l’eternità, nella loro nuova condizione di non morti. La vicenda di Lauren e Trent è assimilabile alla casistica esaminata nel precedente paragrafo. In questo caso la ragazza non ingerisce il partner, ma lo intrappola comunque in una piccola cavità sotterranea, per molti versi uterina, in cui l’uomo possa essere solo ed esclusivamente suo. La trasformazione di Selena, invece, aggiunge il teriomorfismo della cacciatrice, a sottolineatura e richiamo di tutte quelle situazioni in cui «l’evocazione della caccia [...] conferisce al contesto una particolare efficacia nel richiamare un’idea di brutalità primordiale e violenza disumana, accresciuta senz’altro dal fatto che le prede siano umane» (Barberi Squarotti 2000, 52). L’impianto simbolico del cacciatore-carnivoro è, del resto, un elemento molto diffuso in differenti tradizioni. Per esempio Enrico Comba (1992) ha comparato la figura degli uomini-lupo cacciatori fra gli antichi greci e i Kwakiutl. Inoltre meritano sicuramente una menzione i celebri *berserker*, o «camicie d’orso» (Chiesa Isnardi [1991] 2018, 577), dei miti nordici. Non bisogna poi dimenticare, più in generale, che la metamorfosi è solo una delle possibili declinazioni del teriomorfismo del guerriero/cacciatore (Sciancalepore 2018, 16-20). Lo spirito che possiede Selena è quello di un giaguaro, un animale che nelle culture pre-colombiane ha incarnato la forza e la virtù guerriera (Benson 1998), ma Mellick III non sembra seguire particolari tradizioni (i bestiari, per esempio, o più generiche leggende) nell’assegnare determinati attributi animali alle sue cacciatrici antropomorfe. In *Warrior Wolf Women of the Wasteland* ci sono delle licantrope cacciatrici, essendo il ‘libro sui licantropi’¹⁶, ma altrove non mancano, considerando le storie indicate qui e nel precedente paragrafo, insetti e aracnidi (*Hungry Bug*), serpenti (*Sea of the Patchwork Cats*), conigli (*The Handsome Squirm* e *Spider Bunny*) e ibridi completamente inventati. Non è tanto l’animalità, dunque, a definire l’elemento di interesse primario di queste cacciatrici, quanto il fatto che esse vadano quasi sempre a ribaltare la loro posizione. Anche le licantrope di *Warrior Wolf Women of the Wasteland* sono inizialmente delle normali donne, costrette a portare un velo integrale, che vengono espulse dalla loro città quando la metamorfosi progressiva che subiscono diviene irreversibile. A quel punto si organizzano in bande di mannare motocicliste che danno la caccia agli uomini che le hanno allontanate. Si parla di cacciatrici, al femminile, perché anche in questo caso – come nei testi citati nel paragrafo precedente – sono soprattutto le donne a ricoprire questo ruolo e a vivere il passaggio da preda a predatore, seppur con alcune eccezioni. Una di queste, un caso limite, è *The Kobold Wizard’s Dildo of Enlightenment*

¹⁶ O sui *furry*, come propone l’autore stesso quando dice che i lupi mannari sono i *furry* originari (Mellick III 2009c, 5). Col termine *furry* vengono definiti sia gli animali antropomorfi che popolano diversi prodotti della cultura popolare contemporanea, sia i loro fan.

+ 2. Qui il rapporto è fra i protagonisti (maschi), che sono i personaggi di una partita di *Dungeons & Dragons*, e i ragazzini che li hanno creati. Questi ultimi, e soprattutto il *dungeon master* (colui che dirige l'avventura) sono all'inizio simili a divinità, crudeli e sciocche, che cercano spesso dei modi per eliminare volutamente i loro personaggi. Il magico dildo del titolo, però, ribalta le sorti dei due gruppi di personaggi, portando i giocatori dentro l'universo da loro stessi creato e lasciandoli in balia dei loro personaggi, bramosi di vendetta. È un caso limite perché l'elemento della caccia è ridotto al minimo, trattandosi più che altro di una forma di tortura ai danni degli sventurati protagonisti.

Il capovolgimento può giungere anche solo durante l'epilogo della vicenda, come avviene in *Mouse Trap*. In questo racconto si seguono le vicende della piccola Emily e di alcuni suoi compagni di scuola, che cercano di sopravvivere a letali trappole quasi invisibili, posizionate dagli alieni per sterminare l'umanità. Nel finale, Mellick riassume gli eventi che seguono la fuga di Emily dal luna park abbandonato in cui è rimasta prigioniera. La piccola cresce, incontra altri superstiti e diventa la loro leader, grazie alla sua capacità di riconoscere le trappole. Nel frattempo i giganteschi invasori colonizzano il pianeta e l'umanità inizia a vivere nei muri delle case degli alieni, come topi. E una Emily ormai adulta, insieme ai suoi figli, progetta a sua volta delle trappole con cui un giorno vendicarsi, passando dall'essere un 'topo' all'essere una cacciatrice. Si noti peraltro che questa storia di Mellick ha diversi punti di contatto con il romanzo *Of Men and Monsters* di William Tenn (1968): anche in questo caso gli esseri umani vivono come topi nei muri delle case di giganteschi alieni colonizzatori, che desiderano sconfiggere per vendicarsi dell'invasione subìta; la differenza è che nel romanzo di Tenn l'umanità vive in questa condizione da centinaia di anni.

Licantrope cacciatrici

Il percorso della protagonista di *Mouse Trap* può essere forse considerato come quello di un'eroina – intendendolo come un percorso da 'eroe' declinato al femminile, secondo il già accennato ribaltamento delle rappresentazioni di genere operato da Mellick (Burk 2009, 68) – anche grazie al suo passaggio da preda a cacciatrice (Pellizer 1986, 44)¹⁷. Si tratta però di un caso più unico che raro, fra gli oltre sessanta libri di Mellick. Inoltre, se si considera il sempre crescente e differenziato numero di eroine, forti e indipendenti, presenti in

¹⁷ Emily, divenuta la guida degli umani superstiti, infligge agli alieni invasori quel che lei ha subito in precedenza come preda, scegliendo peraltro di colpirli ricorrendo allo stesso strumento utilizzato per la caccia agli esseri umani: le trappole. Trasferisce sul predatore l'essere preda, e viceversa.

tutti i media, i capovolgimenti dei ruoli di genere nelle opere di Mellick non rappresentano un fattore di unicità. Le figure femminili di Mellick tendono anche ad acquisire i tratti negativi tendenzialmente abbinati alla dimensione maschile, come la predazione sessuale. Sono come il lupo di *Cappuccetto Rosso* che inganna e divora un innocente (i protagonisti maschili, anche quando sono uomini adulti, mantengono spesso uno sguardo disincantato e ingenuo sul mondo), sebbene alcune di loro portino dentro di sé anche il ruolo del cacciatore della fiaba, finendo per mettere in salvo l'altra persona da loro stesse¹⁸. Selena di *Clusterfuck*, per esempio, è ben consapevole della sua stessa pericolosità, ma è circondata da persone dai comportamenti bambineschi e infantili e tuttavia per nulla innocenti, per cui l'interesse di Selena nel proteggerle è relativo. Susanne Lewis, detta Decapitron, di *Sausagey Santa* (Mellick III 2006a), campionessa di combattimenti clandestini all'ultimo sangue e temuta dal suo stesso marito, utilizza la sua brutale violenza per il bene della famiglia quando i suoi due gemellini sono rapiti, pur non dimostrando di averne troppa cura (entrambi i gemelli si ritrovano, alla fine della storia, con un arto amputato, ma tutto ciò non turba la madre).

Chiara Gamberetta (2014) scrive: «Mellick introduce in buona parte delle sue opere una nota che chiamerei di *tenerenza*»; ma raramente si può parlare di questo termine nella sua definizione abituale, di «senso di commozione, dolce e profonda, che si prova nei riguardi di altra persona per amore, affetto, compassione» (Treccani). I momenti e i gesti di effettiva tenerenza reciproca sono pochi, il più delle volte i rapporti rimangono assolutamente asimmetrici, con una persona che, pur non annientando l'altra, la mantiene in una condizione di inferiorità. Alla fine di *Warrior Wolf Women of the Wasteland*, per esempio, il protagonista è felice di vivere con la licantropa Pippi, che ama moltissimo, ma non la descrive certo in termini rassicuranti: «she's a hairy, dirty, dog-faced, flea-ridden, sadistic, evil, self-centered, arrogant, demanding, annoying, immature, bossy, needy, murderous, cold-hearted, psychotic bitch who drives me insane every second of every day» (Mellick III 2009c, 300) [lei è una stronza pelosa, sporca, con la faccia da cane, piena di pulci, sadica, maligna, egocentrica, arrogante, esigente, fastidiosa, immatura, prepotente, petulante, omicida, senza cuore, psicotica che mi fa impazzire ogni secondo di ogni giorno]. Tralasciando la descrizione fisica, che rende conto del suo aspetto mostruoso, da queste parole emerge certamente una relazione abusante. Anche come mogli e madri, le cacciatrici di Mellick non perdono i loro attributi, limitandosi al più a trattenere le proprie istintuali caratteristiche ferali quando stanno col partner, per proteggerlo da loro stesse. Le eccezioni, fra i numerosi libri dell'autore, sono poche e anche in tali casi le partner appaiono inizialmente molto pericolose, come in *Snuggle Club*, *I Knocked Up Satan's Daughter* e

¹⁸ Sul cacciatore e il lupo nelle diverse versioni della fiaba si vedano Bettelheim ([1975] 1978, 162-177) e Petrosino (2013, 57-75).

Stacking Doll (Mellick III 2018c). Solo negli ultimi due casi, peraltro, si ha un percorso di reciproca accettazione e crescita, perché in *Snuggle Club* tutto si limita a una sorta di predestinazione, in cui il protagonista è l'electo, destinato a diventare il Re delle Coccole e a trascorrere l'eternità abbracciato alla regina dello Snuggleverse. Si potrebbe dire che sia stato il suo precedente legame con la moglie defunta a prepararlo per un simile ruolo, ma non sembra esserci una vera scelta per lui e la regina: sono felici di stare insieme ma questa non è una loro scelta effettivamente libera. Negli altri due testi, invece, la futura sposa rimane una minaccia da vincere (come in molte fiabe, per esempio di tradizione russa: Propp [1946] 2017), soprattutto in *Stacking Doll*. Benjamin, il protagonista, è innamorato di Ynaria, una ragazza matrioska; i due desiderano sposarsi, ma i genitori di lei si oppongono strenuamente, perché ritengono che il ragazzo ami solo esteriormente la loro figlia. L'unica soluzione, per i due innamorati, è quella di sottoporsi a una prova, lasciandosi rinchiudere in una casa per diversi giorni, con la possibilità di uscire solo quando Benjamin si sarà innamorato e verrà ricambiato da tutte le altre persone che vivono dentro Ynaria. La ragazza, strato dopo strato, rivela le persone dentro di lei – come una vera matrioska – e alcune di loro sono molto pericolose, ma Benjamin riesce a non arrendersi e può così, infine, coronare il suo sogno d'amore con Ynaria. Ma questo può avvenire anche perché la ragazza è una 'cacciatrice' solo nell'ottica di alcune delle sue personalità interne. Il suo ruolo di predatrice risulta pertanto depotenziato e questo consente un più agevole lieto fine, uno dei pochi – almeno per come viene tradizionalmente inteso – nei libri di Carlton Mellick III.

Concludere citando questo suo testo è utile anche per quel che esso può rivelare sul suo autore. Lo scrittore, nell'*author's note* di *Stacking Doll*, afferma che questo è divenuto il suo nuovo libro preferito, a partire dal momento in cui ne ha terminata la stesura (Mellick III 2018c, 7). Volendo avanzare un'ipotesi, si potrebbe pensare che lo sia diventato anche perché la storia sembra collegarsi all'immagine pubblica del Mellick autore, composta da numerosi strati esterni che, proprio come le personalità di Ynaria, non sono false ma neppure capaci di trasmettere una compiuta visione d'insieme. Le personalità di Ynaria sono tutte ugualmente 'vere', alcune sono semplicemente meno visibili rispetto ad altre, e allo stesso modo quel che Mellick III rivela di sé stesso, anche quando sta mentendo spudoratamente, offre perlomeno qualche indizio su chi egli sia per davvero. Per esempio, nel fumetto che conclude *Stacking Doll*, Mellick afferma che il suo processo di scrittura consiste nel giocare con le *action figures* dei G.I. Joe fin quando non gli viene in mente una buona idea. Si può certamente dubitare di questo processo creativo, o perlomeno di una sua sistematica applicazione, ma viene comunque veicolato quello che è il suo approccio alla scrittura: Mellick è giocoso, aperto alle intuizioni del momento e pronto a lanciarsi in intense sessioni di scrittura quando ha trovato una buona idea. Di volta in volta egli cambia i dettagli superficiali dei suoi processi creativi, ma queste e altre costanti si mantengono nel tempo e sembrano pertanto contenere

almeno un fondo di verità. Sono auspicabili, allora, ulteriori studi su Mellick e sui temi che egli tratta con maggior frequenza proprio per andare sempre più a fondo nella scoperta di tutto ciò che racchiude la sua matrioska di scrittore.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Hansen, Mykle, 2008. *Rampaging Fuckers of Everything on the Crazy Shitting Planet of the Vomit Atmosphere!*, Portland, Eraserhead Press.
- Mackay, Christopher, 2009. *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, New York, Cambridge University Press.
- Mellick III, Carlton, [2003] 2012. *Teeth and Tongue Landscape*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2004. *Fishy-Fleshed*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2005. *Sex and Death in Television Town*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2006a. *Sausagey Santa*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2006b. *The Haunted Vagina*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, [2006] 2011c. *Sea of the Patchwork Cats*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2008. *Apeshit*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2009a. *The Faggiest Vampire*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2009b. *The Cannibals of Candyland*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2009c. *Warrior Wolf Women of the Wasteland*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2010a. *Zombies and Shit*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2010b. *The Kobold Wizard's Dildo of Enlightenment + 2*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2011a. *Crab Town*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2011b. *I Knocked Up Satan's Daughter*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2012a. *The Handsome Squirm*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2012b. *Tumor Fruit*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, [2012] 2015. *La Marcia Carnale*, tr. it. di Miksi Minua, Loreto, Antonio Tombolini Editore.
- Mellick III, Carlton, 2013a. *Quicksand House*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2013b. *Clusterfuck*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, [2013] 2017c. *Claustrofollia*, tr. it. di Daniele Bonfanti,

- Trieste, Independent Legions Publishing, edizione Kindle.
- Mellick III, Carlton, 2014. *Hungry Bug*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2016. *Every Time We Meet at the Dairy Queen Your Whole Fucking Face Explodes*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2017a. *Spider Bunny*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2017b. *Exercise Bike*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2018a. *The Boy with the Chainsaw Heart*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2018b. *Mouse Trap*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2018c. *Stacking Doll*, Portland, Eraserhead Press.
- Mellick III, Carlton, 2020. *Snuggle Club*, Portland, Eraserhead Press.
- Pierce, Cameron, 2009. *Ass Goblin of Auschwitz*, Portland, Eraserhead Press.
- Tenn, William, 1968. *Of Men and Monsters*, New York, Ballantine Books.

Saggi critici

- Abate, Michelle Ann, 2012. «“A Grand Amount of Fagginess”: The Faggiest Vampire, Bizarro Fiction for Children, and the Dehomosexualization of LGBTQ Terminology», *Children’s Literature Association Quarterly* 37 (4), 400-414.
- Baczyńska, Beata / Głowicka, Monika, 2019. *La voz bizarro y sus insólitas fortunas literarias*, in López González, Antonio María / Baran, Marek / Kłosiska-Nachin, Agnieszka / Kobyłecka-Piwońska, Ewa (eds.), *Voces dialogantes. Estudios en homenaje al profesor Waczesław Nowikow*, WUŁ, Łódź. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/8142-564-3.37>.
- Barberi Squarotti, Giovanni, 2000. *Selvaggia dilettezza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio.
- Bataille, Georges, 1957. *L’erotisme*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Bataille, Georges, 1985. *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, translated by Allan Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Benson, Elizabeth, 1998. *The Lord, The Ruler: Jaguar Symbolism in the Americas*, in Saunders, Nicholas J. (ed.), *Icons of Power. Feline Symbolism in the Americas*, London / New York, Routledge, 53-76.
- Bettelheim, Bruno, [1975] 1978. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it. di Andrea D’Anna, Milano, Feltrinelli.
- Brown, G. Arthur, 2017. «The State of Bizarro Report, vol. 1: What is Bizarro?», *Bizarro Central*. <https://bizarrocentral.wordpress.com/2017/01/04/the-state-of-bizarro-report-vol-1-what-is-bizarro/> consultato il 29/06/2020.
- Burk, Jeff, 2009. «The Baby Jesus and Drunken Pirates: Author Spotlight on Carlton Mellick III», *The Magazine of Bizarro Fiction* 2, 64-69.

- Cattaneo, Arturo, 2019. *Shakespeare e l'amore*, Torino, Einaudi.
- Chiesa Isnardi, Gianna, [1991] 2018. *I miti nordici*, Milano, Longanesi.
- Cocchiara, Giuseppe, [1952] 2016. *Storia del folklore in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Comba, Enrico, 1992. *Cannibali e uomini-lupo: metamorfosi rituali dall'America indigena all'Europa antica*, Torino, Il Segnalibro.
- Dole II, Kevin, 2007. «So What The Fuck Is This All About?», *Bizarro Central*. URL (tramite *Wayback Machine*): https://web.archive.org/web/20070824114545/http://www.bizarrocentral.com/article_detail.asp?articleID=8 consultato il 29/06/2020.
- Douglas, Mary, [1966] 2013. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, tr. it. di Alida Vatta, Bologna, il Mulino.
- Fabris, Adriano, 2019. *Etica del mangiare. Cibo e relazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Gamberetta, Chiara, 2014. «Introduzione alla Bizarro Fiction», *Vapor-teppa*. <http://www.vapor-teppa.it/2014/07/14/introduzione-alla-bizarro-fiction/> consultato il 29/06/2020.
- Henderson, Randy, 2011. «Bizarro Fiction 101: Not Just Weird for Weird's Sake», in *Fantasy Magazine*. <http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/> consultato il 29/06/2020.
- Kilgour, Maggie, 1990. *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press.
- Konrad, Norbert / Welke, Justus / Opitz-Welke, Annette, 2015. «Paraphilias», *Current Opinion in Psychiatry* 28 (6), 440-444. DOI: 10.1097/YCO.0000000000000202.
- Kruuk, Hans, 2002. *Hunter and Hunted. Relationships Between Carnivores and People*, New York, Cambridge University Press.
- Lykins, Amy / Cantor, James, 2014. «Vorarephilia: A Case Study in Masochism and Erotic Consumption», *Archives of Sexual Behavior* 43, 181-186.
- López, Rafael Robles, 2018. «¿Qué es la literatura bizarra? 8 libros para entender el género literario bizarro», *Historias que no contaría a mi madre*. <https://historiasquenontariaamimadre.com/literatura-bizarra> consultato il 29/06/2020.
- Mazurkiewicz, Adam, 2016. «Dziwnośćistnienia. O nurcie bizarro fiction w polskiej literaturze», *Literatura i Kultura Popularna* 22, 61-74. DOI: 10.19195/0867-7441.22.4.
- McCracken, David, 2017. «Teaching Postmodern Parody through Stephen King, Chuck Palahniuk, and Fight Club», *Teaching American Literature: A Journal of Theory and Practice* 9 (2), 39-61.
- Mellick III, Carlton, 2011c, «Weird for the Sake of Weird», *Bizarro Central*. <https://bizarrocentral.wordpress.com/2011/04/20/weird-for-the-sake-of-weird-by-carlton-mellick-iii/> consultato il 29/06/2020.
- Montanari, Angelica, 2015. *Il fiero pasto. Antropofagie medievali*, Bologna, il Mulino.

- Olkusz, Ksenia, 2016. «Literatura Bizarro», *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 59 (4), 144-149.
- Pellizer, Ezio, 1986. «La peripezia dell' eletto. Strutture del racconto e biografie eroiche», *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica* 2, 43-53.
- Petrosino, Silvano, 2013. *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell' esperienza*, Milano, Il Melangolo.
- Petruzzi, Maria Sofia, 2019. «Un fantasy tutto in rosa», *Tirature* 19, 53-58.
- Propp, Vladimir, [1946] 2017. *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it. di Clara Coïsson, Torino, Bollati Boringhieri.
- Schmitt, Jean-Claude, [1988] 2004. *Medioevo «superstizioso»*, tr. it. di Maria Garin, Roma-Bari, Laterza.
- Sciancalepore, Antonella, 2018. *Il cavaliere e l' animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, eum.
- Spasov, Malamir, 2019. «Literary Transgressions: The Strange, the Stranger, the Strangest in Modernistic Fiction in the Balkans», *Études balkaniques* 19 (3), 421-443.
- Surace, Bruno, 2019. «Elementi di coprosemiotica», *E/C* 27, 1-9.
- Treccani, Vocabolario online, v. *tenerezza*. <http://www.treccani.it/vocabolario/tenerezza/> consultato il 29/06/2020.
- Walker, Barbara, 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row.