



Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
Etudes Romanes (EA 369)

Matteo Moca

Figures du surréalisme Italien

(Les mots, les corps, les métamorphoses, les animaux et les monstres)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 05/04/2019

en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes: Italien de
l'Université Paris Nanterre

sous la direction de Mme Silvia Contarini (Université Paris Nanterre)
et de M. Marco Antonio Bazzocchi (codirecteur, Università di Bologna)

Jury :

Rapporteuse :	Mme Cristina Terrile	Maître de Conférences HDR, Université François Rabelais de Tours
Rapporteur :	M. Davide Luglio	Professeur des Universités, Université Paris Sorbonne
Membre du jury :	Mme Beatrice Sica	Reader in Italian Studies, University College of London
Membre du jury :	M. Massimiliano Tortora	Professore Associato, Università di Torino

*Testimoniare per la sorte segreta di ogni parola che in noi
sia essenziale: nominare il possibile, rispondere all'impossibile*
Maurice Blanchot

Introduzione	p. 9
1. Savinio, Delfini, Landolfi: itinerari surrealisti	p. 11
2. Inconscio, Chiesa e fascismo: tra avanzamento e retromarcia	p. 18
3. Ortese e Malerba: l'ombra lunga del surrealismo	p. 25
Capitolo primo	
Sulla soglia del surrealismo: aporie italiane	p. 29
Introduzione	p. 31
1. Metafisica ovvero del surrealismo ante-litteram	p. 39
1.1 Arte, sogno, umorismo e memoria	p. 38
1.2 Valori Plastici: un'officina teorica	p. 53
1.3 Filippo De Pisis: Ferrara magica	p. 62
2. Nelle adiacenze del surrealismo: Giorgio de Chirico	p. 71
Capitolo secondo	
Aberto Savinio e il surrealismo: il tentativo di dare forma all'informe	p. 89
Introduzione	p. 91
2.1 «Io non voglio essere il pupattolo pendente dalle mammelle di nessuna lupa»: il pellegrino appassionato.	p. 95
2.2 L'incubatore teorico saviniano: Nietzsche, Schopenhauer e la mediazione di Papini	p. 103
2.3 Canti della mezza-morte come la condizione dell'artista: il trait d'union tra avanguardie e surrealismo	p. 113
2.4 Hermaphrodito	p. 125
2.4.1 Microscopio e telescopio	p. 127
2.4.2. Lo sguardo dell'«enfant qui vient de naître»: un'altra «mezza-morte»	p. 132
2.4.3 La parola verso il silenzio	p. 135
2.5 La casa ispirata: fantasmi domestici	p. 137
2.5.1 Un romanzo fantastico?	p. 152
2.6 «L'inconscio è un linguaggio»: psicoanalisi e letteratura	p. 157
2.6.1 L'infanzia e la tragedia	p. 171
2.7 La trasfigurazione del mito: Angelica o la notte di maggio	p. 177

Capitolo terzo

«Il surrealismo di Antonio Delfini sa di farina e campagna»	p. 189
Introduzione	p. 191
3.1 Ritorno in città: una vita all'insegna della flânerie	p. 197
3.1.2 Delfini, Baudelaire, Breton e ancora Delfini	p. 199
3.1.3 Lo spazio ferroviario e la realtà	p. 208
3.2 L'esperimento della «dictée sans pensée»: Il fanalino della Battimonda	p. 213
3.2.1 «La realtà? Non esiste la realtà. Esiste solo l'immaginazione»	p. 219
3.3 La realtà trasognata del Ricordo della Basca	p. 233
3.4 «L'Anticanzoniere di questi ultimi giorni della vita del mondo»: Poesie della fine del mondo	p. 243
3.4.1 Il ricordo della Basca e le Poesie della fine del mondo: luoghi di una liaison	p. 243
3.4.2 Il «surrealismo fiutato» delle Poesie della fine del mondo: tra avanguardia e irrisione della tradizione	p. 246

Capitolo quarto

Un'appartenenza obliqua: Tommaso Landolfi	p. 257
Introduzione	p. 261
4.1 Tra (sur)reale e fantastico: trasfigurazioni	p. 273
4.1.1 Il dialogo dei massimi sistemi e l'humus surrealista	p. 273
4.1.2 Gli enigmi della Pietra lunare	p. 285
4.1.3 Nadja e La pietra lunare: per un confronto Breton-Landolfi	p. 299
4.1.3.1 Il surrealismo: spazi e paesaggi	p. 299
4.1.3.2 Scrittura e paesaggio	p. 301
4.1.3.3 Nadja e La pietra lunare: due differenti percezioni degli spazi	p. 303
4.1.3.4 I luoghi dell'eterodossia	p. 307
4.2 Bestie, collages e mostri: per un bestiario landolfiano	p. 311
4.2.1 La «zoosfera» landolfiana	p. 317
4.3 Il surreale e la parola	p. 327
4.3.1 «La parola significa. E ben questa / è la sua morte»	p. 327
4.3.2 Glossolalia, lingue-morte e lingue inventate	p. 335

4.3.3 «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere»: Landolfi e Wittgenstein	p. 349
4.4 Il lavoro di “traduzione” nei diari	p. 365
4.4.1 Il nuovo corso del racconto autobiografico	p. 365
4.4.2 Traduzione e realtà	p. 371
Come una conclusione	p. 389
Bibliografia	p. 407
Indice dei nomi	p. 433

INTRODUZIONE

*Fate abbassare e allargare gli argini, signori di tutte le
polizie, e lasciate che ciascuno – se vuole – si tuffi nelle
acque dell'immaginazione e ci racconti come ci si sta.*

A. Delfini

Introduzione

1. Savinio, Delfini, Landolfi: itinerari surrealisti

Alla domanda se il surrealismo italiano sia esistito o meno, non è possibile dare una risposta netta e definitiva. Se infatti è indubbio che sotto la conformazione di un movimento organizzato non ha mai preso forma a differenza che in Francia, restano altrettanto evidenti alcune influenze e vicinanze di certi autori italiani verso la poetica del surrealismo o addirittura del proto-surrealismo. Assecondando un percorso cronologico ben delineato da Luigi Fontanella ¹, il surrealismo italiano può essere sommariamente diviso in due fasi differenti. La prima fase è «costituita dagli ingenui ma arditi tentativi di alcune riviste italiane che [...] tentarono [...] un abbozzo di movimento che per esemplificare potremmo qui chiamare di futur-dadismo/protosurrealismo italiano» e in cui si inserisce un libro chiave, *Hermaphrodito* di Alberto Savinio uscito nel 1918. La seconda fase invece è quella che porta i maggiori frutti per la letteratura italiana: successiva di circa quindici, venti anni rispetto alla prima, e dunque anche rispetto alla scuola francese, questa seconda fase è caratterizzata da un andamento maggiormente centrifugo e originale che registra un'evidente incidenza surrealista, stratificata spesso ma altrettanto rintracciabile. Si collocano in questo periodo alcuni lavori di Savinio – come ad esempio *Angelica o la notte di maggio* (1927) o *Tragedia dell'infanzia* (1937) tra gli altri –, i primi racconti di Tommaso Landolfi (*Il dialogo dei massimi sistemi* esce nel 1937 e pochi anni dopo invece è la volta de *Il Mar delle blatte*) oppure le opere di Antonio Delfini, le più squisitamente surrealiste, edite tra il 1931, l'anno di *Ritorno in città*, e il 1933, anno invece dell'esperimento surrealista *Il fanalino della Battimonda*. Si sono prese in questa occasione delle

¹ L. Fontanella, *Il surrealismo e la cultura italiana. Dadaismo e protosurrealismo in Italia: le riviste d'avanguardia*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 15-71.

date esemplificative: le opere di questi autori infatti superano, come già si intuisce dalla data di pubblicazione di queste poche opere, l'ondata surrealista francese. È questa la peculiarità delle scritture surrealiste italiane, impossibile da racchiudere in un numero di anni circoscritto.

In Italia le conseguenze degli esperimenti surrealisti francesi riversano la loro influenza pure negli anni successivi, anche se viene meno l'indicazione chiara e diretta della scuola francese, all'interno di un rinnovato interesse ed entusiasmo nei confronti della avanguardie storiche come il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo stesso: alcuni dei romanzi di Anna Maria Ortese, di Luigi Malerba o anche di Carlo Emilio Gadda e Alberto Arbasino, risentono dell'influsso, talvolta indiretto, di queste correnti che hanno però già visto la loro fine. L'impressione è che in Italia il surrealismo comincia a svilupparsi, ad essere apprezzato e letto proprio quando in Francia «ha esaurito la sua vigenza e incidenza»².

L'itinerario che qui si cercherà di tratteggiare partirà dall'esperienza artistica e letteraria della scuola metafisica, momento fondamentale per la definizione della particolare via che il surrealismo assume in Italia, soprattutto per il dialogo, continuo, con le altre avanguardie europee contemporanee. La città di Ferrara in particolare figurerà come un crocevia importante durante gli anni della Prima guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra. Seppur con differenze sostanziali rispetto all'esperienza francese, in primis la diversa compattezza del gruppo di artisti e scrittori coinvolti, l'avventura pittorica e letteraria di de Pisis, di Alberto Savinio, di Giorgio de Chirico e di Carlo Carrà, contribuirà a dar vita ad una nuova idea di arte.

Si vedrà la centralità dell'opera pubblicata da De Pisis nel 1921, *La città dalle Cento Meraviglie, ovvero I misteri della città pentagona*, narrazione autobiografica in cui sarà possibile rintracciare non solo alcuni elementi prodromici rispetto al surrealismo, ma anche una linea autonoma e importante

2 L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 21.

di una letteratura che fa proprie le suggestioni della pittura e dell'arte metafisica.

Anche l'opera letteraria di de Chirico rivestirà una posizione molto importante in questa ricerca, in particolare per quanto riguarda il romanzo *Ebdòmero*: anch'esso, come quello di De Pisis, prende le mosse da un tentativo autobiografico, che però immediatamente sfuma nell'esperienza onirica, inserendosi ancora di più, come vedremo, in una matrice surrealista della scrittura. *Ebdòmero*, come si cercherà di mostrare, rappresenta un'opera cruciale, seppur di difficile catalogazione, incentrata sul concetto di enigma, elemento che spesso tornerà nelle sue opere, in grado di presentare una serie di frammenti metafisici continuamente in movimento tra stati di incoscienza e sogni che si avvicinano ad assumere sembianze concrete. In particolare il momento di passaggio dalla veglia al sonno sarà il terreno più fertile per la creazione artistica, controllato e trasposto sulla pagina non solo da de Chirico, ma anche, tra gli altri, dal fratello Alberto Savinio.

L'incidenza delle varie riviste nella discussione teorica attorno a questo tipo di scrittura risulta fondamentale, anche per la contemporaneità degli esperimenti rispetto alle altre avanguardie europee, ma soprattutto perché nei numeri della rivista si alterneranno i più importanti scritti teorici per la costruzione dell'estetica della scuola metafisica, veri e proprio apparati fondamentali per la comprensione delle opere. Attorno a «Valori plastici» per esempio, voce principale della metafisica, si riuniranno i maggiori artisti e non solo quelli di cui si è parlato sinora, ma anche, tra gli altri, Giorgio Morandi e Carlo Carrà.

Figura fondamentale all'interno dell'esperienza della rivista è quella di Alberto Savinio che, soprattutto fino all'alba degli anni Venti, approfondisce su quelle pagine la sua ricerca sul mistero e sul meraviglioso, nonché, di nuovo, su quella zona di confine tra sogno e veglia, la «mezza-morte» come lui stesso la definisce. Come si discuterà successivamente, la funzione di Savinio è centrale

all'interno della nostra ricerca perché lo scrittore rappresenta la figura che maggiormente incarna il ruolo di mediatore tra l'arte metafisica e il surrealismo. Questo risulta confermato anche dal fatto che Savinio pubblicò la sua raccolta *Chants de la mi-mort* in francese e a Parigi, sotto l'egida di Guillaume Apollinaire, a sua volta punto di riferimento molto importante per i surrealisti; non a caso André Breton inserirà proprio Savinio nella sua celebre *Anthologie de l'humour noir*. Ma le influenze saviniane non si riducono al soggiorno in Francia e ai contatti con quel paese, in quanto prendono vita anche dalla sua esperienza biografica, in particolar modo dal suo peregrinare per l'Europa in cerca di una stabilità.

Il rapporto di Savinio con il surrealismo è segnato da un dialogo continuo e mai interrotto. Ne sono dimostrazione importante le sue opere, in primo luogo *Hermaphrodito* con la sua struttura composta da pezzi dalla differente natura in cui è possibile rintracciare elementi vicini ai giochi dadaisti o all'esperienza futurista, nonché, ovviamente, all'estetica della metafisica. L'interesse nei confronti della sua opera non si riduce solamente ad *Hermaphrodito*, ma abbraccia per esempio *La casa ispirata*, con la sua creazione di uno spazio ibrido tra realtà e immaginazione, oppure *Tragedia dell'infanzia* e *Angelica o la notte di maggio*: l'impressione che si ricava da una lettura approfondita di questi testi è che la continuità di immagini surrealiste che si susseguono nella sua opera e la loro intensità contribuiscano a posizionare l'autore, come scrive Ugo Piscopo, «più avanti del fondatore del surrealismo»³, soprattutto per quanto riguarda la messa in pratica di alcuni degli aspetti teorici espressi dallo stesso Breton.

La «volontà di surrealismo» è invece apertamente dichiarata da Antonio Delfini, seppure anche la sua sia un'adesione non certo priva di dubbi e ripensamenti. Eppure questa spinta è rintracciabile nella quasi totalità della sua produzione, soprattutto nella scelta e nell'uso delle tecniche narrative ma anche

3 U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973, p. 170.

nella selezione dei temi e delle ambientazioni. La dimensione esistenziale della provincia modenese riveste un ruolo importante anche nella definizione della sua peculiare inclinazione al surrealismo: Modena diventa con Delfini luogo di *flânerie*, una sorta di Parigi di provincia nella quale lo scrittore ricerca i fantasmi della realtà. Già nella prima raccolta *Ritorno in città*, si ravvisa l'infatuazione francese e baudelairiana, ma si trovano altresì procedimenti che si avvicinano a quelli surrealisti, come l'oscillazione perpetua tra una situazione concreta e una zona di *rêverie*, recuperando anche la sovrapposizione di immagini che costituisce punto nodale della rappresentazione della realtà per la metafisica. Si avanzerà anche un'analisi della raccolta *I ricordi della Basca* anche se il surrealismo delfiniano assumerà una forma decisa e compiuta in *Il fanalino della Battimonda*, scritto nel 1933, proprio per il tentativo consapevole di utilizzo del metodo della scrittura automatica. Anche se non privo di tentennamenti, *Il fanalino della Battimonda* figura come un'opera unica nel panorama della letteratura italiana del Novecento, proprio per il suo approccio filologicamente esatto della metodologia di scrittura di matrice surrealista. Si presterà attenzione anche alla raccolta *Le poesie della fine del mondo*, dove le sperimentazioni di Delfini, nuovamente riconducibili a stilemi surrealisti, si concentrano sull'utilizzo della parola poetica, su una sua regressione ad uno statuto originario che la pone in una posizione non troppo distante dagli studi francesi contemporanei.

L'ultimo autore che si andrà ad analizzare, appartenente allo stesso ampio arco cronologico, è Tommaso Landolfi. L'analisi, come per gli altri autori, terrà ovviamente di conto della difficile e dibattuta questione circa la relazione con i movimenti degli autori francesi surrealisti e con gli aspetti più importanti della psicoanalisi. Contini sottolineerà nel suo *Italia magica* il fatto che Landolfi fosse al corrente dell'esperienza surrealista, ma in ogni caso sarà interessante valutare non solo la vicinanza con le tematiche e le operazioni surrealiste, quanto l'azione quasi precorritrice landolfiana, come già alcuni studi

hanno messo in luce. Nella sua raccolta anche Contini metterà in luce l'azione anticipatrice di temi surrealisti in Landolfi, ma qui si tenterà di mostrare come l'opera landolfiana comunichi da vicino con il surrealismo. Si pensi, per esempio, ai primi racconti landolfiani, dove è evidente l'interesse condiviso con i contenuti surrealisti: l'impressione, leggendo queste opere, è che Landolfi si situi in un territorio che oltrepassa la letteratura di genere fantastico e si addentri in uno spazio che indaga i processi simbolici, propri anche del territorio dell'inconscio, riversando decisive novità anche nella struttura narrativa. Altro tassello complementare importante nell'analisi dell'opera di Landolfi è la sua attività di traduttore, anch'essa intrecciata ad autori o temi cari al surrealismo: si può pensare alla traduzione dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol, antecedenti all'esplosione surrealista ma certo anticipatori, oppure quella a *Inés de Las Sierras* di Charles Nodier. Interessante sarà anche un'analisi della stagione dei tre diari landolfiani, soprattutto per l'interrogazione sul valore e l'adeguatezza della parola nella descrizione del mondo fenomenico, aspetto che già si incontra nel Delfino delle poesie. In queste pagine obliquamente autobiografiche Landolfi riflette anche sull'ampliamento delle possibilità della parola, tendendo i limiti del linguaggio: nello stesso tempo però i diari esulano dalla loro funzione primaria di descrizione di sé e si spostano invece sul versante di una testimonianza sul conflitto endemico tra il linguaggio e l'uomo, anch'esso elemento cardine della poetica surrealista. Tali riflessioni affollano anche l'opera poetica di Landolfi, condensata in due sole raccolte, *Tradimento* e *Viola di morte*.

2. Inconscio, Chiesa e fascismo: tra avanzamento e retromarcia

Caratteristica ricorrente delle atmosfere nelle opere degli autori di cui si è parlato, come si tenterà di mostrare nelle pagine successive, è la dimensione percettiva in cui sono spesso situate le narrazioni, continuamente sospese tra

differenti stati di coscienza, in un'oscillazione continua tra la ragione ed il sogno.

In un suo saggio del 1988, Cesare Musatti, concentrandosi proprio sulla struttura logica della fantasia scrisse:

[L'idea è quella] di una connessione esistente, sul piano della strutturalità, fra quanto diciamo reale, vero, obiettivo, e ciò che invece ci appare fuori dalla realtà, come immaginario, puro sogno e fantasma, o, per usare il termine di queste nostre conversazioni, gli universi del fantastico. Perché... perché la separazione non è netta. ⁴

Arricchendo la riflessione di Musatti con una formula cara a Walter Benjamin, si potrebbe dire che questi autori si situano tutti nello spazio liminare di una soglia in cui però soggiornano e trasformano e a cui fanno assumere un valore spaziale che va oltre il più semplice significato di passaggio e si affianca invece ad uno spazio materiale e abitabile in cui dentro e fuori finiscono per divenire indistinguibili, uno spazio permeabile: «La soglia [Schwelle] è una zona. La parola “schwollen” [gonfiarsi] racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire» ⁵ ha scritto appunto Walter Benjamin e il monito per addentrarsi nello studio delle opere di questi autori può essere rappresentato proprio da questa immagine della soglia in cui ciò che è oltre è celato e nello stesso tempo visibile, cacciato e desiderato:

Le porte del mistero – scrive Giorgio Agamben – lasciano entrare, ma non lasciano uscire. Viene il momento in cui sappiamo di aver traversato quella soglia e a poco a poco ci rendiamo conto che non potremo più uscirne. Non che il mistero si infittisca, al contrario – semplicemente sappiamo che non ne verremo più fuori. ⁶

4 C. Musatti, *Struttura logica della fantasia*, in V. Branca e C. Ossola (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi Editore, 1988, p. 10.

5 W. Benjamin, *I Passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 555.

6 G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 7.

Il discorso che si è fino a questo momento intrapreso mantiene stabili le sue fondamenta anche per tentare una discussione su alcuni autori successivi cronologicamente all'ondata surrealista ma non per questo non direttamente influenzati da un certo modo di vedere la realtà che molto ha in comune con l'impostazione di Breton e dei suoi seguaci.

Sono molti gli scrittori italiani che sono stati influenzati dal surrealismo, anche solo parzialmente ma comunque in maniera interessante e ognuno da un punto di vista e con modalità differenti, creando così una parcellazione del surrealismo in un momento successivo a quello della nascita e dello sviluppo.

Potrà allora sembrare questa un'operazione suggestiva e guidata più da impressioni che da vere e proprie occorrenze, ma è necessario ricordare il ritardo con il quale non solo il pensiero surrealista ma anche altri campi del sapere entrano in Italia: è il caso, di una immane portata, della psicoanalisi. Sarà allora importante, prima di proseguire, analizzare quelli che sono stati i due grandi ostacoli che hanno incontrato alle porte d'Italia non solo il surrealismo ma anche altre avanguardie che si sono scontrate, almeno in un'ottica pubblica, con un rigetto di matrice tutta italiana: «due – scrive Fontanella – forse le ragioni di un mancato trend surrealista italiano: la prima per la situazione critica e letteraria che ci fu in Italia fra le due guerre, la seconda prettamente di tipo politico» ⁷, dunque il magistero di Benedetto Croce e l'ascesa del fascismo coadiuvato dall'alleato morale rappresentato dalla Chiesa cattolica.

Durante il periodo fascista la critica letteraria italiana, intesa nell'accezione più profonda del termine *krisis*, assolve in realtà molto poco questa sua funzione e il più importante critico italiano, che svettava la realtà in tutta Europa, era Benedetto Croce, vigile ed appassionato studioso di una porzione veramente ampia della letteratura italiana ma, anche a causa di questo sguardo all'indietro, recalcitrante non solo rispetto a ciò che di nuovo giungeva

⁷ L. Fontanella, *Il surrealismo e la cultura italiana. Dadaismo e protosurrealismo in Italia: le riviste d'avanguardia*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 15.

verso l'Italia, ma anche verso alcuni importanti esponenti della letteratura nazionale ⁸:

La riluttanza – scrive Fontanella – ad occuparsi di tutto ciò che gli appare «nuovo» (e mi riferisco segnatamente alle avanguardie), lo porta in ultima analisi a fare di tutte le erbe un fascio; limitando, ad esempio, da una parte l'importanza del simbolismo (e il concetto mallarmeano di «poesia pura»), dall'altra minimizzando, se non apparentemente deridendo, la grande portata rivoluzionaria delle avanguardie, e con essa poeti come Tzara, Aragon e Breton. ⁹

Questo tipo di perplessità e scetticismo nei confronti delle avanguardie e verso la nuova poesia francese porta con sé anche un rifiuto verso il campo della psicoanalisi, raramente anche solo nominata da Croce, che costituisce invece un luogo di germinazione fondamentale per la poetica surrealista. Nel 1946, in una lettera di poche pagine pubblicata su «La fiera letteraria», Croce esprime chiaramente la sua chiusura nei confronti delle presunte novità del pensiero freudiano:

Poiché leggo la Fiera letteraria, che Ella cortesemente mi invia, ho letto anche gli istruttivi e sennati articoli sul Freud e sulla sua psicanalisi; e, naturalmente, non posso non essere d'accordo circa l'importanza dell'opera del Freud sia come indagine psicologica e naturalistica sia come terapeutica: sempre che non oltrepassi questi limiti, come talvolta ha fatto. Ma vorrei che ben si avvertisse che la Poesia non ha nulla da apprendere o da cangiare per effetto di quelle teorie, perché la poesia è, come è noto,

8 Basti pensare al fatto che il critico napoletano nel 1936 consideri Giosuè Carducci come «l'ultimo nostro grande poeta» (cfr. B. Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1963, p. 244), mettendo così in luce un disinteresse verso ciò che si muove in un'opera contemporanea alla sua: solo così si può spiegare l'assenza di un nome come quello di Giovanni Pascoli, su cui il giudizio di Croce appare davvero, ancora oggi, troppo severo. La critica ad esempio alla teoria del «fanciullino», come nota acutamente Fontanella, si manifesta come una spia importante per il nostro discorso, considerato il ruolo che Breton assegna all'infanzia nei primi Manifesti del surrealismo.

9 L. Fontanella, *Il surrealismo e la cultura italiana. Dadaismo e protosurrealismo in Italia: le riviste d'avanguardia*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 16.

materia di amore (e perciò del cosiddetto irrazionale o inconscio sessuale), onde innumeri volte è stato ripetuto che essa nasce dall'amore, senonché è anche, nell'atto stesso, piena dell'anelito all'elevamento e superamento di quell'irrazionale nella vita religiosa e morale.¹⁰

Aggiunge infine poco dopo che «il freudismo non apporta, secondo il mio vedere, alla filosofia niente che essa già non sappia nel modo speculativo e rigoroso che le è proprio»¹¹. Michel David scrive al riguardo:

Quanto alla psicoanalisi, Croce se ne occupò pubblicamente pochissimo. [...] Attenendosi rigidamente alle sue distinzioni metodologiche, Croce non fu del tutto negativo nei riguardi di Freud, direi purtroppo che rimase ambiguo. Accettò parecchi punti positivi (certe considerazioni sul sogno o sul comico, per esempio), ma respinse ogni pretesa “metafisica” del freudismo (l’“inconscio”, identificato erroneamente con l’“inconoscibile”; la confusione del “sano” con il “malato”; l'impossibilità teorica della “sublimazione”).¹²

La psicoanalisi trovò anche, come detto poco sopra, nel fascismo un duro avversario¹³; questa opposizione in realtà si muoveva contro tutto ciò che rappresentava una novità. La psicoanalisi, come detto, rappresenta uno dei sostrati più importanti del surrealismo, ma è possibile dire, in senso più generale che i nuclei teorici del surrealismo andavano a collidere con

10 B. Croce, U. Saba, *Dialogo su psicoanalisi e poesia (1946)*, «PsicoArt – Rivista on line di arte e psicologia», III, n. 3, febbraio 2013, p. 9.

11 Ivi, p. 10.

12 M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 24.

13 Si vedano su questo punto, oltre il già citato testo di Michel David: R. Corsa, Vanda Shrenger Weiss, *La prima psicoanalista in Italia. La psicoanalisi a Roma in epoca fascista*, Roma, Alpes, 2017; R. Zapperi, *Freud e Mussolini. La psicoanalisi in Italia durante il regime fascista*, Milano, Franco Angeli, 2013; P. Meldini, *Mussolini contro Freud. La psicoanalisi nella pubblicistica fascista*, Rimini, Guaraldi, 1976. Per un punto di vista più generale invece R. Corsa, *Edoardo Weiss a Trieste con Freud. Alle origini della psicoanalisi italiana. Le vicende di Nathan, Bartol e Veneziani*, Roma, Alpes, 2013. Per un inquadramento più generale si faccia invece riferimento al ricco e dettagliato E. Zaretsky, *Misteri dell'anima. Una storia sociale e culturale della psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 2006.

un'impostazione politica forte e stringente:

Il sopravvento del regime fascista, con la sua rigida censura etica e culturale, i precisi modelli comportamentali e artistici da osservare, il nazionalismo esasperato da difendere in tutti i settori, i sacri miti della patria, della famiglia e dello Stato da far rispettare, una massa di non pensanti da manovrare come pedine: un cosiffatto regime come poteva tollerare l'intrusione di un movimento letterario, artistico e filosofico quale quello surrealista che si fondava sulla rivoluzione e sull'internazionalismo comunista, che inseguiva libertà e eguaglianza attraverso la psicoanalisi, che inneggiava al desiderio e irrideva il bisogno e il produttivismo, che difendeva i folli e i sognatori, che se la rideva delle istituzioni, dei «superomismi» da facciata, del bello stile, dei «primati», e sognava di cambiare l'uomo (con Freud) e il mondo (con Marx)?¹⁴

In questa articolata e ampia lista di contrapposizioni tra il regime fascista e il surrealismo stilata da Silvana Cirillo, sono messi bene in evidenza i caratteri inconciliabili di queste due forze e alcune delle motivazioni principali del mancato attecchimento esteso in Italia del surrealismo.

Un aspetto non secondario che lo distingue da quello francese riguarda la militanza politica, che in Francia assume una parte fondamentale e luogo integrante della scuola: i surrealisti francesi, con la posizione preminente ovviamente di Breton, sentono la necessità di dare uno sbocco politico al loro lavoro e decidono così, oltre a Breton lo fecero anche Aragon ed Éluard, di aderire al Partito comunista francese. Anche se questa decisione costituirà motivo di rotture e dissapori¹⁵, l'aderenza ad un partito politico rappresenta una

14 S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori riuniti, 2006, p. 19.

15 Si prenda ad exemplum il caso che coinvolse Breton, Bunuel e Aragon. In una lettera del 1932 Bunuel annunciò a Breton la decisione di accomiarsi dal movimento surrealista, a causa di una incompatibilità a suo parere decisiva: «Un comunista non può avere dubbi anche per un solo istante sulla scelta tra il suo partito e qualsiasi altra attività o disciplina, con tutto ciò che questo comporta sul piano ideologico e pratico» (la citazione si trova in una nota redazione del quotidiano *La Repubblica* in data 30 gennaio 2000 ed è rintracciabile nell'archivio online del quotidiano). Sempre nel 1932 anche Aragon, dopo essere stato convocato nella sede del Partito Comunista francese a Parigi a causa del mancato impegno nelle attività, scelse il Partito e non il movimento surrealista, scatenando

scelta decisiva, il cui peso si riverbera anche nelle opere degli autori. L'unica eccezione da questo punto di vista rispetto agli autori trattati, e si tratta comunque di un'eccezione che assume anch'essa un carattere prettamente surrealista, è quella di Delfini, che scriverà, tra l'altro, un piccolo testo dal titolo *Manifesto per un partito conservatore e comunista in Italia*, edito dall'editore Guanda nel 1951. In questo piccolo testo Delfini esprimeva delle posizioni semplici quanto bizzarre, come la gestione collettiva delle industrie o la privatizzazione dei campi, fino a spingersi alla costituzione di una nuova legge elettorale. Oltre questa particolare ed unica parentesi nella sua opera, il peso e il ruolo della politica non è ravvisabile in maniera massiccia nei suoi scritti, se non prendendo in considerazione l'adesione al Partito fascista nel 1920, quando era solo un bambino, che costituisce comunque un aspetto problematico e ambiguo, e comunque una condizione comune a molti scrittori e intellettuali italiani ¹⁶.

Ruolo infine non secondario in chiave resistente nei confronti del surrealismo e, in una chiave di minore scala, verso la psicoanalisi, lo ebbe la Chiesa Cattolica ¹⁷, situazione anche questa che presenta in Italia caratteristiche peculiari rispetto, per esempio, alla situazione francese ¹⁸. La polemica cattolica

l'ira di Breton che lo accusò di tradimento e scrisse il pamphlet *Misère de la poésie*. Lo stesso accadrà, seppure con dinamiche differenti, con un altro rappresentante storico del surrealismo, Paul Eluard.

- 16 Strumento molto utile per venire a capo di una faccenda assai complessa è un capitolo dedicato all'argomento da Dario Tomasello nella sua monografia sullo scrittore modenese: cfr. D. Tomasello, *Ritratto politico di un «artista insoddisfatto»*, in Id., *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 77-90. Resta altresì un documento fondamentale la prefazione al volume A. Delfini, *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, ad opera di Cesare Garboli.
- 17 Nel suo libro *Il debito della chiesa alla psicoanalisi*, Ancona ricostruisce la storia del rapporto e illustra le divergenze tra la dottrina cattolica e gli aspetti teorici della psicoanalisi, ma mostra anche, in maniera certo provocatoria, i debiti che la prima ha rispetto alla seconda; cfr. L. Ancona, *Il debito della chiesa alla psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 2006. Oggi la situazione si presenta ovviamente mutata, anche alla luce della dichiarazione dell'attuale Pontefice circa il suo ricorso alla psicoanalisi, cfr. Pape François, D. Wolton, *Politique et société. Rencontres avec Dominique Wolton*, Paris, Les Éditions de l'Observatoire, 2017.
- 18 Su questo particolare aspetto si veda S. Moscovici, *La prise catholique et la psychanalyse*, in Id., *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

si è incentrata soprattutto sull'ateismo di Freud: in testi fondamentali quali quelli riferiti alla nascita della religione e al suo sviluppo ¹⁹, Freud opera nei confronti della Chiesa uno degli attacchi più forti, e trascendenti, della sua storia. L'altro grosso ostacolo è rappresentato dalle teorie sulla sessualità, erroneamente identificate, almeno all'inizio della sua speculazione, con l'esaltazione di una sfrenata attività sessuale. Sono molti altri i punti specifici dello scontro tra la Chiesa e la psicoanalisi, o meglio gli studiosi di questa scienza, uno scontro che si trasformerà anche nella soppressione di alcuni organi che avevano a che fare con la scienza fondata da Freud ²⁰. Per quanto riguarda invece l'aspetto che maggiormente interessa il nostro discorso, nonché la letteratura in chiave più generale, la rivoluzione freudiana decisiva è quella che investe l'inconscio e il suo linguaggio. In *L'interpretazione dei sogni*, Freud aveva mostrato la logica retorico-linguistica che muove il lavoro dell'inconscio ²¹ e proprio da questo trova luogo parte della metodologia di scrittura surrealista che si sforza di rintracciare nei luoghi dell'inconscio e nei suoi meccanismi la chiave per la scrittura del testo, sfruttando e tendendo le capacità di condensazione e associazione del pensiero, aspetto questo su cui ci si concentrerà più avanti.

Su questa difficile convivenza tra il surrealismo, o le avanguardie più in generale, e l'ambiente culturale e sociale italiano, restano emblematiche le parole di Savinio sul numero della rivista «Prospettive» del 1940 interamente dedicato al surrealismo:

19 Si vedano almeno, S. Freud, *L'avvenire di un'illusione*, Torino, Einaudi, 2015, Id., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 e Id., *Totem e tabù*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

20 Si pensi per esempio che la Società Psicoanalitica Italiana (SPI) fu fondata a Teramo nel 1925 e nel 1936 entrerà a far parte dell'International Psychoanalytical Association (IPA) ma nel 1938, a causa anche della promulgazione delle leggi razziali, la società, sotto la pressione anche della Chiesa, fu chiusa per rinascere nel 1946 caduto il regime fascista.

21 Ci si permette di rimandare per questo aspetto specifico a M. Moca, *La parola è un polisenso predestinato*, in Id., *Tra parola e silenzio. Landolfi, Perec, Beckett*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2017, pp. 11-22.

Per capire il surrealismo bisogna disciogliersi dalla disciplina cattolica, come per navigare bisogna staccarsi dalla riva. [...] Il surrealismo cerca prima di tutto le cose che con maggiore rigore l'«Autorità» gli teneva nascoste, e che sono quelle appunto che più affascinano l'uomo: il male e la morte. [...] Perché il surrealismo è il terrore interno dell'uomo, le sue foreste, le sue tempeste, le sue aurore e i suoi splendori.²²

Savinio sembra individuare proprio in quello che psicoanaliticamente può appartenere al mondo dell'inconscio freudiano, («il male e la morte»), i luoghi di maggiore interesse della scrittura surrealista sottolineando come, per fare questo movimento, sia necessario lasciare la «riva», ospitale, delle certezze della Chiesa. La breve ed icastica riflessione sulle complicate condizioni con le quali l'ingresso del surrealismo in Italia si è dovuto scontrare giustificano quell'esplosione a «fuochi isolati» di cui parla Cirillo. Dunque per questo è possibile affrontare due scrittori, successivi come detto agli anni prettamente surrealisti, che sembrano intessere con il movimento francese dei legami importanti.

3. *Ortese e Malerba: l'ombra lunga del surrealismo*

Come accennato poco sopra, nel suo libro sul surrealismo italiano, Luigi Fontanella divide in due fasi l'influsso francese in Italia: la prima, precorritrice del surrealismo vero e proprio, trova nel Palazzeschi futurista, in *Hermaphrodito* e nel «realismo magico» di Bontempelli le prove più importanti. La seconda invece, «più allargata e centrifuga della prima»²³, è quella in cui si collocano le esperienze del Savinio degli anni Venti, di Landolfi e di Delfini. Qui pensiamo di poter tratteggiare una terza fase, senza dubbio più

22 Il testo apparve, come detto, sul numero di «Prospettive» del 15 gennaio 1940; parte del testo, da cui si cita, è riportato in L. Fontanella, *Il surrealismo e la cultura italiana. Dadaismo e protosurrealismo in Italia: le riviste d'avanguardia*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 19.

23 *Ivi*, p. 20.

sfilacciata e meno materialmente rintracciabile delle prime due in una forma organizzata o quantomeno omogenea, ma comunque esistente come si annoterà in conclusione del lavoro, soprattutto sotto la forma di scheggia o frammento di un movimento che viene raccolto e sviluppato in una chiave nuova, prendendo magari singoli momenti o esperienze, in ogni caso riconducibili alla matrice e alla materia surrealista.

In questa sede ci concentreremo su due casi in tal senso, emblematici seppur differenti, quello di Anna Maria Ortese e quello di Luigi Malerba. La prima, nata letterariamente all'ombra di Massimo Bontempelli, individuato come principale esponente del realismo magico italiano, ma in stretto rapporto anche con il surrealismo, con le sue prime raccolte di racconti *Angelici dolori* e *L'infanta sepolta* costeggia la letteratura fantastica ma con una declinazione personale decisiva: in particolare l'interesse sembra essere rivolto ancora sul confronto serrato tra reale ed irreale, tra realtà e sogno, nel tentativo di far coabitare fantastico, realistico e meraviglioso, con uno sguardo che dal reale, a cui rimane sempre ancorato, si muove verso una trasfigurazione che possa restituire il riflesso della realtà. Anche la sua raccolta di saggi *Corpo celeste* nomina più di una volta sia i paesaggi metafisici che il surrealismo, ma l'opera che forse maggiormente comunica con l'argomento di cui stiamo discutendo è il romanzo *L'iguana* che riesce a fondere nel suo andamento la fiaba, l'incubo, il sogno, il delirio, la visione e la realtà.

Anche l'opera di Luigi Malerba pare intrattenere un rapporto con il surrealismo, con il tema ricorrente di una trasfigurazione della realtà contadina in un mondo paradossale e grottesco, operazione che già appare nella prima raccolta di racconti *La scoperta dell'alfabeto* ma che trova un suo temporaneo compimento nel romanzo successivo *Il serpente*. In quest'opera vengono continuamente riprese e rimodulate impressioni surrealiste come la memoria e il sogno, l'amore e la follia, rese sulla pagina attraverso il tour de force psichico del protagonista. Anche in *Salto mortale*, dove l'operazione letteraria di Malerba

trova probabilmente uno dei suoi apici, con la trama che si decompone sempre di più e il testo che immediatamente si trasforma in un vortice di parole che mira alla decostruzione dei meccanismi narrativi classici. Anche in questo romanzo avviene un continuo lavoro sul linguaggio e il surrealismo funziona come un motore teorico per accompagnare la distruzione di una visione del mondo ormai insufficiente:

Il Surrealismo dava una grande importanza creativa al sogno. La definizione del Surrealismo dettata da Breton ce lo conferma: «Automatismo psichico con il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto, sia in ogni altra materia, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale». Ma questa definizione trascura un passaggio obbligato per ogni opera letteraria, vale a dire la lavorazione attenta e cosciente dei materiali.²⁴

24 L. Malerba, *Parole al vento. Interviste*, Lecce, Manni, 2008, pp. 30-31.

CAPITOLO PRIMO

Sulla soglia del surrealismo: aporie italiane

Introduzione

In questo capitolo si cercherà di mostrare come l'esperienza artistica e letteraria della scuola metafisica rivesta un ruolo assai importante nella definizione della speciale via che ha percorso il surrealismo italiano. La prima tappa di questo lavoro sarà infatti proprio la città di Ferrara che vedrà negli anni della Grande guerra e in quelli immediatamente successivi un importante gruppo di intellettuali, scrittori, teorici e artisti, muoversi nella sperimentazione e nella ricerca di nuove forme di espressione.

Nel panorama italiano, per tanti e importanti motivi diverso da quello francese ²⁵, che invece vedrà nascere un gruppo compatto di surrealisti, l'esperienza della città ferrarese si afferma come ineludibile punto di partenza per uno studio che intenda soffermarsi sulle forme e traiettorie oblique assunte dalla letteratura. Non deve essere infatti sottovalutata l'entità dell'opera letteraria di alcuni dei pittori che faranno la storia della scuola metafisica. In primo luogo Filippo de Pisis che nel giugno 1915 quando vedrà arrivare a Ferrara Andrea Alberto de Chirico, in letteratura Alberto Savinio, darà vita con lui ad un sodalizio difficile sul piano umano ma importante su quello artistico, e costituirà, insieme al fratello di de Chirico, Giorgio, e a Carlo Carrà, il cenacolo artistico e letterario da cui prenderà vita una nuova idea di arte. De Pisis ricorderà così l'arrivo dei due fratelli nella città di Ferrara in una conferenza

25 Si possono infatti individuare due principali ostacoli per lo sviluppo non solo di autori che abbraccino completamente l'impostazione surrealista: il primo di questi è, come vedremo nelle pagine successive, l'influenza del fascismo che vedeva nei frutti della letteratura surrealista – nella sua predilezione per libere associazioni e flussi di pensieri – qualcosa di legato ad un ignoto che certo non si conciliava con i suoi dettami. L'altro importante elemento di ostacolo è rappresentato dalla disapprovazione di Benedetto Croce, in quegli anni vera e propria bocca della verità per la cultura italiana, che quindi limiterà molto le sperimentazioni e anche la ricezione di queste opere. Come si vedrà, si distaccheranno dalle forti prese di posizione di Croce un gruppo di intellettuali in rottura con i classici stilemi della letteratura italiana.

tenuta nel 1920 a Roma:

A Ferrara da Parigi vennero a fare i soldati (eran gli anni della guerra) due fratelli Giorgio e Alberto de Chirico, ma il secondo in letteratura era Alberto Savinio. Uscirono scritti suoi assai belli nella defunta «Voce», una pagina appunto per Ferrara. Giorgio dipingeva a casa e perfino in caserma. Per caso strano vennero proprio ad abitare in una casa in faccia al palazzone austero dove io passavo i miei giorni. Ci conoscemmo. Tra noi c'erano curiose identità di ricerche e anche di scoperte. Io somministravo idee e materiale al compagni, egli a me.²⁶

De Pisis pubblicò nel 1921 *La Città dalle Cento Meraviglie, ovvero I misteri della città pentagona*, un romanzo autobiografico in cui è possibile intravedere non solo delle anticipazioni di alcuni caratteri della scrittura surrealista, ma anche il compimento in letteratura delle regole e delle intuizioni della pittura metafisica, con la descrizione di una Ferrara magica, surreale e folle, «metafisica per eccellenza»²⁷.

In alcuni appunti che precedono la scrittura del libro e che Zanotto riporta nella sua monografia sull'autore, de Pisis mostra di ragionare in maniera già approfondita sulle connotazioni geometrico-metafisiche che costelleranno il testo, aspetti che torneranno con grande forza non solo nella sua pittura ma anche nelle celebri immagini della Ferrara di de Chirico. Importante è tenere presente che il processo creativo di de Pisis muove dalla realtà e solo da questo presupposto può compiere quel rovesciamento del reale che interessa, in questo esempio, la rappresentazione della piazza ferrarese:

La forma del pentagono irregolare la circoscrive. [...] In quei grigi

²⁶ Il testo di questa conferenza si trova citata nel libro di Paola Italia *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925* che ricostruisce con precisione l'arrivo dei fratelli de Chirico, per primo Alberto, qualche mese dopo Giorgio, a Ferrara e l'intersezione delle loro esperienze con quelle locali; P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore*, Palermo, Sellerio editore, 2004, p. 22-23.

²⁷ Silvana Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 144.

pomeriggi scompare ai miei occhi anche la grande bellezza della mia città sentita veramente in cert'ore di canicola e di notturna luna. Tutto si meschinizza. La spettralità di molte cose, lo stridente ironico sarcasmo di altre, si acutizzano. Ferrara, mistero dei misteri. Città, ammasso di materia che sembra fatta apposta per la speculazione dei metafisici e dei pensatori, Città che predispone alla pazzia.²⁸

Altrettanto importante come si vedrà è un'altra opera letteraria di un pittore, questa volta di Giorgio de Chirico, *Ebdòmero*, risalente al 1929, originariamente scritta in francese²⁹ e pubblicato in Italia solo nel 1942. Questo romanzo, successivo di circa venti anni rispetto a quello di de Pisis e coincidente con il soggiorno parigino dell'autore, è quindi arricchito dal confronto serrato e produttivo con esponenti del surrealismo francese come André Breton, Louis Aragon o Paul Éluard. Il testo, in bilico come quello di de Pisis, tra autobiografia e romanzo onirico, va però oltre la prova precedente del pittore ferrarese e sembra inserirsi in pieno nella scrittura surrealista. Si tratta di un aspetto molto importante anche se si presta particolare attenzione alla data di pubblicazione perché ci troviamo in un momento in cui è appena uscito *Nadja*³⁰ di André Breton, e la mente del surrealismo dirà del romanzo di de Chirico che si tratta di «un ouvrage interminablement beau»³¹. Sono anche gli anni dell'uscita di *Angelica o la notte di maggio* del fratello Savinio, opera in cui viene precisandosi il carattere peculiare del surrealismo saviniano. *Ebdòmero* è dunque un'opera cruciale sia dal punto di vista temporale che da quello stilistico

28 Il testo è citato in S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p.100.

29 L'opera che vide luce a Parigi riportava il titolo *Hebdòmeros. Le peintre et son genie chez l'écrivain*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929. Le edizioni italiane sono numerose: la prima è *Ebdòmero*, Milano, Bompiani, 1942, si segnala poi l'edizione del 1971 di Longanesi, quella a cura di Jole De Sanna e Paolo Picozza per *Abscondita* del 2003 ed infine quella nella raccolta *Scritti. I romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008, pp. 45-157. Si citerà nei capitoli successivi dall'edizione *Abscondita*.

30 La prima edizione di *Nadja* è del 1928: A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, mentre una successiva, rivista dall'autore uscirà per lo stesso editore nel 1963.

31 M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Les Italiens de Paris. De chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Milano, Skira, 1998, p. 58.

e teorico. Si tratta di un romanzo di difficile catalogazione, incentrato sul concetto dell'enigma, fondamentale e sempre caro a De Chirico ma anche nelle produzioni di autori a lui successivi che si inseriscono nel filone surrealista, un'opera che lo stesso autore definì come un «un seguito di racconti metafisici», dove a farla da padrone sono visioni legate a stati di incoscienza e apparizione di fantasmi:

Durante le notti d'insonnia, nella sua camera a pianterreno, egli guardava il soffitto debolmente rischiarato dalla luce di fuori; a volte un'ombra passava su quel soffitto; qualcosa come un gran compasso che si apre e si chiude, come un tripode lanciato da una pedata sopra una pista; movimento di marcia prudente e frettolosa.³²

Si intuisce il ruolo decisivo che riveste per de Chirico, ma oltre che per lui anche per gli altri autori di cui ci apprestiamo a parlare, il sogno e più in generale il momento di passaggio tra la veglia e il sonno. Si tratta di un momento che necessita, per essere controllato e quindi poi trasposto sulla pagina, di una grande abilità di controllo e di uno sforzo importante nella scoperta di sé. Proprio sul sogno scrive de Chirico, sottolineando il legame che non deve essere mai del tutto reciso con la veglia:

Ci vorrebbe un controllo continuo dei nostri pensieri e di tutte quelle immagini che si presentano alla nostra mente anche quando ci troviamo allo stato di veglia ma che pure hanno una stretta parentela con quello che vediamo nel sogno.³³

I luoghi privilegiati di discussione teorica attorno a questo tipo di scrittura furono però le riviste³⁴. Se infatti, come abbiamo brevemente

32 G. de Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 1999, p. 29.

33 Citato in S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 17.

34 Si pensi alle esperienze di «Noi», edita a Roma tra il giugno 1917 e il 1920 con due serie, la prima di otto numeri e la seconda di sei, forte nel suo tentativo di staccarsi dal futurismo pur costituendosi come rivista internazionale di avanguardia, a quella di «Procellaria»,

accennato poco sopra, il surrealismo in Italia trova riscontri più tardi rispetto ad altri paesi europei, resta pur vero che gli esperimenti che affollano le riviste italiane sono praticamente contemporanei a quelli dadaisti svizzeri e a quelli proto-surrealisti francesi.

Tra le riviste italiane di questo periodo, in cui troviamo molti dei protagonisti fin qui nominati, riveste un particolare interesse «Valori plastici», rivista fondata da Mario Broglio, vera voce di irradiazione dell'estetica metafisica. Il primo numero della rivista uscì il 15 novembre 1918 e già si presenta come officina teorica indispensabile per gli artisti che si raccolgono attorno ad essa: oltre ai già citati fratelli de Chirico, la rivista accoglierà i contributi di Giorgio Morandi, Carlo Carrà e Ardengo Soffici. La nostra attenzione prevalente sarà concentrata soprattutto sugli scritti teorici di Savinio, che costituiscono la più ferma, lucida e attendibile dichiarazione d'intenti del gruppo. Non passano certo in secondo piano gli altri scritti che compongono i numeri della rivista anche se sono segnati da una profonda differenza: gli scritti, per esempio, di Carrà e de Chirico sono caratterizzati da un'esplicitazione del loro lavoro pittorico, mentre quelli di Savinio costituiscono un supporto ideologico più universale, ai lavori del fratello nel campo della pittura e anche nel suo, ma soprattutto contribuiscono a definire il proprio mondo letterario, muovendo verso quel «classicismo surreale»³⁵ che maturerà per lui poco più tardi. Il valore di «Valori plastici» è fondamentale in quel periodo in Italia anche per il continuo rapporto che intercorre tra essa e il mondo culturale europeo, con un interesse e un dialogo non solo legato alle arti ma anche alla letteratura³⁶. Per il nostro discorso è molto importante il legame con i fermenti

pubblicata in cinque numeri tra l'aprile 1917 e il luglio 1920 o a quella, infine, di «Bleu», composta da soli tre numeri usciti tra il luglio 1920 e il gennaio 1921. Per un'approfondita e accurata analisi dell'incidenza di queste riviste nel dibattito italiano, nonché per una selezione di testi pubblicati, si rimanda qui a L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, pp. 23-70.

35 P. Fossati, *«Valori plastici» 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981, p. 5.

36 Risultano moltissimi gli artisti e scrittori che hanno pubblicato su «Valori plastici» nonché quelli che vengono citati e studiati. Al primo gruppo appartengono, tra gli altri, oltre ai nomi che abbiamo già citato, Cecchi, Bacchelli, Van Doesburg, Vildrac, Kandinsky, Jacob e

culturali francesi e non dovrà quindi sorprendere che uno dei numeri della rivista, il numero 2-3 pubblicato nel marzo 1919, sia dedicato interamente all'avanguardia francese e contenga testi di Cocteau, Breton e Aragon, i protagonisti del nascente surrealismo:

La soluzione offerta dal fascicolo di «Valori plastici» [...] finisce con l'assumere un senso preciso. E non solo per quella critica degli artisti, gestita in proprio da pittori e poeti, che tiene la fila di una diversa riflessione sul linguaggio e sul pubblico, annullando, o sostituendo, la mediazione del giornalista critico estraneo ai problemi più vivi e reali dell'arte. Il presupposto dei testi francesi è che, nello scambio letteratura-pittura, si determini un codice comune e che su quello, ordine piuttosto lirico-pittorico che ragionativo, si fonda lo scambio fra discorso e visione, e la reciprocità operativa.³⁷

In questo senso va inteso il rapporto tra il gruppo facente capo a «Valori plastici», e in particolare de Chirico di cui si vedrà il controverso rapporto non solo con il surrealismo ma soprattutto con la persona di André Breton, e la contemporanea scuola francese: in primo luogo c'è un desiderio di divaricazione rispetto agli esponenti francesi, e così va dunque interpretato il profondo interesse verso filosofie totali come quella di Weininger ma soprattutto quelle di Nietzsche e Schopenhauer, un interesse che mira dunque a restituire all'esperienza italiana un interesse più filosofico che letterario con l'obiettivo di fondare un piano di esperienze più complesse. L'officina che si muove attorno alla rivista di Broglio desidera «approdare a una conoscenza ed esperienza totale che nell'arte si libera e si fa autonoma e radicale», in una direzione che vuole dunque non solo fermarsi ad una rifondazione estetica ma altresì puntare ad una vera e propria «globalità dell'artistico»³⁸.

Spengler. Tra le riproduzioni invece si segnalano, sempre in modo parziale, Arturo Martini, Soffici, Fattori, Picasso, Braque, Léger, Severini e Metzinger. Per un elenco più completo si può fare riferimento a P. Fossati, «*Valori plastici*» 1918-1922, p. 3.

37 P. Fossati, «*Valori plastici*» 1918-1922, p. 114.

38 *Ivi*, p. 115,

1. Metafisica ovvero del surrealismo ante-litteram

1.1 Arte, sogno, umorismo e memoria

Andava verso l'ormeggio
«Baltimora!» aveva detto.
Lo steamer nel miraggio
Trasportava il suo carico maledetto
G. de Chirico, *Phileas Fogg*

Il primo ad utilizzare la dicitura «pittura metafisica» non fu Giorgio de Chirico, a cui si devono senza dubbio le più importanti opere afferenti a questa corrente, ma Carlo Carrà in un suo scritto del 1918.

La data di nascita dell'arte metafisica però, assecondando gli scritti di de Chirico, è fissata nel 1910³⁹ a Firenze. Questo scrive il pittore:

A questo proposito dirò come ebbi la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che si intitola: L'enigma di un pomeriggio d'autunno. In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di morbosa sensibilità. La natura intera mi sembrava convalescente fino al marmo degli edifici e delle fontane. In mezzo alla piazza si eleva una statua che rappresenta Dante vestito di un lungo mantello che stringe la sua opera al corpo e

39 Su questa datazione c'è in realtà un confronto, a dir la verità abbastanza serrato, tra la Fondazione de Chirico che, proprio facendo riferimento alle date delle lettere di de Chirico e assecondando quelle delle sue opere, situa nel 1910 l'anno di nascita, e un gruppo di studiosi, tra cui Fitz Gartz, Gerd Roos e soprattutto Paolo Baldacci che invece datano l'inizio dell'arte metafisica l'anno prima, a Milano, sostenendo una mistificazione del pittore riguardo la cronologia delle sue opere per risultare unico fondatore ed escludere così l'apporto del fratello Savinio. Per il nostro discorso accettiamo la data comune del 1910, per approfondire questo argomento si veda: P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica a Firenze nel 1910*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2007/2008, pp. 19-55.

piega verso il basso la testa pensierosa coronata di lauro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo le ha dato una tinta grigia molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, rischiara la statua e la facciata del tempio. Allora ebbi la strana impressione di vedere tutto per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del mio quadro; e ogni volta che lo guardo rivedo questo momento: tuttavia, il momento per me è un enigma, perché è inspiegabile. E anche l'opera che ne risulta mi piace definirla un enigma.⁴⁰

In queste righe de Chirico sembra già aver chiaro quelli che saranno i vettori della nuova arte metafisica, insistendo sul carattere della visione del pittore e sull'individuazione di una realtà metafisica, che andasse cioè oltre la realtà, una visione debitrice anche, come vedremo, di una certa filosofia che fa capo a Nietzsche e Schopenhauer come confesserà lo stesso de Chirico: «Schopenhauer e Nietzsche per primi mi insegnarono il non-senso della vita, e come tale non-senso potesse venire trasmutato in arte»⁴¹.

Sono poi due gli aspetti della pittura messi in luce da de Chirico in questo importante documento, che sono estendibili come nuclei teorici metafisici⁴², quello che lui chiama «enigma» e la malinconia, elementi che costituiscono i principi della rappresentazione e dunque della stessa pittura metafisica. Assunto fondamentale è una nuova concezione dell'arte e della sua percezione con la rappresentazione di elementi non necessariamente legati alla

40 G. de Chirico, *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, in Id., *Scritti (1911-1945) Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008, pp. 650-651.

41 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985, p. 68.

42 Renato Barilli scrive che l'arte metafisica occupa una terza via all'interno delle poetiche di avanguardia; le prime due sono legate alle modalità di essere contemporanei o postmoderni, forme simboliche della tecnologia oppure tecniche come quella del collage, dell'assemblaggio o del ready-made, quella tutta italiana della metafisica invece è diversa dalle altre due, anzi opposta, «in quanto essa parte dal ragionamento contrario, che cioè viviamo in un tempo enormemente ricco di immagini accumulate in un museo ideale, tanto che appare inutile o impossibile arricchirlo ulteriormente; meglio allora affrontarlo a ritroso, ma arrogandosi il diritto di un'ampia libertà nel selezionare le immagini depositate, e di una loro mescolanza e ibridazione sistematica»; R. Barilli, *L'arte contemporanea. De Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 208.

realtà, ma anzi di oggetti decontestualizzati e immersi in atmosfere e visioni oniriche che oltrepassano la soglia della pura visibilità. Un aggettivo, metafisica, quello assegnato ad una delle avanguardie più importanti del Novecento, preso in prestito dalla tradizione filosofica che trova in quest'arte il suo reale e più centrato grado di espressione e rappresentazione, rintracciando con le sue geometrie significati che non possono essere espressi con le parole e che vivono la loro rivelazione solo attraverso l'immagine:

Il termine “metafisica”, applicato alla pittura, può essere letto in senso letterale, come al di là della fisica; secondo de Chirico l'arte non doveva avere alcun legame con la realtà, poiché il suo scopo non era rappresentare le cose così come sono ma scoprire la via primaria per mostrare il lato insolito e misterioso che si cela dietro l'apparente banalità della vita quotidiana.⁴³

Scriverà infatti de Chirico, in un testo in cui sono espresse una serie di idee che con il surrealismo sembrano avere molto in comune, un testo che per questo motivi si ritiene necessario riportare nella sua interezza:

Perché un'opera d'arte sia veramente immortale, è necessario che esca completamente dai confini dell'umano: il buon senso e la logica la danneggiano. In questo modo essa si avvicinerà al sogno e alla mentalità infantile. L'opera profonda sarà spinta dall'artista nelle profondità più recondite del suo essere: là non giunge il sussurrare dei ruscelli, il canto degli uccelli, il fruscio delle foglie. Ciò che io ascolto non vale nulla, ci sono solo i miei occhi che vedono, aperti, e più ancora chiusi. Quello che importa è soprattutto sbarazzare l'arte di ciò che essa contiene di conosciuto sino a oggi: ogni idea, ogni simbolo deve essere messo da parte. Bisogna avere una grande certezza in se stessi: è necessario che la rivelazione che noi abbiamo di un'opera d'arte, che la concezione di un quadro riproducente la tal cosa senza senso alcuno per se stessa senza

43 G. Nifosi, *L'arte svelata. Vol. 3. Ottocento, Novecento, XXI secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2014, p. 314.

soggetto, senza significato dal punto di vista della logica umana.⁴⁴

La pittura metafisica presenta degli aspetti onirici che, in un secondo momento, i surrealisti cercheranno di sviluppare, «intagliata com'è nella dimensione allucinata del sogno e del gioco intellettuale»⁴⁵.

Questa nuova arte dunque mira ad una rappresentazione che oltrepassi la fisica e si sleghi dalla realtà: lo scopo della pittura non è più adesso rappresentare le cose così come sono, ma tentare un itinerario che porti a scoprire il piano nascosto e insolito dietro la banalità della vita quotidiana. Dietro l'apparente ritorno all'ordine in cui si inserisce comunemente la scuola metafisica, in opposizione ad avanguardie più violente e provocatorie come il futurismo o il cubismo, si cela in realtà una questione molto importante, che contribuisce ad inserire la metafisica all'interno di una rivoluzione sommersa solo perché meno evidente e visibile. La decontestualizzazione degli oggetti rappresentati per esempio, che costituisce una chiave di lettura privilegiata dell'esperienza dechirichiana, si situa nella grammatica elementare della metafisica: questo spiega in parte, per esempio, come la metafisica e il surrealismo non ricorrano quasi mai, o comunque molto raramente, ai giochi e alle deformazioni della parola, a differenza appunto del cubismo o del futurismo, perché la deviazione e la ridistribuzione semantica avvengono già all'interno della scena, in evidenza e nello stesso tempo in maniera nascosta. Per utilizzare un'immagine letteraria, si tratta della stessa tecnica investigativa che permette a Dupin in *La lettera rubata*, di ritrovare la refurtiva, sempre in piena vista e proprio per questo mai rintracciata: lo stesso accade con l'arte metafisica che mette in primo piano questa decontestualizzazione.

In quest'ottica vanno comprese le parole di de Chirico quando scrive che la logica danneggia l'opera d'arte, perché essa è colpevole di annullare il senso

44 Il testo di de Chirico è riportato in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 191.

45 *Ivi*, p. 192.

di mistero che si trova oltre la soglia del reale. Solo superando questo meccanismo gli oggetti che costellano le pitture metafisiche acquisiscono la loro natura più intima: ricavati dalla folla di cose che sono parte della quotidianità ⁴⁶, il buon artista metafisico opera un vero e proprio «spostamento» ⁴⁷ non solo attraverso una deformazione delle linee ma inserendo l'oggetto in un ambiente non naturale, per fare in modo che questi oggetti si vedano all'improvviso, come se fosse la prima volta. Per fare questo i pittori metafisici, ed in particolar modo de Chirico, utilizzano abili accorgimenti per spostare gli oggetti dalla naturale ovvietà delle loro forme inserendoli quindi in straordinari piani di luce e illuminazioni, usando colori artificiosi e sofisticati, nonché operando sulla prospettiva stessa. È proprio la prospettiva una delle tecniche più fortemente rivoluzionata:

Pedantesca riproposta, viene però praticata maliziosamente, come da un allievo modello che si diverta ad affrontare i più ardui rompicapi, stringendo la convergenza delle linee di fuga, obbligandole a inclinazioni abnormi, assillanti, protese a inseguire un “punto” tendente ad arretrare all'infinito. ⁴⁸

La scelta dell'oggetto si rivela decisiva nella poetica metafisica: nei quadri di de Chirico si rintracciano, sin dal primo momento, oggetti appartenenti alla quotidianità, come occhiali da sole, guanti, giochi per bambini, ed elementi invece afferenti al mondo museale che costituiscono un vero e proprio repertorio composto da piazze, statue e calchi in gesso. Tale scelta sulla preminenza dell'oggetto, che si manifesta in de Chirico sin dal 1910, muove anche da una resistenza nei confronti delle avanguardie *fauve* e cubista,

46 Scriverà de Chirico: «Il nuovo pittore metafisico sa troppe cose. Sul suo cranio, nel suo cuore, simili a dischi sensibili di cera manosa, troppe cose hanno segnato impronte e richiami e ricordi e vaticini», in R. Barilli, *L'arte contemporanea. De Cézanne alle ultime tendenze*, p. 209

47 Il termine è utilizzato da Renato Barilli più volte, in particolare nel suo testo per suffragare la successiva vicinanza della materia metafisica con la psicoanalisi.

48 *Ivi*, p. 211.

colpevoli di aver rimosso il soggetto dalla pittura. Le eccezionali ambientazioni di queste tele vivono proprio di tali accostamenti illogici che mirano a costituire quell'enigma di cui parla lo stesso scrittore nei suoi scritti.

La tematica dell'oggetto è fondamentale anche nel surrealismo, che recupera anche dall'arte metafisica questo interesse e lo erge ad elemento fondamentale, come lo stesso Breton sottolinea in uno dei suoi manifesti:

Preciso che nell'espressione: "Oggetto surrealista", prendo la parola oggetto nel senso filosofico più esteso, astraendola provvisoriamente dall'accezione molto particolare che ha avuto corso tra noi in questi ultimi tempi: voi sapete che abbiamo preso l'abitudine di designare come "oggetto surrealista" una specie di piccola costruzione non scultorea di cui spero farvi affrettare, d'altronde, tutta l'importanza in seguito.⁴⁹

L'oggetto dunque, come per il surrealismo così per la metafisica, entra in un complesso gioco di spostamenti e di sostituzioni, la metafora⁵⁰ e la metonimia prima di tutto. Attraverso questi meccanismi l'oggetto può essere investito da valenze altrimenti impensabili, strumenti con i quali è possibile il superamento del normale orizzonte di sensibilità: l'oggetto allora per i surrealisti diventa «un significante privilegiato che sussume tutta una serie di significati instabili, ineffabili o aleatori» e accede così in una «catena diacronica di significanti (correlativi oggettivi) aperta in due sensi (passato-futuro) e virtualmente infinita»⁵¹. L'oggetto rivela così il suo lato demiurgico

49 A. Breton, *Situazione dell'oggetto surrealista*, in Id., *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1970, p. 188.

50 Su questo particolare aspetto si è concentrato Roman Jakobson introducendo un importante riferimento a Freud: «La concorrenza fra i procedimenti metonimico e metaforico è evidente in ogni processo simbolico, sia esso intrasubiettivo, sia sociale. Così in uno studio sulla struttura dei sogni, il problema fondamentale è quello di sapere se i simboli e le sequenze temporali utilizzate sono fondati sulla contiguità ("spostamento" metonimico e "condensazione" sineddochica di Freud) o sulla similarità ("identificazione" e "simbolizzazione" di Freud)»; R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 44.

51 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 19.

nell'espressione dell'artista o dello scrittore, confinato in uno spazio e in un tempo preciso e definito che sforza con la sua natura immaginifica e con le sue libere associazioni: «una zona di sospensione del reale che si apre su una serie indefinita di fantasmi»⁵².

La parola «metafisica» assume allora il significato di un'operazione che tende e spinge verso uno spostamento concettuale: «prendere le immagini dai luoghi in cui si trovano usualmente, e portarle altrove, possibilmente facendo subire loro una trasferta notevole»⁵³. Carlo Carrà per esempio, prova a descrivere le sensazioni che questo spostamento provoca in chi è spettatore: «chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proveremo mirando quella scena»⁵⁴. In ciò che scrive Carrà, certamente condiviso pure da de Chirico se si considera la forte influenza di questo sul primo, è possibile rintracciare ciò che muove la scelta degli oggetti e delle ambientazioni. Su quest'ultime, sulle piazze e gli spazi aperti, scrive de Chirico nel suo saggio *Sull'arte metafisica*⁵⁵:

Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc. stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. [...] Noi che conosciamo i segni dello alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie di un tavolo, tra i fianchi d'una scatola.⁵⁶

E allo stesso argomento dedica una celebre poesia, *L'ora inquietante*, in cui mette in luce le coordinate spazio-temporali propizie all'arte metafisica:

52 *Ivi*, p. 20.

53 R. Barilli, *L'arte contemporanea. De Cézanne alle ultime tendenze*, p. 212.

54 La citazione è rintracciabile in *Ivi*, p. 213.

55 Il testo apparve sul fascicolo 4-5 della rivista «Valori plastici» del 1919. Gli scritti di de Chirico apparsi sulla rivista di Mario Broglio saranno citati da *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco.

56 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 87.

Tutte le case sono vuote
Risucchiate dal cielo aspiratore.
Tutte le piazze deserte.
Tutti i piedistalli vedovi.
Le statue – emigrate in lunghe
Carovane di pietra
Verso porti lontani.
Strane iscrizioni sorgono ad ogni quadrivio.
Avvertimenti funebri di non andar più oltre

«Pericolo di morte»
Ma anche l'immortalità è morta
In quest'ora senza nome sui quadranti
Del tempo umano.
Che sia rimasto io solo con
un resto di tepore vitale
sulla sommità del cranio?

Che sia rimasto io solo con un palpito
superstite nel cuore che non tace?
Torna beatitudine stanca dei miei anni
andati!
Ciò che ho perduto non lo riavrò più mai.
Ma nella tua bella mano, o donna, tu tieni
il pegno sacro d'un'eterna giovinezza ⁵⁷

Ecco allora che la parola metafisica deve essere riportata al suo significato filosofico e trascendentale: al soggetto rappresentabile, esplicito e narrativo protagonista di tutta la pittura, la nuova arte decide di sostituire una realtà «metafisica», un soggetto inattingibile ed enigmatico appunto, che la pittura è chiamato a tirare fuori: il soggetto diventa l'enigma:

Non tuttavia un enigma problema suscettibile di soluzione, ma un enigma-stato d'animo irriducibile a un senso determinato. E se dunque l'immagine pittorica, pur non essendo astratta, puramente formalista e fine a se stessa, ma "rappresentativa" di qualcosa e quindi dotata di un "soggetto", al

57 De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 54.

tempo stesso non riconduce a un senso definibile, ciò che essa esprime è in ultima analisi il “non-senso” e il dubbio che il “nonsenso” sia il fondamento del reale.⁵⁸

Sembra giunto adesso il momento di fare il nome della psicoanalisi in rapporto non solo a de Chirico ma a tutta l'arte metafisica. Il nome di Freud, interessante nel nostro discorso non solo per gli aspetti concettuali e pratici della *Interpretazione dei sogni*, ma altresì per i suoi saggi sul comico e sulla fantasia, non viene mai citato da de Chirico, così come non sono mai dichiarati debiti nei confronti della scuola viennese. Di converso però anche Freud non nomina mai la scuola metafisica, certo luogo interessante per una psicoanalisi dell'arte, ma è pure vero che Freud in quanto alla storia dell'arte rimase sempre attaccato all'arte classica e antica. Resta comunque indubbio che la lezione metafisica e quella freudiana abbiano dei punti in comune importanti e non certo casuali: con questo ovviamente non si vuole dire che una lettura psicoanalitica delle opere di de Chirico si configuri come chiave di accesso privilegiata, ma certo sarà uno strumento fruttuoso nell'interpretazione di luoghi che mostrano i meccanismi e i paradossi del pensiero inconscio o irrazionale. La speculazione scientifica e teorica freudiana è dunque un appoggio importante per ricercare i significati più profondi della pittura di de Chirico che, da parte sua, riesce a dare a tali ragionamenti una natura concreta, tangibile e visibile. Questo perché i dipinti metafisici riescono a restituire sulla tela il lavoro onirico che sembra averli generati: come nota Barilli, e come si è anticipato poco sopra, c'è una certa aderenza tra i presupposti teorici della metafisica e il concetto di spostamento freudiano. In *L'interpretazione dei sogni* Freud nomina più volte i processi di spostamento insiti nel sogno, fornendo numerose definizioni e illustrazioni pratiche del suo lavoro. Parlando di questi processi, scrive Musatti nella sua *Introduzione*:

58 M. Calvesi, *Giorgio de Chirico e la “metafisica continua”*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2006, pp. 23.

I processi di condensazione, spostamento e raffigurazione visiva cui il lavoro onirico sottomette ricordi, idee e affetti originali e latenti sono strette attraverso cui un materiale, altrimenti inaccessibile alla coscienza, deve passare per trovare la propria espressione, sia pure deformata. Lo stravolgimento profondo cui tale materiale è sottoposto dalla censura onirica e i processi di simbolizzazione ed elaborazione attraverso i quali la sua vera natura e la sua vera origine tendono a celarsi ulteriormente ai nostri occhi, non fanno velo tuttavia a una verità che trova risposnde precise, universali e poetiche nelle grandi opere d'arte dell'umanità.⁵⁹

Scrive infatti Freud:

Il risultato di questo spostamento è che il contenuto onirico non somiglia più al nucleo dei pensieri del sogno e che il sogno riflette soltanto una deformazione del desiderio onirico esistente nell'inconscio.⁶⁰

Nei dipinti di de Chirico per esempio, gli elementi museali e quotidiani di cui abbiamo parlato, finiscono pian piano per fondersi ed unirsi in nuovi esseri. È il caso del dipinto *Le muse inquietanti* (1917-1918), in cui le statue di gesso assumono la forma di manichini o *Il grande metafisico* (anch'esso collocabile tra il 1917-1918) dove la forma della figura protagonista del quadro è costruita su un assemblaggio di parti libere e deliranti, un manichino sicuramente ma anche varie forme geometriche colorate che finiscono per costruire un totem in una piazza desolata.

De Chirico in ogni caso si sente sempre un pittore classico, come testimonia anche il suo articolo *Ritorno al mestiere*⁶¹, la cui apertura risulta

59 C. Musatti, *Avvertenza editoriale*, in S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, p. 10.

60 Ivi, p. 288.

61 L'articolo apparve originariamente nel numero 11-12 del 1919 della rivista «Valori plastici». Si tratta senza dubbio di uno dei testi teorici più importanti di de Chirico, scritto in un periodo di grande ricerca. Il testo si scaglia contro la natura morta di matrice cubista e contro il collage, esempio quest'ultimo di cronica pigrizia.

abbastanza eloquente al riguardo:

Ormai è un fatto palese: i pittori ricercatori che da mezzo secolo in qua si scalmanano, si arrabattano a inventare scuole e sistemi, sudano per lo sforzo continuo di parere originali, di sfoggiare una personalità, riparano conigliosamente dietro l'egida di trucchi multiformi, [...] questi pittori ricercatori dunque tornano oggi prudentemente e con le mai protese [...] verso un'arte meno ingombra di trucchi, verso forme più concrete e chiare, a superfici che possano testimoniare senza troppi equivoci quello che uno sa e quello che può fare.⁶²

Nonostante questo però, ciò che «di strano e allarmante, di sospeso, di psicologicamente “incerto” vi era nella pittura metafisica» finisce per tramutarsi in una «rigogliosa fantasia di visione, o in audacia e certezza plastica, pur riaffiorando come alone d'ombra, inquietudine di chiaroscuri o come remora e sfumatura d'ironia»⁶³. Calvesi usa il termine «ironia», ma proprio per spostarci e restare all'interno della nomenclatura freudiana, crediamo si possa parlare di comico per alcuni aspetti della metafisica dechirichiana. Il comico secondo Freud nasce dall'incontro e dalla sovrapposizione di due aspetti o contesti diversi, uno basso e umile ed uno alto e nobile, uno quindi che scivola verso i valori bassi e istintuali fino alla volgarità e non necessita di un grande dispendio di energia interpretativa, l'altro invece al contrario che richiede un intenso investimento di energia ermeneutica. Scrive Freud in *Il motto di spirito*:

Se ci fosse permesso generalizzare, sembrerebbe davvero seducente collocare il carattere specifico del comico, che andavamo cercando, nel risveglio della infantilità, e concepire il comico come il recupero del 'riso infantile perduto'. Oppure, più esattamente, il paragone completo che porta alla comicità si esprimerebbe così - io faccio diversamente - egli fa come facevo io da bambino. Questo riso andrebbe quindi attribuito ogni

62 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 93.

63 M. Calvesi, *Da metafisico a psicofisico*, M. Calvesi e G. Mori (a cura di), *De Chirico*, Firenze, Giunti, 1997, p. 6.

volta al paragone tra l'Io dell'adulto e l'Io del bambino.⁶⁴

Altrettanto interessante per un'analisi di questo tipo di comicità, chiaramente ex-post considerato l'arco cronologico, è la prospettiva di Michail Bachtin che, nel grande saggio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, individua il carattere ambiguo e ambivalente del riso, che trova suo luogo di genesi in una prospettiva libera e aperta, attraverso la parodia, il rovesciamento o il travestimento. Questo tipo di riso nasce in opposizione rispetto ai valori ufficiali ed opera anche una rivoluzione del linguaggio espressivo. Interessante per il nostro discorso è la speculazione di Bachtin perché coinvolge pure gli oggetti, che si fanno elemento cardine del rovesciamento carnevalesco attraverso l'operazione fondamentale e onnipresente dell'abbassamento: tale procedimento non è da intendersi solo come una mera degradazione. L'oggetto dunque in Rabelais viene «destituito del suo senso ordinario ed associato ad un impiego volgare»: questa operazione mette in risalto però la «la volgarità del suo statuto normale, del suo essere strumento e null'altro che strumento»; in definitiva dunque l'oggetto «acquista una nuova consistenza, che poi altro non è che la sua originaria consistenza di oggetto materiale, colorato, ben formato, solido o flessibile, ruvido o vellutato»⁶⁵. Scrive appunto Bachtin in commento ad una pagina di *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais:

È in questa atmosfera densa di 'basso' materiale e corporeo che si effettua il rinnovamento formale (ruvido o vellutato) dell'immagine volgare degli oggetti. Gli oggetti rinascono letteralmente alla luce del nuovo uso sconsecrante che di essi si fa; è come se nascessero di nuovo alla percezione: la morbidezza del raso cremisi della cuffietta, la 'doratura di tutte quelle sferette di merda' appaiono ai nostri occhi perfettamente

64 S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 246-247.

65 A. Civita, *Il riso, la società, la storia. Bachtin*, in Id., *Teorie del comico*, Milano, Unicopli, 1984, p. 60.

concrete, percettibili, tattili (...) Siamo di fronte ad una delle pagine di quel grande inventario del mondo che Rabelais fa alla fine di un'epoca vecchia e all'inizio di un'epoca nuova della storia mondiale.⁶⁶

Questi aspetti sono rintracciabili nella pittura di de Chirico che, come detto, trasferisce sulla tela occhiali da sole o guanti di gomma, banane o carciofi e li mette in relazione con reperti della Accademie delle belle arti, statue in gesso o con architetture classiche. Ci troviamo di fronte ad un «influsso reciproco» attraverso il quale «gli oggetti della quotidianità ottengono durezze monumentali» e «gessi e statue ricevono semplificazione di tratti»⁶⁷. Di nuovo questo aspetto ritornerà anche nella poetica surrealista: questo elemento è infatti fondamentale per Breton, padre del surrealismo, che vede nell'umorismo una chiave ermeneutica privilegiata per addentrarsi nella psiche umana e dunque verso la verità.

Il fine assoluto dell'arte deve essere infatti per lo scrittore francese «discernere sempre più chiaramente ciò che si trama all'insaputa dell'uomo nel profondo del suo spirito»⁶⁸, e questo è possibile farlo attraverso la scrittura automatica, i sogni e gli stati intermedi tra sonno e veglia, rivelatori del lato profondo e oscuro dell'uomo. Anche l'umorismo si inserisce per Breton in questi meccanismi capaci di far affiorare i contenuti psichici più profondi⁶⁹, facendo suo, sotto questo decisivo aspetto, le teorie di Freud espresse in *Il motto di spirito*, ovvero come l'umorismo, accanto al sogno e ai suoi processi, risulti decisivo proprio perché trae origine dai meccanismi che liberano l'inconscio. Ciò che infatti accomuna gli scrittori antologizzati⁷⁰ da Breton nella

66 M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 411-413.

67 R. Barilli, *L'arte contemporanea. De Cézanne alle ultime tendenze*, p. 211.

68 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 93.

69 Breton sottolinea come reputi una novità questo nuovo interesse per l'umorismo, consegnando così molta importanza alla sua operazione: «La concezione poetica e artistica dei nostri giorni, nella misura in cui le esigenze di un'epoca possono determinarla ed esserne superdeterminate, concede all'humour un'importanza che finora gli era stata negata»; A. Breton, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1996, p. 173.

70 Basta scorrere l'indice per constatare questa eterogeneità. Il libro raccoglie, oltre alla

sua *Anthologie de l'humour noir* (1940)⁷¹, profondamente differenti tra loro, era proprio l'aver rintracciato in essi la capacità di far emergere contenuti psichici ritenuti dei tabù, legati nella loro forma più esteriore soprattutto alla violenza, alla morte e alla sessualità, in maniera «esilarante», attraverso l'impiego di parole che sono lapsus, nonsense o l'utilizzo di certe figure retoriche. Si tratta per Breton di una «sensibilità [che] predilige un riso sottile, esangue, che resta invisibile e privo di qualsiasi manifestazione»⁷². Nella sua opera, tra l'altro, Breton include anche Alberto Savinio con i suoi *Chants de la Mi-Mort*, che individua, come detto poco sopra, come uno degli ispiratori e precursori del surrealismo. In uno dei suoi scritti teorici più importanti, *Anadioménon*, Savinio definisce uno dei caratteri più importanti della sua estetica nonché della poetica metafisica, il concetto di «ironia dell'arte»:

Nella pittura l'ironia tiene una parte importantissima allorché la coscienza dell'artista raggiunge un punto massimo di chiarezza; che percepisce nettamente allora la precisione originale della Natura, la quale precisione, riflesse nell'uomo e, pel tramite di questo destinata ad esternarsi in una ulteriore rappresentazione, produce una reazione sottilissima, ma elementare e umana, che si chiama pudore. È questa ragione che induce l'artista, sé malgrado, a deformare in qualche modo, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari che egli percepisce.⁷³

Anche per Savinio dunque l'ironia, assimilabile per alcuni aspetti al

corposa e decisiva introduzione di Breton, scritti di J. Swift, de Sade, G. C. Lichtenberg, C. Fourier, T. De Quincey, P-F. Lacenaire, C. D. Grabbe, P. Borel, E. A. Poe. X. Forneret. C. Baudelaire. L. Carroll. V. de l'Isle-Adam. C. Cros. F. Nietzsche. Lautrémont, J.K. Huysmans, T. Corbière, G. Nouveau, A. Rimbaud, A. Allais, J. P. Brisset, O. Henry, A. Gide, J. M. Synge, A. Jarry, R. Roussel, F. Picabia, G. Apollinaire, P. Picasso, A. Cravan, F. Kafka, J. van Hoddis, M. Duchamp, H. Arp, A. Savinio, J. Vaché, B. Péret, J. Rigaut, J. Prévert, S. Dalí, J. Ferry, L. Carrington, G. Prassinis, J.-P. Duprey.

71 Il 1940 è l'anno della prima edizione; nel 1950 ne uscirà una seconda in cui Breton interviene sulla scelta degli autori, togliendone alcuni e aggiungendone di nuovi. Nel 1966 uscirà la versione definitiva.

72 A. Civita, *Il perturbante, il comico, il grottesco. Baudelaire e Breton*, in Id., *Teorie del comico*, p. 113.

73 A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in «Valori plastici», anno I, n. Iv-V, aprile-maggio 1919, p. 14.

comico freudiano e all'umorismo di Breton, costituisce chiave di accesso alla «massima chiarezza» della rappresentazione, all'aspetto più intimo e profondo dell'enigma.

1.2 Valori Plastici: un'officina teorica.

L'esperienza di «Valori plastici», rivista fondata da Mario Broglio e uscita tra il 1918 e il 1922, si situa all'interno di un generale *rappel à l'ordre* che nasce sin dalla fine della guerra. La rivista dunque è inclusa in questo clima diffuso di restaurazione, una volta messe da parte le incandescenti proposte delle avanguardie dadaiste ⁷⁴. Dentro questo tentativo di restaurazione però nasce e specifica le sue basi teoriche e filosofiche anche l'arte metafisica che quindi se da una parte rappresenta certamente un cambio di direzione rispetto alle avanguardie, nello stesso tempo però porta con sé anche alcune novità che mirano a ridefinire alcuni caratteri artistici. È importante sottolineare sin da subito come dentro i numeri della rivista, gli scritti di de Chirico e di Savinio rivestano un ruolo fondamentale: de Chirico teorizza la propria estetica metafisica e il fratello Savinio invece teorizza non solo, come è noto, l'arte di de Chirico, ma precisa altresì aspetti che saranno poi decisivi per la sua opera letteraria e pittorica.

Il primo numero della rivista, uscito il 15 novembre del 1918, al di là di alcuni tagli o articoli non pubblicati ⁷⁵, contiene, dopo l'articolo di apertura di Carrà *Il quadrante dello spirito*, un «testo chiave» per la figura dell'artista e l'estetica metafisica, *Arte = Idee moderne* ⁷⁶ di Savinio, che racchiude «alcune

⁷⁴ Si veda a questo proposito le considerazioni di Savinio, polemicamente ironiche, su Tzara e il dadaismo in generale; cfr. P. Italia, *Dall'avanguardia al «rappel à l'ordre»: il caso «Dada»*, in Id., *Il pellegrino appassionato*, pp. 140-149.

⁷⁵ Per un'esposizione dettagliata della struttura del primo numero si rimanda a P. Fossati, *«Valori plastici» 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 58-101.

⁷⁶ I testi di Savinio apparsi su «Valori plastici» si citeranno dalla ristampa anastatica conforme all'originale di tutti i numeri della rivista, pubblicata nel 1969: *Valori plastici. Rivista d'arte, Roma 1918-1921*, Milano, Mazzotta, 1969. Si citerà in ogni caso il numero e l'anno del fascicolo nonché la pagina originale.

considerazioni che debbono presiedere la fondazione di una epoca artistica», portando così l'arte a considerarsi «d'ordine superiore»⁷⁷. Si tratta per Savinio di delineare una nuova figura di intellettuale ed artista, capace di non rimanere racchiuso in steccati ideologici, letterari o artistici, ma che invece sia in grado come artista di rendere la sua arte capace di influenzare ogni aspetto della vita, perché essa «non è una cosa, una particella dell'attività intellettuale, ma un tutto»⁷⁸. La parte però più interessante di questo scritto risiede nel capitolo intitolato *Originalità*: Savinio la condanna perché, a suo parere, non si fa portatrice di un'arte nuova:

L'audacia di questi artisti che in questi ultimi anni si sono imposti all'attenzione del mondo, tutta la loro audacia, è un gioco fanciullesco di fronte alla scoperta di una verità. Secondo me, quasi tutti gli artisti detti moderni e di cui io conosca l'opera, non sono che i costruttori, qualche volta anche gli inventori di certe meccaniche nuove. Ma questo, in fondo dubito sia una virtù, una qualità. Il fatto stesso dell'invenzione, dimostra la inanità dell'opera loro. Non è troppo affermare che si tratta solamente di stile.⁷⁹

Il luogo di rifondazione di un'arte nuova deve essere allora cercato altrove, perché questo «prurito di originalità» non ha condotto da nessuna parte. Savinio dunque «fonda il suo personale “classicismo metafisico”» che si concretizza non in un recupero cieco e disinteressato del passato, ma in una «identificazione di forme artistiche salde e immutabili che si sottraggono al divenire e sopravvivono intatte allo scorrere del tempo»⁸⁰. La forma originale dovrà dunque basarsi sullo «stato di intelligenza» e «non [su] una apparenza di stravagante originalità»⁸¹.

Il contributo certamente più decisivo di Savinio, soprattutto per

77 A. Savinio, *Arte = Idee moderne*, in «Valori plastici», Anno I, N. I, 15 novembre 1918, p. 3.

78 *Ibid.*

79 *Ivi*, p. 5.

80 P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 157.

81 A. Savinio, *Arte = Idee moderne*, p. 7.

un'analisi della sua opera, è il secondo suo saggio ad apparire sulla rivista di Broglio, nel numero di maggio-giugno del 1919, sotto il titolo di *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea* dove tenta di definire i principi filosofici dell'arte metafisica. Qui Savinio attesta il suo ragionamento sulla realtà e sulla sua percezione e precisa il significato dell'utilizzo della parola «metafisica», non da intendere solo come un mondo che risulti oltre quello naturale, ma piuttosto come un tentativo di rintracciare, attraverso l'arte, un nuovo senso che fa parte della realtà e non la esclude, ovvero «tutto ciò che dalla realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima»⁸². Come nota Paola Italia nel suo saggio su Savinio, lo stesso de Chirico pensa alla metafisica in termini molto simili come scrive in un suo testo apparso per la prima volta in «Cronache di attualità» nel 1919 con l'emblematico titolo di *Noi metafisici*:

Alla mente di molti rappresentati europei della fauna antropoide dell'Africa e dell'America, la parola metafisica fa nascere fosche visioni di nuvolaglie e di grigiume, grovigli caotici e masse tenebrose. [...] Ora io nella parola “metafisica” non ci vedo nulla di tenebroso; è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare “metafisica” e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità. [...] La parola “metafisica” scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodontico malinteso: “metafisica”, dal greco metà tà fusiká (“dopo le cose fisiche”), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. Pura imbecillità se si pensa che nello spazio la distanza non esiste e che un inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso.⁸³

Una rivendicazione importante quella di Savinio e di de Chirico, di una

82 A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, p. 8.

83 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 70.

trasfigurazione del reale che però non va lontano o fuori da esso ma ne resta anzi inestricabilmente legato perché, in assenza di essa, della realtà, non esisterebbe neanche la metafisica: «la metafisica non è una trascendentale analisi dell'Essere nella sua globalità, ma è lo studio del significato soprattutto psicologico di una cosa all'interno dell'Essere», nonché ad «ogni suo rapporto con le cose circostanti»⁸⁴. È evidente, nonché richiamato dagli stessi autori, l'influenza di due pensatori liberi della filosofia, a cui i due fanno più volte riferimento nei loro scritti, Nietzsche e Schopenhauer, interpreti genuini di una nuova arte. Si tornerà su questo, e in maniera più estesa su questo testo, quando si analizzeranno le opere contemporanee al saggio, come ad esempio *Hermaphrodito*, ma un aspetto è necessario mettere in luce sin da ora, anche perché importante *trait-d'union* con la poetica surrealista.

In questo testo infatti viene utilizzato per la prima volta il termine «fantasmico», carattere certo fondamentale per la sua estetica; così lo definisce Savinio:

Fantasmico, per: incipiente fenomeno di rappresentazione; genesi di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: stato iniziale del momento di scoperta, allora che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima.⁸⁵

Il “fantasmico” viene quindi definito, in maniera quasi paradossale, cioè nello stesso tempo come una realtà che appare ignota solo superficialmente all'uomo e, dall'altro, a seguito di un'analisi più approfondita, come un elemento che appartiene in tutto e per tutto al reale. Poco più sotto, Savinio parla di una conoscenza che per essere tale presuppone la scoperta del reale, quindi del mondo fenomenico, e non può prescindere, una conoscenza intesa però come un momento di continua ascesa ed evoluzione:

84 M. Fagiolo, *Note ai testi*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 444.

85 A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, p. 6.

Ogni mente, in pieno assetto spirituale – o, tanto dire, cosmico – non si scompagna mai dalla ragione, parimenti cosmica, del continuo divenire. E, perciò, in essa non sarà mai sordo il senso del fantasmico, ch'è come il punto, in continuo trasformarsi, del continuo appalesarsi degli aspetti. È come il petto dello spirito che tocchi il lembo della zona inesplorata.⁸⁶

E ancora poco dopo:

Convergono a quel petto gli estremi degl'ingranaggi che funzionano a condurre all'uomo ogni ricchezza del di fuori; ed, afferrato il nuovo aspetto, lo accolgono, lo macinano e se ne nutrono, e infine lo risolvono nella dolcezza esatta dell'elemento assimilato. Tale è la genesi dell'arte, nella sua verità precisa.⁸⁷

Infine, provando a definire un termine assai vicino al«fantasmico», Savinio si concentra su un altro aspetto teorico fondamentale della sua opera, la «spettralità»:

Voglio spiegare il carattere della spettralità, nei cui riguardi tengo a prevenire contro ogni aspetto di diavoleria. La spettralità è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo dell'arte. Il pittore qui giunge a riprodurre l'aspetto nel suo spettro originale, cioè mondato di ogni sovrapposizione di elementi eterogenei.⁸⁸

La definizione è assai interessante perché Savinio costruisce un pregnante confronto tra la scrittura e la pittura, entrambi mezzi espressivi utilizzati dall'autore, nonché un chiaro quanto esauriente riferimento alla pittura del fratello e ai principi estetici dell'arte metafisica. In questo particolare passaggio viene teorizzata quella che deve essere la caratteristica dello sguardo dell'artista, il secondo occhio che illumina l'oscurità e che è in grado di

86 *Ivi*, p. 7.

87 *Ibid.*

88 *Ivi*, p. 14.

riproporre l'aspetto dello spettro, liberato da elementi che ne disturbano la percezione; in questa idea si vede il tentativo di cogliere l'essenza delle cose, che risiede appunto, nell'idea di Savinio, nella «spettralità». Savinio con questo articolo precisa dunque un valore fondamentale, cioè che l'idea primaria che l'arte parte «dalle apparenze e dalle rappresentazioni, ma senza alcun timore di irrealtà»⁸⁹: la metafisica quindi «non sta in un aldilà della natura, in un riscatto del relativo della fisiologia storica»⁹⁰, ma indica invece una realtà che, per usare le parole di Savinio, continua l'essere.

Sullo stesso numero della rivista esce anche un articolo di de Chirico, dal titolo eloquente ed esplicito *Sull'arte metafisica*; questi due articoli costituiscono la struttura concettuale di questa nuova arte. In apertura del suo scritto de Chirico fa riferimento al sogno: scrive che non le immagini del sogno ma quelle della veglia sono soggetto di ispirazione per l'arte perché nel sogno si ha assenza di «potenza metafisica»:

È curioso che nel sogno nessuna immagine, per strana che essa sia, ci colpisce per potenza metafisica; e pertanto noi rifuggiamo dal cercare nel sogno una fonte di creazioni; [...] il sogno è però fenomeno stranissimo ed un mistero inspiegabile, ma ancor più inspiegabile è il mistero e l'aspetto che la mente nostra conferisce a certi oggetti, a certi aspetti della vita. Psicicamente parlando il fatto di scoprire un aspetto misterioso negli oggetti sarebbe un sintomo di anormalità cerebrale affine a certi fenomeni della pazzia. Credo che in ogni persona possansi riscontrare tali momenti anomali e quanto mai felici allor che si manifestano in individui dotati di talento creativo e di chiarezza. L'arte è la rete fatale che coglie a volo, come farfalloni misteriosi, questi strani momenti, sfuggenti all'innocenza e alla distrazione degli uomini comuni.⁹¹

Dunque sembra che de Chirico non utilizzi i meccanismi del sogno per le sue opere, ma tale esclusione certo va intesa, come nota Fagiolo, come un

89 P. Fossati, «*Valori plastici*» 1918-1922, p. 119.

90 *Ibid.*

91 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 83.

momento di affermazione di una «eccezionalità»⁹² della sua arte, quando già si iniziavano a scomodare i meccanismi del sogno e dell'inconscio in chiave ermeneutica. Eppure il riferimento alla psiche è presente in questo scritto, come in quello di poco precedente di cui si è discusso, *Noi metafisici*, con un'attenzione a quei processi che portano a rintracciare degli aspetti misteriosi negli oggetti e nei momenti della realtà:

Dobbiamo piuttosto dire che si tratta di immagini oniriche che vengono realizzate e rielaborate nella veglia, come una provocazione da parte del sogno che ce le ha presentate, che agisce sull'artista e a cui il pathos dell'artista reagisce con il proprio fare esplicitando la nuova visione che esse hanno suggerite. Di qui proviene l'assoluta libertà del segno, la sua capacità di suggestione e infine la poesia dell'opera d'arte che de Chirico chiama "metafisica".⁹³

Un legame dunque esistente, un modo, quello della presenza «spettrale» per dirla con Savinio o della «metafisica» per usare invece il termine di de Chirico, per mettere in atto quel rifiuto verso le abitudini della percezione e delle logiche quotidiane in cerca di un oltrepassamento.

Altro aspetto importante, anche questo in controtendenza rispetto al rifiuto del mondo del sogno e dunque per metonimia delle teorie freudiane, è il concetto di perturbante o inquietante per come teorizzato dal medico austriaco. Per Freud⁹⁴ è inquietante l'apparizione di elementi spettrali in quello che percepiamo come quotidiano o familiare, ciò che si ripresenta continuamente nonostante la sua rimozione nelle cose più vicine. Una concezione simile è

92 Cfr. G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, pp. 446-448.

93 R. Dottori, *Sogno, presagio, inquietante nella metafisica di de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 14/16, 2016, pp. 77-106, p. 98.

94 Sul rapporto tra la pittura di de Chirico e la psicoanalisi freudiana si veda R. Dottori, *Sogno, presagio, inquietante nella metafisica di de Chirico*; in questo saggio si accenna anche al legame con il concetto di metafisica per come espresso da Heidegger nel suo celebre intervento *Che cos'è metafisica?* (cfr. M. Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, Milano, Adelphi, 2001). Per una compiuta e approfondita analisi di quest'ultimo rapporto si veda R. Dottori, *Tra filosofia e pittura: Giorgio de Chirico e la realtà profanata*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 11/13, 2014, pp. 43-66.

rintracciabile in un altro importante passaggio di *Sull'arte metafisica*, quello dedicato a Jules Verne, al cui personaggio Phileas Fogg dedicherà anche una poesia. Scrive de Chirico:

Ma chi meglio di lui seppe azzeccare la metafisica di una città come Londra, nelle sue case, le sue strade, i suoi clubs, le sue piazze, i suoi squares? La spettralità d'un pomeriggio domenicale londinese, la malinconia d'un uomo, vero fantasma ambulante, come appare Phileas Fogg nel Giro del mondo in 80 giorni.⁹⁵

E ancora, poco dopo, conclude che in ogni oggetto del mondo fenomenico sono rintracciabili due aspetti, uno corrente, «quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale» e l'altro, «lo spettrale o il metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica»⁹⁶. Ciò che invece percepisce Freud è soprattutto lo spaesamento nell'avvertire i limiti della nostra percezione del mondo e una insufficienza che provoca angoscia, proprio per la finitezza di questa classica percezione. Anche in de Chirico si assiste ad un movimento simile del pensiero, uno spaesamento che provoca una successiva malinconia, per l'impossibilità di dare soluzione all'enigma, altro concetto di base della teoria di de Chirico, che ha delle vicinanze importanti con la definizione di perturbante freudiano:

V'è bisogno soprattutto di una grande sensibilità: Rappresentarsi tutto nel mondo come enigma, non soltanto le grandi questioni che ci si è sempre poste, perché il mondo è stato creato, perché nasciamo, viviamo e moriamo, perché può darsi benissimo che, come ho già detto, in tutto ciò non ci sia alcuna ragione. Ma comprendere l'enigma di certe cose che sono considerate in generale come insignificanti. Sentire il mistero di certi fenomeni, dei sentimenti, dei caratteri di un popolo, arrivare al punto di

95 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 83.

96 Ivi, p. 90.

figurarsi anche i geni creatori come delle cose, delle cose molto curiose che rigiriamo da ogni lato. Vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli curiosi, variopinti, che cambiano d'aspetto, che a volte, come dei fanciulli, noi rompiamo per vedere come sono dentro, – e delusi, ci accorgiamo che erano vuoti.⁹⁷

Un ulteriore ed importante scritto di matrice teorica e filosofica ad apparire su «Valori plastici» è il saggio, diviso in tre parti e che uscirà su tre numeri del 1921 della rivista⁹⁸, di Alberto Savinio dal titolo *Primi saggi di filosofia delle arti*. Ambiziosa già dal titolo («Prenderò in considerazione il singolarissimo e misterioso fenomeno delle arti nel loro lato spirituale o, per meglio dire, metafisico»⁹⁹ scrive in apertura del primo saggio), questa lunga dissertazione di Savinio mira a dare una sistematizzazione al suo pensiero. Si rintraccia subito una sua definizione dell'aggettivo metafisico, usato per qualificare «la qualità intima, ossia la sostanza lirica delle cose» in opposizione rispetto all'utilizzo di chi lo considera come un sinonimo di «oscuro, astratto, confuso»¹⁰⁰. Scrive poi Savinio verso cosa devono rivolgersi le arti:

L'inflessibile logica della grammatica vuole che metafisico stia per antitesi a fisico, ossia ciò che cade sotto i sensi materiali. Ora, tutto quanto cade sotto i sensi materiali, on riguardando la propria essenza delle arti, non trova luogo nelle nostre presenti occupazioni. Le arti non si rivalgono della qualità materiale e tangibile delle cose, sibbene di quelle impalpabile, ma più intima e profonda: si rivalgono della qualità metafisica delle cose.¹⁰¹

97 Ivi, pp. 17-18.

98 La prima parte del saggio uscirà su «Valori plastici», Anno III, N. II, marzo-aprile 1921, la seconda su «Valori plastici», Anno III, N. III, maggio-giugno 1921 e la terza ed ultima su «Valori plastici», Anno III, N. V, settembre-ottobre 1921, tra l'altro anche l'ultimo numero della rivista prima della sua chiusura.

99 A. Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gli italiani si saranno abituati a pensare*, «Valori plastici», Anno III, N. II, marzo-aprile 1921, p. 25.

100 Ibid.

101 Ibid.

Nel proseguo di questo saggio, Savinio si concentra sulle possibilità di rappresentazione delle arti plastiche, per poi concentrarsi direttamente, dopo aver esaurito la riflessione sulla pittura sul primo numero, sulla poesia e la musica, due arti da lui studiate e praticate. Ma nella terza parte del saggio, quella più libera rispetto alle prime due ¹⁰², Savinio dedica la sua riflessione alla memoria e ai suoi meccanismi di funzionamento, costruendo così anche una base teorica alle sue opere narrative, una su tutte *Tragedia dell'infanzia*. La memoria «è l'ordinata raccolta dei nostri pensieri. Non solamente dei nostri propri pensieri» ma anche di quelli «di tutti gli uomini che ci hanno preceduto» scrive Savinio e in alcune annotazioni scritte tra il 1921 e il 1922 riportate da Paola Italia in *Appendice* al suo saggio, aggiunge che «l'arte è figlia della memoria» e che

Gli stessi mezzi dell'arte nascono nella memoria, perché solo nella memoria ritroviamo l'immagine della perfezione, perché solo nella memoria gli aspetti si compongono e dispongono in ordine, trovano la fermezza e la gravità che li fa duraturi. Nella memoria nasce la linea, che è come il segno della perfezione. ¹⁰³

Nello stesso tempo però, poiché l'arte è «ferma e duratura» mentre la realtà è «mobile e transitoria», «l'arte che si illude di riprodurre e fermare questa realtà attiva, è un'arte condannata: nasce cadavere» ¹⁰⁴. La memoria dunque si fa luogo di creazione, «avversa a realismo e naturalismo» ¹⁰⁵, luogo dove le differenze tra passato, presente e futuro si assottigliano e si

102 «Per quanto sostenuti da una medesima concezione filosofica, a un'osservazione più approfondita i tre saggi non si rivelano omogenei. Mentre i primi due sono saldati quasi senza soluzione di continuità, il terzo costituisce un organismo a sé stante (alla fine della seconda puntata, tra l'altro, non si legge l'indicazione: "continua", che invece segna il legame tra la prima e la seconda). Un altro elemento di eterogeneità è costituito dallo stile, razionale e filosofico nelle prime due parti, fabulistico e letterario [...] nella terza»; P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, pp. 167-168.

103 A. Savinio, *L'arte è un dono*, in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, pp. 448-449; p. 448.

104 Ivi, p. 449.

105 Ivi, p. 297.

ripropongono come eterno presente, come «il ricordo del primitivo [che] bene ritorna vivissimo, preciso, e, un'altra volta, miracolosamente, diventa certezza»¹⁰⁶. Siamo in questo momento vicini ai rapporti delineati da de Chirico tra arte e memoria nel suo saggio *Sull'arte metafisica*, ma Savinio qua procede con un ulteriore tassello, quello del rifiuto del sogno come luogo di rappresentazione artistica proprio perché, nel sogno, manca la prospettiva tridimensionale del tempo a favore di immagini senza storia.

1.3 Filippo De Pisis: Ferrara magica

Nel 1915 viene allestito a Ferrara presso la Villa del Seminario, un Ospedale neurologico militare di riserva, che Filippo de Pisis venne incaricato di preparare. De Pisis, poeta e scrittore e solo in un secondo momento pittore, veniva da una ricca famiglia cattolica e grazie all'interessamento del conte Grosoli¹⁰⁷, ricevette incarichi di un certo peso come questo nella città di Ferrara. In questo ospedale incontrò per la prima volta Alberto Savinio, nei cui confronti proverà un'amicizia mai veramente ricambiata, ma che anzi sarà sentita da Savinio con una vera e propria insofferenza¹⁰⁸ nonostante fosse stato proprio de Pisis ad introdurlo negli ambienti culturali ferraresi. In un secondo momento De Pisis incontrerà Giorgio de Chirico con il quale invece intesserà

106 A. Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti*, in «Valori plastici», Anno III, N. V, settembre-ottobre 1921, p. 104.

107 Su questo particolare aspetto e sul rapporto tra la famiglia de Pisis e la città di Ferrara si veda: S. Zanotto, *Filippo de Pisis e Ferrara*, in F. de Pisis, *La città dalle cento meraviglie*, Firenze, Vallecchi, 1995, pp. 9-28.

108 Paola Italia riporta alcune lettere scritte tra il 1916 e il 1918 da Savinio e inviate a Soffici, in cui parla del ferrarese: «Qua a Ferrara subisco l'assillo di due o tre fringuellini intellettuali che mi si sono attaccati a' panni: uno di questi – de Pisis – vorrebbe conoscerti e m'ha detto che ti ha scritto. Non dargli corda: c'est un petit jeune homme, et voilà tout» oppure qualche mese dopo quando scrive «Cotesto de Pisis, c'est un petit Tata, me niente più». P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 51. Paolo Fossati invece riporta ciò che scrive Carlo Carrà: «De Pisis andava pubblicando qua e là sulle riviste giovanili degli scritti un poco bizzarri e talvolta improntati ad un patetico sapore pascoliano. De Pisis era allora un giovane provinciale di varia cultura che parteggiò le irrequietezze e i problemi che i nuovi scrittori andavano maturando». Cfr. P. Fossati, «Valori plastici» 1918-1922, p. 27.

un rapporto di amicizia destinato a durare per tutta la vita.

La città di Ferrara si configura allora come luogo di nascita dell'arte metafisica anche perché crocevia principale di queste relazioni, a cui si uniranno nel tempo anche Carrà e Soffici. È ormai conclamato il peso rivestito dal ferrarese de Pisis nella nascita di questa nuova arte, in particolare considerata la sua conoscenza della città. Nonostante questo ruolo, De Pisis visse sempre con grande difficoltà la sua esistenza a Ferrara considerando il suo soggiorno come una costrizione senza possibilità di fortuna, recuperando anche l'immagine della città di Recanati per Leopardi, di cui de Pisis era grande lettore ed imitatore. Per questo quando de Pisis trovò i due fratelli de Chirico fu felice di aver trovato persone con cui condividere un'esperienza intellettuale prima di quel momento impossibile, e così «illustra Ferrara a de Chirico e Savinio in lunghe passeggiate, fornendo senza rendersene conto a de Chirico molti materiali per la sua pittura metafisica e a Savinio quelli per *Hermaphrodito*».

Nonostante questo chiaro, manifesto e documentato contributo, de Pisis rimarrà sempre un po' marginale, un comprimario rispetto ai ben più famosi fratelli de Chirico ovviamente, ma anche rispetto a Carrà o a Soffici. Questo aspetto è confermato anche dalla collaborazione di de Pisis a «Valori plastici», che si riduce ad un solo articolo apparso sul primo numero della rivista dal titolo *Pensieri per una nuova arte* ed è «tra le più strane che si incontrino sulla rivista» come ha notato Calvesi. Infatti de Pisis, come detto, sostiene de Chirico e Carrà scrivendo di loro sui giornali e fiancheggiandone le azioni, e si sente nello stesso tempo parte dell'arte metafisica, «non come pittore ma come scrittore cui è impossibile negare e importanza ed interesse»¹⁰⁹, tanto che anni dopo in un articolo che è un bilancio dell'arte metafisica scriverà circa la sua opera Mercoledì 14: «le prose liriche, di cui il raro Mercoledì 14 stampato a Bologna, e dedicato appunto a de Chirico e a Savinio, è un esempio tipico e forse unico (se si eccettuino scritti ultimi di questi ultimi) nella letteratura

109 P. Fossati, «*Valori plastici*» 1918-1922, p. 26.

italiana contemporanea»¹¹⁰. Infatti anche attraverso lo scritto che appare su «Valori plastici» si può misurare la grandezza di De Pisis scrittore e quindi probabilmente il suo ruolo di comprimario rispetto agli altri è dovuto più a contingenze che a minore interesse o comunque riflette una personalità autonoma e differente, che si esplica tanto nei suoi scritti quanto nelle sue tele. Nel suo saggio del 1918 si rintraccia inoltre una concezione un poco diversa della metafisica, che si riveste di un gusto più marcatamente surreale pur allineandosi su una ricerca sulla percezione della realtà e della sua trasposizione artistica:

Un erudito critico d'arte vi potrà insegnare [...] che gli uomini fin dai più antichi tempi, si sono industriati di riprodurre le cose che li attorniavano! Nelle arti figurative e plastiche, abbiamo avuto, attraverso i secoli, forme più o meno perfette e più o meno spirituali di riproduzione del reale. [...] Io vi dico tutta questa arte periodica e indifferente potrà attestarci la potenzialità dei nostri simili e anche arrearci, nella fatalità degli attimi, minuti di gioia, ma il genio moderno ben altro sogna! La tradizione qui è rotta! Finalmente si è fatto un salto coraggioso nell'incolore. L'uomo che ha guardato il mistero dell'esistere davvicino, si è corazzato di volontà spettrale. Egli è davvero come chi venga dal buio e dal silenzio completo e gli oggetti gli hanno mostrato i loro nuovi aspetti e i demoni che vi si eran celati timidamente, son saltati fuori.¹¹¹

Sono evidenti i legami con le considerazioni sulla nuova arte di Savinio e di de Chirico, segnalati anche dall'utilizzo di vocaboli come «spettrale» oppure da un'attenzione particolare agli oggetti e ad un loro lato sconosciuto che emerge solo agli occhi dell'uomo «che ha guardato il mistero dell'esistere».

Se dunque le considerazioni teoriche di De Pisis, seppur immerse in una prosa a tratti decadente e lontana comunque dalla precisione teorica ed estetica delle scritture di de Chirico ma, soprattutto, da quelle di Savinio, sono vicine al nocciolo della scuola metafisica e alle sue elucubrazioni teoriche, altrettanto

110 Il testo è citato in P. Fossati, «Valori plastici» 1918-1922, p. 27.

111 F. de Pisis, *Pensieri per una nuova arte. L'arte figurativa e l'arte plastica*, in *Valori plastici*, Anno I, N. I, 15 novembre 1918, p. 18.

importante è stato il suo ruolo nell'elezione della città di Ferrara come luogo di ambientazione privilegiato nelle rappresentazioni della pittura metafisica di de Chirico. In quello che è probabilmente il suo tentativo letterario più riuscito, *La città dalle cento meraviglie ovvero I misteri della città pentagona*, protagonista assoluta è proprio la città estense che nei numerosi bozzetti di de Pisis assume molteplici caratteri e numerose fisionomie che muovono sempre da un dato personale ed appartenente al mondo fenomenico, per poi sprofondare in aspetti irrazionali o comunque legati ai movimenti liberi del pensiero. C'è comunque da credere che de Pisis fosse cosciente del suo ruolo dentro l'arte metafisica e si ritagliasse una posizione di primo piano in quel panorama: in una riflessione autobiografica in terza persona scritta nel 1938 dal titolo *La così detta «arte metafisica»*, annota:

lo storico coscienzioso dovrà riconoscere che gli elementi fondamentali della pittura metafisica (che in certo qual modo precorse il surrealismo) sono evidenti in molta della sua opera fin dal 1915 e non solo in quella pittorica, ma nelle prose liriche, di cui il raro *Mercoledì 14* stampato a Bologna, e dedicato appunto a De Chirico e Savinio, è un esempio tipico e forse unico (se si eccettuino scritti bellissimi di questi ultimi) nella letteratura italiana contemporanea.¹¹²

Mercoledì 14 uscì nel 1917, sarà seguito da *Il signor Luigi B.* nel 1920 (di cui de Pisis parlerà come una «vera rivelazione»¹¹³) mentre il libro sulla città di Ferrara uscirà nel 1923¹¹⁴: quest'opera sarà definita dal suo autore come

112 Il breve testo è estratto da L. Salibra, *Lessico della metafisica in De Pisis: La città dalle cento meraviglie*, in «Studi di Memofonte», N. 18/2017, pp. 211-212.

113 De Pisis scrive questo in un altro testo autobiografico in terza persona che inviò a «La gazzetta ferrarese» nel 1923 in occasione dell'uscita di *La città delle 100 meraviglie*; il testo è riportato in F. de Pisis, *La città dalle cento meraviglie*, p. 210.

114 «Il volume, sprovvisto di data, esce edito dalla Casa d'Arte Bragaglia. Una precisa datazione è quanto mai incerta: il 1920 risulta nel catalogo della Biblioteca Nazionale di Firenze; il 1921 nelle Note bibliografiche del volume edito nel 2009, mentre nel saggio di Sandro Zanotto che conclude il volume e nell'Avvertenza di Bona de Pisis la data è il 1923, come pure nella bibliografia De Pisis scrittore dell'Associazione per Filippo de Pisis»; L. Salibra, *Lessico della metafisica in De Pisis*, pp. 212-213.

«uno dei [libri] più rappresentativi usciti in questo tempo» che parla della sua città «con profondo amore» ma soprattutto è importante ciò che De Pisis rivela circa la sua modalità di osservazione della realtà: «la personalità dell'artista solitario, sincero fino alla crudezza, ultraveggente, ripieno di valori vivi e vitali, vi è decisa». È in particolare la parola «ultraveggente» a rivestire luogo di grande interesse: il riferimento alla parola d'ordine della poesia di Rimbaud può essere più o meno consapevole, ma in ogni caso riveste un ruolo importante il fatto che Breton rintracci nel poeta simbolista un predecessore da considerare come un punto di riferimento. Ciò che in ogni caso resta indubbio è il fatto che De Pisis si appelli ad una percezione della realtà che superi il mondo fenomenico e razionale e che costruisca in questa ottica il punto di vista proprio dell'autore.

Un altro termine che si ritrova negli appunti che precedono il testo di De Pisis – a cui si è già accennato nell'Introduzione ma che qui richiedono una nuova esposizione – e che ritorna poi nelle riflessioni teoriche di Savinio che abbiamo poco sopra riportato, «spettralità»:

La forma del pentagono irregolare la circoscrive. [...] In quei grigi pomeriggi scompare ai miei occhi anche la grande bellezza della mia città sentita veramente in cert'ore di canicola e di notturna luna. Tutto si meschinizza. La spettralità di molte cose, lo stridente ironico sarcasmo di altre, si acutizzano. Ferrara, mistero dei misteri. Città, ammasso di materia che sembra fatta apposta per la speculazione dei metafisici e dei pensatori, Città che predispone alla pazzia.¹¹⁵

Nei bozzetti che compongono *La Città dalle Cento Meraviglie*, differenti nella loro natura e disuguali nella loro lunghezza, la città di Ferrara si fa spettrale e le sue piazze, i suoi scorci e le sue vedute si tingono di un carattere fantasmico e inafferrabile e iniziano ad essere presenti elementi che fanno bella mostra anche nelle tele di de Chirico. Si veda per esempio questo passaggio da *La strada consolante*, scritto nel febbraio del 1920:

115 S. Zanotto, *De Pisis ogni giorno*, p. 100.

Ecco una piazza linda a due ripiani con un parapetto, e messi in comunicazione da due scalette e fra arbusti verdi e potati, statue bianche su alti piedistalli e in fondo cupole torri obelischi. [...] Forse in questo palazzo abita un ricco signore che ha una magnifica collezione di fantocci in cera con le membra snodate e costumi sontuosi.¹¹⁶

Anche il testo intitolato *Visioni* presenta una simile natura con la passeggiata per la città che si trasforma in una inquietante esplosione di forme e di colori:

Da placide vasche in giardini borghesi vedi sorgere non «ninfe splendide» e «terribili occhi glauche Gorgonidi» di dannunziana memoria, ma tremende statue di cemento o di gesso con braccia levate, con bocche storte. Altro che la plastica «che non turba le linee», come dice Baudelaire! Vuoi un mio consiglio: Non le guardare... potrebbero sciuparti la digestione.¹¹⁷

Un altro riferimento a «fantocci meccanici», che certo richiamano alla mente i manichini di scuola metafisica, e al peculiare modo di vederli da parte di chi vive nella città di Ferrara si rintraccia nella breve prosa dall'emblematico titolo *Fantocci*:

Fantocci meccanici che muovono la testa e gli occhi (non posso tenermi dal fare osservare come questo oggetti, non so per quale misteriosa legge, assumono un aspetto tutto particolare agli occhi dell'acuto osservatore nella città dalle 100 meraviglie!) fan parte della più intrinseca e della più interna e migliore midolla della sua psicologia mirabolante; respirano in un'aria pseudo medianica e quando tu te li trovi esposti in una vetrina sulla pubblica via non puoi fare a meno di sostare a lungo a scrutarli.¹¹⁸

116 F. de Pisis, *La città dalle cento meraviglie*, p. 83

117 *Ivi*, p. 100.

118 *Ivi*, p. 109

In un altro testo invece, dal titolo *Il concerto della casa misteriosa*, sembra che De Pisis giochi con il tema della casa infestata, caro poi a Savinio che nel 1925 lo utilizzerà per la sua opera *La casa ispirata*, soddisfacendo i paradigmi della letteratura fantastica con l'ambientazione ferrarese familiare che improvvisamente si trasforma in fonte di inquietudine:

In quel mentre dalla porta che si aperse entrava una famiglia eterogenea di invitati. Certe ragazze mature con le camicette bianche a sbuffi e i cappelli neri a larga tesa con piume di struzzo fuori moda, il padre o lo zio scarno con il tubino e la redingote un po' sdrucita. La casa angolosa scura nelle sue pietre annerite. [...] Sentii allora un tramestio, uno stropiccio, un salir di scale e poi le voci nasali o un po' stridule, squillanti, piagnucolanti delle donne. A un tratto, come al battere delle ciglia di un occhio medianico preistorico, una delle persiane si oscurò. Si sentiva attraverso a un affanno accorato il tramestio interiore.¹¹⁹

Questa piccolo e riduttivo campionario delle scene che popolano *La città delle cento meraviglie* mette bene in luce come i caratteri metafisici trovino in queste scritture una loro sufficiente autonomia. Per De Pisis l'appartenenza alla scuola metafisica fu sempre complessa, sia dal punto di vista personale, con il rapporto difficile con Savinio e sincero con de Chirico, sia dal punto di vista teorico, dove non rivestì, nonostante la città di Ferrara e le suggestioni che costruiscono il suo mondo metafisico, il ruolo che forse gli sarebbe spettato. Restano in ogni caso illuminanti le sue pagine e non si fatica a definire *La città dalle cento meraviglie* come uno dei punti più alti della metafisica letteraria. Se infatti le opere di Savinio appartengono già ad un periodo successivo a quello metafisico e quelle di de Chirico, in particolare *Ebdomero*, funzionano come ponte tra l'avanguardia italiana e il quasi contemporaneo sviluppo del surrealismo, gli scritti di De Pisis si situano nel

119 *Ivi*, p. 131.

momento stesso dell'arte metafisica, centrate teoricamente e ricche di richiami alle coeve teorizzazioni saviniane e dechirichiane.

In *La città dalle cento meraviglie* De Pisis utilizza anche il termine «metafisica», in uno scritto risalente alla fine del 1920, e questo utilizzo si può situare certamente in linea con le definizioni di de Chirico che sono praticamente contemporanee:

Al poeta, questi casalinghi colombi, potrebbero sembrare favolosi, «metafisici» uccelli di lucida lamiera volanti in un andante magico attorno al castello eretto con pietre rosse per la sua disperazione e, guardando le iridescenze del collo e delle remigranti dei pennuti, penserà a Venezia, all'antica arte dei mosaicisti di Grecia e d'Oriente.¹²⁰

120 Ivi, p. 150.

2. Nelle adiacenze del surrealismo: Giorgio de Chirico

Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. E' inammissibile, infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica (poiché, almeno dalla nascita dell'uomo fino alla sua morte, il pensiero non presenta alcuna soluzione di continuità, la somma dei momenti di sogno, dal punto di vista del tempo e considerando solo il sogno puro, quello del sonno, non è inferiore alla somma dei momenti di realtà- limitiamoci a dire: dei momenti di veglia) ci si sia soffermati ancora così poco. Mi ha sempre stupito l'estrema differenza di importanza, di gravità, che presentano per l'osservatore comune gli avvenimenti della veglia e quelli del sonno. Ciò avviene perché l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria, e in condizioni normali questa si compiace di riproporgli in modo impreciso le circostanze del sogno, di privare quest'ultimo di qualsiasi consequenzialità attuale, e di far partire la sola determinante dal punto in cui crede di averla lasciata qualche ora prima: quella ferma speranza, quella preoccupazione. Egli ha l'illusione di continuare qualcosa che ne valga la pena. Il sogno si trova così ridotto ad una parentesi, come la notte. E come questa, in generale, non porta consiglio.¹²¹

Questo scrive Breton in apertura al manifesto del surrealismo del 1924, individuando quindi nel sogno un luogo non solo di indagine, ma anche di produzione fondamentale. Si tratta dunque, come lo stesso Breton chiarirà alcune pagine dopo, del tentativo di esprimere, sia verbalmente che per iscritto, il «funzionamento reale del pensiero», in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione: il pensiero deve dunque essere indagato nelle sue dinamiche più complesse, scandagliando i limiti delle facoltà umane. L'obiettivo più profondo della ricerca surrealista, espresso sempre da Breton nel *Secondo Manifesto del surrealismo* del 1929, è il crocevia di molteplici momenti:

Tutto porta a credere che esista n certo punto dello spirito nel quale la vita

121 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, pp. 17-18.

e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessino di essere percepiti in maniera contraddittoria. Invano si cercherebbe un movente diverso dalla speranza di determinare questo punto.¹²²

Il punto di incontro tra i due livelli di realtà, «uno superficiale (la cosiddetta vita reale, in cui è vittima della propria memoria che arbitrariamente interviene sulla continuità dei sogni frammentandoli)» e un secondo, più profondo, «di cui vive il subconscio individuale»¹²³, possono trovare un terreno di comunicazione proprio nella surrealtà, viatico d'eccezione dunque per una conoscenza profonda. La strada privilegiata per una comprensione della surrealtà risiede proprio nella natura multiforme del sogno.

Abbiamo già messo in luce come il tema del sogno rivesta un ruolo importante e decisivo nell'opera di de Chirico: se però abbiamo scandagliato soprattutto le apparizioni del sogno negli scritti di natura teorica, altrettanto notevole è il posto ad esso riservato anche nei componimenti poetici e nel romanzo *Ebdòmero*. Quest'ultimo testo soprattutto si rivelerà decisivo per costruire un *trait-d'union* tra la scuola metafisica e il surrealismo. In una poesia, che rielabora la prima parte di un testo composto in francese dal titolo *Une vie*, de Chirico mette in comunicazione la vita e il sogno:

Vita, vita, grande sogno misterioso! Tutti gli enigmi
che tu mostri; gioie e bagliori...
Portici al sole. Statue addormentate.
comignoli rossi; nostalgie d'orizzonti sconosciuti...
E l'enigma della scuola, e la prigione e la caserma;
e la locomotiva che fischia la notte sotto la volta gelida
e le stelle.
Sempre l'incognito; il risveglio al mattino e il sogno che si
è fatto, oscuro presagio, oracolo misterioso...¹²⁴

122 *Ivi*, p. 109.

123 L. Binni, *Potere surrealista*, Milano, Meltemi, 2001, p. 85.

124 G. de Chirico, *Vita, vita, grande sogno misterioso! Tutti gli enigmi*, in Giorgio de Chirico,

Sembra che in questa poesia de Chirico individui nel sogno, e nel luogo ad esso predisposto, la notte, la natura di «oracolo». Se questo termine designa una forma di conoscenza di cose ignote, una speciale forma di divinazione, si capirà come il legame con ciò che è scritto da Breton circa il sogno nei *Manifesti del surrealismo* risulti molto vicino all'idea dechirichiana, che intende inoltre l'intera vita come «sogno misterioso».

Al racconto dei sogni de Chirico dedicherà uno scritto molto importante, *Rêve*. Questo testo, che appartiene al periodo del soggiorno parigino del pittore che trascorse nella capitale francese gli anni dal 1924 al 1929, si situa nel periodo che viene comunemente fatto coincidere con la nascita e la fine del surrealismo strettamente inteso. In questo periodo de Chirico sarà in rapporti molto stretti con Breton¹²⁵, tanto da lasciare a Roma a Broglio il suo indirizzo come recapito parigino; ma saranno anche i sodali di Breton, Eluard, Aragon e Crevel, a salutare con gioia l'ingresso e la partecipazione di de Chirico alle riunioni del gruppo. Questo testo, *Rêve*, è apparso nel primo numero della rivista «La Révolution Surreéaliste» nel 1924, in una posizione certo non causale, ovvero in apertura. Il testo è poi doppiamente interessante perché il sogno che de Chirico racconta ha nelle sue tematiche punti di contatto importanti con il romanzo *Ebdòmero*. Scopo del racconto del sogno, e anche di quelli che compaiono su questo numero ad opera dello stesso Breton e di Renée Gauthier, è obbedire ad una nuova necessità, quella di liberare le forze dell'inconscio, come bene mette in luce anche l'epigrafe di questo numero della rivista, che recita: «Il faut aboutir a une nouvelle déclaration des droits de l'homme». Considerata la brevità del testo, è possibile qui citarlo per intero:

Tutte le poesie. Edite ed inediti, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2007/2008, pp. 424-550, p. 427.

125 Sul rapporto tra i due, che è opinione comune essere stato prima segnato dall'idillio e poi da una difficile convivenza, si veda l'accurato saggio J. De Sanna, *Giorgio de Chirico - André breton. Duel à mort*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 1/2, 2001/2002, pp. 16-88.

En vain je lutte avec l'homme aux yeux louche et très doux. Chaque fois que je l'étreins il se dégage en écartant doucement les bras et ces bras ont une force inouïe, une puissance incalculable; ils sont comme des leviers irrésistibles, comme ces machines toutes-puissantes, ces grues gigantesques qui soulèvent sur le fourmillement des chantiers des quartiers de forteresses flottantes aux tourelles lourdes comme les mamelles de mammifères antédiluviens. En vain je lutte avec l'homme au regard très donx et louche; de chaque étreinte, pour furieuse qu'elle soit, il se dégage doucement en souriant et en écartant à peine les bras... c'est mon père qui m'apparaît ainsi en rêve et pourtant quand je le regarde il n'est pas tout à fait comme je le voyais de son vivant, au temps de mon enfance. Et pourtant c'est lui; il y a quelque chose de plus lointain dans toute l'expression de sa figure, quelque chose qui existait peut-être quand je le voyais vivant et qui maintenant, après plus de vingt ans, m'apparaît dans toute sa puissance quand je le revois en rêve. La lutte se termine par mon abandon; je renonce; puis les images se confondent; le fleuve (le Pô ou le Pénée) que pendant la lutte je pressentais couler près de moi s'assombrit, les images se confondent comme si des nuages orageux étaient descendus très bas sur la terre; il y a eu intermezzo, pendant lequel je rêve peut-être encore, mais je ne me souviens de rien, que de recherches angoissantes le long de rues obscures, quand le rêve s'éclaircit de nouveau. Je me trouve sur une place d'une grande beauté métaphysique; c'est la piazza Cavour à Florence peut-être; ou peut-être aussi une de ces très belles places de Turin, ou peut-être aussi ni l'une ni l'autre; on voit d'un côté des portiques surmontés par des appartements aux volets clos, des balcons solennels. A l'horizon on voit des collines avec des villas; sur la place le ciel est très clair, lavé par l'orage, mais cependant on sent que le soleil décline car les ombres des maisons et des très rares passants sont très longues sur la place. Je regarde vers les collines où se pressent les derniers nuages de l'orage qui fuit; les villas par endroits sont toutes blanches et ont quelque chose de solennel et de sépulcral, vues contre le rideau très noir du ciel en ce point. Tout à coup je me trouve sous les portiques, mêlé à un groupe de personnes qui se pressent à la porte d'une pâtisserie aux étages bondés de gâteaux multicolores; le foule se presse et regarde dedans comme aux portes des pharmacies quand on y porte le passant blessé ou tombé malade dans la rue; mais voilà qu'en regardant moi aussi je vois de dos mon père qui, debout au milieu de la pâtisserie, mange un gâteau; cependant je ne sais si c'est pour lui que la foule se presse; une certaine angoisse alors me saisit et j'ai envie de fuir vers l'ouest dans un pays plus hospitalier et nouveau, et en même temps je

cherche sous mes habits un poignard, ou une dague, car il me semble qu'un danger menace mon père dans cette pâtisserie et je sens que si j'y entre, la dague ou le poignard me sont indispensables comme lorsqu'on entre le repaire des bandits, mais mon angoisse augmente et subitement la foule me serre de près comme un remous et m'entraîne vers les collines; j'ai l'impression que mon père n'est plus dans la pâtisserie, qu'il fuit, qu'on va le poursuivre comme un voleur, et je me réveille dans l'angoisse de cette pensée.¹²⁶

Come si estrapola tra le complesse pieghe delle immagini dell'inconscio, il sogno racconta di una lotta titanica con il padre («l'homme aux yeux louches et très doux») e si muove tra i luoghi che hanno segnato il pellegrinare della vita della famiglia de Chirico. La figura paterna assume inizialmente un aspetto pacato e amevole, ma presto questo comportamento si tramuta, dentro lo sforzo della lotta, in una forza insormontabile, che costringe il sognatore ad abbandonare la sfida. L'inconscio che detta il sogno si muove poi tra i luoghi che la famiglia ha vissuto, muovendosi tra Firenze, il fiume Po e la città di Torino, con un'insistenza sulle piazze delle città che sono il cuore pulsante dell'arte figurativa di de Chirico. Altro aspetto notevole di questo racconto è l'illustrazione della mitografia dechirichiana, quella che sarà poi maggiormente ripresa da Savinio attraverso il tema degli Argonauti, ma ciò che risulta particolarmente interessante è il riferimento ai fiumi e quindi all'acqua. Si tratta di un elemento che certamente riveste un ruolo di riferimento topologico, ma che nello stesso tempo non può essere semplicemente ridotto a questo, in quanto si tratta di un elemento che non si rintraccia nelle opere pittoriche, a differenza delle piazze che, anch'esse ovviamente anche di riferimento tipologico, costituiscono un vero e proprio *leitmotiv* della sua produzione artistica. Proprio per la sua unicità allora l'acqua diviene luogo di investigazione interessante. Si tratta certamente di un'interpretazione che si basa tanto sulle «associazione di chi sogna», per utilizzare le parole di Freud, quanto

126 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, pp. 259-261.

sull'inserimento di «ciò che manca, attingendo all'intelligenza dei simboli di chi interpreta»¹²⁷ ma certo, come si tenterà di mostrare, un ruolo ben preciso per quanto riguarda l'acqua può essere mostrato nell'opera di de Chirico.

Nelle interpretazioni di Freud il valore dell'acqua durante l'attività onirica è legato da una parte, ovvero quella che ha a che fare con gli aspetti corporei, allo stimolo della minzione, ma dall'altra, in chiave simbolica e per noi molto più interessante, alla «vita intrauterina, sulla dimora nel ventre materno e sull'atto della nascita»¹²⁸. Questo aspetto è rivelatorio circa un'attitudine che unisce i fratelli de Chirico, quella di una comune riflessione sulle questioni famigliari e sul peregrinare che caratterizza la loro esistenza. Come è noto i fratelli nacquero in Grecia, a Volo nel 1888 Giorgio, ad Atene nel 1891 Alberto, e vissero lì finché non morì il padre nel 1905. Da quel momento la madre decise di lasciare la Grecia e la famiglia si mosse tra Venezia e Milano prima di trovare un primo stallo nella città di Monaco di Baviera, per poi continuare muoversi. «Pellegrino appassionato», come abbiamo detto, è il soprannome dato a Savinio, ma lo stesso potrebbe valere anche per de Chirico, un movimento dettato dalla morte del padre che avrà conseguenze anche fisiche su Giorgio che soffrirà, per esempio, di disturbi intestinali proprio come conseguenza della scomparsa paterna. Tornando a *L'interpretazione dei sogni*, Freud scrive che «sogni di questo genere sono sogni di nascita»¹²⁹ e verrebbe da aggiungere che la presenza della figura paterna ne sottolinea ancora di più l'importanza psicoanalitica come la rappresentazione di un'assenza, e ancora quindi di qualcosa che oltrepassa la realtà fisica, seppure, come scrive Calvesi «Freud o Jung possono servire a lumeggiare la psicologia “profonda” di de Chirico, ma non a decifrare le sue immagini»¹³⁰.

Questo racconto del sogno contiene dunque degli elementi che non si rintracciano nell'opera pittorica di de Chirico, come se appartenessero ad un

127 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, p. 333.

128 *Ivi*, p. 368.

129 *Ibid.*

130 M. Calvesi, *Giorgio de Chirico e la “metafisica continua”*, p. 23.

mondo che il pittore tiene a bada durante la veglia ma a cui dà sfogo durante il sogno. Il legame tra irrealtà e realtà, che costituisce uno degli elementi più importanti della metafisica, nonché del surrealismo, trova proprio nell'attività onirica un compimento: abbiamo già parlato di questo legame negli scritti teorici della metafisica, ma la pubblicazione di questo sogno di de Chirico, e per di più sull'organo ufficiale della rivista surrealista, rappresenta un momento importante, soprattutto perché apre la scrittura di de Chirico anche al racconto dell'esperienza notturna e immaginifica del sogno.

De Chirico si trasferì a Parigi nel 1924 e in questi anni entrò in stretto contatto con il gruppo dei surrealisti: corrisponde a questo periodo, ovvero alla stagione letteraria francese della seconda metà degli anni Venti, l'elaborazione di *Ebdòmero*, il tentativo letterario certamente più importante nella sua opera, che attinge al clima culturale non solo surrealista, ma anche cubista e dadaista. L'opera apparve in francese nel 1929, con il titolo *Hebdòmeros. La peintre et sono genie chez l'écrivain*, e in traduzione italiana solo nel 1942. Gli anni della stesura del romanzo sono immersi in alcune tappe fondamentali della produzione surrealista, come la pubblicazione di *Nadja* di Breton nel 1928 o la ristampa del primo manifesto nello stesso anno della pubblicazione di *Ebdòmero*. De Chirico in alcuni suoi scritti si concentra proprio sulla città parigina, arrivando a scriverne un vero e proprio omaggio ed individuando in essa la città eletta per farsi conoscere ed ottenere il suo riconoscimento:

La modernità – questo gran mistero – abita ovunque a Parigi: la si ritrova ad ogni angolo di strada, accoppiata a ciò che era un tempo, pregna di ciò che sarà. Come Atene ai tempi di Pericle, Parigi è oggi la città per eccellenza dell'arte e dell'intelletto. È lì che ogni uomo, degno del nome d'artista deve pretendere il riconoscimento del suo valore. [...] Amen.¹³¹

Ebdòmero si apre con una serie di punti di sospensione e degli spazi

131 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, p. 270.

bianchi e in questi segni tipografici, come nota Jole de Sanna, «si legge la forma dell'intero romanzo»¹³²; questo perché il romanzo non presenta né un inizio né una fine, la storia non comincia ma è continua ed esterna ad ogni tempo storico. Si tratta di «autobiografia» e «autoritratto», sono sempre parole di de Sanna, ma i confini del genere sono forzati ed estesi e sembra piuttosto che lo scrittore inseguia il suo fantasma, nel tentativo di carpire la sua vera natura. Siamo quindi ancora nel campo semantico più profondo e originario del termine metafisica: de Chirico situa la sua scrittura nella zona della soglia, riprendendo il termine nell'accezione di Benjamin, tra l'esistente e la fantasia, rintracciando proprio in questo spazio liminare il luogo privilegiato di analisi. Per fare questo de Chirico si riferisce al dio Apollo, come suggerisce il titolo, letteralmente traducibile come “sette giorni”, che ricorda il dio greco nato secondo la tradizione nel settimo giorno del mese e quindi ad una visione della realtà che è propria di chi anticipa i tempi e riesce a guardare oltre la stretta realtà. Il dio greco si ritrova spesso come protagonista nelle tele di de Chirico, si pensi a *Chant d'amour* del 1914, dove la testa di Apollo domina sugli oggetti che popolano l'immagine, il guanto, la sfera, come a suggerire un pensiero ordinatore, uno sguardo che smarca la realtà e si pone più oltre.

Un discorso a parte merita la tela del 1910, *L'enigma dell'oracolo*, che riunisce in sé alcuni temi che costituiranno il cardine dell'arte metafisica e di tutta la poetica de Chirico: il tema dell'enigma e quello dell'oracolo, legato strettamente alla figura di Apollo, nonché manifesto di un legame con la filosofia di Nietzsche che in questi anni de Chirico ha letto e studiato. Ciò che è più interessante è un'interrogazione sulla natura dell'enigma dell'oracolo, cioè su cosa la silhouette della donna affacciata sul panorama mediterraneo rifletta, sormontata dalla tenda nera che sventola sopra di lei: secondo alcune interpretazioni tale silhouette raffigura Pizia, sacerdotessa di Apollo. Come nota Riccardo Dottori, questa tela sembra essere la trasposizione in pittura di

132 J. de Sanna, *Postfazione*, in G. de Chirico, *Ebdomero*, p. 121.

un'immagine evocata in *Nascita della tragedia*¹³³: «Quando noi, dopo un fermo tentativo di fissare il sole, ci rivolgiamo abbagliati, abbiamo allora davanti agli occhi, quasi come un rimedio, scure macchie colorate»¹³⁴. Queste macchie luminose rappresentano per Nietzsche le figure apolliniche immaginate dall'animo dell'artista, «le forme plastiche dello scultore e del pittore, scaturenti da quel potere particolare dello spirito che si manifesta altrimenti nel sogno»¹³⁵. La figura di spalle, affacciata sul panorama sottostante sembra allora rappresentare una via di mezzo tra l'esteriorità e l'interiorità del tempo che nel suo atteggiamento meditabondo incarna la tensione conoscitiva dell'artista metafisico, cioè di colui che «ha guardato in modo oracolare, nell'abisso del nulla, ed è riuscito a riemergere»¹³⁶, proprio il movimento che si rintraccia in Ebdòmero.

Apollo dunque rappresenta nel testo di de Chirico una sorta di doppio dello scrittore, metafora di una luce rivelatrice che entra in scena durante l'ora del meriggio, anch'essa metafora di una luce crepuscolare, «in cui i contorni degli oggetti sfumano e l'artista-veggente coglie il proteiforme apparire delle cose nella loro sostanza metafisica»¹³⁷.

Nei «racconti metafisici»¹³⁸ che compongono Ebdòmero, de Chirico

133 D'altronde de Chirico scrisse che «Schopenhauer e Nietzsche per primi mi insegnarono il non-senso della vita, e come tale non-senso potesse venire trasmutato in arte», a sottolineare l'influenza della filosofia sulla propria arte. Cfr. G. de Chirico, *Noi metafisici*, in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919.

134 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 64.

135 R. Dottori, *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2005/2006, pp. 183-220, p. 185.

136 Ibid.

137 R. Delli Psicoli, *L'Ebdòmero di de Chirico tra scrittura allucinatoria e regioni inesplorate dell'ambiguo*, in *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi*, Associazione degli Italianisti, XIV congresso nazionale, Genova, 15-18 settembre 2010, http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Delli%20Priscoli%20Roberta_1.pdf.

138 «Sto terminando un libro molto importante; è una specie di seguito di racconti metafisici, due dei quali sono già apparsi nel volume di Waldemar George: il titolo del libro è Hebdòmeros. Lo scrivo in italiano e lo traduco io stesso via via in francese; il testo francese uscirà presso un editore di qua. Vorrebbe lei pubblicare il testo italiano?». Questo scrive de Chirico in una lettera del 1928 all'editore Schweiller. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano, Schweiller, 2001, p. 120.

cerca di dare una forma romanzesca ad un flusso che appartiene ai moti del sogno, non potendo impedire alla sua descrizione del mondo esterno di farsi assolutamente soggettiva e associata «alle percezioni allucinatorie della visione onirica»¹³⁹. Ecco quindi che solo attraverso una sorta di chiaroveggenza lo scrittore può raggiungere il suo obiettivo. Sin dalle prime pagine di *Ebdòmero* de Chirico imposta il senso del suo libro, interamente dedicato alla ricerca e alle sue conseguenze, come, in questo caso, la solitudine intellettuale del visionario:

Continuò a riflettere sulla difficoltà che c'è a farsi capire quando si comincia ad evolvere a una certa altezza o profondità. "È strano," ripeteva Ebdòmero a se stesso "a me, il pensiero che qualcosa sia sfuggito alla mia comprensione, impedirebbe di dormire, mentre la gente in genere può vedere, udire o leggere cose per essa completamente oscure senza turbarsi".¹⁴⁰

Se Breton e Aragon diranno che *Ebdòmero* rappresenta un capolavoro della letteratura surrealista, «un ouvrage interminablement beau»¹⁴¹, anche dopo la rottura tra il gruppo e de Chirico avvenuta l'anno precedente la pubblicazione, questo lo si deve certamente anche alla configurazione del protagonista del romanzo, *Ebdòmero*, narratore e personaggio, calco autobiografico del suo autore e personaggio fantastico, che si muove lungo un labirinto percettivo incontrollato in cui finiscono per sovrapporsi e rendersi indistinguibili la realtà e la finzione, il sogno e la veglia, la razionalità e la follia. Ciò a cui in questo romanzo tende lo scrittore è la scoperta di una verità che riscatti l'uomo dalla sua limitata condizione terrestre: per questo gli dei popolano le sue opere artistiche e pittoriche, e lo stesso vale per Savinio e gli elementi mitologici, perché «se gli dei hanno disertato la terra, non resta che

139 *Ibid.*

140 *Ivi*, p. 11.

141 Citato in M. Fagiolo Dell'Arco, *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, p. 88.

cercare le orme del divino nel mondo dei sogni e dell'infanzia»¹⁴².

Il sogno che appartiene certamente al mondo della surrealtà, si presenta come tassello indispensabile per chiarire gli aspetti della realtà e l'attività onirica ha un potere benefico in questa ricerca anche solo per l'azione che porta a compiere, salvifica:

Ma, ecco, ora anche lui si sentiva più tranquillo; sognava ancora, sì; seguiva ancora le sue folli chimere, ma in modo più normale, da dilettaante, senza frenesie, senza crisi di pianto, senza indecisioni insensate e falsamente eroiche. Egli aveva fatto qualcosa.¹⁴³

Il primo oggetto a fare la sua apparizione nel libro è uno «strano» edificio, «ricco in fatto di apparizioni strane». Questo edificio¹⁴⁴, fitto di corridoi e stanze, può essere inteso come la metafora dell'inconscio del protagonista, tanto che viene messa in relazione la sua struttura proprio con l'impalcatura dei sogni del protagonista:

Accorgendosi di avvicinarsi al piano che era stato loro segnalato come il più ricco in fatto di apparizioni strane, cominciarono a salire più lentamente e sulla punta dei piedi; i loro sguardi si fecero più attenti. Ebdòmero pensò in quel momento ai sogni della sua infanzia, quando sognava di salire con angoscia e in una luce indecisa larghe scale di legno verniciato, in mezzo alle quali uno spesso tappeto soffocava il rumore dei suoi passi. La fuga sperduta attraverso le camere dalle uscite complicate, il salto dalla finestra nel vuoto (suicidio nel sogno) e la discesa in volo plané, come quegli uomini condor che Leonardo si divertiva a disegnare tra le catapulte e i frammenti anatomici. Era un sogno che prediceva

142 I. Mangon, *Ebdòmero. Marcello ed Anicet tra visioni metafisiche e surrealiste*, in «Forum Italicum», n. 2, 2005, pp. 578-613, p. 589.

143 G. de Chirico, *Ebdòmero*, p. 98.

144 Assecondando l'acuto studio di Mangon, l'edificio di cui parla de Chirico può essere proficuamente messo in relazione con la Casa ispirata in cui Savinio, nel romanzo omonimo, si trova a vivere durante il suo soggiorno parigino; così i personaggi di Ebdòmero e Marcello hanno molti punti in comune. Cfr. I. Mangon, *Ebdòmero. Marcello ed Anicet tra visioni metafisiche e surrealiste*.

sempre dispiaceri e soprattutto malattie.¹⁴⁵

Viene dunque esplicitato un legame tra l'infanzia, con i suoi sogni, e il momento presente, in modo che il camminare nella casa si trasformi in un viaggio interiore. Il percorso di Ebdòmero si trasforma dunque in qualcosa di ultraterreno, che vive del sogno:

Tutti e tre, tenendosi per mano, come davanti a un pericolo, guardarono intensamente e in silenzio quello spettacolo straordinario: s'immaginarono di essere i passeggeri di un sottomarino perfezionato e di sorprendere attraverso i vitrei sportelli della nave i misteri della fauna e della flora oceaniche. Un silenzio strano ed inspiegabile pesava gravemente su tutta la scena.¹⁴⁶

Silenzio, buio, sogno, profondità, sono questi solo alcuni dei materiali che de Chirico utilizza per scandagliare la sua presenza. Nella sua *Postfazione* de Sanna tratteggia un parallelo tra *Ebdòmero* e la *Divina Commedia*, insistendo sulla comunanza di intenti rappresentata da una salita di una scala assai lunga verso la conoscenza di sé. Una poesia del 1927, scrive de Sanna, «in scala ridotta contiene tutto il romanzo»: si tratta di *Forêt sombre de ma vie*, dove si rintracciano i temi del romanzo «la vita-foresta, con il tema del cielo e quello della stanza», dove il bosco è il luogo dell'«auto-ritrovamento»:

Ti ho sempre amato tetra foresta
della mia vita.
Foresta più tetra
di una notte tetra
al polo tetra...

145 G. de Chirico, *Ebdòmero*, p. 12.

146 Ivi, p. 14.

Volta del cielo, al polo, una notte...

notte senza vele,

ma senza stelle

né aurore boreali...

Volta del cielo, al polo, una notte...

Nei miei slanci e nelle mie ebbrezze,

nelle mie fatiche e nelle mie bassezze,

nelle mie folli speranze, nelle mie dolci tenerezze,

nei miei pesanti dolori, nelle mie buone saggezze,

nei miei grandi coraggi, nelle mie stanchezze,

nelle mie viltà, nelle mie turpitudini,

nelle mie astrazioni, nelle mie quintessenze,

nelle mie solitudini, nelle mie grandi dissolutezze,

nei miei vani appelli, nelle mie pesanti confidenze,

in tutte le voci

che cantano in me i grandi turbamenti

innumerevoli...

Ti ho sempre amato tetra foresta

della mia vita.¹⁴⁷

Il viaggio di de Chirico dunque, nella poesia e in *Ebdòmero*, è un cammino verso una rigenerazione che non può però seguire la retta via di una logica narrativa lineare ma che invece deve ricorrere ad una trasmissione

147 G. de Chirico, *Tetra foresta della mia vita*, in *Tutte le poesie. Edite ed inedite*, pp. 227-228.

intermittente, «correndo all'impazzata lungo un filo spezzato, spettrale, sotterraneo, cioè metafisico»¹⁴⁸. Nel risvolto di copertina dell'edizione Longanesi del 1971, Giorgio Manganelli scrisse che in *Ebdòmero* «l'originario delirio che ancora si indovina si dispone ordinatamente in un racconto che non procede di avvenimento in avvenimento, ma trascorre da un'immagine a una parola ad un'analogia ad un'altra»¹⁴⁹, in modo che la fenomenologia del racconto e del ricordo trovi la sua consistenza narrativa a fatica attraverso le impervie strettoie dell'esistenza.

Merita un'analisi a parte un altro aspetto importante di questo romanzo, un tema che ritorna nella letteratura surrealista, in Italia e in Francia, quello delle bestie spaventose che assumono quasi una connotazione fantastica, che dal loro reale aspetto vengono trasformati dall'immaginario, spostandone per esempio la posizione o la dimensione. In alcuni casi queste bestie ricordano degli animali del mondo fenomenico ma poi si staccano da queste immagini per acquisire una totale autonomia. Si vedranno più avanti l'importanza e i processi di creazione di simili figure nell'opera di Tommaso Landolfi, ma già in *Ebdòmero* si trovano due esemplari. Il primo di questi è il veltro, animale letterariamente legato all'opera di Dante e che nella sua etimologia sembra riferirsi nel Medioevo ad un particolare cane da caccia del tipo del levriero. Si tratta di un altro riferimento, dopo quello alla «selva oscura», all'opera del poeta fiorentino:

La forma di un immenso veltro, dal corpo di una lunghezza inammissibile, che si slancia con un balzo rigido sopra il mondo, che passa come un bolide sopra ai piani variopinti delle città, sopra alle foreste addomesticate dove ogni albero ha il suo nome e la sua storia.¹⁵⁰

148 A. Cortellessa, *Note ai testi*, in G. de Chirico, *Scritti. Romanzi e scritti critici e teorici. 1911-1945*, Milano, Bompiani, 2008, p. 942.

149 Citato in *Ibid.*

150 *Ivi*, p. 944.

L'altro invece è il pesce-prete, per cui de Chirico utilizza la forma scientifica del nome, *Uranoscopus scaber*:

Sopra altri punti del globo, là ove quei laghi sinistri dell'acqua immobile e nera di cui non si era mia potuto sondare il fondo aprivano il loro occhio inquietante rivolto verso il cielo, come l'orecchio dell'uranoscopo che il pescatore ingenuo chiama in modo squisito il pesce-prete.¹⁵¹

Cortellessa scrive che questi mostri sono degni di Hieronymus Bosch e che precorrono lo «spettacolo indimenticabile» della visione delle stelle del cielo, con le costellazioni che assumono un aspetto antropomorfo che tende al bestiale e al grottesco:

Si vedeva la Grande Orsa, obesa e commovente che trascinava la sua pelleccia contro l'oscurità dell'etere profondo; e più lontano i Pesci giravano lentamente, sempre dalla stessa distanza l'uno dall'altro [...] e Orione, il solitario Orieno, si allontanava nella immensità del cielo, con la clava sulla spalla, seguito dal suo cane fedele.¹⁵²

Sono numerose dunque nel romanzo di de Chirico le suggestioni che rimandano alla letteratura surrealista con il principale riferimento al mondo dell'inconscio e alle rappresentazioni dei sogni, dovuto altresì alla totale immersione dell'autore nell'ambiente parigino del tempo. Il romanzo si chiude così come si era aperto, in sospeso, con un'ulteriore anticipazione circa i prodotti della sua opera pittorica futura¹⁵³.

Nel finale infatti Ebdòmero, immerso nel sogno, si trova in mezzo all'oceano su una nave che solca la distesa dei mari, con un paesaggio che

151 *Ibid.*

152 *Ibid.*

153 Si veda su questo T. Migliore (a cura di), *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di de Chirico*, Roma, Aracne editrice, 2008.

ricorda certamente «gli anni della sua prima adolescenza a Volos, quando, nella buona stagione, andava a pescare con la madre, il fratello e due impiegati della ferrovia» con le escursioni in barca «legate alla visione di paesaggi marini di eccezionale bellezza»¹⁵⁴.

Intanto, tra il cielo e la vasta distesa dei mari, isole verdi, isole meravigliose, passavano lentamente, come passano le unità di una squadra davanti alla nave ammiraglia mentre, su in alto, lunghe teorie di uccelli sublimi, d'un candore immacolato volavano cantando...¹⁵⁵

Ma prima di questa chiusura immaginifica, il protagonista ha un dialogo con la voce dell'Immortalità che stringendo la mano del protagonista parla della morte, lasciando nel protagonista e nel suo pensiero il desiderio di abbandonarsi all'ondeggare della nave:

Ebdòmero, con un gomito sulla rovina e il mento nella mano, non pensava più... Il pensiero suo, all'aura dolcissima della voce che aveva udito, cedette lentamente e finì con l'abbandonarsi del tutto. S'abbandonò all'onde carezzevoli della voce indimenticabile e su quell'onde partì verso ignote e strane plaghe...; partì in un tepore del sole occiduo, ridente alle cerulee solitudini...¹⁵⁶

Il riferimento principale sembra essere alla figura epica di Ulisse e il suo viaggio. Ma in *Ebdòmero* il viaggio non è tra le distese marine *strico sensu*, ma si trasfigura in un movimento incerto tra le pieghe dell'immaginazione e dell'inconscio. Lo sguardo metafisico, quello che coglie la «realtà completa» come scrive Schopenhauer¹⁵⁷, riesce a mostrare la vera natura degli oggetti e delle cose. Il riferimento ad Ulisse allora si trasforma, poiché mantiene solo il concetto del viaggio ma smarrisce quello del ritorno a casa, come se non fosse

154 Cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 35-37.

155 G. de Chirico, *Ebdòmero*, p. 119.

156 *Ibid.*

157 Si veda su questo particolare aspetto della sua opera: A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, Milano, Adelphi, 1998.

possibile dare un senso completo agli enigmi del mondo fenomenico: la vita di Ebdòmero, e dunque quella di de Chirico, finisce allora per essere connotata dalla spinta verso una ricerca della verità che tenta di trascendere il vuoto e la solitudine per coglierne l'essenza.

CAPITOLO SECONDO

Alberto Savinio e il surrealismo: il tentativo di dare forma all'informe

Introduzione

Alberto Savinio su «Valori Plastici» tra il 1918 e il 1920 riprende ed approfondisce la sua ricerca sul mistero e sul meraviglioso nel reale, nonché sui concetti fondamentali dell'arte metafisica. Per questo all'interno della nostra ricerca il ruolo di Savinio sarà decisivo, perché rivestirà una funzione di cerniera tra l'arte metafisica e il surrealismo; «Valori Plastici» rappresenta dunque il luogo di indagine privilegiato perché osservatorio d'eccezione circa lo sviluppo del suo pensiero, che poi troverà nelle opere successive compimento oltre che teorico anche pratico. Inoltre Savinio, insieme al fratello de Chirico, figura notoriamente come l'intellettuale italiano maggiormente legato alle avanguardie europee. È infatti nota la sua permanenza, giovanissimo, a Parigi dove pubblicherà i *Chants de la mi-mort* sotto l'egida di Guillaume Apollinaire che intercederà in prima persona affinché essi appaiano su «Soirées de Paris» nel 1914. Ma non solo all'esperienza francese è legata l'esistenza di Savinio che, «pellegrino appassionato»¹⁵⁸ come lo definirono i sodali fiorentini Papini e Soffici, strinse e mantenne rapporti oltre che con Breton anche con Tzara, Picasso o, in Italia, Severini. Notevole appare il fatto che Savinio figuri come l'unico autore italiano inserito da Breton all'interno della celebre *Anthologie de l'humour noir*¹⁵⁹, scalzando anche il fratello da una posizione primaria. Il legame di Savinio con il surrealismo è segnato da un continuo interesse e dialogo che si riverserà naturalmente nelle sue opere: è importante però sottolineare fin da subito come non si possa parlare di un'appartenenza

158 Questo appellativo saviniano dà il titolo alla pregevole monografia sullo scrittore di Paola Italia, in cui se ne ricostruisce la genesi anche alla luce delle esperienze biografiche.

159 Savinio riporta il momento in cui scopre la scelta di Breton in *Tutta la vita*: «Un giorno del 1937, a Parigi, André Breton mi diede lettura di una pagina scritta da lui, nella quale è detto che nel tempo immediatamente precedente la prima guerra mondiale, a capo di quella forma d'arte che di poi prese il nome di surrealismo, c'è mio fratello Giorgio de Chirico e ci sono io. Iniziatori dunque per quanto incolpevoli del surrealismo siamo noi due fratelli, figli della stessa madre e dello stesso padre, e fratelli nello spirito non che nella carne»; A. Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2013.

incondizionata ma anzi sia più corretto considerare le vicinanze, le sovrapposizioni e le aporie che si rintracciano tra la sua opera e il surrealismo francese, alla luce di una concentrazione teorica che lo spinge ad un continuo ripensamento e ad una incessante riscrittura. Si prenda come esempio una delle prime opere saviniane, *Hermaphrodito*¹⁶⁰, costituita da un assemblaggio di pezzi pubblicati tra il 1916 e il 1918 e per questo disorganica, «un'opera volutamente discontinua, e anche in un certo senso “casuale”»¹⁶¹, considerato che l'ordine dei testi non è tematico ma semplicemente cronologico. In quest'opera, seppure si rintraccino alcuni elementi ancora vicini ai giochi dadaisti e alle accelerazioni futuriste, la scrittura di Savinio inizia a prendere una consapevole via autonoma segnata da una scelta di stile, come si vedrà, decisiva, imparentata senza dubbio anche con l'estetica metafisica, come dimostra questo brano tratto da *Frara città di Worbas*, una città immaginaria nella quale Savinio può trovare la sua via metafisica:

Naviga, la gran nave di pietra rossa, in un oceano di oscenità barbara e primitiva. Vidi nelle vespasiane blindate, le donne vecchie, accosciate come orrendi gallinacci, pisciare con fragor di grandine. Le donne giovani vengono specificate, dagl'indigeni del paese, con la denominazione di Bellone. Il vocabolo non ha pretese mitologiche.¹⁶²

Nell'opera successiva, *La casa ispirata*, pubblicata prima a puntate e poi raccolta in volume nel 1925, la tematica surrealista investe l'ambientazione: nella casa parigina dove il protagonista, alter-ego dell'autore, si trova a trascorrere un periodo della sua vita, l'apparizione di fantasmi e di esseri che si

160 Riguardo *Hermaphrodito* ed il suo rapporto con il suo surrealismo scrive Walter Pedullà: «non attese il surrealismo per metterlo in pratica: al riguardo Hermaphrodito dà profezie non ambigue che egli è tra i surrealisti primi, scrittori che procedono come il sogno e non come la realtà». W. Pedullà. *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Cosenza, Lerici, 1979, p. 17.

161 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p.181.

162 A. Savinio, *Hermaphrodito*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, p. 30.

muovono sul confine tra la vita e la morte è permessa proprio dalla creazione di uno spazio percettivo intermedio e perturbante. *Tragedia dell'infanzia*, composto prima degli altri, negli anni tra il 1919 e il 1920 ma pubblicata solo nel 1939, e *Angelica o la notte di maggio* (1927) compiono la parabola surrealista saviniana, come nota Ugo Piscopo in maniera assai netta nella sua monografia:

Si può affermare che fino a questo momento in ambito surrealistico non è stato prodotto nulla di simile, in quanto a continuità di immagini, e freschezza di colori, o di facilità di mano. Se si escludono le dichiarazioni programmatiche dei surrealisti, il cui radicalismo è a tutti noto, nel campo della creazione di opere, gli autori erano ancora restati a livello di novizi fiduciosi, ma ancora frastornati. Se si confronta, ad esempio, *Nadja* di Breton con *Angelica o la notte di maggio*, si può notare come Savinio sia molto più avanti del fondatore del surrealismo: mentre il nostro scrittore si muove con disinvoltura e sicurezza all'interno del mondo surreale, Breton invece mostra ancora delle perplessità tanto da battere l'accento più sulla realtà visibile che su quella invisibile, che a lui tuttora appare come conquista futura.¹⁶³

Da queste riflessioni appare addirittura più surrealista Savinio dello stesso fondatore del movimento, almeno nella messa in pratica degli aspetti teorici più profondi: se sicuramente le parole di Piscopo non sono esenti da una certa carica provocatoria, resta comunque indubbio che il ruolo di Savinio sia di primo piano in Italia, ma non solo, e che nel gruppo di opere collocabili tra la fine della Prima guerra mondiale e l'alba della Seconda.

163 U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973, pp. 169-170.

2.1 «Io non voglio essere il pupattolo pendente dalle mammelle di nessuna lupa»: il pellegrino appassionato

In Savinio è possibile rintracciare una favorevole sinergia tra la vicenda autobiografica e la sua opera: la prima investe e influenza fortemente la seconda, così l'opera si nutre dell'autobiografia e trova in quel luogo il suo punto di partenza. Se della vita di Savinio si sono già accennati i movimenti principali, sarà qui necessario soffermarsi su alcuni di questi, perché la già citata formula di «pellegrino appassionato» si carichi della sua effettiva potenza evocativa.

Si tratta infatti di una vita segnata dal viaggio e dagli spostamenti, dall'attraversamento della terra ferma e dal mito dei viaggi per mare, che trova sua effettiva origine nella sua terra di nascita, la Grecia. Lì infatti si trasferì la famiglia de Chirico per seguire il lavoro del padre, ingegnere che doveva occuparsi della costruzione della rete ferroviaria greca. Già da questo dato familiare emergono due questioni decisive, che investono tanto l'autobiografia quanto l'opera: il tema del viaggio e del peregrinare che quindi Savinio ha in sé sin dalla nascita, come un lascito del padre «che traversa l'Adriatico per portare nella pianura tessala la “civiltà ferroviaria”»¹⁶⁴ e la conseguente creazione di una vera e propria mitologia familiare, di cui è lampante esempio il lungo racconto *Partenza dell'Argonauta* all'interno di *Hermaphrodito*, che narrando il trasferimento di Savinio durante la guerra da Ferrara a Salonico si tramuta immediatamente in un racconto mitico del ritorno al paese natale, nel quale «la partenza mitica dell'argonauta Giasone¹⁶⁵ dissimula la vicenda dell'autore»¹⁶⁶.

Sarà lo stesso Savinio a sottolineare il legame perpetuo tra sé e il luogo

164 A. Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Torino, Einaudi, 1982, p. 121.

165 Si noti che la predilezione di Savinio per il mito degli Argonauti trova le sue radici anche nel luogo dove lui trascorse parte della sua infanzia, la città di Volo, anticamente Jolco, che secondo il mito è proprio il luogo da cui partì la nave Argo.

166 E. Raimondi, G. Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana. Da Pascoli e Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 244.

dove trascorse parte dell'infanzia, che corrisponde geograficamente ai lidi da cui partirono gli Argonauti:

La cittadina marittima nella quale consumavo i miei primi anni, seppi poi che una volta si chiamava Jolco e che gli Argonauti di qui erano salpati alla conquista del Vello d'oro. [...] Benché ignorassi e la gloria del tessaloro, e la conquista di Giasone, e i nefasti di Medea, il fiato inestinguibile del mito animava di sé i miei esordi di vita.¹⁶⁷

In *Infanzia di Nivasio Dolcemare* è il padre ad assumere un ruolo di decisivo rilievo, in quanto si trasforma in un araldo che, costruendo ferrovie, mezzi per eccellenza del viaggio nonché fondamentale acquisizione della società moderna, «apre all'uomo infinite possibilità di viaggio e di esplorazione»¹⁶⁸. I sentimenti del figlio nei confronti del padre¹⁶⁹ saranno però talvolta negativi, in quanto lo considerava un «reazionario», come lo definisce in *La tragedia dell'infanzia* alla stregua della madre, «depositario di un modello vecchio» che «non si accorge che esso non funziona più. [...] Troppa serietà quando invece c'è solo da ridere»¹⁷⁰.

In linea di massima è possibile dire che ciò che Savinio porterà sempre con sé della Grecia sono ovviamente le immagini dell'età dell'infanzia, ma ancora di più la sua struttura mentale, basilare per qualsiasi sua successiva azione letteraria o artistica: suo scopo è quello di mantenersi sempre nell'immaginario dell'infanzia, o comunque in suo stretto contatto, e di far perdurare quel tipo peculiare di sguardo sulle cose. Come il *puer*, Savinio combatterà nella sua opera per non essere mai «cacciato dall'Eden, perché là

167 A. Savinio, *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 30.

168 M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 37.

169 Nel racconto *Trololò*, che si trova in *Casa "La vita"*, Savinio è particolarmente impietoso nei confronti del padre, di cui costruisce una rappresentazione ridicola e attorno al quale costruisce una paradossale presa in giro.

170 W. Pedullà, *Alberto Savinio. Storia esemplare di uno scrittore d'avanguardia*, Milano, Bompiani, 1991, p. VII.

conosce il nome di tutte le creature, perché là i frutti crescono sugli alberi e basta allungare la mano e coglierli»¹⁷¹. Molto importante sarà infatti l'interesse che Savinio nutrirà per Giambattista Vico, a cui arriverà anche attraverso la mediazione fiorentina di Papini, un filosofo che interrogava i punti di contatto tra i bambini, gli uomini primitivi e i poeti, intravedendo in ognuno di questi un «istintivo animismo»¹⁷² che porta, proprio come lo sguardo dell'artista metafisico, al di là della logica, con la trasformazione degli oggetti della quotidianità in feticci in cui è possibile percepire il mistero delle cose, quello «spettro» di cui parla Savinio nei suoi saggi. Il luogo prescelto da Savinio dove sarà possibile coltivare la puerilità e i suoi meccanismi sarà quello del sogno, dell'immaginazione e di qualsiasi altro paradigma che possa veicolare il ricordo fiducioso verso il tempo dell'infanzia. Una tensione continua tra il tempo presente della scrittura e quello mitico del passato, in quanto, e qui sembra che le parole di Savinio si possano sovrapporre con notevoli risultati a quelle di Hillman¹⁷³, «il puer rifiuta e combatte il senex, il tempo, il lavoro, l'ordine, i limiti, la storia, la continuità, il sopravvivere e il resistere»¹⁷⁴.

Anche per il surrealismo, e in particolar modo per il suo teorico maggiore, Breton, l'infanzia riveste un ruolo fondante nella creazione poetica. Nel primo dei *Manifesti* infatti, Breton afferma che uno degli strumenti per realizzare «la futura soluzione di quei due stati in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà»¹⁷⁵ è anche, assieme alla liberazione delle pulsioni represses e l'abbattimento delle alte barriere del pudore, l'apertura dello spirito al gioco e il conseguente ritorno alla libertà dell'infanzia, età della vita in cui queste inibizioni ancora non si erano formate:

171 J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi, 1999, p.17.

172 M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, p. 16.

173 Questo confronto tra Savinio e Hillman è portato avanti in maniera serrata da Silvana Cirillo nel capitolo dedicato allo scrittore in *Nei dintorni del surrealismo*. Cfr. S. Cirillo, *Alberto Savinio, ovvero il puer aeternus*, in *I dintorni del surrealismo*, pp. 163-172.

174 *Ivi*, p. 13.

175 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 20.

A quell'immaginazione che non ammetteva limiti, permettiamo appena di esercitarsi, adesso, secondo le norme di un'utilità arbitraria; essa è incapace di assumere per molto tempo questa funzione inferiore, e intorno ai vent'anni, preferisce di solito, abbandonare l'uomo al suo destino senza luce.¹⁷⁶

E ancora, poco dopo:

La sola parola libertà è tutto ciò che ancora mi esalta. La credo atta ad alimentare, indefinitamente, l'antico fanatismo umano. Risponde senza dubbio alla mia sola aspirazione legittima. Tra le tante disgrazie di cui siamo eredi, bisogna riconoscere che ci è lasciata la massima libertà dello spirito. Sta a noi non farne cattivo uso. Ridurre l'immaginazione in schiavitù, fosse anche a costo di ciò che viene sommariamente chiamato felicità, è sottrarsi a quel tanto di giustizia suprema che possiamo trovare in fondo a noi stessi.¹⁷⁷

L'uomo allora, per mantenere un «briciolo di lucidità», deve riuscire a mantenere lo sguardo sull'infanzia, che trattiene in sé la natura unica di tempo incantato irripetibile. È anche attraverso questa particolare predisposizione alla ricerca che Savinio e de Chirico finiscono per interessarsi al mito e ai suoi antichi personaggi, perché sono rappresentazione per loro dell'infanzia del mondo e vie privilegiate per la risoluzione dei misteri, in quanto portatori di una magia e di una conoscenza del mondo originaria e primordiale.

La Grecia dunque, con tutto il suo immaginario, figurerà sempre come un punto di confronto e dialogo fondamentale per Savinio («Grande privilegio essere nati all'ombra del Partenone si riceve in eredità una generatrice di luce interna e un paio di occhi trasformati»¹⁷⁸ scrive in *Narrate, uomini, la vostra storia*), che li individuerà, oltre ad una localizzazione geografica dell'ambiente

176 *Ivi*, p. 11.

177 *Ivi*, p. 12.

178 A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 2005, p. 229.

dell'infanzia, anche la culla e il luogo di nascita della civiltà mediterranea, con il simbolo rappresentativo fondamentale del mare che infatti spesso si troverà a frequentare. Il luogo si permea poi di un importante alone suggestivo proprio perché la sua storia si intreccia con la mitologia: i personaggi mitici ed epici risulteranno per Savinio come i portatori più profondi dei caratteri degli esseri umani e quindi sarà attraverso di loro possibile risalire alle origini dell'uomo.

La Grecia aveva però anche un altro importante significato per Savinio che direttamente si intersecava con la sua biografia: con la sua geografia di frontiera, luogo di incontro tra la cultura occidentale e quella orientale, la penisola finiva per divenire la personificazione della sua stessa esistenza, sempre in movimento tra più luoghi. Tra queste varie tappe della sua vita, Savinio porterà sempre con sé l'immagine della Grecia come l'immagine di una sacra reliquia:

Era il 1906, mio padre era morto un anno prima. La casa era chiusa, dispersi i mobili e sul finire dell'estate ci imbarcammo a Patrasso sul Romania della Navigazione generale italiana. Lasciavo la terra nella quale ero nato e avevo consumato la parte mitica della mia vita, partivo per un'altra terra di cui non avevo ancora se non una conoscenza ideale, ma alla quale mi sentivo legato da vincoli di sangue e di pensiero.¹⁷⁹

È comunque importante sottolineare che Savinio mai individuerà in un unico luogo la sua casa, perché avvertiva in questo procedimento il pericolo di un appiattimento, della prigionia alle consuetudini della borghesia. Per questo allora rivendica con forza la sua indipendenza, che trova ulteriore ragione d'essere anche nei continui viaggi e trasferimenti che costellano la sua esistenza:

Io non voglio essere il pupattolo pendente dalle mammelle di nessuna lupa: né di quella tedesca, né di quella francese, né di quella italiana. Il

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 133.

latte me lo trovo da solo. Quello che a me importa è l'assoluta indipendenza di idee, di spirito e d'azione. [...] Io voglio pensare, lavorare, produrre, lì dove accademie e professori non hanno alcun potere esecutivo. [...] Voglio passeggiare nelle piazze e nelle vie ove non mi strozzi l'atmosfera di un'architettura locale.¹⁸⁰

Il tema del viaggio diventa così un filo conduttore dell'esperienza saviniana, nonché forse il più grande suo elemento propulsore, «leit-motiv tematico, habitus mentale e cifra stilistica»¹⁸¹. Si tratta di un elemento che però fuoriesce sin da subito dai suoi significati più letterali e si tinge invece di un afflato decisivo per la comprensione di tutta la sua opera perché, così come per de Chirico, il viaggio assume per Savinio un ruolo fondante per una reale, ma personale, conoscenza del mondo.

Debitrice delle idee di Nietzsche¹⁸², la metafora del viaggio è molto frequente in Savinio, quasi continua nelle sue occorrenze, ed esso viene paragonato più volte ad un percorso sul mare della realtà, con una trasfigurazione della superficie marina che acquisisce quindi le sembianze del più importante luogo di indagine e conoscenza. Si è detto nella chiusura del capitolo precedente, dell'importanza della figura di Ulisse per i fratelli de Chirico. Ma non si tratta solo del personaggio della mitologia greca, infatti sono frequenti i riferimenti ad altri illustri viaggiatori di epoche precedenti, come Cristoforo Colombo o Amerigo Vespucci. Per Savinio si può allora riprendere, almeno in parte, ciò che è stato detto in precedenza sul valore dell'immagine dell'acqua in de Chirico: Savinio in particolare fa riferimento all'etimologia ebraica della parola mare, che rimanda al deserto, e quindi alla morte. Ma come

180 A. Savinio, *La realtà dorata. (Arte e storia moderna. Guerra. Conseguenze)*, in «La Voce», 29 febbraio 1916, n. 2, pp. 75-90; citato in U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Ugo Mursia, 1973, pp. 34-35.

181 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 8.

182 «Io penso che oggi per lo meno siamo lontani dalla ridicola presunzione di decretare dal nostro angolo che solo a partire da questo angolo si possono avere prospettive. Il mondo è piuttosto divenuto per noi ancora una volta “infinito”: in quanto non possiamo sottrarci alla possibilità che esso racchiuda in sé interpretazioni infinite»; F. Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1992, p. 310.

l'andamento dell'opera di Savinio più volte propone, il suo pensiero si muove anche attraverso l'ossimoro e il mare provoca allora nello stesso tempo la suggestione della morte, ma accende anche il ricordo della madre, di colei che dà la vita e quindi si situa in una posizione opposta rispetto al primo significato:

Uno dei più probabili etimi di Mare, e proposto come tale da Curtius, è il sanscrito Maru che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice Mar, morire. Questo etimo accende nella mia mente una idea affascinante, anche se non corrisponde a verità; ma tale è la mia natura che io subisco il fascino soprattutto delle cose che sono fuori della verità – di quella che gli ‘altri’ chiamano verità – ed è certamente questa la ragione della impossibilità, o almeno della difficoltà che io ho a incorporarmi nella società e acquistarvi diritto di cittadinanza. Perché il mare è tutt’altro che infecondo: è fecondissimo invece, anche se di mostri. Del resto quanto più grande la fecondità, tanto più essa è generatrice di mostri: i tipi più puri e perfetti sono l’ultimo canto della fecondità e frutti di una condizione molto vicina alla sterilità. E una maniera di fecondità è di essere foriero di ricchezze, com’è il mare, materiali e spirituali.¹⁸³

Nel suo saggio su Savinio Sabbatini mette in luce alcuni punti di contatto tra la concezione del viaggio dello scrittore e quella di Nietzsche, considerando più l'aspetto metafisico degli spostamenti che quello concreto e utilizzando tale metafora come via privilegiata per definire la scoperta e la teorizzazione dell'arte metafisica: «durante il loro viaggio, gli Argonauti Savinio e de Chirico scoprono un nuovo mondo che chiameranno Metafisica»¹⁸⁴. Il punto di partenza di tale legame con Nietzsche può essere individuato in un aforisma di *Umano troppo umano*, dove le parole del filosofo tedesco sembrano presentarsi come una vera e propria guida all'itinerario che porterà i fratelli a delineare la loro nuova arte:

183 A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 250-251.

184 M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, p. 18.

Non il vedere per primi qualcosa di nuovo, bensì il vedere come nuovo l'antico, ciò che già anticamente conosciuto e che è da tutti visto e trascurato, contraddistingue le menti veramente originali.¹⁸⁵

Si tratta di ciò che si è tentato di mostrare nel capitolo precedente riguardo a de Chirico, ovvero una concezione dell'arte non come una riproduzione degli aspetti caratterizzanti il mondo contemporaneo, quanto come una ricerca, in esso, dell'essere eterno e immutabile delle cose: l'unica via percorribile per un tale modo di indagine del mondo risiede quindi nell'astrazione degli oggetti della rappresentazione dalla loro contingenza a favore di una collocazione che oltrepassi le coordinate spaziali e temporali. È quello di cui parla Savinio nel saggio già analizzato *Arte = Idee moderne*, che porta lo scrittore a definire l'artista moderno come quello che vuole scoprire il significato metafisico delle cose. Questa scoperta è possibile solo tramite la scelta del viaggio sul mare della realtà, che porta l'artista-viaggiatore a frugare nelle «interiora delle cose per cavarne il demone interno, per metterne in luce la segreta architettura»¹⁸⁶.

Va concepito anche alla luce di questo particolare e decisivo itinerario il rapporto che Savinio intratterrà con il surrealismo, in parte simile a quello del fratello, da cui però presto acquisirà una desiderata autonomia.

185 F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, vol. II, Milano, Adelphi, 1992, p. 78.

186 M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, p. 22.

2.2 L'incubatore teorico saviniano: Nietzsche, Schopenhauer e la mediazione di Papini

Convivono nell'opera di Savinio molte influenze che nel loro insieme portano alla costruzione di una poetica multiforme: nel volume *Dalla tragedia all'enciclopedia*, Davide Bellini incasella questi molteplici aspetti dell'opera di Savinio tentando di riconfigurare tutti i riferimenti dello scrittore:

Le categorie più utilizzate da Savinio per contrassegnare i suoi snodi di poetica vanno studiate non solo nel loro concreto utilizzo espressivo, ma anche come applicazioni di un ricco sostrato di riferimenti ideologici e filosofici. Questo complesso alfabeto ermeneutico può acquistare un senso, allora, solo se ricordato alle fonti di una biblioteca in cui coesistono modelli anch'essi irriducibili a una dimensione epistemologica comune: da Vico a Freud, da Schopenhauer ai testi di biologia, da Dante ai moralisti classici, da Spengler a Leopardi, dal Nietzsche della *Nascita della tragedia* a quello di *Umano, troppo umano*.¹⁸⁷

Un altro testo che certamente illumina il valore delle influenze nell'opera di Savinio è quello scritto da Silvana Cirillo, *Alberto Savinio Humour, Sensi e Nonsense, Itinerario guidato nel mondo letterario di Savinio e delle Avanguardie*, dove la studiosa ricostruisce gli itinerari principali che costituiscono la poetica saviniana attraverso i luoghi, numerosi, che ha visitato nella sua vita. Ciò che emerge è l'attenzione di Savinio verso le novità che attraversano l'Europa, e quindi certamente ancora Nietzsche, Schopenhauer e Weininger, ma anche Freud e Jarry, e soprattutto l'assimilazione intelligente e originale degli aspetti più originali di surrealismo, della psicoanalisi e delle avanguardie.

Si tornerà tra poco su Nietzsche e Schopenhauer, ma un'altra figura importante, innanzitutto perché influenza direttamente con la sua opera quella

¹⁸⁷ D. Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 8.

di Savinio, è certamente Giovanni Papini, la cui frequentazione figura altresì come un passaggio decisivo nella vita e nella maturità dell'opera di Savinio anche per il ruolo di mediatore che lo scrittore opererà verso alcuni pensatori centrali quali appunto Nietzsche e Schopenhauer.

Decisiva appare la collaborazione alla rivista *La Voce* iniziata nel 1916, anche se Papini non nasconderà mai le sue riserve nei confronti delle proposte di Savinio, insistendo soprattutto all'inizio sull'uso elementare della lingua italiana, inficiato forse dalla stretta frequentazione con il francese. In una lettera del 1916, Savinio risponde alle critiche di Papini e lo fa mettendo in luce la natura del suo rapporto con lui, non accennando e non facendo trasparire alcun moto di risentimento o rabbia, ma anzi mostrandosi totalmente aperto ai consigli dell'amico:

Buono e giusto tutto quanto lei dice sul mio articolo. Sono ringhioso e inflessibile, non però con coloro che amo e stimo. Sin d'ora Lo considero come la mia buona guida in lingua italiana. Le do facoltà di sfrondare i miei scritti; tanto più che quei periodi che Lei critica sono, anche a parer mio, i meno importanti. – Altro che disabituato all'italiano! Io, italiano, non ho mai scritto nella mia lingua! Quei periodi che Le paiono più francesi che italiani, sono appunto delle note scritte in francese, e tradotte con sommo fastidio. Non lo dica a De Robertis; lo inciti a pubblicarmi, almeno in febbraio.¹⁸⁸

L'incontro con Nietzsche e Schopenhauer non sarà però per Savinio esclusivamente legato al periodo in cui conosce Papini e frequenta gli ambienti di *La voce*, in quanto già aveva conosciuto l'opera dei due filosofi tedeschi, assieme a quella di un altro nume tutelare, Otto Weininger, durante il periodo vissuto in Germania, a Monaco, dove era arrivato con la madre dopo aver abbandonato la Grecia, e forse in maniera ancor più diretta in Francia, leggendo le opere dei filosofi in traduzione francese. Certo è però che l'intervento di

¹⁸⁸ Citato in M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, p. 153.

Papini, grande conoscitore della filosofia tedesca nonché pure traduttore di alcune opere, costituirà una spinta importante per Savinio ad approfondire l'opera del maestro del pensiero negativo. Se nostro proposito non è quello di mostrare i punti di contatto tra l'opera saviniana e i nuclei teorici di Nietzsche e Schopenhauer, siamo altrettanto certi che l'illustrazione di alcuni di essi certo potrà illuminare alcuni luoghi della sua opera.

L'importanza della figura di Papini non è però ascrivibile al solo itinerario saviniano, ma è necessario estenderla anche a quello di de Chirico e della metafisica, letteraria e visuale. Maurizio Calvesi, finisce addirittura per suggerire come la stessa parola metafisica possa essere arrivata ai fratelli de Chirico attraverso le opere di Nietzsche e Schopenhauer, lette e commentate da Papini. Per fare questo Calvesi cita numerosi luoghi testuali papiniani, mettendo in luce il suo uso peculiare del termine:

L'uso elastico e più allusivo e quasi poetico, che non concettualmente definito, del termine “metafisica” e dell'aggettivo “metafisico” in Papini – all'origine, proprio, della libera e personale declinazione dechirichiana – sembra discendere dal ramo anti-accademico della filosofia tedesca che egli, come poi de Chirico, privilegiava, e cioè da Schopenhauer soprattutto, oltre che da Nietzsche.¹⁸⁹

Secondo la ricostruzione di Calvesi dunque, il termine “metafisica” si fonde con le filosofie di Nietzsche e Schopenhauer mediate attraverso la lettura di Papini, dando dunque ad esso un ruolo decisivo nella creazione dell'immaginario anche saviniano.

Seppure Papini e Savinio si incontrarono a Parigi alla corte di Guillaume Apollinaire, fu a Firenze nel 1915 che le strade dei due, in città per andare al distretto militare, si incrociarono; da quel momento, seppure con

189 M. Calvesi, *Papini e la formazione fiorentina di de Chirico*, in P. Bagnoli (a cura di), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, pp. 137-138.

fisiologiche e naturali variazioni del rapporto ¹⁹⁰, i due intesseranno una proficua amicizia ¹⁹¹ tanto che, per esempio, alcune parti di *Hermaphrodito* saranno pubblicate su *La voce* e *La partenza dell'Argonauta* recherà una dedica a Papini. Nonostante la rottura definitiva del 1919, i documenti attestano comunque un'importante e affettuosa fiducia di Savinio nei confronti di Papini e dunque non sarà pretestuoso leggere questi luoghi saviniani attraverso gli aspetti teorici papiniani: pare infatti che al di là della pesante scissione, nella scrittura di Savinio si avverta comunque il peso di Papini, anche nella produzione degli anni successivi.

La lettura che opera Paola Italia di *La casa ispirata*, che definisce un «romanzo schopenhaueriano» ¹⁹², è certamente convincente e mette in luce alcuni fondamentali punti di interesse della lettura di Savinio del filosofo tedesco, mediata anche attraverso Papini. Tale vicinanza non deve però far pensare ad un affidamento incondizionato di Savinio: come detto poco sopra Savinio ha conosciuto anche in maniera autonoma la filosofia tedesca e soprattutto opererà una scelta decisa e perentoria circa gli aspetti che riteneva interessanti. Si vedrà tra poco nella lettura di *La casa ispirata* l'incidenza di

190 Appaiono documenti decisivi da questo punto di vista, le lettere di Savinio a Papini che Calvesi riporta in appendice al suo saggio. Queste missive mettono in luce la genuinità dell'affetto che Savinio nutre nei confronti di Papini, soprattutto quando si interroga sulle motivazioni dei ritardi delle sue pubblicazioni. Lì sembra che la preoccupazione più grande di Savinio sia nel giudizio di valore di Papini: «non puoi immaginare quanto sarei rammaricato se dovessi convincermi che tu non m'hai in quella stima che io sento necessaria per me» scrive in una lettera del 1916. Cfr. *Ivi*, pp. 188-192.

191 Un'amicizia intensa ma che già nel 1919 subirà una decisa battuta d'arresto, come testimoniano le parole di de Chirico inerenti ai momenti successivi la sua mostra presso la Casa d'arte Bragaglia che Longhi stroncò. La rottura si deve al fatto che fu lo stesso Papini a consigliare a de Chirico di affidarsi a Longhi per una recensione che apparva sulla terza pagina de *Il tempo*, diretta proprio da Papini: «Papini si trovava a Roma per scrivere un romanzo metafisico: infatti si isolò per parecchio tempo. Gli amici commentavano la sua sparizione e dicevano che lavorava molto, ma il romanzo metafisico non vide mai la luce. Papini tornò tra le genti con la faccia stravolta e con un umore da cane idrofobo; si tuffò a capofitto nel cattolicesimo e quando per la strada vedeva da lontano me o mio fratello Savinio, cambiava marciapiede per non doverci salutare. Da allora, e sì che ne sono passati degli anni, egli nutre per Giorgino e per Betti (sono i diminutivi che io e mio fratello avevamo quando eravamo piccoli) uno di quei rancori, anzi di quei livori, che nulla ormai potrà guarire». *Ivi*, pp. 162-163.

192 P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 245.

questi luoghi schopenhaueriani, ma si può sin d'ora sottolineare il punto di contatto decisivo tra l'idea di arte di Savinio e la teoria della conoscenza di Schopenhauer.

Per Savinio l'arte (sia essa sotto forma di pittura, musica o letteratura), non mira alla creazione di un mondo nuovo o alternativo rispetto a quello esistente, ma è tendenzialmente «conoscitiva», cioè un mezzo, drammatico, comico o tragico, capace di «svelare e far emergere il mondo subliminale sconosciuto, il mistero»¹⁹³. In questo senso l'idea di Savinio è vicina alla filosofia di Schopenhauer, in quanto, come è noto, per il filosofo il mondo rappresenta nient'altro che la rappresentazione che ne fa il soggetto, una vera e propria illusione ottica che dunque cela la vera entità delle cose. Si tratta dei concetti espressi compiutamente in *Il mondo come volontà e come rappresentazione* dove il filosofo insiste anche sulla svalutazione che subiscono gli artisti e i pensatori che operano attraverso questa chiave, segnando così una precisa natura minoritaria, aspetto che ritorna anche, orgogliosamente verrebbe da aggiungere, nelle teorie del Savinio dei saggi di *Valori Plastici*. Scrive Schopenhauer:

Solo le opere d'arte autentiche, che scaturiscono direttamente dalla natura e dalla vita, restano eternamente giovani e potenti come la natura e la vita, perché non appartengono a nessuna epoca, bensì all'umanità. L'epoca contemporanea, di cui sdegnano di lusingare il gusto, le accoglie con freddezza; e poiché esse ne svelano in maniera diretta o mediata i travimenti, non rende giustizia che tardi e a malincuore; ma in compenso, e appunto perciò non possono invecchiare; anche nel più lontano futuro conservano la loro espressione, la loro freschezza, la loro giovinezza, né rischiamo più di andar soggette alla dimenticanza o all'incomprensione dopo che furono coronate e sanzionate dall'approvazione e dall'applauso di quel piccolo numero di menti superiori, che i secoli producono soltanto a lunghi intervalli.¹⁹⁴

193 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 75.

194 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1989, p. 264.

Anche per quanto riguarda l'influenza di Nietzsche certo ha rivestito un ruolo importante Papini ¹⁹⁵, anche se, come detto, i primi incontri di Savinio con l'opera del filosofo tedesco sono precedenti e individuabili nella lettura delle traduzioni in francese ¹⁹⁶ ad opera del Mercure de France. Assecondando per comodità la catalogazione del pensiero di Nietzsche operata da Bellini, l'esito classico della ricezione dell'opera del filosofo tedesco è rappresentato da due metaforiche e celebri immagini: la prima è quella visionaria e profetica del meriggio, la concretizzazione della gioia tragica di Zarathustra e del dualismo apollineo/dionisiaco; l'altra è quella del mattino, che vede invece il Nietzsche più «analitico e decostruttivo».

Uno dei testi che segnò in maniera più profonda l'immaginario e l'opera di Savinio, fu l'edizione francese di *Ecce homo*, pubblicata nel 1909: come è noto si tratta di uno degli ultimi lavori del filosofo tedesco, una sorta di conclusiva riflessione sugli ultimi esiti della sua opera, in particolare su *Così parlò Zarathustra*, di cui viene illustrato il forte legame con *La nascita della tragedia*. La riflessione di Savinio su questi particolari temi dell'esperienza di Nietzsche è in realtà ben nota: il tema del «meriggio» acquisisce un ruolo decisivo nel momento in cui Savinio si fa teorico del movimento metafisico, ovvero quando riprende la metafora di Nietzsche sulle visioni successive ai bagliori del sole che abbiamo riportato nel capitolo dedicato a de Chirico.

Il velo dell'ironia di cui parla Savinio in *Anadiomenon* rappresenta il valore che può assumere la poesia proprio come un velo rispetto agli aspetti «terribilmente chiari» della realtà. Ma questa «nozione di ironia è intesa a tradurre, per quanto ciò possa apparire paradossale, la funzione dell'apollineo

195 Si veda la lettera su Nietzsche che Savinio invia a Papini nel 1916: «Avevo sete e stizza di non trovar mai un libro pieno, completamente pieno d'intelligenza, fatto colla volontà e la coscienza dell'intelligenza stampata e manifesta. – Sinora non avevo che l'*Ecce homo* di Nietzsche che appartenesse alla specie preferita», citata in M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, pp. 156-157.

196 Cfr. D. Bellini, *Nietzsche nella biblioteca di Savinio. Fra «meriggio» metafisico e «mattino» decostruttore*, in C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Pisa, ETS, 2013, pp. 49-60.

nietzscheano per come è definita nella *Nascita della tragedia*»¹⁹⁷ e quindi lo schema di Nietzsche viene ripreso con la maschera apollinea che si trasforma nel pudore ironico, altro strumento di sublimazione o deviazione dalla realtà.

Se poi si considera l'aspetto teorico del tragico nel Nietzsche del meriggio, e cioè quell'oscillazione continua tra «la suggestione di una forma unitaria (apollinea) e la sua lacerazione, che lascia intravedere l'insanabile molteplicità della natura (dionisiaca)»¹⁹⁸, acquista un valore precipuo, e certamente legato alla classificazione del filosofo tedesco, anche il continuo miscuglio saviniano di tragico e comico. La proposta di Bellini, che qui accogliamo, si concentra poi sul mutamento del paradigma del tragico in Savinio, che dalle prime opere, in particolare *Hermaphrodito* e alcuni momenti di *La casa ispirata*, cambia poi la sua prospettiva. L'oscurità è infatti in un primo momento per Savinio funzionale perché cala sul reale e ne trasforma l'essenza: in un momento successivo però si passa allo snodo fondamentale del pensiero saviniano, che interviene nel momento in cui Savinio comprende che il compito dell'arte sarà quello di squarciare proprio questo velo, dell'oscurità e dell'ironia. Questo lo porta dunque a tornare in maniera critica sulle posizioni del filosofo tedesco, colpevole a suo parere di non aver concentrato nessuna attenzione sull'oggetto della rappresentazione:

Nietzsche ha creduto di scoprire l'origine della tragedia nel contrasto fra dionisiaco e apollinea, e non ha pensato che in questo contrasto l'oggetto manca e che nulla in Grecia può nascere che non nasca da un oggetto; non ha pensato che in quel Paese degli Oggetti diventato per virtù dei suoi artisti il Paese dei Giochi, è l'oggetto che genera lo spirito, non lo spirito che genera l'oggetto. Ha scambiato evidentemente la Grecia con i grandi paesi oscuri e religiosi dell'oriente.¹⁹⁹

Molto importante è anche il fatto che con questo rovesciamento, Savinio

197 *Ivi* p. 56

198 *Ibid.*

199 A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, p. 375.

senta la necessità di superare la tragedia come risultato dello scontro tra apollineo e dionisiaco a favore di una poetica che non si affidi più alla costruzione dell'enigma, ma anzi si configuri adesso come un collegamento forte agli stadi più antichi degli esseri umani, «tesa a neutralizzare qualsiasi tabù con i suoi umori di corrosione fredda»²⁰⁰. Non si è molto distanti allo sguardo dell'infante di cui si parlava sopra, uno sguardo capace come detto di superare lo schermo che copre le cose del mondo ed arrivare fino al cuore degli oggetti attraverso lo sguardo che la caratterizza.

L'altro aspetto della poetica di Nietzsche, quello che abbiamo definito del «mattino» e che è rintracciabile in opere come *Umano, troppo umano* dove il filosofo polemizza contro gli inganni della metafisica²⁰¹, facendo agire quindi anche nel suo pensiero una svolta importante, sembra anch'esso vicino allo snodo saviniano sul concetto di tragico: assume infatti un ruolo di primo piano andare oltre il muro costruito dall'apparenza degli oggetti.

200 D. Bellini, *Nietzsche nella biblioteca di Savinio. Fra «meriggio» metafisico e «mattino» decostruttore*, in C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, p. 57.

201 Nietzsche in *Umano, troppo umano* parla di «cavillosi metafisici, abitanti di un mondo dietro le cose» e scrive che il pensiero può essere molto lontano dalla verità «come per esempio ogni pensiero metafisico».

2.3 *Canti della mezza-morte come la condizione dell'artista: il trait d'union tra avanguardie e surrealismo*

Abbiamo già riportato in precedenza il fatto che André Breton citò nella sua antologia sullo humour nero i fratelli de Chirico e in particolare Alberto Savinio per il suo ruolo di anticipatore e di importante esponente del surrealismo. Anche se, come si è scritto, Savinio dopo l'iniziale felicità e soddisfazione per questo importante riconoscimento prenderà le distanze dalla poetica surrealista e da Breton stesso sottolineando una sua estraneità – ma sarebbe meglio dire una sua peculiarità – rispetto alla scuola surrealista, resta senza dubbio fondamentale il fatto che Breton abbia selezionato proprio una sua opera. I motivi di questa scelta non stanno solo nel ruolo rivestito dai fratelli nella fondazione dell'arte metafisica, perché ciò che Breton riconosce, soprattutto in Savinio, è il coraggio di una scrittura che decide di addentrarsi nella psiche e nella libido e anche di averlo fatto in anticipo rispetto a molti altri. Scrive infatti Breton:

Tutta la mitologia moderna ancora in formazione ha due fonti nelle due opere, quasi indiscernibili nello spirito, di Alberto Savinio e di suo fratello De Chirico. Essi sfruttano simultaneamente tutte le risorse visive e auditive ai fini della creazione di un linguaggio simbolico concreto, universalmente intelligibile, in quanto tende a testimoniare col massimo rigore la realtà specifica dell'epoca e l'interrogativo metafisico proprio di quest'epoca, cioè il rapporto tra gli oggetti nuovi di cui essa è portata a servirsi e quelli vecchi. A differenza di quell'età in cui l'astrazione regnava sovrana, la nostra epoca sarebbe portata a far scaturire dalle materie stesse, dalle cose, i loro elementi metafisici completi. L'idea metafisica passerebbe così dallo stato di astrazione a quello sensoriale. Si tratta cioè della totale valorizzazione degli elementi che informano il tipo dell'uomo pesante e sensibile. Ci troviamo qui nel cuore stesso del mondo sessuale simbolico. [...] Negli *Chants de la mi-mort* di Savinio vediamo sfilare l'uomo-calvo, immagine del fallo, l'uomo giallo, Deisyssina (che è l'eterno femminile).²⁰²

202 A. Breton, *Antologia dello humour nero*, p. 303.

Nel 1914 Savinio pubblica, su *Le Soirées de Paris*²⁰³, l'atto unico *Les Chants de la Mi-Mort*, scritto in lingua francese e composto da una *Prefazione poetica* e da tre scene²⁰⁴. È opinione condivisa quella che individua in questo primo e breve tentativo di scrittura il luogo di incubazione di molti temi della poetica saviniana: composto negli anni parigini, il testo risente delle influenze riversate sull'autore dagli uomini che frequentava, in particolar modo si ravvisano numerosi echi dei luoghi poetici di Apollinaire, a cui Savinio era legato da sincera amicizia e ammirazione. In effetti i temi che emergono sono molti e ritorneranno ad affacciarsi nelle opere successive di Savinio con una certa continuità. Anche la struttura dell'opera, nella sua frammentarietà, certo richiama gli esperimenti saviniani successivi, in particolar modo quelli di *Hermaphrodito* che si può a ragione considerare quasi come una continuazione e un'espansione dell'esperimento degli *Chants*.

Il testo, già dalla sua apertura, si adopera nella creazione e definizione di un vero e proprio elemento mitologico della poetica metafisica, quello, debitamente rimodellato e delineato nelle sue forme, del manichino, «un uomo senza voce, senza occhi e senza volto»²⁰⁵ sulla cui descrizione della nascita si sofferma l'autore:

Dietro il bastione invalicabile,
fragile come la porta di giunco
di un parrucchiere meridionale

203 Il testo è stato poi pubblicato in Italia nell'edizione del 1988 di *Hermaphrodito* curata da Giancarlo Roscioni per Einaudi. Scritto in francese, si trova una traduzione italiana affiancata da un puntuale commento ad opera di Silvana Cirillo nella monografia dedicata a Savinio; cfr. S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, pp. 105-134.

204 Sulla struttura originaria dell'opera si veda la ricostruzione di Sabbatini supportata dallo studio delle carte inedite dell'autore: M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, pp. 203-208.

205 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 108.

[...]

la bestia straniera cova le sue uova, seduta
ansiosamente, vibrante,
nell'attesa, folle
di tenerezza, nascosta
nella luce spessa come l'ombra,
sconosciuta...

Le uova sono calde, mosce, la scorza
freme – membrana della conramusa –
Essa è fatale, ombrosa, insensata, pensierosa
come un despota moscovita
imbrattato di sangue
o come un neonato
imbrattato di saliva.²⁰⁶

Molto interessante il confronto che opera Silvana Cirillo nella sua monografia tra Savinio e Georges Bataille, proprio sul tema del manichino e della maschera, riferendosi ad un testo successivo dello scrittore francese, *Le masque* appunto, risalente al 1930. Al di là dell'ovvio scarto cronologico, ci sembra interessante il suggerimento di Cirillo anche per il rapporto che lo scrittore francese ha intrattenuto con Breton e il suo gruppo, e quindi ulteriore spia della rete di contatti, relazione e influenze che si sta qui studiando.

206 *Ivi*, p. 107-108.

Come è noto infatti, Bataille entrò in contatto con i surrealisti ²⁰⁷ attraverso la mediazione di uno di loro, Michel Leiris, ma il suo rapporto con Breton fu presto interrotto, tanto che nel *Secondo manifesto surrealista* Breton prenderà le distanze dalla «compiacenza» di Bataille per quanto di «lordo, senile, rancido, sordido, licenzioso» trovava nella sua opera. Cirillo comunque opera un confronto serrato tra il manichino degli *Chants* di Savinio, «l'uomo senza voce, senza occhi, senza volto» e l'insistenza di Bataille sulla maschera come «enigma», parola come detto cara anche ai metafisici, sconvolgente e significativo. Scrive Bataille:

Oggi la maschera non trascina più con sé quell'insolenza feroce, ma un tranquillo scetticismo. Il desiderio dell'uomo non traspare più in ebbrezza selvaggia, ma in una vacuità deprimente. Le rappresentazioni “puerili” fanno sì che ogni forma notturna acquisti carattere di specchio del terrore per l'insolubile enigma che sempre l'essere umano è per se stesso. ²⁰⁸

Come si evince da queste poche ma comunque rappresentative righe, la definizione di Bataille è vicina a quella di Savinio in quanto per entrambi l'uomo, seppur coperto da una maschera, e quindi portato forse più naturalmente alla messa in scena quasi teatrale, ha smarrito la propria identità, «sconfitto dall'homo sapiens» ²⁰⁹. Ci si trova in questo frangente, molto lontani dalle esaltazioni dell'età moderna attuata dai futuristi, anche se il Primo Manifesto di Marinetti è recente, in quanto uscito da meno di cinque anni. Emblematico da questo punto di vista il confronto che opera Cristina Benussi tra le teorie di Marinetti e quelle di Savinio:

207 Si pensi ad esempio al romanzo *Storia dell'occhio* del 1928, dove i giochi retorici surrealisti teorizzati e messi in opera da Breton e da Reverdy, trovano attraverso vertiginose serie di metafore, un dispiegamento tragico e grottesco.

208 G. Bataille, *Le masque*, citato in S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 98.

209 *Ivi*, p. 99.

L'uomo meccanico di Marinetti rivela la sua debolezza nel momento in cui si incontra con una cultura refrattaria alle lusinghe della tecnologia. Pur passato attraverso l'esperienza futurista, è sul terreno della ricerca nelle zone oscure dell'Io che preferisce muoversi Alberto Savinio. Lo scrittore ferrarese è molto più cauto dunque nel rescindere i propri legami culturali col passato, cui si riannoda secondo linee ben precise.²¹⁰

Ecco che allora Savinio segna una distanza netta tra lui e l'avanguardia futurista, non nutrendo affatto fiducia nei confronti dei movimenti in avanti sempre più veloci della società borghese, ma anzi rifugiandosi dentro una realtà mitica e antica, unica via per lui per indagare la psicologia dell'uomo. Pare quasi che per Savinio il compito dell'arte e della letteratura risieda proprio in quella «immobilità pensosa, l'estasi e il sonno»²¹¹ bistrattati con forza e decisione da Marinetti e dai futuristi.

C'è infine un altro punto di contatto tra Bataille e Savinio che avvicina dunque ancora di più quest'ultimo alla concezione surrealista e al contempo continua ad allontanarlo da quella futurista e consiste in una concezione simile dell'oscurità²¹²: per Bataille e Savinio è la «forma notturna» a svelare la natura dell'enigma e, nello stesso tempo, paradossalmente, a nascondere, tale è la sua natura, la risoluzione. La luce assume qui una caratterizzazione «catastrofica», una funzione opposta a quella che normalmente avrebbe di illuminare e diventa così il «simbolo di una scelta alternativa nei confronti della civiltà e della cultura eliocentrica, in cui il sole, la luce, Dio, sono al centro del mondo e della vita»²¹³.

210 C. Benussi, *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in «Humanitas», LIV, n. 4, agosto 1999, p. 557.

211 F. T. Marinetti, *Il primo manifesto del Futurismo*, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996, p. 10.

212 Ritorna anche il rovesciamento circa le funzioni di luce e ombra, con quest'ultima che sembra in grado di mostrare un grado di realtà maggiore della luce stessa: «Felice – scrive Bataille – solo colui che in pieno sole ritrova quel punto intimo di completa oscurità capace di ospitare di nuovo una tremenda tempesta». S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 100.

213 *Ivi*, p. 135.

Stando così le cose, anche la rappresentazione di Savinio del soggetto, che uomo non lo si può definire in quanto manchevole dei requisiti per essere tale, riportata poco sopra, è disturbante, come a rappresentare, in chiave fortemente metaforica, la mancata solidità dell'uomo del Ventesimo secolo appena iniziato. Il cambio di paradigma rispetto alle prerogative del secolo precedente è netto e deciso in quanto vengono adesso a mancare le certezze che prima tranquillizzavano l'uomo. Il protagonista saviniano è dunque un uomo nuovo, che nella sua natura multiforme può muoversi nei vuoti dello spazio intorno a lui ed acquisire le forme richieste dalle situazioni, una creatura frutto delle contraddizioni della sua epoca.

Il racconto degli *Chants*, orchestrato da figure senza nome se si fa eccezione di Dayissina, è fortemente simbolico e gli oggetti che compaiono e scompaiono continuamente dalla scena forniscono il materiale per interpretazioni che in questo caso sembra non possano che rimandare al registro onirico. Si prenda ad esempio *La scena della torre*, dove l'oggetto che figura nel titolo presta il fianco a numerosi tentativi ermeneutici simbolici anche per la sua ricchezza descrittiva rintracciabile nella nota scenografica redatta da Savinio:

La parte alta: una stanza conica in cima a una torre. Si direbbe una nave. Due finestre (una sorta di oblò) aperte sul cielo freddo e duro: cielo delle altitudini. Tappeto scarlatto. Una tenda nera divide la camera. Nel fondo, un letto pesante come un catafalco nascosto da sipari. La parte bassa: l'interno della torre. Una scala di pietra. Vicino al suolo, un'apertura quadrata che incornici le antenne di un tre alberi. Al centro, la statua equestre di un re. Altre statue, un po' ovunque. Grosse macchine (ruote e pistoni) ferme.²¹⁴

Sembra di veder qui dispiegati molti elementi cari alle avanguardie in cui è immerso Savinio a Parigi: si pensi per esempio alle ruote e ai pistoni che potrebbero rimandare al cubismo di Léger (anche lui frequentatore di

214 *Ivi*, pp. 119-120.

Apollinaire, proprio come Picasso, anch'esso evocato dalle immagini), alle altre figure geometriche che affollano il campo della descrizione, o alla statua nel mezzo della stanza, che richiama invece le rappresentazioni spaziali metafisiche del fratello. Ma è anche la torre stessa ²¹⁵ ad assumere valenze simboliche: assecondando la proficua e interessante lettura di Gutiérrez ²¹⁶, che si fonda tanto sui fondamenti della psicoanalisi quanto sulle influenze dirette di Breton nell'opera di Savinio, la divisione della torre in due monconi potrebbe richiamare la divisione interna all'io tra la parte inconscia dell'autore e il Superio. Come si nota però, non si è davanti alla tripartizione freudiana della psiche umana, ma di fronte ad una più elementare tensione tra il pensiero assoggettato all'ordinamento comune, che scorre lineare lungo i binari accuratamente lindi della società, e quello che invece dà sfogo alla natura più intima e ancestrale delle pulsioni. Non si è lontani, è importante sottolinearlo, dai flussi psichici di cui parla Breton sia nei *Manifesti* che nell'*Antologia*.

Ci sono poi due riferimenti operati da Breton che rivestono una certa importanza, innanzitutto la rappresentazione di Deisyssina e poi quella della statua equestre.

La donna protagonista, l'unica come si è evidenziato ad avere un proprio nome, viene definita da Breton come un «Eterno femminile» e sarebbe la rappresentazione della madre di pietra «sotto la cui maschera è impossibile non

215 Si consideri che anche lo stesso Breton, in *Antologia dello humour nero*, nell'introduzione al testo di Savinio, dopo aver delineato in poche parole le novità legate alla concezione di un'idea metafisica, per suffragare la sua tesi si concentra proprio sugli Chants di Savinio. In particolare il teorico surrealista, insiste proprio sull'immagine della torre per dare concretezza alla sua teoria, sottolineando il ruolo di primo piano dei due fratelli «nel cuore stesso del mondo sessuale simbolico». Basandosi largamente sul valore delle immagini per come teorizzato da Freud, Breton insiste sulla presenza di alcuni elementi ricorrenti sia nei primi quadri di de Chirico che nelle prose di Savinio, come per esempio «il gioco delle torri e delle arcate – le prime giustificano i titoli che vertono intorno alla nostalgia, le seconde i titoli che insistono sull'enigma – esprime il rapporto tra il sesso maschile e il sesso femminile». Per Breton poi la prima opera di Savinio è anche ricca di rappresentazioni trasfigurate della sua famiglia in quanto, per esempio, «vediamo sfilare “l'uomo calvo”, l'immagine del padre, come de Chirico l'ha dipinto nel Cerveau de l'Enfant». A. Breton, *Antologia dello humour nero*, pp. 303-304.

216 M. H. Gutiérrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Fiesole, Cadmo, 2001.

riconoscere l'altera e dura baronessa de Chirico»²¹⁷: persa però nel delirio onirico, la donna morirà in maniera orribile, ma questo non provocherà nessuno stupore negli altri personaggi, smarriti anch'essi in un mondo che ha poco a che fare con quello reale.

L'inserimento nella torre di una statua equestre, ha per Breton invece un preciso significato:

Non dimentichiamo il «ragazzino» il cui ingresso sintomatico «in camicia da notte, con una candela in mano. Con la suola della pantofola schiaccia un ragno che si arrampica sul muro; poi tremante osserva la bestia schiacciata che agita un'antenna», basta a situare tutta l'azione ai confini misteriosi dell'io e super-io; quest'ultimo è rappresentato in tutta la sua potenza, come in de Chirico, da statue di solito equestri, «sparse un po' dappertutto» e che, all'occorrenza, si mettono a galoppare.²¹⁸

Per Breton dunque la statua equestre è rappresentazione del Super-io, ma ciò che è qui interessante altresì notare è l'utilizzo che fa Savinio dell'oggetto che non è per nulla generico, ma una statua equestre, oggetto che spesso ritorna nelle tele del fratello. Savinio inserisce la sua statua nella torre, al centro di una stanza e, ovviamente, non nel luogo ad essa deputata, come una piazza, una via o un qualsiasi posto all'esterno. La statua potrebbe dunque rientrare così nella categoria dell'oggetto surrealista perché ad esso l'autore assegna un significato particolare, che si slaccia da quello comunemente inteso: «l'oggetto si troverà condannato all'inassegnabilità»²¹⁹ ed avviene dunque «l'inserimento dell'oggetto usuale in uno spazio onirico»²²⁰, finendo così per appartenere definitivamente al registro simbolico. Altro aspetto decisivo è la modifica del rapporto di congruenza tra l'oggetto e il suo uso o la sua fruizione. Sarà questa una delle caratteristiche maggiormente evidenziate dai surrealisti

217 A. Breton, *Antologia dello humour nero*, pp. 304.

218 Ibid.

219 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 78.

220 Ivi, p. 90.

che, attraverso un processo di *surrealizzazione* attiveranno tutta una serie di procedimenti consci e inconsci di trasformazione, spostamento per usare un termine freudiano, della natura e della posizione degli oggetti. Si tratta di un meccanismo simile a quello che avviene nel sogno: così come «ogni sogno implica nel suo contenuto manifesto un collegamento con un fatto vissuto recente, mentre nel contenuto latente implicherebbe un collegamento con un fatto vissuto più remoto»²²¹, il riposizionamento che subiscono gli oggetti certo vive in una direzione ben precisa costruita dalla psiche degli autori.

A suggerire poi questa ambientazione che si muove tra l'onirico e il cosciente, sono anche le indicazioni temporali che affiorano nel testo, poche a dire il vero ma non per questo meno significative. Innanzitutto Savinio applica un rovesciamento rispetto alla mentalità comune: sembra infatti che per lui la luce²²² nasconda e le tenebre mostrino, operando dunque uno spostamento semantico certamente non di poco conto. Nella *Prefazione* per esempio Savinio scrive che la «luce è spesso come l'ombra»²²³, ma ben presto anche questo particolare statuto viene mangiato dalla vera oscurità («La notte!... La notte!...»²²⁴). Risulta evidente come pian piano Savinio desideri immergere la propria rappresentazione nel buio, creando però un rapporto complesso tra luce e ombra: non si tratta infatti mai di una oscurità completa (anche se al momento della morte della madre «la notte è molto nera»²²⁵), ma non esistono neanche momenti dove la luce è forte e illuminante: tutta la vicenda quindi si muove proprio in una situazione intermedia tra la luce e la sua mancanza²²⁶.

Dopo che Daissyna viene uccisa, l'uomo che si sveglia dal sonno e che

221 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, p. 205.

222 Per un'analisi puntuale delle variazioni delle luci negli *Chants*, si veda la tesi di dottorato di Michela Ficara, *Il sogno raccontato nella narrativa di Alberto Savinio*, discussa nel 2009 e consultabile al seguente link: <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/573/1/IL%20SOGNO%20RACCONTATO%20NELLA%20NARRATIVA%20DI%20ALBERTO%20SAVINIO.pdf> (Ultimo accesso 30 gennaio 2019)

223 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 107.

224 *Ivi*, p. 113.

225 *Ivi*, p. 128.

226 Anche uno dei protagonisti della vicenda chiama in causa ad un certo punto un uomo senza volto, che viene avvisato di proteggere gli occhi «dall'ombra della luce».

trova il corpo della ragazza, di fronte a lui, non prova alcuna sorpresa: questo accade perché nel sonno oscuro che si è appena concluso ha avuto la possibilità di avere uno sguardo che oltrepassa gli occhi mortali, e la morte della ragazza per lui è qualcosa che è già accaduto nello stato eccezionale che ha prima vissuto. Tutte le indicazioni su buio e luce di Savinio mirano allora a costruire un territorio onirico e personale, dove lo scrittore individua il luogo privilegiato della conoscenza.

Si tratta di un mondo di confine ovviamente, non solo però tra luce e oscurità, ma anche tra la vita e la morte, con la convinzione che stia proprio in questo scarto l'essenza del vedere e del percepire la realtà. Alcuni versi finali dell'opera recita: «Io resto, uomo senza volto, / con il fardello della mia carne rattappita. / Ah, nome di un cane! È la mezza morte»²²⁷. Questi rendono chiara l'idea di Savinio, che individua nel corpo una prigioniera e un «fardello» e, nella condizione di «senza volto», un aspetto che mira invece all'altro estremo, come a suggerire che non è importante lo sguardo che nasce dagli occhi né la luce del giorno per vedere: la realtà si conquista attraverso uno sguardo cieco che si muove in quel sottile discrimine che separa la luce e il buio.

Nel suo racconto dunque, visione e accadimento, reale ed irreale, si intrecciano in un originale ed interessante genere narrativo come se Savinio cercasse la via migliore per cogliere contemporaneamente il reale e l'irreale e, attraverso la loro fusione, immaginare un metodo investigativo adeguato a questo tipo di realtà, che trascende così la netta distinzione tra fantastico e reale.

Lo psicoanalista Jean-Baptiste Pontalis, in un suo saggio dedicato proprio a questo particolare mondo di mezzo, ne parla come di un mondo imperfetto, un mondo non del tutto finito in cui l'uomo si muove «andando da un'incertezza all'altra»²²⁸: è proprio questa mancata finitezza a scatenare quella inquietudine intellettuale che sembra muovere la narrazione di Savinio, e non solo quella degli *Chants*:

227 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 130.

228 J. B. Pontalis, *Limbo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 23.

Restare – scrive Pontalis cercando di definire questo mondo di mezzo – nell'imperfetto, nell'incompiuto, nell'inquietudine, a meno che ciò non sia, invece, la calma assoluta di colui che non ha niente da temere e quasi più nulla da sperare. [...] Non essere finito. Ma essere lì, fuori dal tempo misurabile, come dall'eternità.²²⁹

Questo accade nella scrittura di Savinio, dove il mondo narrato prende delle sembianze allucinate e dove le smagliature di senso che sorgono all'interno della quotidianità trascinano il lettore in una *impasse* da cui è difficile uscire, espressione del binomio realtà-irrealtà che converge e si intreccia in un originale genere narrativo. Sempre Pontalis, quando analizza la possibilità di abitare questo «limbo», parla proprio dello stato tra sonno e veglia e dei sogni come di una sorta di «permesso» di abitare in questo mondo. Ed è, in effetti, quello che accade in parte negli *Chants*, dove tutta la materia narrata è ammantata da questa eccezionale visione del reale, evidenziata anche dai continui risvegli e sonni che animano alcuni dei personaggi.

229 *Ivi*, p. 10.

2.4 *Hermaphrodito*

Ho scritto *Hermaphrodito* tra il 1916 e 1918. Trent'anni fa. Il libro uscì nel dicembre del 1918. [...] Ho guardato *Hermaphrodito* in faccia e senza paura. Mi sono riconosciuto intero nella sua faccia. Tutto ciò che io sono nasce da lì. Tutto ciò che ho fatto viene da lì. Non c'è idea, non c'è pensiero, non c'è concetto, non c'è sentimento, non c'è immagine da me espressi di poi in quella ventina di volumi che compongono la mia opera pittorica, in quelle centinaia di pagine pentagrammate che compongono la mia opera musicale (posteriore al «gran rifiuto» del 1915), nei tanti frammenti sparsi per giornali e riviste, nelle tante note segnate nei miei taccuini, e nelle innumerevoli parole da me pronunciate – non c'è nulla che non tragga da quella «pustola» e da quel «bubbone»²³⁰, indecente l'una e malefico l'altro, ma straordinariamente fecondi ambedue. O santa ripugnanza delle generazioni!²³¹

In queste parole di Savinio, scritte trent'anni dopo la prima pubblicazione di *Hermaphrodito*²³², è evidente il valore che lo scrittore assegna a quest'opera all'interno del suo itinerario artistico. Seppure al momento dell'uscita non incontrò il favore della critica, salvo poi essere riabilitato molti anni dopo come uno dei capolavori dello scrittore, *Hermaphrodito* rappresenta un momento nodale all'interno di un'indagine sul rapporto tra Savinio e il surrealismo. Da un certo punto di vista quest'opera si configura da una parte

230 Con questi due sostantivi Prezzolini, che all'epoca dell'uscita era direttore della «Voce», definì l'opera di Savinio in una lettera a lui indirizzata nel 1947 da New York dove, pur complimentandosi per i risultati raggiunti della sua opera, sottolinea come nei confronti di *Hermaphrodito* abbia sempre nutrito una decisa avversione.

231 A. Savinio, *Piccola guida alla mia opera prima*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 927.

232 Il ragionamento sulla genesi del nome di quest'opera occupa da molto tempo la critica: al di là del certo riferimento al mito platonico dell'androgino, paiono senza dubbio più interessanti le ricerche che intrecciano le letture e gli interessi di Savinio come per esempio quella di Maurizio Fagiolo che vi rivede degli echi di Apollinaire, quella di Roscioni che individua nell'individuo diviso la natura stessa della scrittura saviniana o quella di Baldacci che interpreta «l'ermafroditismo come l'obiettivo dell'attività intellettuale: abbracciare tutto e raggiungere quell'asessualismo che è lo stato perfetto della civiltà letteraria e artistica». Per un inquadramento completo della questione si veda P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, pp. 105-108.

come il proseguimento dell'itinerario cominciato con gli *Chants*, di cui riprende, come vedremo, alcuni momenti fondamentali, dall'altra prefigura, così come il dramma precedente, alcune future occorrenze nella sua opera, sancendo con il capitolo finale una filiazione diretta con *La casa ispirata* e quindi, idealmente, riunendo gli *Chants* e *La casa ispirata* in un unico grande sforzo compositivo.

Il romanzo esce nel 1918 e immediatamente impressiona per la sua originalità, soprattutto se ci si concentra sulla frammentarietà del testo: tale statuto nasce dal fatto che la struttura di *Hermaphrodito* è costituita da un vero e proprio *collage* di materiali, formata da scritti che risalgono agli ultimi due anni²³³ e usciti su varie riviste come, per esempio, *La Voce*, *La Riviera ligure*, *Il Tempo* e altre. La sistemazione di questi materiali in volume assume però un'architettura precisa che porta a dividere il libro in due grandi sezioni: la prima, che figura sotto il titolo *Hermaphrodito. Microscopio – Telescopio. Concerto*, si apre con alcuni contributi in francese, che quindi anche dal punto di vista linguistico sembrano proseguire il discorso degli *Chants* e arrivano fino al racconto *Isabella Hasson* che ha una funzione di cerniera rispetto alla parte successiva che include *La partenza dell'Argonauta* (forse il materiale maggiormente omogeneo di tutta la raccolta), *Epilogo* e *L'orazione sul tetto della casa*. Al di là di questa evidente frammentarietà dei materiali, si possono infatti contare ventidue sezioni differenti, lo spaesamento davanti al testo deriva anche dalle forme e dai generi che continuamente si alternano in una perpetua oscillazione tra il romanzo, o comunque una forma più direttamente narrativa, la poesia e il ragionamento critico e filosofico.

233 L'opera si presenta inoltre costituita da una serie di componimenti che hanno anche luoghi di nascita differenti, tra ciò che è stato scritto a Parigi, ciò che invece afferisce al soggiorno a Ferrara, fino ai segmenti composti a Salonicco, durante l'esperienza come fante all'interno dell'esercito italiano. Da Salonicco, tra l'altro, Savinio invierà i documenti al fratello che li collazionerà e che Savinio vedrà al suo ritorno in Italia, pochi mesi prima della pubblicazione del volume.

2.4.1 Microscopio e telescopio

Il fatto di aggiungere come sottotitolo alla sezione che dà il nome al libro le parole «telescopio» e «microscopio» non appare certo casuale, ma anzi dà il valore di una cifra stilistica importante. Se, assecondando con ciò un aspetto cardine della storia della scienza, «portare il cannocchiale sulla scena del mondo significò prima di tutto smuoverlo e rovesciarlo e la fine di un'immagine del cosmo, di un modello culturale dominato da una concezione antropocentrica e finalistica»²³⁴, con l'utilizzo delle due parole Savinio sembra voler operare una rivoluzione all'interno del mondo letterario italiano attraverso due strumenti che assumono un valore ed una natura propriamente «ontologica», quella di cambiare il rapporto tra gli uomini e gli oggetti del mondo. Attraverso il telescopio e il microscopio è possibile infatti far subire alla normale percezione un ridimensionamento, permettendo così di vedere ciò che è lontanissimo e di osservare ciò che invece ha per natura un'estensione minuscola. In questa variazione di percezione, come suggerisce anche Michela Ficara²³⁵, e attraverso questi strumenti che vanno oltre le capacità dell'occhio umano, è possibile rintracciare un legame con la considerazione che ha Savinio del sonno, uno stato di coscienza differente da quello della realtà che arricchisce ed estende la visione e la conoscenza. Questi apparati dunque riescono per esempio a rendere visibile ciò che è infinitamente piccolo e ad avvicinare ciò che è invece immensamente distante ma, in una chiave figurata, rappresentano inoltre, e per Savinio sembra essere questa la prospettiva più importante, due elementi che hanno contribuito a uccidere e distruggere «il cielo contemplato da Omero a Ovidio, da Aristotele a Tolomeo, da Dante a Tommaso d'Aquino»²³⁶,

234 M. Bucciantini, M. Camerota, F. Giudice, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, Einaudi, 2012, p. 36.

235 M. Ficara, *Il sogno raccontato nella narrativa di Alberto Savinio*, Tesi di dottorato Università degli Studi di Roma Tre, <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/573/1/IL%20SOGNO%20RACCONTATO%20NELLA%20NARRATIVA%20DI%20ALBERTO%20SAVINIO.pdf>

236 M. Bucciantini, M. Camerota, F. Giudice, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*,

portando così ad uno stravolgimento dell'idea rassicurante di ordine:

Il telescopio consente di avvicinare le situazioni, gli oggetti, le figure: li ingigantisce e nello stesso tempo li destituisce di sacralità, e così gli dei o i personaggi storici, i miti, tutto quanto appare lontano nel senso di “inaccessibile”, viene trasferito sullo stesso nostro piano, abbassato di livello e quindi ridimensionato. Secondo un'operazione di cambio di prospettiva, di “relativizzazione” della stessa.²³⁷

Al contrario invece con il microscopio sarà possibile vedere ciò che è minuscolo ma, come è evidente, questa operazione di ingigantimento porta ad una distorsione dell'immagine originale, necessaria però per poterne prendere visione.

Attraverso questa chiave ermeneutica si leggeranno in maniera più compiuta anche le trasformazioni che subiscono all'interno del romanzo i paesaggi, soprattutto la città di Ferrara e quella di Salonicco, gli esseri umani sottoposti a ingrandimenti e a continui giochi di proporzioni alterate e stravolte, con le immagini continuamente sottoposte a «una combinatoria permanente, una metamorfosi costante»²³⁸. Si può pensare per esempio alla sezione di *Hermaphrodito* intitolata *Frara, città del Worbas*. Come il nome della città suggerisce e rende intuibile, qui Savinio si riferisce a Ferrara e tratteggia le immagini di statue che finiscono per confondersi con gli abitanti, folle di uomini che perdono i loro connotati naturali:

Questa folla si addensa silenziosamente sott'a' portici illustri, nelle piazze auguste e soleggiate. Tristissimi mantelli, color di pietra antica: adornati sul bavero da un contorno di piume rognose, pendono accasciati dalle spalle angolari. Dal contorno di piume, emerge la testa dell'animale che

quarta di copertina.

237 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 211.

238 A. Zingone, Alberto Savinio. Il classico nel segno del contemporaneo. Testi e immagini, «Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 2002, n. 1-2, <https://boll900.it/2002-i/Zingone.html>.

vive sotto il mantello Faccie che han la tinta del mattone – forse per simpatia delle case – piantate sui colli nodosi e tirati come le caramelle di mastica, ove si profila la mostruosa sporgenza del pomo di Adamo, sviluppatissimo.²³⁹

Come si evince da questa descrizione, la città è completamente ammantata da un alone di mistero che ha a che fare con la poetica metafisica²⁴⁰. Ciò che però risulta maggiormente interessante dal nostro punto di vista è la descrizione che Savinio fa delle donne di Ferrara:

Le donne sono spaventose. Portano impressa sul viso la loro bellezza bestiale, come una malattia. Han gli occhi fatti a guisa di quelli dell'astace: piccoli globi lucidi, simili a pillole purgative, sporgenti dall'estremità d'un antenna cornea; per cui esse posseggono non soltanto la vista diretta, ma pure quella laterale e persino quella posteriore. Quei globi irradiano un'attrazione quasi d'ambra [...] paglia... Dal fatto che la mia natura non dà presa al potere di quel fluido attrattivo, deduco di non essere un *homme de paille*. Tuttavia non ho mai potuto fissare in faccia né un cane, né un cavallo, né una ferrarese. L'espressione gelatinosa di questi tre animali, produce sul mio organismo sensibile l'impressione d'un'ipnosi viscida.²⁴¹

In questo frangente la ricerca linguistica raggiunge uno dei suoi culmini, sfumando tra l'espressionismo e un filtro surrealista vero e proprio. Per raggiungere questo obiettivo Savinio utilizza proprio uno degli strumenti che

239 A. Savinio, *Hermaphrodito*, Torino, Einaudi, 1974, p. 49.

240 Il componimento, per confermare ancora il centro dell'attenzione sulla città di Ferrara, si apre con una poesia di Giorgio de Chirico intitolata Corrado Govoni dorme e dedicata al poeta ferrarese preso nel suo momento creativo. È importante sottolineare come il momento creativo si possa rintracciare nel momento della notte e dell'oscurità: «Nella città dove l'acclamano tra mille statue su piedestalli / si bassi che sembra esse camminino coi cittadini frettolosi. / Sul palcoscenico tutto è mistero... / Lo specchio sul cavalletto. Il quadro non è ancor compiuto. / Il filosofo dorme. Si picchia all'uscio. / Son gli amici; ché il sole già scende, e l'ombre / già lunghe si fanno più lunghe, e invitano / all'amicizia peripatetica. ... Si picchia all'uscio. Invano! Invano!... / La fante oscena strilla dalla finestra: / Tutta notte egli ha vegliato, guardando / la piazza, e il castello rosso, e il fiume chiaro... / e adesso dorme, dorme, dorme, ... e non bisogna, / non bisogna svegliarlo!». *Ivi*, p. 48.

241 *Ivi*, pp. 50-51.

figurano nel sottotitolo della sua opera perché per pervenire infatti ad un tale grado di dettagli e particolari del soggetto rappresentato, l'essere umano deve essere ingigantito nelle sue parti minori e nei suoi dettagli attraverso strumenti che superino le proprie capacità dell'occhio umano: tale ingigantimento porta però i frammenti e gli scarti ad acquisire una propria dimensione autonoma.

Le donne così perdono le loro normali caratteristiche figurative e finiscono per mettere in mostra «antenne», «globi lucidi» e «tantissimi elementucoli, cui, se guardiamo un animale complessivamente, neanche facciamo caso, e che qui, invece, vengono staccati dal contesto, personalizzati uno a uno»²⁴². Ciò che acquisisce un valore particolarmente decisivo è ancora una volta la decontestualizzazione che subiscono gli oggetti in queste rappresentazioni, un'operazione cara ai surrealisti e più volte chiamata in causa proprio da Breton: il dettaglio, marginale e di scarto, guadagna una sua propria indipendenza, finisce per non aver più bisogno del corpo che lo contiene e viene così liberato dalla sua accezione e gettato in una nuova dimensione. Si vedano i seguenti esempi:

Nelle vetrine dei pasticcierei s'ergono in immense piramidi i dolci neri bizzarrissimi che mai nessun vivente mangiò né mangerà. Tagliati, essi presentano la complicata anatomia mineralogica delle loro interiora. Sono spezzati di schisti, sono coproliti, sono forse le feci fossilizzate di quegli uccelli disgraziati che morivano passando a volo sul mortifero lagoscuro.²⁴³

Vidi nelle vespasiane blindate, le donne vecchie, accosciate come orrendi gallinacci, pisciare con fragor di grandine.²⁴⁴

242 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, pp. 213-214.

243 A. Savinio, *Hermaphrodito*, pp. 50-51.

244 *Ivi*, p. 52.

So che lì, dietro quella finestra, c'è la sarta oscena che mena vertiginosamente, colle gambe nervose roventi per il moto, la ruota della sua macchina Singer ²⁴⁵, con la quale cuce... cuce le palpebre dei neonati. ²⁴⁶

So che in fondo a quella via, dietro il velo maculato di sego d'una bottega nauseabonda, si annidano le sorelle Lappaiole, le scannatrici di polli, che si nutrono succhiando il sangue nel collo dei gallinacci, per cui sono livide come la carne morta delle loro vittime. ²⁴⁷

Queste rappresentazioni non sono però limitate solo al componimento Frera, ma si muovono in maniera trasversale per tutta l'opera. Molto interessanti per esempio sono da questo punto di vista i quadri che descrive Savinio in *Drame de la ville méridiane* dove protagonista è un uomo in «redingote de ministre»:

A place de la tête, qui lui manque, il porte un petit drapeau planté sur une antenne d'acier. Il a trois jambes rigides, inarticulées, inflexibles, comme les barres d'un trépied photographique. Il patine sur des roulettes métalliques, qui grincent horriblement. Arrivé au milieu de la plaque de marbre, il déboutonne sa redingote, son gilet, puis une troisième veste qui, en s'ouvrant, découvre deux ailes de chair vive et les détails anatomiques du thorax avec le jeu des organes. Le monsieur fouille dans ses poumons; il en sort un coeur énorme, rouge comme un boudin gonflé de sang. ²⁴⁸

245 È suggestivo pensare al riferimento di Alberto Savinio alla macchina da cucire come una derivazione dalla lettura dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, soprattutto perché la metodologia creativa del poeta francese viene citata da Breton nel suo *Manifesto del Surrealismo*, assieme a quella di Reverdy, come punto nodale per i presupposti di una poetica surrealista. Il famoso esempio di Lautréamont che sceglie di rappresentare proprio una macchina da cucire totalmente decontestualizzata dal luogo dove dovrebbe essere («bello come l'incontro fortuito sopra un tavolo d'anatomia fra una macchina per cucire e un ombrello» cfr. Lautréamont, *I canti di Maldoror*, Torino, Einaudi, 1967, p. 381) viene ripreso esplicitamente da Breton per mostrare il livello di accostamento di immagini appartenenti a realtà distanti.

246 A. Savinio, *Hermaphrodito*, p. 53.

247 *Ibid.*

248 *Ivi*, p. 31.

Il protagonista di questa scena richiama da vicino l'uomo senza volto e senza occhi degli *Chants* e come lui ha perso ormai le caratteristiche che lo rendono un uomo per trasformarsi in un simulacro.

2.4.2. Lo sguardo dell'«enfant qui vient de naître»: un'altra «mezza-morte»

In *Epoca Risorgimento* invece Savinio scrive che il mondo deve essere visto con gli occhi di un «enfant qui vient de naître»²⁴⁹ rivendicando in questo sguardo un decisivo e fermo aspetto della sua poetica. Tale proclama permette di avvicinare lo sguardo di Savinio a quel recupero della dimensione ludica²⁵⁰ affermato dal surrealismo di cui si è parlato sopra e quindi, considerato l'arco cronologico di composizione di *Hermaphrodito*, si possono far nostre le parole di Pedullà quando scrive che Savinio non «attese il surrealismo per metterlo in pratica» e che «egli è tra i surrealisti primi, scrittore che procedono come il sogno, e non come la realtà»²⁵¹. Una percezione che segue quindi un *regressum ad infinitum*, quello che dall'uomo toglie le sue caratteristiche e lo porta indietro sino allo sguardo dell'infanzia per porlo, appunto, in uno stato di «mezza-morte», ma con la posa di un «visionario sveglio»²⁵². Savinio infatti non si abbandona mai del tutto alla visionarietà o all'onirico stricto *sensu*, ma anzi conduce una lotta tra percezione cosciente e incosciente che rappresenta il declivio nel quale rintracciare una rappresentazione compiuta del mondo. Sta in questo il nocciolo più profondo della mezza morte, uno stato tra il sogno, l'allucinazione e il mondo fenomenico in cui però le facoltà psichiche sono

249 *Ivi*, p. 41.

250 All'interno di un'ampia inchiesta italiana sul surrealismo nella rivista "Prospettive" diretta da Curzio Malaparte, e a cui prese parte anche lo stesso Savinio, Mario Luzi inquadra la poetica surrealista mettendo in luce molti caratteri che sembrano perfettamente allinearsi alla scrittura e ai temi di Savinio. Luzi parla infatti di «una vita i cui argini siano stati vittoriosamente valicati» oppure che «la poesia surrealista può trascurare gli oggetti reali, affidarsi quindi al sogno».

251 W. Pedullà, *Alberto Savinio. Storia esemplare di uno scrittore d'avanguardia*, p. 23.

252 *Ivi*, p. 47.

espanse con un incremento decisivo delle percezioni. Tale potenziamento può portare anche alla rappresentazione di una realtà straziante o grottesca, come si è visto per esempio nelle scene degli *Chants*: è importante sottolineare che questi quadri sono narrati dal protagonista-scrittore in prima persona, come se fosse lui stesso ad immergersi in questo dolore per trarne fuori un significato originario e autentico.

Lo stato di mezza-morte rappresenta probabilmente il collante principale delle prime opere saviniane e consegna all'autore un metodo investigativo della realtà che, seppur con fisiologiche variazioni, costituisce un punto fermo per tutta la sua produzione nella quale

Gli occhi non sono più occhi, le mani non più mani; ma lo smagamento si confonde nella magia subito che quelle forme sono divenute sorgenti di mirages e da esse il sogno liberato dirompe nel vuoto che le circonda. È questa una poesia che suppone un'estensione unica e totale al sentimento, una distruzione definitiva delle frontiere soggettive o dialettiche, il diniego ad ogni argomento. La memoria non è un ordine consumato e assunto per sempre alla malinconia e al mistero, ma profezia, *hasard* anch'essa. La poesia si dimentica degli stessi suoi oggetti e diventa una semplice forza.²⁵³

Entra quindi in gioco anche la memoria che però, seppure si porti dietro il suo discreto carico di razionalità, non è comunque controllabile da precisi procedimenti logici e per questo finisce per designare degli itinerari in cui è debitrice anche dell'immaginazione.

Lo stato della mezza morte, dilatazione e potenziamento della propria attività psichica, ricorre in più luoghi del testo: in *Hermaphrodito*, la sua voce viene definita dolce nelle pagine iniziali («La voix de la mi-mort est douce»²⁵⁴), le sue confessioni dure e poco concilianti poco più avanti («Sono tremende le

253 M. Luzi, *Prima semina. Articoli, saggi e studi 1943-1946*, Milano, Mursia, 1999.

254 A. Savinio, *Hermaphrodito*, p. 27.

confessioni della mezza-morte»²⁵⁵) e, infine, le viene data una precisa connotazione percettiva e un suo luogo di azione: «Durante il sonno – che alcuni vogliono una mezza morte – io vivo, e anzi in modo più precipitoso del reale»²⁵⁶.

Le occorrenze, che tornano anche in altre opere come *Casa «La Vita»* per esempio, sono certamente una spia dell'importanza di questo passaggio che si richiama al dormiveglia, al sonno e al sogno. Gian Carlo Roscioni nella sua *Nota a Hermaphrodito*, identifica la mezza-morte con una «funzione psichica» in gradi di trasformarsi in una «vera fucina di immagini» capace di produrre una «nuova realtà»²⁵⁷. Questo nuovo statuto di realtà rintracciabile nel pensiero di Savinio si slaccia ovviamente dal mondo fenomenico per come è comunemente inteso e presto si identifica in nuove coordinate che oltrepassano le limitazioni di spazio e tempo per aprirsi ad una potenziale libertà:

Grande è il sogno amici!...e quello è il più vero, che si fa nel profondissimo della notte; e che nessuna mente umana seppe mai rievocare. Ypnos e Thànatos – miei amici inseparabili – eran due fratelli. Ora siamo in tre...²⁵⁸

La vita dello scrittore si arricchisce dunque della compagnia di due nuovi «amici inseparabili» e il sogno diviene luogo dove da loro apprendere:

E sono forse io nato a Cambridge per sconfessare quelle virtù profetiche che traggio dall'insegnamento onirico? ... Grande è il sogno, amici! ... e quello è il più vero, che si fa nel profondissimo della notte; e che nessuna mente umana seppe mai rievocare.²⁵⁹

255 *Ivi*, p. 87.

256 *Ivi*, p. 202.

257 G. Roscioni, *Nota*, in *Ivi*, p. 240.

258 A. Savinio, *Hermaphrodito*, p. 46.

259 *Ivi*, pp. 45-46.

2.4.3 La parola verso il silenzio

Molto interessante appare la chiusura di *Hermaphrodito*. Savinio scrive una scena in cui «deux hommes de marbre s'avancent lentement», «deux formes massives où les traits figurant le corps humain sont à peine esquissés»²⁶⁰. Questi due personaggi si trascinano a fatica fino al centro della scena e lì si preparano a morire, nella più totale apatia. La rappresentazione che fa Savinio assume un carattere che, prendendo a prestito le parole di Fontanella, «possiamo iscrivere decisamente in una tematica di tipo metafisico/surrealista»²⁶¹. Si veda uno dei momenti del dialogo tra i due uomini:

I^{er}

- Voici l'endroit, monsieur

2ond

- En effet, monsieur, je le reconnais... Une raison impérieuse nous a guidés ici. C'est une sorte de communion spirituelle. C'est pour... pou...

I^{er}

- ... pour mourir, monsieur

2ond

- Parfaitement, monsieur²⁶²

Le battute, che sono poi soprattutto forme di congedo, sono intervallate da lunghi silenzi e sospensioni, con un andamento che appare assai contiguo a

260 *Ivi*, p. 61.

261 L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 123.

262 A. Savinio, *Hermaphrodito*, pp. 61-62.

quello del teatro beckettiano ²⁶³, e si fanno, con il procedere del breve dialogo, sempre più pesanti.

Queste pagine sono emblematiche circa il lavoro linguistico che opera Savinio, che qui rende evidente come la sua attenzione non sia rivolta solamente alla rappresentazione di particolari immagini ma investe anche il mondo della parola, individuando in essa una delle sue più decise ragioni di esistenza e interrogazione. L'attesa dell'evento mortale dei due protagonisti è dunque riempita, così come in *En attendant Godot*, da una parola logorroica, che diviene fallace nella sua trasformazione in azione, con frasi brevi e implicite: utilizzando un linguaggio lacaniano, la parola non si realizza mai, non riesce ad essere riconosciuta dall'altro interlocutore, scivolando quindi sempre più nel silenzio. In un breve scritto giovanile, intitolato *Psicologia dello stupore*, Savinio scrive che «il linguaggio dà l'idea dello stupore mediante immagini dell'uomo ridotto a materia» ²⁶⁴ e il linguaggio di *Hermaphrodito* sembra poggiare proprio su questa riduzione ad una materia primordiale, nella sua essenza di «canto scatenato, senza vincoli e senza regole» un «linguaggio sulla soglia» in cui continuamente si sovrappongono e si mischia quello che è inconscio e quello che è conscio. La parola viene dunque tirata e strattonata, tra silenzi ed esagerazioni, per rendere conto della complessa trama ordita degli strumenti del ragionamento della mezza-morte. Per questo, riprendendo le parole sul surrealismo dello stesso Savinio precedentemente riportate, l'autore non si accontenta di «rappresentare l'informe» ma anzi si spinge a «dare forma all'informe» ²⁶⁵, tentando di ragionare anche, come si vedrà in seguito, sulle forme dell'inconscio che stanno alla base del linguaggio.

263 Questa intuizione, seppur solo minimamente accennata, è presente anche in Fontanella: «Siamo, come si vede, non lontani dal teatro beckettiano, dove l'uso del silenzio gioca un ruolo integrante nell'economia della pièce» Cfr. L. Fontanella, *Il surrealismo italiano*, p. 124.

264 G. Roscioni, *Nota*, in *Hermaphrodito*, p. 241.

265 Cfr. supra

2.5 La casa ispirata: *fantasmi domestici*

Il romanzo *La casa ispirata* apparve a puntate su *Il convegno* nel 1920 e uscì invece in volume, con modifiche sostanziali, solo nel 1925; Savinio mantenne inalterate molte scene ma, con la pubblicazione in volume, rivedrà comunque in maniera importante alcuni luoghi del testo ²⁶⁶.

Un buon punto di partenza per analizzare il romanzo di Savinio, risiede nel saggio pubblicato su *Valori Plastici*, dal titolo *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, citato in precedenza e molto interessante in questo caso anche perché pubblicato nel 1919, l'anno precedente alla prima pubblicazione in puntate del romanzo. Probabilmente anche per questo, il saggio di Savinio contiene *in nuce* molti discorsi teorici che troveranno una loro attuazione pratica nell'opera successiva e in particolare nel romanzo *La casa ispirata*. Si tratta, come detto sopra, di definizioni decisive per comprendere la poetica saviniana, innanzitutto per il serrato confronto che opera Savinio tra pittura e scrittura ma anche perché qui viene data una decisa descrizione dell'occhio e dello sguardo dell'artista, che deve essere capace di catturare l'oscurità e riproporre l'aspetto degli spettri.

La casa ispirata è ambientato nel 1914 a Parigi, poco prima dello scoppio della prima guerra mondiale. Il titolo scelto da Savinio mette subito in luce il tema principale, quello della casa infestata, ovvero una casa contrassegnata da «un'acquisizione intensa e immediata di impulsi spirituali o pratici, di presunta origine superumana» ²⁶⁷.

Si specifica quindi fin da subito un carattere fondamentale del racconto, quello della sua ambientazione fantastica, e nello stesso tempo anche la

²⁶⁶ Nella sua *Postilla filologica* al saggio su Savinio *Nel grave silenzio della casa ispirata*, Ferdinando Amigoni analizza le differenze tra le due versioni. Su questo testo inoltre Savinio tornò a lavorare intorno alla metà degli anni '40 poiché, come testimoniano i carteggi saviniani, si era creata la possibilità per una traduzione in francese ed in inglese del romanzo. Fu infatti chiesto a Savinio stesso di scrivere la prefazione; nonostante la traduzione non venne mai portata a termine, Savinio scrisse la prefazione.

²⁶⁷ F. Amigoni, *Fantasmi nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 41.

conseguente situazione, surreale, in cui si troverà ad agire il soggetto narrato. Il tema della casa, centralissimo in tutta l'opera di Savinio ²⁶⁸ è nello stesso tempo fondamentale per comprendere fino in fondo la sua poetica di uomo senza casa. Sono moltissime le occorrenze dell'abitazione nella sua opera: si pensi, ad esempio, all'ultima parte di *Hermaphrodito*, l'opera che precede la *Casa ispirata*, che si intitola proprio *Orazione sul tetto della casa* e che rappresenta un punto di contatto molto importante tra le due opere, come se l'una fosse il proseguimento dell'altra. Nell'*Orazione* il tema della casa o, più in generale, della dimora, viene incarnato da una descrizione del popolo ebraico, popolo che ha nell'erranza una delle sue nature più profonde, e in cui la «coscienza della nazionalità è tanto più tenace ch'essa per ora si limita a un pio desiderio» ²⁶⁹. Inoltre, nello stesso romanzo *La casa ispirata* sono rappresentate da Savinio due case, una infestata e una invece in costruzione che, a differenza della prima, non è abitata da spiriti. Infine, quella che è considerato da molti come una delle sue opere più importanti ha, ancora, il termine nel titolo: *Casa La vita*.

Tutti questi fattori ci portano a sottolineare ancora una volta l'importanza del tema nell'opera di Savinio, un tema che si nutre anche di un aspetto più strettamente legato a quello che è qui il nostro interesse in quanto Savinio trasferisce tra le mura delle case le sue ossessioni, donando quindi una conformazione unica e personale alla sua rappresentazione.

Innanzitutto la casa è per Savinio, come detto, simbolo e incubatrice delle inquietudini personali: è interessante, da questo particolare punto di vista, fare riferimento a ciò che scrive uno storico dell'architettura, Anthony Vidler, in un testo dal titolo emblematico, *Il perturbante nell'architettura*. In questi saggi

²⁶⁸ Di questo si è già parlato: a partire dal suo soprannome dato da Papini e Soffici di «pellegrino appassionato», tutta la sua vicenda è legata ad una resistenza all'attrazione che viene dalla casa, che quindi assume un carattere inquietante e surreale, sia nei racconti e romanzi sia nelle sue pitture di interni, tanto da divenire, alla stregua di Lacan, il luogo di genesi dell'angoscia allo stato puro. I protagonisti della casa diventano allora uomini dall'aspetto bestiale, gli arredamenti vengono coinvolti in un processo metamorfico che li rende viventi, la casa diventa il simbolo di una crisi dell'età moderna che colpisce la borghesia e che culmina in uno straniamento all'interno delle pareti domestiche.

²⁶⁹ A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 187.

Vidler sottolinea come il tema delle presenze estranee nelle case si attesti in ambienti di tipo borghese, come è la casa Lemauzy dove trova ospitalità il protagonista del romanzo di Savinio, e come questa sia una paura proprio di natura borghese. Si tratta, secondo Vidler, di una preoccupazione che sorge in corrispondenza del posto sociale sempre più elevato che la borghesia inizia ad occupare, una posizione che quindi inizia a tradire, in maniera inconscia, la propria origine popolare. Questo dinamismo incontrollato è ciò che porta questo gruppo sociale, ad inizio '900, a sentirsi fuori posto. Per questo la casa, dietro un'apparenza rassicurante e familiare, diventa luogo di lugubre e misteriose manifestazioni:

Al centro dell'angoscia provocata da simili presenze estranee c'era un'insicurezza di fondo: quella di una classe di recente istituzione, che non si sentiva completamente a casa in casa propria. In questo senso potremmo caratterizzare il perturbante come la quintessenza della paura di tipo borghese.²⁷⁰

Altro fattore che Vidler sottolinea come decisivo, sulla scia degli studi di Benjamin su Baudelaire e su Parigi, è la nascita delle metropoli, un ulteriore elemento spiazzante e nuovo. Si tratta di un'occorrenza che trova riscontro nel romanzo di Savinio, ambientato non a caso proprio a Parigi, città che certo asseconda l'autobiografismo deviato del romanzo²⁷¹, ma che è anche il simbolo di questa trasformazione urbana portatrice di preoccupazioni e paure. Benjamin, ad esempio, si concentra sulla descrizione della folla che inizia a riversarsi nelle strade, anch'essa fonte di paura ed inquietudine, ma la vera novità secondo Vidler, risiede non tanto in questo ma in una questione ad essa correlata e cioè nella nuova fruizione degli spazi, di cui ovviamente cambia la percezione, e nel

270 A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

271 *La casa ispirata*, può essere considerato, come detto dallo stesso Savinio, come il racconto, distorto, della sua esperienza parigina, una delle molte città in cui Savinio ha vissuto.

conseguente estraniamento e spaesamento, caratteristiche principi delle rappresentazioni artistiche del ventesimo secolo, che vanno ad investire anche il campo della letteratura e quindi anche l'opera di Savinio e le sue descrizioni della casa, della città e degli spazi.

Un'ultima considerazione preliminare riguarda proprio le tinte autobiografiche di questo romanzo che può essere considerato, come sottolineato dallo stesso Savinio, il racconto, distorto, della sua esperienza parigina, una delle molte città in cui Savinio ha vissuto. Il movimento perpetuo di Savinio per l'Europa, aver vissuto un'esistenza in numerose case, in più città e nazioni, rappresenta senza dubbio per lui un vero e proprio dramma personale. La miglior definizione di questo stato d'animo è stata data probabilmente da Maurizio Calvesi che riesce a gettare la forza di questo sentimento all'interno della creazione artistica e letteraria di Savinio:

Ecco il profondo e autentico dramma di Savinio, del senzacasa e senzapatria, tra la Babele delle lingue, in cerca della propria identità, del Grande Padre e dell'arca, della casa solida e squadrata, l'opposto della cilindrica torre di Babele.²⁷²

L'abitazione o, più in generale, lo spazio domestico, figura come il luogo che, più di ogni altro, «circoscrive lo spazio del dentro, fino a trasfigurarsi in proiezione dello stesso corpo», «disegna la topografia dello spazio intimo, è il primo universo, rifugio e deposito della continuità»²⁷³. La casa, secondo Gaston Bachelard che ne rilegge la struttura proprio attraverso i paradigmi della psicoanalisi, «è un corpus di immagini che forniscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità»²⁷⁴ e quindi si trasforma naturalmente in metafora

272 Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 131.

273 A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008, p. 25. Si veda in particolare, all'interno di questo formidabile saggio sul rapporto tra la memoria e i luoghi, il capitolo intitolato *La memoria spezzata*, pp. 7-46.

274 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, p. 45.

di sicurezza. Assecondando anche le teorie di André Leroi-Gourhan contenute in *Il gesto e la parola*, l'abitazione risponderebbe inizialmente alla delimitazione di un perimetro di sicurezza e di un rifugio chiuso:

L'habitat, o casa, risponde dunque al bisogno primario di mettere ordine (a partire da un punto dato) in contrapposizione al caos dell'esterno. [...] La casa è dunque, fin dalle origini, un principio d'ordine tale da permettere all'uomo di interpretare i dati della realtà circostante.²⁷⁵

Se però la casa si fa luogo per eccellenza del ricordo e di un tempo sospeso che richiama continuamente l'origine, è evidente come tale meccanismo in Savinio si inceppi: «l'orfano dunque è il “senzacasa”»²⁷⁶. Questo però non significa che tale tipo di ragionamento non possa esistere: esso porta ad una riflessione differente sugli strumenti, ma è comunque riconducibile a quello detto sulla casa fino a questo momento per il suo risultato. Lo strumento che Alberto Savinio utilizza è quello del registro fantastico o, ancora meglio, della *rêverie*, di cui parla anche Walter Benjamin nei suoi *Passages* proprio quando riflette su come esperire lo spazio, in un capitolo emblematicamente intitolato *Casa di sogno*:

Uno degli impliciti presupposti della psicoanalisi è che la netta opposizione tra sonno e veglia non abbia alcuna validità per la forma di coscienza empirica dell'uomo, e si risolva piuttosto in un'infinita varietà di concreti stati di coscienza, condizionati dai più diversi gradi dell'essere sveglio di ogni possibile centro psichico.²⁷⁷

È attraverso questo filtro che il mito della casa vive nell'opera di Savinio, ed è anche per questo che l'abitazione non può che essere «ispirata»

275 A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, p. 29.

276 F. Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, p. 59.

277 W. Benjamin, *I Passages di Parigi*, p. 454.

(«La casa era ispirata. Una sottile animazione circolava entro i muri scavati dall'industria dei geni che vi alloggiavano in gran copia»²⁷⁸), contrassegnata quindi da impulsi soprannaturali o presenza spirituali di cui non è possibile comprendere la realtà della manifestazione. Seppur la chiusura del romanzo sposti improvvisamente l'asse del genere verso la letteratura fantastica, fino a quel momento Savinio crea una sorta di fantastico quotidiano che «sfugge al principio di realtà e vuole rispondere a uno scuro, lusinghiero, vitalistico disordine dei sensi»²⁷⁹. Importante è comunque sottolineare ulteriormente come il romanzo di Savinio rifugga qualsiasi forma di spiritualismo perché tutte le apparizioni sono legate sempre alle inquietudini e alle preoccupazioni dei protagonisti. Emblematica da questo punto di vista la chiusura del primo capitolo, dove il narratore si lancia in una vera e propria dichiarazione di metodologia che dà a queste apparizioni uno statuto ben preciso e definito: «presi dunque a interrogare gl'indizi, i segni, i presagi, che nel secolo nostro hanno sostituito tutte le manzie, mercè le quali i nostri maggiori preconoscevano il futuro»²⁸⁰.

Non è secondario il fatto che il narratore dia una precisazione sull'ora in cui questi spiriti scelgono di apparire, nelle «ore suadenti di misteri, ricreative per i geni dell'abitazione», cioè in quel momento preciso momento in cui la luce inizia a trasformarsi in buio:

La saturità spiritica della casa era più sensibile nelle ore crepuscolari, quando i suoi abitatori umani navigavano lontano, sul tempestoso mare della grande città. L'obliqua luce del vespro traguardava per le tende ingiallite delle finestre, accendeva fallaci bagliori nelle appassite dorature del soffitto basso, brunito dal fumo della lampada che da anni e anni illustrava le notti della vetusta sala.²⁸¹

278 A. Savinio, *La casa ispirata*, p. 249.

279 S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 25.

280 A. Savinio, *La casa ispirata*, p. 199.

281 *Ivi*, p. 250.

Si tratta anche in questo caso di un momento intermedio, proprio come quello sfumato tra il sonno e la veglia o l'ingresso improvviso della vita dell'inconscio nella vita presente. Non potendo però verificare, e anche Savinio su questo si mantiene per tutto il romanzo in una posizione ambigua, la vera natura di queste apparizioni, la realtà assume allora la forma di una sorta di ologramma in cui lo sguardo doppio del poeta, indaga:

Gli occhi non guardano né assieme né contemporaneamente. Lo sguardo se lo scambiano. Le due pupille non s'incontrano mai sopra lo stesso punto. Lavorano a vicenda: una per volta. Penso al gioco che corre continuamente tra i nostri due occhi. Mentre uno guarda, l'altra riposa. A noi sembra, soprattutto quando miriamo a lungo un oggetto, che lo guardiamo con ambedue le pupille. Queste invece non fanno se non alternarvisi sopra. Ma con tale rapidità, con tale precisa combinazione dei due sguardi, che l'alternanza riesce del tutto inavvertibile, e resta l'illusione dello sguardo continuato. Di questa illusione, anche il monocolo partecipa. Benché lo sguardo suo, che alternarsi non può da occhio a occhio, torni e ritorni sulle cose; benché ci torni e ritorni in tanti momenti separati, divisi da pause brevissime e durante le quali la pupilla gira intorno al punto mirato, come tentasse il contorno del bersaglio prima di «fare centro». Questa non contemporaneità degli occhi risulta chiaramente nella fotografia.²⁸²

A sottolineare l'importanza di questo particolare momento del giorno sta anche il fatto che uno degli accadimenti decisivi del romanzo avvenga proprio durante uno di questi stati di semioscurità.

Precisamente nel momento in cui «il giorno era per tirare il fiato»²⁸³, il protagonista si trova ad osservare una scena che sarà decisiva anche per la successiva follia dell'altro personaggio, Marcello. In quel frangente il ragazzo vaga per la sala con un andamento «tra di ubriaco e di sonnambulo»²⁸⁴ e

282 A. Savinio, *Mistero dello sguardo*, in R. Tordi (a cura di), *Mistero dello sguardo: studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 145.

283 A. Savinio, *La casa ispirata*, p. 252.

284 *Ibid.*

Savinio assiste al mancato rapporto sessuale tra Marcello e la madre che, appena si accorgono della presenza di un'altra persona fuggono: ma è troppo tardi perché anche «gli spiriti se n'erano partiti». Come nota Ficara, lo scoppio della risata del narratore, che è nello stesso tempo protagonista della vicenda e creatore, è una sorta di compiacimento per la consapevolezza che «la scrittura diventa strumento di conoscenza, metodo di esplorazione, laboratorio di ricerca». Tutto questo avviene all'interno della casa e nel luogo che ne rappresenta il suo ventre più oscuro.

La casa è dunque ricca di aspetti inquietanti e non a caso all'inizio del romanzo, durante la cena in casa Lemauzy dove il narratore, appena arrivato a Parigi, ha scelto di rimanere a vivere, si presenta immediatamente un fatto strano, che sottolinea ancora il dramma della mancanza all'interno delle mura domestiche. Il momento conviviale per eccellenza della vita casalinga quotidiana, quello della cena con tutti i membri attorno al tavolo, viene immediatamente macchiato dall'immagine di un vuoto: non appena tutti i commensali hanno preso il loro posto per la cena attorno al tavolo, Savinio scrive:

Come fummo tutti seduti, notai che, spaventosamente, un posto all'estremità della tavola era rimasto vuoto. Su quella sedia priva del suo padrone, pesava la fatalità di un oscuro pericolo. A fine però di sgombrare l'orrore che intorno quel buco spirava, cercai di smargarlo mediante una giustificazione mite e accettabile.²⁸⁵

La necessità e il desiderio di trovare una dimora si scontra quindi sin da subito con un vuoto da colmare che sta proprio a rappresentare un'assenza nella vicenda personale di Savinio.

In ogni caso è nella grottesca casa della famiglia Lemauzy che Savinio decide di rimanere, non prima però di aver valutato con estrema precisione la

285 *Ivi*, p. 204.

zona limitrofa e studiato i segni e i presagi che circondano l'abitazione. Questa minuziosa analisi dell'ambientazione, la descrizione precisa degli ambienti dove si inizia già ad avvertire che presto accadrà qualcosa di natura sovranaturale, è un carattere abbastanza comune ²⁸⁶ all'interno della letteratura fantastica che ha per oggetto la casa ispirata. Una scelta decisa questa di Savinio, confermata anche dal fatto che, escluso un solo capitolo, tutto il romanzo si svolge all'interno della casa. Una scelta di ambientazione molto rigida che comunque non impedisce di instaurare un dialogo continuo tra quello che è nella casa e ciò che si muove fuori, ma questo superamento delle mura domestiche accade soltanto attraverso uno sguardo che passi da porte o finestre, uno sguardo che muove sempre dall'interno verso l'esterno.

Savinio descrive i particolari abitanti della casa, soffermandosi non solo sui già eccezionali membri della famiglia, ma soprattutto sulle presenze che popolano gli spigoli, i mobili, i corridoi e le mura della villa. Per questa descrizione Savinio si affida alle teorie sulla percezione contenute nel saggio di Schopenhauer *Sulla visione degli spiriti* ²⁸⁷, un impianto teorico attraverso cui leggere le presenze nella casa come proiezioni di drammi e nevrosi personali. In questo saggio infatti Schopenhauer sostiene la possibilità che le visioni corrispondano ad immagini giunte al cervello non dai sensi, ma dall'intelletto ²⁸⁸: un procedimento simile a quello che accade con i sogni che

286 Su questo particolare aspetto si veda per completezza e sintesi, R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

287 A questo proposito, la lettura più completa dei legami tra Schopenhauer e *La casa ispirata*, di Savinio si rintracciano in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, in particolare nel capitolo *Per una letteratura metafisica: il Saggio sulle visioni di spiriti*, pp. 260-270, dove Italia ricostruisce anche i punti di contiguità tra l'estetica metafisica descritta da Savinio in Valori Plastici con la poetica del soprannaturale di Schopenhauer.

288 «La nostra intuizione del mondo esterno non è semplicemente sensibile, ma in primo luogo intellettuale, cioè cerebrale. I sensi non danno nulla di più che una semplice impressione nel loro organo, cioè un materiale in sé molto povero, da cui l'intelletto soltanto, applicando la legge della casualità da esso conosciuta a priori, e così pure le forme a priori in esso insite dello spazio e del tempo, può costruire questo mondo corporeo. L'eccitazione a questo atto intuitivo parte naturalmente, nello stato normale di veglia, dall'impressione dei sensi, che è l'effetto cui l'intelletto attribuisce una causa. Perché tuttavia non dovrebbe essere possibile, che una volta tanto uno stimolo proveniente da tutt'altra parte, cioè dall'interno dell'organismo stesso, possa giungere al cervello e essere elaborato da questo per opera

«presentando una realtà assolutamente simile all'originale, ma non veicolata dai sensi assumono la loro materia e il loro spunto da qualche parte, non sappiamo però da quale»²⁸⁹.

Il cervello può quindi creare delle immagini che nascono da uno stimolo interno e costruire delle immagini che sono in tutto e per tutto simili a quelle che invece trovano luogo di generazione nei sensi esterni. Schopenhauer definisce questo con la fortunata espressione «seconda vista», concetto che Savinio farà suo nel corso di tutta la sua opera e per la quale intende:

La facoltà di sognare qui esaminata è in realtà un secondo potere di intuizione, non mediato come il primo dai sensi esterni, ma identico a quello per quanto riguarda la natura e la forma dei suoi oggetti. Dal che si può dedurre che tanto l'uno quanto l'altro è una funzione del cervello.²⁹⁰

In disaccordo però con l'utilizzo fatto di questa formula da coloro che l'hanno teorizzata, Schopenhauer sceglie un'altra denominazione, «organo del sogno»²⁹¹ che è anche più precisa nell'evitare di incorrere nell'errore di posizionare questo particolare tipo di percezione sullo stesso piano del sogno. La «seconda vista» sarà per Savinio uno strumento teorico per assecondare la ricerca di una realtà che superi quella della percezione fisica e, dunque, uno dei luoghi centrali della teorizzazione metafisica. Come nota Paola Italia²⁹², particolarmente importante sarà per Savinio, all'interno del testo di Schopenhauer, un passaggio che «prova il carattere di veggenza dell'esperienza artistica» e si inserisce nella sua ricerca di un'essenza della realtà che oltrepassi

della sua particolare funzione e conformemente al meccanismo di quest'ultima, allo stesso modo che nell'altro caso? Dopo questa rielaborazione la differenza della materia originaria non sarebbe più riconoscibile, come nel chilo non è più riconoscibile il cibo, onde quello proviene». A. Schopenhauer, *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parerga e paralipomena*, Milano, Adelphi, 1981, p. 312.

289 P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 260.

290 A. Schopenhauer, *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, p. 326.

291 *Ivi*, p. 327.

292 P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 263.

i caratteri maggiormente evidenti della stessa:

In questa seconda vista dunque la visione, sorgente qui come sempre anzitutto dall'organismo, raggiunge il grado di verità oggettiva e reale, e rivela così una specie di collegamento fra noi e il mondo esterno del tutto differente da quello comune e fisico. Essa rappresenta il parallelo, nello stato di veglia, dei gradi supremi della chiaroveggenza ipnotica. Propriamente essa è un perfetto sogno vero durante la veglia, o quanto meno in uno stato che si verifica per pochi istanti durante la veglia.²⁹³

Tale procedimento obliquamente gnoseologico non investe solo il narratore-personaggio Savinio, ma trova una delle sue occorrenze più forti nel personaggio di Marcello. Dopo essere scomparso misteriosamente per tre giorni, Marcello, «lacerato sfinito trasognato, riapparve nella casa ispirata»²⁹⁴, ma già da un primo sguardo non è più lo stesso e mentre viene trasportato in camera per riposare ripete continuamente «L'ho visto... l'ho conosciuto» oppure «Ho visto lui»²⁹⁵, creando incomprendimento e incredulità in chi lo attornia. Quella stessa sera la madre, che gli sta vicino «nella camera dell'inferno»²⁹⁶, dice a Savinio che il figlio è morto ma il protagonista avverte il flebile respiro del ragazzo. Ecco allora un'altra situazione di limbo, ancora una volta tra la vita e la sua assenza, ritorna di nuovo lo stato della mezza-morte. In questo stato di *trance* la percezione di Marcello si amplia così tanto da portarlo ad imbattersi in Dio, con il quale trascorre tre giorni tra Parigi e il cielo dopo averlo incontrato sotto sembianze umane alla basilica del Sacro Cuore. Questo eccezionale avvenimento ha su Marcello un'influenza così forte da farlo avvicinare alla perdita di senno: «era tanto illuminante ciascuna sua parola che nella mente di Marcello il buio di grado in grado si schiariva» e «ogni mistero

293 A. Schopenhauer, *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso*, p. 384.

294 A. Savinio, *La casa ispirata*, p. 297.

295 *Ivi*, p. 298.

296 *Ivi*, p. 299.

antico andava dileguando»²⁹⁷. Ecco che allora lo stato di mezza-morte, cominciato nei tre giorni e che ancora prosegue nei primi giorni a casa, costituisce per Marcello un momento di crescita e conoscenza al massimo livello:

L'animo dell'adolescente si lasciava rapire da un'altalena invisibile, che dalla cruda realtà del mondo lo sollevava negl'ineffabili vortici dello spazio. [...] L'adolescente tutto dimenticò di sé, e l'ombra del passato gli vanì dalla memoria, come ricordo di sogno ingiocondo all'aurora di giorno felice.²⁹⁸

L'esperienza di Marcello, per tutto il romanzo particolarmente sensibile ai richiami spiritici della casa, che lo portano ad assumere comportamenti strani e perturbanti, è anch'essa iscritta sotto le teorie di Schopenhauer.

In ogni caso nell'abitazione della famiglia Lemauzy dove il protagonista risiede come un ospite, accadono molti fatti strani, si presentano segni e presagi che finiscono per realizzarsi, soprattutto il narratore avverte la presenza sensibile degli spiriti dentro la casa ma non se ne impressiona più di tanto, come a confermare la possibile e pacifica esistenza tra entità fisiche e metafisiche:

Con tanta simpatia questi spiriti faccendoni si mischiano nelle compagnie degli uomini. [...] Il piantito, i mobili, le stoffe, i cortinaggi ospitavano intere frotte di quei demoni pacifici e casalinghi. Mentre i più tardi si stavano annidati negli angoli o sonnecchiavano sotto il divano e le poltrone monumentali, quelli più giovani e svarioni carolavano nelle pieghe dei tappeti, oppure si lasciavano sdruciolare lungo gli orli delle tende polverose. Uno sciame di genietti iperefile si era appollaiato dentro la rosea garza che come nube tramontina abbigliava vaporosamente il lampadario. [...] I giuochi degli esseri sottili si lasciavano avvertire a fruscii improvvisi, a soffi rapidi che fendevano il silenzio, a voli leggeri

²⁹⁷ *Ivi*, p. 305.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 304.

che correvano la sala senza che l'aria stagnante gravemente in essa fosse turbata mai nella stanchezza secolare.²⁹⁹

Della misteriosa scomparsa e ricomparsa dell'adolescente Marcello già si è detto, ma si assiste anche ad altri avvenimenti che esulano dalla normalità, come l'apparizione del fantasma di Fantomas a Savinio stesso oppure la consegna della notizia della morte di Marcello da parte di una statua equestre che entra dalla finestra. Ciò che comunque qui è interessante rilevare è come, questi squarci della realtà che fanno capolino nel romanzo non possano essere semplicemente derubricati come occorrenze fantastiche. Questo innanzitutto perché la macchina narrativa saviniana non dà adito a pensare al racconto come un semplice esempio di letteratura fantastica, dall'altra parte perché, come già si è accennato, gli scricchiolii del reale all'interno della casa stanno a rappresentare anche l'inserimento dentro di essa dei caratteri psicologici dei suoi inquilini.

Essendo lo stesso Savinio uno degli abitanti di questa casa, può dunque essere interessante indagare attraverso gli schemi psicoanalitici la natura della costruzione, cercando di capire cosa questi eventi significhino per l'autore anche in rapporto alle teorie freudiane sull'abitazione. Quindi il tema della casa è centrale nella poetica di Savinio anche da un punto di vista inconscio e onirico, come un rimosso verrebbe da dire utilizzando la terminologia freudiana. È comunque doveroso ricordare che certamente in Savinio non agiva il desiderio di applicare in maniera quasi meccanica le teorizzazioni freudiana, ma certo si può dire che un legame esiste, soprattutto se si pensa all'idea, comune a Savinio e Freud, del collegamento tra il soprannaturale e le rappresentazioni della psiche.

In *L'interpretazione dei sogni* e in *Introduzione alla psicoanalisi* Freud indaga i legami tra la casa e l'inconscio nel momento del sogno:

299 *Ivi*, pp. 249-250.

Il corpo umano nella sua totalità è rappresentato dalla fantasia onirica come una casa, i singoli organi come parti della casa. Nei sogni da stimolo dentario, alla bocca corrisponde un atrio col soffitto a volta, e al passaggio dalla faringe all'esofago una scala.³⁰⁰

Il corpo umano viene raffigurato spesso nel sogno mediante il simbolo della casa. Proseguendo questa raffigurazione, abbiamo visto che le finestre, le porte e i portoni sono gli accessi alle cavità corporee, e che le facciate sono lisce o provviste di davanzali e sporgenze che servono d'appiglio. Lo stesso simbolismo si trova nell'uso linguistico tedesco, che saluta confidenzialmente un buon conoscente chiamandolo “vecchia casa”.³⁰¹

Se in ogni caso questa non è la sede per addentrarsi nella lettura dell'opera di Savinio attraverso l'impianto teorico freudiano³⁰², è comunque importante tenere presente, come suggerisce Stefano Lazzarin in un suo saggio sulle case infestate³⁰³ e Ferdinando Amigoni in un suo contributo dal titolo *Noli tangere matrem*, che lo scrittore Savinio innanzitutto conosceva l'opera di Freud ma soprattutto ne condivideva l'opinione circa il soprannaturale come proiezione delle forze psichiche, tanto che, nella sua opera, si serve spesso di simboli e materiali del sogno. Postulati questi punti, sarà lecito appoggiare l'ipotesi avanzata anche da Amigoni, che vede nelle case rappresentate da Savinio, «trasparenti metafore dei caratteri psichici e morali dei suoi abitanti»³⁰⁴: i fantasmi che abitano la casa sono quindi gli stessi fantasmi che

300 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, p. 216.

301 *Ivi*, p. 223..

302 Si rimanda, per questo, al saggio di Ferdinando Amigoni in cui vengono messi in luce gli aspetti psicoanalitici dell'opera saviniana nonché vengono esposti luoghi di Savinio che corroborano l'ipotesi di una conoscenza dello scrittore delle teorie di Freud: F. Amigoni, *Noli tangere matrem*, «Il piccolo Hans», 4, 1998, pp. 291-311.

303 S. Lazzarin, “*Ces terrifiantes histoires de maisons hantées*”. *Su alcune case infestate del Novecento italiano*, in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, vol. 31, maggio/dicembre 2002.

304 F. Amigoni, *Fantasmi nel Novecento*, p. 54.

costellano la vita psichica di Savinio.

Nel suo romanzo *Amour fou*, successivo a quello di Savinio poiché pubblicato nel 1937, André Breton inserisce pienamente nella sua opera il tema della casa infestata, ma lo fa anche in questo caso non chiudendosi negli steccati del genere fantastico, ma dando alle case, le costruzioni e i suoi abitanti le regole del sogno. Si può prendere a campione un'immagine domestica che appare in questo romanzo per dare illustrazione di questo procedimento:

La donna che era entrata pareva avvolta in un vapore – vestita di fuoco? – ogni cosa scoloriva, si raggelava accanto a questa tinta sognata su un accordo perfetto di ruggine e di verde: l'antico Egitto, una piccola felce indimenticabile rampicante al muro interno di un vecchissimo pozzo, il più largo, il più profondo e il più buio di tutti quelli su cui mi sono chinato. [...] L'avevo già vista penetrare due o tre volte in questo luogo: mi era stato annunciato ogni volta, prima di mostrarsi ai miei occhi, da non so quale brivido da spalla a spalla.³⁰⁵

In un suo testo successivo a *L'amour Fou, Arcane 17*, racconto fitto di visionari arabeschi e facente parte di una trilogia che inizia con *Nadja* e passando proprio attraverso *L'amour Fou* giunge fino ad esso, Breton dà una definizione molto precisa di questo sguardo sul reale, una definizione che, per converso, si può applicare anche allo sguardo di Savinio. Confrontando le date di pubblicazione di queste opere, ricordando che *La casa ispirata* è del 1920, mentre *Nadja* del 1928 e *L'amour fou* del 1937, è evidente come lo scrittore italiano si situi anche in questo caso in anticipo rispetto non solo alle teorizzazioni di Breton ma anche sulla loro messa in pratica:

Ma ora vi invoco perché sono conscio di non potere più nulla senza un segno da parte vostra, geni che presiedete segretamente questa alchimia, voi, signori della vita poetica delle cose. Una vita che è al di là della vita degli esseri e che pochi sono capaci di concepire come reale, e, a maggior

305 A. Breton, *L'amour fou*, Einaudi, Torino, 1974, p. 49.

ragione, di vivere, benché interferisca continuamente con la vita ordinaria.³⁰⁶

2.5.1 *Un romanzo fantastico?*

In una valutazione sul genere di questo romanzo, e facendo riferimento anche all'autobiografismo che ne attraversa il racconto, sembra assumere un aspetto decisivo l'episodio dell'apparizione del fantasma Fantomas verso la fine della storia. È il narratore, nonché il protagonista e autore, ad assistere al miracolo dell'apparizione sul tetto del teatro dell'Opera. Uno dei frequentatori di casa Lemauzy, l'abate gesuita Chardonel durante una discussione incentrata proprio sull'esistenza dei fantasmi a partire dall'incontro di Savinio, sorprendentemente per un uomo religioso conferma l'esistenza di Fantomas e dice alla tavola di casa Lemauzy:

Se Iddio si è rivalso di colui che voi chiamate il brigante Fantomas per toccare con la Sua grazia il nostro amabile signor Savinio, è perché avrà riconosciuto nel signor Savinio stesso un che di brigantesco e di per così dire fantomatico.³⁰⁷

Oltre all'importante apparizione della parola «fantomatico», di cui si è parlato in merito ai saggi teorici di Savinio, in questo passaggio spunta improvvisamente il nome dell'autore del libro, confermando quello che si è portati a pensare sin dalle prime pagine, e cioè che sia lui stesso a ricoprire il ruolo di protagonista, anche se non è mai stato nominato fino a questo momento. L'apparizione del nome di Savinio non può in alcun modo essere considerata come una occorrenza casuale o di poco conto, anche perché da un punto di vista teorico e sulla scia degli studi sul genere autobiografico di

306 A. Breton, *Arcano 17*, Napoli, Guida Editori, 1985, p. 62.

307 A. Savinio, *La casa ispirata*, p. 310.

Lejeune, trasformerebbe il romanzo in un'autobiografia. È lecito allora chiedersi a che genere appartenga *La casa ispirata*, se sia un racconto autobiografico che riporta la realtà e alcuni trascorsi dell'autore oppure un romanzo di genere fantastico.

Savinio ebbe modo di dire:

La mia opera è in parte una precisa ed estesa autobiografia. In *La casa ispirata* è narrata una mia avventura parigina, anteriore al 1914 e protratta nel primo anno della Grande Guerra.³⁰⁸

Savinio crea dunque un romanzo che è un congegno preciso e senza cedimenti, in cui non è possibile sciogliere con certezza il dubbio se si tratti, formalmente, di un'autobiografia o di un romanzo fantastico, nonostante le apparizioni dei fantasmi e gli avvenimenti surreali. Da questo punto di vista Savinio asseconda le esigenti definizioni teoriche sul genere fantastico di Castex, di Caillois e di Todorov, che rispettivamente scrivono:

Il fantastico non va confuso con le storie d'invenzione convenzionali sul tipo delle narrazioni mitologiche o dei racconti delle fate, esso è al contrario caratterizzato da un'intrusione repentina del mistero nel quadro della vita reale; è collegato in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli dell'incubo o del delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori.³⁰⁹

Il fantastico manifesta uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo della realtà. Il fantastico è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso dell'universo reale.³¹⁰

308 Citato in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 227.

309 P. G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, citato in R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 50.

310 R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, citato in R. Ceserani, *Il fantastico*, p. 50.

In un mondo che è sicuramente il nostro, si verifica un avvenimento che non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi oppure l'avvenimento è realmente accaduto. Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza.³¹¹

Ma se, fino alla fine del romanzo tale equilibrio si conserva, la scena che chiude il libro contribuisce a spostare l'opera nel campo del fantastico. Si tratta della scena in cui alla famiglia viene comunicata la morte in guerra del figlio Marcello:

Dentro il vano della finestra apparve una statua equestre. Ma spaccatosi d'un tratto il piantito e squarciatosi il suolo sotto a quello, le voci dell'interno orrendamente si sparsero sulla terra. Al primo latrato che strappò il silenzio, un altro seguì, poi un altro e un altro ancora. Rotta la fissità dell'attesa a quell'abbaio infernale, un gran vento di terrore buttò lo sconvolgimento tra i fantasmi. Questi si slanciarono in gruppo sulla paralitica a soffocarne l'orrenda voce, che dopo anni e anni di mortale silenzio, ora per la prima volta riecheggiava.³¹²

È una statua equestre, un essere normalmente inanimato, nonché una figura cara all'arte metafisica, a lasciare il documento che attesta la morte del giovane Marcello Lemauzy. Come nota Amigoni, sono proprio queste pagine che spingono a definire la natura del romanzo:

Solo alla fine, dopo aver costruito un mondo parallelo a quello in cui noi lettori siamo immersi, l'autore fantastico può aprire quella falla che ne compromette la solidità.³¹³

311 T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 26.

312 A. Savinio, *La casa ispirata*, p. 346-347.

313 F. Amigoni, *Fantasmi nel Novecento*, p. 63.

Un fantastico che quindi indaga ed esaurisce un topos cardine del genere, magistralmente declinato da Savinio attraverso l'utilizzo di materiali personali, la cui declinazione oscilla continuamente tra genere fantastico e autobiografico: ancora un proprio surrealismo che dà una forma all'informe.

2.6 «L'inconscio è un linguaggio»: psicoanalisi e letteratura

L'inserimento a questo punto di un paragrafo dedicato al rapporto tra linguaggio e psicoanalisi è dovuto al fatto che un'indagine di questo tipo certo fornisce una sovrastruttura determinante nell'interpretazione dell'opera saviniana. Se, come si è già detto, la lettura dell'opera di Savinio non può essere compiuta attraverso la messa in luce di meccanismi freudiani trasferiti nella scrittura, è però decisamente interessante indagare il linguaggio saviniano alla luce delle scoperte della psicoanalisi poiché Savinio era a conoscenza delle teorie freudiane, questione già indagata ma che qui giova ripetere. Al di là di questi aspetti, un'ulteriore convinzione ci spinge ad assecondare questa idea, ovvero che il frutto certamente più importante, rivoluzionario, delle teorie freudiane è stato sicuramente il riconoscimento del vero potere dell'Io, la sottrazione della sua disposizione sull'uomo a favore dell'inconscio³¹⁴, riconoscendo in esso la vera voce dell'individuo, tema certo non di poco conto in Savinio. Questo però certo non può giustificare un'ermeneutica del testo letterario totalmente fondata su questa premessa: essendo infatti l'inconscio ciò che muove il pensiero dell'uomo allora tutto potrebbe essere interpretato tramite psicoanalisi. Ma fondando Savinio la sua poetica, come si è tentato di mettere in luce fino a questo momento, sulla psiche, tale via sarà allora percorribile con una fiducia maggiore nello strumento.

Non è poi un aspetto meno importante per la nostra ricerca l'utilizzo che il surrealismo ha fatto del discorso psicoanalitico. Attraverso questa luce sarà possibile evidenziare ancora il legame tra Savinio e la scuola francese e altresì illuminare alcuni luoghi che a prima vista potrebbero sembrare non troppo contigui al surrealismo. È lo stesso caso del romanzo *La casa ispirata*, dove il plot non può essere ridotto solamente all'utilizzo di uno stilema della letteratura

314 «Con questo termine intendiamo esclusivamente ciò che può suggerirvi il far riferimento alla parola che vi è sfuggita o alla tendenza perturbatrice dell'atto mancato, intendiamo cioè "inconscio in un determinato momento"»; S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 110.

fantastica, ma deve anzi essere indagato pure in questa differente direzione.

Merita infatti porre attenzione al legame tra la psicoanalisi e il surrealismo perché questo utilizzo dello strumento da parte dei surrealisti, certo illumina anche certi aspetti della poetica saviniana e quindi crea altresì un collegamento diretto con la scuola francese di Breton.

Volendosi porre con «uno spirito realmente nuovo»³¹⁵, Breton scrive che con il termine surrealismo si intende «un certo automatismo psichico che corrisponde assai bene allo stato di sogno», segnando già un legame importante con gli studi della psicoanalisi. L'ispirazione dunque non arriva solo dalla realtà ma viene altresì mediata da una dimensione che la supera e che può essere acquisita solo attraverso il sogno e l'immaginazione. Gli studi di Sigmund Freud forniscono «armi insostituibili»³¹⁶ ai surrealisti, come scrive direttamente lo stesso Breton nel primo *Manifesto del surrealismo*:

Bisogna ringraziare le scoperte di Freud. In forza di tali scoperte si manifesta finalmente una corrente d'opinioni per cui l'indagine umana si potrà spingere più lontano nelle proprie ricerche, finalmente autorizzata a non tener più solo conto di sommarie realtà. Per merito tuo l'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti. Se le profondità del nostro spirito racchiudono strane forze capaci d'aumentare le forze di superficie o di contrapporsi vittoriosamente ad esse: v'è tutto l'interesse a captarle prima, per poi sottometterle, se appare necessario, al controllo della nostra ragione. ... Giustamente Freud ha condotto la sua critica sul sogno. È inammissibile infatti che questa considerevole parte dell'attività psichica, abbia ancora richiamato così poco l'attenzione.³¹⁷

Breton situa la sua opera proprio sulle interferenze tra il sonno e la veglia, con la forte convinzione che il sogno sia parte dell'esistenza dell'uomo e che la letteratura debba trovarsi proprio nel punto di incontro tra questi due stati che non hanno il carattere dicotomico cui comunemente si pensa. La

315 M. de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 180.

316 F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977, p. 46.

317 A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, p. 17.

psicoanalisi così rappresenta il linguaggio ideale, e nuovo, per la rivoluzione di cui i surrealisti si fanno portatori.

La conoscenza di Savinio della psicoanalisi potrebbe derivare sia dalla conoscenza diretta dell'opera di Freud sia da una conoscenza indiretta, derivata dalla frequentazione degli ambienti parigini, e in particolare del suo nume tutelare Guillaume Apollinaire. In un testo riportato da Paola Italia nella sua monografia, questo legame che unisce Freud, la psicoanalisi e l'ambiente parigino viene illustrato precisamente dallo stesso Savinio:

Alcuni anni prima della guerra era apparso a Parigi un libriccino, per uso dei medici, stampato quasi alla macchia. I medici fecero orecchie da mercante, ma il poeta dei Calligrammes intese. E di quel librettino ov'erano esposte le ignegnose trovate del dottore-filosofo, fu un grand discorrere al Caffé di Flora (Parigi, Boulevard Saint Germain), frequentato allora da Rémy de Gourmont, Apollinaire, Soffici, Savinio, Cendrars.³¹⁸

Pur non avendo certezza della frequentazione di Savinio di queste discussioni, è indubbio che alcuni nuclei teorici della psicoanalisi appaiono nelle sue opere. Si pensi al riferimento al complesso di Edipo in *La casa ispirata* nel momento del mancato atto sessuale tra la madre e Marcello, oppure alle pagine di *Tragedia dell'infanzia*, e più in particolare «nel riconoscimento delle pulsioni sessuali alla base del comportamento del bambino» e nella «conseguente sottrazione dell'infanzia all'atmosfera di purezza e innocenza cui essa viene costantemente associata»³¹⁹.

Così come aveva fatto anche Breton nei suoi manifesti, uno dei maggiori esegeti dell'opera freudiana, Jacques Lacan, per definire le scoperte del maestro della psicoanalisi opera un parallelo con la potenza della rivoluzione copernicana:

318 A. Savinio, *Freud Belzebù*, in *Corriere Italiano*, 21 settembre 1923, citato in P. Italia, *Il pellegrino appassionato*, p. 321.

319 *Ibid.*

Abbiamo usato il termine di rivoluzione copernicana per qualificare la scoperta di Freud. Non che ciò che non è copernicano sia assolutamente univoco. Gli uomini non hanno sempre creduto che la Terra fosse una specie di piano infinito, le hanno imputato anche dei limiti, delle forme diverse, a volte quella di un cappello da signora. Ma tutto sommato avevano l'idea che vi fossero cose che stavano in basso, al centro diciamo, e che il resto del mondo si edificasse sopra. Ebbene, anche se non sappiamo ciò che un contemporaneo di Socrate poteva pensare del suo io, c'era comunque qualcosa che doveva essere al centro, e non sembra che Socrate ne dubiti. Probabilmente non era fatto come quell'io che comincia a una data che possiamo situare tra la metà del sedicesimo secolo e l'inizio del diciassettesimo. Ma era al centro, alla base. In rapporto a questa concezione, la scoperta freudiana ha esattamente lo stesso senso di decentramento apportato dalla scoperta di Copernico. La esprime bene la formula folgorante di Rimbaud ³²⁰– i poeti, che non sanno quel che dicono, dicono però sempre le cose prima degli altri – Io è un altro (Je est un autre). ³²¹

Nel pensiero di Lacan c'è però una distinzione abbastanza decisa tra due Freud: da una parte quello de *L'interpretazione dei sogni* che ha appunto il merito di indicare il funzionamento dell'inconscio, dall'altra il Freud di *Al di là del principio di piacere* che isola il meccanismo inquietante che sottosta al funzionamento della pulsione di morte.

Il nostro interesse si dirigerà sul primo dei due tipi suddetti, perché ciò che maggiormente interessa il nostro discorso è la dimostrazione di Freud, rintracciabile in particolare in *L'interpretazione dei sogni*, circa la logica retorico-linguistica che sta alla base del lavoro dell'inconscio, la conseguente strutturazione dell'inconscio come un linguaggio e quindi la possibilità di una sua fedele interpretazione anche da un punto di vista retorico e linguistico. Dire che «la parola è, per così dire, un polisenso predestinato e le nevrosi si servono,

320 Si consideri che anche Breton e i surrealisti individuano nel poeta Arthur Rimbaud uno dei più importanti precursori della loro rivoluzione.

321 J. Lacan, *Il Seminario, libro 2: L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-1955*, Torino, Einaudi, 1991, p. 16.

non meno arditamente del sogno, dei vantaggi che la parola offre in questo modo per la condensazione e il travestimento»³²² significa spogliare il funzionamento dell'inconscio e mettere a nudo la macchina che ne amministra l'andamento. Qualsiasi atto, sia esso lapsus o sogno o sintomo, ha allora il diritto di essere interpretato, perché in esso risiede un senso recondito; in quanto particolari manifestazioni dell'individuo, tutti gli atti sono riconducibili a precise dinamiche gestite dall'inconscio che, essendo strutturato come un linguaggio, dà ad esse una conformazione che risponde alla sua struttura. Ecco perché il nostro interesse andrà primariamente proprio sul linguaggio saviniano, perché attraverso i suoi labirinti e i suoi giochi di specchi è possibile rintracciare una via privilegiata di interpretazione. Luogo di ricerca principale sarà allora la parola, ma prima di essa, nella teoria freudiana, viene il sogno.

Parlando di questo Freud supera il paradigma che lo considerava in un legame esclusivo con il ricordo e lo interpretava solo attraverso quella chiave, a favore di una nuova concezione che vede la novità decisiva riguardante l'inserimento di un nuovo materiale psichico, quello che lui chiama il contenuto latente, il pensiero del sogno. La via per l'interpretazione risiede allora secondo Freud in un'analisi che si concentri sia sul contenuto manifesto che su quello onirico. Se per il primo l'operazione appare più diretta, in quanto si tratterebbe di una traduzione dei pensieri nel sogno, per il contenuto onirico l'analisi si fa maggiormente complicata, tanto che Freud descrive questo tipo di scrittura onirica come geroglifica. Resta però fondamentale, per un'interpretazione che non sia fuorviante, un'analisi che prediliga entrambi questi aspetti del sogno, per non ridurlo al suo solo valore di immagine:

Ora, il sogno è un indovinello a figure di questo tipo, e i nostri predecessori nel campo dell'interpretazione del sogno hanno commesso l'errore di giudicare il rebus come una composizione pittorica. Come tale apparve loro assurdo e senza valore.³²³

322 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, p. 323.

323 *Ivi* p. 268.

Tra le leggi che regolano gli atti psichici, ce ne sono due di particolare importanza, anche per il peso che hanno avuto nella riflessione linguistico filosofica successiva ³²⁴, quelle della condensazione e dello spostamento. Il primo rappresenta il meccanismo onirico attraverso cui molti contenuti latenti vengono compressi e riassunti in un unico elemento manifesto, spiegando quindi la struttura scarna e laconica del sogno in confronto alla mole e ricchezza dei suoi pensieri; il secondo invece va ad agire sulla gerarchia degli elementi del sogno, imponendone alcuni come componenti essenziali che, durante l'analisi, non hanno lo stesso peso: un elemento inutile o accessorio potrebbe nascondere un particolare significato e viceversa. In questo sta un aspetto fondamentale del nostro ragionamento perché è proprio attraverso lo studio di questi aspetti che Lacan è portato ad indagare le modalità linguistiche di funzionamento dell'inconscio, mostrando come la sua struttura non dipenda dall'istintuale o dal pre-linguistico, quanto dall'essere l'inconscio strutturato come un linguaggio.

Il ritorno a Freud di cui Lacan si fa iniziatore e promotore è però mediato dagli studi di linguistica e avviene sotto l'influenza culturale dello strutturalismo linguistico e di due dei suoi protagonisti, Ferdinand De Saussure e Roman Jakobson.

Già in *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* Lacan espone la tesi secondo la quale il linguaggio non è proprietà dell'uomo ma piuttosto ciò che avvolge la vita umana; in altre parole, il campo del

³²⁴ Rapportando i due lavori psichici di condensazione e spostamento alle figure retoriche di metafora e metonimia, la ricerca ha investito i campi della linguistica con le opere di Roman Jakobson (R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia e Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002), Ferdinand De Saussure (F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1967), ed Émile Benveniste. Inoltre ha interessato ovviamente il campo della psicoanalisi (spesso ricorrente in Lacan, in particolare in J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino, 2012), ma anche dell'antropologia (C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2010), della semiotica e della filosofia del linguaggio (per esempio: U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984).

linguaggio precede quello dell'uomo ³²⁵. Con Jakobson il rapporto si muove attraverso un dialogo con le sue opere grazie anche alla contemporaneità dei loro studi, ma il debito ³²⁶ più grande Lacan lo intrattiene con l'insegnamento ginevrino di Ferdinand De Saussure, raccolto nel *Corso di linguistica generale* e, in particolare, su due concetti chiave della linguistica saussuriana: quello della distinzione tra *langue* e *parole* e quello sulla considerazione del segno come rapporto tra significato e significante.

Il fondatore della linguistica moderna e dello strutturalismo linguistico, Ferdinand De Saussure, intendeva la lingua come un sistema autonomo e unitario di segni e ha studiato i rapporti e le relazioni tra i singoli elementi linguistici; la determinazione di un segno nasce allora dalla concezione totalitaria del sistema linguistico, identificabile in una struttura linguistica complessa. Dati questi presupposti, è naturale allora la riflessione di De Saussure sul fenomeno linguistico che «presenta eternamente due facce che si corrispondono e delle quali l'una non vale che in virtù dell'altra» ³²⁷, definizione che si ripercuote sulle due distinzioni (su cui lavorerà anche Lacan) di significato e significante e di *langue* e *parole*. Il segno è per De Saussure *biplanare*, è cioè formato da due facce, quella del significante (che equivale al piano dell'espressione, al valore fonetico) e quella del significato (che equivale invece al piano del contenuto, al valore semantico). Essendo il segno arbitrario ³²⁸, il significante rimanda ad un significato pur senza esserci nessuna connessione naturale tra le parole e le cose. Lacan riprende questa distinzione

325 Da questo punto di vista, la speculazione lacaniana è molto vicina a quella di Heidegger che parla di uomo parlato dal linguaggio: «Non è l'uomo che parla il linguaggio, ma è il linguaggio una struttura che determina il soggetto, il linguaggio fa l'uomo uomo». Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973, p. 200.

326 È sempre importante ricordare come i rapporti che Lacan fa intrattenere tra la psicoanalisi e gli altri campi del sapere non si ritrovano sotto forma di riferimenti rigorosi quanto sotto l'aspetto della mimesi e della contaminazione; anche con la linguistica il rapporto è di questo tipo, basti pensare al nome che egli crea per riferirvisi di "linguisteria".

327 F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit. p. 17.

328 «La parola arbitrarietà richiede anche un'osservazione. Essa non deve dare l'idea che il significante dipenda dalla libera scelta del soggetto parlante; noi vogliamo dire che è *immotivato*, vale a dire arbitrario in rapporto al significato, col quale non ha nella realtà alcun aggancio naturale». *Ivi* p. 87.

ma laddove De Saussure sintetizza tale relazione secondo la formula s/S, cioè significato su significante, lo psicoanalista francese rovescia la relazione creando il nuovo algoritmo S/s, significante su significato. Tale scivolamento incessante del significato sotto al significante è effetto della scissione del soggetto e la significazione diventa un prodotto della concatenazione dei significati. Nell'algoritmo di Lacan il problema non è più quello di identificare significato e significante quanto quello di spiegare l'origine di questa divisione. Attraverso la barra che divide le due facce del segno e impedisce qualsiasi loro rispecchiamento, Lacan ripensa in termini linguistici la rimozione freudiana («il soggetto è diviso per effetto dell'azione significante, perché il significato non può mai essere colto come un oggetto ma slitta, fluttua costantemente al di sotto della barra del significante»³²⁹) e mostrerà come l'inconscio funzioni con la parola e risponda alle leggi che sono proprie della struttura del linguaggio. È sulla logica del significante e sulla sua importanza che si concentrerà il primo insegnamento lacaniano:

È nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento. Si impone dunque la nozione di uno scivolamento incessante del significato sotto il significante.³³⁰

L'altra distinzione saussuriana che Lacan recupera³³¹ e inserisce nel suo insegnamento è quella tra *langue* e *parole*. In questa distinzione la *langue* rappresenta il linguaggio come sistema, l'insieme delle regole del codice lingua comune a tutti e l'aspetto sociale del linguaggio, la *parole* invece l'espressione linguistica, ciò che fa riferimento alla singola esecuzione e quindi l'aspetto

329 Antonio Di Ciaccia, Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 51.

330 J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, p. 497.

331 «Si vede perciò come il problema sia quello dei rapporti, nel soggetto, fra la parola e il linguaggio». J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, p. 273.

individuale. Nell'importante saggio *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, Lacan fissa le basi del suo pensiero, affidando alla parola lo statuto di funzione (un processo attivato dall'individuo) e al linguaggio invece quello di campo (cioè l'insieme delle regole preesistenti al soggetto, indipendenti dalle regole stesse). Mentre quindi la lingua può persistere anche senza la sopravvivenza di soggetti in vita, la parola invece, intesa in senso saussuriano come atto, necessita dell'intervento di un soggetto per poter funzionare. Lacan dice che il linguaggio umano «costituirebbe dunque una comunicazione in cui l'emittente riceve dal ricevente il proprio messaggio in forma invertita»³³² riuscendo così a sintetizzare magnificamente uno dei nodi centrali della psicoanalisi. Lacan in ogni caso va oltre la definizione di De Saussure e lo fa inserendo l'Altro all'interno della riflessione puramente linguistica saussuriana: quello su cui il linguaggio vive è una sorta di legittimazione che costituisce quel messaggio invertito di cui parla Lacan. In altri termini la parola va verso l'altro, ha la necessità di essere riconosciuta dall'altro: «non v'è parola senza risposta, anche se non incontra che il silenzio, purché abbia un uditore»³³³. La riflessione su questo ruolo della parola avrà un peso fondamentale su tutto l'insegnamento lacaniano che non può prescindere dal riconoscimento che l'altro opera sul messaggio del soggetto.

Si pensi a questo punto a *Hermaphrodito*, prima opera di Savinio che rappresenta il momento che inaugura i vertiginosi giochi linguistici e caleidoscopi letterali che compongono la sua opera. Lo stesso Savinio definisce con queste parole l'aspetto linguistico dei suoi romanzi:

Qualche lettore tenuto a guinzaglio dall'abitudine domanderà: «Ma questo che c'entra?». Il nostro procedimento letterario, antimichelangiolesco per eccellenza, cerca di circondare ogni oggetto dell'ambiente più ricco, più completo, più «inaspettato». Si tratta, per mezzo di altre cose e di cose diverse, di far conoscere la cosa meglio che si può, illuminarla con la luce

332 *Ivi*, p. 291.

333 *Ivi*, p. 241.

più intensa, penetrarla più profondamente. Il passo letterario è per noi camminare sulla corda. Questi riferimenti, queste equivalenze, queste analogie che noi poniamo ora a destra ora a sinistra della nostra via, hanno la funzione di metterci in equilibrio: hanno la funzione per noi che il bilanciare e le braccia tese lateralmente hanno per l'equilibrista che cammina sulla corda.³³⁴

Una scrittura che dunque replica una mobilità perpetua che la porta ad assumere una posizione pericolante, tesa e rischiosa: «Savinio, dunque, cammina sulla corda e sulla soglia e riesce a bilanciare con disinvoltura una scrittura così volutamente complessa»³³⁵. Il linguaggio «sulla soglia» di *Hermaphrodito* sembra veramente giocare sulla sottile linea che demarca il mondo della *langue* da quello della *parole*, talvolta mischiandone i prodotti, ma soprattutto fondendo in un unico grande corpo il linguaggio conscio con quello inconscio, «la lingua della società e della cultura, tra l'animalesco e l'umano»³³⁶.

In questo secco meccanismo trova a doversi inserire il lettore, chiamato dall'autore ad assumere uno sguardo capace di decodificare il testo finendo quasi per assumere un ruolo che, forzando i termini del paragone, potremmo definire di psicoanalista, in quanto si mette nella posizione di ascoltatore di quella parola in cerca di una sua interpretazione. Facendo questo però il lettore non risponde semplicemente ad una esigenza di comprensione personale, ma va anche incontro al desiderio dell'autore di essere interpretato. Il lettore così, sommerso da una grande mole di analogie, metafore, metonimie e quant'altro, è esortato ad abbandonare lo stato mentale che vede nei meccanismi del linguaggio conscio l'unica possibile realtà e, come suggerito dalle stesse parole di Savinio in *Hermaphrodito*, a navigare in luoghi sconosciuti piuttosto che, addirittura, vivere: «Navigare necesse est / vivere non est necesse»³³⁷. Ciò di

334 A. Savinio, *Maupassant e "l'Altro"*, Milano, Adelphi, 1975, p. 111.

335 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, pp. 187-188.

336 *Ivi*, p. 188.

337 A. Savinio, *Hermaphrodito*, p. 155.

cui allora si deve prendere carico il lettore è di individuare la «velatura» in quanto, sotto questo punto di vista, «la forma artistica è essenzialmente velatura, nascondimento»³³⁸, se con questo termine freudiano si intende come mai ogni singolo pensiero tratto dall'inconscio «si presenti sulla pagina, o sulla scena, privo di una mediazione, di un filtro»³³⁹. Quella che viene attuata anche da Savinio è dunque una dissimulazione dell'inconscio.

Illustrando come la censura psichica impedisca ai desideri inconsci di manifestarsi se non in una forma, appunto, dissimulata, in *Introduzione alla psicoanalisi* Freud si ispira alle attività di controllo esercitate dagli organi politici sulla stampa e sulla corrispondenza per spiegare il funzionamento di questo processo. Le censure politiche potevano arrivare sotto forma di divieto di pubblicazione ma anche, in maniera meno drastica, cancellando parzialmente il testo in modo da renderlo così incomprensibile. Anche la forma dissimulata in cui si presentano i pensieri inconsci segue modalità simili; può succedere così che parti di vicende, desideri, nomi, ricordi e immagini vengano assemblati in modo da rendere incomprensibile le manifestazioni dell'inconscio che non a caso Lacan definisce «quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco od occupato da una menzogna: è il capitolo censurato»³⁴⁰. Esiste dunque una rimozione di quanto di più profondo esiste nell'uomo a causa dell'ambiente storico, sociale e politico in cui si trova a vivere. Queste forze però talvolta emergono, «l'uso conscio-adulto del linguaggio è quello che comunica reprimendo»³⁴¹ ed è questo il linguaggio che utilizza Savinio attraverso il gioco, lo humour, le allusioni e tutto quanto è «barocco». Lo strumento principale utilizzato è quello del comico, caro a Freud e alla psicoanalisi, di cui Savinio dà una definizione in *Nuova Enciclopedia*:

Il comico nasce dalla smontatura delle cose serie e gravi, ed è per questo

338 A. Stara, *Letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 80.

339 *Ivi*, p. 81.

340 J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, p. 252.

341 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 239.

che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di innocente, un che di maligno e di corrosivo, e piace soprattutto alla plebe. Nel riso c'è sempre qualcosa di basso (di “mortale”) e per questo il riso è considerato “volgare” (così nobile, invece, così distante la gravità).³⁴²

Il comico in Savinio è inquietante e si attiva attraverso i giochi linguistici studiati anche dalla psicoanalisi, assecondando la considerazione che l'inconscio appare come «regno del significante dove non si trovano significati scoperti né trasparenti». Savinio mostra dunque, soprattutto nelle prime opere, la pluralità dei significati nascosti nel significante, riuscendo così a bucare il muro della censura psichica.

Gli unici modi attraverso i quali i pensieri inconsci eludono la censura è con la trasposizione, che può assumere la forma quindi di una condensazione o di uno spostamento, metodi cioè attraverso i quali il significato scivola sotto il significante. Lacan, riprendendo l'analisi della tradizione retorica alla luce della linguistica novecentesca portata avanti dal linguista di origine russa Roman Jakobson³⁴³, associa la condensazione con la figura retorica della metafora e lo spostamento con quella della metonimia. Roman Jakobson aveva illustrato nel bellissimo saggio *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* e in *Linguistica e poetica* (che rappresenta l'analisi dell'utilizzo nella produzione artistica – letteratura, pittura, cinema – di metafora e metonimia) la centralità di queste figure retoriche come poli opposti attraverso i quali si può organizzare il discorso. Partendo proprio dallo spunto di Jakobson circa l'analisi linguistica della struttura dei sogni, Lacan fa un passo avanti circa il rapporto tra significante e significato alla luce delle considerazioni sulle due figure retoriche mutate da Jakobson. La metafora, la cui formula Lacan riassume nell'utilizzo

342 A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, p.98.

343 «Così in uno studio sulla struttura dei sogni, il problema fondamentale è quello di sapere se i sintomi e le sequenze temporali utilizzati sono fondati sulla contiguità (“spostamento” metonimico e “condensazione” sineddochica di Freud) o sulla similarità (“identificazione” e “simbolismo” di Freud)». Roman Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 44.

di «una parola per un'altra», e la metonimia, «la parte per il tutto»³⁴⁴, sono intimamente legate perché entrambe, con modalità diverse, necessitano della creazione di un senso a partire da un non-senso e si configurano producendo una nuova significazione, un di più di senso. Nell'algoritmo S/s lacaniano, la metafora e la metonimia acquisiscono un nuovo senso: mentre la metonimia indica una fuga dal senso, quello scivolamento del significato sotto il significante di cui parla Lacan (e viene quindi assimilato al desiderio e al suo «movimento infinito di rilancio da un oggetto all'altro»³⁴⁵), la metafora determina la possibilità di una produzione positiva di senso e del superamento della barra divisoria. Non solo quindi nell'interpretazione del pensiero onirico, ma anche in quella di qualsiasi atto psichico la linguistica offre alla psicoanalisi i mezzi per i suoi procedimenti, in modo che «è tutta la struttura del linguaggio che l'esperienza psicoanalitica scopre nell'inconscio»³⁴⁶.

Il rapporto di Savinio con il sogno è, e non è possibile aspettarselo in altro modo, ambiguo. Emblematiche circa il rapporto tra la narrazione di Savinio e il sogno, sono le pagine che in *Nuova enciclopedia* l'autore dedica ai prodotti dell'attività onirica. Savinio scrive:

Associavo più per istinto, è vero, che per ragionamento, associavo sogno e medioevo (medioevo come idea e come senso). [...] Consideravo il ritorno dei sogni nel nostro sonno giornaliero come un ritorno periodico e obbligato nel medioevo, come una periodica “condanna al medioevo”, come una condanna perpetua al buio, al vacuo, all'assurdo. Mi rifiutavo di accettare la “profondità” del sogno, questa profondità “nera”, io che sempre ho cercato la profondità nella chiarezza del mistero.³⁴⁷

L'uso del tempo imperfetto nella *pars destruens* di questa voce

344 J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio*, in *Scritti*, pp. 500-502.

345 A. Di Ciaccia, M. Recalcati, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, p. 59.

346 J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio*, in *Scritti*, p. 489.

347 A. Savinio, *Nuova Enciclopedia*, p. 343.

dell'enciclopedia saviniana fa però presagire fin da subito il ribaltamento della prospettiva, che infatti arriva dopo poche righe:

Ora da qualche tempo in qua i miei sogni si destano, fanno capolino, resistono alla vita sveglia, si fanno notare. Si fanno avanti e approfittano del loro mutismo per collocarsi da padroni nel mio silenzio. Prendono corpo a poco a poco e fanno cerchio intorno a me.³⁴⁸

Un cambio di prospettiva sul sogno evidente, ma Savinio si spinge ancora più avanti, provando ad immaginare le vie attraverso le quali poter interpretare il materiale del sogno, innanzitutto evidenziando un errore comune in questo procedimento:

Perché interpretare i sogni in quello che i sogni hanno di simile alla realtà? Perché prendere la realtà come modello del sogno e il sogno come riflesso della realtà? Errore ostinato che devia dalla vera conoscenza del sogno.³⁴⁹

E infine la chiave ermeneutica:

Per capire i sogni bisogna abituarsi a pensare che non sempre i valori e i significati della vita sveglia si continuano nel sogno con lo stesso valore e lo stesso significato, ma che nel sogno hanno molto spesso un valore diverso e un diverso significato. Per capire i sogni bisogna pensare che nel sogno A può anche non essere la prima lettera dell'alfabeto, e 24 può anche non essere la somma di 20 più 4. Per capire i sogni bisogna rinunciare a colonizzare i sogni con le verità della vita della vita sveglia. Per capire i sogni bisogna rispettare l'autonomia del sogno. [...] Per capire i sogni non dobbiamo portare nel sogno la nostra intelligenza, ma lasciare che il sogno porti in noi la sua intelligenza. [...] Per capire i sogni dobbiamo dare la nostra fiducia ai valori propri del sogno e ai suoi propri

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ivi*, p. 346.

significati.³⁵⁰

Dal momento che arriva a questa nuova consapevolezza sul sogno, Savinio finisce per intravedere anche nella vita sveglia una «vita da sonnambulo» e questo procedimento assume un ruolo decisivo anche nella sua creazione poetica che li trova suo luogo di nascita.

2.6.1 *L'infanzia e la tragedia*

Prima di chiudere questo paragrafo, concentriamo l'attenzione sul romanzo *Tragedia dell'infanzia*, quello che, forse in maniera più limpida, fa maggiore sfoggio di alcuni punti chiave della teoria freudiana, in questo caso quelli che riguardano il mondo dell'infanzia. Scritto negli anni Venti, ma il romanzo uscì solo molti anni dopo, *Tragedia dell'infanzia* è un libro di memorie, una serie di quadri in cui l'atto del ricordo rimanda ad un tempo primordiale e favoloso. Questo ricordo serve a sottolineare lo scarto profondo che esiste tra i momenti magici dell'infanzia e la sua tragedia, ovvero quel passaggio che porta alla consapevolezza dell'esistenza di fattori esterni al desiderio, come l'autoritarismo della società e dei genitori³⁵¹ prima di tutto, fattori che portano a condizionare l'esistenza e a gettare il bambino in un nuovo e più difficile mondo. In linea con le teorie di Freud, Savinio sottrae all'universo del bambino l'aspetto legato alla felicità, mettendo in luce come in realtà si tratti di un momento in cui è necessario perdere qualcosa per avere libero accesso nella società. In questo passaggio sta la tragedia, parola che stride con infanzia nel titolo:

³⁵⁰ Ivi, p. 347.

³⁵¹ «Educazione, sotto l'ipocrita maschera della bontà e della “necessità”, non è se non la sistematica, scientifica, legale diminuzione dell'uomo, la castrazione completa, l'evirazione, la sterilizzazione dell'individuo, in vista della sua ammissione al “consorzio”»; A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 561.

Non «Commedia dell'Infanzia» - commedia (Dante), *comédie Humaine* (Balzac) – non «Dramma dell'infanzia» che, in quanto Drasis, sottintende un «risultato»; ma «Tragedia», ossia sacrificio e annientamento. La parte del toro è fatta dai bambini.³⁵²

Il sé stesso bambino con cui dialoga Savinio nel suo romanzo tenta però di opporsi a questo cambiamento poiché esso comporta anche la perdita della propria natura più profonda. Torna qui ancora una volta il ruolo fondamentale che Savinio, come i surrealisti, assegna all'infanzia, e ritorna attraverso una rilettura anche freudiana dell'esperienza infantile. In essa infatti Savinio intravede altresì lo sguardo necessario all'artista per essere tale: «Nei soli artisti – si sa – la vita adulta è la continuazione naturale dell'infanzia»³⁵³. Come nota però Ficara lo sguardo di Savinio è più doloroso di quello dei romantici tedeschi, dei surrealisti o del «fanciullino» pascoliano, perché la sua attenzione è concentrata più sui caratteri tragici di questo passaggio, in cui si inizia a prendere coscienza più della prossima e tragica tappa obbligata, che della felicità del periodo.

La forma della memoria di *Tragedia dell'infanzia* rifugge allora dalla realtà del passato e le immagini che rappresenta mirano invece a costruire un passato nuovo, mitico anche perché rimanda alla Grecia antica, che vive della reinvenzione dell'autore, in un coacervo difficile da districare, che mescola realtà, finzione e sogno. Il romanzo si dipana allora come un «sogno vergognoso» e la natura dei ricordi assume una forma peculiare assegnata anche dal valore del sogno all'interno del ricordo:

Ho dubitato per molti anni che alle vicende reali si fossero mischiati frammenti di sogni che a quelle si connettevano. Ma come determinare dove cessa la realtà e a questa subentra il sogno? Ora non me lo domando più. Il dubbio si è placato. Tutti i ricordi stimo memorabili, che a mano a

352 *Ivi*, p. 563.

353 *Ibid.*

mano si vanno deponendo in noi con la gravità delle cose eterne. Quanto è corrotto dalla falsità, l'oblio lo cancella e lo distrugge.³⁵⁴

Ma è la realtà del sogno e dell'infanzia, della *rêverie*, quella che consente l'accesso al mondo poetico, come rivela Savinio nella decisiva appendice *Commento alla Tragedia dell'Infanzia*:

Ora che avvenne? A udir parlare di foreste ritrovate, oscure ricordanze si destarono dentro le teste opache degli uomini. Molti si avvicinarono ai cancelli, chiesero di rientrare nella foresta... una voce avvertì che i soli poeti avevano diritto di entrare. Un tale emise l'ipotesi che foresta dell'infanzia e paradiso perduto fossero tutt'uno. La voce rispose: «Sì».³⁵⁵

Un capitolo in particolare si può prendere come campione, *Il fondo del mare*, «il culmine di questa scrittura simbolica», una «trascrizione di una condizione sommamente onirica che dà forma al paesaggio sommerso dell'inconscio» seguendo «moduli stilistici che annunciano quelli della scrittura automatica surrealista»³⁵⁶, secondo le parole di Carlo De Matteis, In questo capitolo si trova nuovamente il tema dell'acqua che rimanda, in chiave psicoanalitica, al ventre materno e, più in generale, ad un luogo di nascita e generazione.

Il testo si apre con una massa d'acqua che si è richiusa sopra il bambino protagonista, separandolo dall'aria, dalla luce e dai suoni del mondo emerso. Se però inizialmente tutto è «buio, confusione, freddo»³⁵⁷, pian piano «il mare comincia a intiepidirsi»³⁵⁸ nonostante l'acqua spinga il protagonista sempre più in profondità anziché il buio che ci si aspetta di incontrare a far capolino inizia ad essere la luce. Anche l'acqua assume una caratteristica diversa da quella che

354 *Ivi*, p. 465.

355 *Ivi*, p. 564.

356 C. De Matteis, *Il romanzo italiano del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 58.

357 A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 543.

358 *Ivi*, p. 544.

ci si attenderebbe, come se rimandasse al liquido del ventre materno, simbolo di fecondità e femminilità: «essa non è più l'acqua trasparente, ma diventa opaca, diventa densa, diventa lattiginosa, è un'acqua che nutre», si tratta di un'acqua che è «assimilata al latte, primo elemento di nutrizione che la madre trasmette al figlio»³⁵⁹. In questa trasformazione l'acqua finisce pian piano per sovrapporsi e ad assimilarsi all'inconscio, con il mare che si trasforma in latte e l'immagine del latte che rimanda alla madre.

Silvana Cirillo interpreta poi l'acqua e i suoi flutti dando ad essi anche un altro, e antitetico, valore, quello della morte, assecondando così anche una lettura psicoanalitica in chiave junghiana. Dare un valore opposto ad un singolo elemento, e anche nello specifico sovrapporre in un'unica immagine vita e morte, è un procedimento che applicano anche gli scrittori surrealisti, un altro modo per liberare l'uomo dai codici consueti e provocare quella «crisi di coscienza» di cui parla Breton nel suo *Secondo manifesto del surrealismo*:

Al di là dei procedimenti peculiari a ciascuno di coloro che si sono richiamati o si richiamano al surrealismo, si deve riconoscere in definitiva che esso ha teso, più che ogni altra cosa, a provocare, dal punto di vista intellettuale e morale una crisi di coscienza della specie più generale e più grave, e che il conseguimento o non- conseguimento di questo risultato è il solo che possa decidere del suo successo o del suo fallimento storico.³⁶⁰

Si tratta, come si evince dalle parole di Breton, di un punto nodale, fondamentale, della poetica surrealista. Savinio attua questo rovesciamento, in modo tale che l'acqua rappresenti nello stesso momento la memoria materna e il viaggio ultimo che porta alla morte. Così il viaggio nelle profondità acquatiche del protagonista di *Tragedia dell'Infanzia*, rappresenta infine un «ritorno che finisce per essere un allontanamento»:

359 S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p. 287.

360 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 64.

Quindi la morte nelle acque sarà per questa rêverie la più materna delle morti, il desiderio dell'uomo, sostiene Jung, è che la morte e la sua stessa morsa, la morsa diventa il grembo materno esattamente come il mare, che pur inghiottendo il sole lo fa rinascere nelle sue profondità. Mai la vita ha potuto credere alla morte.³⁶¹

E non è un caso dunque che immediatamente dopo la fine del capitolo *In fondo al mare*, Savinio descriva il sorgere dell'aurora:

Albeggiava. Nel cielo che si andava appena schiarendo, il vento notturno cedeva alla minaccia del giorno. Freddo, il mare batteva i macigni del molo. Sono dunque ritorni della morte?³⁶²

361 G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 87.

362 A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 554.

2.7 La trasfigurazione del mito: *Angelica o la notte di maggio*

Angelica o la notte di maggio fu pubblicato nel 1927, ma la sua scrittura risale al 1925³⁶³. Questo romanzo, che non appartiene secondo la critica alle produzioni più felici e importanti di Savinio, riveste in realtà un ruolo importante nel nostro discorso perché *Angelica o la notte di maggio* si inserisce in pieno con il suo argomento negli interrogativi e nelle problematiche che afferiscono a quel mondo di fantasmi che vive nella fantasia dell'autore e a cui l'autore tenta di dare una configurazione concreta: sono aspetti questi, tra l'altro, che all'interno della letteratura italiana vengono anticipati proprio da Savinio. Per riuscire a narrare questa materia fuggevole, come in maniera diffusa si è già detto, Savinio si trova suo malgrado a fare i conti con le ambiguità e le fumosità proprie del mondo dell'inconscio. Si tratta di un mondo che però ha delle diversità importanti rispetto a quello di *Tragedia dell'infanzia*: se lì la narrazione era incentrata su un'analisi del mondo dell'infanzia, con i suoi traumi e i suoi rimossi, in *Angelica o la notte di maggio* l'interrogazione si fa ancora più profonda, con un'indagine che si sofferma sui comportamenti dell'Io andando in cerca di una possibile chiarificazione. Si è, come è evidente, assai contigui ai territori indagati dal surrealismo.

Anche in questo romanzo sembra che l'ombra di Freud aleggi nelle ricerche dell'autore. Alcune parole di Savinio su Freud, riportate da Ugo Piscopo, sembrano calzanti circa la materia più profonda che costituisce *Angelica o la notte di maggio*:

Freud è morto, e sul suo conto ne abbiamo sentite qui in Italia di cotte e di crude. Cattolico per natura, l'italiano avversa tutto ciò che intacca l'uomo come deposito di Dio, e cerca di tirar fuori la verità dell'uomo. È per questo che in Italia c'è così poca psicologia, così poco romanzo? Per noi, dopo Schopenhauer, Freud è il migliore degli educatori. Anche il passo

363 Per quanto riguarda la genesi e la storia editoriale di questo volume si veda A. Tinterri, *Note ai testi*, in *Ivi*, pp. 936-938.

grave e pacato della sua prosa è un passo da educatore. Freud mostra le cose della vita, «tutte» le cose, anche le più sepolte, ma non le giudica: lascia all'allievo libertà di prendere o lasciare. Educare, come dice la parola, non dev'essere altro che «guidare». ³⁶⁴

Savinio opera una scelta simile a quella del fondatore della psicoanalisi utilizzando però ovviamente il mezzo del romanzo, strumento privilegiato per mostrare tutte le situazioni recondite della vita, «anche le più sepolte», senza giudicarle. «Un romanzo dell'Io» ³⁶⁵, scrive Piscopo, e si tratta anche d'altronde di ciò che pensa pure Freud quando scrive che «Sua Maestà l'Io [è] l'eroe di tutte le fantasie come di tutti i romanzi» ³⁶⁶.

Come sovente accade nell'opera di Savinio, e in questo caso forse in maniera ancora più decisa, la forma del romanzo viene superata e sembra di assistere ad una trasformazione della macchina romanzesca in opera teatrale o cinematografica. Proprio questo sarà uno degli aspetti su cui si concentra Savinio quando si troverà a scrivere una prefazione al romanzo in occasione di una possibile ristampa:

Angelica o la notte di maggio è un libro ispirato dal cinematografo: dallo spirito e dalla tecnica del cinematografo, a quel modo che Madame Bovary è un libro ispirato dallo spirito e dalla tecnica della fotografia. Cinematografico nel taglio e nelle scene e dirò meglio nella sceneggiatura; cinematografico nel suo tono allusivo e illusivo, nella dosatura del dialogo, nel suo mostrare più che spiegare, nel suo lasciare che tra scena e scena i necessari raccordi il lettore – lo spettatore – se li componga da sé. Cinematografico soprattutto nell'aura che lo avvolge. ³⁶⁷

Leggendo queste parole sembra che la scelta sia dovuta ad una

364 A. Savinio, *Dico a te, Clio*, Firenze, Sansoni, 1946, citato in U. Piscopo, *Alberto Savinio*, p. 161.

365 *Ivi*, p. 164.

366 S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, p. 56.

367 A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 934.

insufficienza della forma romanzesca ad accogliere la storia narrata, che dunque è costretta ad esulare dai suoi confini e farsi altro. Oltre al cinema, vengono però in mente anche i procedimenti teatrali, e questo apre uno spiraglio interpretativo molto interessante, perché nel testo teatrale si annida un tipo di comunicazione letteraria ovviamente diversa da quella del romanzo. Si leggano le parole illuminanti le parole di Cesare Segre raccolte in *Teatro e romanzo*:

La verità è che gli attori si scambiano dialoghi che simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale diretta; contemporaneamente l'assieme di questi dialoghi costituisce un testo che è l'enunciato trasmesso, come qualunque testo letterario, dall'IO emittente al TU ricevente. L'intersecarsi dei due circuiti comunicativi si materializza nella compresenza, durante la rappresentazione, di attori e pubblico. [...] A teatro noi conosciamo solo ciò che vediamo e ciò che i personaggi affermano di pensare e di volere. È dunque demandato sostanzialmente allo spettatore il riordino e il discrimine tra le spinte causali, anche se l'autore può, con vari espedienti di natura connotativa, o mediante portavoce (coro, ecc.), spingere verso l'una o l'altra interpretazione. Di qui la natura fascinosamente enigmatica dell'atto teatrale, e di qui il fervente conflitto delle interpretazioni.³⁶⁸

Il ricevente, cioè il lettore per il romanzo e il pubblico per lo spettacolo teatrale, è chiamato a colmare degli spazi vuoti come suggerisce Segre nel suo saggio; ma nel teatro questa compartecipazione tra fruitore e creatore, o personaggi, è probabilmente più lineare poiché il pubblico si ritrova ad essere più direttamente e personalmente sollecitato. Oltre alla sollecitazione, tra il pubblico e la scena teatrale si genera un ulteriore tipo di rapporto, quello che riguarda l'illusione. Attraverso la scena teatrale lo spettatore è portato più naturalmente a credere reale quello che trova davanti ai suoi occhi e che viene rappresentato. È quello che scrive Octave Mannoni in un saggio dal titolo *Sì, lo so, ma comunque*, mettendo in relazione lo spettacolo teatrale con i giochi di un

368 C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 6-7.

illusionista e prendendo le mosse dal concetto di *credenza* in Freud:

Lo spettatore si atteggia a perfetto incredulo davanti ai giochi dell'illusionista; tuttavia esige che l'«illusione» sia perfetta (e non si può capire bene chi deve essere ingannato); a teatro avviene qualcosa di simile, infatti sono state inventate scene di *induzione*, come nella *Bisbetica domata*, o si è creata la favola dello spettatore ingenuo e credulone che prende per buono tutto ciò che avviene sul palcoscenico.³⁶⁹

Tornando a Savinio, la composizione del testo procede proprio per scene, dove fanno la loro comparsa pochi personaggi alla volta: questo accorgimento dà al romanzo un andamento frammentario con la conclusione dei brevi capitoli che sembra corrispondere alla chiusura del sipario del palcoscenico. La commistione con il teatro si rintraccia poi, per esempio, nel racconto che fa Savinio di uno spettacolo di varietà dove recita la protagonista e di cui vengono riportate le battute dei vari personaggi proprio come se si trattasse di un dramma teatrale oppure nel momento in cui la narrazione è squarciata dalla comparsa del direttore di scena.

Anche per via di questa struttura del romanzo che dunque si avvicina molto al testo teatrale o alla sceneggiatura cinematografica, in *Angelica o la notte di maggio* Savinio decide di lasciare poco spazio alle descrizioni, interessandosi solamente al «meraviglioso studiato lucidamente attraverso la presenza epifanica delle persone e delle cose». Questo rifiuto della descrizione si allinea anche a ciò che scrive Breton sulla noia di questo procedimento narrativo, da risolvere per lo scrittore francese «a casaccio»:

Il carattere circostanziale, inutilmente particolare, di ognuna delle loro notazioni [degli autori], mi fa pensare che si divertano alle mie spalle. Non mi fanno grazia della minima esitazione del personaggio: sarà biondo, come si chiamerà, l'incontreremo per la prima volta d'estate? Tutte

369 O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari, 1972, p. 5.

questioni risolte una volta per tutte, a casaccio; il solo potere discrezionale che mi sia lasciato è quello di chiudere il libro, ed è quello che faccio, più o meno dalla prima pagina. E le descrizioni! Niente è paragonabile al nulla delle descrizioni; è il puro e semplice sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo, e l'autore prende sempre più confidenza, approfitta dell'occasione per rifilarmi le sue cartoline, cerca di strappare il mio consenso su una serie di luoghi comuni.³⁷⁰

Anche a causa di questo accostamento, Fontanella può scrivere che con *Angelica o la notte di maggio* «il surrealismo italiano trova senz'altro uno degli esempi più cospicui e convincenti», tanto che, se confrontato coi modelli ortodossi francesi, per soluzioni stilistiche e innovazioni strutturali, «non soltanto non sfigura» ma anzi rispetto ad essi propone una visione «più avanzata e più libera»³⁷¹. Fontanella prova poi a definire la scrittura di Savinio in funzione del surrealismo e in questo senso parla di una scrittura «aleatoria»:

Per Savinio potremmo letteralmente parlare di scrittura aleatoria, cioè soggetta all'alea, alla fortuna, al caso, ai dadi, alle carte; ma in un gioco sapientissimo in cui possano inventare nuove regole, colori, semi e, insomma, un nuovo codice di gioco. Anche in questo egli rientra in pieno nell'humus (ludico) surrealista.³⁷²

Si tratta però, come altre volte si è messo in luce, di un gioco che in ogni caso viene sempre da Savinio controllato e mai lasciato del tutto senza briglie, un tipo di utilizzo del mezzo ludico che può essere riassunto nelle parole di Walter Benjamin sul surrealismo quando scrive che la posizione dei suoi membri sta dentro una «disciplina rivoluzionaria»³⁷³, una formula quasi ossimorica che rappresenta bene i paradigmi anche del surrealismo saviniano. A

370 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 14.

371 L. Fontanella, *Savinio e la scrittura aleatoria. «Angelica o la notte di maggio»*, in Id., *Il surrealismo italiano*, p. 125.

372 *Ivi*, p. 126.

373 W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p.11.

Savinio «interessa innescare bombe, più che farle effettivamente esplodere»³⁷⁴, muovendosi così in uno stato dove

La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è tra la veglia e il sonno era come cancellata, in ciascuno, dai passi di immagini che fluttuavano continuamente, in gran numero, attraverso di essa; il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l'immagine, l'immagine e il suono erano ingranati l'uno nell'altra con tale automatica esattezza, così felicemente che non restava più alcuna fessura dove infilare il gettone «senso».³⁷⁵

L'assenza di descrizioni e la concentrazione esclusiva sugli oggetti o sulle cose in *Angelica o la notte di maggio* è il segno di una preferenza decisa nei confronti dell'immaginazione e dei suoi strumenti, fedele al fatto che «la solo immaginazione rende conto di ciò che può essere»³⁷⁶.

Attraverso questo itinerario, tutt'altro che accomodante per il lettore e composto quindi da istantanee diapositive che scartano continuamente da ciò che è prevedibile, Savinio racconta una storia confusa e spaesante, quella di un ricco barone tedesco, il protagonista Rothspeer, che durante un viaggio ad Atene a bordo della sua barca e in compagnia del suo fidato aiutante Brephus, si innamora perduto di una ballerina di varietà, Angelica, che porta in sé nello stesso tempo caratteri di dolce chiarezza e preoccupante mistero. L'incontro con Angelica genera infatti nel barone un turbamento mai avvertito prima:

Rothspeer non è più Rothspeer? Cominciò a dubitare. L'aria impetuosa grandinava sui vetri. A dubitare del suo stesso dubbio. L'inesauribile fecondità del dubbio lo spaventò. Tre ore che l'occhio di Dio navigava il cielo.³⁷⁷

374 L. Fontanella, *Savinio e la scrittura aleatoria. «Angelica o la notte di maggio»*, p. 126.

375 W. Benjamin, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, p. 12.

376 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 12.

377 A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 355.

La ragazza viene da una famiglia di umile origine, piena di fratelli e sorelle, e per dare loro mano frequenta anche ambienti della malavita. Rothspeer chiede la sua mano alla famiglia: dopo che la madre ha consultato anche lo spirito del marito morto, i due si sposano in tutta fretta. Durante la cerimonia del matrimonio però non si rintraccia alcuna aria di festa e addirittura Rothspeer all'altare vede l'apparizione dei suoi defunti genitori che lo disprezzano e ne criticano la scelta di sposare una donna come Angelica, oltre a rimproverargli l'ennesima conversione, questa volta alla religione ortodossa (la sua famiglia era di religione ebraica, credo che lui già tradirà con la conversione al cattolicesimo). Questa apparizione non è secondaria perché anche nelle pagine precedenti la mente del barone si ritrova a vagare nel mare dell'infanzia con il pensiero che ritorna continuamente ai genitori, che simboleggiano l'aderenza e il credo sincero agli ideali borghesi, una sorta di Super Io che contrasta fortemente con la sua attrazione verso Angelica. La lotta dell'Io deve passare «anche sul cadavere dei genitori»³⁷⁸.

L'esistenza di Rothspeer è poi segnata da continui incubi in cui trovano a fronteggiarsi le forze inconse, con scontri che lui stesso non riesce a comprendere: nella resa di Savinio di questi momenti onirici, risiede ancora un riflesso surrealista, soprattutto perché ad ognuna di queste creazioni astratte del sogno viene data una presenza e una plasticità. Consci del rischio di operare forse una semplificazione troppo netta riguardo *Angelica o la notte di maggio*, ma comunque non distanti dalla natura intima di questa scrittura, si può comunque notare che la storia visibile, quella “reale”, appartiene davvero a pochissimi frammenti e ad una trama molto scheletrica, mentre è quella invisibile, dettata dalla psiche a governare tutto il romanzo.

Per quanto riguarda la «continuità di immagini, freschezza di colori e facilità di mano», sembra davvero che qui Savinio si trovi in una posizione

378 U. Piscopo, *Alberto Savinio*, p. 168.

assai più avvantaggiata rispetto a Breton e alla scuola francese, in quanto la radicalità degli aspetti teorici dei *Manifesti* trova qua una sua messa in opera compiuta, aspetto che invece si rintraccia con più fatica anche nelle opere dello stesso Breton. Si è sempre, ovviamente, all'interno di quel tentativo peculiarmente saviniano di «dare forma all'informe» con un accento che batte molto più sui movimenti inconoscibili e i fantasmi che sul visibile:

Se non troviamo parole adeguate per stigmatizzare la bassezza del pensiero occidentale, se non abbiamo timore di insorgere contro la logica, se non siamo disposti a giurare che un atto compiuto in sogno abbia meno senso di un atto compiuto da svegli [...] come si può pensare che manifestiamo la minima simpatia o che ci mostriamo anche solo tolleranti nei confronti di un dispositivo di conservazione sociale di qualsiasi genere? ³⁷⁹

Il rapporto amoroso tra il barone e Angelica non riesce però mai a compiersi veramente, e ne sono testimonianze le difficoltà sessuali tra i due, perché Angelica custodisce in sé un grande mistero, per la cui decifrazione è necessario avere uno sguardo più profondo di quello comune, quello dell'artista di cui si è già parlato e di cui parla spesso Savinio, l'unico in grado di penetrare la profondità dell'essenza sfuggevole di Angelica, archetipo della donna fuggitiva come richiama il nome ariostesco ma anche simbolo di una continua ricerca di senso del reale:

Come! il vento ha libertà di correre, l'allodola di volare e tu, tu rosa, tu nuvola, tu stella, a te si vieta riposare nel tuo dolce, misterioso, inviolabile segreto?... No! (Si alza, minaccioso). Guai a chi oserà levare un dito su di lei! Voltatevi! Non siete degni di guardarla. (Torna a chinarsi sull'addormentata). Angelica, d'ora innanzi, nonché nulla tentare per scoprire ciò che Dio soltanto e gli angeli hanno diritto di conoscere, sarò il vigile, costante, insonne guardiano del tuo segreto. E tu la guardi. L'hai

379 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 68.

trovata finalmente quella felicità che ti sfuggiva. Vedi? Era in te il segreto che conveniva svelare, in te l'enigma che bisognava sciogliere.³⁸⁰

Uno dei momenti migliori per tentare di indagare la natura di Angelica è ovviamente quello del sonno, dove la «sfinge», così la chiama il barone, «somiglia alla morte». Eppure quell'enigma è impenetrabile e, come nota Ficara, lo sforzo dello sguardo porta ad un risultato simile ad una osservazione attraverso il telescopio, che con il suo ingigantimento eccessivo porta a mostrare storture e mostruosità:

Guarda gli occhi, guardali da vicino, guardali! Vedi? Mostruosi, spaventano. E il sangue? Hai visto le ramificazioni, dentro? E le rughe intorno, hai visto? E queste ciglia nere come zampe di scarafaggio. E la fronte! Guarda questi livori, qui, qui. E poi il naso, i peli dentro! Arno, hai visto come si fa a smascherare i segreti della sfinge?³⁸¹

La mancata padronanza della natura dell'amata sta a simboleggiare anche l'impossibilità di un possesso fisico e l'epilogo della storia tra i due non può quindi che essere rappresentato da un omicidio nella tragica notte di maggio del titolo.

Bisogna infine porre attenzione ai continui rimproveri che il barone avverte provenire dai suoi genitori: nella sua decisione di creare un vuoto tra sé e la borghesia che lo ha generato e cresciuto, si può ravvisare anche, in chiave metaforica, il rifiuto di Savinio di portare avanti ancora un tipo di letteratura che non trovi la sua base sulla funzione dell'immaginazione e sulla creazione libera dell'autore. Ciò che in questo romanzo finisce per essere maggiormente intaccata è proprio l'istituzione della famiglia, aspetto, anche questo, che lega Savinio ai surrealisti.

380 A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, p. 372.

381 Ivi, p. 411.

Basti leggere queste righe del Secondo manifesto surrealista del 1930:

Tutto è da fare, tutti i mezzi devono essere utilizzati per demolire le idee di famiglia, di patria, di religione. La posizione surrealista è, su questo punto, ben nota; ma è bene che si sappia che essa non comporta accomodamenti.³⁸²

Da una parte, come detto, si assiste ai ricordi seccanti e molesti della famiglia borghese del barone Rothspeer, dall'altro invece gli aspetti orribili e mostruosi della famiglia di Angelica, con lo squallore della madre o la cattiveria della sorella maggiore che vengono da Savinio trasformati in una chiave surreale e onirica.

382 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 69.

CAPITOLO TERZO

«Il surrealismo di Antonio Delfini sa di farina e campagna»

Introduzione

Nell'esperienza di Antonio Delfini la «volontà di surrealismo», come ebbe modo di definirla lo stesso scrittore, irrorò tutta la sua opera in maniera consapevole: si vedrà come per Delfini il discorso risulti leggermente diverso da quello su Savinio e poi su Landolfi. In Antonio Delfini la scelta di aderire alla poetica surrealista sarà maggiormente definita e volontaria oltre che esplicita, uno dei casi più eclatanti nella letteratura italiana e per questo, come ha avuto modo di definirlo Andrea Cortellessa, uno degli scrittori «più necessari»³⁸³ all'interno della letteratura novecentesca italiana.

Seppure anche in questo caso non si possa parlare di un'appartenenza codificata e priva di cedimenti e ripensamenti a differenza di quello che accadeva all'interno del gruppo francese, resta indubbiamente importante un'aderenza profonda, nelle tecniche narrative e nella scelta dei temi e delle ambientazioni.

In primo luogo appare fondamentale la dimensione esistenziale della provincia, quella modenese, come luogo privilegiato non solo di ambientazione, ma anche di creazione: per questo è possibile dire che «Il surrealismo di Delfini sa di farina e di campagna, sprigiona odori forti. È un surrealismo saporoso. Non è letterario, non nasce da nessuna strategia»³⁸⁴ oppure che si tratta di un «piccolo surrealismo»³⁸⁵ e però, nello stesso tempo, tenta di incasellarsi in esso. Basti solo pensare alla sua prima opera narrativa, *Ritorno in città*, pubblicata

383 «Senz'altro ci sono, nel Novecento italiano, autori di lui più «importanti» (Gadda, per esempio) e, altrettanto certamente, scrittori più «bravi» (Landolfi, ovvio). Ma non ci sono scrittori più necessari di Antonio Delfini». A. Cortellessa, *Antonio Delfini: l'attacchino metafisico*, Alfabeta2, <https://www.alfabeta2.it/2014/02/16/antonio-delfini-lattacchino-metafisico>.

384 C. Garboli, *Introduzione*, in A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, Milano, Claudio Lombardi Editore, 1993, p. XIV.

385 A. Agostino, *Il piccolo surrealismo di Antonio Delfini: Il Fanalino della Battimonda*, in «Critica Letteraria», anno XXXVI, I, n. 142, pp. 122-136.

nel 1931 ³⁸⁶, in cui si avverte l'infatuazione baudelairiana ma iniziano ad emergere altresì alcuni caratteri vicini alla contemporanea corrente surrealista anche se Delfini, come nota Fontanella, «dichiarò di sentirsi adepto fin dal '32, anno che segna il suo viaggio a Parigi» ³⁸⁷. Negli undici racconti che compongono il volume, poemetti in prosa frammentari, Delfini attua un procedimento che trova la sua natura in una serie di meccanismi che replicano da vicino alcune tracce surrealiste: è il caso del passaggio da un iniziale descrizione di una situazione «concreta, oggettiva» ad una regressione ad «una zona proiettiva di rêverie o di memoria, ovvero, psicoanaliticamente, di presenza perduta» ³⁸⁸. Si tratta di un movimento che non si distanzia molto dall'appena precedente scuola metafisica che procede in una sovrapposizione di immagini che trova punto di nascita sempre nella realtà ma da lì immediatamente si slaccia senza però mai abbandonarla del tutto. Le città di de Chirico ad esempio hanno sempre poco di reale, sottratte al tempo, composte solo da mute effigi e connotate da geometrie precise dove si manifesta un immaginario acido e nudo, eppure sono la rappresentazione di luoghi fisici, trasfigurati appunto dalla forza immaginativa. In Delfini questo processo incide non solo negli ambienti, ma anche nelle azioni e nei pensieri, creando dunque una narrazione dell'immaginario puro, esperienza se non unica certamente assai rara nella letteratura italiana. Su questa sua peculiare visione della realtà sarà abbastanza limpido anche lo stesso Delfini:

La realtà è in gran parte nell'assurdo, in quell'immaginazione che è a un passo per diventare realizzazione, ma che non la diventerà mai. Nella vita, in fondo, la realtà esiste e non esiste. La vita è piena di piccole cose inspiegabili, come il tempo che si misura ma non se ne può afferrare una porzione tra un punto e l'altro mentre la viviamo. Se io penso di fare una

386 Il volume apparve per la prima volta stampata dalla tipografia Cappelli di Modena nel 1931. Due anni dopo uscì una seconda edizione per l'editore Guanda, per cui vennero utilizzate anche le rimanenze dell'edizione precedente.

387 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano*, p. 159.

388 *Ivi*, p. 160.

cosa, la cosa fatta è sempre diversa da quella che ho pensata: pertanto la realtà sta tra la cosa fatta e quella pensata. Tutto si compendia nella vita: magia, sogno, assurdità, piacere e dolore, lavoro e pigrizia: realtà.³⁸⁹

Come detto però *I ricordi della Basca* figurano non ancora pienamente inseriti in quello che possiamo definire come il periodo surrealista di Delfini che troverà invece forma unica e compiuta in *Il fanalino della Battimonda*, scritto nel 1933. Grazie al consapevole tentativo di applicazione della metodologia surrealista, ovvero la disposizione a praticare una scrittura automatica che nasce in Delfini da un contatto diretto con la cultura surrealista mediante un soggiorno a Parigi, l'autore costruisce *Il fanalino della Battimonda*:

Nel 1932, in aprile e maggio, ero stato a Parigi e mi ero formato superficialmente (per grazia di Dio!) una cultura (o vuoi, coscienza o subcoscienza) surrealista [...]. Una sera, ormai esaurito da una vita così sconclusionata e stupida (provinciale, in effetti), sedutomi al tavolo, dopo aver strimpellato il pianoforte (secondo la pratica lautreamontiana), presa in mano la penna, riempi ventidue pagine con virgole, punti, periodi, nel tempo di circa tre ore. Era nata la prima parte del fanalino della Battimonda, e anche il disagio e la vergogna di averlo scritto. Il mio surrealismo allora si quietò.³⁹⁰

Una dichiarazione che si presenta quasi come un'ammissione di colpa ma che segnala in ogni caso un'adesione decisa, pur se non priva di tentennamenti, ai dettati teorici della metodologia di scrittura di matricessurrealista.

Si vedrà poi come nella raccolta poetica di Delfini *Le poesie della fine del mondo*, pubblicata in maniera organica per la prima volta nel 1961³⁹¹,

389 A. Delfini, *La vita*, in Id., *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1997, p. 34.

390 *Ibid.*, p. 80.

391 Le poesie di Delfini uscirono dapprima sul «Caffè» di Giambattista Vicari e furono poi raccolte in volume dall'editore Feltrinelli nel 1961 grazie all'interessamento e all'opera di convincimento di Giorgio Bassani. Il libro uscirà poi, arricchito con altri materiali dello

l'attenzione di Delfini, o comunque una certa consonanza di intenti, nei confronti della scrittura surrealista, si manifesti pure nell'uso della parola, che tende verso «il mito di una lingua in cui lo spirito si confonde – almeno in apparenza – immediatamente con la voce»³⁹², alla ricerca di uno statuto quasi primordiale della parola, non lontano dalle ricerche francesi sulla parola considerata come un oggetto.

stesso periodo esclusi dalla prima raccolta in volume nel 1995 per l'editore Quodlibet (A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e poesie escluse*, Macerata, Quodlibet, 1995) ed infine nell'edizione Einaudi che presenta ulteriori inediti scritti tra gli anni Trenta e Quaranta nel 2013 (A. Delfini, *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, Torino, Einaudi, 2013).

392 G. Agamben, *Idea del dettato*, in Id., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, p. 33.

3.1 Ritorno in città: *una vita all'insegna della flânerie*

In età molto giovane, quando ha circa vent'anni, Antonio Delfini dà vita a due riviste che oltre al versante letterario, insistono anche sugli aspetti politici e sociali dell'Italia, interpretandone in chiave goliardica e ironica gli avvenimenti di storia recente. La prima di queste si intitola *L'ariete, periodico personale*, il cui primo numero esce nel 1927 ed è costruito da Delfini assieme a Ugo Guandalini, il futuro editore Guanda. La rivista ha però vita breve, giusto «mezz'ora», prestando fede alle parole dello stesso Delfini, prima di venire sequestrato. L'altra invece avrà vita altrettanto breve, si intitola *Lo spettatore italiano*, anche se Delfini riuscirà a pubblicare tre numeri tra il 1927 e il 1928 prima di una nuova chiusura. Nonostante la breve vita dello *Spettatore italiano*, negli intenti della rivista, che questa volta Delfini compone da solo, senza Guandalini, si rintraccia un elemento di sicuro interesse: lo scopo della rivista è quello, nelle parole del direttore unico, di «andar a zonzo per le strade, di ammirare le stelle a ciel sereno e di fare l'italiano ovunque gli piacesse»³⁹³. All'interno di questo proclama è possibile infatti rintracciare la bramosia di novità, soprattutto espressiva, dello scrittore modenese e altresì il metodo attraverso il quale compiere questa ricerca. Le parole «andare a zonzo» infatti mostrano un desiderio di ricerca irrequieta che muove i suoi passi anche senza una meta ben precisa, in un moto scomposto che ha come motore la curiosità. Seppur differente rispetto al moto perpetuo saviniano e ad esso non assimilabile, anche la vita di Delfini ha però diversi luoghi di attracco e riposo, più o meno temporanei e più o meno concreti. Nella provincia modenese in cui nasce e cresce e al cui paesaggio e ambientazione sono legate molte delle sue opere, a Delfini sin da giovane arrivano gli echi dei rinnovamenti che la letteratura sta subendo. Nel 1935 si trasferisce a Firenze, dove ha modo di frequentare, tra gli altri Tommaso Landolfi, Mario Luzi o Carlo Emilio Gadda,

393 G. Marchetti, *Antonio Delfini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 10.

in precedenza aveva trascorso un breve periodo a Parigi, dove finì inebriato dalla lettura dei poeti francesi, e poi vivrà successivamente a Roma e a Viareggio. Come si vedrà la geografia dei luoghi è uno dei punti centrali dell'opera di Delfini, soprattutto per il tipo di rappresentazione della realtà che lo scrittore costruisce, sempre in bilico tra mondo fenomenico e immaginazione.

Il nucleo centrale di una simile visione del reale si rintraccia compiutamente, seppur essa sia la sua prima opera compiuta, nella raccolta *Il ritorno in città*, pubblicata nel 1931, nella quale l'illustrazione della città di Modena vive dei sentimenti e delle visioni dell'autore, perché, questo il dato che risalta in maniera decisa, non è possibile mai impossessarsi definitivamente della realtà:

La realtà è in gran parte nell'assurdo, in quell'immaginazione che è a un passo per diventare realizzazione, ma che non la diventerà mai. Nella vita, in fondo, la realtà esiste e non esiste. La vita è piena di piccole cose inspiegabili, come il tempo che si misura ma non se ne può afferrare una porzione tra un punto e l'altro mentre la viviamo. Se io penso di fare una cosa, la cosa fatta è sempre diversa da quella che ho pensata: pertanto la realtà sta tra la cosa fatta e quella pensata. Tutto si compendia nella vita: magia, sogno, assurdità, piacere e dolore, lavoro e pigrizia: realtà.³⁹⁴

Prima di addentrarsi però in questa lettura della raccolta di Delfini, è utile interrogarsi su quelle che sono le letture e le influenze che portano l'autore a fare questa determinata scelta di campo. Attraverso l'indagine di questo percorso poetico, sarà infatti possibile mettere in luce alcuni aspetti metodologici che ci permetteranno di inserire compiutamente l'ispirazione delfiniana in campo surrealista.

Le parole esplicative sulla rivista *Lo spettatore italiano* «andare a

394 A. Delfini, La vita, in Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi, 2008, p. 46.

zozzo», e il periodo a cui corrisponde la raccolta di Delfini, rimandano esplicitamente alla Francia, dove come detto era stato, e, ancora più precisamente, alla lettura di Baudelaire e alla conoscenza della *flânerie*. Non a caso Baudelaire figurerà tra i maggiori ispiratori della poetica surrealista anche per la sua immagine di *flâneur* e il suo modo, unico, di vivere la città. Una modalità che si avvicina a quella con la quale Delfini studia la sua Modena e che chiude il cerchio della nostra riflessione.

3.1.2 *Delfini, Baudelaire, Breton e ancora Delfini*

Il legame tra città e testo è per il surrealismo fondamentale ed assume un particolare carattere:

Nell'immaginario surrealista – scrive Lino Gabellone – l'ordine della città e l'ordine del testo, per quanto esterni l'uno all'altro, non cessano mai di farsi eco, di risponderci a distanza. È come se un'impensata complicità si manifestasse a intermittenza tra le forme nascoste che la scrittura produce e organizza per costituire ciò che chiamiamo «testo», e la forma nascosta di una città, al di là della sua topografia reale come somma di tutti i percorsi – passati, presenti, futuri – e di tutti gli avvenimenti, reali e virtuali.³⁹⁵

Il procedimento di Delfini nelle sue prose non si distacca molto da questo meccanismo caro agli scrittori surrealisti e si concretizza in un tentativo di ricalcare i percorsi parigini di Breton nella sua città di Modena. La scrittura, insieme alla *flânerie*, diventa la forma privilegiata di registrazione, «registrazione sulla superficie della pagina e sulla superficie del mondo», con l'obiettivo di «provocare lo svelamento della coincidenza, cioè all'incrociarsi di segni o di sintomi in nodi divenuti significativi»³⁹⁶.

395 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 48.

396 *Ivi*, p. 49.

Come suggerisce Gabellone, la via più importante per giungere ad uno studio della *flânerie* come forma di esplorazione della realtà condensata dalla scrittura, non può che trovare suo punto di origine tra le pagine del saggio di Walter Benjamin *Di alcuni motivi in Baudelaire*, studio che ha per noi il pregio di permettere l'interpretazione in senso storico dell'opera di Breton ma, ancor di più, di costruire i lati di questo triangolo che lega a Breton e a Baudelaire anche Delfini. Gianni Celati, introducendo un'antologia di *Ritorno in città*, scrive proprio di come si tratti di un «libro di prosette sul genere dei poemi in prosa di Baudelaire (*Spleen de Paris*, 1864) e dei vagabondaggi adolescenziali di Rimbaud» e di come sia composto da «passeggiate con visioni di vita qualsiasi, frasi molto dimesse, giocate su tonalità coloristiche e umorali»³⁹⁷. Non è affatto secondario infine il fatto che nel periodo immediatamente successivo alla scrittura del *Ritorno in città*, Delfini trascorra un periodo nella capitale francese. Questo viaggio assume il valore di uno spartiacque decisivo: se infatti esso segue la stesura delle prose di matrice baudelairiana di *Ritorno in città*, come se lo scrittore decidesse di verificare concretamente il suo vagheggiare letterario, nello stesso tempo questo periodo a Parigi si configura come il momento decisivo in cui entra in deciso e stretto contatto con l'avanguardia surrealista, la cui onda lunga si riverserà anche, e soprattutto, nelle opere successive.

Questo soggiorno rappresenta però per Delfini anche un momento di stallo, come se i giorni trascorsi a Parigi possano figurare solo come un lasso di tempo di sola ispirazione ma mancassero della possibilità di scrivere e di immaginare:

Forse – annota nel Diario nel dicembre del 1932 – non ci sono mai riuscito a lavorare. Ma è un fatto che adesso ci riesco meno che meno. A passeggio, a letto, in lettura, la mia testa è di una fantasia sorprendente. Al tavolino con la penna in mano, tutto si ferma, più niente si ricava. Devo

³⁹⁷ G. Celati, *Introduzione*, in A. Delfini, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, p. VI.

essere per certo in uno stato di intossicazione piuttosto accentuata.³⁹⁸

Pure questo passaggio però può rientrare nella natura più intima del *flâneur*, una figura che si oppone alle regole della società, con un ritmo di protesta nei confronti della velocità della folla:

Passeggia oziosamente come personalità individuale; questo è il suo modo di protestare contro la divisione del lavoro che fa della gente degli specialisti. E allo stesso modo protesta contro la loro laboriosità. Intorno al 1848 fu per qualche tempo di moda condurre tartarughe al guinzaglio nei *passages*. Il *flâneur* si faceva volentieri dettare il ritmo da loro.³⁹⁹

La discussione sulle «immagini di città»⁴⁰⁰ di Walter Benjamin certo è debitrice della letteratura di viaggio, quella dei grandi tour europei, ma anche della frequentazione assidua dell'opera di Baudelaire, in particolar modo per quello sforzo di osservare e descrivere gli spazi metropolitani attraverso lo stato d'animo del *flâneur*, immerso totalmente nella città moderna ma nello stesso momento lontano ed estraneo da essa:

Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto della poesia lirica. Questa poesia non è arte regionale; lo sguardo dell'allegorista, che incontra la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur*, la cui forma di vita avvolge ancora di un bagliore conciliante quello futuro, desolato dell'abitante della grande città. Il *flâneur* è ancora sulla soglia, della grande città come la borghesia. Nessuna delle due lo ha ancora travolto. In nessuna delle due egli si sente a proprio agio; e cerca rifugio nella folla. [...] La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota si mostra al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza.⁴⁰¹

398 A. Delfini, *Diari 1927-1961*, Torino, Einaudi, 1982, p. 132.

399 W. Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Opere complete. Vol. VII. Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, p. 137.

400 W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.

401 W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 22.

Il *flâneur* è allora per Benjamin, sulla scia di Baudelaire, colui che si muove sulla soglia della società moderna anche se proprio i prodotti di questo nuovo tipo di società, rumori, folla e luci per esempio, lo portano a cercare un rifugio fuori da essa, magari proprio nella folla di cui parla Benjamin, possibile luogo di mimesi e nascondiglio.

In Delfini l'esperienza della città di Modena, ma anche quella di Parigi per il tempo che vi trascorre, assume un valore simile, in quanto scopo della sua opera appare, come nota Stefano Calabrese, «descriverci con meticolosa attenzione la topografia di uno spazio urbano, facendoci immergere in un intrico di strade e percorsi»⁴⁰². Ma non si ferma a questo la topografia delfiniana che vive di un grande sforzo metaforico in grado di replicare il modo in cui l'uomo guarda alla natura, «cercando di ritrovarvi le condizioni di una abitabilità smarrita, riprendendo il filo interrotto di una forza dialogica»⁴⁰³. Attraverso questo particolare sguardo, la città si trasforma in paesaggio e l'arte del passeggiare nell'unico modo per introdurvisi e diventarne parte: «Paesaggio – tale diventa effettivamente la città per il *flâneur* – scrive Benjamin. O, più esattamente, la città si scinde nei suoi poli dialettici. Si chiude davanti a lui come paesaggio, lo circonda come una stanza»⁴⁰⁴. La *flânerie* è ciò che porta Delfini ad una «intossicazione panoramica e deambulatoria», come scrive Calabresi, a perdersi persino nella sua casa. Il meccanismo della scrittura delfiniana si nutre di questo procedimento, con un legame inscindibile che si crea tra la creazione poetica e il passeggiare, come annota lui stesso in una pagina di diario dell'ottobre del 1929:

A scrivere non mi attento perché ho paura che la mamma e Nené mi

402 S. Calabrese, *La città letteraria di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, Mucchi Editore, Modena, 1990, p. 51.

403 Ibid.

404 W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 126.

leggano qualche parola. Ne provo vergogna. Son così cattivo che ho paura di tutto quello che faccio. Il bello è che in città, dove ho il comodo di scrivere e leggere appartato senza soffrire il freddo ecc. ecc., non so resistere alla tentazione di bighellonare per le strade, che Dio solo sa come mi ci consumo.⁴⁰⁵

Il «bighellonare» è qui assimilabile al movimento del *flâneur*, sorta di calamita per lo scrittore, più di quella che dovrebbe essere la sua primaria attività. In questo momento, che cronologicamente si sovrappone al periodo di stesura delle prose che compongono *Ritorno in città*, inizia per Delfini l'epopea del *flâneur*⁴⁰⁶, «il cammino leggendario di chi fa delle strade il luogo di un'utopia, la fiaba cittadina di un'abitabilità infinita»⁴⁰⁷. Vanno intesi in questo senso i progetti dello scrittore di scrivere una grande opera sulle persone e i luoghi della sua città, con un'attenzione precipua dedicata al tema del viandante («come camminano gli uomini (come si scrive, certe volte, al caffè, senza pensare assolutamente a niente)»⁴⁰⁸) e alla metafora della strada intesa come romanzo («farsi vedere dalla gente per quello che non si è. Scorrizzare per città sotto gli sguardi delle belle ragazze, col taccuino in mano»⁴⁰⁹).

È in questo paradigma delfiniano che Luigi Fontanella ritrova le tracce di un suo peculiare surrealismo, anche se, ed è importante sottolinearlo, l'esperimento più vicino al surrealismo dello scrittore modenese è rintracciabile nel *Fanalino della Battimonda*. Eppure anche in *Ritorno in città* si assiste ad alcuni movimenti che ricordano, non importa quanto più o meno consciamente

405 A. Delfini, *Diari 1927-1961*, p. 74.

406 Come giustamente annota anche Calabresi, il libro di Delfini *Ritorno in città* ha alcuni aspetti in comune con il libro di De Pisis *Città delle cento meraviglie o i misteri della città pentagona*, in quanto anch'esso composto da «prose metafisiche» dedicate interamente alla città di Ferrara.

407 S. Calabrese, *La città letteraria di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 57.

408 A. Delfini, *Diari 1927-1961*, p. 118.

409 *Ivi*, p. 95.

questo avvenga, l'avanguardia francese di Breton.

Fontanella scrive che a questo punto dell'opera delfiniana, il carattere surrealista è rintracciabile nei tre diversi momenti che in queste prime prove, ma pure in quelle successive si aggiunge, si ripetono, tre momenti che costituiscono i movimenti di base del suo procedimento narrativo. Così vengono enucleati da Fontanella:

a, b) stato di partenza riferito a una situazione concreta, oggettiva. Dalla descrizione-approccio di/con tale situazione concreta, l'autore regredisce in una zona proiettiva di rêverie o di memoria, ovvero, psicoanaliticamente, di presenza perduta. [...] c) Ritorno a se stesso, per «sovrimpressione», dello stato di rêverie su quello fattuale.⁴¹⁰

La lettura di Fontanella, avvalorata dai numerosi esempi che fornisce, risulta molto convincente, soprattutto se si incrocia questa indagine con le pagine teoriche bretoniane dei *Manifesti del surrealismo*. Per quanto riguarda la parte centrale di questi momenti, quella dedicata ai momenti di regressione verso la «zona proiettiva o di memoria», come la definisce Fontanella, assumono un valore decisivo le pagine del *Secondo Manifesto* dedicate alla «vita passiva dell'intelletto», nelle quale è possibile rintracciare un andamento del pensiero e della memoria che molto ha in comune con quello di Delfini:

Questi prodotti dell'attività psichica, sottratti quanto è possibile alla volontà di significare, alleviate quanto è possibile dalle idee di responsabilità sempre pronte ad agire come freno, indipendenti quanto è possibile da tutto ciò che non sia la vita passiva dell'intelletto, questi prodotti che sono la scrittura automatica e i racconti di sogni presentano insieme il vantaggio di essere i soli a fornire elementi di valutazione di grande stile a una critica che, in campo artistico, si mostra stranamente disorientata, di permettere una riclassificazione generale dei valori lirici e di proporre una chiave capace di aprire indefinitamente quella scatola a

410 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 160.

multiplo fondo che si chiama uomo.⁴¹¹

In una nota a queste pagine, Breton aggiunge che il ritorno dalla «fantasmagoria interiore», così la chiama in questo frangente, ad uno stato di «attività premeditata dallo spirito», non offre agli occhi che «un povero spettacolo»⁴¹². Lo stesso accade per la terza fase della struttura delle prose di Delfini di cui parla Fontanella: il ritorno alla realtà «altera, per così dire, l'evidenza oggettiva del presente, che il protagonista (e autore) del racconto non sa, né riesce (più) a vivere»⁴¹³. Sembra replicarsi qui un procedimento che già si è incontrato nelle pagine precedenti riguardanti Savinio, cioè la necessità di superare la soglia fisica delle cose e degli oggetti per muovere una ricerca che ne oltrepassi le caratteristiche formali predefinite per giungere ad un nuovo statuto. Un'esigenza questa che avverte Delfini, che avvicina la sua esperienza a quella della scuola surrealista:

Vediamo – scrive Breton nel 1930 utilizzando le stesse parole di Freud, e scrivendo questo quasi in contemporanea alla scrittura delfiniana di *Ritorno in città* – quanto poco ci soddisfi la realtà, nonostante le nostre pretese: così, sotto la pressione delle rimozioni interiori, instauriamo nel nostro intimo tutta una vita di fantasia che, realizzando i nostri desideri, compensa le insufficienze dell'esistenza reale. L'uomo energico che riesce [...], è quello che arriva a tramutare in realtà le fantasie del desiderio.⁴¹⁴

In questo nodo sta una parte consistente dell'opera di Delfini, incentrata sul ritorno, dopo la regressione in una zona proiettiva di *rêverie*, alle evidenze della realtà oggettiva. Tale movimento però porta chiaramente con sé un sentimento di insoddisfazione, perché, come scrive Breton, l'uomo è portato a

411 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, pp. 95-96.

412 *Ivi*, p. 96.

413 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, p. 160.

414 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 96.

fare i conti con le «insufficienze della vita reale», «cosicché le persone che egli desidererebbe, [...] le cose che egli vorrebbe sentire sue»⁴¹⁵ diventano, in definitiva, elementi che spingono la realtà ad una marginalità di interesse e di desiderio.

Ne è un chiaro esempio la prosa *Ritorno in città*, in cui è possibile mettere in luce in maniera molto chiara questo meccanismo compositivo. Il testo si apre con un avvenimento del tempo presente:

Il giorno in cui sono tornato in città era tutto grigio. Dopo aver ammirato dal treno quell'immensa distesa che è la pianura padana, dopo aver passato paesi illuminati nel primo oscurar del giorno, tra il fischio delle locomotive e il tornar dei ricordi in un turbine di pensieri senza freno, ho udito il tintinnio regolare della stazione, le solite voci dei facchini, ho visto il berretto rosso del capostazione tutto filettato d'oro, e l'ingresso fiocamente illuminato del ristorante.⁴¹⁶

Dopo questo momento, intrecciato anche con una rimembranza che sembra avere qualcosa a che fare anche con la concezione proustiana della memoria, il lampo istantaneo che riporta ad un periodo del passato:

Mi sentivo come quando ero bambino. Di ritorno dal mare. Le valigie da caricare e la bolletta dei bagagli da consegnare. [...] Poi si andava chi sa dove, lontano lontano, tra il rumore delle ruote in movimento sull'acciottolato. Invece dopo pochi minuti si arrivava a casa. La gente delle due botteghe veniva fuori a vedere, davan la buona sera e rientravano. [...] la vecchia portinaia veniva su con noi per aprirci la porta. Un odor di chiuso e la realtà di ricordi recenti.⁴¹⁷

E, in conclusione, la consapevolezza, e il rammarico, per una realtà che

415 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, p. 161.

416 A. Delfini, *Ritorno in città*, in Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, p. 9.

417 *Ibid.*

non è più come quella felice e leggera immaginata, con l'irruzione di un momento finale che contribuisce a riportare la mente alla realtà, e alle difficoltà, del presente:

Così mi sentivo e avrei voluto, in quel momento, dire agli uomini tutto il mio tormento, avrei voluto udire trombe e tamburi al mio passaggio. [...] Perché riandando il tempo trascorso sento un nodo alla gola e vorrei qualcosa che mi distraesse. [...] Pensavo al mondo sempre così eguale. Chi lo sa se è sempre lo stesso mondo? Passò accanto un'automobile e chiazziò di fango il finestrino.⁴¹⁸

In Delfini i movimenti della creazione immaginifica e i funzionamenti della memoria si intrecciano in maniera indissolubile: anche in questo momento si è vicini al surrealismo, e in particolare alla teorizzazione sull'oggetto espressa da Breton in *Situazione politica dell'oggetto surrealista* (testo del 1935) e anche alle pagine, riportate più sopra, inerenti la parte descrittiva dei romanzi, considerata del tutto accessoria se non addirittura nociva nei confronti dell'opera.

Ecco cosa scrive Breton, parole interessanti perché assai vicine al metodo narrativo dello scrittore modenese:

Noi diciamo che l'arte d'imitazione (di luoghi, di scene, d'oggetti esterni) ha fatto il suo tempo e che il problema artistico, oggi, è di portare la rappresentazione mentale a una precisazione sempre più oggettiva, con l'esercizio volontario dell'immaginazione e della memoria (essendo inteso che la sola percezione esterna ha permesso l'acquisizione involontaria dei materiali di cui la rappresentazione mentale è chiamata a servirsi). Il maggior beneficio che finora il surrealismo abbia tratto da questo tipo d'operazione è di essere riuscito a conciliare *dialetticamente* questi due termini violentemente contraddittori per l'uomo adulto: percezione, rappresentazione; d'aver gettato un ponte sull'abisso che li separava.⁴¹⁹

418 *Ivi*, p. 10.

419 A. Breton, *Situazione politica del surrealismo*, in Id., *Manifesti del surrealismo*, p. 211.

Questa costruzione si presta poi, secondo Fontanella, ad un discorso altresì legato al linguaggio psicoanalitico, derivato dal fatto che «il permanere assiduo in una sfera in cui vengono portati al massimo grado di esplicitamento le categorie dell'immaginario», provoca una «sospensione»⁴²⁰ rispetto al rapporto con la realtà che finisce per creare nello scrittore un sentimento di perdita dolorosa, come nel caso della prosa *Ritorno in città*, e di separazione tra l'io del presente, quello del passato e anche le immagini del futuro, un «io-diviso», per utilizzare le parole di Ronald Laing⁴²¹, che si trascina con sé tutte le conseguenze insite nella sua natura.

3.1.3 Lo spazio ferroviario e la realtà

Tale sensazione di insoddisfazione contribuisce al bisogno di evadere la realtà e ricercare una sua declinazione differente: mezzo privilegiato per operare in questo senso è la *flânerie*, il vagabondaggio per la città e per i luoghi della campagna. Quando nel novembre del 1928 Antonio Delfini giustifica la nascita della sua rivista *Spettatore italiano*, procede attraverso una serie di definizioni in negativo della rivista («quanto tutto è utile, resta che uno prometta l'inutile per mutare»), prima di riportare una suggestione molto interessante:

Se in italiano si avesse una parola che significasse quello che in francese si direbbe le *flâneur*, quella parola appunto sarebbe stato il titolo sospirato; perché sottosopra il mestiere de' futuri compilatori del nostro Giornale è quello che si esprime col detto vocabolo francese.⁴²²

Non si può che essere d'accordo allora con quanto scrive Stefano

420 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, p. 167.

421 Si veda in particolare R. Laing, *L'insicurezza ontologica*, in Id., *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 47-71.

422 “Lo spettatore italiano”, anno I (1928), N. 1, p. 8.

Calabrese, cioè che «non vi è nulla di forzato nel vedere dietro l'opera di Delfini l'epopea contratta di un *flâneur*»⁴²³.

Tra gli spazi che il *flâneur* si trova ad attraversare, e non solo in *Ritorno in città* ma anche nelle opere successive, uno in particolare sembra rivestire un ruolo privilegiato, la stazione con il suo protagonista principale e indiscusso, il treno.

Nel suo saggio *Storia dei viaggi in ferrovia*, Wolfgang Schivelbusch dedica alcune pagine per noi interessanti al tema del viaggio in treno, mettendo infatti in evidenza alcuni strumenti che sembrano poter essere utilizzati anche per una lettura dell'opera delfiniana. Schivelbusch scrive che il treno porta ad un «annullamento di spazio e tempo»⁴²⁴, ad una «riduzione del tempo come riduzione dello spazio»⁴²⁵, due immagini che trovano la loro ragion d'essere insistendo sulla velocità raggiunta dal nuovo mezzo. Ciò che risulta interessante è la ricaduta che ha un simile ragionamento: «l'idea che la ferrovia annulli spazio e tempo è da intendersi come una perdita di realtà di questo tipo da parte della percezione»⁴²⁶. In Delfini la stazione e il treno assumono proprio queste caratteristiche, con lo spazio ferroviario che funziona come dilatatore dell'orizzonte e dello sguardo. Ne sono testimonianza tutte le occorrenze che costellano le prose di *Ritorno in città* dove, per esempio, non esistono, o sono comunque molto rari, i panorami degli spazi urbani, perché lo sguardo dei protagonisti procede sempre dal basso e si pone in una posizione non sopraelevata rispetto a ciò che scorre intorno, perché il suo movimento è interno alla città e alle sue strade e non in una posizione superiore.

Se si considera per esempio il racconto che dà il nome alla raccolta, e di cui si è già parlato, si può vedere come attraverso il treno, con il suo itinerario

423 S. Calabrese, *La città letteraria di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 61.

424 W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988, p. 36.

425 *Ivi*, p. 37.

426 *Ivi*, p. 39.

che porta lo scrittore dalla stazione a casa, gli avvenimenti vengono vissuti dal narratore su due piani temporali che lentamente finiscono per sovrapporsi, con l'età adulta che, nell'annullamento della distanza temporale di cui parla anche Schivelbusch, diventa un *unicum* con il momento dell'infanzia: «Pensavo al mondo così sempre eguale»⁴²⁷ dice il protagonista. E anche la chiusura del racconto, riportata poco sopra, con l'irruzione della realtà che assume le sembianze dell'arrivo di una macchina e di uno schizzo di fango che macchia lo scrittore, è il simbolo di una differenza netta dell'automobile rispetto al treno, unico e vero aiutante per la *rêverie*: la realtà diventa qualcosa che «sporca, ciò che intorbida il nitore del sogno-ricordo e scinde la magica coincidenza di presente e passato»⁴²⁸.

Si prenda poi un ulteriore esempio, quello di *Vagabondaggio primaverile* dove è ancora una volta la stazione a veicolare l'immaginazione dello scrittore:

Sarà bene, ancora una volta, andare alla stazione, la mia vecchia amica delle illusioni. Là ritroverò le mie malinconie e le mie allegrezze, ritroverò il sogno perduto dei viaggi infantili. Oggi dovrei trovarmi in qualche landa deserta, se i progetti dell'infanzia si fossero avverati.⁴²⁹

Continua poi Delfini dando alla sua immaginazione un luogo prediletto di lavoro proprio presso lo spazio ferroviario:

Se tutto ciò che pensai un giorno, oggi fosse realtà, non verrei qua sulla passerella del treno a inondarmi di quel fumo che mi solleva l'anima e me la porta via in paesi caldi e viziosi pregni d'oriente e di passioni soffocate. Addio! Addio! Vien voglia di gridare con un gesto melodrammatico.

427 A. Delfini, *Ritorno in città*, in Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, p. 10.

428 L. Somigli, *Antonio Delfini tra nostalgia e satira*, in *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa*, 14, N. 1 (2001), pp. 20-35; p. 26.

429 A. Delfini, *Vagabondaggio primaverile*, in Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, p. 39.

Addio! Addio a qualcosa che tenga del colore e sapore delle cose più belle e più buone.⁴³⁰

In queste pagine Delfini «riesce a darci – scrive Calabrese – una delle più memorabili immagini di surrealismo padano», con il treno che prende le sembianze di un medium per la creazione onirica e che quindi si distacca immediatamente dalla realtà; ma il treno e lo spazio ferroviario diventano anche il luogo dove ricorre più frequentemente l'esperienza del sogno: «Sognavo di arrivare a una città che tenesse le fanfare in piazza tutto il giorno e tutta la notte e nei minuti d'intervallo tra una sonata e l'altra, si udisse il fischio dei treni sortire dai comignoli delle case»⁴³¹.

Si rintraccia infine la breve prosa che si intitola *C'è una ragazza alla finestra*, dove ancora il treno e la ferrovia si presentano sulla scena, in una situazione, però, differente dalle altre. Si tratta infatti di un testo in cui Delfini immagina e descrive la sua città da sogno, nella quale non può ovviamente mancare la stazione ferroviaria: «anche i treni funzionano quando voglio. Ho fatto costruire moli e stazioni ferroviarie perché io le stazioni le adoro, tanto da obbligare il popolo ad andarvi in pellegrinaggio tutte le feste dopo la Messa»⁴³². L'andamento di *C'è una ragazza alla finestra* ricorda da vicino le pagine che De Pisis dedica alla città di Ferrara, con una continua commistione tra elementi reali ed elementi fantastici, ma rimanda alla mente anche i passaggi in cui Alberto Savinio descrive gli elementi urbani delle città greche o italiane in cui ha vissuto.

In conclusione i racconti e la prima produzione delfiniana sono segnati da un movimento di *flânerie*, una decisa scelta di campo che porta i personaggi a muoversi continuamente tra piani temporali e spaziali differenti. Questa incessante oscillazione diacronica ricorda la caratterizzazione che Delfini

430 *Ibid.*

431 *Ivi*, p. 41.

432 A. Delfini, *C'è una ragazza alla finestra*, in *Ivi.*, p. 20.

immagina per uno dei suoi personaggi nei *Diari*, in un frammento risalente agli anni Trenta: «pensa la sua vita a ritroso. Ma la vede come vorrebbe adesso»⁴³³. In queste parole sta anche l'enunciazione di una particolare via per l'ermeneutica del passato delfiniano, ovvero un passato «eventuale», quello che si vorrebbe aver trascorso quando si parla del passato nel presente, che è la situazione di quando si racconta la propria vita, la quale, scrive Delfini, «può essere solo ipotetica, o fantastica, appena uno se la racconta»⁴³⁴.

Seguendo questa strada, la rappresentazione della realtà di Delfini, così come quella di Savinio di cui si è già discusso, non può che subire una netta torsione nella sua logica, portando alla sparizione di qualsiasi passato «categorico». Questo paradigma trova una decisa e diffusa espressione in molti dei racconti di Delfini, e si potrebbe quasi dire in tutti, perché le sue narrazioni hanno sempre quel carattere di sospensione «nell'evocazione di ciò che qualcuno avrebbe potuto fare o dire o sognare, a partire da una certa attesa d'emozione»⁴³⁵.

433 A. Delfini, *Diari 1927-1961*, p. 152.

434 G. Celati, *Introduzione*, in A. Delfini, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, p. XXXI.

435 *Ibid.*

3.2 L'esperimento della «dictée sans pensée»: Il fanalino della Battimonda

Come si è detto in apertura di capitolo, l'esperimento di Delfini più direttamente connesso all'esperienza surrealista è il breve romanzo *Il fanalino della Battimonda*.

Lo stesso autore, in apertura del libro, sottolinea l'appartenenza del suo testo agli esperimenti di matrice bretoniana. *Il fanalino della Battimonda* viene scritto da Delfini tra il gennaio del 1933 e il novembre del 1934 e viene pubblicato due anni dopo le prose di *Ritorno in città*. Da ricordare inoltre che nello stesso periodo escono tre racconti più “canonici” di Delfini su *Oggi*, la rivista «contenutista» nella cui direzione figura anche l'amico Pannunzio: *La vita*, che sarà in un secondo momento rifiutato dallo stesso autore, *La modista* e *Il maestro*. Negli stessi anni dunque lo scrittore si muove su due terreni tra loro molto diversi, uno contenutista «per amicizia», come lo definisce Fontanella, e uno surrealista da «franco tiratore»⁴³⁶. Al di là della distinzione netta che opera Fontanella, l'evidenza è che il surrealismo, o il suo tentativo di applicazione nella propria scrittura, figura per Delfini come un'inevitabile fuga dalle maglie strette del realismo, perché in grado di consegnare alla pagina, scritta e non riveduta, «la più diretta delle testimonianze, automatica appunto perché non mediata dalle leggi né da quelle dello stile»⁴³⁷.

Nel *Fanalino della Battimonda* dunque Delfini dà libero sfogo ad un'assoluta libertà di immaginazione che troverà una sua sistemazione teorica nel testo emblematicamente intitolato *L'arte e la libertà*: «Fate abbassare e allargare gli argini, signori di tutte le polizie, e lasciate che ciascuno – se vuole – si tuffi nelle acque dell'immaginazione e ci racconti come ci si sta»⁴³⁸. Manacorda finisce per individuare proprio nel tentativo surrealista la cifra

436 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano*, p. 171.

437 G. Manacorda, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 361.

438 A. Delfini, *L'arte e la libertà*, in Id., *La Rosina perduta*, Firenze, Vallecchi, 1957, p. 146.

stilistica più importante nell'opera di Delfini, perché attraverso questo mezzo, «inevitabile approdo, o quanto meno una giustificabile riprova estrema», può consegnare alle sue storie quella ariosità del «narrare tutto a momenti, a labili e imprevisi richiami, a discontinui lampeggi» e caricare la sua prosa in maniera naturale di spunti ironici che «in una prosa che sa vagamente di beffa troverebbero infine il loro compimento»⁴³⁹.

La disposizione a praticare una scrittura automatica nasce in Delfini, oltre che da un'esigenza artistica che preme nelle sue pagine, anche da un contatto diretto con la cultura surrealista francese, che avviene mediante un soggiorno a Parigi. Non si conosce molto riguardo a questo periodo trascorso da Delfini nella capitale francese se non il fatto che ciò che riportò da quel viaggio è un bagaglio prettamente surrealista, ricco dei testi ormai diventati sacri del movimento, e quindi i *Manifesti* di Breton, le poesie di Eluard e, come aggiunge Cesare Garboli, i fascicoli che componevano la rivista bretoniana *Surrealisme au service de la Révolution*. Sarà su questo aspetto molto chiaro lo stesso Delfini in un testo che ripercorre la motivazione e la composizione del *Fanalino della Battimonda*, nonché le modalità della sua frequentazione del surrealismo:

Nel 1932, in aprile e maggio, ero stato a Parigi e mi ero formato superficialmente (per grazia di Dio!) una cultura (o vuoi, coscienza o subcoscienza) surrealista [...]. Una sera, ormai esaurito da una vita così sconclusionata e stupida (provinciale, in effetti), sedutomi al tavolo, dopo aver strimpellato il pianoforte (secondo la pratica lautreamontiana), presa in mano la penna, riempiii ventidue pagine con virgole, punti, periodi, nel tempo di circa tre ore. Era nata la prima parte del *Fanalino della Battimonda*, e anche il disagio e la vergogna di averlo scritto. Il mio surrealismo allora si quietò.⁴⁴⁰

439 G. Manacorda, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, p. 361.

440 A. Delfini, *La vita*, in Id., *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, p. 80.

La dichiarazione di Delfini si presenta qui ambivalente, analitica nell'illustrare la genesi del *Fanalino della Battimonda* («secondo la pratica lautremontiana»), ma nello stesso tempo tentennante riguardo l'adesione al surrealismo («disagio e vergogna» del tentativo), segnato quindi da impressioni «intime e contrastanti»⁴⁴¹. Le sedute⁴⁴² per la stesura del testo furono due, entrambe con le medesime condizioni, a distanza di più di un anno.

Anche in un'altra sua dichiarazione di poetica, nella quale probabilmente Delfini si riferisce ad un testo del 1932, inedito e intitolato *Note di uno sconosciuto*, precedente quindi al *Fanalino della Battimonda*, lo scrittore si trova nuovamente a dichiarare una simpatia per il surrealismo ma subito dopo ad avvertire anche un certo imbarazzo:

Deve essere stato Curzio Malaparte che, in tempi abbastanza recenti, ha scritto, mi pare, di una nostra volontà di surrealismo. Io, codesta volontà o desiderio o comodità di non pensare l'ho adottata dal 1932. E non vorrei affatto insinuare che si tratti di una data avanguardista o precorritrice.⁴⁴³

Eppure, in una nota dei suoi diari, Delfini, nel suo continuo gioco di rimandi e dissimulazioni delle proprie intenzioni per cercare un compromesso rispetto ad esse, scrive:

Manifesto del surrealismo italiano (meglio ancora, padano – o addirittura della Bassa?) Il nostro surrealismo verso i surrealisti di André Breton. Per adesso si potrebbe fare un manifesto dei Sognatori con assai transigenza e compromessi inseritovi naturalmente un articolo (o comma) dichiarante la nostra intenzione di rimangiare aggiungere togliere correggere qualora se

441 C. Garboli, *Introduzione*, in A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. XI.

442 Il luogo della scrittura viene descritto da Cesare Garboli dopo aver scritto che Delfini viveva al tempo «continuamente sballottato dall'immaginario, e quindi si aggrappa alla registrazione di qualunque piccolo o grande evento autobiografico per sentirsi reale»: «Modena, l'inverno del '33, il salotto rosso al primo piano del palazzo di Corso Canalgrande, davanti alla chiesa di San Vincenzo». *Ivi*, p. VII.

443 *Ivi*, p. XIII.

ne presenti l'occasione aiutando l'elasticità degli avvenimenti. ⁴⁴⁴

Emerge ancora in questo passaggio la difficoltà di assecondare un dettato teorico forte e privo di compromessi come quello della scuola surrealista, ma ad emergere è altresì un interesse vero verso quel movimento tanto da immaginare un manifesto, seppur quasi personale come testimonia il progressivo restringimento dall'Italia intera alla zona della pianura padana, fino alla semplice Bassa.

Cesare Garboli, come è noto amico oltre che importante e imprescindibile interprete dell'opera di Delfini, ha scritto che la sua vergogna verso un'adesione al surrealismo deriverebbe non tanto da imbarazzi legati ad aspetti ideologici o tecnici, ma nascerebbe invece da una motivazione più «strana e semplice». Il surrealismo di Delfini «non ha quasi niente di culturale o d'intellettuale, niente di “astratto”. Nasce dal basso, dalla fisiologia, dalla cultura», non assomigliando così a nessun surrealismo “scolastico”, come potrebbe essere definito quello di Savinio se confrontato con lo spessore intellettuale dei suoi riferimenti: il surrealismo di Delfini «sa di farina e di campagna. Sprigiona odori forti. È un surrealismo saporoso. Non è letterario, non nasce da nessuna strategia» ⁴⁴⁵.

Utilizzando sempre una figura particolarmente evocativa e fortunata di Garboli, se il surrealismo è stata una religione, Delfini ne è stato «il più infedele, il più irriverente degli apostati» perché ha «insudiciato e storpiato» il modello, come confessa lo stesso scrittore quando racconta di aver unito agli esperimenti della scuola letteraria gli scherzi da bar:

Vivevo a Modena, e mi divertivo in quel tempo, sia al Caffè Nazionale che in qualunque circolo o ballo, a scandalizzare i borghesi, gli intellettuali e i professionisti del luogo, con scherzi che chiamavo surrealisti, ma che in realtà non erano che realismi dei più schietti e

444 A. Delfini, *Diari 1927-1961*, p. 187.

445 C. Garboli, *Introduzione*, in A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. XIV.

volgari.⁴⁴⁶

Sembra dunque che l'adesione di Delfini al surrealismo abbia un carattere quasi masochistico perché «nel voler aderire al movimento sembra volere fare esplodere le sue contraddizioni»:

Ora si veda in quel mio periodo surrealista (anche se il testo [!] del Fanalino non vorrà esser considerato come tale dagli specialisti) un documento, una prova, dello stato fallimentare – in senso umano – dei surrealisti. Io avevo scritto automatico perché in verità non avevo nulla da fare e nulla da dire; nessuna mia emozione – tolta l'ispirazione ch'è dote dei grandi – da sfogliare o da esprimere, nessun ardore ecc. ecc. Ero in un momento di caduta. Non ero niente. Ero quello che i surrealisti sarebbero (e talvolta sono) tutta la vita se seguissero interamente il loro programma: dei falliti inemotivi che hanno tolto da sé qualunque sentimento, delle larve talora interessate commercialmente.⁴⁴⁷

L'aspetto regolativo che quindi viene da Delfini tradito in alcuni frangenti della sua opera, i sentimenti ambivalenti che lo scrittore prova verso il surrealismo e il desiderio di non essere considerato come un precursore del genere in Italia seppur probabilmente lo sia stato, sono tre fattori che, a titolo di esempio, evidenziano una sua adesione obliqua al surrealismo, comunque forte e decisa nella scelta (si ricorda ancora una volta che *Il fanalino della Battimonda* è l'unica opera italiana consapevolmente creata attraverso la tecnica della scrittura automatica), ma non priva di continui ripensamenti di natura soprattutto personale. Si tratta quindi di un'appartenenza particolare, ma anche di un caso che assume un carattere universale se si considera l'intera generazione di scrittori italiani che hanno avuto a che fare con il surrealismo:

446 Il testo da cui è tratta la citazione appartiene al Preambolo per *Il fanalino della Battimonda* che Delfini scrisse per *Rivoluzione*; ne scriverà un altro, che in parte procede in opposizione rispetto a questo, per la pubblicazione in volume. Il testo qui riportato è citato da Cesare Garboli in, *Ivi*, p. XV.

447 A. Delfini, *Il Fanalino della Battimonda*, p. 72.

l'esperienza di Delfini è una risorsa importante per far luce su tutta l'esperienza surrealista italiana, composta da autori che hanno sempre avuto a che fare solo con se stessi, scrittori, secondo le parole di Macrì, «emarginati, solitari, monomaniaci, disgraziati, ciascuno per proprio conto»⁴⁴⁸, che, non trovando mai un centro, portano la loro personale declinazione ad assumere caratteri differenti: è anche questo aspetto a provocare fisionomie multiformi e non sempre riconoscibili.

Resta comunque indubbia l'adesione di Delfini ai principali aspetti teorici del surrealismo, una vicinanza certamente particolare per forme e modalità, ma comunque in linea anche con la sua intima e personale idea di letteratura. Si può infatti avere l'impressione che la scelta delfiniana della scrittura automatica stia in un rapporto di continuità rispetto al resto della sua opera. Il modo squisitamente delfiniano di interpretare la realtà, differente rispetto per esempio alle prose «contenutiste», pare assecondato anche dai coevi esperimenti francesi, e la scelta surrealista figura allora come uno sbocco naturale rispetto alle prose di *Ritorno in città* che abbiamo analizzato poco sopra:

La scoperta della scrittura automatica – ha scritto Cesare Garboli – fu, in questo senso, un incontro terribilmente rivelatore, con tutti i rischi che quella scrittura comportava: rischi che Delfini corse puntualmente, tutti quanti, con la sbadata, puerile, innocente volontà di provocazione che gli era propria. Nel surrealismo, Delfini vide subito ciò che gli era congeniale: lo scrivere in assoluta libertà, lo scrivere senza mai pensare, lo scrivere per scrivere, fine a se stesso. Ma, come spesso succede nelle grandi scoperte, o nei grandi amori, la rivelazione fu maligna e perversa. Delfini scoprì qualcosa della sua natura più profonda e vi si abbandonò così com'era, tutto intero, senza difese, senza proteggersi.⁴⁴⁹

448 O. Macrì, *Surrealismo di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comuna di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 157.

449 C. Garboli, *Introduzione*, in A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. XII.

3.2.1 «La realtà? Non esiste la realtà. Esiste solo l'immaginazione»

L'ossatura narrativa che compone *Il fanalino della Battimonda* è assai esile nella sua struttura e procede seguendo un flusso ininterrotto di parole. Ludovis «ebreo figlio di porci e poveri cristiani»⁴⁵⁰, apatico e freddo, e Al, che ne rappresenta una sorta di alter ego, positivo e sempre in movimento, decidono di fuggire dalla città, «desolata»⁴⁵¹, per trasferirsi in un appartato mulino, una sorta di tempio in cui poter dare nuove fondamenta a sentimenti genuini e veri.

Questo luogo lontano dalla città funziona, come ha scritto Fontanella, sia come «oggetto localizzato del desiderio» che come immediato «sbocco di evasione»⁴⁵² e infatti diventa immediatamente il luogo dove l'immaginazione sfrenata di Ludovis corre su binari che, grazie ad un'implementazione dell'aspetto ironico e giocoso, portano direttamente alle azioni surrealiste: inoltre, nelle pagine in cui è riportato il fluire dei pensieri di Ludovis, la narrazione si avvicina maggiormente alla «dictée automatique» con l'impetuoso fluire del dettato narrativo. Ciò che preme far notare sin da subito è la funzione pretestuale che assume la vicenda, che oltre al movimento dalla città alla campagna non fa registrare alcun tipo di azione notevole: il testo finisce per fondarsi così solo sui dialoghi tra i due uomini e sul confronto tra i loro pensieri, dando di conseguenza all'azione un ruolo «non decisivo»⁴⁵³.

È chiaro allora che l'importanza del testo non risieda nell'intreccio narrativo, né nei personaggi, che funzionano, soprattutto Ludovis con il suo alternarsi di momenti di stasi e iperattività, come dei fenomeni che si prestano a «a introdurre il discorso nelle zone inesplorate dell'inconscio»⁴⁵⁴, dove irrealtà

450 A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. 10

451 *Ivi*, p. 7.

452 L. Fontanella, *Surrealismo lirico ed emotivo di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 188.

453 V. L. Puccetti, *Delfini digressivo*, in «Eunomia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali», n. 1, 2016, pp. 335-350; p. 344.

454 G. Marchetti, *Antonio Delfini*, p. 41.

e mondo fenomenico si innestano in un unico flusso, luogo ideale per tendere i lembi della realtà, contraddirla e darle un aspetto assurdo.

In un frammento di conversazione riportato da Natalia Ginzburg, Delfini pare aver detto: «La realtà? Non esiste la realtà. Esiste solo l'immaginazione»⁴⁵⁵. Al di là dell'attribuzione della frase allo scrittore, la considerazione qui espressa sembra fare bella mostra nel *Fanalino della Battimonda*, ma ancor di più appare evidente come il rapporto tra realtà, immaginazione e scrittura segua le parole che Delfini ha inserito nella sua introduzione alla raccolta *Ricordo della Basca*. Immerse in un lungo testo che in realtà immediatamente si distacca da qualsiasi forma introduttiva per farsi metaracconto dell'esperienza della scrittura, queste parole sembrano quasi nascoste, disseminate nel discorso, ma figurano come chiavi di lettura privilegiate di tutta la sua opera:

Non si scrive mai di ciò che esiste, ma soltanto di ciò che non esiste. E se, scrivendo, si crede che esista, è l'oggetto che non saprà mai di esistere in un modo in cui non si esiste: perché, se esiste, chi esiste non esiste nello scritto di chi scrive, nel quale solamente lo scrittore può talvolta illudersi di esistere.⁴⁵⁶

Nel *Fanalino della Battimonda* tale paradigma di realtà trova una sua decisa e definitiva messa in atto, costituita da un'ultima prova di lotta alla realtà, o meglio, secondo la visione di Delfini, di lotta contro la presunta realtà. Sempre su questo punto Delfini ha scritto un testo nel 1933 sul periodico *Oggi*, nello stesso arco temporale di scrittura del *Fanalino della battimonda*:

La realtà è in gran parte nell'assurdo, in quell'immaginazione che è a un passo per diventare realizzazione, ma che non la diventerà mai. Nella vita, in fondo, la realtà esiste e non esiste. La vita è piena di piccole cose

455 N. Ginzburg, *Se fossi un editore «lancerei» Delfini*, in A. Palazzi, M. Belpoliti, *Antonio Delfini*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 256.

456 A. Delfini, *Il ricordo del ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, pp. 249-250.

inspiegabili, come il tempo che si misura ma non se ne può afferrare una porzione tra un punto e l'altro mentre la viviamo. Se io penso di fare una cosa, la cosa fatta è sempre diversa da quella che ho pensata: pertanto la realtà sta tra la cosa fatta e quella pensata. Tutto si compendia nella vita: magia, sogno, assurdità, piacere e dolore, lavoro e pigrizia: realtà.⁴⁵⁷

Attraverso questa chiave si deve allora interpretare l'andamento del testo e i movimenti dei personaggi. A inseguirsi continuamente sono spezzoni del reale, che non sempre si riconoscono come tali, e piccoli fatterelli che si incrociano ad impressioni e pensieri dei protagonisti.

La rappresentazione del reale si riduce dunque a «brandelli che accampano diritti di totalità e assolutezza»⁴⁵⁸, come se per l'autore non sia possibile trovare una finitezza del reale nel mondo fenomenico e quindi ne ricerchi, e ne crei, una alternativa, mostrando di non riuscire quasi mai a «distinguere decisamente tra esattezza e arbitrarietà, tra ordine e disordine». Questa concezione si riversa ovviamente nella lingua letteraria e nel suo periodare, infarcito di interiezioni, evocazioni, apostrofi ed esclamazioni che sono il modo non solo per rendere sulla pagina la difficile situazione esistenziale del protagonista, ma anche per evocare la confusione dell'autore quando tenta di riportare il reale nel testo letterario, difficoltà di cui è decisiva testimonianza la citazione dal *Ricordo della Basca* riportata sopra.

Non è infine da tralasciare il fatto che la composizione dell'opera appartiene ad un momento di dolore nella vita di Delfini: il salotto rosso della casa in Corso Canalgrande, dove scrive in due momenti il testo, sarà presto abbandonato, a causa di traversie familiari che provocheranno il suo distacco dalla città di Modena, amplificando ancor di più le disillusioni dell'autore di cui è ricca la sua opera letteraria. Come notato da Giacinto Spagnoletti, gli interrogativi e gli arrovellamenti del «mercante ebreo rinnegato», il

457 A. Delfini, *Manifesto per un partito conservatore comunista e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1997, p. 34.

458 D. Tomasello, *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, p. 41.

protagonista Ludovis, sono «gli stessi dell'uomo Delfini», così come il fanalino del mulino dove si rifugiano lui e Al «dovrebbe essere un faro capace di frugare nella realtà con il suo fascio di luce»⁴⁵⁹.

Il surrealismo di Delfini, il tentativo di «importare il surrealismo a Modena»⁴⁶⁰, va ad inserirsi proprio in questi ingranaggi riguardanti la rappresentazione della realtà, operata sempre attraverso un'estrema libertà dell'immaginazione come Delfini teorizza in un altro importante testo di matrice teorica, *L'arte e la libertà*: «Fate abbassare e allargare gli argini, signori di tutte le polizie, e lasciate che ciascuno – se vuole – si tuffi nella acque dell'immaginazione e ci racconti come ci si sta»⁴⁶¹.

Anche Geno Pampaloni scrive che il surrealismo di Delfini e la sua scrittura automatica, sono «espediti adottati dallo scrittore per riacquistare la libertà di non sottostare a vincoli realistici e aprirsi al fuoco dei sentimenti e degli umori»⁴⁶². Anche per questo l'adesione di Delfini è forte ed immediata, soprattutto se si pensa a *Nadja* di André Breton, perché lo scrittore modenese tiene conto del modo dello scrittore francese di aderire ai fatti della realtà, che si presenta sempre come un «complesso di “segnali” da decifrare e disoccultare»⁴⁶³. Se ci fosse necessità di verificare ancor più in profondità il significato e il ruolo dell'esperienza surrealista di Delfini, si possono leggere alcune pagine del già citato testo programmatico *Arte e libertà*, pur rimanendo intatta la considerazione che tali paradigmi siano anche congeniali e aderenti alla sua poetica. Scrive Delfini:

Presso le moderne società sanguinarie, l'immaginazione ha preso il posto del demonio. Per un fascista l'immaginazione fa venire in mente la

459 G. Spagnoletti, *Antonio Delfini*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», n. 5, anno 1978, pp. 543-564; p. 547.

460 A. Delfini, *Il ricordo della Basca*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 10-11.

461 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano*, p. 171.

462 G. Pamapaloni, *La nuova letteratura*, in Aa.Vv., *Storia della letteratura italiana*, vol. IX: *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1973, p. 836.

463 G. Spagnoletti, *Antonio Delfini*, p. 547.

possibilità dell'antifascista. E per l'antifascista, il contrario. Per quanto gli artisti siano osservati dalle polizie del mondo intero, essi detengono l'immaginazione. Lo stato d'insurrezione iniziato con la rivolta romantica, potrebbe trasformarsi in rivoluzione. Guai se il fiume dell'immaginazione dovesse straripare in un mondo che non ne conosce le acque, sulle cui qualità ha avuto cattive informazioni. Questa volta non saranno gli artisti che moriranno nelle galere, nei manicomi, o suicidi, sarà precisamente il contrario.⁴⁶⁴

Risalta in questo testo, una difesa assoluta della libertà di immaginazione, con la ripresa decisa ed evidente del motto surrealista «*imagination au pouvoir*».

Nel romanzo, la volontà surrealista e la sperimentazione di Delfini si esprimono soprattutto in due aspetti, tra loro inestricabilmente legati: Innanzitutto l'utilizzo e la declinazione del personaggio principale, che non ha più nessuna delle caratteristiche che normalmente lo contraddistinguono. Diviso e confuso, egli diviene il mezzo attraverso il quale esplorare le zone dell'inconscio, aspetto che risulta evidente se si considerano i continui e irregolari movimenti del suo pensiero a cui l'autore dà una voce, come se procedesse ad una semplice registrazione degli stessi sulla pagina. L'altro aspetto, che deriva da questo, è allora il movimento del discorso, segnato da una assoluta libertà, non solo per quanto riguarda i temi, ma anche la sintassi: la libertà sintattica rappresenta il mezzo privilegiato per soddisfare il tentativo di registrazione dei pensieri. La lezione di Lautréamont, alla cui maniera ricorda di essersi ispirato lo stesso Delfini, è da questo punto di vista evidente nella successione disordinata e rapidi di pensieri e immagini, situazioni e irrealtà. Si pensi per esempio alla scelta dei due protagonisti di prendere un mulino dove trasferirsi, che arriva ad un inaspettato successo grazie alla visita che Al (nel frattempo intento a disegnare su un foglio «*segni che si luquefacevano in cose*

464 A. Delfini, *L'arte e la libertà*, in Id., *La Rosina perduta*, p. 146.

da nulla mentre altri sorridevano o sghignazzavano o maledivano»⁴⁶⁵), che pare essere colui che fisicamente dà azione ai desideri di Ludovis, fa ad una ricca signora per chiederle del denaro. Come nota Fontanella, questa scena esiste sotto una marca espressamente surrealista, come si può evincere da questo piccolo estratto in cui lampeggiano afflati comici e grotteschi:

La mattina presto in casa della signora Bordoni. Che bel palazzotto che ha, quanti cavalleggeri vi andrebbero a far puzionate tra fili di champagna! I domestici sono già alzati e indossano luminose livree. Sartoria del Buon Mercato in via dell'Angelo Perduto n. 9. Al non è ancora andato a casa a dormire (avrà poi una cosa?), si presenta dalla signora Bordoni. Il domestico l'invita a togliersi il cappello. Rifiuta.

- Vogliate consegnare questo biglietto alla signora Bordoni – dice al domestico e fa l'atto di consegnargli una lettera che non ha in mano. Il cameriere sparisce e dopo appare la signora in veste da camere con un seno che le penzola fuori.

- Non è l'ora adatta questa – dice la signora. - Scusi – borbotta Al – sono venuto perché mi diate mille franchi, ché ho da prendere in affitto un mulino nel quale andrò ad abitare. Essa potrà essere così gentile di venirci a trovare. Avremo una terrazza piena di mele cotte.⁴⁶⁶

Si noti che la parte finale di questa citazione conferma ancora il fatto che Al non sia nient'altro che una seconda e più concreta incarnazione di Ludovis, in quanto prima dice alla donna che deve prendere lui solo un affitto e subito dopo rettifica utilizzando la prima persona plurale segnando così un suo sdoppiamento.

Ci sono poi altri momenti in cui Delfini sembra divertirsi nel mettere in scena momenti paradossali, «ver[e] e propri[e] scorriband[e]», a tratti parossistiche, di flash narrativi», tutti frammenti di narrazione in cui avviene un ribaltamento rispetto a quello che il lettore si aspetta. Ognuno di questi risulta alla fine assimilabile al gusto surrealista per lo scherzo. È il caso di quello che

465 A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. 17.

466 *Ivi*, pp. 17-18.

capita a Renato Malidor, nel cui nome non può non risuonare l'assonanza con *I canti di Maldoror* proprio di Lautréamont⁴⁶⁷, personaggio che dal nulla appare nell'intreccio: durante un viaggio in treno viene fermato dal controllore che gli chiede di mostrare il biglietto: lui non lo ha ma trova una divertente modalità per sfuggirne:

La situazione è imbarazzante, egli non ha nemmeno un soldo in tasca. Un attimo di riflessione. «Un momento» risponde «ho qui quanto vi può servire». Torna al sacco, lo apre, ci fruga dentro, maledice il progresso, la scienza e la barbarie ferroviaria e infine un sorriso di vittoria gli si dipinge sul viso. «Urrà ho trovato, ecco qua!» e consegna al controllore la medaglietta della camera dei deputati. Il controllore resta un po' meravigliato e, deciso, saluta militarmente. Il colpo è riuscito.⁴⁶⁸

Dello stesso tenore è la truffa attraverso la quale Al aumenta il capitale preso dalla signora Bordoni per comprare il mulino giocando a carte con «l'uomo più coglione di Bologna»:

In una sera, colpo su colpo, [Al] aveva perso tutto. [...] Invece Al vinse. Barando naturalmente con un nuovo e straordinario sistema scientifico. Si vinse 30000 lire in contanti e 50000 sulla parola. Ecco in che consisteva la maniera di barare di Al: egli perdeva, ma sapeva anche mettere una mano nella tasca del ricco signore, tasca piena di bigliettoni da mille. Venne il momento in cui quel minchione perse, e si credette in dovere di sborsare le mille lire del colpo: non trovò niente. Quegli disse: «Me li sarò dimenticati a casa. Lei può credere sul mio onore che sono uomo di parola». Al scusò e continuò a giuocare vincendogli, questa volta sul serio (con piccoli trucchi mnemonici), 50000 lire sulla parola. Se ne tornò nella cittadina con 30000 lire rubate e un credito di 50000.⁴⁶⁹

467 «Il primo critico che sottolineò il binomio Maltinor/Malidor in chiave lautreamontiana fu E. De Michelis. [...] L'intuizione di De Michelis è stata poi ripresa da altri critici, come Bertacchini e Carlino»; L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 172.

468 A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. 20.

469 *Ivi*, pp. 29-30.

Anche la chiusura dell'episodio si conferma su questa stessa linea, con il suo motto sarcastico: «Per tutta Bologna non si parlò d'altro per almeno cinque minuti»⁴⁷⁰.

In queste scene le parole si rincorrono e tale andamento vorticoso dona al testo una struttura particolare, unica verrebbe da aggiungere, una «rarità surrealista nella letteratura italiana»⁴⁷¹ come ha scritto Cesare Garboli. Questo accade grazie al legame molto stretto che si crea tra la storia narrata, se così la si può definire fermo restando l'assenza di molti elementi che la renderebbero tale, e la materia con cui essa è trasposta sulla pagina. Per questo se di surrealismo si parla, seppur sarebbe fuorviante voler interpretare l'opera di Delfini solo attraverso questa lente, lo si può individuare soprattutto in questo aspetto della lingua⁴⁷² e in questo procedere narrativo, in un andamento che sembra comunicare da vicino con le teorie di Breton (e non è un caso, per esempio, che negli anni in cui Delfini compone *Il fanalino della Battimonda* siano già uscito il primo e il secondo manifesto surrealista e *Nadja*). Delfini prova a concretizzare nella sua scrittura le «fantasmagorie interiori» di cui parla il fondatore del surrealismo, liberando la parola dagli steccati rigidi della tradizione in un lavoro che, surrealisticamente, «non si propone per essere sottoposto ai canoni di giudizio estetico»⁴⁷³, aspetto questo presente pure in Breton⁴⁷⁴, ma che ha come ultima funzione quella di

470 *Ivi*, p. 30.

471 C. Garboli, *La bicicletta di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 44.

472 Scrive Celati sulla lingua di Delfini: «La purezza di Delfini sta in un alleggerimento del peso del linguaggio – dove non può esserci l'idea di un'espressione perfetta, perché si tratta di sapersi abbandonare alle parole come quando si canticchia a vanvera». G. Celati, *Introduzione*, in A. Delfini, *Autore ignoto presenta*, p. XVII.

473 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 175.

474 Dopo aver parlato del ruolo nel surrealismo della rivoluzione operata sul linguaggio, Breton aggiunge: «a questo proposito non ci stancheremo mai di ripetere che i prodotti dell'automatismo verbale o grafico che per prima cosa ha proposto non sollecitavano affatto, nello spirito degli autori, il criterio estetico. Appena la vabità di alcuni di essi

favorire il progresso delle facoltà psichiche, e particolarmente del talento artistico, concentrando la coscienza sul compito da svolgere e affrancando l'individuo dei fattori inibitori che lo trattengono e a volte lo turbano al punto da impedirgli assolutamente l'esercizio dei suoi doni latenti.⁴⁷⁵

Cesare Garboli oltre a parlare di surrealismo, insiste parlando del *Fanalino della battimonda* come dell'esperimento più riuscito di «metalinguismo puerile», individuando una natura infantile nel rapporto tra Delfini e la sua scrittura, di cui continuamente parla mentre sta scrivendo: «soffre – scrive Garboli – di una sofferenza emotiva al diapason, egli parodizza e fa del metalinguismo; ma non lo fa a freddo, lo fa mentre l'emozione brucia e scotta»⁴⁷⁶. Sempre secondo Garboli però, Delfini non ha consapevolezza culturale del complicato strumento metalinguistico che sta usando e introducendo nella letteratura italiana: in ogni caso nella sua opera si può disegnare un percorso, un circolo che, replicando il rapporto tra le emozioni dei bambini e il loro racconto della stessa, nasce e muove dall'emozione originaria: «lo scrittore parte da questa, la traduce, la esprime; l'emozione originaria produce il piacere di riferirla e il piacere di riferirla va per conto suo e diventa la vera emozione riferita». Se si utilizza questo paradigma garboliano, acquista anche un senso ulteriore anche il mancato allineamento di Delfini rispetto a qualsiasi tipo di realismo, già evidente nelle prose più “canoniche” di *Ritorno in città* e lampante nel *Fanalino della Battimonda*. Non si tratta, come detto sopra, di una fuga dal reale, quanto di una sua trasfigurazione rimanendovi

permise un tale criterio – cosa che non tardò molto – di far presa, l'operazione era falsata e per di più, lo “stato di grazia” che l'aveva resa possibile era perduto». A. Breton, *Del surrealismo nelle sue opere vive*, in Id., *Manifesti del surrealismo*, p. 229.

475 I. Margoni, *Per conoscere Breton e il surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976, p. 543; citato da Fontanella, *Ivi*, p. 176.

476 C. Garboli, *La bicicletta di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, pp. 43-44.

comunque ancorato, partendo da esso. Nell'*Appendice* pubblicata per l'edizione del romanzo del 1940 per *Rivoluzione*, in chiusura Delfini sottolinea il ruolo imprescindibile che l'emozione riveste all'interno del suo procedimento di creazione romanzesca:

Se un giorno mai gli scrittori italiani di porteranno con maggiore franchezza verso quella che è la Storia del Teatro Italiano del Varietà, e acquisteranno pertanto il senso puro dell'emozione, può darsi che «Il Fanalino della Battimonda» entri a far parte di una serie di testi che saranno indicati da quel movimento letterario italiano che avrà nome di Emotivismo.⁴⁷⁷

Si può definire allora quello di Delfini un “Surrealismo emotivista” o un “Emotivismo surreale”, tenendo bene in mente che è l'emozione o la sensazione a creare quel cortocircuito in cui «l'emozione delle parole finisce col prevalere sul significato e sulla loro emozione originaria»⁴⁷⁸. Tale moto immaginativo dell'autore non può che conseguentemente far avvertire la sua ricaduta anche sullo stile, condizionandolo certamente, perché la scrittura si svincola dal «senso stesso della frase, verso una pura resa emozionale dell'immaginazione o del ricordo»⁴⁷⁹. Stando così le cose, è allora naturale che questo arbitrio che viene esercitato nel *Fanalino della Battimonda* finisca per riversarsi anche in una «denuncia dei meccanismi di potere della parola in quanto involontari produttori di schemi e strutture narrative della tradizione»⁴⁸⁰.

477 A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. 70.

478 C. Garboli, *La bicicletta di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 44

479 R. Mosena, *Vagabondaggi di Antonio Delfini*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi (Associazione degli Italianisti. XIV congresso nazionale. Genova, 15-18 settembre 2010)* DIRAS, Università degli Studi di Genova, http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Mosena%20Roberto_1.pdf, pp. 1-19; p. 5.

480 C. Garboli, *La bicicletta di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa*

Nel *Fanalino della Battimonda*, Delfini dà spazio alle frasi dell'inconscio che continuamente, come estranee, chiedono spazio al pensiero cosciente; sta in questo procedimento il nucleo necessario del dettato automatico per come è stato definito dallo stesso Breton. L'automatismo delfiniano è il momento in cui si assiste alla «unificazione tra l'inconscio e il conscio»⁴⁸¹. La lingua scivola così, secondo una metodologia squisitamente surrealista, verso «una concezione panlinguistica e pansignificativa»⁴⁸² che replica i meccanismi onirici. Nel dettato automatico, che procede dunque seguendo questo andamento, le relazioni di successione logica, così come il valore delle azioni, finiscono per perdere il loro naturale procedere cronologico perché il soggetto, liberato dal giogo delle regolarità del mondo, non è più tenuto a dare loro un ordinamento volontario. Si leggano le parole attraverso le quali André Breton definisce la sua personale esperienza di questo procedimento narrativo, in un testo teorico del 1933 apparso sulla rivista *Minotaure*:

Il 27 settembre 1933, ancora una volta senza che niente di cosciente in me lo potesse provocare, mentre verso le undici di sera, prima del solito, cerco di addormentarmi, registro un seguito di parole pronunciate tutt'intorno, ma perfettamente chiare, e costituite, per quello che si è deciso di chiamare l'orecchio interiore, in un raggruppamento dotato di notevole autonomia. A diverse riprese mi sono sforzato di attirare l'attenzione su queste formazioni verbali particolari che, secondo i casi, potevano sembrare ricchissime o priva di senso ma, almeno per la subitanità del loro passaggio e la mancanza totale, incredibile, di esitazione che rivela il loro modo di ordinarsi, portano allo spirito una certezza troppo eccezionale perché non la si voglia esaminare più da

dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963), p. 45.

481 Si veda, su questo aspetto, A. Breton, *Point du jour*, Bologna, Biblioteca Cappelli, 1983, con particolare attenzione al capitolo *Il messaggio automatico* (pp. 121-140). Per Lanfranco Binni sta proprio nella «scoperta delle risorse infinite e inesauribili di quello che Breton definirà il “messaggio automatico” la nascita della scrittura automatica surrealista». L. Binni, *Potere surrealista*, p. 53.

482 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 175.

vicino.⁴⁸³

Il «niente di cosciente» di queste «formazioni verbali» è ciò di cui è ammantato anche il dettato delfiniano, che forse da questo punto di vista non ha la radicalità bretoniana, ma comunque risulta intessuto di questi aspetti. Breton, continuando il racconto della sua esperienza, sottolinea con grande incisività la necessità che la parola sia libera da ogni rigidità, mai sottesa ad alcuna censura o cancellatura:

L'uomo, preso di giorno nel franare delle idee ricevute, è portato a concepire ogni cosa e a concepirsi attraverso una serie vertiginosa di scivolamenti immediatamente ricomposti, di passi falsi bene o male rettificati. Lo squilibrio fondamentale del moderno civilizzato tende invano ad assorbirsi nella preoccupazione tutta artificiale di equilibri minimi, transitori: l'odiosa cancellatura affligge sempre più la pagina scritta così come sbarra la vita con un tratto di ruggine.⁴⁸⁴

La vicinanza di queste parole di Breton a quelle del Delfini di *L'arte e la libertà*, («Fate abbassare e allargare gli argini [...] ciascuno si tuffi nelle acque dell'immaginazione»⁴⁸⁵) è evidente; allora il linguaggio del *Fanalino della Battimonda* vive alla stregua di un sogno e, come esso, non può essere totalmente decifrabile. L'operazione ermeneutica di cui può essere oggetto il testo è quella che attribuisce un valore decisivo alla combinazione dei significanti, seppur non sempre portatori di significati, e mostri interesse per l'autonoma «possibilità della Parola di autorivitalizzarsi nelle associazioni inconsuete, nel gioco delle analogie di “realtà distanti”, nell'associazione improvvisa di oggetti e situazioni alieni tra loro»⁴⁸⁶. Si tratta dunque di un

483 A. Breton, *Il messaggio automatico*, in Id., *Point du jour*, p. 121.

484 Ibid.

485 Cfr. *supra*.

486 L. Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e*

linguaggio che appartiene al momento «del dormiveglia» o «del risveglio», che non per forza necessita di uno smembramento o di una rivoluzione del vocabolario: «l'essenziale, per il surrealismo, è stato convincersi di aver messo la mano sulla “materia prima” (in senso alchimistico) del linguaggio»⁴⁸⁷.

La portata di questa operazione è quella di tentare di restituire il linguaggio alla sua «vera vita», ovvero trascendere anche la risalita del significante verso il significato, perché il primo sopravvive al secondo, perché è nella categoria del significante che il senso, per usare un calzante termine lacaniano, «insiste». Il mulino in cui si rifugiano i due protagonisti allora, che diventa anche il luogo in cui Delfini dà maggiore sfogo ad una sintassi spezzettata, perché trasforma anche nello spazio in cui Ludovis e Al possono trovare lo sbocco di evasione per la loro immaginazione: è lì infatti che vengono pensati per esempio strampalati progetti per la creazione di un museo («Sperava di combinare con qualche mercante una preziosa galleria d'arte. “L'Assengo” così si sarebbe chiamata e “Assengisti” i suoi frequentatori»⁴⁸⁸) o quello, una volta ricchi, di partire verso «città sconce come Londra o Nuova York, così tanto per vederle, insultarle, rivoluzionarle»⁴⁸⁹.

La pagina di Delfini si riempie di questo tipo di dettato, una scelta che può conseguire con successo perché la sua scrittura parte proprio da uno stadio embrionale e originario, terreno perfetto per l'applicazione di un procedimento narrativo di marca surrealista.

Se dunque la lettura dell'opera delfiniana non può, come già accennato, basarsi solamente sulla sua volontà di adesione al surrealismo, nello stesso tempo un tale impegno non può in alcun modo essere sottovalutato. Al di là di ognuna delle incertezze compositive e teoriche che non si è mancato di mettere in luce, resta fermo il fatto che *Il fanalino della Battimonda* rappresenti un esercizio surrealista. Sulle ragioni di questa scelta ha certamente anche influito

lettura, p. 176.

487 A. Breton, *Del surrealismo nelle sue opere vive*, in Id., *Manifesti del surrealismo*, p. 230.

488 A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, p. 30.

489 Ibid.

il fatto che attraverso questo meccanismo Delfini abbia trovato una struttura congeniale alla sua modalità di scrittura, di immaginazione e di rappresentazione della realtà. Da questo punto di vista poi, il romanzo di Delfini, pur confessando, poco convintamente a dire il vero, una distanza rispetto alle avanguardie europee, ne utilizza le modalità e le scoperte attraverso una continua ricerca che, secondo Spagnoletti ⁴⁹⁰, convoca e chiama in causa le maggiori sperimentazioni europee del periodo.

490 G. Spagnoletti, *Antonio Delfini*, pp. 548-550.

3.3 *La realtà trasognata del Ricordo della Basca*

La raccolta di racconti *Il ricordo della Basca* uscì per la prima volta nel 1938 a Firenze presso l'editore Parenti. La seconda edizione, pubblicata nel 1958 per Nistri Lichi di Pisa, sarà corredata dalla mirabile introduzione di Delfini che costruisce un punto di estremo interesse in quanto si stacca presto dalla forma canonica dell'apparato per diventare un lungo testo che ripercorre i racconti che va a presentare, immergendo però anche ognuna di quelle storie nelle tinte autobiografiche dell'esperienza vissuta. Dario Tomasello ha definito questa introduzione un «romanzo inconsapevole»⁴⁹¹, sottolineando come lo spettro romanzesco mai raggiunto da Delfini – ne resta traccia nel lungo racconto *10 giugno 1918*, parte di un romanzo incompiuto – trovi una sua possibile localizzazione proprio in questa introduzione. Si tratta di un testo complesso, che si muove repentinamente tra la materia dei racconti e la vita dell'autore, generando un intreccio che rispecchia la natura più intima della poetica delfiniana. Si è già detto della presenza del reale nei suoi racconti di *Ritorno in città*, dove l'evento fattuale subisce una mutazione letteraria che porta a sfumarne i contorni e le definizioni a favore di un'atmosfera non surreale ma di surrealtà. Tutto questo accade anche perché la predisposizione alla scrittura sembra nascere da una dimensione diaristica e dalla confessione, di cui sono colmi i suoi scritti.

Nella *Prefazione al Ricordo*, Delfini decide di non provare a fare un bilancio della sua carriera di scrittore, ma si presenta immediatamente, sin dalla prima riga, indagando i suoi insuccessi e constatandone «l'evidenza dolorosa e buffa»⁴⁹²:

491 «Alla produzione delfiniana manca il romanzo. È questo il peccato originale che lo scrittore deve scontare per l'eternità senza possibilità alcuna di dimorare nell'Olimpo dei maggiori della nostra letteratura?». D. Tomasello, «*Mentre scrivo, continua questa brutta storia*»: la Prefazione *al Ricordo della Basca come romanzo inconsapevole*, in Id., *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, p. 53.

492 *Ivi*, p. 54.

Se avessi avuto altri amici, o non li avessi avuti affatto, sarei diventato un grande narratore, prima della caduta del fascismo; e dopo lo sarei rimasto. Ma è più probabile che se non avessi avuto gli amici che ho avuto, io non avrei mai scritto un racconto o un quasi racconto. Molto più bello, più intelligente, più ricco e più aristocratico degli amici che ho avuto, mi sono trovato davanti alla barriera terribile e armata dei loro difetti, vici e capricci: gelosia, narcisismo e sfrenata (ma sorda) ambizione. Né geloso, né ambizioso, e tanto meno narciso, fortunato negli attributi fisici, morali ed economici, mi sono scoperto (ma troppo tardi) un difetto (che i miei più intimi dicevano una virtù scambiandola per bontà): una mitezza eccessiva nata dal desiderio di non soffrire mai o il meno possibile, si è convertita nel tempo in pigra contemplazione e in una sorda velleitaria rivalsa che non è mai sfociata in una conclusiva spiccata vendetta.⁴⁹³

Tomasello nota che in queste pagine Delfini «vive il bilico affascinante e rischioso di una stagione che non concede misteri e assapora il retrogusto amaro delle illusioni evanescenti dell'infanzia»⁴⁹⁴, ma ciò che per il nostro punto di vista qui è più importante mettere in luce è come questa *Prefazione*, con il suo correre indietro negli anni e nel tempo, sia in realtà un tentativo di dare al presente una nuova chiave di lettura. Al riguardo è molto incisivo lo stesso Delfini poco dopo quando scrive:

Mentre scrivo continua questa brutta storia. La mia è una discesa continua; talvolta procurata dagli amici che ho avuto; tal'altra, aiutata dalla mia disperazione a vedere gli amici che ho avuto, guardarmi, compiaciuti (col loro sguardo freddo tra di tedesco, di eunuco, e di triglia) scivolare verso il basso. Ma si illudono. Poiché il basso verso il quale scivolo, non è che un elevatissimo altipiano: mentre alle loro spalle, di sulle vette dalle quali par che mirino altezzosi, coi loro sguardi annoiati e incomprensibili, li attende il baratro.⁴⁹⁵

493 A. Delfini, *Il Ricordo del Ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 209.

494 D. Tomasello, «*Mentre scrivo, continua questa brutta storia*»: la *Prefazione al Ricordo della Basca come romanzo inconsapevole*, in Id., *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, p. 55.

495 A. Delfini, *Il Ricordo del Ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta*, pp. 209-210.

La riedizione del *Ricordo della Basca*, con questa importante *Prefazione*, rappresenta per lo scrittore il tentativo ultimo di rievocare una giovinezza perduta e le illusioni svanite, con una forma che si avvicina al modo romanzesco, al romanzo «inconsapevole» appunto, che Delfini scrive senza forse accorgersi di farlo. Tra gli altri è emblematico un passaggio in cui Delfini in maniera esplicita espone il grande dubbio che ha segnato la sua vita, quello di una continua oscillazione tra la letteratura e la vita reale: «pensai che era meglio scrivere di un giovanotto che si ferma in mezzo alla piazza, piuttosto che essere un giovanotto che fa ciò che si dovrebbe scrivere, e continua ad andare a zonzo»⁴⁹⁶. Qui sembra che Delfini sia propenso nello scegliere la via della scrittura anche se, immediatamente, con la scelta di «andare a zonzo», pare cadere in contraddizione: in realtà si tratta di una ulteriore dimostrazione della natura delle sue fughe dal reale, sempre rapide e concretizzate in convulsivi e incessanti movimenti di partenza e ritorno.

Nonostante quindi viva in una oscillazione mai definitivamente sciolta, e anzi probabilmente proprio grazie a questa, Delfini con la sua *Prefazione* non fa che confermare, ancora una volta, ciò che emerge dagli scritti teorici che si sono presentati fino a questo momento, mettendo sempre in luce il suo tentativo di scrivere e riscrivere il passato dando ad esso però l'aura del presente, poiché il solo passato gli appare insufficiente per lo scopo. Facendo questo però la realtà rischia, o forse è proprio questa la sua ricchezza, di staccarsi sempre di più dalla sua natura più intima e profonda e sfumare così nel sogno. È stato messo in luce come nei racconti di Delfini spesso i personaggi o le situazioni che recano una novità o figurano come il motore della vicenda, appaiano fisicamente da lontano, lungo strade inizialmente brumose o comunque di non completa visibilità⁴⁹⁷: sembra essere questo lo statuto di realtà delfiniano, mai

496 *Ivi*, p. 223.

497 Scrive Walter Benjamin, le cui analisi sono state precedentemente messe a confronto con il flâneur delfiniano, delle parole che paiono calzanti per questa situazione: «Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. Ad ogni passo l'andatura acquista crescente; la seduzione dei negozi, dei bistros, delle donne sorridenti diminuisce sempre di

completamente definito poiché, come scrive lui stesso, «l'arte sta nel trasformare la realtà nella propria inconfondibile visione»⁴⁹⁸. Nel procedere del discorso dell'*Introduzione*, che come detto ripercorre la genesi dei racconti e alcuni momenti della vita dell'autore, «l'esercizio fantastico di laboratorio»⁴⁹⁹ irrompe nei momenti in cui la quotidianità mostra la sua quota di trasparenza, dando così spazio ad un gioco che punta a trasformare le certezze in un inganno.

Nel testo *La vita*, per esempio, Delfini elenca oggetti, situazioni e momenti che fanno parte della vita quotidiana:

La vita ha tante cose grandi e piccole (più di queste che di quelle) ch'è inconcepibile come si possa dimenticarle. [...] C'è la vita idiota di tutti i giorni, il ballo, il cinema, il varietà, le improvvise passeggiate in automobile, la vergogna di non avere la patente automobilistica davanti a donne che ce l'hanno, l'impossibilità di studiare o fare sport, l'umiliazione davanti a gente laureata quando non si ha nemmeno il diploma elementare, ecc.⁵⁰⁰

Scrivono Celati che per Delfini in questo mondo, costituito da un'esistenza fatta di routine e di ritmi che tendono a regolarsi a quelli delle grandi città industriali, «vetrine, luci, insegne, nomi di marche, creano un vagheggiamento dove le cose vagheggiate assumono il ruolo di “mondo reale”»⁵⁰¹. In questo senso va inteso quello che, qualche riga dopo, Delfini aggiunge, ovvero che «questo mondo, che tante volte ci hanno presentato, non esiste. È troppo realizzabile per essere vero. Troppo vero per essere vero, si potrebbe dire»⁵⁰².

più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo di strada, di una macchia lontana di foglie, del nome di una strada»; W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, p. 544.

498 A. Delfini, *La vita*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 47.

499 D. Tomasello, «*Mentre scrivo, continua questa brutta storia*»: la Prefazione al Ricordo della Basca come romanzo inconsapevole, in Id., *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, p. 60.

500 A. Delfini, *La vita*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 46.

501 G. Celati, *Introduzione*, in A. Delfini, *Autore ignoto presenta*, p. XVII.

502 A. Delfini, *La vita*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 46.

Sempre con un piede nella realtà e un altro che la elude, Delfini dice che la vita si compendia con «magia, sogno, assurdità, piacere e dolore»⁵⁰³. La rievocazione del passato si basa su questo meccanismo, anche perché, per Delfini, come scrive in una breve e icastica nota dei suoi diari, «La vita è avvenire e passato. La vita non è mai presente. Il presente non è mai»⁵⁰⁴.

Da questa materia composita e incandescente sono formati i racconti del *Ricordo della Basca*, con la rappresentazione dello sterminato mondo della quotidianità che si mescola con le singole vite: ciò che ne emerge è però un'esistenza dove non è possibile separare il mondo reale da quello immaginario, metafora anche di un impossibile possesso del mondo circostante. Questi racconti infatti non parlano d'altro che di «ritorni, riapparizioni, anamnesi, *rêveries*»⁵⁰⁵ che sfuggono dal presente in cerca di una realtà altra che li possa custodire.

Rappresenta bene questa situazione il racconto che dà il titolo alla raccolta. Il protagonista, Giacomo Disvetri, personaggio delfiniano per eccellenza, «apatico e privo di simpatie. Senza titoli di studio e poco amante delle arti»⁵⁰⁶ è un impiegato di banca, che inizia ad avvertire la preoccupazione per la mancanza di una moglie («quelli che non si sposavano morivano vecchi, storditi di sogni»⁵⁰⁷). Dopo alcune infatuazioni, si innamora perdutamente della figlia di un docente universitario che conosce durante le vacanze al mare, Isabella, da lui soprannominata La basca. Non si tratta però di un semplice innamoramento: innanzitutto Delfini individua la sua nascita da «un'immagine: qualcosa come una fanciulla»⁵⁰⁸, una figura purissima che viene paragonata successivamente alla Madonna e alla Luna. Nell'introduzione *Ricordo del ricordo*, Delfini dà al lettore notizia della reale ispirazione per la protagonista di

503 Ivi, p. 47.

504 A. Delfini, *Diari 1927-1961*, p. 131.

505 G. Celati, *Introduzione*, in A. Delfini, *Autore ignoto presenta*, p. XIX.

506 A. Delfini, *Il ricordo della Basca*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 156.

507 *Ibid.*

508 Ivi, p. 164.

questo racconto:

Fu in un giorno di primavera del 1937, alla stazione di Firenze mentre aspettavo il solito treno per Bologna. [...] Non mi parve bella, ma ne scoprii subito una grazia indiscutibile. [...] Lei, che ricordava, pur non somigliandole, quella Madonna del Greco, pareva essere, vivente all'improvviso e nell'infanzia, la più adorata signora della mia vita. [...] Nel discorso potei raccogliere una parola: «entonces». ⁵⁰⁹

Si tratta della stessa parola, «entonces», che il personaggio di finzione da lui creato, Giacomo, sente dire da Isabel prima di scappare di fronte a lei, tanto e subitaneo è il suo innamoramento. Per Giacomo, così come per lo scrittore, è avvenuta una folgorazione, la Basca della stazione di Firenze è l'Isabel del racconto e così, in questo cortocircuito tra reale e romanzesco, fiorisce intorno a lei «una narrazione che non è più un ricordo ma una possibilità» ⁵¹⁰:

Vollì scrivere un libro, un grande messaggio all'umanità. Far capire agli italiani, e senza incorrere nella censura o nei castighi del regime, che io ero, coi Baschi e contro di loro. Far leggere a lei il mio libro e farmela incontrare di nuovo. Dovevo fare in fretta, prima che finisse la guerra, prima che fosse tutto perduto. Ne venne fuori un pasticcio che nessuno ha capito, un racconto: Il ricordo della Basca. ⁵¹¹

Ma l'amore tra Giacomo e Isabel è davvero troppo esile per trasmettere questo messaggio pseudopolitico delfiniano, infarcito com'è di inquietudini e preoccupazioni proprie di uno scrittore sensibile. I piani che qui si intrecciano sono molteplici, come sempre debitori da una parte dalla vicenda autobiografica

509 A. Delfini, *Il ricordo del ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 290.

510 I. Rubino, *Immaginazione e racconto. Un universo testuale in espansione*, in *Sinestesia Online*, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/giugno2014-12.pdf>, pp. 1-17; p. 15.

511 A. Delfini, *Il ricordo del ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 292.

dell'autore, dall'altra dalla sua immaginazione; la vicenda si trova così impostata su continue fughe dal presente che permettono all'autore di salvarsi da quelle che definisce le «falsità» della vita reale, che non sono nient'altro, alla fine e paradossalmente, che le occorrenze del mondo fenomenico.

Come suggerisce Rubino nel suo studio, l'evento che per eccellenza permette a Delfini di procedere in questa direzione è «l'amore con i suoi scenari»⁵¹². Ciò in cui si ostina maggiormente Delfini è «strappare l'amore alla vita, di liberarlo dalla sua occasionalità, per consegnarlo al ricordo, anche quando quest'ultimo è già in partenza il ricordo di sogno perduto»⁵¹³. La domanda che infatti sorge alla fine del racconto riguarda l'esistenza o meno dell'incontro che viene narrato: è stata solo l'immaginazione di Giacomo oppure è stato reale? Ma se inquadrato nell'alveo più grande della poetica delfiniana, la domanda perde immediatamente la sua urgenza perché l'immagine della Basca che riaffiora dalla memoria (del personaggio o dell'autore assume qui lo stesso valore, per quello che si sta dicendo) costituisce un sogno ma, soprattutto, e come testimonia il testo riportato sopra, un'illusione per il futuro.

Di questa illusione sono piene le pagine di Delfini, dove la vita inventata non è quella vissuta, né rappresenta uno spettro possibile del tempo presente, ma è «il progetto e cioè il desiderio di essa»⁵¹⁴. Per Delfini, il mestiere di scrittore, come scrive nella sua Prefazione al *Ricordo della Basca*, consiste proprio in questo:

Ma ora io avevo ormai scelto la mia strada: il mio destino di scrittore era segnato per sempre. Non mi ero rassegnato ancora (e ciò è naturale) a rinunciare a tutte le altre carriere sognate da giovane. Se vi avessi rinunciato col pensiero, e soprattutto col sogno, non sarei più stato uno scrittore, ma semplicemente uno pseudoletterato ignorante. Per me fare lo

512 I. Rubino, *Immaginazione e racconto. Un universo testuale in espansione*, p. 16.

513 *Ibid.*

514 V. Amoroso, *La vita inventata: sulla narrativa di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 177.

scrittore significava abbracciare, senza alcun interesse premeditato, tutte le possibilità della vita, oltre alla possibilità di inventare altre possibilità.⁵¹⁵

Nel racconto il *Ricordo della Basca*, dove una chiamata del passato sta al centro del racconto, Delfini presenta l'evento fattuale della sua vita, l'esperienza vissuta alla stazione di Firenze, ma lo fa trasformandola in qualcosa di molto più dolce e profondo, con la realtà reinventata che quindi supera quella che ha avuto una parte reale nella sua vita.

In questa direzione bisogna intendere le parole di Giacomo, quando dice: «Come più dolce ancora, l'esperienza vissuta, quando torna a essere, vent'anni dopo, una vita inventata»⁵¹⁶. In questo testo, nella vicenda di Giacomo Disvetri, «il punto dove irrompe l'emozione dello scrivere sta nel rivelare apertamente che ogni rimembranza è il punto di ritorno d'un divagare fantastico», si tratta di «pensieri che hanno perso per strada la loro intenzione di dire»⁵¹⁷ e che, a partire da questa frammentazione, si ricollocano per costruire delle nuove vicende, delle altre storie, fatte di memorie vaghe che hanno perso in parte il loro statuto, ma che tentano di ritrovarne uno nuovo ricomponendosi con nuove forme:

Nel complesso il racconto è un enigma che configura un'alternativa a cui è esposto il sognatore Giacomo Disvetri – è l'alternativa tra i lasciarsi morire per l'angoscia di «esser vecchio e di aver tutto perduto», e la fedeltà al ricordo della basca, che però è anche il ricordo della scomparsa della basca. Dunque è un richiamo all'angoscia della perdita, e al fatto che non c'è immunità da quell'angoscia, perché fa tutt'uno con l'esistenza. L'enigma del racconto sta in questa speranza d'un ritorno che si dichiara impossibile.⁵¹⁸

515 A. Delfini, *Il ricordo del ricordo*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 236.

516 *Ivi*, p. 162.

517 G. Celati, *Introduzione*, in A. Delfini, *Autore ignoto presenta*, p. XXXI.

518 *Ivi*, p. XXXIII.

In Delfini dunque, tutta la realtà è riassorbita dalla sua scrittura, che si condensa in una «infinita e inconclusa potenzialità, una enorme e inesauribile riserva di parole e immagini, in cui ogni dimensione esistenziale si identifica e si annulla»⁵¹⁹.

Garboli ha più volte sottolineato come questo processo di trasformazione avvenga in Delfini in maniera incontrollata e inconsapevole, definendolo ad esempio «scrittore-cavia», ma anche questa supposizione finisce per avvalorare ancora di più l'ipotesi di cui abbiamo discusso parlando del *Fanalino della Battimonda*, ovvero che in Delfini l'inconscio trovi una sua forma e, soprattutto, un suo linguaggio. Ha scritto Giorgio Agamben riguardo alla parola delfiniana:

Il racconto s'intitola, tuttavia, *Ricordo della Basca*, a significare che la scrittura è il tentativo, condannato in partenza, di afferrare proprio quest'immemorabile prossimità, quest'amore inallontanabile (di qui "l'irrimediabile tragedia di questo ricordo"). Del resto, la poesia, di cui il racconto stesso è la raso, non è, in realtà, una glossolalia, ma una copla in purissima lingua basca, che, tradotta, si conclude con questi versi: "quando trovo la poesia / tu ti stai addormentando; / come il sogno della notte / sia per te il mio canto".⁵²⁰

Il ricordo della Basca, e così anche *Il ricordo del ricordo*, sono la testimonianza di una impossibilità del ricordo.

519 V. Amoroso, *La vita inventata: sulla narrativa di Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 181.

520 G. Agamben, *Idea del dettato*, in Id., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 33-34.

3.4 «L'Anticanzoniere di questi ultimi giorni della vita del mondo»: Poesie della fine del mondo

3.4.1 Il ricordo della Basca e le Poesie della fine del mondo: *luoghi di una liaison*

Il racconto *Il ricordo della Basca* che chiude la raccolta omonima, si conclude con un afflato poetico del protagonista nei confronti dell'amata:

In silenzio dunque voglio restare, per vederti stella, amata e graziosa. E semmai il canto mi sorgesse improvviso, allora dormi serenamente: poiché, se anche la mia voce non riuscisse a dar suoni, ugualmente il mio cuore vorrebbe che fosse un canto, un sogno notturno per te, un sogno che non avrà mai fine, poiché sempre sarò alla finestra per guardarti.⁵²¹

Dopo questa lirica confessione, Delfini aggiunge un canto poetico, una poesia amorosa cinquecentesca in lingua basca, che risulta, in traduzione, essere una sorta di parafrasi delle parole espresse in precedenza:

Ene izar maitea
ene charmagarria
ichilik zur ikhustera
yten nitzaitu leihora;
koblatzen dudalarik,
zone lokharturik:
gabazko ametza bezala

521 A. Delfini, *Il ricordo della Basca*, in Id., *Autore ignoto presenta*, p. 175.

ene kantua zaitzula.⁵²²

L'espressione poetica di Delfini è qui affidata ad una lingua sconosciuta ai più, e a maggior ragione molto complessa e lontana dall'italiano, come a suggerire anche uno statuto generale particolare della poesia e del suo linguaggio: questo fatto in prima battuta secondario, anche alla luce di quello che è stato detto in precedenza sull'opera di Delfini, acquisisce però un significato decisivo. Giorgio Agamben, profondo interprete⁵²³ dell'opera delfiniana, in primo luogo per quanto riguarda il tema del rapporto da lui costruito tra vissuto e poetato⁵²⁴, nel suo *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, si concentra proprio su questa conclusione del racconto di Delfini per avanzare una suggestiva chiave interpretativa. Il filosofo si interroga sulla composizione poetica e nota la sua natura, solo apparentemente in quanto la poesia risulta poi essere scritta in basco, glossolalica. La glossolalia è, come riportato nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* diretto da Gian Luigi Beccaria, un «disordine della parola, caratterizzato da un linguaggio incoerente, gergale e rapido, inquadrabile nell'ambito delle disfrasi, o turbe dell'espressione delle idee, caratterizzato di alcune patologie psichiatriche»⁵²⁵. Ciò a cui ci si riferisce con questo termine sono dunque espressioni di suoni che si situano in una zona liminare tra il comprensibile e l'incomprensibile: oltre all'associazione con i deliri verbali di certe malattie, la glossolalia rappresentava

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ La riflessione sullo scrittore modenese è rintracciabile in molte opere del filosofo, oltre che la sua introduzione alle *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse* per Quodlibet, riferimenti si trovano in *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, in *Idea della prosa*, in *Signatura rerum: sul metodo*, in *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, in *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura* e, infine, in *Gusto*. In questi testi il riferimento a Delfini è pressoché diretto, ma pure in altri luoghi la riflessione di Agamben si concentra sui luoghi delfiniani.

⁵²⁴ Per una ricognizione dell'argomenti si può vedere il saggio di Fastelli che ricostruisce il legame tra Agamben e Delfini. F. Fastelli, *Agamben, Delfini e l'indeterminazione di vissuto e poetato*, in *Florianòpolis*, vol. 22, n. 2, 2017, pp. 25-37.

⁵²⁵ G. L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.

anche per il cristianesimo antico l'abilità nel parlare in varie lingue. Questa linea ermeneutica di Agamben è qui decisiva, innanzitutto perché permette di legare ulteriormente l'esperienza narrativa di Delfini a quella poetica delle *Poesie della fine del mondo*, in secondo luogo poi perché rimanda ancora ad una incapacità di possedere il presente e la realtà, fatto che costringe l'autore a cercare e a frequentare luoghi ulteriori e diversi.

Per Agamben in Delfini questa «impressione glossolalica» che compare nella conclusione del racconto, incarna profondamente lo statuto della poesia in quanto indica il suo stato di esperienza di un «impossibile ricordo di una lingua»⁵²⁶, una lingua «in cui lo spirito si confonde immediatamente con la voce»⁵²⁷. La lingua si trova allora davanti ad uno scoglio molto complicato da superare, un'urgenza a cui non può fuggire, perché non è possibile attraverso essa restituire la vita: il *Ricordo della Basca* e le *Poesie della fine del mondo* non si possono dunque leggere solamente come la trascrizione della vita di Delfini, seppure da essa prendano il via, come evidenzia lo stesso Delfini nella sua nota conclusiva alla raccolta di poesie:

Dato che molte di queste poesie portano nomi, cose e fatti (verosimili, veri, inventati o fantastici poco importa) e qualche fantasma della vita reale (per quanto nella realtà, che il poeta non vive, si dica che egli ci vive: per far comodo a coloro, i quali non sapendo e non potendo vivere non lasciano vivere ma pretendono che ufficialmente si dica che vivono) potrebbe o verrebbe o penserebbe di venir fuori a dire: “Guardate che quel tale sono io”.⁵²⁸

E poi Delfini scopre ancor di più le sue carte, negando l'ordine cronologico del suo dettato poetico, che qualcuno potrebbe pensare partire dalla

526 F. Fastelli, *Agamben, Delfini e l'indeterminazione di vissuto e poetato*, p. 32.

527 G. Agamben, *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 146.

528 A. Delfini, *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, Torino, Einaudi, 2013, p. 169.

vita reale e poi da lì muovere verso una trasposizione che utilizza il mezzo poetico:

Si fa osservare al pubblico (se il pubblico ci sarà, c'è o c'è mai stato) che volendosi identificare nelle espressioni del poeta non fa infine che esistere realmente in una vita reale che il poeta aveva soltanto tentato di suggerire; poiché, prima che il poeta scrivesse, non solo non esisteva una realtà, ma la cosiddetta realtà del pubblico non avrebbe potuto neanche potuto formularsi in un suggerimento.⁵²⁹

Il mondo e la vita allora in Delfini «nascono con la parola e nella parola»⁵³⁰, come scrive Agamben, e la parola si trova ad agire in una «fine del mondo» che non è più in grado di generare la vita. L'esistenza si trasforma allora in una «mala sorte» che si rovescia dunque nella «mala poesia», l'unica che il poeta può scrivere: «è mio dovere scrivere la mala poesia» recita infatti una delle liriche.

3.4.2 *Il «surrealismo fittato» delle Poesie della fine del mondo: tra avanguardia e irrisione della tradizione*

Le poesie di Delfini hanno una storia editoriale in linea con gli altri suoi scritti, ovvero sono state pubblicate prima su rivista, poi in volume ma attraverso una selezione, fino ad arrivare alle ultime edizioni che raccolgono e ricostruiscono gran parte della sua produzione.

La prima e unica edizione delle *Poesie della fine del mondo* pubblicata quando con l'autore era ancora in vita avvenne per Feltrinelli nel 1961, nella prestigiosa collana “Biblioteca di letteratura. I contemporanei” diretta da

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ G. Agamben, *Prefazione*, in A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. XVI.

Giorgio Bassani ⁵³¹. Di questo nucleo, solo tre poesie non erano apparse in precedenza: a pubblicarle era stata la rivista *Il Caffè* a partire dal 1959. L'editore Quodlibet, con la cura di Daniela Garbuglia, nel 1995 ha ripubblicato la raccolta di Feltrinelli del 1961 ma aggiungendo anche tutte le poesie dello stesso periodo, inedite o uscite su rivista ⁵³². L'ultima edizione, la terza, è stata pubblicata dall'editore Einaudi nel 2013, curata da Irene Babboni, che ha ripreso quella di Quodlibet ma la ha arricchita ulteriormente con nuove poesie, un nucleo di componimenti databile tra gli anni Trenta e i Quaranta tratti direttamente dalle carte autografe dell'autore.

Le *Poesie della fine del mondo* recuperano la lezione abrasiva del surrealismo, per l'uso del linguaggio e il materiale con cui sono costruite le sue poesie – si trovano per esempio liriche composte da una serie di ritagli di giornale incollati e montati – ma traggono la loro origine dalla tragica fine dell'ultimo amore di Delfini, quello per una donna di Parma ⁵³³. Il bersaglio delle spietate e talvolta feroci poesie di Delfini è la donna che lo ha tradito, ma subito esse si spostano verso tutto il ceto borghese che lei, figlia di un industriale, rappresenta. Il luogo di nascita del tentativo poetico risiede dunque in una vicenda personale, come testimoniava anche l'epigrafe che aveva scelto Delfini ⁵³⁴, una citazione tratta da Esenin che recita:

531 Il grande interessamento di Bassani per le poesie di Delfini è evidente da questa sua lettera indirizzata allo scrittore il 17 luglio 1959 su carta intestata "Giangiaco Feltrinelli Editore: «Caro Delfini, ho letto ieri nel Caffè le tue poesie. Mi sono piaciute moltissimo. Ecco come potrai farti perdonare da me il grosso peccato di avermi tradito per Bertolucci (e il Garzanti): dandomi da stampare in fine edizione all'inglese un tuo volume di versi. Che ne pensi? Sento – e dopo il Gattopardo credo che si debba dare un certo credito alla mia sensibilità editoriale – sento che con le tue poesie potremmo avere un grosso successo. Rispondimi subito in proposito, ti prego». A. Palazzi, C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Modena 1907-1963. Immagini e documenti*, Milano, Scheiwiller, 1983.

532 Fra le liriche pubblicate in volume e quelle apparse in rivista ci sono in alcuni casi delle piccole varianti. Di queste dà ampiamente illustrazione Daniele Garbuglia nella sua nota all'edizione Quodlibet: D. Garbuglia, *Note e commenti*, in A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, 1995, pp. 133-135.

533 La storia d'amore è documentata dalle lettere d'amore che proprio la casa editrice parmense Guanda pubblicò, postume, nel 1963. A. Delfini, *Lettere d'amore*, Parma, Guanda, 1963.

534 Per la pubblicazione in volume, Bassani scelse invece due versi di Noventa: «Saver de no' esser gnente / Xé scominziar a amar». A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, p. 3.

Che paese!

Nei versi fu follia

dirsi amico del popolo ch'è mio:

qui ormai non serve più la poesia

e forse più non servo nemmeno io.⁵³⁵

Le poesie della fine del mondo, per come vengono presentate da Bassani⁵³⁶, sono quadri di scene di provincia, «senza tatto, con bestemmia e versi scempi e zoppi»⁵³⁷, ma sono soprattutto testimonianza di una sconfitta, civile e sentimentale. Questo è evidente dagli sfoghi contro le falsità e le vergogne del tempo, l'ira nei confronti di piccoli professionisti della provincia emiliana (di cui abbondano i riferimenti) e la disillusione amorosa per la storia fallita dopo tanti sogni e desideri⁵³⁸ di un'agognata felicità e sicurezza («Invece di lavorare sono andato a Cavezzo a trovare la mamma per dirLe che la casa e i bambini ci saranno»⁵³⁹ recita un'importante e a posteriori malinconica annotazione dei diari). Emblematica riguardo quest'ultimo aspetto la poesia *La*

535 I. Babboni, *Appunti del curatore*, in A. Delfini, *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, p. XXIII.

536 Questo quello che Bassani ha scritto nella nota editoriale non firmata: «Noi ritroviamo in queste poesie straordinarie lo stesso mondo dei racconti. Anche qui è alla ribalta l'Italia, e l'Emilia in particolare: l'Emilia delle piccole città rosse e sensuali che si susseguono a poche decine di chilometri l'una dall'altra lungo l'asse stradale congiungente Parma a Cesena. È alla ribalta, anche qui, quella borghesia, quel ceto medio emiliano a cui il poeta è indissolubilmente legato secondo l'eterno. Sempre ferace rapporto di attrazione-repulsione». G. Bassani, *Poesie della fine del mondo*, in A. Palazzi, M. Belpoliti, *Antonio Delfini*, p. 244.

537 I. Babboni, *Appunti del curatore*, in A. Delfini, *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, p. XXIII.

538 Sono emblematiche le pagine dei diari di Delfini che raccontano l'ascesa e la caduta di questa storia d'amore verso Luisa B. e che si trovano in Agenda 1959 e iniziano dal primo di gennaio («Si incomincia l'anno con Luisa B») e durano fino al 4 marzo («Ricevuto lettera dalla cialtrona Luisa B. in cui si dichiara che ella mi pianta»). A. Delfini, *Diari 1927-1961*, p. 381 e p. 393.

539 *Ivi*, p. 382.

prima notte di nozze dove così il poeta si rivolge alla donna:

Tu che della mia vita sei
il cancelliere corrotto e bestiale,
donna trovata cieca nel cuore,
opera di banda orientale,
tu ch'in terra il male volesti
ti prego: ben presto ti sbroglia
il frutto dell'insana voglia!
Hai provocato l'aurora boreale
nel fondo dell'uomo e del male.⁵⁴⁰

Queste infuocate ispirazioni delfiniane trovano la loro misura in una pagina poetica agitata, «come esplosione di sintassi che non si piegano alla docile deposizione della pagina»⁵⁴¹, che sembra dare nuova linfa a quella fame di surrealismo di cui parlava l'autore per il *Fanalino della Battimonda* e che però riteneva lì conclusa. La poesia di Delfini è tutta concentrata sulla violenza della parola, che serve qui per mettere in ridicolo e ferire. Dai versi di Delfini si sprigiona una violenza che queste sue scene «non avevano mai raggiunto», con una rappresentazione «incomparabilmente più atroce»⁵⁴² delle precedenti. Il dettato poetico vive di una perpeua accelerazione che però continuamente sfuma in una melanconica disillusione, è un «pensare che non riposa mai» che

540 A. Delfini, *La prima notte di nozze*, in Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, p. 105.

541 G. Marchetti, *Antonio Delfini*, p. 67.

542 G. Bassani, *Poesie della fine del mondo*, in A. Palazzi, M. Belpoliti, *Antonio Delfini*, p. 244.

si riversa in un «linguaggio che oscilla tra il sussieguo e il turpiloquio»⁵⁴³.

Si può essere d'accordo con quello che nota Silvana Cirillo circa le influenze – più o meno consapevoli, e su questo si può leggere quanto detto sopra riguardo del surrealismo – che si presentano nelle pagine delle poesie di Delfini: Cirillo individua «una buona dose di dadaismo», un «pizzico abbondante di “scetticismo rivoluzionario” anni '20» e infine una «manciata corposa di espressionismo»⁵⁴⁴. Lo sperimentalismo appare senza dubbio lampante per esempio nell'utilizzo di *collages* e *melanges* di tipica marca dadaista e espressionista (si vedano le poesie della sezione *Poesie di mezzo* dell'edizione einaudiana formate da un montaggio di titoli di giornali ritagliati e attaccati); ciò che non viene mai meno nella struttura e nei contenuti più profondi di queste poesie è la testardaggine della presa in giro, il tentativo di mettere in ridicolo alcune figure e caratteristiche della propria epoca con un fare sostanzialmente feroce e disilluso. Qui Delfini attraverso il surrealismo, ma andando ancora più in profondità rispetto a Breton, certamente più organico nella società francese rispetto a Delfini in quella italiana, sembra ripartire dalla celebre locuzione francese “épater la bourgeoisie” e quindi tornare ai maestri del XIX secolo, Baudelaire e Rimbaud soprattutto, per dimostrare l'estraneità del poeta rispetto alla società.

È quello che lui stesso scrive nella *Premessa* all'edizione Feltrinelli del 1961, dopo il tentativo di segnalare l'utilità e la presunta funzione del poeta, intrecciando questa visione classica con la sua particolare vicenda biografica:

Le poesie datata da Modena sono in qualche modo ispirate dal presagio di dover essere spettatori di una fine del mondo che non si sa quando avverrà o quando avvenne. La fine del mondo può essere già avvenuta. Il poeta prova a ricordare, a riconnettere... [...] Il poeta ricorda, si rimorde, vede e intravede. [...] Poi si ricrede. Il poeta non è più un poeta: è un assassinato,

543 M. Fois, *Prefazione*, in A. Delfini, *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, p. VI.

544 S. Cirillo, La «mala poesia» di Antonio Delfini, in Id., *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 64.

un ucciso. C'è una signora che l'osserva. «È lei la causa della fine del mondo. È la donna, che ha fatto perire ogni cosa!». Quella signora che lo sta osservando mentre muore è il simbolo della frode, del tradimento e del peccato.⁵⁴⁵

Poco dopo però Delfini è ancor più lapidario, con la descrizione di un sentire ambiguo e doloroso, che vive in uno stretto e continuo contatto con la morte:

Il poeta diventa un assassino. Il mondo finisce perché lui ha ammazzato troppa gente. Il poeta si accorge poi di non avere ucciso mai nessuna, e nessuno lo ha mai ucciso. Nel mondo però sta accadendo qualcosa: se non è la fine, resta tuttavia qualcosa (forse, tutto) che non si riconnette al passato. [...] Il poeta non crede più in niente perché non ne vale la pena, ma nello stesso tempo vorrebbe che tutto risorgesse e il male (certo male) non ci fosse mai stato.⁵⁴⁶

Il poeta dunque non serve alla società, come testimonia in maniera lampante anche la poesia *L'unica via possibile è la morte*, dove, per un attimo soltanto, affiora nuovamente il tema di un rifugio nell'immaginario:

L'unica via possibile è la morte.

La realtà di un diario immaginario.

[...]

Venimmo condannati noi boni poeti

per un furto in danno ai Liberali;

[...]

545 A. Delfini, *Premessa*, in Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, p. 97.

546 *Ibid.*

Aiuta noi, veri poeti, a vivere.

Uccidi, ruba, stupra, fai la spia!

La nostra strada è scelta, ed è una sola.

L'unica via possibile: la morte.⁵⁴⁷

Per tutti questi motivi, e per altri ancora, le *Poesie della fine del mondo* sono, ancora in opposizione rispetto alla tradizione, «l'Anticanzoniere di questi ultimi giorni della vita del mondo. Ultimi giorni che stiamo vivendo o che ci illudiamo di vivere»⁵⁴⁸. Così il mezzo poetico viene forzato dall'autore, che, «fesso, molesto e cretino»⁵⁴⁹, decide in alcuni momenti di abbandonare lo stato di sogno che fino a quel momento ha scelto come suo campo di azione, per scendere sulla terra e dissacrare la società che ancora una volta lo ha deluso e rifiutato. Quest'ultima oscillazione merita un momento di riflessione perché individua una delle ricchezze più importanti di questa raccolta di Delfini, la moltiplicazione stilistica che le attraversa: nelle *Poesie della fine del mondo*, il poeta da una parte cerca continuamente di dare fondo alle capacità comiche del linguaggio, «abbassandolo a lingua del corpo e “da piazza”», ma dall'altra dà comunque spazio ad una scrittura di sogno e di memoria, «recuperando la felicità e l'armonia di scrittura»⁵⁵⁰ che si rintraccia spesso nelle sue opere in prosa.

Lo sguardo del poeta, «ultimo contemplatore dell'universo»⁵⁵¹ tradisce in alcuni momenti la sua azione a favore di una furia che esibisce «sadismo, ferocia cannibalica, aggressività oscena, facoltà e libertà di immaginazione»,

547 A. Delfini, *L'unica via possibile è la morte*, in Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, pp. 116-117.

548 A. Delfini, *Premessa*, in *Ivi*, p. 98.

549 A. Delfini, *La prima notte di nozze*, in *Ivi*, p. 105.

550 D. Garbuglia, *Nota del curatore*, in A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, p. 126.

551 A. Delfini, *La morte di un Fondatore è il principio*, in *Ivi*, p. 107.

trasformandolo così in un testimone diretto di «assassinio, sgozzamenti, massacri»⁵⁵².

La «parola incide»⁵⁵³, scrive Marchetti nel suo profilo dello scrittore modenese, e nelle poesie di Delfini l'utilizzo della parola poetica è declinato nel tentativo di illustrare la fine del mondo e, con esso, della poesia. Non si tratta certo di un tema nuovo per Delfini, che già nell'esperimento automatico del *Fanalino della Battimonda* illustra la fine del mondo, in quel caso liberando il testo dalle sue rigidità narrative. Ma nelle *Poesie della fine del mondo* l'affondo di Delfini è ancor più profondo, perché qui non si tratta solo di un aspetto poetico e personale ma di una ricaduta che investe tutta la realtà.

Recuperando un suggestivo e fugace accostamento di Alfredo Giuliani tra Delfini e Manganelli, se è vero che «fin dal principio dei tempi le parole hanno sempre avuto a che fare con la fine del mondo»⁵⁵⁴, come Manganelli ha scritto nel suo *Discorso dell'ombra e dello stemma* dicendo che «codesta fine è perenne»⁵⁵⁵, è possibile dire che la scrittura per Delfini serve pure per difendersi dalla realtà che crolla su se stessa. Questo meccanismo mette però in luce un carattere decisivo che torna anche nelle poesie, oltre ad essere diffusamente presente nelle sue opere narrative, ovvero l'affidamento dell'autore al ricordo e, di conseguenza, l'operazione che mette il materiale autobiografico ancora una volta al centro della creazione. In questo aspetto entra in gioco l'interpretazione di Agamben che va a concentrarsi proprio sul rapporto tra vissuto e poetato per dischiudere un'area interpretativa complessa ma senza dubbio molto interessante, anche per il discorso che qui si sta portando avanti sull'autore.

552 S. Cirillo, *La «mala poesia» di Antonio Delfini*, in Id., *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 67.

553 G. Marchetti, *Antonio Delfini*, p. 78.

554 A. Giuliani, *Le Poesie della fine del mondo*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 81.

555 G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Adelphi, 2017, p. 76.

Sottolineando infatti l'unicità di Delfini nel panorama letterario italiano proprio per la dialettica di cui si parlava poco sopra tra poetato e vissuto, Giorgio Agamben scrive:

In nessuno scrittore del Novecento come in Delfini l'indeterminazione di vissuto e poetato è così assoluta e vita è veramente soltanto ciò che si genera nella parola. In questo senso, egli è l'erede più autentico della tradizione trobadorica e stilnovista e tutta la sua opera può essere vista come una singolare cambiale tratta a ritroso dopo sette secoli sulla cultura che ha prodotto le biografie provenzali.⁵⁵⁶

Le ragioni teoriche e tecniche del legame che Agamben individua tra l'esperienza di Delfini e la poesia dei trovatori trova ampia ed esauriente analisi nella prima parte della prefazione all'edizione di Quodlibet delle *Poesie della fine del mondo* e a cui qui si rimanda. Dalla citazione si estrapola però uno dei luoghi cardine di questa interpretazione, ovvero il legame indissolubile e biunivoco tra la parola e la vita, con quest'ultima che si genera e diventa tale attraverso la parola. Come nota Fastelli è qui importante prestare attenzione al dettato di Agamben perché innanzitutto «implica il rovesciarsi del moderno fraintendimento rispetto alla natura della parola poetica» poiché in Delfini «non si tratta di esprimere in parole eventi psicologici o biografici precedentemente vissuti»⁵⁵⁷ ma, per dirlo con le parole di Agamben, si tratta di un tentativo differente, quello «di vivere il topos stesso, l'evento di linguaggio come fondamentale esperienza»⁵⁵⁸. Il topos di cui parla Agamben non è dunque un luogo mnemotecnico, dove la memoria può tornare, quanto, «sulle tracce dell'appetitus agostiniano, esso si presenta ora come luogo d'amore»⁵⁵⁹.

La raccolta poetica è allora un «Anticanzoniere» proprio per questa lotta

556 G. Agamben, *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, p. 78.

557 F. Fastelli, *Agamben, Delfini e l'indeterminazione di vissuto e poetato*, p. 27.

558 G. Agamben, *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 2008, p. 85.

559 *Ibid.*

contro la realtà che ancora una volta si presenta sulla pagina di Delfini, stavolta condotta utilizzando le armi delle avanguardie letterarie della prima metà del Novecento, in primo luogo il citazionismo, ma anche aprendo alla stagione della sperimentazione poetica italiana degli anni Sessanta:

Moltissimi versi (quasi un terzo dell'opera intera) – scrive Delfini nella nota che chiude la sua raccolta – sono titoletti di notizie di giornali, tolti così a piacere del poeta e immessi nel testo delle poesie. Altri sono addirittura versi di grande poeti del passato.⁵⁶⁰

Il mondo che finisce «gli si è fatto a portata di mano nei titoli dei giornali»⁵⁶¹ e il poeta utilizza dunque per creare le sue liriche utilizza la tecnica del collage⁵⁶², a cui somma il metodo delle libere associazioni, anch'esso presente nelle opere narrative. Infatti, sulla scia dell'esperienza del *Fanalino della Battimonda* e degli altri esperimenti parasurrealisti dei *presqu'automatique*⁵⁶³, Delfini nonostante le sue smentite sta ancora operando attraverso «dei metodi surrealisti»⁵⁶⁴ che qui diventano lampanti per la loro

560 A. Delfini, *Note* in Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, pp. 116-117.

561 A. Giuliani, *Le Poesie della fine del mondo*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 86.

562 Ancor più evidente l'utilizzo dei giornali appare nella sezione dell'edizione Einaudi *Poesie di mezzo*, una serie di montaggi di titoli ritagliati e incollati che oggi è proiettata, attraverso tecniche digitali, nella sala conferenze della biblioteca comunale di Modena, intitolata proprio a Delfini.

563 Si tratta di nove poesie scritte tutte in un'unica data, il 30 gennaio del 1940 (con l'unica eccezione di una poesia scritta invece il giorno dopo: qui «l'automatismo sta nell'accoglimento e nella registrazione degli echi, uno pseudoautomatismo in cui ha prevalenza il presque, e dove non si perde mai di vista l'effetto». F. Portinari, *La "mala poesia" di Antonio Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 227-228.

564 A. Giuliani, *Le Poesie della fine del mondo*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 86.

capacità di «rafforzare la surrealtà dell'oggetto»⁵⁶⁵ sia esso una classe sociale, una donna o la realtà stessa.

565 F. Portinari, *La "mala poesia" di Antonio Delfini*, in C. Policelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comune di Modena (27 ottobre 1963)*, p. 224.

CAPITOLO QUARTO

Un'appartenenza obliqua: Tommaso Landolfi

*Non v'è più meta alle nostre pigre passeggiate,
se non la realtà.*
Tommaso Landolfi

Introduzione

Tommaso Landolfi, è anch'esso ascrivibile, con caratteri ovviamente originali, alla linea del surrealismo italiano. Lo sforzo ermeneutico sulla sua opera apre però una questione per certi versi ineludibile, seppure molto dibattuta, quella circa il grado di conoscenza per gli autori italiani (non solo quelli qui citati, ma altresì alcuni precedenti o immediatamente successivi) non solo della poetica del movimento surrealista, ma anche della psicoanalisi ⁵⁶⁶.

Se si considera ad esempio ciò che scrive Contini nell'introduzione al suo *Italia magica*, il riferimento ad una conoscenza dell'esperienza surrealista appare evidente:

Questi autori sembrano riannodarsi in qualche modo alla vena magica che percorre tutta l'Italia rinascimentale, e il cui segno è ancora in tanti paesaggi, da Ferrara a Vicenza: si pensa un po' alla poesia burchiellesca e ai narratori burleschi del Quattro e del Cinquecento, nella stessa Toscana dove nasceva un Piero di Cosimo. Ecco del magico senza magia, del surreale senza surrealismo (quantunque taluni di questi scrittori, per esempio un Landolfi, siano perfettamente al corrente dell'esperienza surrealista). ⁵⁶⁷

Nonostante questa considerazione sul fatto che Landolfi fosse a conoscenza sia della poetica del movimento francese che degli elementi di base della psicoanalisi (scriverà poco dopo sempre Contini che «simboli psicanalitici brulicano nella pagina sorvegliatissima del Landolfi» ⁵⁶⁸), come nota Leonardo Cecchini nel suo saggio sull'opera di Landolfi il legame non è così visibile,

⁵⁶⁶ Su questo punto in particolare si veda l'importante ricognizione, ancora insuperata per profondità e ampiezza, circa il rapporto tra la psicoanalisi e la cultura italiana ad opera di Michel David, cfr. M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*.

⁵⁶⁷ G. Contini, *Prefazione*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 191.

poiché la vena magica rinascimentale «implicitamente lo separa dal movimento di Breton e lo collega invece alla tradizione letteraria italiana»⁵⁶⁹. Lo stesso sottolineerà Contini in *Letteratura dell'Italia Unita*, dove a proposito di Landolfi evidenzierà non un'aderenza al surrealismo quanto un'azione precorritrice, scrivendo appunto che nella sua opera si rintracciano elementi afferenti non tanto alla «fantasia surrealista» quanto invece dei materiali «più esattamente [definibili come] dei lontani precursori del surrealismo»⁵⁷⁰.

Seppur con caratteri particolari e lungi dal voler sconfessare il discorso continiano che certo ha come idea di base la definizione di una storia letteraria, il legame di Landolfi con il surrealismo appare comunque indubbio: questo è lampante se si considerano i primi racconti (il *Dialogo dei massimi sistemi* esce nel 1937 ma i primi racconti risalgono addirittura al 1929, *Il mar delle blatte e altre storie* e il romanzo *La pietra lunare* escono nel 1939, *La spada* nel 1942) che portano in sé riflessi del surrealismo, così come alcuni luoghi dei tre diari (*La bière du Pecheur* del 1953, *Rien va* del 1963 e *Des mois* del 1967), che con le loro rispettive date di pubblicazione prolungano il periodo di riferimento che invece si è considerato per Savinio e Delfini, seppure, è necessario sottolinearlo, in Landolfi non si arrivi mai agli esperimenti consapevoli di Delfini. Si può accettare momentaneamente la distinzione formulata da Alvaro Biondi che, seguendo la terminologia continiana e interrogandosi su una mappa letteraria del surrealismo in Italia, scrive:

Chiameremo «surrealisti italiani» quegli scrittori che, più da vicino o più da lontano, costeggiano comunque la profondità, l'abisso dell'inconscio e a maggior ragione coloro, seppure rari, che decisamente lo attraversano o vi si immergono; chiameremo scrittori dell'*Italie magique* coloro che, magari attirati dall'irrazionale, sostanzialmente non vi aderiscono e non lo accettano come fonte di rivelazione e di conoscenza o comunque restano convinti dell'assoluta necessità di un vaglio, di un crivello della ragione.

569 L. Cecchini, *“Parlare per le notti”: il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenaghen, Museum Tusulanum Press, 2001, p. 92.

570 G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1994, p. 931.

Fondamento della distinzione, vera linea di demarcazione, è appunto l'inconscio.⁵⁷¹

L'«abisso dell'inconscio» è ciò che si spalanca tra le pagine di Landolfi, una ricerca di senso disorientata e disorientante che trova nell'immaginario, nell'inconscio inteso come entità inconoscibile consapevolmente, il suo luogo di indagine principale. Anche Biondi scrive che Landolfi può essere ascritto, seppur con le solite riserve, nell'alveo del surrealismo italiano:

Certamente la sua esperienza letteraria sembra svolgersi, la prima almeno, sul limite spesso così difficile da definire, tra vero e proprio surrealismo ed *Italie Magique* [...] ma a me pare che prevalentemente lo scavalchi occupando delle zone nettamente surrealistiche.⁵⁷²

Pur non potendo mai parlare per Landolfi di scrittura automatica, come invece è il caso di Delfini, la sua opera supera quella sottile linea di demarcazione tra fantastico e surrealismo e si addentra nella scoperta di processi simbolici, propri anche dei meccanismi inconsci: questo materiale si riversa successivamente in una prosa e in una struttura che continuamente manda in cortocircuito l'ordine narrativo classico.

Per Landolfi si può invece tentare di dare una definizione peculiare, parlando di una sorta di “surrealismo archeologico”, perché più che una relazione concreta con gli esponenti a lui contemporanei del surrealismo, lo scrittore di Pico sembra riferirsi maggiormente a quelli che sono gli ispiratori e i precursori del surrealismo. La critica ha già da tempo messo in luce la

571 A. Biondi, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta*, in F. Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 37.

572 L. Cecchini, “Parlare per le notti”: *il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, p. 93.

relazione di Landolfi con scrittori ⁵⁷³ come Sade, de Nerval, Lautréamont ⁵⁷⁴ o Gogol ⁵⁷⁵. Limitandosi ad alcuni dei riferimenti, si può velocemente tratteggiare il legame tra questi autori e il mondo del surrealismo.

Com'è noto il nome di Nerval fa bella mostra di sé nel primo dei *Manifesti del surrealismo*, dove viene preso da Breton come esempio di surrealismo dello «spirito»: in quelle pagine lo scrittore rappresenta una figura fondamentale non solo per la scelta del nome surrealismo, ma anche perché nelle sue pagine sono contenuti le più profonde linee programmatiche del surrealismo:

A maggior ragione, senza dubbio, avremmo potuto impadronirci della parola SUPERNATURALISMO usata da Gérard de Nerval nella dedica delle Filles du Feu. A quanto pare, infatti, Nerval possedette a meraviglia lo spirito cui noi intendiamo riferirci, mentre Apollinaire ha posseduto soltanto la lettera, ancora imperfetta, del surrealismo e si è mostrato impotente a darne una visione teorica degna di seria considerazione. ⁵⁷⁶

573 Luti al riguardo offre un elenco esauriente che qui si riporta: «Si dovrà porre accanto alla grande esperienza di traduttore degli ottocentisti russi [...], l'approfondimento dell'orrore (da Hoffmann a E.A. Poe), con “condimenti di grottesco russo (sulla scia dei Racconti di Pietroburgo di Gogol, tradotti appunto da Landolfi) e di fantasia surrealista, o più esattamente dei lontani precursori del surrealismo (dal marchese De Sade a Petrus Borel, 1809-1859, e al misterioso Isidore Ducasse, 1846-1870, che firmò le allucinanti prose dei Chants de Maldoror come conte di Lautréamont)”. D'altronde a queste indicazioni essenziali altre se ne possono aggiungere fornite da Landolfi stesso nelle pagine dei suoi diari: in primo luogo gli autori tradotti (Nerval, Merimée, Novalis) e quelli che tornano insistenti nella citazione spesso illuminante. [...] In controluce tutta la serie dei simbolisti e i maestri del surrealismo». G. Luti, *Tre protagonisti. D'Annunzio, Campana, Landolfi*, Arezzo, Edizioni Helicon, 2007, pp. 70-71.

574 Per la relazione di Landolfi con il mondo e la cultura francese si rimanda ai seguenti contributi: I. Landolfi, *Tommaso Landolfi e il mondo francese*, in I. Landolfi, E. Pellegrini (a cura di), *Gli altrove di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 77-90 e M. Baccelli, *Un altro sguardo sui rapporti di Landolfi con la Francia*, in *Ivi*, pp. 163-170, C. Terrile, *Flautisti ed assiuoli: Tommaso Landolfi fra i Russi e i Francesi*, in *Ivi*, pp. 99-116.

575 In un elenco, certamente non esaustivo, degli autori legati per ispirazione o comunanza di intenti a Landolfi, messi in luce della critica, oltre ai già citati si può certamente fare riferimento a Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Fedor Dostoevskij, Aleksandr Puskin, Jules Verne, Restif de la Bretonne e, per quanto riguarda gli autori italiani, certamente Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli.

576 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 29.

La vicinanza di Landolfi a Nerval è certamente nota ed è stata più volte messa in luce dalla critica, ma pare qui importante sottolineare come lo scrittore francese figuri come un supporto per Breton e i suoi compagni per la definizione del surrealismo proprio per mostrare meglio ciò che si intende per “surrealismo archeologico” landolfiano. In un suo testo dedicato a Nerval a cento anni dalla sua morte, Landolfi rintraccia i luoghi fondamentali della sua opera:

L'opera di Nerval è senza dubbio di ardua intelligenza: l'inconscio, l'irrazionale (e comunque ancora si chiami), oscure concezioni di tipo speculativo, nonché semplicemente la follia, vi fanno larga irruzione sgomentando e sfidando talvolta il lettore.⁵⁷⁷

Lo sgomento e la sfida per il lettore sono due caratteristiche che si annidano anche nella scrittura landolfiana. Poco dopo Landolfi si addentra ancora più in profondità nelle caratteristiche della scrittura di Nerval e utilizza delle parole che benissimo potrebbero calzare anche per la sua opera, tanta è la vicinanza dei contenuti (qui tra l'altro Landolfi mette anche in luce gli scrittori vicini a Nerval che figurano poi anche tra i suoi ispiratori):

Tutto o quasi tutto in Gérard è trasposizione, raffronto, metafora, simbolo e sprezzo del tempo; come del resto certi suoi maestri (romantici tedeschi primi e secondi, forse troppo poco rammentati dagli esegeti), le dimensioni familiari sono sconvolte, e questo riflesso di epoche primigenie o addirittura di caos originario anche nelle pagine che in apparenza scorrono lisce come l'olio.⁵⁷⁸

Anche per quanto riguarda Lautréamont⁵⁷⁹ è possibile impostare un

⁵⁷⁷ T. Landolfi, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 221.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Per esempio, nota Monique Baccelli, «Lautréamont prefigura, nelle sue grandiose derive, la folle erranza del naviglio del Mar delle Blatte». M. Baccelli, *Un altro sguardo sui rapporti di Landolfi con la Francia*, in I. Landolfi, E. Pellegrini (a cura di), *Gli altrove di Tommaso*

discorso simile. L'opera del misterioso Isidore Ducasse figura anch'essa come pietra angolare per la definizione del surrealismo, soprattutto perché nei suoi *Canti di Maldoror*, Breton⁵⁸⁰ e il suo gruppo riconobbero il «carattere dissacratorio di uno psichismo eccitato»⁵⁸¹, via per produrre quella moltiplicazione di esperienze e sensazioni proprie di «un linguaggio che produce esplosioni non sillabiche, ma semantiche perché ciò che salta è il senso, non il soffio»⁵⁸², come ha acutamente scritto Bachelard. Nel *Secondo Manifesto del Surrealismo* del 1930, Breton addirittura arriva a sconfessare tutti le figure che l'hanno ispirato, escluso proprio Lautréamont:

Tengo a precisare che, secondo me, bisogna diffidare del culto degli uomini, per quanto grandi possano apparire. A parte uno solo: Lautréamont, non ne vedo alcuno che non abbia lasciato qualche traccia equivoca sul suo cammino. Inutile discutere ancora su Rimbaud: Rimbaud si è ingannato, Rimbaud ha voluto ingannarci. È colpevole davanti a noi di aver permesso, di non aver reso completamente impossibili certe interpretazioni disonoranti del suo pensiero.⁵⁸³

Resta dunque Lautréamont l'unico alfiere di quella «poesia visionaria» propria del surrealismo e di cui va in cerca Breton. Ma nella poesia di Lautréamont sembra di poter individuare un ulteriore luogo di vicinanza con l'opera landolfiana: questo spazio si situa nell'architettura della scrittura che appare superficialmente e per certi versi differente dall'interpretazione surrealista. Laddove infatti quest'ultima predica una libertà della pagina e delle parole, in Lautréamont le cose sembrano stare diversamente, come ha notato

Landolfi. Atti del Convegno di Studi, p. 165.

580 Per un'analisi della relazione tra Breton e i suoi ispiratori, si veda il saggio di Paolo Zoboli, *Un'idea del surrealismo*. Cfr. P. Zoboli, *Un'idea del surrealismo*, http://www.superiorisesto.it/web/attachments/article/682/Zoboli_Un'idea%20del%20Surrealismo_1.pdf.

581 F. Bonicalzi, *Surrationalismo: Bachelard e la plasticità della ragione*, «Altre modernità», 16/10/2012, pp. 148-155, p. 150.

582 G. Bachelard, *Lautréamont*, Milano, Jaca Book, 2010, p. 71.

583 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 75.

nell'*Introduzione* alla sua curatela ai *Canti di Maldoror* la figlia di Tommaso Landolfi, Idolina:

Paradossalmente, il mondo rutilante, babelico, convulso, sconvolto e sconvolgente dei Canti di Maldoror vuol essere il regno della lucidità, del logico rigore formale, come si scopre ad un approccio più approfondito, e dopo essersi almeno in parte ripresi dallo stordimento (Lautréamont dice «rincretinimento») prodotto dall'impatto con tale labirintica scrittura. Non che egli non lo proclami a chiare note, che è sua gloria avere il completo dominio sui fantasmi della mente, [...] di poterli evocare e distruggere a suo piacimento.⁵⁸⁴

Queste parole, ovviamente con tutte le dovute deviazioni e i necessari aggiustamenti, sembrano poter calzare anche per l'opera di Landolfi, anch'essa sempre tesa ad un controllo ottimale e totale di una materia per sua natura sfuggente, che certo non si perde con la stessa intensità dello scrittore francese nel «delirio psichico», ma che comunque evoca presenze e fantasmi specchio delle sue preoccupazioni e dei suoi incubi.

Un ulteriore tassello è infine necessario considerare, un aspetto che si lega anche a quello che si è detto sino a questo momento, ovvero l'attività di traduttore di Landolfi che costituisce senza ombra di dubbio parte integrante della sua opera. Conoscitore delle principali lingue europee, Landolfi ha tradotto dal russo, per esempio, i *Racconti di Petroburgo* di Nikolaj Gogol' che seppure per motivi cronologici non possono essere annoverati dentro la corrente surrealista, certo ne anticipano alcuni elementi, oppure si è occupato della traduzione di *Inés de Las Sierras*⁵⁸⁵ di Charles Nodier, *conte de revenants*, dove

584 I. Landolfi, *Introduzione*, in Lautréamont, *I Canti di Maldoror. Poesie – Lettere*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 7.

585 Per più volte Landolfi propose la traduzione di questo volume a Vallecchi che però venne infine pubblicato a puntate su «Nuovo Corriere» nel 1951 ed è poi confluito in volume nel 1993 grazie alla casa editrice Adelphi. Come ricorda Idolina Landolfi, il padre tradusse anche un altro testo di Nodier, La novena della candelora, perduto però nei meandri della casa editrice Rizzoli: «Esiste un contratto di pubblicazione, del 1976, in cui è detto che i materiali sono stati consegnati: il contratto non venne rispettato, e le traduzioni – Landolfi

altresì è possibile rintracciare alcuni nuclei dell'opera landolfiana che poi si riversano nella sua scrittura. Non è secondario ricordare che pure Nodier figura tra i precursori del surrealismo. Al di là di *Inés de Las Sierras* ci sono certamente anche altre opere dello scrittore francese che sono state di ispirazione per Landolfi come *Smarra, o i demoni della notte* «dove [Landolfi] aveva potuto trovare una forma di fantastico poetico cui forse si è rammentato per la sua *Pietra lunare*»⁵⁸⁶, oppure, più in generale, Landolfi potrebbe essere stato influenzato dall'importanza che Nodier attribuisce al mondo del sogno (che sembra trovare sfogo, per esempio, nei racconti *Morte del re di Francia*⁵⁸⁷ e *Il balcone*).

Anche la stagione dei diari figura come luogo di grande interesse: seppure essi siano posteriori agli anni delle opere che si sono analizzate in precedenza e ai primi racconti e romanzi di Landolfi su cui ci si concentrerà nelle pagine successive. Infatti le riflessioni raccolte nei tre diari *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953), *Rien va* (1963) e *Des mois* (1967), proprio perché, rispettando la loro fisionomia, sono incubatori di ragionamenti personali e di interrogazioni radicali sulla natura umana, funzionano come degli ottimi corollari rispetto a ciò che emerge dalle altre opere narrative (per esempio in quelle pagine Landolfi torna ad interrogarsi sulla inadeguatezza della sua parola per descrivere il mondo fenomenico).

La scrittura di queste opere diaristiche, ma è un discorso che si può estendere a buona parte della produzione landolfiana, è un tentativo di allargare

usava mandare i suoi dattiloscritti in copia unica – scomparse». I. Landolfi, *Tommaso Landolfi e il mondo francese*, in I. Landolfi, E. Pellegrini (a cura di), *Gli altrove di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi*, p. 77.

586 M. Baccelli, *Un altro sguardo sui rapporti di Landolfi con la Francia*, in I. Landolfi, E. Pellegrini (a cura di), *Gli altrove di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi*, p. 166.

587 Nota per esempio Fontanella che in questo racconto è presente anche un'ispirazione lauréatamontiana: «l'animalisation decisamente accentuata di questa parte centrale è dello stesso tipo di quella dispiegata da Ducasse. [...] La densità animale, costante caratteristica della narrativa landolfiana [...], al pari di quella rinvenibile nell'opera di Lautréamont, si presenta come una vera e propria fenomenologia dell'aggressione, tendente a creare delle pagine letteralmente eccitanti». L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 199.

il cerchio del dicibile, forzando il linguaggio, scardinandone i meccanismi, operazione concettualmente simile, come si tenterà di mostrare, a quella di Delfini e anche, per altri versi, a quella di Savinio. I diari si muovono dunque «nell'eterno corteggiamento dell'ineffabile» che si configura nello scacco alla «ricerca ermeneutica del senso ultimo di un testo interiore della consistenza fantasmatica»⁵⁸⁸.

Attraverso queste caratteristiche velocemente delineate, sarà possibile vedere come l'esperimento di scrittura diaristica non possa figurare che come testimonianza di un conflitto interno al linguaggio, e quindi all'uomo, riallacciandosi così ad alcuni punti cardine della poetica surrealista sulla ricerca del linguaggio della scrittura.

Ciò che anche qui muove Landolfi, come nei suoi importanti lavori su Gogol, Puskin e Leskov tra gli altri, è la traduzione, unica modalità per rispondere a quell'inadeguatezza di cui si è parlato in precedenza. Di conseguenza il «testo interiore» è un testo che non è possibile a dirsi né a scriversi, ma solo a tradursi. Un compito che si complica ancor di più quando il campo su cui si trova a lavorare non è quello della realtà, ma quello del sogno, della *rêverie*, di quel luogo di nascita dell'incertezza tra reale e fantastico, che è appunto una delle zone privilegiate della scrittura landolfiana:

Il sogno, scrive Landolfi, è la sfida più dura per uno scrittore e «rimane irraggiungibile e irriproducibile dalla parola; mentre tutti sanno che la parola può tutto, che nulla per dio può sottrarsi al suo impero, se sia di questa terra»⁵⁸⁹. Una fiducia dunque incondizionata nei confronti del potere della parola, che però svanisce quando essa deve affrontare la materia fumosa e inafferrabile del sogno e quindi della visione, ma non per questo ferma il suo movimento attivando invece una trasformazione letteraria tra ciò che è visibile e ciò che invece è nascosto e deve essere tirato fuori.

588 A. Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido nei diari landolfiani*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 91.

589 *Ivi*, p. 90.

Il tema del sogno è presente in maniera decisiva in tutti questi autori e parlare del sogno vuol dire parlare di inconscio, almeno da Freud in poi, ovvero di quella parte incontrollabile e sfuggente dell'essere umano che trova un legame con la creazione poetica:

L'inconscio – scrive Calvino – è il mare del non dicibile, dell'espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni; l'inconscio parla nei sogni, nei lapsus, nelle associazioni istantanee – attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici, finché la letteratura non riscatta questi territori e li annette al linguaggio della veglia. [...] La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto: questa è la sfida che continuamente essa rilancia.⁵⁹⁰

Si vedrà come in molte situazioni l'espressione di Landolfi si situi in una zona di passaggio dove diviene difficile rintracciare i confini tra «razionalità e immaginazione, materia e spirito, realtà e surrealtà, tragico e comico, vita e morte, sogno e veglia, conscio e inconscio»⁵⁹¹.

590 I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano Mondadori, 1995, pp. 218-219.

591 S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 8.

4.1 Tra (sur)reale e fantastico: trasfigurazioni

4.1.1 Il dialogo dei massimi sistemi e l'humus surrealista

Nella raccolta *Dialogo dei massimi sistemi* è forse possibile rintracciare con maggiore facilità, certo relativa considerando che si tratta pur sempre di un autore che sfugge da qualsivoglia steccato di genere, una vicinanza rispetto all'humus surrealista. Fontanella ha scritto che tale vicinanza landolfiana si ritrova nel largo spettro dell'humour, inteso come «rivolta superiore dello spirito»⁵⁹². L'impressione più generale è che questa prima raccolta landolfiana, pubblicata nel 1937 ma che contiene al suo interno diversi racconti già pubblicati in precedenza, intrattenga alcuni punti di contatto importanti con il meccanismo narrativo e gli aspetti metodologici e teorici dei testi surrealisti. Questo non significa però che questa raccolta possa essere definita *tout court* surrealista ovviamente, ma certo dà spazio a forti e decise linee interpretative in tal senso.

Ciò che pare interessante notare è come la pagina landolfiana in questi racconti miri spesso ad uno spaesamento e a un «occultamento profondo» del significato, per utilizzare una terminologia bretoniana, che da vicino ricalca i tentativi surrealisti di tensione del linguaggio e della materia narrativa.

Si può prendere ad esempio innanzitutto il racconto *Maria Giuseppa*, già pubblicato nel 1929:

Io, se qualche volta vado a spasso dalla parte di su, come si dice al mio paese, e se passo ai cancelli del Camposanto, penso sempre a Maria Giuseppa. Chissà, forse Maria Giuseppa è morta per causa mia, dodici anni fa. Eh eh, se qualcuno mi conosce di voi, Signori, non mancherà di ridere: «Una donna morta per Giacomo? E che vuol dire?».⁵⁹³

592 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 190.

593 T. Landolfi, *Maria Giuseppa*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 11.

Con queste parole si apre il racconto landolfiano, secondo la critica già dotato dell'architettura precisa e complessa che si rintraccerà nelle opere successive: «la tematica – scrive Mario Fusco –, il tono del primo racconto, rendono subito evidente l'originalità del loro giovanissimo autore»⁵⁹⁴. Il protagonista è un uomo di nome Giacomo che si interroga sulla sua colpevolezza riguardo la morte della sua anziana domestica Maria Giuseppa, una contadina asservita, ignorante e timorosa. Dopo una lunga serie di scherzi di cattivo gusto, Giacomo finisce, a causa di un impeto incontrollabile, per violentarla; la domestica dopo poco tempo morirà, come il lettore scopre sin dalla prima pagina. Il monologo è allora una lunga interrogazione sulle sue responsabilità e altresì un resoconto di una relazione sproporzionata tra un uomo giovane e tiranno e una domestica dallo spirito semplice, sottomessa e rozza nei suoi comportamenti e nelle sue pose.

È interessante in questo racconto la presenza di elementi narrativi, come le situazioni e i toni della scrittura, che sono già «premonitori di temi e di percorsi su cui l'opera successiva costruirà innumerevoli variazioni»⁵⁹⁵.

Si prenda per esempio l'eloquio del protagonista, che in alcuni momenti appare straordinariamente lucido ma in altri assume l'andamento di una parlantina schizzata. Il monologo è la scelta narrativa operata da Landolfi, un monologo che assume spesso un andamento incespicante, soprattutto nei momenti in cui il protagonista Giacomo si rende conto di aver perso il filo del suo racconto. In entrambi i casi la forma assume una natura tale da poter essere paragonata a quella di un testo teatrale; come appartiene alla natura più intima di questa tipologia di testo, la domanda dell'attore, o in questi casi del protagonista, non resta ancorata alla pagina, ma coinvolge il lettore in maniera più diretta, come se fosse a lui che viene chiesta una risposta. Pare dunque

594 M. Fusco, *Maria Giuseppa, andata e ritorno*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 268.

595 R. Sacchetti, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, p. 15.

rispondere anche ad un'esigenza interrogativa profonda, imperniata su questioni di impossibile risoluzione, il ricorso ad un pubblico o ad un giudice da interpellare – che però non viene mai reso esplicito – come se sia necessario fare riferimento ad un ipotetico ricevente del messaggio per tentare di colmare gli spazi interpretativi al momento vuoti.

Il Giacomo di Landolfi, emarginato e sbeffeggiato dal mondo in cui vive, trova a muoversi nello spazio buio e confuso della sua mente ⁵⁹⁶, in un vero e proprio «sottosuolo» cognitivo all'interno del quale, attraverso uno sguardo retrospettivo, racconta gli eventi che continuano a tormentare la sua coscienza, in un duraturo quanto impossibile sforzo conoscitivo. Il motivo essenziale che compone la materia intima di questa lunga interrogazione è la scoperta di un mondo sommerso nella mente dell'uomo, che si esplica in atti di violenza e abiezione, fattori che di conseguenza lo portano ad immaginare di dover lottare con i suoi simili per affermare una qualche superiorità.

Appare certamente suggestiva la lettura che del racconto opera Fontanella in chiave surrealista: attraverso la sua interpretazione, che fa riferimento anche ad un altro racconto landolfiano *La vera storia di Maria Giuseppa*, la donna protagonista del racconto è rappresentazione metonimica della grande casa in cui i due si trovano a convivere. L'esplosione della violenza è allora maggiormente significativa perché trasmette il misto di sentimenti di attrazione e ribrezzo che Giacomo prova nei confronti della casa:

Che Maria Giuseppa possa ragionevolmente essere un'identificazione simbolica della casa, ci è inoltre confermato dal fatto che quest'ultima (la casa), al pari della donna, ha potenzialmente la funzione di nutrire la «perenne e vana nostalgia d'una vita migliore» dell'autore. Vita migliore

596 Non si tratta dell'unica occorrenza di questo elemento in Landolfi, «di confessione è piena la narrativa landolfiana, come se un senso di colpa fosse insito nella scrittura» (R. Sacchetti, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, p. 16). Si pensi per esempio al racconto *La muta*, anch'esso un lungo resoconto in prima persona di un omicidio da parte dello stesso assassino che, nel chiuso della sua cella, si interroga sulle modalità e le motivazioni del raptus che è costato la vita ad una ragazza innocente.

che lo scrittore rifiuta con una specie di gioia maligna e voluttuosa; la stessa che gli suggerisce nella fantasia una violenza carnale.⁵⁹⁷

La relazione di Giacomo con la casa assume allora il valore di una suprema volontà di privatezza e di occultamento che risponde, come una vera e propria testimonianza, alla necessità di mettere in atto, in maniera più o meno consapevole, la richiesta bretoniana riguardo ad una scrittura realmente surrealista.

Nel racconto *La morte del re di Francia*, l'occultamento è rinvenibile già dal titolo che Landolfi avrebbe voluto dargli, *00 (prefatto)*, non adatto alla rivista e dunque modificato. Protagonista del racconto è Tale, ricoperto di lodi dal narratore per le molte lingue che parla e per la sua grande intelligenza, ma che ha una grande debolezza, «il ribrezzo e l'orrore che prova per i ragni»⁵⁹⁸. Vive assieme a suo figlio e con Rosalba, una bellissima ragazza che ha adottato e cresciuto nella totale ignoranza del pudore, in modo che essa giri nuda per la casa: questa decisione è dettata dal desiderio di soddisfare un proposito, «assistere ed accompagnare la crescita e il fiorire di un corpo femminile»⁵⁹⁹. Ma questo progetto di assoluto isolamento da relazioni con agli uomini viene messo a dura prova quando, durante una delle ricorrenti riunioni di notabili personaggi della zona nella casa, un giovane mette gli occhi su Rosalba che, a sua volta, avverte dentro di sé il risveglio di una femminilità sconosciuta e sino a quel momento inimmaginabile.

Da quel momento inizia per Rosalba un «dormiveglia eroticheggiante»⁶⁰⁰ attraverso il quale Landolfi può dare assoluto sviluppo al suo apparato linguistico, che si concretizza in un vero e proprio «automatismo psichico narrante»⁶⁰¹. All'interno di questo delirio onirico da incubo fanno l'apparizione

597 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 194.

598 T. Landolfi, *La morte del re di Francia*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 35.

599 *Ivi*, p. 38.

600 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 198.

601 *Ibid.*

numerosi animali, in una processione immaginaria che ricorda da vicino le pagine di Lautréamont: ognuno di questi è portatore di una carica perturbante ma soprattutto ognuno mira ad aumentare lo squilibrio tra la realtà e ciò che invece pare percepito dalla ragazza, «comportando il parallelo dissolversi dei virtuali referenti esterni e gli intraducibili effetti di sur-realtà delle simulazioni descrittive»⁶⁰². Un'annotazione marginale di Landolfi sembra confermare questa impressione: «piuttosto che la realtà è la forma fantastica a concretarsi dentro in simili casi, e questa, per essere fantastica, ha attributi non logici ma soltanto ideali»⁶⁰³. Durante questo sogno Landolfi fa uso di parole ammantate di una focalizzazione e un isolamento così forte che finiscono per sconcertare il lettore, assecondando nuovamente quel sentimento di estraneità richiamato da Breton e dai surrealisti.

Nella fuga finale del protagonista Tale in un bosco vivo e pieno di spiriti, e anche questo momento del testo risulta ammantato da una serie interminabile di invenzioni linguistiche dettate da un automatismo narrante, emerge un altro aspetto fondamentale della produzione landolfiana, quello dell'incombere della morte:

Si è preda al sortilegio di quel popolo aereo e perlaceo, protervo e bieco: nocchieruti gnomi e silfidi maligne vi danzano intorno liberamente la loro ridda, la cui voce è quel fruscio e quel sibilare. La sferzata, che senza perder nulla del suo scocco arzente par quasi indugiare e aderire alla carne, rende spesso il suono del frullar d'ali della beccaccia, quando s'alza impedita dalla vegetazione; è un'altra malignità del bosco ai danni del cacciatore. [...] In un bosco simile Tale era entrato. Ma egli vi camminava ora quasi speditamente: i carpini dovevano essersi resi conto della sua indifferenza. [...] Graffi sibili e sferzate corrono sulla carne di lui come il rombo sordo e costante di un torrente.⁶⁰⁴

602 F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 265.

603 T. Landolfi, *La morte del re di Francia*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 71.

604 *Ivi*, pp. 68-69.

In questa pagina, nervosa e agitata, emerge con forza l'umore «satanico del Landolfi, misto di ribrezzo, pietà e un senso ossessivo della morte incombente: una macabra tanatofilia»⁶⁰⁵. D'altro canto, anche questo aspetto avvicina Landolfi alla scrittura surrealista, perché, come nota Fontanella, Savinio nel suo saggio *Della pittura surrealista* apparso nel 1940 sulla rivista «Prospettive», mette in rilievo la relazione tra il surrealismo e Thanatos e lo stesso fa Anna Balakian, una tra le maggiori teorizzatrici del surrealismo, quando scrive che nelle opere surrealiste esiste «first a desire of death in all its natural majestic manifestations»⁶⁰⁶. Come ha notato Ernestina Pellegrini è proprio a partire da una relazione con la morte che prende vita il dettato landolfiano, «l'unico significato stabile al mondo», una sorta di materia ancestrale che offre sempre materia alla scrittura:

Senza questa semplice e ovvia constatazione, e senza l'apertura di almeno una delle scatole tematiche prima ricordate, credo sia difficile rintracciare la continuità di un discorso letterario basato su implicazioni segrete riguardanti ciò che io ritengo la nota germinativa della scrittura landolfiana – vale a dire, «non vedere altro che la morte», sentita come perdita, separazione, e soprattutto abbandono –, una nota poi variata e mascherata all'infinito, dal demoniaco fantastico romantico all'incubo di tipo kafkiano, dall'humour noir surrealista alla favola dell'assurdo, dal divertimento linguistico al limite del *nonsense* al macabro espressionista.⁶⁰⁷

È dunque dalla morte che trae origine la scrittura landolfiana, ma questo significa addentrarsi in un universo che ha nell'imperscrutabilità la sua cifra caratteristica.

605 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 203.

606 A. Balakian, *Literary origins of Surrealism*, New York, King's Crown Press, 1947, p. 6 (citato in L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 203.

607 E. Pellegrini, *L'arte di aprire una finestra sul buio*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 268.

Anche in questo senso va allora inteso il lavoro pressante che Landolfi opera sulla parola, perché lo scrittore è in cerca di un linguaggio che sia in grado di soddisfare la complessità del tema. Questo processo è particolarmente evidente in un decisivo passaggio del racconto *La morte del re di Francia*, ovvero quando la realtà è letta solo attraverso l'occhio della psiche, «raggiungendo un'ambiguità e una riappropriazione spesso paranoica dell'oggetto in una trama metaforica che lo strania»: un procedimento che si spinge così avanti nella sua speculazione tanto da arrivare ad un momento in cui i nomi non corrispondono più all'oggetto che normalmente indicano, andandosi invece ad assestare intorno a giochi di memoria, sensazioni e specchi metaforici:

E di fronte ecco l'acquaio, ma l'acqua non ci corre naturalmente: ci lavano i piatti, c'è il buco dello scolo, ecco perché lo chiamano così. Che altro? Travi tarlate, di colore giallo cupo, sporche. Una cotenna di maiale. Ah ah la cotenna. Ma non c'è assolutamente nulla da dire sulla cotenna. Cotenna e basta. Cotenna: buffa anche questa.⁶⁰⁸

Questo rimanda ancora una volta all'humour surrealista che, nella sua definizione bretoniana di «rivolta superiore dello spirito»⁶⁰⁹, trova sempre la sua natura in un'intensa operazione di trasformazione del linguaggio. Crediamo allora che, da questo peculiare punto di vista, esista un decisivo punto di contatto tra la scrittura di Landolfi e l'humus surrealista perché l'utilizzo di una terminologia che si avvicina all'indecifrabile, e ne sono esempio anche l'utilizzo di termini arcaici e caduti in disuso in un altro racconto del *Dialogo dei massimi sistemi*, *Piccola apocalisse*, contribuisce «ad arricchire il largo spettro dell'humour in cui si muove la pagina landolfiana» e altresì ad inserirla in quella «cifra d'occultamento perfettamente consona alla prassi surrealista»⁶¹⁰.

608 T. Landolfi, *La morte del re di Francia*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, pp. 48-49.

609 A. Breton, *Antologia dello humour nero*, p. 304.

610 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id.,

Un occultamento, quello operato ripetutamente da Landolfi, che è stato riassunto con la solita posata e immaginifica prosa da Giacomo Debenedetti, che definisce lo scrittore di una «bravura trascendentale» nel riuscire a combinare «tanto rischiosi armeggi» della lingua:

Essa si esplica in una manovra parecchio acrobatica, e che in questo scrittore è costante: una simultaneità di presenza e di assenza, un intervenire proprio nel punto in cui pare tirarsi indietro. Landolfi non è uno che scagli la pietra e nasconda la mano; mostra anzi la mano, ma intenta ad altro gesto: quello, poniamo, di guardare l'orologio o di fare le ombre cinesi.⁶¹¹

In *La piccola apocalisse*, racconto poco sopra citato, domina una vera e propria «atmosfera surrealista»⁶¹² secondo Luigi Fontanella e in effetti in questa narrazione emerge un tema fondamentale soprattutto della scrittura di Breton, quello riguardante la rappresentazione della donna, tema principe, come è noto, del romanzo *Nadja* dello scrittore francese. Se, rispetto al romanzo bretoniano, si tenterà un'analisi comparata rispetto alla *Pietra lunare*, è possibile anche costruire un confronto con il racconto *La piccola apocalisse*.

Il racconto è diviso in due parti, *Nippies* e *La donna nella pozzanghera*. Nella prima parte la narrazione è concentrata su quattro amici, A, B, C, D, che, seduti in un grande caffè e immersi nel suo rumore, discutono, anche se è soprattutto l'ultimo tra questi a condurre quasi un monologo, in alcuni momenti anche in versi. All'interno di questo eloquio, fondato su repentini passaggi sugli argomenti e su un linguaggio che si fa spesso semplice esercizio di abilità e ispirato dal ritmo del passaggio delle cameriere, D dice che per poter parlare delle sue sensazioni è costretto a fare riferimento ad alcune immagini, in quanto la sua parola non riesce ad arrivare al profondo di ciò che vuole dire. Il gruppo

Il surrealismo italiano. Ricerche e letture, p. 203.

611 G. Debenedetti, *Un ricordo del 1946*, in Id., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1225.

612 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 204.

decide poi di chiudere la serata andando in cerca di ragazze con cui trascorrere la notte, ma D preferisce tornare a casa e cimentarsi nella stesura del racconto che è poi riportato nella seconda parte di *La piccola apocalisse, La donna nella pozzanghera*. In questa narrazione si assiste all'incontro tra il narratore, che è lo stesso D e una donna, sempre nella cornice di un ristorante: ammantata da un'aura di inconoscibilità, quando la donna leva il suo occhio verso D, emerge proprio l'impressione di un'impossibile comprensione della sua natura, segnata forse dal fatto che essa sembra racchiudere in sé l'eterno femminile che caratterizza anche la *Nadja* di Breton:

La donna bionda s'era fatta seria e impenetrabile ormai; [...] Solo con quel suo occhio nei miei ella parlava e diceva qualcosa che non riuscivo a intendere del tutto; credevo, a momenti, di capire, ma subito sentivo oscuramente che molto ancora mi mancava, ed era un tormento per me: ciascuno ha sentito una volta il suo destino passargli accanto. [...] avevo il senso che un avvenimento importante per me e per tutto il mondo dovesse compiersi; solo temevo che si stesse già compiendo.⁶¹³

La donna sembra riassumere in sé una figura angelica e una demoniaca e il narratore trova modo di caratterizzarla soprattutto dal punto di vista della voce e del linguaggio:

Non so che siano la bontà e la protervia, l'orgoglio e l'umiltà : degli uomini e delle cose conosco solo i colori, o piuttosto le luci (giacché ciascuna luce ha un colore). Non intendo l'espressione dei loro volti, i loro gesti, ma il colore degli abiti e delle pelli, dei capelli delle unghie degli occhi, e fors'anche della luce che li circonda. A vero dire, tutto quanto so è che al mondo esistono luci e colori. Ciò che gli uomini chiamano avarizia e gioia, dolore e terrore, sono per me luci azzurre o verdi, rosee o gialle. [...] E di colori ce n'è tanti, quante sono le stelle in cielo. E in alcune luci, prepotenti, c'è un solo colore, ma in altre, anche umili e tenui, ce ne sono mille, infiniti in uno. Così scernendo in queste luci dal colore imprecisato i vari colori, ci si può fare un'idea della cosa o dell'uomo che

613 T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 120.

le emana. Dio mio, come farti capire. ⁶¹⁴

Quando la donna improvvisamente si alza per uscire, D, terrorizzato dal rischio di perdere per sempre quell'essere verso cui sente una grande attrazione, riesce a seguirla, spinto anche dal fatto che entrambi, gli dice la donna, «sono oppressi dalla stessa pena» ⁶¹⁵. Inizia da questo momento un pellegrinare tra le vie della città assecondando un itinerario dettato dalle luci, un movimento che da vicino ricorda la *quête* del protagonista bretoniano. La donna infatti, padrona di un suo linguaggio per la lettura del mondo, che si condensa per l'uomo solo in una impossibile traduzione di esso attraverso perifrasi che utilizzano i colori, lo guida in una dimensione alternativa fino alla conclusione in periferia, dove la donna «comincia a impallidire, a struggersi, in un suo consumarsi tutto guizzi e sussulti» ⁶¹⁶, giungendo a scomparire dentro una pozzanghera, luogo finale della sua dissoluzione e inequivocabile segno della sua imprendibilità. Come una «femme introuvable» di magrittiana memoria, suggerisce Fontanella, la donna si costituisce come un miraggio inafferrabile che a sua volta rappresenta un'impossibile padronanza della realtà:

Quando la melma le arrivò al collo mi sorrise debolmente in segno d'addio, mormorando una parola che non riuscii a intendere; dopo un poco abbassò le lunghe ciglia, forse per evitare di lasciarmi intendere che il sapore della melma le era sgradevole. La fronte convessa fu quella che impiegò più tempo a scomparire. ⁶¹⁷

Il femminile si conferma qui, come in altre opere di Landolfi come la succitata Rosalba nella *Morte del re di Francia* per esempio, eterno oggetto di

614 *Ivi*, p. 133.

615 *Ivi*, p. 121.

616 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 204.

617 T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, pp. 138-139.

désir.

La posizione della donna assume inoltre un ulteriore luogo di interesse in chiave surrealista: la sezione del racconto intitolata *La donna nella pozzanghera*, non è secondario sottolinearlo, ha come protagonista la donna bionda che «secondo un primo progetto doveva apparire in sogno» e invece «è ritrovata nella vita reale»⁶¹⁸, ovvero nel ristorante da cui il racconto trova suo punto di origine. Landolfi opera, ancora una volta, una sovrapposizione di piani narrativi che non fa che scatenare la complessità che segna l'indagine sulla realtà o sulla finzione del materiale narrato, ancora una volta raffigurando quella confutazione della realtà richiamata da Breton.

618 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, p. 50.

4.1.2 Gli enigmi della Pietra lunare

Silvana Cirillo, per definire un aspetto generale del racconto landolfiano, utilizza un'immagine molto evocativa, definendo infatti i racconti dello scrittore come delle «macchine celibi»⁶¹⁹. Scrive Cirillo:

Come altrettante “macchine celibi” si presentano pure i racconti di Tommaso Landolfi: lontani da una finalizzazione in termini di significato; inequivocabilmente proiettati al di fuori del circuito del consumo compreso quello del linguaggio e delle parole: umoristicamente oscillanti tra eccesso di senso e “grado zero”. [...] Macchine per fare il vuoto, i racconti di Landolfi assediano il principio di realtà e la logica che lo sottende.⁶²⁰

Questa considerazione può essere messa in relazione con una caratteristica che Jean Brun assegna al surrealismo francese, quando annota che i surrealisti hanno introdotto «nel funzionamento della macchina una nozione che la macchina ignora totalmente: l'humour»⁶²¹, l'elemento che mette in discussione il funzionamento della stessa. Macchina e scrittura finiscono allora per essere elementi che accomunano queste definizioni e che nel caso di Landolfi implicano una decisa ricaduta nel campo di un surrealismo che è demolizione delle categorie narrative classiche fino alla loro origine, cioè fino al linguaggio. Nella scrittura di Landolfi, e ne è campione esemplare *La pietra lunare*, «impasto sibillino e frenetico di fantasia, di giocoso, di magia e di selvatico che rabbrivisce nella tenerezza di una femminile sensualità»⁶²², non

619 Si veda il saggio S. Cirillo, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, pp. 191-204. Il testo si trova anche, con minime variazioni e con lo stesso titolo, in S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, pp. 87-100. Qui Silvana Cirillo fa molto probabilmente riferimento al libro del 1954 di Michel Carrouges, *Les machines célibataires* che Breton certamente conosceva.

620 S. Cirillo, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 191.

621 I. Margoni, *Per conoscere Breton e il surrealismo*, p. IV.

622 G. Pampaloni, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura. 1948-1993*, Torino,

è possibile trovare dei punti fermi a cui ancorarsi anche a causa della sottrazione continua operata da Landolfi nel seno degli elementi normalmente stabili della narrazione. In *Rien va*, Landolfi mette in luce questo peculiare carattere della sua opera, dicendo che essa

non parla (si può supporre che non parli) attraverso ciò che positivamente dice e neppure attraverso il modo (letterario) con cui dice, ma attraverso una qualche misteriosa qualità fisica della pagina. Più chiaramente: basta far passare in un'opera una certa soma di energia (e di abbandono), perché essa riesca inevitabilmente a una qualche consistenza e validità, senza pregiudizio e come a dispetto dei suoi contenuti specifici.⁶²³

Seppure sia necessario interpretare ogni parola di Landolfi cercando di evitare le continue trappole che lo scrittore prepara, questa definizione dell'opera è certo calzante. Deriva anche da questa particolare conformazione la sensazione di tipo «conflittuale»⁶²⁴ che può insorgere, secondo Fontanella, in chi si avvicina ai suoi scritti: ma questa sorta di respingimento che la pagina landolfiana provoca va inteso in chiave non semplicistica, andando invece in profondità, scandagliando le possibili esigenze compositive dell'autore. Per comprendere questo passaggio, possono tornare utili, in parte depurate dalla carica provocatoria dello scrittore francese, le parole utilizzate da Breton nel Secondo Manifesto del Surrealismo:

L'approvazione del pubblico è da fuggire più di ogni altra cosa. Bisogna assolutamente impedire al pubblico d'entrare se si vuol evitare la confusione. Aggiungo che bisogna tenerlo esasperato alla porta con un sistema di sfide e provocazioni. CHIEDO L'OCCULTAMENTO PROFONDO, EFFETTIVO DEL SURREALISMO.⁶²⁵

Bollati Boringhieri, 2001, p. 217.
623 T. Landolfi, *Rien va*, Milano, Adelphi, 1998, p. 107.
624 L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 189.
625 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, pp. 108-109.

Un tale tipo di occultamento agisce nei racconti e nei romanzi landolfiani.

In *La pietra lunare*, primo romanzo di Landolfi pubblicato nel 1939 e scritto nel 1937, questi procedimenti narrativi sono messi in atto da un autore che comincia a mettere in discussione temi che ritorneranno nelle sue opere successive. Più di ogni altra cosa in questo breve romanzo emerge lo spazio di ambientazione privilegiato da Landolfi, una zona simile a quella di cui abbiamo parlato per Alberto Savinio, situata ovvero tra la realtà e la sua negazione, una «schietta elegia che parte dai ritagli del reale per allargarsi a un surrealismo tutto incantato, magico, sul doppio registro del simbolo e dell'allegoria»⁶²⁶. Nella spinta creativa che porta alla *Pietra lunare* esiste un nocciolo surrealista, rintracciabile per esempio nella creazione di un ambiente naturale che nasce dalle prospettive dell'Io dello scrittore, fatto che ci consente così di «considerare la natura come una proiezione del subconscio, nella duplice identità di natura creata e natura sensibile»⁶²⁷. Da questa diffrazione si genera, nell'uomo, una doppia vita, reale e irreali, e uno dei compiti di cui Landolfi si carica è quello di individuare il lampo in cui improvvisamente questo discrimine traluce, con l'intento di descrivere questo «aspetto subumano della realtà»⁶²⁸.

In *La morte del re di Francia* per esempio, racconto precedente alla *Pietra lunare* e parte della raccolta pubblicata nel 1937 *Dialogo dei massimi sistemi* su cui si tornerà, Landolfi sperimenta la scoperta di questo momento facendo parlare ai suoi protagonisti un linguaggio «patognomico e mimico», «un teatro dei mimi, quindi, clownesco e macabro, su cui il corpo riesce veramente a farsi “segno”»⁶²⁹. Come si vedrà è anche il lavoro di Landolfi sul linguaggio e sulla parola ad avvicinare lo scrittore alle pieghe del surrealismo,

626 G. Pandini, *Tommaso Landolfi*, Firenze, La nuova Italia, 1975, p. 22.

627 *Ibid.*

628 *Ivi*, p. 23.

629 S. Cirillo, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 193.

con il significante che ben presto si tramuta in un simbolo in grado di avvicinarsi ad un mondo allegorico dove ogni parola e ogni atto sta a rappresentare qualcosa di diverso, partendo così «verso una serie infinita di traduzioni e di scoperte in altre dimensioni e direzioni, in un fluttuare di sensi, davanti al quale la scrittura non risulta altro che l'oggetto e lo strumento di quella variazione»⁶³⁰. Un procedimento simile si può rintracciare anche in *La pietra lunare*, dove Landolfi si concentra sulle relazioni tra l'uomo e la natura e lo fa tracciando i contorni di una possibile metamorfosi fantastica che però trova i suoi inneschi in una realtà quotidiana. Si tratta di uno degli elementi maggiormente ricorrenti nella sua opera, quello di riconoscere anche nella realtà che si muove davanti al nostro sguardo, un aspetto superficialmente secondario, magico e spaventoso, una scheggia allucinata di irrealtà che si agita e reclama un suo posto come l'altra più usuale.

La pietra lunare ha come protagonista Giovancarlo, un giovane che torna nella sua casa di provincia, dove ritrova amici e parenti degli anni trascorsi, ognuno di essi tassello di un felice mosaico infantile. Durante un momento di chiacchiere e quotidianità in casa, Giovancarlo si rende conto dell'apparizione di un essere innaturale:

E allora, d'improvviso, il giovane si sentì guardato. Dal fondo dell'oscurità resa più cupa da un taglio alto di luce sul muro di cinta, due occhi neri, dilatati e selvaggi, lo guardavano fissamente. Egli sobbalzò, ma uno stupore e un terrore forte lo invasero, e d'altra parte quegli occhi lo fissavano con tanta intensità che non poté parlare né stornare lo sguardo.⁶³¹

Questo è il momento che corrisponde alla scoperta di Giovancarlo dell'esistenza dello strano essere Gurù, una ragazza dal «corpo snello ed elegante», con «un volto pallido, dai capelli bruni, un seno abbagliante scoperto

630 G. Pandini, *Tommaso Landolfi*, p. 23.

631 T. Landolfi, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995, p. 21.

a mezzo» e con indosso «una veste bianca leggera» ma, soprattutto, particolare che ovviamente attira l'attenzione di Giovancarlo, la ragazza ha «due piedi forcuti di capra»⁶³². Questa strana e perturbante apparizione non provoca però nessun soprassalto tra i suoi famigliari che vedono invece questa strana creatura con un sorprendente sentimento di consuetudine: Giovancarlo tenterà di diventare amico di Gurù, per riuscire a carpirne l'essenza e la natura più intima. È qui che esplose quel miscuglio tra realtà ed irrealtà, condensato in questo caso in una mostruosa condizione tra l'umano e l'inumano. Sanguineti ha scritto al riguardo:

Quella “logica continuazione” stabilita, in figura, tra l'aspetto umano e l'aspetto ferino della donna, quella mancanza di “soluzione”, sono poi il frutto proiettivo [...] della “logica continuazione” da Landolfi perpetuamente stabilita tra i diversi registri modestamente naturalistici o sfrenatamente fantastici, della sua arte inventiva.⁶³³

In una poesia della raccolta *Viola di morte*, Silvana Cirillo rintraccia una chiave di lettura interessante di questo romanzo. La lirica descrive una condizione dell'uomo che può in realtà essere interpretata come una metafora dell'intera opera di Landolfi:

Ogni uomo ha doppio aspetto
come di chi proceda su uno specchio
da una parte cammina a caporitto,
dall'altra a capofitto.⁶³⁴

632 *Ivi*, pp. 21-22.

633 E. Sanguineti, *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1968, p. 1558.

634 T. Landolfi, *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011, p. 24.

Qui Landolfi sembra quasi enucleare una condanna per l'uomo, quella di una insuperabile ambivalenza: ogni elemento della realtà finisce, secondo l'autore, per subire questa duplice natura, ma essa costituisce nello stesso tempo una vantaggiosa modalità di rappresentazione per l'autore, che così lega gli elementi della sua opera appartenenti a mondi diversi, e una via ermeneutica per l'interprete della sua opera.

In un suo saggio su *La pietra lunare*, Maria Carla Papini introduce un suggestivo confronto con la psicoanalisi junghiana che, nel caso di questo romanzo, figura come interessante chiave di lettura. In un suo testo dall'emblematico titolo *Realtà e surrealtà*, del 1933, lo psicoanalista insiste sul ruolo decisivo che ricopre l'intervento psichico nella percezione e nella rappresentazione della realtà, che finisce dunque per essere filtrata dalla coscienza individuale e figurando così «attraverso l'immagine che di essa è offerta dalla psiche stessa»⁶³⁵. Scrive al riguardo Jung:

La nostra ragione tanto lodata e la nostra volontà enormemente sopravvalutata si rivelano in molti casi impotenti di fronte al pensiero "irreale". Le forze universali che regolano la prosperità e la rovina di tutta quanta l'umanità sono fattori psichici inconsci, e sono anche quelle che producono la coscienza e, quindi, la conditio sine qua non per l'esistenza di un uomo in generale. Noi siamo dominati da un mondo che è stato creato attraverso la nostra psiche. [...] Tra le essenze sconosciute di spirito e materia sta la realtà di ciò che è psichico, l'unica realtà immediatamente conoscibile per noi.⁶³⁶

La natura radicale della scrittura landolfiana sta proprio in questo rapporto arcaico tra l'immaginazione e il reale, tra la veglia e il sonno e tra «spirito e materia»⁶³⁷, una relazione che trova una delle sue cifre maggiormente

635 M. C. Papini, *L'ambigua immagine de La pietra lunare*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 117.

636 C. G. Jung, *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965, pp. 412-413.

637 M. C. Papini, *L'ambigua immagine de La pietra lunare*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una*

caratteristiche proprio in *La pietra lunare*, dove questi due mondi trovano una compiuta, e contrapposta, illustrazione. Simbolo di questo binomio è ovviamente la stessa Gurù, oggetto condensatore delle due differenti realtà, essere in cui convivono elementi magici e surreali con altri umani, donna e strega nello stesso tempo: proprio in questa materia indefinita sta la sua funzione all'interno del romanzo, cioè in questa spiazzante coincidenza sulla sua natura che turba Giovancarło: gli elementi non umani del suo corpo sono percepiti però solo dallo sguardo di Giovancarło:

Pronunciò Giovancarło ad alta voce: «Costei ha gambe di capra». Nessuno intese, tranne Gurù stessa, che si volse con mossa felina. [...] «Ma guardate dunque, siete ciechi?!» urlò fuori di sé dando una spinta alla tavola [...] e scoprendo le ginocchia della ragazza. Tutti, all'infuori di Gurù che aveva abbassato il capo, rimasero un momento a guardare, non già le zampe di capra rimaste allo scoperto, ma, piuttosto lui stesso a bocca aperta e non senza inquietudine, come si guarda un pazzo.⁶³⁸

Pare dunque, come scrive Papini, che gli aspetti animaleschi di Gurù esistano solo agli occhi di Giovancarło «né gli altri possono vederli o intendere l'esattezza di un'affermazione che è valida e reale solo per chi la pronuncia»⁶³⁹. Particolarmente interessante è poi, sempre nel saggio di Papini, un riferimento al Lacan della *Topica dell'immaginario*, che qui è possibile ampliare. Jacques Lacan insiste, per alcuni versi proseguendolo ma senza riferirvisi direttamente, il discorso di Jung sulla relazione tra il reale e l'immaginario nella costruzione della realtà di ogni individuo. Così scrive Lacan:

Nel rapporto dell'immaginario e del reale e nella costituzione del mondo così come ne risulta, tutto dipende dalla posizione del soggetto. E la posizione del soggetto è caratterizzata essenzialmente dal suo posto nel

giornata per Landolfi. *Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, p. 118.

638 T. Landolfi, *La pietra lunare*, pp. 25-27.

639 M. C. Papini, *L'ambigua immagine de La pietra lunare*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, p. 120.

mondo simbolico, altrimenti detto, nel mondo della parola.⁶⁴⁰

Ecco allora che la questione sulla natura di Gurù si tinge qui di un ulteriore significato, imprescindibile per l'opera di Landolfi: utilizzando la terminologia lacaniana, la natura di Gurù è segnata dall'uso della parola di Giovancarlo e dai diversi modi attraverso i quali lui la definisce nel corso del romanzo, un interrogativo che in realtà mai si sopisce: «Il giovane nel frattempo era venuto pensando: “ma che diavole mi passa per la testa! Come capra o come fanciulla?»⁶⁴¹. Possiamo allora tornare nuovamente all'idea surrealista di realtà per come espressa da Breton: in questo senso la natura di Gurù è molteplice, muta a seconda della parola che viene utilizzata per definirla e così diventa l'esempio stesso «delle multiformi, molteplici realizzazioni del possibile, un possibile che è reso attuale e concreto appunto tramite la vicendevole difformità dell'immagine che lo rappresenta»⁶⁴²: questo processo però finisce per mai «pienamente corrispondergli né esaurirne l'infinita potenzialità significativa»⁶⁴³.

Ecco allora come nel romanzo landolfiano si arrivi ad una parola duplice, quella che appartiene al regno naturale e che definisce i contorni della vicenda familiare di Giovancarlo, e una invece che denomina ciò che rifugge dal naturale in cerca di un luogo di definizione (il sabba a cui assiste Giovancarlo, ma in generale tutto ciò che ha a che fare con la parte animalesca di Gurù). Ma così come la parola, in *La pietra lunare* è tutta la vicenda a poter essere interpretata assecondando questo itinerario duplice continuamente intrecciato. Nel suo saggio sul romanzo, Silvana Cirillo dà a questo doppio binomio su cui corre la vicenda, un'interpretazione che riesce a carpirne il

640 J. Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978, p. 100.

641 T. Landolfi, *La pietra lunare*, pp. 93.

642 M. C. Papini, *L'ambigua immagine de La pietra lunare*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, p. 121.

643 *Ivi*, p. 122.

significato più profondo:

E così pure procede Landolfi nel romanzo che ci interessa. A caporitto: e sono le scene di provincia, che balzano fuori dalla sua penna espressionisticamente teatralizzante; a capofitto: e sono le immagini lunari e demoniache, che si fanno strada in un garbuglio di simboli e figure.⁶⁴⁴

La struttura stessa del romanzo giustifica questa lettura, perché esso può essere diviso in due parti, la prima che accoglie una narrazione «diurna» e una seconda invece di carattere «notturno»⁶⁴⁵, a fronte di un primo capitolo, quello in cui Giovancarlo prende coscienza dell'esistenza di Gurù, dove le due atmosfere finiscono per sovrapporsi. Tra le case di P., il paese immaginario dove Landolfi ha ambientato il suo romanzo, Giovancarlo avverte un'aura di mistero, che si sarebbe portati a ricondurre all'area di competenza del sogno; ma non è così semplice circoscrivere questa materia, perché c'è un continuo sconfinamento tra un piano e l'altro, regnando così un'indomabile «incertezza» che è ciò che caratterizza anche l'elemento onirico⁶⁴⁶. Così la natura ambivalente di Gurù, «capra mannara», risponde alla stessa natura della materia landolfiana, con una realtà che sconfinava continuamente nei territori del fantastico senza però mai propendere in maniera definitiva per l'una o l'altra realtà.

Momento centrale del romanzo è quello in cui Giovancarlo decide di seguire Gurù, attratta in maniera irresistibile dalla luce della luna. Arrivati in un luogo lontano e remoto, vicino alla «pietra lunare», Giovancarlo assiste,

644 S. Cirillo, *A caporitto e a capofitto: La pietra lunare di Tommaso Landolfi*, in *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 103.

645 Marino Biondi, da cui si sono ripresi i termini riferiti al doppio binario della narrazione, procede in una divisione analitica del romanzo, contrassegnando i capitoli I-V come diurni e quelli VI-X come notturni: cfr. M. Biondi, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, in *Idolina Landolfi (a cura di), Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, pp. 107-120.

646 Cfr. M. Blanchot, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989.

terrorizzato ma pienamente consapevole di quello che sta accadendo, alla piena metamorfosi di Gurù in capra e al suo accoppiamento con un esemplare della sua specie, mentre la natura attorno a loro sembra assecondare questo evento eccezionale:

Le gambe affusolate della fanciulla (Giovancarlo se ne accorse all'improvviso con un tuffo), le sue natiche vellutate s'andavano coprendo di una peluria bruna, mentre le cosce ferine s'inargentavano e il pelo se ne diradava insensibilmente. Scoppiarono due fulmini rincorrendosi e doppiando di vigore, sopravvenne un attimo di sospensione; lentò la pioggia, si diffuse il madore soffocante di quando il cielo è ancora gravido, un largo squarcio si fece fra i nemi donde il beffardo volto della luna, molto in alto, poté affacciarsi più a lungo. I lagni, gli ansiti delle due forme aggrovigliate raggiunsero un parossismo di violenza; il vapore lunare parve spumeggiare attorno a loro, da loro. [...] E Gurù sorse dal groviglio ormai colle sue gambe di capra.⁶⁴⁷

Da questo momento in poi la narrazione di Landolfi porta Giovancarlo a nuove scoperte, in particolare quelle afferenti ad un mondo arcaico ed oscuro, di uomini e donne che abitano la notte nelle caverne. Il giovane studente arriva sull'orlo dell'oblio, addentrandosi al seguito di Gurù in un mondo parallelo dove idolo è la morte: la scrittura di Landolfi, ieratica, è in grado di rendere con convinzione l'attrazione del protagonista per questo mondo e, nello stesso tempo, la sua ripulsa. Emblematico è l'incontro tra Giovancarlo e le Madri o, più precisamente, tra lui e la morte nei loro occhi:

Sulla riva del piccolo stagno, prese di fronte dal raggio di luna, Giovancarlo, condotto per mano da Gurù senza rumore, scorse subito, anche prima d'accostarsi, tre forme severe; e fu preso da uno spavento vertiginoso; la severità stessa delle forme, e null'altro che quella, era terribile. Erano tre donne in vario atteggiamento, due di fianco una di fronte, immobili d'orrida immobilità; l'orrore era forse, appunto, solo nella loro immobilità. Le loro vesti, le loro tuniche grige, opache, ricadevano in

647 T. Landolfi, *La pietra lunare*, p. 91.

larghi panneggiamenti d'una intollerabile serenità, più chiusi nel soffio rappreso d'un gelido mondo, di quelli delle donne che custodiscono i sepolcri. Grigi i capelli e senza riflessi piovevano lisci intono ai volti e, in fondo, non s'arricciavano neppure un poco, esigui stili volti contro il suolo: e anche le fronti erano così, battute dal raggio. Di tutte e tre gli occhi assorti, argentati come canapa, guardavano la luna. Non c'era altro, e questo bastava insieme alle labbra serrate. Guardandole, subito si capiva che erano le Madri.⁶⁴⁸

Ma Giovancarlo trova la forza per respingere questo tenebroso segnale e, ascoltando il richiamo della luce, torna ai suoi studi in città. Eppure il protagonista, simbolo anch'esso della visione landolfiana della realtà, ha preso coscienza dell'oscuro rovescio delle cose, cercando «dentro un abisso l'altro aspetto del reale»⁶⁴⁹.

Il ritorno alla quotidianità muove però un interrogativo insanabile: che statuto ha ciò che Giovancarlo ha vissuto e osservato? Si può qui tornare a fare riferimento brevemente alle definizioni attorno al fantastico⁶⁵⁰ di Tzvetan Todorov. Com'è noto lo studioso individua diverse possibili rappresentazioni in letteratura degli avvenimenti che infrangono l'ordine logico della realtà: *Strano* è l'evento incredibile che colpisce il normale svolgimento della realtà ma al quale è ancora possibile trovare una giustificazione plausibile mentre *meraviglioso* è un fatto assolutamente impossibile che viene però accettato

648 *Ibid.* p. 102.

649 G. Pandini, *Tommaso Landolfi*, p. 26.

650 La bibliografia sul fantastico è ovviamente sterminata, a partire proprio dagli studi di Todorov. Si rimanda qui a M. Blanchot, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, L. Vax, *La natura del fantastico*, Parma, Theoria, 1987, R. Jackson, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1987. Dal panorama italiano invece si segnala N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo 1983, M. Farnetti, *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantasia, scienza e fantascienza nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996. Infine le importanti opere collettive: *La narrazione fantastica*, Pisa, Nostri-Lischi, 1983, V. Branca, C. Ossola (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1989 e M. Farnetti (a cura di), *Geografia, storie e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995.

come reale. Il fantastico, secondo Todorov, si muove tra queste due definizioni, come quella «esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»⁶⁵¹. Per poter parlare di fantastico è allora indispensabile una sospensione del giudizio nel lettore.

In Italia la situazione ha assunto però un carattere unico, in particolare nella prima metà del Novecento, periodo nel quale si assiste all'ingresso della psicoanalisi e al fenomeno, mobile e sfuggibile, del surrealismo. Alvaro Biondi ha riassunto bene questa condizione, tentando anche una definizione che tenta di circoscrivere la materia:

Tra le lacune che la storiografia letteraria del Novecento deve ancora colmare c'è anche quella relativa al complesso, multiforme e sottilmente ramificato fenomeno che potremmo indicare, ancora in via provvisoria e preliminare, come "surrealismo italiano degli anni Trenta-Quaranta."⁶⁵²

Per autori come Landolfi, ma anche per altri *border-lines* come Savinio, Delfini o Loria, per fare alcuni esempi, la definizione diventa quantomai complessa e difficile da esaurire completamente⁶⁵³ ma resta in ogni caso inequivocabile una vena surrealista che confina strettamente con il genere fantastico. Sul soprannaturale in Landolfi, nell'antologia da lui curata *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Italo Calvino ha scritto:

La dote di catturare l'attenzione e la meraviglia del lettore, Landolfi l'ha

651 T. Todorov, *La letteratura fantastica*, p. 170.

652 A. Biondi, *L' "Italie magique", il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Tommaso Landolfi: atti del convegno*, Firenze, Vallecchi, 1981, p. 28.

653 Una delle analisi senza dubbio maggiormente approfondita sulla relazione tra la letteratura dei primi decenni del Novecento e il surrealismo, che include anche la vicenda landolfiana, e a cui qui si rimanda facendo comunque nostre alcune caratteristiche della classificazione, è il saggio di Alvaro Biondi. Cfr. A. Biondi, *L' "Italie magique", il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*.

avuta in sommo grado (dai suoi maestri del romanticismo “nero” aveva ereditato il gusto del racconto a effetto; e tutte sue erano l'gilità, il brio, la ricchezza senza pari delle risorse verbali, tali da garantirgli una scrittura comunicativa al massimo grado.⁶⁵⁴

E conclude, poco dopo:

In un'opera come quella di Tommaso Landolfi la prima regola del gioco che si stabilisce tra autore e lettore è che presto o tardi ci si deva aspettare una sorpresa; e che questa sorpresa non sarà mai gradevole o consolante, ma avrà l'effetto, nel più blando dei casi, d'un'unghia che stride contro un vetro, o d'una carezza contropelo, o d'un'associazione d'idee che su vorrebbe scacciare subito dalla mente.⁶⁵⁵

In questa pagina Calvino mette in luce due caratteri fondamentali della poetica landolfiana: prima di tutto la relazione di Landolfi con i suoi maestri del passato. Se infatti di un surrealismo landolfiano si può parlare, si tratta anche di un surrealismo mediato dagli autori cari a Landolfi che appartengono al passato ma che figurano anche come imprescindibili punti di riferimento per il coevo movimento francese. In questo senso il surrealismo di Landolfi percorre una strada per certi versi autonoma, ma che si intreccia per quanto riguarda i riferimenti con quella del surrealismo francese (basti pensare, da questo punto di vista, al modello di Gogol o, anche, di Nodier, autori su cui abbiamo concentrato in precedenza la nostra attenzione).

L'altra importante considerazione di Calvino è quella che interroga la relazione tra il lettore e l'autore: questo tipo di legame, centrale in un ampio campo di studi⁶⁵⁶, riveste un ruolo importante anche nelle teorie di Todorov, che

654 I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, in T. Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 415.

655 *Ibid.*

656 Si fa qui riferimento, ovviamente, al campo di studi denominato talvolta come “estetica della ricezione”. Protagonista di questa materia è indubbiamente Wolfgang Iser che, con Hans Robert Jauss, ha contribuito a creare la cosiddetta Scuola di Costanza, impegnata

investono il lettore di un ruolo fondamentale nella definizione del territorio fantastico. Riassume bene questo aspetto Rodolfo Sacchettini nel suo studio su Tommaso Landolfi:

Perché avvenga l'esitazione fantastica occorre che il lettore interpreti il testo senza che questo venga letto in modo «poetico» o «allegorico». Ciò comporterebbe l'assenza di domande sulla natura degli eventi soprannaturali, da non prendersi alla lettera.⁶⁵⁷

Queste due intuizioni di Calvino costituiscono a nostro parere una possibile via di ingresso verso una comprensione della relazione tra Landolfi e il surrealismo, segnata da una parte da una vicinanza, difficilmente discutibile, con il fantastico anche per come teorizzato da Todorov (e *La pietra lunare* ne è esempio decisivo con quel continuo ondeggiare tra la realtà e la sua negazione), dall'altra invece da un surrealismo di riflesso, che nasce dalla frequentazione e dalla messa in pratica di modelli ottocenteschi, punti di riferimento anche per Breton e gli altri scrittori francesi.

nello studio della ricezione e degli orizzonti di attesa della lettura. Si vedano, tra gli altri, P. de Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997; H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, Napoli, Liguori, 1988; W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁶⁵⁷ R. Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, p. 92.

4.1.3 Nadja e La pietra lunare: per un confronto Breton-Landolfi

4.1.3.1 Il surrealismo: spazi e paesaggi

In *Eredità di questo tempo*, Ernst Bloch, parlando di un «libriccino degli amici» che è *Strada a senso unico* di Walter Benjamin, composto secondo le sue parole da «aforismi, silenzi e sogni», riflettendo sulle modalità attraverso cui il filosofo tedesco espone le possibilità di esperire lo spazio, scrive:

Questo stile di pensiero fa venire in mente quella folla di associazioni che da Max Ernst a Cocteau costituiscono il surrealismo: l'associazione del lontano con il vicino più prossimo, di miti in incubazione con la quotidianità più esatta. Torna così ad affiorare la questione dell'io e del noi. L'io che resta per la strada è, a dire il vero, solo il corpo che bighellona, quindi in prima istanza non l'udito o la vista, non il sapore, la bontà, la meraviglia, ma il tatto e il gusto climatopatici. Questo spirito è ancora in contatto con il cosmo unicamente grazie al gusto di uno sguardo interiore.⁶⁵⁸

In questa analisi di Bloch, riveste immediatamente un luogo di grande interesse l'accostamento tra il libro del filosofo tedesco e il pensiero surrealista, soprattutto per quanto riguarda la fruizione dello spazio e poco importa se sia esso quello della città, della metropoli oppure quello naturale: ciò che rimane inalterato a fronte del mutamento di spazio, è, secondo Bloch, la natura di questo sguardo. Altro elemento sommamente stimolante è la relazione che Ernst Bloch individua tra una certa idea di fruizione dello spazio e la modalità con cui esso viene poi trasposto sulla pagina: si tratta di un nesso che viene ricostruito dall'autore attraverso quello che viene definito «uno sguardo interiore», in grado di replicare attraverso la scrittura i meccanismi di percezione, come per esempio «l'associazione del lontano con il vicino». Per Breton infatti il fine

658 E. Bloch, *Eredità di questo tempo*, Mimesis, Udine, 2015, p. 308.

assoluto dell'arte deve essere «discernere sempre più chiaramente ciò che si trama all'insaputa dell'uomo nel profondo del suo spirito»⁶⁵⁹, ma questa è una strada possibile da attuare solo attraverso la scrittura automatica, capace di sfruttare ogni tipo di associazione per rivelare il lato più profondo e oscuro dell'uomo e quindi liberando la scrittura dai suoi rigidi schemi: così è possibile quella relazione tra lontano e vicino.

Nelle prime pagine di *Strada a senso unico*, in un testo breve intitolato *Cineserie*, Benjamin indaga sin da subito la natura dello sguardo di un viandante. Se si richiama alla mente la lettura di Bloch riportata precedentemente, la breve citazione di Benjamin mette in luce un carattere rivelatorio del testo:

Solo chi percorre la strada ne avverte il dominio, come per il pilota d'aeroplano la contrada è semplicemente una distanza di terreno da esso, con ognuna delle sue svolte fa balzare fuori sfondi, belvedere, radure e vedute. [...] Il semplice lettore non conoscerà mai le vedute del suo spirito quale il testo, questa strada tracciata nella sempre più fitta boscaglia interiore riesce ad aprire.⁶⁶⁰

Il testo stesso si viene dunque a configurare come un varco dischiuso all'interno dell'ambiente e anche della città.

Il legame tra questo tipo di parola e la città, o comunque gli spazi che si muovono intorno agli autori, rappresenta una delle chiavi di lettura più interessanti del surrealismo, probabilmente secondaria rispetto ad altri aspetti che la critica continua a mettere in luce, ma certo significativo per una visione completa delle ricadute del movimento.

La città di Parigi in particolare, luogo in cui è ambientato il romanzo *Nadja* di André Breton, incarna da questo particolare punto di vista un soggetto eccellente: lì si assiste ad una trasformazione profonda dello spazio urbano, che

659 A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, p. 93.

660 W. Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006, p. 9.

finisce per assecondare lo sguardo interiore dell'autore ed assumere nuove e peculiari forme. Nel romanzo di Tommaso Landolfi *La pietra lunare* invece, seppure le due ambientazioni vivano in una netta differenza, evidenziata già dal sottotitolo del romanzo landolfiano che recita *Scene di vita di provincia*, il testo si presta ugualmente ad una simile interpretazione: a dominare è però in questo caso lo spazio naturale, investito di una carica magica e fantastica. Si presentano dunque delle differenze tra l'immaginario della metropoli e quello della provincia, ma la rappresentazione letteraria di Breton e di Landolfi è caratterizzata da alcuni punti in comune che rientrano in un paradigma letterario che getta nella rappresentazione degli spazi caratteristiche proprie dello sguardo dell'autore e dei suoi personaggi. Esiste infatti nell'immaginario surrealista a cui Breton ovviamente aderisce, mentre è più complicata, ma pur sempre rintracciabile, l'appartenenza di Landolfi, una comunicazione continua, un dialogo perpetuo tra il paesaggio e i personaggi.

4.1.3.2 Scrittura e paesaggio

La questione inerente al paradigma della scrittura attraversa gran parte della speculazione sulla letteratura del Novecento, soprattutto indagata dal punto di vista di un soggetto ideologico ed epistemologico di cui vengono denunciati i limiti e le chiusure.

Nel surrealismo l'atto della scrittura classicamente inteso viene attaccato in quanto individuato come uno strumento che può rappresentare la realtà solo in maniera infedele. Breton, nel tentativo di rimediare e ovviare a questo errore ontologico insito nel mezzo stesso, individua una possibile via di uscita in una scrittura che neghi la sua essenza, ovvero un atto che sia in grado di far trasparire l'istanza plurale della parola attraverso un mancato addomesticamento della scrittura: a venire fuori è un frammento che vive «nell'intermittenza e nell'interruzione», sia essa linguistica o sintattica, ciò che

intende anche Maurice Blanchot quando si concentra su una definizione di «parole plurielle»⁶⁶¹. Il testo, assumendo queste caratteristiche, si trasforma in un luogo vero e proprio, dove a mediare tra parola e realtà diventa l'inconscio, inteso come il luogo di generazione di una parola tracollante: è questo uno dei presupposti di base del processo della scrittura automatica. Lino Gabellone nel suo saggio sull'oggetto surrealista, si concentra infatti sul concetto di una «doppia lettura» degli eventi:

Il mondo come spazio delle relazioni intersoggettive o delle relazioni fra diverse serie di eventi si offre a una doppia lettura, secondo che lo si interpreti da un punto di vista strettamente causale oppure dal punto di vista della risonanza fra serie causali indipendenti. Nel secondo caso si tratta di cogliere le emergenze, le interferenze, le formazioni sintomatiche di questo spazio.⁶⁶²

La «risonanza fra serie causali indipendenti» cara al surrealismo è assai vicina ai prodotti dello «sguardo interiore» di cui parla Benjamin. È attraverso questo meccanismo che l'autore finisce per essere indirizzato verso la creazione del meraviglioso nella sfera del quotidiano: l'ambiente circostante viene dunque concepito in un rapporto di analogia rispetto al testo, con quest'ultimo che trasforma il suo spazio in quello di una *quête* dell'oggetto, con lo scarto tra realtà e immaginazione che diviene pietra d'angolo dell'interpretazione. Benjamin si sofferma su questo carattere in diversi luoghi della sua opera, indagando il rapporto tra il surrealismo e la città, come quando per esempio scrive che il surrealismo «può vantarsi di una sorprendente scoperta. Per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose “invecchiate”, negli oggetti che iniziano a scomparire»⁶⁶³.

661 M. Blanchot, *La parola plurale (parola di scrittura)*, in *La conversazione infinita. Scritti sull'insensato gioco di vivere*, Einaudi, Torino, 2015.

662 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 46.

663 W. Benjamin, *Il surrealismo*, in *Avanguardia e rivoluzione: saggi sulla letteratura*, p. 15.

Lo spazio della città diventa il campo della ricerca, cioè del luogo dove il soggetto diviso tenta di ricongiungersi all'oggetto ricercato, all'oggetto fantasma.

4.1.3.3 Nadja e La pietra lunare: due differenti percezioni degli spazi

In *Nadja* questa particolare relazione tra il testo e la città è certamente al centro dell'opera, con le immagini delle vie, dei palazzi e delle piazze parigine che immediatamente abbandonano la loro topografia reale, divenendo la rappresentazione sommatoria di tutte le impressioni, i percorsi e gli avvenimenti più o meno reali, operati dal protagonista. Se allora si segue questa particolare linea interpretativa, ne consegue che il movimento della scrittura è lo stesso che ordina il movimento fisico e il rapporto con gli ambienti circostanti: scrittura e *flânerie* o sperimentazione dello spazio, costituiscono le due forme privilegiate di registrazione del mondo esterno.

Il *flâneur*, secondo la mitologia bretoniana debitrice delle immagini di Baudelaire, è un personaggio che sta in ascolto del paesaggio che lo circonda e che spia l'avvenimento in attesa che esso accada. C'è però un sentimento di incompletezza in questo tipo di scrittura, un aspetto che Breton riconosce e mirabilmente descrive:

Non si aspetti da me il computo globale di ciò che mi è stato dato di provare in questo campo, mi limiterò qui a ricordarmi senza sforzo di ciò che, senza rispondere ad iniziative da parte mia, m'è talvolta accaduto, di ciò che, giungendomi per vie imprevedibili, mi dà la misura della grazia e della disgrazia particolari di cui sono fatto segno.⁶⁶⁴

Si tratta quindi per Breton di muoversi negli interstizi tra il noto e l'ignoto: è questo il prezzo da pagare per una rappresentazione del reale che

664 A. Breton, *Nadja*, Einaudi, Torino, 1972, p. 22.

rispetti le regole di cui si è parlato. Così, in *Nadja*, la forma e gli spazi della città si dividono in due parti in opposizione tra loro: alcuni luoghi attraggono il protagonista e altri invece lo spingono ad allontanarsi. Seguendo questo itinerario personale, il protagonista di *Nadja* crea così una mappa personalizzata della città che si nutre tanto della realtà fenomenica quanto dell'immaginario e dei suoi fantasmi.

L'ambiente, attraverso questa trasformazione, assume la forma di un corpo con le sembianze dettate dagli itinerari e dai passi compiuti: questo accade non solo in Breton ma anche in Landolfi dove il paesaggio che custodisce la pietra lunare si identifica con la protagonista del romanzo, Gurù. La donna, metà essere umano metà capra come detto, è infatti descritta da Landolfi in un rapporto quasi sacrale con la natura, la luna e gli spazi che la circondano. Il paesaggio de *La pietra lunare* mostra immediatamente, sin dalle prime pagine, la sua natura rupestre e scomposta che ha la funzione di preparare l'evento metamorfico e fantastico finale e la comunione primordiale tra Gurù e lo spazio che la circonda, sempre tenendo però come base di partenza la realtà della provincia. Anche qui dunque il paesaggio si traveste di un carattere mitico e fantasmatico: si tratta però non solo di una semplice ambientazione, quanto di una base imprescindibile per la creazione letteraria. L'impressione è quella della necessità di tale rapporto tra protagonista e ambiente perché esso è l'unico strumento per il compimento della materia narrata. Tutto il racconto di Landolfi, e in particolare la parte dedicata alla trasformazione finale di Gurù, può essere letto, come nota Antonio Prete ⁶⁶⁵, alla stregua di un notturno lunare romantico che consegna ai fantasmi del sentire una forma sensibile e quasi tangibile, seppure tutta la narrazione sia immersa in un'atmosfera che fiancheggia il genere fantastico. L'altro protagonista, Giovancarolo, il testimone della doppia natura di Gurù e dell'evento metamorfico, assume un ruolo simile

665 A. Prete, *Autoantologia landolfiana – Quattro contributi*, consultabile al seguente link: <http://www.tommasolandolfi.net/autoantologia-landolfiana-quattro-contributi-di-antonio-prete/> (ultimo accesso 2 febbraio 2019).

a quello del protagonista bretoniano, in quanto come lui supera, dopo averne fatta esperienza, la soglia diurna della percezione, e dunque la realtà fenomenica, finendo per partecipare attivamente alla natura antica e rupestre da cui è richiamato attraverso le vicende della donna-capra.

Un altro aspetto importante è rappresentato dalla combinazione tra le forme della città e quelle dello spazio: questi coacervi di strade, piazze, fiumi e spazi naturali attraverso la costruzione immaginifica degli autori assumono una forma antropomorfa. Questo accade in *Nadja*, dove gli elementi del paesaggio iniziano a rivelarsi in maniera differente e con una nuova natura, come per esempio la Senna che si trasforma in una «sirena sfuggente» in *Nadja*, o il Pont-Neuf che viene descritto come la *Fée aux Griffons* di Gustave Moreau. Eppure, anche questa nuova trascrizione degli spazi della città si rivela portatrice di una inconoscibilità di fondo, conformandosi dunque come un insieme di «organi dispersi di un corpo che non somiglia a nulla»⁶⁶⁶: questo suggerisce la descrizione di Place Dauphine, elemento privilegiato nella fantasia di Breton per la sua forma triangolare che richiama quella di un pube, che si trova in *Nadja*:

Questa Place Dauphine è senz'altro uno dei luoghi più profondamente appartati che conosca, una delle più squallide lande che ci siano a Parigi. Ogni volta che mi ci sono trovato, ho sentito a poco a poco che la voglia di andarmene altrove mi abbandonava, e ho dovuto argomentare con me stesso per riuscire a liberarmi da una stretta dolcissima, troppo gradevolmente insistente e, in fin dei conti, sfibrante⁶⁶⁷.

La stessa piazza viene investita da un'ulteriore carica erotica in *Pont Neuf*:

Mi sembra difficile oggi ammettere che altri prima di me, avventurandosi

666 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 63.

667 A. Breton, *Nadja*, p. 92.

sulla place Dauphine, non siano stati presi alla gola alla vista della sua conformazione triangolare, leggermente curvilinea, e della fessura che la taglia in due parti boscoso. Non è possibile sbagliarsi: sotto quel fogliame si disegna il sesso di Parigi.⁶⁶⁸

Nella dimensione landolfiana della *Pietra lunare*, l'attenzione dell'autore si sofferma invece su aree marginali, lontane dalla grande città, ma che costruiscono comunque una relazione con l'ambiente urbano, seppure qui del paese e non della metropoli.

I personaggi del romanzo di Landolfi si muovono senza soluzione di continuità tra il paese, con le sue abitazioni, e la natura più selvaggia. Personaggio che incarna per eccellenza questa oscillazione è Gurù, che già nel suo essere una creatura ibrida che unisce l'umano e l'animale, replica il binomio che segna il romanzo, quello tra i centri abitati e la natura selvaggia. Gurù intrattiene un rapporto intimo soprattutto con il paesaggio che la circonda, luogo dove sembra essere maggiormente a suo agio, come evidenziato dalle descrizioni che ne fa Landolfi che uniscono le parti anatomiche con alcuni elementi naturali, in maniera simile a quello che fa Breton con la città: «occhi assorti, argentati come la canapa» scrive Landolfi oppure, poco dopo, «occhi di palude».

Riconfigurando il mito della luna di ascendenza leopardiana con l'attenzione su un oggetto che si riveste in *La pietra lunare* di un'incombenza metamorfica, Landolfi dona un ruolo principale alla figura di Gurù, virando però verso un carattere che immediatamente si distacca dalle sicurezze del reale e da qualsiasi certezza euclidea, procedendo, con strumenti diversi, proprio come Breton, verso un nuovo statuto dell'ambiente circostante.

La storia de *La pietra lunare* raggiunge il suo culmine nel momento in cui la parte ferita della protagonista prende il sopravvento sul resto: «Egli beveva

668 A. Breton, *Pont Neuf*, in *La Clé des Champs*, Les Editions du Sagittaire, Paris, 1967, p. 280 (citato in traduzione italiana in L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 65).

la pioggia, gli aliti delle donne, il loro sangue con le sue mani e il suo ventre... E adesso era un'immensa gioia, pazza, come un mugghio esalato da un petto di bronzo»⁶⁶⁹. In questo definitivo evento metamorfico, la natura del paesaggio riveste il ruolo fondamentale di assecondare la surrealtà pseudo-umana creata da Landolfi e di dare il luogo ad essa per compiersi. Sarà proprio la luna infatti a mostrare con la sua luce la bellezza di Gurù: «le lunghe ciglia brillavano di minute goccioline, che a momenti la luna accendeva di luce violenta».⁶⁷⁰

4.1.3.4 I luoghi dell'eterodossia

La città di Parigi per Breton e il paesaggio lunare per Landolfi, seppure con le differenze interne ai loro caratteri, sono accomunati da una relazione viscerale verso i paesaggi e dalla perdita di un centro che possa fornire orientamento: questi elementi portano allora ad una creazione nuova, come lo spazio fantastico landolfiano, o ad uno spazio che fugge dal reale per assumere nuove forme, come appunto l'antropomorfismo della città di Parigi per Breton.

Questi luoghi sono il risultato di una forza disgregatrice, schegge di luoghi confusi, diverse dimensioni della realtà, eterodossie secondo le parole di Foucault:

Il disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero di ordini possibili, nella dimensione senza legge né geometria dell'eteroclitico; e questo termine va preso nel senso più vicino alla sua etimologia: le cose vi sono distese, poste, disposte in siti a tal punto diversi che è impossibile trovare per essi uno spazio che li accolga, definire sotto gli uni e gli altri un luogo comune⁶⁷¹.

669 T. Landolfi, *La pietra lunare*, p. 129.

670 *Ivi*, p. 131.

671 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967, p. 9.

Le eterotopie, scrive Gabellone commentando Foucault, «sono luoghi non esemplari e in ogni caso non definibili»⁶⁷² dove la natura del linguaggio viene minata, dove i nomi degli oggetti e degli spazi vengono stravolti, in una decostruzione continua dell'immagine prestabilita che favorisce i personaggi e le creazioni degli autori che dalla realtà muovono ma per poi rifuggirne.

672 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 68.

4.2 Bestie, collages e mostri: per un bestiario landolfiano

Il legame di Landolfi con il mondo animale occupa una parte sostanziosa della sua produzione, figurando quasi come un riferimento continuo che va dalle prime opere fino a quelle della stagione finale. Lo stesso Landolfi, con un tono che pare divertito, rispondendo ai critici che ne tentavano interpretazioni «feconde», scriveva delle motivazioni alla base della sua predilezione in *Night must fall*:

A proposito: mi rimproverano spesso di occuparmi troppo di animali. “Finirai coll'occuparti della gallina” mi ha prevenuto un amico, adottando un bel singolare collettivo. Ora, a parte il detto indiano che “merita qualche attenzione...” con quanto segue, e senza voler fornire soverchi chiarimenti, l'ho pure mo' confessato che gli animali sono il mio prossimo, sicché non è meraviglia che con essi facillime congreger. ⁶⁷³

E infatti nella sua pagina pullulano molto spesso degli esseri che in alcuni casi hanno una propria e definita identità all'interno del mondo animale, ma in altre occasioni invece si situano in un territorio liminare, uno spazio di confine che divide, in maniera però indefinita, ciò che esiste da ciò che invece pare, ma solo in apparenza, essere frutto della fantasia.

Ognuna di queste ricorrenze però contribuisce ad una nuova declinazione della questione ed è capace di dare al lettore un'importante indicazione ermeneutica. Se si dovesse individuare un *leitmotiv* all'interno di questo legame tra Landolfi e il mondo animale, operazione certo non semplice, è possibile rintracciarne solo uno in grado di accomunare le diverse occorrenze: si tratta del rapporto gerarchico tra uomo e animale ⁶⁷⁴. Landolfi intravede

⁶⁷³ T. Landolfi, *Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, pp. 186-187.

⁶⁷⁴ Secondo Ernestina Pellegrini, da questo particolare punto di vista si assiste, nel Novecento, ad una nuova entità degli animali all'interno di questi bestiari, dove pian piano a venir smarrita è la tensione allegorica a favore del «gong della malinconia quando non il rumore di un lento sbattere di ali nere». Si incontrano così «animali sciupati che venivano a denunciare in maniera ora diretta ora obliqua, come capri espiatori o come vittime o come

nell'animale una caratteristica da esaltare, quella di «una singolarità non-umana»⁶⁷⁵, caratteristica che permette di salvarlo dall'angosciosa condizione che invece investe la coscienza umana.

Eppure il movimento che segna il percorso, pressoché continuo in Landolfi, tra uomo e animale, questa relazione per certi versi oppositiva, per altri invece possibile creatrice di legami, porta, sulla scia di quello che scriveva Lévi-Strauss, ad un animale «buono da pensare» oltre che «da mangiare»⁶⁷⁶, «atto allora a fondare la simbologia [...] o a fungere da personificazione di carnefice, vittima, psicopompo»⁶⁷⁷. Pensare l'animale è dunque l'azione che compie lo scrittore, che individua un carattere, anche minimo o fastidioso, da cui far germogliare l'intera creazione:

Che un animale – ha scritto Giorgio Manganelli – si vesta di selva, di steppa, di autunno, di sole, di incendio, di ginestra, di pus: e che questo animale conservi intatta la sua fame, e insieme la distrazione della fame. Tutto ciò lo fa degno che lo pensi.⁶⁷⁸

Date queste premesse, è possibile tentare di indagare alcune occorrenze di questa relazione nell'opera di Landolfi, tenendo ben presente comunque che per lo scrittore di Pico è possibile parlare non tanto di un «bestiario» quanto piuttosto del «motivo della “bestia letteraria”»⁶⁷⁹. Nonostante questo però gli animali incarnano spesso il ruolo di soggetto privilegiato della narrazione e rappresentano talvolta «autentici “medesimi” o “simili” dell'immaginario

revenants persecutori, i crimini dell'orgoglio antropocentrico e di un'intramontabile sovranità del soggetto». Si veda E. Pellegrini, *Sull'animalità letteraria*, in «Il Ponte», aprile 1994, pp. 108-114; e E. Pellegrini, *Bestie imperfette*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 75-100.

675 G. Pandini, *Ipotesi per un “bestiario” fantastico*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 275.

676 Il riferimento è a C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

677 S. Lanuzza, *Bestiario del nihilismo. Scrittura e animali*, Bologna, Book Editore 1993, p. 12.

678 G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972, p. 9.

679 E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo, il «bestiario»*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 14.

psichico»⁶⁸⁰: attraverso questo preciso tracciato tematico, è possibile provare a costruire un itinerario valido per l'intero universo creativo landolfiano.

Dunque di bestiario non è proprio esatto parlare se ci si riferisce a Landolfi, quanto di uno statuto della bestia particolare che trova suo luogo peculiare in un terreno che unisce conoscenza e inaccessibilità, «esternata in un'irrealtà irraggiungibile, ma che ha le movenze e modulazioni quasi classiche e innestate nell'immaginario collettivo»⁶⁸¹. Alla base però di questa rappresentazione della bestia sta una inconoscibilità di fondo, come lo stesso Landolfi afferma in una pagina emblematica di *Night must fall*:

La bestia, ecco. Ma delle cose, animate o no, che ci colpiscono come la folgore, delle cose che ci riempiono di attento meticoloso orrore, delle cose enormi e inaudite, non è vero che si riescano ad osservare tutti i minuti particolari. Perciò come precisamente la bestia sia fatta non si può dire: ma ha gli occhi duri cornei e rappresi degli animali che non vedono, opachi e velati come quelli dei trichechi, un muso viscido e tenero, lunghissimi baffi sottili e sensibili abbrividenti al contatto nell'aria.⁶⁸²

Come nel caso di Gurù però, una delle più celebri rappresentazioni bestiali all'interno dell'opera di Landolfi, a questa inconoscibilità di fondo corrisponde un'impossibile collocazione nello statuto di realtà, perché queste figure si situano sempre al confine tra l'esistente e il fantastico. La donna-capra landolfiana entra dunque in questo itinerario bestiale del Novecento, come una delle bestie «infere del surrealismo allucinatorio»⁶⁸³, con il suo piede animale che infrange «il limite tra umano e animale e quello tra reale e allucinatorio»⁶⁸⁴.

Questa particolare definizione della bestia avvicina Landolfi anche al mondo del surrealismo: si pensi per esempio all'arte figurativa di Max Ernst,

680 Ivi, p. 16.

681 G. Pandini. *Ipotesi per un "bestiario" fantastico*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 277.

682 T. Landolfi, *Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 178.

683 E. Pellegrini, *Bestie imperfette*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 84.

684 F. Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, p. 69.

certo debitrice rispetto alla scoperta dell'inconscio e delle sue fertili regioni, ma interessante proprio per i personaggi zoomorfi che popolano le rappresentazioni. Si può fare riferimento alla *Coppia zoomorfa* del 1933 o al successivo *La vestizione della sposa* (1939-1940), dove addirittura, come ricorda lo storico dell'arte David Britt ⁶⁸⁵, una pagina di Breton fu di ispirazione per alcuni dei particolari. Per tornare in un territorio già affrontato, da questa particolare declinazione si può di nuovo fare riferimento anche ad Alberto Savinio e ad alcune delle sue pitture dalla forte carica onirica: in *Annunciazione* la figura seduta sulla sedia è una donna dalla testa di tacchino, in *La fidèle épouse* invece la donna ha testa di struzzo oppure, in *Autoritratto* la testa della figura è quella di un oscuro gufo. Si tratta dell'esplosione di un nuovo statuto del reale, quello capeggiato da un «monstrum anaturalistico» ⁶⁸⁶ in cui si cerca e si rappresenta la «realtà non per com'è ma come dovrebbe essere» ⁶⁸⁷. L'origine di questa ibridazione, come rintraccia compiutamente Pellegrini, è esposto chiaramente dallo stesso Savinio, alla voce *Antenati* della sua *Nuova Enciclopedia*:

Ben fa notare Weininger che la bestia progenitrice è più manifesta nelle donne che negli uomini, come più sopraffatta negli uomini da una maggiore volontà umana, offuscata da una coscienza più operante, consumata da una lotta più aspra con la vita. In quelle serie le mie pitture che figurano uomini con teste di animali, i più frivoli hanno creduto ravvisare una intenzione caricaturale, che assolutamente manca. Quelle mie pitture sono “studi di carattere”: meglio ancora “ritratti”. Perché il ritratto – il vero ritratto – è la rivelazione dell'uomo nascosto. Il quale ora è un gatto, ora un cervo, ora un maiale. Più di rado un leone. Ancora più di rado un'aquila. Spesso un animale senza vita ma ugualmente nocivo e mortifero, ossia una carogna. Questa verità tanto profonda, tanto terribile, tanto grave da portare, gli Egizi, temendo di soccombere sotto il peso, la facevano portare ai loro dei. ⁶⁸⁸

685 Cfr. D. Britt (a cura di), *Arte moderna. Dall'Impressionismo al Post-modernismo*, Milano, Club degli Editori, 1989.

686 E. Pellegrini, *Bestie imperfette*, in in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 81.

687 S. Lanuzza, *Savinio, La storia in frantumi e i mostri*, Firenze, Molloy Edizioni, 1989, p. 32.

688 A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, p. 77.

Tale è la natura più profonda di questi animali, che con il loro statuto si situano all'interno di un mondo reale ma come estreme rappresentazioni di aspetti dell'umano che non sempre possono essere compresi. Metamorfosi, ibridismi e quant'altro sono allora possibili «amplificazioni della realtà» esempi di una «radiografia del reale»⁶⁸⁹ in cui la bestializzazione sottende importanti ricadute che però, è importante sottolinearlo, fuggono da qualsiasi psicologismo, come ha scritto Landolfi, per farsi invece scandaglio di una insufficienza propria della natura umana. La funzione di queste apparizioni nel testo è quella di tenere aperto un legame tra il mondo animale e quello umano, dove «la disperante accentuazione verso il mondo animale è riconoscimento di una positività rispetto alla negatività umana», come testimoniano delle parole nuovamente tratte da *Night must fall*:

È solo alle creature della terra che si deve rendere bene per male. Perdonare a queste sarebbe già temerario, ma, nell'altro caso, almeno di perdonare abbiamo in dovere sacrosanto. E non saremo in condizioni di farlo se ciascuno non ricordi tenacemente ogni cosa, il rospo le sue verruche, la blatta il suo sangue poltiglioso, persino il pavone le sue belle penne, l'uomo tutto il bene che non ha avuto.⁶⁹⁰

689 E. Pellegrini, *Bestie imperfette*, in in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 82.

690 T. Landolfi, *Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 172.

4.2.1 La «zoosfera» landolfiana

Nel suo importante saggio sulla «zoosfera»⁶⁹¹ landolfiana, Filippo Secchieri parte da una considerazione di Antonio Prete riferita al libro della *Genesi*⁶⁹²: «il primo atto linguistico è la pronuncia di un nome animale»⁶⁹³. La parola è dunque lo strumento privilegiato per Landolfi per addentrarsi nel

691 F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 241-270.

692 «1 In principio Dio creò il cielo e la terra. 2 Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. 3 Dio disse: «Sia la luce!». E la luce fu. 4 Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre 5 e chiamò la luce giorno e le tenebre notte. E fu sera e fu mattina: primo giorno. 6 Dio disse: «Sia il firmamento in mezzo alle acque per separare le acque dalle acque». 7 Dio fece il firmamento e separò le acque, che sono sotto il firmamento, dalle acque, che son sopra il firmamento. E così avvenne. 8 Dio chiamò il firmamento cielo. E fu sera e fu mattina: secondo giorno. 9 Dio disse: «Le acque che sono sotto il cielo, si raccolgano in un solo luogo e appaia l'asciutto». E così avvenne. 10 Dio chiamò l'asciutto terra e la massa delle acque mare. E Dio vide che era cosa buona. 11 E Dio disse: «La terra produca germogli, erbe che producono seme e alberi da frutto, che facciano sulla terra frutto con il seme, ciascuno secondo la sua specie». E così avvenne: 12 la terra produsse germogli, erbe che producono seme, ciascuna secondo la propria specie e alberi che fanno ciascuno frutto con il seme, secondo la propria specie. Dio vide che era cosa buona. 13 E fu sera e fu mattina: terzo giorno. 14 Dio disse: «Ci siano luci nel firmamento del cielo, per distinguere il giorno dalla notte; servano da segni per le stagioni, per i giorni e per gli anni 15 e servano da luci nel firmamento del cielo per illuminare la terra». E così avvenne: 16 Dio fece le due luci grandi, la luce maggiore per regolare il giorno e la luce minore per regolare la notte, e le stelle. 17 Dio le pose nel firmamento del cielo per illuminare la terra 18 e per regolare giorno e notte e per separare la luce dalle tenebre. E Dio vide che era cosa buona. 19 E fu sera e fu mattina: quarto giorno. 20 Dio disse: «Le acque brulichino di esseri viventi e uccelli volino sopra la terra, davanti al firmamento del cielo». 21 Dio creò i grandi mostri marini e tutti gli esseri viventi che guizzano e brulicano nelle acque, secondo la loro specie, e tutti gli uccelli alati secondo la loro specie. E Dio vide che era cosa buona. 22 Dio li benedisse: «Siate fecondi e moltiplicatevi e riempite le acque dei mari; gli uccelli si moltiplichino sulla terra». 23 E fu sera e fu mattina: quinto giorno. 24 Dio disse: «La terra produca esseri viventi secondo la loro specie: bestiame, rettili e bestie selvatiche secondo la loro specie». E così avvenne: 25 Dio fece le bestie selvatiche secondo la loro specie e il bestiame secondo la propria specie e tutti i rettili del suolo secondo la loro specie. E Dio vide che era cosa buona. 26 E Dio disse: «Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra». 27 Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò. 28 Dio li benedisse e disse loro: «Siate fecondi e moltiplicatevi, riempite la terra; soggiogatela e dominate sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo e su ogni essere vivente, che striscia sulla terra». 29 Poi Dio disse: «Ecco, io vi do ogni erba che produce seme e che è su tutta la terra e ogni albero in cui è il frutto, che produce seme: saranno il vostro cibo. 30 A tutte le bestie selvatiche, a tutti gli uccelli del cielo e a tutti gli esseri che strisciano sulla terra e nei quali è alito di vita, io do in cibo ogni erba verde». E così avvenne. 31 Dio vide quanto aveva fatto,

mondo delle bestie, come la sua onomastica eccezionale rappresenta. Il teriomorfismo ⁶⁹⁴ landolfiano è uno degli itinerari che la sua scrittura percorre, assecondando in questo la scommessa di uno scrittore fantastico «trovare un ponte fra l'essere e il dire, rinchiudere il fantasma in un nome» ⁶⁹⁵: per questo troviamo nelle sue opere bestie immaginarie con nomi che nulla, o quasi, hanno a che fare con le parole del vocabolario. Si apre da questo punto di vista un luogo ermeneutico dell'opera landolfiana ampio e complesso, quello che coinvolge il lavoro incessante sulla parola, operazione responsabile di vari aspetti della sua scrittura come la dimensione filologica o la curiosità etimologica. Lo stesso Landolfi darà a queste parole una definizione ben precisa, chiamandole, in *Des mois*, «parole-vitici»:

Ciascuno avrà fatto, volontariamente o per caso, l'esperimento che consiste nel rigirarsi dentro una parola fino a svolarla del tutto di significato; essa cioè sembra allora staccarsi, non solo dall'oggetto al quale va abitualmente legata, ma da ogni possibile oggetto od appiglio o sostegno, ed arricciolarsi, coinvolgersi nella mente, simile dapprima a quelle punte di frasche che il fuoco del camino torce avanti di bruciare, e da ultimo soltanto a se medesima. Parole-vitici, si potrebbero forse chiamare queste parole senza immaginabile rapporto colla realtà fenomenica. ora: che cosa sono esse? sono oggetti irriconoscibili o veramente parole autonome? e, nel secondo caso, donde vengono o cosa simboleggiano? e noi stessi che dobbiamo farne, in quale spazio, in quale abisso dell'anima lasciarle sciamare? Ancora una volta ci sentiamo superati da alcunché o da alcuno; né, sgomenti, troviamo nulla di meglio che frettolosamente ritrarci da quel mondo di ombre minacciose e

ed ecco, era cosa molto buona. E fu sera e fu mattina: sesto giorno». *Gen* 1, 1-31.

693 A. Prete, *Prosodia della natura. Frammenti di una Fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 19.

694 Prendiamo a prestito questa felice definizione da Filippo Secchieri, che così definisce il teriomorfismo in rapporto alla scrittura landolfiana: teriomorfismo «inteso come l'insieme delle visioni non-umane del vivente a prescindere dalla loro effettiva matrice tassonomica» che in Landolfi si esprime «là dove il pensiero linguistico converte nell'oltranza di un'interrogazione assoluta lo scacco della propria inadempienza restitutiva». F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 243.

695 S. Lazzarin, *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 34, N. 74, 2007, p. 307.

riportare le parole al loro valore trito, provvisorio.⁶⁹⁶

I mostri composti da questa materia sono parole prive di connessione con il reale ed hanno il compito di creare, nella storia che le scorre intorno, un cortocircuito, responsabile del girare a vuoto del pensiero che non ne riesce ad afferrare l'essenza. Tra questi merita certo un posto preminente il «porrovio», «bestia folgorosa» che figura in *Cancroregina* ma anche in *Rien va*, e di cui si parlerà in maniera più diffusa più avanti. In questo frangente sarà invece nostro interesse concertarsi sulla «verania» e sulla «cania».

La parola «verania» fa la sua apparizione in *La pietra lunare* ed è il modo in cui Gurù viene in un certo momento del testo chiamata. Assecondando la natura di questo nome, non facendo parte tale parola del linguaggio, si concorda con quanto scrive Amigoni e cioè che esso designa un essere che «pur esistendo [...] non esiste»⁶⁹⁷. Questa considerazione non fa altro che ampliare ancora di più la sfera del dubbio circa l'esistenza di questa esperienza di Giovancarlo in quanto la «verania» richiama la definizione di «parole-vitici» riportata poco sopra, avendo «un'autonomia rispetto al mondo dei significati» e un «distacco dalla realtà fenomenica»⁶⁹⁸.

Allo strano essere che prende il nome di «cania», Landolfi dedica invece una descrizione più articolata. La «cania» fa la sua comparsa nel racconto *La morte del re di Francia*, all'interno della raccolta *Dialogo dei massimi sistemi*. In questa vicenda, incentrata sulla persecuzione dell'immagine repellente dei ragni per il protagonista, Landolfi narra ad un certo punto l'incubo della sua figlia Rosalba, fondato sull'apparizione di una bestia cieca:

Le patate a terra. spigate. Le patate, si capisce, sono animali. Alzano una

696 T. Landolfi, *Des mois*, Milano, Longanesi, 1971, pp. 158-159.

697 F. Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, p. 71.

698 S. Lazzarin, *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi Novecenteschi», p. 311.

strana testa con un lungo collo dal loro corpo bitorzolato. il collo e la testa verdi, il corpo color terra. strani animali. Una testa troppo fresca per quel corpo decrepito. come... come che cosa? Ma che si va a pensare, evvia... ma insomma, anche dal corpo dei cani sboccia qualche volta una tenue carne rosata, retrattile e sensitiva come le corna delle lumache. Anzi... strani animali anche i cani. che sgomento però! comunque le patate le chiameremo... mettiamo canie. ecco una bella parola: «sbuccia le canie e tagliale sottili!». eh eh. certo c'è qualche cosa di misterioso in queste teste tenere delle patate, cioè delle canie. Misterioso, non c'è più da ridere da scherzare, non c'è più da parlare neppure in sé stessa: c'è da raccogliersi nel fondo più buio della propria anima a studiare, no, a sperare d'esser penetrata dalla rivelazione. la rivelazione delle teste tenere. Accidenti, abbiamo perduto l'allegria. non c'è che sbigottimento orrore tristezza ora.⁶⁹⁹

In questo caso l'incubo della bestia assume per Rosalba la funzione di una rivelazione, del riconoscimento della natura mostruosa dell'uomo – oggetto del racconto è il rapporto, senza alcun pudore, tra il padre e la figlia: «solo attraverso il riconoscimento del mostro possiamo continuare a vivere o, almeno, a trovare la pace della morte»⁷⁰⁰ ha scritto Silvana Castelli riferendosi a questo racconto. La «cania» dunque, a differenza della «verania» e, come vedremo, del «porrovio», non ha un grande mistero intorno a ciò che il nome indica, vicino etimologicamente alla parola «cane» e sorta di obliqua animalizzazione della patata. La reazione di Rosalba è l'unica possibile, simile a quella di altri personaggi landolfiani, «ed ecco Rosalba si irrigidisce d'orrore. L'orrore non fa chiuder gli occhi, li tiene spalancati e rigidi, lucidi e immobili come stagni grigi»⁷⁰¹.

Immediatamente qui torna l'interrogativo che già si agitava nella mente del lettore della *Pietra lunare*, quello inerente allo statuto di ciò a cui sta assistendo. È lo sguardo di Rosalba a dare vita a queste patate oppure è

699 T. Landolfi, *La morte del re di Francia*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 49.

700 S. Castelli, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 275.

701 T. Landolfi, *La morte del re di Francia*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 50.

avvenuta veramente questa trasformazione? Non è certo possibile dare risposta a questo interrogativo, neanche quando l'incubo si esaurisce perché non è possibile ignorare la cosa come una semplice propagazione del mondo onirico. Certo è che anche le «canie» attaccano la delimitazione tra dentro e fuori, tra la nevrosi e le sue immagini e la realtà. Stefano Lazzarin ha scritto al riguardo:

Il fatto che le canie esistano nella forma a noi familiare delle patate non impedisce loro di mutarsi in fantasmi linguistici, infrangendo così un'altra barriera: quella tra fenomeno e linguaggio, referente e significante puro. Le opposizioni categoriali che eravamo abituati a pensare come assolute non reggono più; l'epifania degli animali-vitici fa saltare le pareti stagne: l'universo è diventato permeabile o, appunto, poroso.⁷⁰²

Si crea, come ha acutamente notato Stefano Lazzarin, un rapporto assai stretto in Landolfi tra questi nomi fantasma e gli animali immaginari che popolano le sue pagine. Questo, se si vuole seguire ciò che scrive Italo Calvino, può avere un legame con il potere «fantasmale» che l'animale ha in sé, forza che lo porta a divenire luogo privilegiato di allegorie e di simboli⁷⁰³. Eppure non è sufficiente neanche la notazione calviniana perché queste creature, proprio come Gurù, pur non avendo alcun rapporto con il reale, in quello si manifestano e lo abitano. È importante notare che anche gli animali, che invece hanno nomi che li classificano e appartengono tutti al mondo naturale, subiscono in Landolfi delle mutazioni, evidenti soprattutto nelle conseguenze che essi provocano in chi ne fa conoscenza o comunque ci entra in contatto. Landolfi in *Le due zitelle* esprime in maniera assai chiara la sua posizione nei confronti della natura degli animali, prendendo ad esempio la «scimia», animale che assume il ruolo di protagonista della vicenda:

702 S. Lazzarin, *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi Novecenteschi», p. 321.

703 «L'animale, vero o fantastico che sia, ha un posto privilegiato nella dimensione dell'immaginario: appena nominato s'investe d'un potere fantasmale; diventa allegoria, simbolo, emblema». I. Calvino, *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, p. 929.

Un uomo di fronte a un altro uomo ha almeno una convenzione, se non altro di linguaggio, alla cui stregua commisurarne gli attributi; ma riportare questa convenzione sugli animali sarebbe a dir poco arbitrario. Rispetto a che cosa, infine, ad esempio una scimia sarebbe buona o cattiva? Tanto vale dunque agnosticamente confessare dal bel principio di non capirci nulla, e chiudere l'imbarazzante parentesi. Quella scimia insomma era una scimia, con tutti gli attributi esteriori e le qualità apparenti della sua razza: era una creatura misteriosa.⁷⁰⁴

Da queste parole emergono con forza due aspetti. Innanzitutto la sospensione di giudizio dell'uomo di fronte ad un essere vivente che esuli dal gruppo a cui lui appartiene, come in questo caso la «scimia» e, in seconda battuta e in parte come conseguenza della prima considerazione, la constatazione del mistero che questi esseri portano con sé. La bestia dunque, scrive Secchieri⁷⁰⁵, «ha il pregio di rendere tangibile l'estraneità» e di «richiamare l'immanenza dell'«assolutamente altro» che condiziona il lavoro del senso comunque orientato, ovvero il limite tautologico con cui il descrivere e il rappresentare sono costretti a misurarsi»⁷⁰⁶. A questo va ad aggiungersi il lavoro di Landolfi sul linguaggio, ulteriore corollario di grande interesse. Per provare ad addentrarsi nella natura più profonda di questi mostri costruiti solo di linguaggio, è infatti necessario tenere ben presente questa relazione tra l'animale e l'estraneità.

Derrida, per esempio, in alcune righe assai precise di *L'animale che, dunque, sono*, scrive:

704 T. Landolfi, *Le due zitelle*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 28-29.

705 Il ragionamento di Secchieri nel suo saggio si arricchisce di suggestivi accostamenti, chiavi interpretative squisitamente filosofiche attraverso le quali addentrarsi nelle motivazioni che guidano la descrizione e la costruzione dei personaggi animaleschi nell'opera di Landolfi. In particolare appare di grande interesse il riferimento ad un testo fondamentale di Jacques Derrida, *L'animale che, dunque, sono*, per l'acutezza della lettura, in questa sede si prenderanno le misure da alcuni passaggi del ragionamento di Secchieri.

706 F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, pp. 252-253.

L'animale è prima di me, presso di me, davanti a me – io lo seguo. In questo esser là-davanti-a-me, l'animale può lasciarsi guardare, ma – e la filosofia forse lo dimentica, essa è forse proprio questa calcolata dimenticanza – può anche, lui, guardarmi. Ha un suo punto di vista su di me. Il punto di vista dell'assolutamente altro, e nulla mi ha mai così avvicinato a pensare questa alterità assoluta del vicino o del prossimo, quanto i momenti in cui mi vedo visto nudo sotto lo sguardo di un gatto.⁷⁰⁷

L'alterità della parola trova una sua possibile valvola di sfogo nella creazione di bestie della parola, come se esse fossero l'ultimo, invalicabile, confine della frontiera del linguaggio. Da questo punto di vista assumono allora una natura intermedia gli esseri che subiscono delle metamorfosi o gli ibridi umanoidi della pagina landolfiana, simboli di una mutazione che ancora non ne ha minato la natura, ma certo ha cominciato il suo processo di decomposizione. Si può per esempio fare riferimento ad un breve racconto di Landolfi, *Il babbo di Kafka*, contenuto nella raccolta del 1942 *La spada*.

In questo racconto si assiste ad una sorta di rovesciamento della famosa metamorfosi dello scrittore praghese in quanto ad apparire modificato nella sua natura è il padre di Kafka che ci viene presentato come un enorme ragno dalla testa umana. Così viene descritto dal narratore, che in realtà ne anticipa le caratteristiche ancor prima di vederlo, chiedendo a Kafka come reagirebbe se apparisse questo mostro:

- E se ora fra i battenti di quella porta (che era appena accostata) s'insinuassero due, anzi alcune, zampe, lunghissime sottili e pelose; e, la porta stessa cedendo alla pressione ed aprendosi pian piano, comparisse un enorme ragno, grosso quanto un cesto da bucato?...

707 J. Derrida, *L'animale che, dunque, sono*, in «Rivista di estetica», anno 8, n. 2, 1998, p. 37; citato in F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in E. Biagini, A. Nozzoli, *Bestiari del Novecento*, p. 252. Il testo di Derrida si trova adesso come volume autonomo: J. Derrida, *L'animale che, dunque, sono*, Milano, Jaca Book, 2009.

- Ebbene?

- Aspetta non t'ho detto tutto. Se questo ragno avesse al posto del corpo una testa d'uomo che ti guardasse fissamente da terra? Tu che faresti? T'ammazzeresti, no? ⁷⁰⁸

Landolfi utilizza qui «un linguaggio immaginativo» per rappresentare «l'agghiacciante ovvietà che a un certo momento, in un interno abitato, si manifesti la presenza di un animale mostruoso» ⁷⁰⁹. Kafka risponde al narratore che non penserebbe neanche per un momento ad ammazzarsi, mentre il suo interlocutore nota che lui invece farebbe proprio quello: «- Io sì, m'ammazzerei. Perbacco, vivere in un mondo dove sono possibili cose di questo genere!» ⁷¹⁰.

Kafka in un secondo momento riesce ad uccidere questo ragno della dimensione di un cesto da bucato. Questo atto violento sta a rappresentare il tipo di reazione che scuote gli uomini o le donne che hanno a che fare con questi strani esseri: essi diventano simbolo di una paura, una ritrosia ad affrontare la parte più nascosta dell'essenza umana, quella che neanche il linguaggio, l'arma infallibile per distinguere l'uomo dall'animale, riesce ad affrontare. In questo senso si può intendere quello che scrive Sergio Romagnoli riguardo a questo strano essere che rappresenta il padre dello scrittore praghese: esso è rappresentazione di un intero mondo, il quale, annota Romagnoli, «contiene integra la nostra sofferente umanità» ⁷¹¹.

Anche il «porrovio», del quale torneremo ad occuparci in maniera più organica quando si discuterà dei diari landolfiani, incarna pienamente la natura di un mostro composto esclusivamente di linguaggio e anch'esso provocherà in chi lo incrocia lungo la sua strada gli stessi sentimenti misti di ribrezzo,

708 T. Landolfi, *Il babbo di Kafka*, in *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 29.

709 S. Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 23.

710 T. Landolfi, *Il babbo di Kafka*, in *La spada*, p. 29.

711 S. Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*, in I. Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 23.

curiosità e inquietudine di queste altre «parole viticcio»: sarà particolarmente interessante vedere come questa apparizione occorra nel discorso autobiografico landolfiano, perché questo frangente potrà contribuire a tratteggiare la natura più intima di questi esseri sempre con un piede nella realtà e uno nella finzione.

4.3 Il surreale e la parola

4.3.1 «La parola significa. E ben questa / è la sua morte»

Si è già accennato nelle pagine precedenti al processo linguistico che segna la scrittura landolfiana: è indubbio, come dimostra l'attenzione quasi perpetua della critica, che questo aspetto segni una delle vie privilegiate di indagine della sua opera. Questo è giustificato innanzitutto dalla presenza continua nelle sue opere, siano essi racconti, romanzi, recensioni o diari, di una riflessione radicale sull'argomento. Per condensare questa attenzione si potrebbe dire che il tentativo che Landolfi opera attraverso la sua scrittura, tutto indirizzato a solleticare e sforzare i limiti della letteratura, è in realtà un'interrogazione sul problema del linguaggio, fondamentale non solo per ogni tipo di letteratura, ma anche per ogni essere vivente, perché «le proprietà che il linguaggio porta con sé, cioè la generalità dei concetti, le regole della grammatica che strutturano le proposizioni e le frasi, il legame logico che dà coerenza ai ragionamenti», questo materiale nella sua totalità «appartiene al senso comune»⁷¹². Questo ragionamento ovviamente rende tangibili le sue ricadute su ogni sfera del linguaggio: ma è quest'ultimo, per Landolfi, a non essere sempre in grado di fornire l'adeguato supporto al ragionamento, aspetto perfettamente rappresentato da una poesia dello scrittore contenuta nella raccolta *Viola di morte*:

È vana la parola e non ci assiste

Quando, a colmare il cuor nostro, vorremmo

[...]

La parola significa. E ben questa

⁷¹² C. Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 128.

è la sua morte.⁷¹³

Lo sforzo che però l'autore opera verso un tale tipo di lavoro risalta chiaramente nelle parole di Sigismondo in *Un amore del nostro tempo*⁷¹⁴: «Perché non so lacerare il velo sgargiante del mio linguaggio, l'involucro inesorabile della mia sintassi da esteta?»⁷¹⁵.

La riflessione di Landolfi sull'argomento può essere racchiusa nei pochi versi che abbiamo riportato, che immediatamente rendono tangibile il senso e la necessità di una simile riflessione, mentre le parole di Sigismondo sono la testimonianza, veridica, di uno studio continuo e mai interrotto. Operare una ricerca all'interno di questa dimensione del linguaggio, interrogare il luogo fondante della cultura, cercare rimedio «all'intrinseca inadeguatezza della lingua articolata»⁷¹⁶, è andare a scavare nell'essenza stessa dell'umano. Le operazioni attuate da Landolfi in questo senso saranno molteplici, dall'utilizzo di parole che non esistono nel dizionario al recupero di vocaboli in disuso, ma ognuna di esse avrà lo stesso obiettivo di indagine radicale sulla natura del linguaggio umano che non è in grado di restituire fedelmente la realtà.

Sin dalla prima raccolta il tema viene squadernato da Landolfi, con un'attenzione particolare in almeno due racconti, il *Dialogo dei massimi sistemi*, che andremo ad analizzare poco sotto, e in «*Night must fall*» a segnalare ancora, se mai ce ne fosse bisogno, l'estremo bisogno avvertito dall'autore riguardo un'interrogazione in tal senso.

In «*Night must fall*» è possibile rintracciare uno stato di insufficienza del protagonista, che potrebbe essere un alter-ego dello scrittore, nei confronti del

713 T. Landolfi, *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011, p. 60.

714 Romanzo dalla critica sempre poco considerato ma che, dentro una cornice che forse ricorda più difficilmente il Landolfi degli anni Trenta e Quaranta ma anche quello dei diari, merita grande attenzione perché contiene luoghi di grande interesse. Su questo ha insistito Idolina Landolfini in un saggio della raccolta *Le lunazioni del cuore*.

715 T. Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere. II. 1960-1971*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 564.

716 C. Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, p. 128.

mondo che lo circonda: questo stato negativo si riversa proprio verso una parola che sente insufficiente nel descrivere la realtà. In questo racconto si parla di una felicità quasi originaria, ormai perduta con lo scorrere degli anni, segnata da un suono, quello di un assiuolo. È proprio confrontando il verso dell'uccello, sempre lo stesso, con la parola dell'uomo che Landolfi mette in luce l'insoddisfazione che essa gli provoca. Non a caso, negli anni giovanili, il narratore rimaneva incantato dal suono dell'assiuolo e adesso, che invece lo «perseguita», ne rimpiange la natura perché esso era in grado di farlo avvicinare ad una parola «suprema»⁷¹⁷, a cui lui però, impaurito dalla possibilità di toccare un'impossibilità («“Quello che è troppo è troppo” forse borbottavo: succhiare l'universo come un uovo mi pareva un'azione da screanzati»⁷¹⁸), non si è mai abbandonato:

Avevo paura che a lasciarmi andare, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di troppo bello, di insostenibilmente bello, una poesia, che so, o anche soltanto un'idea che avrebbe spiegato tutto – e allora tutto sarebbe finito e riprecipitati in una voragine senza fondo. Per restare all'energia, lo sentivo gonfiarsi in me in modo intollerabile e, obbedendo a uno strano istinto di gerarchia e proporzione, la ricacciavo giù.⁷¹⁹

L'unica volta in cui il protagonista decide di cedere, «ne venne fuori una brutta poesia»⁷²⁰, e così, svanita per sempre quella forza primordiale, lo stato di grazia era ormai perduto, come per sempre era smarrita la possibilità di replicare il canto assiuolesco: al protagonista non resta che rassegnarsi così ad una vita che incontrovertibilmente ne deve fare a meno. I significati allegorici di questo canto vanno molto al di là del racconto, come ha con acutezza riassunto Guido Guglielmi in un saggio intitolato *La poetica di Landolfi*:

717 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, p. 38.

718 T. Landolfi, «*Night must fall*», in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 173.

719 *Ibid.*

720 *Ivi*, p. 174.

Nel grande scherzo narrativo di Landolfi, che è un'epifania in nero del sacro, il chiù dell'assiuolo, fatto di una sola nota che rinasce e muore senza lasciare nulla fuori di sé, ed è sempre prima e ultima si legge come una rappresentazione comica [...] del verso intemporale e assoluto, della parola depositaria di un senso ultimo del mondo.⁷²¹

Ecco che allora il suono dell'uccello diventa il simbolo di un'aspirazione del poeta verso una lingua «chimerica». Si tratta dunque di una parola inconsumabile, che una volta che viene pronunciata viene definitivamente perduta: «A un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra»⁷²².

La parola dello scrittore, così come quella del poeta, è allora inconclusa e così è destinata a rimanere. Questo non significa però abbandonare la ricerca e così il tema di una parola prima, di questa parola prima che dal chiù dell'assiuolo perde pian piano consistenza fino ad una natura sfuggevole e impossibile da possedere, attraversa tutta la sua opera, con un dispiegamento che si attesta in quasi tutte le occasioni su un doppio binario, «l'uno propriamente narrativo e l'altro che riflette sul primo»⁷²³, come se entrambe acquisissero il suo senso tramite questa relazione, che mette in scena da una parte l'atto pratico e dall'altro quello teorico.

Lo stesso Landolfi, in una pagina di *Prefigurazioni: Prato in Ombre*, testo che rivisita i suoi anni infantili, dopo aver ancora una volta consegnato alla realtà un senso e una natura evanescenti, contrappone «un attaccamento e amore disperato per la parola»⁷²⁴:

Perché io allora avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva di scoprire nei vari

721 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, p. 39.

722 T. Landolfi, «*Night must fall*», in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 169.

723 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, p. 40.

724 L. Cecchini, «*Parlare per le notti*»: *il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, p. 50.

oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà.⁷²⁵

La parola fin dalla più tenera età acquisisce per lo scrittore lo statuto di un'interrogazione fondamentale e necessaria; così tutta la sua vita sarà una rincorsa verso il raggiungimento, mai compiuto, della sua essenza più profonda, quella nascosta dalla realtà.

Il verso dell'assiuolo figura in Landolfi come l'immagine di una parola inafferrabile e, a sottolineare ancora l'urgenza dell'interrogazione che questa parola provoca, non è un caso che essa per esempio ritorni in molte pagine di *Des mois*. Tra le riflessioni sul linguaggio che attraversano questo testo landolfiano, la questione di una parola di cui non è possibile penetrare il senso più profondo prende per esempio la direzione di un tentativo di traduzione del linguaggio infantile di «Minimus», il figlio appena nato, che hanno una natura che le avvicina alla lingua assiuolesca di cui si parla in maniera diffusa nel racconto «*Night must fall*». Il verso dell'uccello pare qui essere equiparato ai primi vagiti del piccolo figlio, nei quali Landolfi padre intravede la stessa forza primigenia, la stessa capacità ancestrale di «di dir tutto, coi suoi pochi suoni e le sue poche parole». Questo parlare assume una struttura simile a quella di una lingua, per esempio nella sua conformazione, in grado di mostrare «almeno, una notevole capacità combinatoria e come dire agglutinante»⁷²⁶, arrivando a immaginare che «il Minimus, parlando traduca; che il suo linguaggio presupponga una lingua organizzata»⁷²⁷.

In questo continuo rimuginio sulle forme e gli aspetti del linguaggio, è possibile innestare un proficuo confronto con alcuni luoghi cardine del surrealismo, anch'esso diffusamente impegnato, sia nella letteratura che nelle arti figurative, alla ricerca di un linguaggio nuovo, in grado di liberarsi dalle

725 T. Landolfi, *Prefigurazioni: Prato*, in *Opere. II, 1960-1971*, p. 744.

726 T. Landolfi, *Des mois*, p. 78.

727 *Ivi*, p. 119.

strette maglie della convenzionalità a favore di un'azione che possa restituirgli la capacità di accostare le parole alla realtà in maniera fedele. Dentro questo discorso il surrealismo interviene, come è noto, con un tentativo di disarticolazione del linguaggio verso una fluidificazione della relazione tra esso e il reale. Un ruolo teorico di primo piano in questa discussione è certo rivestito da Breton, che così si pronuncia circa la direzione della parola libera e sul suo funzionamento:

Non si è insistito abbastanza sul senso e la portata dell'operazione che tendeva a restituire il linguaggio alla sua vera vita, ossia piuttosto che risalire dalla cosa significata al segno che le sopravvive, il che oltretutto si rivelerebbe impossibile, a riportarsi d'un balzo alla nascita del significante. Lo spirito che rende possibile, e perfino concepibile, una tale operazione non è altro che quello che ha da sempre animato la filosofia occulta e secondo il quale, dato che l'enunciazione è all'origine di tutto, bisogna di conseguenza che il nome germi, per così dire, altrimenti è falso.⁷²⁸

Breton insiste dunque su una ricerca sull'essenza delle parole che si svincoli dalle normali logiche di significato, appoggiandosi anche all'automatismo psichico e alla culla dell'inconscio, luogo in cui è possibile attingere ad una parola fedele e incontaminata, ad un «linguaggio del tutto *autre*, dell'altro del linguaggio, irriducibile – scrive Gabellone – al linguaggio articolato e alle sue regole di costruzione»⁷²⁹. La certezza è allora quella di un linguaggio dell'inconscio che, assecondando il suo statuto ontologico, «ne peut être assimilé à notre langage “verbal”»⁷³⁰ e forse anche a causa di questa sua distanza dalla quotidianità, comporta dei rischi inevitabili anche nel momento in cui ci si avvicini ad esso⁷³¹.

728 A. Breton, *Del surrealismo nelle sue opere vive*, in *I manifesti del surrealismo*, p. 231.

729 L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 29.

730 J. Laplanche, S. Leclair, *L'inconscient. Une étude psychanalytique*, in «Les temps modernes», N. 183, luglio 1961, p. 118, citato in *Ibid.*

731 Freud parla di questo tipo di linguaggio nell'Interpretazione dei sogni, ipotizzando

L'opera di Landolfi, è bene sottolinearlo sin da subito, difficilmente si presta ad un'interrogazione che possa seguire questi dettati teorici, perché ne è fondamentalmente estranea. D'altro canto però, è innegabile che il lavoro che Landolfi opera sul linguaggio si muova in una direzione simile, che ricerca una forma espressiva in grado di catturare la realtà e trasporla sulla pagina con una parola che miri alla definizione più compiuta. Nella «ricchezza senza pari delle risorse verbali dello scrittore»⁷³² risiede il luogo forse più importante dell'intera sua opera.

«l'assenza di negazione, di dubbio, di gradazione della certezza nel sistema inconscio». Ad un tale livello di ragionamento però viene corso il rischio, di cui è certo consapevole lo stesso Breton, che si potrebbe definire di un addomesticamento dell'inconscio per costringerlo nelle maglie della scrittura. Risiede in questo punto uno degli interrogativi più profondi circa la compiutezza di una scrittura inconscio, ovvero nella possibilità di fuggire la censura esercitata dall'ordine del discorso (su questo particolare punto e sulla relazione tra la costrizione e la libertà del discorso si rimanda a M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi, 2004). Cfr. L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, p. 28-34.

732 I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, in T. Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, p. 451.

4.3.2 Glossolalia, lingue-morte e lingue inventate

La glossolalia viene definita da Franco Fussi nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* diretto da Gian Luigi Beccaria, come un

Disordine della parola, caratterizzato da un linguaggio incoerente, gergale e rapido, inquadrabile nell'ambito delle disfrasi, o turbe dell'espressione delle idee, caratterizzato di alcune patologie psichiatriche. Casi di glossolalia non patologica, vale a dire una verbalizzazione automatica priva di contenuto semantico, si verificano «all'interno di manifestazioni religiose di gruppi strettamente coesi come le chiese pentacostali»⁷³³

Da questa definizione emerge come il luogo della glossolalia si situi in territori composti di suoni, oppure nel caso di opere scritte, di parole, poco comprensibili: questo eloquio è associabile da una parte ai deliri verbali di alcune malattie (consistenti nella creazione volontaria di parole deformate che esulano dal linguaggio comune e che contribuiscono a creare un linguaggio nuovo e indecifrabile), dall'altra a fenomeni del cristianesimo primitivo, il «parlare in varie lingue» («Chi infatti parla con il dono delle lingue non parla agli uomini, ma a Dio, giacché nessuno comprende, mentre egli dice per ispirazione cose misteriose»⁷³⁴), anche sconosciute⁷³⁵; questo viene considerato

733 G. L. Beccaria (diretto da), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*.

734 I Corinzi 14,2.

735 La prima volta che nel Nuovo Testamento si incontra il fatto di parlare in altre lingue è durante il giorno di Pentecoste, quando lo Spirito Santo viene mandato sugli apostoli, come testimoniato dalle parole degli Atti degli apostoli: «Mentre il giorno di Pentecoste stava per finire, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi. Si trovavano allora in Gerusalemme Giudei osservanti di ogni nazione che è sotto il cielo. Venuto quel fragore, la folla si radunò e rimase sbigottita perché ciascuno li sentiva parlare la propria lingua. Erano stupefatti e fuori di sé per lo stupore dicevano: "Costoro che parlano non sono forse tutti Galilei? E com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa? Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della

nei Vangeli come un dono di Dio e descritto nelle lettere di San Paolo Apostolo ai Corinzi, assecondando la nota formula di San Paolo secondo la quale chi ha il carisma delle lingue non deve risultare comprensibile agli uomini ma a Dio.

Una delle più immediate ricadute di un linguaggio che presenta questa particolare forma è quella di generare una rottura tra chi parla queste lingue e chi le ascolta, in termini più generali tra il produttore e il fruitore. Nel caso delle opere di Landolfi, la definizione che abbiamo poco sopra riportato può essere un'interessante chiave di accesso per l'indagine sul linguaggio della sua opera e, più in particolare, per tentare di arrivare al cuore del racconto *Dialogo dei massimi sistemi*, del quale sembra appunto possibile seguire l'esperimento proprio attraverso la definizione della glossolalia. Protagonista del racconto è infatti probabilmente l'esperimento linguistico stesso che si condensa in un'interrogazione sullo statuto del linguaggio e nella creazione di una lingua incomunicabile che porta ad una impossibilità di comprensione della parola scritta.

Si tratta della stessa situazione, che qui viene portata ad una sua estremizzazione, che si riscontra quando invece del parlare in glossa il linguaggio di Landolfi si fonda invece sull'utilizzo di parole estranee all'uso presente, oppure sulla frequenza di un grande numero di vocaboli caduti in desuetudine, ma che sono comunque rintracciabili nei dizionari della lingua italiana ⁷³⁶. Esiste però chiaramente una netta differenza tra i diversi tipi di strategie linguistiche messi in atto da Landolfi perché se un linguaggio fondato su parole inventate e utilizzato da un solo parlante, come vedremo nel caso del *Dialogo dei massimi sistemi*, finisce per provocare una follia che nasce proprio

Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirène, stranieri di Roma, Ebrei e prosèliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio»». Atti 2, 1-11.

736 È celebre una recensione negativa alla raccolta *Racconti impossibili* che critica il linguaggio landolfiano, a detta del recensore infarcito di termini che non esistono nel dizionario della lingua italiana (occorrenza ovviamente smentita da Landolfi). Per la ricostruzione di questa emblematica vicenda, si veda il saggio di Giovanni Maccari che chiude la raccolta nella nuova edizione Adelphi.

dall'incomunicabilità per terminare in una scomparsa, quando invece Landolfi utilizza un linguaggio composto esclusivamente da parole che hanno smarrito il loro uso, una lingua pressoché morta, esiste ancora un'ultima relazione con il mondo. A questo secondo tipo di lingua risponde, per esempio, l'incipit del racconto *La passeggiata*, emblematicamente scelto come primo racconto della raccolta dall'altrettanto emblematico titolo *Racconti impossibili*, una prima posizione che figura come ben più di una mera collocazione numerica all'interno della raccolta:

«La mia moglie era agli scappini, il garzone scaprugginava, la fante preparava la bozzima... Sono un murcido, veh, son perfino un po' gordo, ma una tal calma, mal rotta da quello zombare o dai radi cuiussi del giardiniere col terzomo, mi faceva quel giorno l'effetto di un malagma o di un dopace! Meglio uscire, pensai invertudiandomi, farò magari due passi fino alla fodina». ⁷³⁷

In questo racconto Landolfi opera uno scherzo, utilizzando il lessico di un dizionario monolingue abbastanza diffuso come lo Zingarelli, ben conscio della grande mole di «patrimonio lessicale [che] giace inerte nei più maneggevoli dizionari» ⁷³⁸. L'aspetto che però qui più ci interessa è quello rappresentato da opere che hanno a che fare con il primo tipo di lingua sopra esemplificato, perché sono una testimonianza incisiva della ricerca sulla parola operata dallo scrittore.

Secondo la celebre definizione di Giacomo Debenedetti già riportata più sopra, nel combattimento tra l'oscurità e la chiarezza, la posizione tenuta da Landolfi è peculiare, contraddistinta non tanto da un predominio dell'una o dell'altra, ma piuttosto unica nella sua decisione di seguire una terza via in cui mettere «tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o

⁷³⁷ T. Landolfi, *Racconti impossibili*, Vallecchi, Firenze, 1966, p. 123.

⁷³⁸ S. Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 23.

meglio occultamento»⁷³⁹, un termine che richiama, ancora, la terminologia bretoniana di cui si è già discusso. Assecondando questa concezione che individua perfettamente la natura del faticoso corpo a corpo tra lo scrittore e la lingua, lo stile di Landolfi è contraddistinto da un'antitesi radicale, in grado di nutrirsi nello stesso momento della chiarezza e dell'oscurità della lingua. Quindi chirurgica e precisa in questo orizzonte di classicità sintattica e, nello stesso momento, squarciata da guasti linguistici e scricchiolii lessicali, la pagina landolfiana è costruita su una continua corsa alla precisione dell'espressione e sul tentativo impossibile di ricercare il vero nome degli oggetti della realtà⁷⁴⁰, andando alla ricerca di un completo possesso, difficile se non impossibile, del linguaggio.

L'urgenza che provoca l'interrogazione landolfiana mostra che una simile ricerca non può essere semplicemente racchiusa negli stretti orizzonti della parola comune: a causa di questo si assiste ad una speculazione lessicale e linguistica portata all'estremo, con la consapevolezza di correre un rischio (che poi per Landolfi, scienziato della lingua, rappresenta anche il risultato di una sperimentazione), quello di designare vere e proprie parole-bestie, che non hanno nessun appiglio con il mondo fenomenico ma nello stesso tempo esistono in questo e nella mente di chi le costruisce (ne è un esempio lampante il già citato «porrovio», parola ricorrente in *Cancroregina* e nel diario *Rien Va*, definita prima come una semplice parola, poi come una bestia concreta che non ha, però, alcun appiglio logico).

Un simile itinerario di lettura che prediliga un'interpretazione che si concentri anche sul «problema delle parole non immediatamente comprensibili ma significanti»⁷⁴¹, può trovare un decisivo luogo di interrogazione proprio nel

739 G. Debenedetti, *Un ricordo del 1946*, in *Intermezzo*, Mondadori, Milano, 1963, p. 215.

740 Su questo particolare aspetto e sulle implicazioni filosofiche, si veda il recente volume di Felice Cimatti, che si interroga proprio sulla relazione tra il linguaggio e la necessità di dare alle cose della realtà fenomenica il loro nome; cfr. F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.

741 I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, p. 561.

racconto del 1935 *Dialogo dei massimi sistemi* che, certamente non a caso, dà anche il nome all'intera raccolta. Un luogo di confronto che può risultare molto interessante per l'interpretazione del linguaggio di questo testo, può essere rintracciata in un saggio di Giorgio Agamben ⁷⁴² scritto per l'introduzione al saggio di Giovanni Pascoli *Il fanciullino*. In questo testo del 1982, intitolato *Pascoli e il pensiero della voce*, Agamben si concentra infatti proprio sulla definizione di glossolalia e di parola morta, prendendo le mosse dalla produzione poetica di Giovanni Pascoli per affrontare il problema del rapporto tra la lingua-morta e la poesia:

La poesia – dice Pascoli – parla in una lingua morta, ma la lingua morta è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole. Pensare, poetare significherebbero, in questa prospettiva, far esperienza della morte della parola, proferire (e resuscitare) le morte parole. ⁷⁴³

Il ragionamento di Agamben chiama in causa una pagina del *De trinitate* di Agostino, dove il padre della chiesa compie una meditazione su una parola morta, un *vocabulum emortuum*, precisamente su *temetum*, un termine desueto per *vinum*. Chi si troverà davanti a questa parola ne ignorerà il significato ma desidererà conoscerlo, ma per desiderare questo egli dovrà sapere che «il suono che ha udito non è una vuota voce (*inanem vocem*), il mero suono *te-me-tum*, ma un suono significante» ⁷⁴⁴. Dunque quella parola è nota anche se non pienamente e l'ascoltatore riconosce nel significante un segno che lo spingerà alla ricerca di un significato. In questo passo di Agostino, Agamben mostra come l'esperienza della parola morta si presenti come l'esperienza di una parola «proferita», segno non di un mero suono ma, nello stesso tempo, non

742 Un riferimento simile utilizza anche Rodolfo Sacchettini, che muove però poi verso una direzione differente da quella che si intraprende qui. Si veda R. Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, pp. 141-145.

743 G. Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce*, in G. Pascoli, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano, 1982.p. 8.

744 *Ibid.*

ancora di un significato completo: «esperienza, cioè, di un segno come puro voler-dire e intenzione di significare, prima e al di là di ogni concreto avvento di significato»⁷⁴⁵. Se applicata alla pagina landolfiana, questa riflessione di Agostino sul tragitto di senso della parola-morta, acquisisce una grande importanza, seppur, come sempre accade con Landolfi, non sovrapponibile con esattezza⁷⁴⁶. Seguendo la teorizzazione di Agostino, è possibile dire che la parabola di senso che porta alla significazione della parola-morta è possibile solo attraverso un'iniziale rimozione del significato: «la morte del significato – scrive Sacchettini – è la più evidente pre-visione della scrittura. Morte necessaria per dare inizio ad un percorso di senso che possa tendere il più possibile le regole del linguaggio»⁷⁴⁷. Se si decide di percorrere il testo landolfiano attraverso questi strumenti teorici, si potrà indagare approfonditamente l'utilizzo che fa Landolfi di parole e lingue morte, inquadrando in quel tentativo di uscita dal significato che pone il senso in vertiginosa espansione, collocandosi nello stesso tempo prima e dopo il significato stesso.

La vicenda raccontata da Landolfi in *Dialogo dei massimi sistemi*, un titolo attraverso il quale, parafrasando Galilei⁷⁴⁸, Landolfi sembra voler addentrarsi nel rapporto tra il sistema del linguaggio e quello della poetica,

⁷⁴⁵ Ivi, p. 9.

⁷⁴⁶ Proprio a questo riguardo Calvino polemizzava con una lettura unicamente in questo senso della parola landolfiana: secondo lui non è possibile esaurire la riserva di senso della parola landolfiana utilizzando come metro solo quello della parola morta: «a me sembra che la lingua, “parole morte” comprese, sia tutta dalla parte della vita; ma proprio perché la morte è lì a due passi, tutt'intorno. Il che forse finisce per essere lo stesso discorso, ma con una drammaticità che viene dalla coscienza del vivente». I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, in T. Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, cit. p. 561.

⁷⁴⁷ Rodolfo Sacchettini, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, pp. 143-144.

⁷⁴⁸ «Il vero punto di convergenza tra i due Dialoghi sta nel fatto che sebbene gli argomenti siano profondamente diversi, in entrambi i casi si sta discutendo di “massimi sistemi”, il mondo della fisica da una parte e il mondo dell'arte dall'altra, ovvero di questioni che attraversano i secoli e che non si possono liquidare in una stagione». C. Marrone, *Riflessioni filosofico-linguistiche nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, in C. Terrile (a cura di), *La “filosofia spontanea” di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 26.

mostra in maniera lampante, utilizzando un linguaggio lacaniano, questo scivolamento del significato sotto il significante e la rilevanza che la parola riveste come essenza dell'essere umano. Il poeta protagonista Y è l'archetipo di tutti i personaggi fallimentari che occupano le pagine di Landolfi, ma anche forse del Landolfi stesso ricercatore sul linguaggio che non riesce più a ritrovare l'assiuolesco canto.

Dopo l'interessante dichiarazione di poetica sottesa nella formula «è di gran lunga preferibile scrivere in una lingua imperfettamente conosciuta, anziché in una che ci sia compiutamente familiare»⁷⁴⁹, ovvero di come una buona formula per scrivere in poesia sia quella di rinunciare ad una conoscenza perfetta della lingua, il poeta racconta di come un marinaio inglese gli abbia insegnato la lingua persiana; il marinaio però improvvisamente riparte ma Y è convinto di aver appreso questa nuova lingua quanto basta per cimentarsi nella scrittura di alcune poesie. Ma, una volta composte (famoso è il primo verso⁷⁵⁰ «Aga magéra difûra»⁷⁵¹), il poeta scopre che non di persiano si tratta e capisce di essere stato vittima di una beffa: la lingua, che egli maneggia in maniera imperfetta, è del tutto arbitraria ed egli, insieme al maestro che lo ha abbandonato, ne è l'unico conoscitore. Si tratta dunque di quello che in linguistica viene definito un idioletto:

Varietà individuale di un codice linguistico o, per meglio dire, somma delle caratteristiche personali mediante le quali un individuo interpreta una lingua standard. Il concetto si identifica parzialmente con quello di competenza linguistica individuale, sebbene questa sia da intendere come concetto eminentemente psicologico, mentre l'idioletto è interrelato socialmente e si definisce, come si è visto, a partire dalla lingua intesa come fenomeno sociale.⁷⁵²

749 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 74.

750 Paolo Albani riprende questo verso per intitolare il suo dizionario delle lingue immaginarie, artificiali e create a tavolino. Cfr. P. Albani, *Aga magéra difûra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 2011.

751 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 86.

752 G. L. Beccaria (diretto da), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*.

Nasce qui, nella ricerca di un'esistenza poetica delle tre poesie che egli ha scritto, un «problema estetico spaventosamente originale»⁷⁵³ destinato a complicarsi ancor di più quando il «grande critico» a cui il poeta si rivolge, lo invita a pensare la lingua che egli considera inesistente come una lingua morta e gli dice:

Considerate semplicemente la vostra come una lingua morta, ricostruibile soltanto in base ad alcuni documenti che ne siano sopravvissuti, (nella fattispecie le vostre tre poesie) e il preteso problema sarà risolto. [...] Anche le lingue che ci sono attestate solo dall'esistenza di indecifrabili, dico in-de-ci-fra-bi-li, iscrizioni, anche quelle lingue hanno diritto al nostro rispetto estetico⁷⁵⁴.

Da queste parole traspare come si tratti di un lingua morta, sostanzialmente perché composta di segni oramai divenuti incomprensibili ma che, e qui risiede il nocciolo anche della riflessione di Agamben, sono comunque portatori di un senso anche se solo per una persona, il poeta in questo caso perché il marinaio, interrogato da Y, risponde che non ricorda di aver insegnato nulla al poeta che rimane così l'unico parlante («Il miserabile si è venuto inventando l'orribile idioma man mano che me lo insegnava»⁷⁵⁵). Questa constatazione sull'esistenza e i parlanti di tale lingua, sposta tale linguaggio in un campo vicino a quello che Ludwig Wittgenstein chiama «linguaggio privato», a cui il filosofo nega, è bene sottolinearlo sin da subito, una qualsiasi esistenza linguistica. L'interrogazione da cui muove Wittgenstein riguarda la possibilità di «seguire una regola» («seguire una regola è una prassi»⁷⁵⁶), ma questo seguire la regola non può in alcun modo essere privato: necessita di una comunità e di una distribuzione al suo interno:

753 Ivi, p. 80.

754 Ivi, p. 82.

755 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 79.

756 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009, p. 109.

Ciò che chiamiamo “seguire una regola” è forse qualcosa che potrebbe esser fatto da un solo uomo, una sola volta nella sua vita? – E questa, naturalmente, è un’annotazione sulla grammatica dell’espressione “seguire la regola”. Non è possibile che un solo uomo abbia seguito una regola una sola volta. Non è possibile che una comunicazione sia stata fatta una sola volta, una sola volta un ordine sia stato dato e compreso, e così via. – Fare una comunicazione, dare o comprendere un ordine, e simili, non sono cose che possano esser state fatte una volta sola. – Seguire una regola, fare una comunicazione, dare un ordine, giocare una partita a scacchi sono abitudini (usi, istituzioni). Comprendere una proposizione significa comprendere un linguaggio. Comprendere un linguaggio significa essere padroni di una tecnica.⁷⁵⁷

Abbraccia una sfera simile il concetto di «linguaggio privato», perché possiamo riferirlo a parole attraverso le quali «solo chi parla può avere conoscenza; alle sue sensazioni immediate, private»⁷⁵⁸: ma non è possibile concepire un linguaggio in cui ognuno può assegnare un significato a dei segni in maniera arbitraria attraverso un’ostensione privata perché anch’essa deve presupporre un linguaggio pubblico. Si muove dunque in questo territorio di confine, una vera e propria «zona grigia»⁷⁵⁹, il poeta protagonista del *Dialogo dei massimi sistemi* quando utilizza un linguaggio dove «i suoni fanno da padroni»⁷⁶⁰, quando il significante non ha ancora trovato l’unione con un significato. Y riveste allora il ruolo di un nomoteta, «tra gli uomini il più raro degli artefici»⁷⁶¹, che dà però i nomi in maniera privata, servendosi solo del suo sguardo singolare, senza che queste parole, quindi, abbiano poi una loro natura sociale.

Nel racconto prosegue l’interrogazione del «grande critico» che, messo

757 Ivi, pp. 108-109.

758 Ivi, p. 118.

759 C. Marrone, *Riflessioni filosofico-linguistiche nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, in C. Terrile (a cura di), *La “filosofia spontanea” di Tommaso Landolfi*, p. 28.

760 Ivi, p. 29.

761 Platone, *Cratilo*, 389^a.

all'angolo dalle domande del poeta, finisce per trasferire le sue poesie nell'alveo delle lingue morte perché dice che non è necessario prendere in considerazione né il numero di persone che la parlano, né per quanto tempo lo fanno: anche se indecifrabile la si può considerare tale:

«Un artista è libero di mettere insieme le sue parole prima ancora di attribuire loro un senso. [...] Non vorrei d'altronde dimenticaste che quel significato e quel senso non sono affatto indispensabili». «Dunque» insiste Y «un'opera d'arte può anche non avere un senso comune; può essere solo fatta di suggestione musicale e suggerire a centomila lettori cose differenti. Può insomma non avere alcun significato». ⁷⁶²

Ma in questo passaggio del racconto non sta solo una confusa teorizzazione del critico, ma risiede anche gran parte del senso dell'interrogazione landolfiana sul linguaggio, perché, come scrive Caterina Marrone, Landolfi centra il «paradosso che sempre tutti abbiamo davanti agli occhi e che non vediamo mai, ovvero il contrasto tra la lingua e il discorso che la realizza», una relazione fondata su un «rapporto instabile, incerto e complesso» ⁷⁶³ che è stato sempre al centro delle riflessioni di filosofi e linguisti e a cui sembra fare riferimento anche lo stesso Landolfi quando, attraverso le parole del poeta Y, riflette sulla regola che porta la lingua ad essere discorso sociale e condiviso, in questo facendo eco anche a quello su cui si sofferma Wittgenstein:

Le iscrizioni, voglio dire, gettano luce sopra un passato ignoto ma da quello traggono il loro senso. Quel passato non è che un complesso di norme e convenzioni che a una espressione determinata attribuiscono un determinato senso. Ora, che passato volete che abbiano le tre poesie di cui si tratta, e da che cosa possono trarre il loro senso? Dietro di loro non c'è

762 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 90.

763 C. Marrone, *Riflessioni filosofico-linguistiche nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, in C. Terrile (a cura di), *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi*, p. 29.

un complesso di norme o di convenzioni.⁷⁶⁴

Il linguaggio sconosciuto del poeta Y allora appartiene, assecondando in questo anche le parole di Agamben, all'universo della glossolalia e ad un destino di totale incomunicabilità. Si tratta quindi di un «linguaggio privato» che non è in grado, per la sua stessa natura, di portare un messaggio, di creare una relazione tra l'emittente e il ricevente, né a raggiungere quella che viene definita da Jakobson la «funzione fàtica» del linguaggio, ovvero un messaggio in grado di «stabilire, prolungare o interrompere la comunicazione, a verificare se il canale funziona, ad attirare l'attenzione dell'interlocutore o ad assicurarsi la sua continuità»⁷⁶⁵.

La soluzione che suggerisce il «grande critico» consiste nel tradurre i versi delle tre poesie per restituire loro un significato comprensibile a tutti; si tratta però di un'impresa destinata a fallire perché se, come dice l'amico di Y che lo ha accompagnato dal critico, «una poesia non è soltanto immagine (o concetto) ma è costituita di un'immagine (o di un concetto), più qualche altra cosa»⁷⁶⁶, Y non ha la possibilità di riportare nella sua lingua quel «residuo di senso» dato «dalla specificità di una lingua rispetto a quella da cui, o in cui, si traduce»⁷⁶⁷. E infatti il poeta Y si scontra anche con l'impossibilità della traduzione in un'altra lingua, una traduzione che non rende onore neanche lontanamente all'originale. Una volta tradotta, la poesia è irriconoscibile e ha perduto tutto, «è destituita di ogni senso». È importante dunque sottolineare che in questo caso ad essere intraducibile è la parola-morta, che quindi non può subire questo spostamento anche per il fatto che essa non vive di una trasversalità, ma si esaurisce in un tentativo individuale. Questa difficoltà rimanda alla mente un altro racconto di Landolfi di cui si è parlato, *La piccola*

764 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 83.

765 R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, cit. p. 188.

766 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 85.

767 C. Marrone, *Riflessioni filosofico-linguistiche nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi*, in C. Terrile (a cura di), *La "filosofia spontanea" di Tommaso Landolfi*, p. 31.

apocalisse, dove la difficoltà nella relazione tra i due protagonisti della seconda parte *La donna nella pozzanghera*, alla luce anche della riflessione sul linguaggio di questo racconto, specifica una divisione più grande, quella tra l'uomo e il mondo, con l'amara constatazione, nell'impossibilità della traduzione nel *Dialogo dei massimi sistemi* e nella scomparsa della donna in *La piccola apocalisse*, che le cose del mondo non possono essere nominate dall'uomo. Nelle confessioni di D in *Piccola apocalisse* risiede anche un altro nucleo teorico importante per comprendere la poetica landolfiana, segnata da un'esclusione dal mondo che si ripercuote ovviamente su tutte le esperienze che i suoi protagonisti vivono. Essendo l'uomo caratterizzato dal linguaggio, questo iato tra uomo e mondo si riversa anche nel suo rapporto con il linguaggio. Lo sguardo della donna in *La piccola apocalisse*, metonimico dello sguardo di tutto l'uomo verso il reale, è fallace e non riconosce gli oggetti del mondo, se non vedendone solo le luci e i colori, unico linguaggio possibile per nominare le cose e le persone: ma «tradurre una luce o un colore è impossibile»⁷⁶⁸ e i nomi dati alle cose «soltanto parole tardive e approssimate»⁷⁶⁹. Ciò che si evince dal dialogo tra la donna e D è un sentimento di insufficienza nel nominare, rispecchiato soprattutto nell'incapacità dichiarata (e anche dimostrata dalla donna attraverso il suo linguaggio) di fronte alle cose del mondo. Le impossibili traduzioni che costellano entrambi i racconti sono allora il simbolo della lampante insufficienza di un linguaggio che dovrebbe costituirsi ponte tra l'io e il mondo.

Nel *Dialogo dei massimi sistemi* l'incapacità per il poeta di tradurre e dare un senso alle sue opere lo conduce sull'orlo di una crisi esistenziale; oramai consumato dalla follia, si ostina a portare nelle varie redazioni poesie senza capo né coda, pretendendone la pubblicazione e arrabbiandosi per ognuno degli scontati rifiuti che riceve. Il rischio insito nell'affidarsi ad una lingua intesa in questa chiave, è quello della perdita di senso, dell'impossibilità di

768 T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 124.

769 *Ivi*, p. 125.

comunicazione con l'altro perché dietro ad una qualunque parola «c'è tutto un popolo», mentre «dietro una poesia di queste non c'è che il capriccio»⁷⁷⁰. Il persiano del poeta Y, simbolo di una lingua capace di raccontare la realtà se si presta fede alla dichiarazione di poetica che apre il racconto, è perduta irrimediabilmente, ancora come l'assiuolesco chiù: eppure nel poeta Y questa lingua sopravvive, ma per farlo è costretta a tramutarsi in un desiderio che non trova mai soddisfazione, in segni impossibili portatori di senso e significato. Se si fa riferimento alla celebre distinzione desaussuriana tra *langue* e *parole*⁷⁷¹, la discussione estetica sul valore di poesie scritte in glossa, in un linguaggio inventato, rivela uno dei fulcri di questo racconto e di tutta la poetica landolfiana: il rapporto antagonistico tra la lingua come convenzione collettiva e la parola individuale e mutevole. Anche *Des mois*, terzo ed ultimo diario landolfiano del 1967, si apre proprio con un riferimento al desiderio di crearsi una propria lingua:

Quando ero ragazzo, volli una volta foggarmi una lingua personale: mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole. Intesi bene che per ciò dovevo rifarmi da ancor più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una storia e così via, la lingua essendo il supremo fiore anzi frutto di una civiltà: empîi fogli e fogli, che ogni tanto ritrovo. E forse questo mi si configurò nel capo come la ricerca di un'altra cosa. Ebbene ero votato all'insuccesso.⁷⁷²

Come si evince da questo tentativo di creazione di una lingua comprensibile solo da se stessi, l'unica possibilità è quella di incappare nell'insuccesso. Il significato, e nella lingua-morta e in quella inventata, è rimosso o posseduto da un'unica persona; l'impossibilità di realizzare questa parola, l'irrealizzabile riconoscimento di questa da parte di un Altro porta alla

770 T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, p. 83.

771 Cfr. F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*.

772 T. Landolfi, *Des mois*, p. 9.

folia, come nel caso del poeta Y. Quello che però distingue la lingua-morta da quella inventata (e ciò che permette anche di sopravvivergli), è, sottolinea Agamben citando Agostino, il senso. Perché il senso, seppur sprofondato nell'oblio, la parola-morta lo mantiene; così non accade invece nel racconto di Landolfi, dove il linguaggio non ha mantenuto un rapporto con il mondo: il persiano d'invenzione, che infatti porta alla perdizione del protagonista, è slegato dal reale, diversamente dal *temetum* di Agostino che conserva quindi un suo, lontano, senso. L'interesse di Landolfi verso le parole-morte rispecchia allora la ricerca del senso più profondo delle cose.

4.3.3 «Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere»: Landolfi e Wittgenstein

Circa trenta anni dopo il racconto *Dialogo dei massimi sistemi*, Landolfi con *La muta* del 1964, sembra portare all'estremo la sua riflessione sul linguaggio e sullo iato tra esso e la realtà, attraverso una storia violenta che si concluderà con un sacrificio rituale all'altare dell'impossibilità di comunicazione.

Prima però di procedere nell'analisi del racconto, si ritiene utile soffermarsi su un luogo interessante per analizzare il linguaggio dell'opera landolfiana, ovvero l'*Introduzione ai Poemi e liriche* di Puškin, da Landolfi tradotte per Einaudi, dove lo scrittore dichiara cosa egli intenda per «magia della poesia». Come notato anche da Mauro Serra nel suo saggio *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, «intendere linguaggio al posto di poesia non pare conclusione illegittima», anzi questo passaggio pare «in qualche modo autorizzat[o] da spunti che Landolfi ritrovava in alcuni degli autori a lui più cari»⁷⁷³, tra gli altri Novalis⁷⁷⁴.

Scrivo nell'Introduzione Landolfi:

Non saremo noi in diritto di chiedere alla poesia appunto di configurare o prefigurare le possibili diverse soluzioni, addirittura le diverse forme della vita umana e non umana? È questo il punto dei punti. Diverse, ossia altre da queste; e insomma non dovrà la poesia appunto porre rimedio a ciò che appare immutabile e costituirsi arte del possibile, non già del reale, sotto pena di essere relegata tra gli altri trastulli inutili e ben sentiti come tali? [...] (Poesia magica anzi negromantica? Sia pure, se vogliamo giocare al

773 M. Serra, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi, A. Prete, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, Lecce, Manni, 2006, p. 94.

774 Mauro Serra cita alcuni passi dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, tradotto proprio da Landolfi, per suffragare la sua tesi: «“È un fatto davvero sgradevole”, disse Klingsohr “che la poesia abbia un nome particolare e che i poeti formino una corporazione particolare. Non c'è nulla di particolare. Questo è il modo di agire proprio dello spirito umano. Non fa poesia e non mira a qualcosa ogni uomo in ogni istante?”»; cit. in: *Ivi*, p. 95.

tirassegno colle parole, ma almeno in accezione propria. O diciamo più semplicemente ed esattamente: poesia creatrice del mondo fenomenico).⁷⁷⁵

Se, come detto sopra, sostituiamo al termine «poesia» quello di «linguaggio», emerge qui con chiarezza ciò che cerca Landolfi attraverso la sua opera, attraverso parole che mettono bene in evidenza ciò di cui si è discusso sino a questo momento. Affinché il linguaggio possa definirsi tale, e cioè operi in quel continuo scavo nel senso, esso deve costituirsi come «arte del possibile» e non del reale, «configurando o prefigurando le diverse forme della vita umana e non umana»⁷⁷⁶, in questo assecondando l'anelito landolfiano che non considera la realtà rappresentabile mimeticamente, ma che, quasi all'opposto, riveste il linguaggio⁷⁷⁷ di una natura «creatrice del mondo fenomenico».

Considerati allora questi presupposti, che rafforzano lo iato tra la realtà e il linguaggio e giustificano quindi anche l'utilizzo dell'aggettivo «magico» riferendocisi, Landolfi vagheggia con nostalgia circa un ritorno alle origini, cioè al momento in cui questa frattura appariva meno profonda e forse rimarginabile, oppure opera in una direzione opposta, mirando al «tentativo di potenziare al massimo grado l'arbitrarietà del linguaggio, la sua intrinseca artificialità»⁷⁷⁸. Obbedisce a questa seconda via la vicenda del *Dialogo dei massimi sistemi* su cui ci siamo concentrati nel paragrafo precedente, con la creazione di un idioma conosciuto solo al poeta che lo condanna, in maniera ineluttabile,

775 T. Landolfi, *Introduzione*, in A. Puškin, *Poemi e liriche. Versioni, introduzioni e note di Tommaso Landolfi*, Torino, Einaudi, 1982, pp. XVI-XVII.

776 M. Serra, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi, A. Prete, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, p. 95.

777 Interessante la vicinanza, individuata da Serra, tra questa concezione landolfiana e l'idea espressa da Walter Benjamin nel suo saggio *Sulla facoltà mimetica*: il linguaggio, scrive Benjamin, «è un medio in cui emigrarono le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia». W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 74.

778 M. Serra, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi, A. Prete, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, p. 99.

all'incomunicabilità e all'emarginazione. In molti dei racconti di Landolfi, i personaggi si trovano davanti alla stessa situazione, che consiste in un muro che li separa dalla realtà e con l'arma a loro disposizione, il linguaggio, che non è in grado di funzionare come ausilio.

In *La muta*, questa inevitabile conclusione si tinge di sangue e il racconto riveste un ruolo preminente perché nella violenta storia raccontata è possibile rintracciare non solo questa riflessione sul linguaggio, ma anche la narrazione del fallimento della trasposizione della parola sulla pagina. Se dunque il surrealismo si muoveva alla ricerca di una radice quasi archetipica, certo mitica, del linguaggio, nella stessa direzione si muove Landolfi. Differenti sono però i risultati perché se il surrealismo, come abbiamo visto, troverà un accogliente rifugio nel dettato automatico e in un linguaggio dettato dall'inconscio e da lì trasposto sulla pagina, ancor più radicale sarà il risultato landolfiano, che mostra come non sia in alcun modo possibile raggiungere questo obiettivo utilizzando una lingua comune, ma sia necessario, invece, muoversi in territori oscuri, difficilmente attraversabili e ancor meno comprensibili.

Il racconto *La muta*, di chiaro impianto dostojevskiano riconoscibile per esempio nella natura dell'incubo che si consuma tra le sue pagine, comincia tra le mura di un carcere sconosciuto, nella cella di un condannato a morte che cerca di esorcizzare la paura per quello che lo attende. Dopo vani ragionamenti crede che la cosa migliore sia, per quanto impossibile, convincersi di non essere colpevole o, ancora meglio, cercare di capire perché quel gesto è stato compiuto, perché ha ucciso la fanciulla di quindici anni coprotagonista della vicenda, avvicinandosi verso un itinerario che, alla fine, lo conduce a cercare una spiegazione di se stesso:

Ora e qui devo risolvere la mia situazione; subito, subito. E non ho altra via che... è una via assurda, pazzesca: io ho ucciso, io ho ucciso una fanciulla di quindici anni! Ma è l'unica via. Infine, io devo tentare di

convincermi che non sono colpevole. Sarà difficile, sarà impossibile, lo so: devo tentare tuttavia, o almeno cercar di capire perché l'ho fatto, o almeno...⁷⁷⁹

Tutto questo ragionamento è rappresentato come un crescendo di inquietudine raffigurato dalle frasi frammentarie e dall'eloquio spezzettato del protagonista. Gli stessi ragionamenti, che tentano in maniera analitica di ripercorrere ciò che è accaduto, si muovono da una razionalità iniziale verso un andamento sempre più sconnesso e inconcluso, fino a che, proprio all'interno del delirio, è rintracciabile in un suo pensiero, quella che potrebbe apparire come una vera e propria dichiarazione di poetica dell'autore:

Ecco, parlerò a caso, farò il silenzio dentro di me e lascerò che la penna corra a sua posta; forse dalle mie parole sprizzerà una mostruosa, una fulgida verità. Fulgida e mostruosa! È da ridere. O no? Non dovrebbe essere fulgido ciò che è mostruoso e mostruoso ciò che è fulgido? Non sarebbero questi i due elementi necessari di un'unica immagine, o meglio i due volti della necessità medesima? E non sarebbe la verità necessaria quanto vera la necessità, non sarebbero verità e necessità una sola cosa?⁷⁸⁰

Sembra che l'unico modo per arrivare ad una fulgida verità sia, paradossalmente, quello di parlare a caso o di fare silenzio, nell'attesa e nella speranza che dalla scrittura possa emergere qualcosa come una profezia, capace di vincere l'illusione che «da queste pagine venga fuori alcunché»⁷⁸¹. Ecco che in queste righe emerge ancora l'interrogazione landolfiana che qui si compone di un'equazione che mette in relazione il parlare, o lo scrivere, le parole, con la casualità, come se il modo per addentrarsi all'interno del discorso corrisponda all'abbandono di qualsiasi regola – ancora un ragionamento simile a quello del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* a cui si è fatto riferimento

779 T. Landolfi, *La muta* in *Tre racconti*, Adelphi, Milano, 1998, p. 15.

780 *Ivi*, p. 33.

781 *Ibid.*

precedentemente.

Il racconto procede sviluppandosi contemporaneamente su due piani: da una parte, quella più esteriore, esso ovviamente racconta la vicenda, ovvero la storia della uccisione della quindicenne, dall'altra invece, meno evidente e più nascosta tra le parole, si interroga, attraverso i pensieri del protagonista, sulla possibilità di raccontare l'indicibile, sull'atroce violenza consumata e sulla posizione della parola, che figura qui come un'impossibile ancora di salvataggio verso una morte imminente. Per dare una misura della sovrapposizione tra i due piani basti ricordare, come si vedrà, che la ragazza che viene uccisa dall'uomo perché impossibile da possedere è muta, porta cioè in sé già una ferita del linguaggio.

L'uomo condannato alla pena di morte, sa fin dal primo momento in cui incontra la ragazza («d'una bellezza, non voglio neppure dire perfetta: più e diversamente che perfetta, d'una bellezza terribile, inconsapevole»⁷⁸²) che non potrà mai possederla, non potrà mai fare suo lo splendore del corpo nudo di quella quindicenne muta, i suoi seni come «boccioli semiaperti», «il pallido ventre» e la pelle somigliante a «soffice avorio»⁷⁸³. Perché la sua bellezza è la bellezza di una vita intera, una bellezza troppo grande, quella del «volto di notte e di stella», per non rimanergli, nonostante la vicinanza, estranea:

Se fin dal principio m'era stato chiaro che ella doveva essere mia, ora ben vedevo che non poteva essere mia. La forma che mi stava innanzi palpitante della sua anima era un oceano senza fondo, un deserto incolmabile, improbabile, abbagliante su cui non v'era speranza di posa, di cui non v'era speranza di possesso.⁷⁸⁴

Inoltre, a sancire ancor di più questa distanza incolmabile, è il fatto che lei non possa parlare, incapace di esprimersi e di far sentire la sua voce, unico

⁷⁸² *Ivi*, p. 16.

⁷⁸³ *Ivi*, p. 33.

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 34.

modo forse per l'uomo di possedere «l'oceano e il deserto» in lei racchiusi.

La ragazza muta è impossibile da possedere e questo, in chiave allegorica, sta a rappresentare sia l'impossibile padronanza dell'uomo del linguaggio («Ma la parola mi sfuggiva, mi fuggiva anzi: con scherno, sto per dire con fischio mefistofelico»⁷⁸⁵) sia l'incapacità nell'utilizzarlo per leggere il mondo. Sono molte nel racconto le situazioni in cui questa ragazza pare portare con sé un alone quasi angelico, cioè figurare come un intermediario celeste in grado di aiutare l'uomo nel suo percorso di comprensione del mondo, ma ogni volta all'uomo comune che finirà per ucciderla non sopportando il fatto di non possedere ciò di cui lei si fa portatrice, appare il vuoto che si frappone tra il linguaggio e la realtà, tra la parola e il mondo. Paul Valery ha individuato la fattura di questa frattura e le sue parole potrebbero anche essere utilizzate per la motivazione che muove la scelta scriteriata del protagonista di *La muta*:

Quale paradosso quest'arte di maneggiare le cose con segni che sono esterni ed estranei ad esse! E la cui stessa corrispondenza con esse è completamente arbitraria! Occorre che ogni cosa sia doppiata da un fantasma al quale aderisce il segno, altro fantasma. I segni combinati, combinano i fantasmi – e un dispositivo speciale permette di ritornare dai fantasmi alle cose, la stessa sorte che i remissivi fantasmi hanno subito in quello strano luogo in cui sono schiavi dei segni.⁷⁸⁶

La quindicenne rappresenta infatti per il protagonista un vero e proprio «fantasma», che proviene da un altro mondo e gli mostra una natura che lui non potrà mai raggiungere. Il silenzio infatti per Landolfi, come più sopra si è detto, rappresenta una delle risposte possibili alla constatazione dell'insufficienza del linguaggio: il compimento di un ritorno ad un'età precedente dove la frattura tra linguaggio e realtà non è ancora avvenuta

⁷⁸⁵ *Ivi*, p. 35.

⁷⁸⁶ P. Valery, *Quaderni. Volume secondo. Linguaggio, filosofia*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 18-19.

«corrisponderebbe in effetti alla scomparsa del linguaggio stesso ed in definitiva dell'intero universo umano»⁷⁸⁷, come recitano alcune parole di Walter Benjamin, «il peccato originale è l'atto di nascita della parola umana»⁷⁸⁸.

Anche il racconto *La spada*, per esempio, si muove in territori simili: la spada che Renato di Pescogianturco-Longino trova «rovistando fra il retaggio degli avi»⁷⁸⁹, spicca, come già comunemente annotato dalla critica, per la sua valenza simbolica e dietro di essa si può riconoscere «un riferimento alla scrittura e quindi al linguaggio» che, come la lama, «diviene portatore di morte, di annientamento di quella stessa realtà, simboleggiata dalla donna amata, che si vorrebbe possedere e che il linguaggio, come la spada, ci dà l'illusione di poter dominare»⁷⁹⁰. Pure in questa situazione, dunque, l'unica alternativa alla posizione del linguaggio sembra quella di muovere verso una rinuncia al linguaggio, di tentare di racchiuderlo nel silenzio.

In *La muta* è proprio il silenzio, che va inteso nella chiave che si è tentato di delineare, involontario, dettato dalla natura e nello stesso tempo fatale, a scrivere la necessità del destino della ragazza. Il doppio piano su cui si dipana la storia, assume allora le caratteristiche di un contrasto tra pieno e vuoto, tra la parola dell'uomo e il silenzio della donna, tra la necessità di raccontare e l'impossibilità di farlo.

All'interno di queste coordinate assume allora un valore emblematico la scena in cui la povera quindicenne, sdraiata nel letto della casa dell'uomo, si ricopre fino a al mento con un lenzuolo bianco, infreddolita o forse percorsa da un brivido premonitore, avvolgendosi già in quello che sarà il suo sudario e affrettando forse così la sua fine. Ma il sudario assume immediatamente su di sé

787 M. Serra, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi, A. Prete, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, p. 97.

788 W. Benjamin, *Sulla lingua*, in *Angelus novus*, p. 62.

789 T. Landolfi, *La spada*, in *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 19.

790 M. Serra, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi, A. Prete, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, p. 100.

un altro valore, quello rappresentato dal vuoto di una pagina bianca, una pagina che però necessita di essere riempita: «quel sudario era bianco, e non poteva, non doveva essere tale» ⁷⁹¹, confessa a se stesso e al lettore il protagonista e così, una volta che il delitto è compiuto, il sudario-pagina sarà completamente riempito dal rosso del sangue dell'innocente ragazza.

E se il sudario rappresenta la pagina bianca, il sangue può allora essere il simbolo della parola che su vi viene scritta. Questo porta però a pensare che l'unica vera parola possibile è quella scritta con il sangue. La pagina riempita di sangue rende manifesta la tragicità della parola, evidenzia la violenza su di essa come unica possibilità di possessione e mostra l'impossibilità della sua realizzazione senza un sacrificio: «Ed ecco, intatta nel suo volto di notte e di stella, ora ella era mia eternamente» ⁷⁹². Attraverso l'immagine di un sacrificio rituale, che la ragazza non può comprendere, l'assassino ripercorre l'atto che ha compiuto:

Soffrivo per lei, per la sua imminente sofferenza, avrei voluto evitargliela, avrei voluto che non si avvedesse di... come, invero, potevo sperare che lei, una bambina ancora, accettasse gioiosamente la morte quale supremo compimento? O potevo, o la calunniavo? ⁷⁹³

Si tratta però di un sacrificio che non riesce a compiere il mistero di cui si fa normalmente portatore. Se infatti si decide di considerare la definizione di René Girard, il sacrificio si fonda su due tipi antinomici di transfert, uno negativo e uno positivo. Il primo consiste nel fatto che l'atto di accusa unanime si dirige verso un solo capro espiatorio, un «transfert collectif qui s'effectue aux dépens de la victime» e che porta sulla vittima tutte le «tensions, les rancunes, les rivalités, toutes les velleités réciproques d'aggression au sein del la

791 T. Landolfi, *La muta* in *Tre racconti*, Adelphi, Milano, 1998, p. 38.

792 *Ivi*, p. 43.

793 *Ivi*, p. 38.

communauté»⁷⁹⁴. L'altra faccia della medaglia invece, quello che Girard⁷⁹⁵ definisce come un transfert positivo, è rappresentato dalla sacralizzazione della vittima la quale passa da essere un elemento malefico ad un ribaltamento della sua natura dopo la morte, che quindi si impone con forza come elemento di riconciliazione. Nell'uccisione della ragazza, nel sacrificio all'altare della parola che opera il protagonista del racconto, non c'è però nessun risvolto positivo, perché anche dopo l'uccisione e la violenza sul «corpo idolatrato», l'assassino non vedrà variato in alcun modo il suo grado di possesso della quindicenne e, quindi, della parola. Già gli attimi immediatamente successivi all'omicidio sono in questo senso rivelatori: «Ma già, a risucchio, come quando il vortice attrae i galleggianti detriti, la realtà trita e volgare, il terrore, l'orrore, la realtà dico, rientrava, si riprecipitava rombando in me»⁷⁹⁶. La spinta al raggiungimento di una percezione del mondo e della parola che oltrepassi le comuni soglie umane è subito negata e ciò che fino ad un attimo prima era parso come un'azione rivelatrice e necessaria prende subito l'aspetto di una vana illusione: l'assassino sa che «tutta quella notte fatale non è stata che il sogno di un folle»⁷⁹⁷, ma possiamo sostanzialmente sostituire a «notte fatale» una qualche perifrasi che segnali il desiderio di possedere compiutamente la parola per ricomporre la frattura con il mondo.

Il tentativo di raccontare perde per il protagonista tutta l'utilità di cui era stato ammantato all'inizio del racconto, con l'utilizzo delle parole che si rivela un inutile esercizio di conoscenza, come dimostrano le ultime pagine del racconto, quelle in cui l'assassino tira le fila di quello che della storia, ripercorsa nei suoi dettagli, ha compreso: ma a rimanere sono soprattutto dubbi e interrogativi che non gli permettono di avvicinarsi con sicurezza nemmeno a un

794 R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, p. 21.

795 Si veda, sull'argomento, anche R. Girard, *Il sacrificio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003. In questo libro Girard ripercorre la storia del sacrificio partendo dai rituali dell'India vedica e confrontandoli con la tradizione biblica ed evangelica.

796 T. Landolfi, *La muta* in *Tre racconti*, Adelphi, Milano, 1998, p. 43.

797 Silvana Castelli, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 63.

compiuto principio di spiegazione:

Bene: e son giunto, rfigurandomi queste cose a scagionarmi? Certo, il mio fu uno stato di necessità; ma son perciò meno colpevole? Non sono tutti i motivi che si potrebbero addurre, che essi hanno addotto contro di me a preoccuparmi, giacché lei non era cosa diversa da me, e io da lei. [...] Fosse pure ella cosa non diversa da me, io ero cosa diversa da lei, lei stessa doveva essere cosa diversa da me. E se era altra cosa da me, io non avevo il diritto di ucciderla. E se non avevo il diritto di ucciderla son colpevole. E se son colpevole, per me non c'è modo di morire.⁷⁹⁸

Di questo spirito vive la parte finale del racconto che ritorna al presente, in un'atmosfera ambigua e nevrotica che replica l'immaginario che genera la violenza, in cui non è facile distinguere nettamente atrocità e sublimazione, mancato abbandono sessuale e successiva punizione.

L'unica constatazione che allora emerge dal racconto e dalla vicenda della *Muta* è quella relativa ad una dicotomia insanabile del linguaggio. La parola scritta con l'inchiostro (e quindi, in chiave figurata, il resoconto dell'assassino), la parola umana, e quella scritta con il sangue (una parola originaria, quella di cui va in cerca il protagonista della vicenda), la parola vera, vivono di un rapporto che mai si realizza nella loro unione ma che anzi diventa il simbolo ineluttabile di una condanna: l'interstizio che separa la storia scritta e la realtà è incolmabile⁷⁹⁹. Da questo punto di vista è particolarmente importante un'osservazione che il condannato lascia tra le carte che saranno consegnate

⁷⁹⁸ T. Landolfi, *La muta*, in *Tre racconti*, pp. 43-44.

⁷⁹⁹ Si potrebbe essere tentati di riassumere questa particolare valenza del linguaggio attraverso le parole di Merleau Ponty, come nota Mauro Serra nel suo saggio (cfr. M. Serra, *La magia del linguaggio tra nostalgia delle origini e riflessione metalinguistica nell'opera di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi, A. Prete, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, pp. 97-99), quando il filosofo si concentra sul perché il linguaggio non possa per sua natura essere chiaro: «se il segno vuol dire qualcosa solo in quanto si profila sugli altri segni, il suo senso è tutto inserito nel linguaggio, la parola opera sempre su uno sfondo di parola, non è mai altro che una piega nell'immenso tessuto del parlare. C'è dunque un'opacità del linguaggio: esso non si interrompe mai per lasciare il posto al senso puro, non è mai limitato da altro se non dal linguaggio e il suo senso è sempre incastonato nelle parole». M. Merleau Ponty, *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 67.

dopo la sua morte al giudice, perché manifesta, seppure in una maniera oscura che asseconda però in pieno l'inconoscibilità della ferita del linguaggio, il modo complessivo attraverso il quale viene inteso il rapporto tra l'uomo e il mondo di cui si è parlato: «Niente di quello che ho detto è vero. Non perché non sia vero, ma perché l'ho detto»⁸⁰⁰.

In un suo saggio Silvana Castelli fa notare che questa frase ricorda molto da vicino la celebre proposizione conclusiva del *Tractatus logico-philosophicus* dove Ludwig Wittgenstein scrive: «Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere»⁸⁰¹.

Quella che è solo una interessante suggestione riportata da Castelli, ha però la possibilità di essere approfondita, creando un collegamento tra ciò che Wittgenstein ha portato con la sua teoria sul linguaggio nel pensiero dell'uomo moderno e la concezione che ha Landolfi del linguaggio, arricchendo questa considerazione con un'altra proposizione del libro di Wittgenstein, quella che recita «I limiti del linguaggio significano i limiti del mio mondo»⁸⁰². Pare infatti possibile racchiudere in queste due citazione di Wittgenstein, certamente fondanti la sua costruzione filosofica, i due poli attraverso i quali oscilla la riflessione di Landolfi sul linguaggio per come esplicitati precedentemente, ovvero un tentativo di forzare i «limiti del linguaggio» per poter allargare di conseguenza i limiti del mondo e, con essi, la speranza di raggiungere una sua conoscenza completa e, dall'altro lato, la ricerca di una parola che sia in grado di farlo, una parola che però per la sua stessa natura si configurerà come la negazione stessa del linguaggio finendo dunque per identificarsi inevitabilmente con il silenzio e con la morte (che è ciò che, tra l'altro, avviene ai protagonisti o viene evocata nei tre racconti qui analizzati, *Dialogo dei massimi sistemi*, *La muta* e *La spada*).

Ciò che qui ci pare più interessante indagare è la presenza di questa

800 *Ivi*, p. 45.

801 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 2009, p. 109.

802 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, p. 63.

spinta ad una riduzione al silenzio, anche per mettere in luce come la strada percorsa da Landolfi non si situi poi in spazi così differenti da quelli surrealisti, certo diversa ne è la destinazione, ma comune l'interrogazione. Il paradigma del dettato automatico surrealista approda, nelle sue produzioni più estreme e dunque più vicine all'intento originario di esaurimento dei luoghi più reconditi della parola, ad un linguaggio che da vicino costeggia il silenzio per la sua difficile comprensione a chiunque vi si avvicini, se non per l'autore, aspetto questo decisivo in particolare per i linguaggi dell'arte figurativa e della scultura. Questa riflessione, come si è già detto, non è un tentativo per forzare un'appartenenza della cui natura si è già discusso, ma per mettere in luce una vicinanza importante e decisiva tra i surrealisti e Landolfi.

Come suggerisce George Steiner nel suo saggio *Vere presenze*, il movimento conclusivo del *Tractatus Logico-philosophicus*, mette in luce come Wittgenstein intuisca una natura del linguaggio che si situa in «antitesi alla definizione ebraico-ellenica dell'uomo come essere dotato dell'imperativo della parola, come essere “che deve parlare” per portare a compimento la sua umanità»⁸⁰³, scrive Steiner:

Per il *Tractatus*, l'essere davvero “umano”, l'uomo o la donna che più si apre alle sollecitazioni dell'etico e dello spirituale, è quello che tace davanti all'essenziale (o che trova il proprio vero modo di esprimersi nella propria giusta condotta, precetto di Tolstoj⁸⁰⁴ che viene adottato da Wittgenstein). Dentro di noi, la parte migliore della nostra umanità sceglie la pace del silenzio.⁸⁰⁵

Nelle proposizioni che chiudono il *Tractatus*, quelle più imparentati con delle forme di misticismo, che Steiner definisce «reticente», l'essere davvero umano, l'uomo o la donna che si aprono alle sollecitazioni dell'etico e dello

803 George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1998, p. 104.

804 Autore ovviamente letto e amato da Landolfi, che ha anche tradotto *La morte di Ivan Illic*, cfr. L. Tolstoj, *La morte di Ivan Illic – Tre morti*, Milano, Adelphi, 1996.

805 George Steiner, *Vere presenze*, p. 104.

spirituale, tacciono davanti all'essenziale, davanti a quello di cui «non si può parlare». Inoltre, in alcuni momenti delle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein esprime un dubbio radicale rispetto ad un elemento naturale della lingua: se portate all'estremo queste considerazioni ci invitano a pensare che «non si può mai dimostrare l'esistenza di qualcosa che assomigli a un “significato linguistico”»⁸⁰⁶. Questa riflessione di Wittgenstein spinge anche a valutare in una nuova luce l'operazione compiuta da Landolfi nel *Dialogo dei massimi sistemi* e in *La muta*, perché porta a pensare ad una natura del linguaggio insondabile e dunque anche la ricerca del suo vero statuto non può che portare, alla fine, al silenzio.

Ciò che dunque accomuna le ultime proposizioni del *Tractatus* e la riflessione di Landolfi, pare allora essere una sorta di spoliatura della modernità da ogni artificio di forma, con la consapevolezza della falsità dei nostri linguaggi incompleti e lo sconforto per la nostra impotenza del dire, un dialogo doloroso che nasce da un'analogia e può essere, a buon diritto, sviluppato.

In *La muta*, il racconto indicibile di un crudele assassinio, l'impossibilità di possedere la bellezza di una giovane ragazza, sono tutte spie di un'inadeguatezza dell'uomo verso il mondo che lo circonda. E se, come detto poco più sopra, ciò che caratterizza l'uomo è il suo essere parlante, se l'uomo è quel *parlessere* teorizzato da Lacan, il tentativo di Landolfi di girare intorno alla parola per possedere la realtà è un tentativo che può scontrarsi solo contro l'illusione della sua possessione. Come ha scritto Novalis, autore come ricordato letto e tradotto da Landolfi, in un suo testo intitolato *Monologo*, «la peculiarità del linguaggio è proprio quella di preoccuparsi solo di se stesso»⁸⁰⁷ e come questo accada, aggiunge Heidegger commentando il breve passo di Novalis, «nessuno lo conosce»⁸⁰⁸. Se stanno così le cose, lo scivolamento verso territori

806 *Ibid.*

807 Novalis, *Opera filosofica. Volume primo*, Torino, Einaudi, 1993, p. 618.

808 M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, p. 189.

propri del silenzio pare allora essere una ineluttabile conclusione.

In *Viola di morte*, raccolta di versi dedicata non a caso a D'Annunzio, ricercatore del verso stilisticamente perfetto e quindi probabilmente simbolo di un possesso di una zona particolare del linguaggio, Landolfi tratteggia, per contrasto, il nuovo mondo, quello che ha subito la catastrofe e assiste impotente alla nuova realtà scevra del verso e della parola, una realtà in cui non esiste più il significato, se non sotto la forma di menzogna e illusione.

Insiste su questo aspetto di resa una poesia di *Viola di morte* dove emerge chiaramente l'incrinazione della fede nei confronti della parola, «dilatando la distanza tra intenzione e realizzazione artistica»⁸⁰⁹:

Scindere dalle corde del destino

la nostra vera dignità celeste

E ritrovare il tuono che declina

La nostra umanità terrestre,

Scaricare la soma che ci ingombra

E il terrore dell'ombra,

Nulla significare, nulla dire:

Tale forse il supremo atto d'amore.⁸¹⁰

Il sudario riempito di rosso di *La muta*, climax di una storia inenarrabile, assume allora il senso ultimo del sangue fuoriuscito da una ferita del linguaggio, riassunta dall'impossibilità fisica di parlare («Perché era muta?

809 G. Maccari, *Oltre l'ultima tute. Il superamento della morte nel Tradimento*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 186.

810 T Landolfi, *Viola di morte*, p. 44.

Niente è a caso: lei perché era muta?»⁸¹¹) ma soprattutto rappresentazione simbolica di un'impossibilità di raccontare e di riempire compiutamente il sudario, bianco come la pagina, di caratteri e parole.

Il rosso della ferita che impregna il sudario bianco e lo rende pesante «è forse l'unica parola leggibile su una pagina che non difende più»⁸¹²:

Non accesi subito la luce, non volevo vederla così; al buio trassi su lei fino al mento il lenzuolo, come ella stessa aveva fatto poco prima. Bagnato, anch'esso pesante, il lenzuolo. [...] Infine accesi: ecco, ora il suo sudario era tutto rosso. Bianco non m'era piaciuto; così, così appunto lo volevo. Ed ecco, intatta nel suo volto di notte e di stella, ora ella era mia eternamente. Ma già, a risucchio, come quando il vortice attrae i galleggianti detriti, la realtà trita e volgare, il terrore, l'orrore, la realtà dico, rientrava, si riprecipitava rombando in me.⁸¹³

Ingeborg Bachmann, in una sua lezione radiofonica del 1954 sull'opera di Wittgenstein, tenta un paragone tra l'ultima frase del *Tractatus Logico-philosophicus* e uno dei pensieri di Pascal, quello che recita, «Il supremo passo della ragione sta nel riconoscere che c'è un'infinità di cose che la sorpassano»⁸¹⁴. Questo supremo passo Wittgenstein l'ha compiuto nella sua opera, ma sembra averlo quantomeno compreso anche lo stesso Landolfi, riconoscendo il limite di quello su cui si può parlare e riconoscendo la necessità di tacere sulle cose che trascendono questo limite.

In un passaggio decisivo di questo testo letto alla radio, Bachmann precisa quello che è, a parer suo, il carattere del tacere di Wittgenstein, dicendo che «Tacere su qualcosa non significa semplicemente tacere. Il tacere negativo sarebbe agnosticismo – il tacere positivo è mistica»⁸¹⁵.

811 T. Landolfi, *La muta*, in *Tre racconti*, p. 35.

812 Silvana Castelli, *La bella e il nichilista. Tre Landolfi*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 75.

813 T. Landolfi, *La muta*, in *Tre racconti*, pp. 42-43.

814 Pascal, *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962, p. 56.

815 Ingeborg Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Adelphi, Milano, 1998, p. 70.

Il tentativo di Landolfi, così come quello di Wittgenstein, è allora un tentativo mistico, una ricerca «relativa ai misteri» del linguaggio che non può mai accontentarsi di un agnosticismo formale ma che invece cerca in ogni modo di scardinare l'indicibilità della sua essenza, scoprendo pian piano nel corso delle sue opere, la vanità del tentativo e trovando forse in questa impossibilità la sua natura più radicale.

4.4 Il lavoro di “traduzione” nei diari

4.4.1 Il nuovo corso del racconto autobiografico

La scoperta dell'inconscio di Freud, come detto precedentemente, provoca quella che Lacan ⁸¹⁶ definisce una «rivoluzione copernicana» nello studio dell'uomo, riassumibile, sempre secondo lo psicoanalista francese, nella celebre formula di Rimbaud «Je est un autre». La folgorante formula di Rimbaud ripresa da Lacan è emblema della difficoltà ineludibile di raccontare il proprio Io, mosso da forze che lo stesso soggetto non riesce a conoscere nella loro totalità. Lacan ritorna poi sull'argomento nel suo seminario del 1971, che prende il nome di *Un discorso che dovrebbe essere del sembiante*, dove sottolinea ancora la portata di questa rivoluzione e lo fa in maniera forse ancor più esplicita:

In altre parole, Io so quel che dico è ciò che non posso dire. E questo precisamente da quando c'è Freud, e l'inconscio da lui introdotto. L'inconscio non vuole dire niente se non vuol dire questo: che qualunque cosa io dica e in qualunque posto mi sostenga, anche se mi sostengo bene, non so quel che dico, e che nessuno dei discorsi così come li ho definiti l'anno scorso lascia speranza, permette a chicchessia di pretendere, di sperare in un qualche modo di sapere quel che dice. ⁸¹⁷

Mario Lavagetto, riprendendo una definizione di Alain Robbe-Grillet, ha perfettamente riassunto la nuova natura che il racconto autobiografico assume proprio nel momento in cui esso si trova ad avere a che fare con la psicoanalisi:

816 Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, pp. 10-24.

817 J. Lacan, *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante 1971*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 37-38.

Il mescolarsi di narrazione tematica e narrazione cronologica, il disintegrarsi di ogni legame fondato sulla complementarità immediata tra successione e causa: lo svolgimento lineare risulta disgregato dal principio di sovradeterminazione, dall'espandersi reticolare di ogni segmento.⁸¹⁸

Ecco allora che la narrazione autobiografica si trova a seguire una nuova strada, eclatante nella sua evidenza all'interno della forma diaristica, ma che investe anche la forma finzionale per eccellenza, quella del romanzo⁸¹⁹. Quello che ci si trova davanti adesso è un racconto personale che perde le caratteristiche autobiografiche che aveva posseduto precedentemente, sia nell'ordinazione dei materiali, sia nella loro esposizione, e che si configura ora come un difficile coacervo di parole in cui non è semplice isolare fatti realmente accaduti e fatti di finzione. Si narra la storia di sé partendo da un buco, da un luogo non attingibile alla conoscenza. In termini più generali si può affermare che la spinta fantastica, o quantomeno la vicinanza verso l'invenzione, diventa impossibile da arginare anche nella scrittura autobiografica, realizzando quel cortocircuito esposto da Mario Lavagetto⁸²⁰, e riassunto nella formula «confessarsi è mentire».

Una delle opere teoriche di maggior riferimento per quanto riguarda la scrittura diaristica è indubbiamente *Il patto autobiografico* di Philippe Lejeune. All'interno delle pagine di questo saggio vengono delineate le caratteristiche di cui un simile racconto deve essere dotato, con un riguardo particolare per il rapporto di «fede» che si crea tra lettore ed autore. È da questi presupposti che prende vita la definizione di Lejeune di autobiografia, che viene definita come un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria

818 Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 204.

819 Emblematico a questo riguardo, un libro uscito in Francia nel 1939. Si tratta di *L'Âge d'homme* di Michel Leiris, che partendo proprio dal racconto autobiografico si sviluppa infrangendo le regole di genere e consegnando un manifesto del nuovo corso che ha preso il racconto di sé.

820 Cfr. M. Lavagetto, *Confessarsi è mentire*, in Id., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 2002.

esistenza, quando mette l'accento sulla vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»⁸²¹.

La grande difficoltà che si crea nell'interpretazione di questo nuovo tipo di autobiografia risiede chiaramente nella presenza di parti inventate⁸²² o adattate all'interno del racconto. Il rischio risiede allora nel trovarsi davanti ad un racconto in cui è impossibile distinguere tra autobiografia e finzione letteraria in rapporto alla realtà esterna: è dunque importante tenere presente che le rigide categorie in cui Lejeune racchiude le caratteristiche che dovrebbero appartenere all'autobiografia, non sono vevoli per i diari di Landolfi, che anzi rappresentano un superamento delle suddette e un tradimento del patto di fiducia teorizzato da Lejeune tra l'autore e il lettore. Valutata appunto la difficile inclusione di lettore ed autore all'interno di un patto autobiografico che viene continuamente, e astutamente, tradito, la produzione diaristica di Landolfi va inquadrata in un orizzonte teorico differente che, pur non potendo identificandosene pienamente, può comunque essere espresso da quello che

821 P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 12.

822 Si pensi per esempio ad un caso emblematico come *La coscienza di Zeno* e, più in particolare, ai capitoli in cui il protagonista Zeno Cosini scrive a riguardo della psicoanalisi riferendosi in particolare proprio alla sua autoanalisi. È utile ricordare che il romanzo narra di un anziano bugiardo che scrive allo psicoanalista la sua storia, con l'intento di ingannarlo. Il suo racconto è così ricco di aneddoti che lo stesso narratore/scrittore Zeno finisce per non vederne più i confini ed individuare quelli che dividono il vero dal falso; le sue menzogne sono nascoste, mimetizzate nel testo, eppure affiorano quelle lacune e quelle smagliature di cui si è parlato, che hanno il compito e la funzione di rendere identificabili atti mancati e lapsus; sono il mezzo attraverso il quale la menzogna viene tradita e ad affiorare sono i funzionamenti reali dell'inconscio. Quando infatti il dottore si palesa, l'interpretazione del testo che egli opera finisce per affondare le radici proprio sulle verità e sulle bugie che da questo testo di Zeno affiorano con insistenza: «Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie. Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto a dividere con lui i lauti onorari che riceverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate». I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e continuazioni*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1065.

Lejeune definisce un «patto fantasmatico» e nella successiva descrizione delle parti in gioco:

Il romanzo è giudicato più vero quando c'è autobiografia, se così si può dire. Il lettore è invitato a leggere i romanzi non soltanto come finzione che si riferisce a una verità della «natura umana», ma anche come fantasticherie rivelatrice di un individuo. Chiamerò patto fantasmatico questa forma indiretta di patto autobiografico.⁸²³

Eppure, anche questa definizione è sfuggente: ma lo sforzo di incasellare la produzione diaristica landolfiana in precisi steccati di genere è destinato ad essere frustrato.

In Landolfi una massiccia influenza della psicoanalisi freudiana non è certo eclatante; eppure lo scrittore aveva una conoscenza della psicoanalisi⁸²⁴ ed essa potrebbe aver avuto un influsso, magari non consapevole, nella costruzione dei suoi diari. Non si tenterà però qui un'interpretazione globale della produzione diaristica landolfiana assecondando un'impostazione psicoanalitica, ma ci si accinge piuttosto ad una lettura parziale dell'opera, concentrandosi in particolare sui momenti in cui Landolfi riflette sul linguaggio, con la convinzione che questi diari funzionino anche come ottimi corollari rispetto alle riflessioni sulla parola che sono emerse in precedenza nelle opere narrative. In particolare si prenderà come caso esemplare il momento in cui Landolfi scrive della traduzione: nei diari infatti, attraversati anch'essi da questa interrogazione sul linguaggio, sembra che l'atto della traduzione fornisca una possibile chiave di svolta alla riflessione.

Questo ci porterà però anche ad indagare la natura particolare che questi diari assumono, attraversati come sono, da un sottile discrimine che li divide nella loro struttura più interna. Questa demarcazione, non sempre evidente anzi

823 P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, p. 45.

824 Cfr. F. Amigoni, *Fantasmata nel Novecento*, pp. 66-74.

spesso mimetizzata, scinde la scrittura landolfiana in due parti: una prima più direttamente collegabile alla scrittura autobiografica propriamente detta, una seconda invece più scopertamente finzionale e di invenzione, influenzata sia dalla scrittura fantastica sia da un'impossibilità congenita di descrivere se stesso in maniera lineare.

Prima di analizzare i diari di Landolfi, è possibile, da questo particolare punto di vista, presentare una suggestione con un'altra opera autobiografica che ha carattere simile e che appartiene ad uno scrittore che è stato, fino ad un certo momento, parte organica del gruppo surrealista. Si tratta di *L'âge d'homme* di Michel Leiris (1939), parte di quel grande «arazzo autobiografico»⁸²⁵ che è *La règle du jeu*. Anche in questo caso la scrittura autobiografica subisce continue e repentine deviazioni, come per esempio nei frequenti momenti metaletterari in cui l'autore riconosce un'impossibilità nel tentativo di rendere in modo veritiero alcuni momenti della sua esistenza, fatto che si rintraccia anche nei diari landolfiani. Anche questo itinerario autobiografico si apre proprio con un'ammissione circa la veridicità del ricordo a cui si fa riferimento:

Percepivo tutto ciò soltanto confusamente. Arrivo a ricostruirlo qui basandomi sui ricordi, aggiungendovi l'osservazione di quel che sono divenuto in seguito paragonando tra loro gli elementi antichi e recenti che la memoria mi mette a disposizione. Forse un tal modo di procedere è arrischiato, perché non ho alcuna certezza di non dare a questi ricordi un senso che in realtà non hanno avuto, caricandoli a posteriori d'un valore emotivo del quale furono privi gli avvenimenti reali cui si riferiscono; insomma risuscitando quel passato in modo tendenzioso.⁸²⁶

825 A. Zanzotto, *Postfazione*, in M. Leiris, *Età d'uomo*, Milano, SE, 2003, p.178.

826 M. Leiris, *Età d'uomo*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 55-56.

4.4.2 Traduzione e realtà

*Da molto tempo la mia vita è ossessionata
dalla ricerca o dalla sistemazione di parole*
Tommaso Landolfi

I diari di Tommaso Landolfi, per quanto si fatichi a definirli, come si è in parte visto e come vedremo nelle prossime pagine, *tout court* diari ⁸²⁷, non obbediscono dunque alle definizioni che riguardo al genere ha espresso Philippe Lejeune nel suo *Il patto autobiografico*. Se si tentasse di riassumere in un unico macro-aspetto questa discrepanza tra i caratteri normativi del genere e la messa in atto landolfiana, si può dire che nelle pagine dei tre diari dello scrittore non è sempre presente quell'identità tra l'autore, il narratore e il personaggio che con puntuale carattere classificatorio Lejeune ha dichiarato indispensabile per definire lo statuto autobiografico. Pesa inoltre, tra l'infrazione delle regole teorizzate da Lejeune, anche la datazione delle giornate, che mantengono un loro ordine percettibile soprattutto in *Rien Va*, ma che altrove assumono la forma di semplici «giornate» o addirittura vengono raggruppate in mesi senza nessun'altra ulteriore indicazione temporale.

Queste forme del «differire autobiografico» ⁸²⁸ di Landolfi trovano ovviamente nel diario una lettura più compiuta e diretta; ma anche nei racconti in prosa, precedenti, contemporanei o successivi alla stesura dei diari o negli elzeviri poi raccolti in *Un paniere di chioccioline*, è possibile individuare delle particelle di racconto di sé che acquisiscono una conformazione simile a quella dei diari, segnando appunto un interesse per le sfumature autobiografiche che

827 Seguiamo per questa definizione il principio di «economia linguistica», come espresso da Andrea Cortellessa nel suo saggio sulla produzione diaristica landolfiana. Cfr. A. Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido nei diari landolfiani*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 96.

828 L'espressione è utilizzata da Anna Dolfi in *Malinconia e nevrosi: in prosa e in versi il "differire" autobiografico di Landolfi*, in Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Atti di seminario. Trento, maggio 1992, Bulzoni, Roma, 1993, pp. 515-527.

affiora in tutta la sua produzione⁸²⁹. Come è stato notato dalla critica, all'interno dell'opera di Landolfi esiste un racconto in particolare, *Cancroregina* del 1950, e dunque precedente alla pubblicazione del primo diario di pochi anni, che con il suo contenuto rende tangibile una delle prove più concrete di scrittura diaristica antecedenti alla pubblicazione di *LA BIÈRE DU PECHEUR*.

LA BIÈRE DU PECHEUR, in cui l'ambiguità del nome, traducibile sia come *bara del peccatore* che come *birra del pescatore* oppure le varianti *bara del pescatore* e *birra del peccatore*⁸³⁰, trova riscontro nell'ambiguità di un testo che corre sul sottile discrimine tra scrittura autobiografica e tendenza al racconto, mostra già *in nuce* un punto di rottura forte ed evidente con l'intreccio romanzesco *stricto-sensu* e apre una nuova stagione dell'arte landolfiana. Marcello Verdenelli ha scritto, a proposito della natura intima di quest'opera, che la registrazione diaristica ha un carattere del tutto particolare e *sui generis*:

Sarebbe più esatto parlare di una narrazione pseudo-diegetica, risultando le varie indicazioni diaristiche alquanto defilate, marginali in direzione di una loro lettura cronologica e referenziale. [...] *LA BIÈRE*, in questo singolare intarsio di generi intercalari, dimostra la non completa adesione di Landolfi alle forme più tradizionali e consolidate della letteratura.⁸³¹

829 Come ricordato anche da Cortellessa, è sufficiente pensare al titolo di uno dei capitoli dell'antologia di scritti landolfiani costruita da Calvino (T. Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, pp. 283-374), dove lo scrittore ligure sceglie il nome di «Tra autobiografia e finzione». In questo capitolo sono infatti raccolte ovviamente pagine estratte dai diari, ma si ritrovano altresì parti provenienti da *Ombre* (1954), *Se non la realtà* (1960), *Un paniere di chioccioline* (1968), *A caso* (1975) e *Del meno* (1978). La datazione delle opere ci mostra dunque in maniera chiara come questo incontro tra autobiografia e finzione segni tutto il corso della produzione di Tommaso Landolfi.

830 Appare interessante annotare che è possibile rintracciare un gioco linguistico simile, consistente cioè in un titolo ambiguo che contiene in sé un doppio significato, nel romanzo di Serge Doubrovsky intitolato *Fils*. Il titolo è infatti traducibile sia come «fili» che come «figlio». L'interesse verso questa occorrenza è segnato dal fatto che fu lo stesso Doubrovsky ad introdurre l'espressione di auto-fiction proprio attraverso questo romanzo (che è stato pubblicato nel 1977), usando il sostantivo nella quarta di copertina del libro: «Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté». S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

831 M. Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 210.

Si tratta allora di un testo emblematico anche circa quell'ambiguità di cui parla Calvino nella *Postfazione* alla raccolta dedicata a Landolfi e da lui curata, dove lo scrittore ligure scrive che il vero Landolfi è quello di queste pagine, cioè delle pagine in cui «preferisce lasciare nell'opera qualcosa di non risolto, un margine d'ombra e di rischio»⁸³². Questa ambiguità di cui parla Calvino è rintracciabile nel testo proprio nella scelta della strada della confessione autobiografica, pur non rinunciando ancora del tutto ad un'impostazione narrativa (aspetto che per esempio emerge con forza quando lo scrittore si concentra sul racconto della relazione con varie figure femminili, tutte tratte ovviamente da momenti della sua vita privata). Pur se ancora insidiata da questa maschera romanzesca, *LA BIERE DU PECHEUR* rappresenta un momento centrale all'interno della sua opera per le caratteristiche peculiari che questo testo assume (basti pensare, per esempio, alla letteratura per frammenti che qui trova posto, condensata in alcuni «fogliolini» che torneranno anche nei diari successivi). Come nota infatti Giorgio Luti:

Mascherandosi in tal modo da romanzo, la *BIERE* denuncia pur sempre l'irrevocabile decisione di procedere alla vanificazione dell'intreccio romanzesco, un intreccio continuamente posto a confronto con l'annotazione intima che disarticola gli eventi in un arco di costanti richiami ad una condizione di insufficienza, che è appunto la constatazione con la quale si apre questo splendido diario presentato come pseudo romanzo.⁸³³

Dieci anni dopo, nel 1963, appare *Rien va* che con *Des mois* (1967),

832 Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, cit. p. 555.

833 Giorgio Luti, *La stagione del diario*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, cit. p. 2.

emblematicamente definito da Giorgio Manganelli «simulato e veritiero»⁸³⁴, costituisce il culmine e la fine della parabola più direttamente autobiografico-diaristica di Landolfi. Tra questi due libri esiste un rapporto molto più stretto che rispetto a *LA BIÈRE DU PECHEUR*: innanzitutto il motivo della spinta alla confessione, fondamentale come necessità vitale, come igiene del corpo e dell'anima per lo scrittore, cosa che Landolfi non si stanca mai di ripetere, è più forte negli ultimi due diari rispetto al primo, ma la vicinanza è evidente anche nei temi trattati che oltrepassano il racconto delle storie d'amore riportate in precedenza e si concentrano più direttamente su temi esistenziali come la morte, la vita, la famiglia, il lavoro e la casa.

Data questa contiguità tematica, è possibile immaginare un percorso diacronico, che si riversa in una sensazione concreta di continuità anche estetica, che muove dal racconto *Cancroregina* (in particolare per quanto riguarda la seconda parte, quella che più si avvicina ad una forma di diario fittizia), e passa a *LA BIÈRE DU PECHEUR* fino ai due diari successivi *Rien va* e *Des mois*.

È interessante soffermarsi un momento su un particolare di *Cancroregina* (1950) che trova spazio nella seconda parte del racconto, quella che segue la narrazione precisa e dettagliata dell'avventura che ha portato il protagonista a quel punto del viaggio nello spazio, in cui il narratore inizia a scrivere un diario che ha il compito di trasmettere al lettore il deteriorarsi della sua mente. Nel racconto giunge improvviso un sentimento di spaesamento, quando il protagonista utilizza una parola inesistente che tornerà ad apparire anche in *Rien va*: il «porrovio», di cui si è in parte già parlato anche in precedenza:

834 Si tratta del titolo di un articolo di Manganelli apparso su "Il Giorno": G. Manganelli, *Simulato e veritiero il diario di Landolfi*, Il Giorno, 14 giugno 1967. Seppure il testo di Manganelli sia abbastanza breve, è interessante notare come lo scrittore (che tra l'altro nello stesso anno pubblicò *La letteratura come menzogna*) si soffermi su uno dei luoghi centrali del testo di Landolfi, ovvero sulla natura e le declinazioni che il concetto di veridicità assume all'interno della sua opera.

Il porrovio! Che bestia è il porrovio? Mi duole dire che io stesso non lo so, la medesima cosa mi capita colla beca. Lui ha un'aria tra il tapiro e il porco o il babirusa, è quasi senza collo... Da molto tempo la mia vita è ossessionata dalla ricerca o dalla sistemazione di parole. Il porrovio si aggira grigio nelle tenebre, il porrovio viene, va, il porrovio è una massa che io non posso inghiottire. Il porrovio non è una bestia: è una parola.⁸³⁵

La suggestione da bestiario fantastico dovuta alla complicata descrizione viene subito bloccata da Landolfi, dicendo che il porrovio «non è una bestia: è una parola». Partendo da questa constatazione, da questo soffermarsi sulla parola, è possibile qui ricollegarsi alle parole «viticcio», di cui si è già parlato, perché appearing essa anche all'interno di *Rien va*, mette in forte dubbio anche la sincerità della confessione dei diari. Nei diari d'altro canto è lo stesso autore a gettare continuamente nel dubbio le sue parole:

Invero queste due ultime giornate sono inventate di sana pianta. D'altronde è appena necessario avvertirlo, né c'è lettore un po' fine che non se ne avvedrebbe. [...] Io devo ormai essere sincero: non so neppure materialmente, se queste siano invenzioni.⁸³⁶

Questa è solo una delle confessioni contenute in *LA BIÈRE DU PECHEUR*, confessioni che pongono il lettore in una sorta di *impasse* da cui è difficile uscire, soprattutto se ci si sofferma proprio sulla veridicità di quelle che viene scritto. A suffragare questa constatazione è sufficiente mostrare a titolo di esempio due occorrenze del testo che contribuiscono a creare quel cortocircuito tra lettore, testo e autore, una diffrazione sottolineata anche da Mario Lavagetto quando scrive che di fronte al lettore c'è solo il narratore con la sua parola messa per iscritto e che diventa dunque molto difficile tentare di delimitare

835 T. Landolfi, *Cancroregina*, in *Opere*, p. 564.

836 T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, Adelphi, Milano, 1999, p. 130.

l'inizio e la fine delle sue bugie. Partiamo dal primo caso esemplare, quando Landolfi, parlando della sua scrittura e di come la critica la inserisce nell'alveo di un genere, scrive:

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia «opera»; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, «autore di racconti fantastici». Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario, e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici...⁸³⁷

Dopo una simile dichiarazione, come si fa a credere a quello che Landolfi scrive? Come si fa a credere al «creatore del più articolato insieme di narrazioni fantastiche della letteratura italiana del Novecento»⁸³⁸ che precisa di non essere uno scrittore fantastico, di non essere lo scrittore che è? Eppure, già nella stessa dichiarazione, ci sono quei puntini di sospensione e quel «mi dispiace» che mettono in luce quanto questa stessa affermazione non possa essere considerata del tutto sincera, ma necessiti di essere indagata in ogni suo dettaglio, come d'altra parte tutte le parole che Landolfi scrive. Lo stesso scrittore non riesce a dare di sé che delle definizioni in negativo, come in *Rien va*, quando scrive: «Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa»⁸³⁹.

Una simile visione, insufficiente per sua stessa natura, va ad investire ovviamente anche il racconto autobiografico, e lo fa all'inizio del primo diario, nelle prime pagine di *Des mois*:

Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante* di Lucrezia Buti, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a

837 T. Landolfi, *Rien Va*, Adelphi, Milano, 1998, p. 78.

838 F. Amigoni, *Fantasmî nel Novecento*, p. 66.

839 T. Landolfi, *Rien Va*, cit. p. 81.

rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle passate opere e in me, fuorché... la vita.⁸⁴⁰

È lo stesso Landolfi a designare il suo stato come uno stato di insufficienza (ancora una definizione in negativo, questa volta in contrapposizione a D'Annunzio), a definire la sua scrittura come inadeguata a tradurre la propria interiorità, essendo parte di un luogo inattingibile dalla parola: «insufficienza – scrive Verdenelli – della parola a prodursi sempre uguale, vera e autentica, di fronte alle cose, alla realtà»⁸⁴¹. In questo senso l'esercizio dei diari mira ad allargare il cerchio del dicibile, perché si tratta di un'interrogazione ultima sulle modalità attraverso le quali è possibile tendere al massimo i limiti del linguaggio per restituire la realtà dell'esistenza. Obbedisce anche a questo desiderio allora l'andamento duplice della scrittura diaristica, continuamente oscillante tra la sincerità e la finzione quasi-romanzesca, seppure essa sia spesso mimetizzata, nel continuo offrire al lettore squarci di vita personale per poi corrompere quelle stesse storie con l'intervento di momenti di finzione. Si tratta dunque di uno stato di insufficienza della parola che si riversa anche nel campo che maggiormente dovrebbe essere posseduto dall'uomo, quello del racconto della sua vita: in questo Landolfi pare molto vicino a ciò che scrive Kafka, quando sottolinea come la confessione sia sin dall'inizio impossibile e affiancandola «con un perentorio segno di uguaglianza»⁸⁴², alla menzogna:

Confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, cioè la menzogna. Solo nel coro ci

840 T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, cit. p. 16.

841 M. Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, p. 211.

842 M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, p. 152.

potrebbe essere una certa verità.⁸⁴³

È interessante come le due definizioni di Kafka e Landolfi siano, pur nelle loro differenze – Kafka parla di un'impossibilità di tutta la letteratura, Landolfi della sua scrittura in particolare –, quasi sovrapponibili e dimostrare quanto per Kafka, come anche per Landolfi, la menzogna non sia solo una teoria astratta ma una via inevitabile quando si provi ad addentrarsi nel profondo dell'essere umano. Nelle lettere a Felice Bauer, lo scrittore praghese torna sull'argomento:

Qualora mi domandassi se sono stato sempre veritiero risponderi soltanto che davanti a nessuno ho trattenuto con tanta energia o, per essere ancora più preciso, con più energia che davanti a te, *menzogne coscienti*. Ho adottato varie volte il velo, molto poche volte la menzogna, premesso che ci possano essere “molto poche” menzogne.⁸⁴⁴

Questi motivi della scrittura autobiografica non tolgono il valore di rivelazione che la letteratura ha in sé, ma hanno invece il compito di mostrare la difficoltà insita in essa di consegnare un ritratto del tutto veritiero di chi scrive. La vera inadeguatezza che si trova a fronteggiare Landolfi riguarda un «discorso endofasico e incomunicabile» ed emerge quando pare riferirsi a «un altrove che non viene attinto dalla sua parola, che non può essere attinto da nessuna parola»⁸⁴⁵:

è l'altrove della propria segreta (e in definitiva a se stesso sconosciuta) interiorità, quello stato aurorale, ineffabile, della personalità vera, che sta oltre tutti i manierismi, le odissee di maschere, i contorcimenti e le

843 F. Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano, 1972, p. 931.

844 F. Kafka, *Lettere a Felice. 1912-1917*, Mondadori, Milano, 1972, p. 805. Corsivo mio.

845 A. Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido nei diari landolfiani*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 89.

acrobazie.⁸⁴⁶

I diari di Landolfi, pur non rispettando come detto i canoni teorici di quel tipo di scrittura, sono comunque uno sforzo sostanzioso che Landolfi compie nel tentativo di raccontare se stesso, di dare un ordine a tutti quei richiami, mediati ma riconoscibili, all'autobiografia dell'autore, rintracciabili nelle descrizioni di paesi o cittadine italiani, nelle grandi case decadenti, nella noia e negli incubi di una esistenza sempre uguale a se stessa. Il risultato di questa operazione è un corpo a corpo tra la scrittura e quello che essa non può portare sulla pagina ed è proprio questo scontro a far affiorare nei testi contravvenzioni alle regole di genere, bugie malcelate, e spesso anche evidenti, e confessioni di impossibilità nel portare ad un compimento il compito prefissato, cioè quello di indagare il legame tra letteratura e verità. Questo tema come ha acutamente notato Pampaloni attraversa tutta l'opera di Landolfi:

Tutta la sua opera non è che una variazione continua, sorretta da una fantasia sinuosa, dialogante, sottile, più loica che plastica, più vogliosa di esprimersi e confessarsi che di calarsi nell'invenzione anche se fertilissima di invenzioni; tutta la sua opera non è che una variazione continua della soluzione originale che egli dava a quel rapporto letteratura-verità: la verità è irraggiungibile, ma al tempo stesso è necessaria, incalzante, infinitamente provocatoria nella sua presenza ineffabile; e di fronte ad essa la letteratura è impotente a stringerla, e tuttavia onnipotente nell'ordine umano, poiché è l'unica arma con cui l'uomo, il poeta, può fronteggiare la verità della vita, impenetrabile, splendida e ostile.⁸⁴⁷

Tornando all'esempio del «porrovia» di cui si parlava poco sopra, come detto il termine ritorna anche in *Rien va*, in un passo particolarmente interessante per quanto riguarda questo tipo di ricerca:

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ G. Pampaloni, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura. 1948-1993*, p. 395.

Dallo studio per raggiungere il piano inferiore si deve attraversare...

Stanotte ho incontrato la bestia folgorosa.

Era lì nell'ombra.

Un tempo la chiamai Porrovio e la definii una parola.

Mentivo. È la mia bestia... BESTIA FOLGOROSA.⁸⁴⁸

A tredici anni dalla stesura di *Cancroregina*, nella sua seconda opera diaristica, il «porrovio» torna ad ossessionare la mente di Landolfi e offre al narratore autodiegetico che si confessa in *Rien va*, l'occasione per svelare di aver mentito nel suo racconto precedente. Il significante «porrovio» diventa così nello stesso tempo una «parola» e una «bestia folgorosa». Ancora una volta Landolfi trascina il lettore in una *impasse* da cui è difficile uscire e mina, ancora una volta, la sua credibilità di narratore. Si tratta in ogni caso del tentativo di Landolfi di dare una descrizione ad un oggetto sconosciuto, un oggetto fantastico, inesistente, uno dei mostri landolfiani come la «cania» e la «verania» di cui si è già discusso, oggetti definiti da Amigoni «vicinissimi al linguaggio, interamente fatti di linguaggio»⁸⁴⁹:

Donde vengono difatto queste strane parole su cui io non ho dominio, sorte d'un tratto e che mi son come estranee, se non dal fondo di una mia follia? [...] Bestia folgorosa: benché senza significato, sembrerebbe invero espressione tanto o quanto definitiva, da dover durare, con quello che ciascuno vorrà prestargli. Ma in primo luogo non ha alcun appiglio logico, né in alcuna maniera è premeditata.⁸⁵⁰

Un fantasma come il «porrovio», pur non intrattenendo rapporti con la

848 T. Landolfi, *Rien va*, p. 95.

849 F. Amigoni, *Fantasmî del Novecento*, cit. p. 82.

850 T. Landolfi, *Rien va*, cit. p. 95.

realità sortisce sullo scrittore un effetto simile a quello che provoca di solito un evento o un fatto del mondo fenomenico. Il «porrovio» è uno degli esempi in cui si può rintracciare ciò che scrive Sergio Romagnoli riguardo al fantastico di Landolfi, ovvero come «quel particolare fantastico che è solo landolfiano, nasca dalle parole e non da altro»⁸⁵¹.

Esiste anche da questo punto di vista, come detto poco prima per quanto riguarda la confessione, un rapporto intimo e indubitabile tra la poetica di Landolfi e quella di Kafka. Oltre ad essere uno dei modelli di Landolfi, Kafka appare in almeno due opere dello scrittore, in un racconto intitolato *Il babbo di Kafka* (di cui ci siamo già occupati) e in *Breve canzoniere* del 1971.

Particolarmente interessante è l'occorrenza in *Breve canzoniere* perché essa segna un punto di partenza importante anche per un'analisi retrospettiva sulla «bestia folgorosa», il «porrovio», e sull'utilizzo di questa parola che ricorre per ben due volte nell'opera landolfiana. Nel duetto tra i due personaggi landolfiani del racconto, una voce parla di «una creatura misteriosa che nella rete del pentagramma s'avvolge, s'intriga e batte il capo». La colta risposta dell'altra interlocutrice del dialogo, chiede se l'oggetto della sua definizione possa appartenere a Kafka e, più precisamente, al «suo *odradek*»⁸⁵². Non si tratta ovviamente di una citazione casuale, come abbiamo visto nulla è casuale nella scrittura di Landolfi, ma di un punto di contatto tra il «porrovio» di paternità landolfiana e l'«odradek» di natura kafkiana⁸⁵³, due significanti uniti

851 Sergio Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, p. 20.

852 T. Landolfi, *Breve canzoniere*, in *Opere. Vol. II*, p. 1219.

853 Mentre del porrovio landolfiano si sono già dati i riferimenti, l'«odradek» fa la sua comparsa all'interno dell'opera di Kafka nel racconto *Il tormento del capofamiglia*, nella raccolta *Un medico di campagna*. Dopo la constatazione della sua impossibile provenienza etimologica («C'è chi dice che la parola Odradek derivi dallo slavo. [...] Altri invece pensano che la parola venga dal tedesco, e sia solo influenzata dallo slavo. L'incertezza delle due interpretazioni consente, con ragione, di concludere che nessuna delle due dà nel segno»), il narratore ribadisce però la sua esistenza e ne dà una descrizione che tenta, pur nella sua sfuggevolezza, di essere precisa, ma che assume invece quell'alone di ineffabilità che poi corrisponde anche alla stessa natura dell'oggetto: «Naturalmente nessuno si darebbe la pena di studiare la questione, se non esistesse davvero un essere che si chiama Odradek. Sembra, dapprima, una specie di rocchetto da refe piatto, a forma di stella, e infatti par

da un'indubitabile analogia: come davanti alla parola «porrovio», anche davanti ad «odradek» è necessario che il lettore si fermi, trovandosi davanti ad una duplice scelta, pur conscio dell'impossibilità di una risposta definitiva ed univoca: si chiederà se si tratta di una semplice parola o di una cosa del mondo fenomenico.

La descrizione di Kafka mira a definire l'«odradek» nella sua inquietudine silenziosa, e quasi come un opposto del «porrovio», «bestia folgorosa», e mette in primo piano l'essere indefinibile di questa creatura, impossibile dire se cosa o parola e delimitare la sua esistenza al mondo reale o a quello fantastico, il suo essere fantasma in bilico tra parola e nulla. Ritornando a Landolfi, e alla ricorrenza del «porrovio» all'interno del suo diario, anche alla luce di quello che è emerso dal rapporto tra la sua poetica e quella di Kafka, è forse possibile tentare una definizione più precisa circa la natura di questi «mostri di linguaggio».

«Porrovio», «cania», «verania», sono tutti esempi della metalinguistica landolfiana; questi oggetti insistono come spie di inserzioni fantastiche all'interno della lingua, con la funzione di destabilizzare il lettore con un fantasma costruito interamente di linguaggio che, anche a causa della sua natura di perturbazione linguistica, si traduce anche in un estraniamento fisico. Lo scrittore Landolfi, colui che si confessa nel diario, rimane spaventato da questo essere che riconosce nella sua realtà, vicino a lui e sempre in agguato. Il suo tentativo non è però quello di far implodere il linguaggio dal suo interno attraverso semplici giochi di parole, ma è invece quello di afferrare «il nome che affiora nel corso di un'angosciante esperienza psichica, nel corso cioè di qualcosa di reale»⁸⁵⁴. La sua è dunque una lotta con il mondo reale e con le

rivestito di filo; si tratta però soltanto di frammenti, sfilacciati, vecchi, annodati, ma anche ingarbugliati fra di loro e di qualità e colore più diversi. Non è soltanto un rocchetto, perché dal centro della stella sporge in fuori e di traverso una bacchettina, a cui se ne aggiunge poi ad angolo retto un'altra. Per mezzo di quest'ultima, da una parte, e di uno dei raggi della stella dall'altra, quest'arnese riesce a stare in piedi, come su due gambe». F. Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*, in *Racconti*, Mondadori, Milano, 1970, p. 252.
854 F. Amigoni, *Fantasmî del Novecento*, cit. pp. 86-87.

parole attraverso cui questo mondo può dirsi, aspetto che un passaggio di *Des mois* esemplifica molto bene: «La nostra vita interiore si svolge tutta tra un'illusione di dominio sugli oggetti e un'umile richiesta ad essi. Richiesta di che? Evidentemente del nostro proprio volto»⁸⁵⁵. Emerge ancora una volta dunque da un lato «la vanità, l'impotenza della parola di fronte al vero assoluto» e dall'altro la «consapevolezza gelosa, sacrale, di un segreto racchiuso nell'esistenza»⁸⁵⁶.

E, riguardo al rapporto tra questa vita, la scrittura e la letteratura, Landolfi era stato ancor più lapidario pochi anni prima in *Rien va*:

Basta! Non sarebbe meglio abbandonare questo dannato diario e cercare un mezzo più onorevole di digestione, un digestivo o aperitivo meno amaro, e meno avverso alla mia fondamentale indifferenza? Tutto mi sforza, e io stesso, il più accanito violentatore di me, perfino in queste pagine mi incalzo. [...] No, di qui non esce e non può uscire nulla; se non questo, che poi qualche mio discendente leggerà senza a sua volta cavarne nulla e senza, al solito, neppure capire di che si tratta. E per codesti posteri s'avrebbe a sudare e rappresentare una condizione etc.? No davvero: la letteratura è sempre una diversione e un divertimento. Non serve a nessuno, quella scritta; e l'altra, che sarà forse la vera, è fumo che si addensa un attimo e subito si disperde, e non si può acchiappare. La letteratura non è vita (semplice constatazione, del resto, senza giudizio).⁸⁵⁷

Ma di quale letteratura parla Landolfi, definendola «diversione» e «divertimento», che è «fumo» e che «non è vita»? Ci troviamo davanti a quella che lo stesso Landolfi definisce una «inadeguatezza» della sua parola nel descrivere il mondo fenomenico, perché la sua scrittura è un tentativo di allargare il cerchio del dicibile, è il tentativo che, come detto, Andrea Cortellessa riassume «nell'eterno corteggiamento dell'ineffabile»⁸⁵⁸. Landolfi

855 T. Landolfi, *Des mois*, Longanesi, Milano, 1972, p. 69.

856 G. Pampaloni, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura. 1948-1993*, p. 447.

857 T. Landolfi, *Rien va*, cit. pp. 94-95.

858 A. Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido nei diari landolfiani*, in I.

cerca di dare un nome al mondo di ombre di cui parlano Freud e Lacan e a partire dal quale il linguaggio è edificato, in quei luoghi in cui «la logica si sconcerta per la disgiunzione che esplode fra l'immaginario e il simbolico»⁸⁵⁹.

Connotandosi così, l'esperimento di scrittura diaristica non può che farsi impossibile portatore di una precisa descrizione di sé e del mondo, ma resta un documento che testimonia il conflitto interno al linguaggio e all'uomo. Ciò che anche qui muove Landolfi, come nei suoi importanti lavori su Gogol, Puskin e Leskov tra gli altri, è la traduzione⁸⁶⁰, unica modalità per rispondere a quell'inadeguatezza di cui si è parlato in precedenza, poiché il «testo interiore» è un testo che non è possibile a dirsi né a scriversi, ma solo a tradursi.

Il compito del traduttore si fa però più difficile quando il campo su cui deve lavorare è quello dei sogni⁸⁶¹, dove si incontra un'incertezza tra reale e fantastico. Si può leggere per esempio questo passo tratto da *Des mois*:

Ho sognato l'altra notte qualcosa. Che cosa, mio Dio? ... V'era uno spessore, un diaframma, e una convergenza. Oh, e si può mai riferire d'un sogno o di checchessia con simili parole? Ebbene, non ne conosco altre... V'era anche un ordine: grafico, ossia dell'ordine degli ordini grafici, o in ciò mi pare di poterlo ora tradurre: un nerume, una negrezza ritmica. Eppure non era di certo un sogno musicale. Infine, per approssimazione, giungo ora a uno spartito (pentagramma) di Debussy: quasi gotico, da cattedrale. Spartito inesequibile il mio, si capisce, e senza senso possibile. Comunque propongo di chiamare sogni-spartito o sogni-pentagramma certi sogni vuoti alla ragione ed ai sensi medesimi, che oscuramente ci additano la nostra inimmaginata origine.⁸⁶²

Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, cit. p. 91.
859 J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, cit. p. 824.
860 Anche Eugenio Montale, in una recensione a *Rien va* apparsa sul Corriere della Sera, scrisse che Landolfi «quando scrive in proprio, non fa altro che tradursi, tenendo nascosto in sé l'originale». Cfr. E. Montale, *Rien va*, Corriere della Sera, 20 giugno 1963.
861 Dal punto di vista del racconto dei sogni, molto ricorrente in *Des mois*, con meno frequenza, ma pur sempre presente, anche negli altri diari, Landolfi costruisce una specie di raccolta in cui confluiscono. Landolfi mostra la difficoltà insita nel loro linguaggio ai fini della loro comprensione (creando tra l'altro un simpatico personaggio psicoanalista proprio in *Rien va*).
862 T. Landolfi, *Des mois*, p. 88.

Qui il traduttore non sembra venire a capo di questo difficile compito e sembra ammettere la sua sconfitta: per quanto la forma della sua scrittura cerchi di narrare la vita e il reale, essa non potrà mai avvicinarvisi del tutto, non potrà mai riuscire a rappresentarla e a consegnarne un quadro totalmente incondizionato e veritiero: «il sogno rimane irraggiungibile e irriproducibile dalla parola; mentre tutti sanno che la parola può tutto, che nulla per Dio può sottrarsi al suo impero, se sia di questa terra»⁸⁶³.

Tutto ciò che si è detto circa i diari di Landolfi, ovvero circa quel lavoro costante sulla parola affinché diventi fedele rappresentante della vita, viene dallo stesso autore ripetutamente ricordato, sottolineandone però, ogni volta, la difficoltà:

Ma la votaggine di tutto ciò comincia a pesarmi insostenibilmente. Sarà possibile, intendo sempre materialmente possibile, seguitare a coprir questi fogli? [...] Sarebbe necessario, doveroso interrompere questo scritto. Credo invece che lo continuerò; e spero a caso.⁸⁶⁴

O ancora, sempre in *LA BIÈRE DU PECHEUR*, scrive Landolfi⁸⁶⁵: «Ho sciorinato tante parole ma nessuna di quelle che avrei voluto. E so che è inutile continuare. Non c'è più modo di rompere questa catena, non posso strappare il bavaglio che mi hai messo»⁸⁶⁶.

Eppure, nello stesso momento, come testimonia in più punti *Rien va*, la scrittura di se stessi diviene, seppur non catalogabile in tutto e per tutto come

⁸⁶³ *Ivi*, p. 90.

⁸⁶⁴ T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, pp. 35-37.

⁸⁶⁵ Parole non diverse da queste usa Kafka nei suoi diari per descrivere e al tempo stesso tentare di esorcizzare il fastidio e la nausea dello scrittore verso la propria opera quando ancora essa è informe ed inerme, non ancora completa: «L'inizio di ogni novella è anzitutto ridicolo. Forse c'è da disperare che questo nuovo organismo ancora incompiuto e dappertutto sensibile possa mantenersi in vita nella compiuta organizzazione del mondo che, come ogni organizzazione compiuta, aspira a conchiudersi». F. Kafka, *Confessioni e diari*, p.

⁸⁶⁶ T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR*, p. 105.

diaristica e seppur sottostante all'idea che «le parole non contano»⁸⁶⁷, un scrittura necessaria, attraverso la quale è possibile affrontare la questione del linguaggio e, quindi, la radicale identità dell'uomo:

Si può giurare che io non avrei, in primo luogo messo penna in carte, e comunque cominciato a scrivere questo diario, non fosse stato per necessità (igienica). Codesto aggettivino tra parentesi è in senso letterale; non di igiene dello spirito si tratta, ma del corpo; queste qualunque pagine son quelle che mi permettono in questi giorni di sopravvivere fisicamente.⁸⁶⁸

Lo scacco a cui giunge Landolfi ricorda in parte anche quello a cui va incontro Breton, in *Nadja* per esempio, ma anche nei suoi altri libri dal carattere narrativo⁸⁶⁹: pare infatti che ogni avventura, ogni occasione della vita debba «essere solo vissuta e non scritta» perché «riferire il reale è un atto improprio, fatalmente destinato al fallimento»⁸⁷⁰.

Una delle motivazioni che stanno alla base di questo fallimento è anche l'insufficienza che il normale linguaggio porta in sé ne riuscire nel darne conto: se si intende anche in questa chiave l'esperienza surrealista sulla parola, allora anche il caso di Landolfi può ad essa essere avvicinato, come si è accennato in precedenza, in maniera ancora più profonda che dei surrealisti stessi perché realmente, in ogni pagina, l'opera di Landolfi si spinge alla ricerca di un eloquio che assicuri un'aderenza al reale ma, non potendoci arrivare, è allora spinto a rappresentare una seconda realtà, una surrealtà, di cui avverte continuamente, e con sofferenza si potrebbe

867 *Ivi*, p. 108.

868 T. Landolfi, *Rien va*, cit. p. 19.

869 Nota è l'avversione che aveva Breton nei confronti della parola romanzo ma anche della letteratura più in generale. Sono esemplificativi i passaggi dedicati per esempio nel Primo manifesto del surrealismo. Come nota Giovanna Angeli, per definire *Nadja* «vengono usati due volte il termine *récit*, due volte *l'anodino histoire* e quattro volte il generico *livre*». G. Angeli, *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 58.

870 *Ibid.*

aggiungere, ogni limite.

COME UNA CONCLUSIONE

“Il piacere a pezzi;
la lingua a pezzi;
la cultura a pezzi”
Roland Barthes

L'andamento di questo studio ha seguito una forma lineare, indagando nelle produzioni di tre autori i legami, le vicinanze o gli iati rispetto alla letteratura di stampo surrealista proveniente dalla Francia. Il tentativo che ha mosso questa ricerca è stato quello di indagare la fisionomia che una scrittura surrealista ha assunto in Italia attraverso le opere di tre autori, più o meno direttamente legati ai coevi movimenti d'Oltralpe. Assecondando una struttura circolare, a cui ben si presta questo materiale, uno dei luoghi che ha segnato l'inizio di questa ricerca può figurare anche come la chiave per tentare di individuare alcuni possibili momenti conclusivi, seppur forse di conclusioni definitive è raramente possibile parlare quando ci si riferisce allo studio della letteratura.

Gianfranco Contini nel suo *Italie magique*, presentando un'antologia di racconti italiani all'insegna di una «sensibilità magica», ha scritto: «ecco del magico senza magia, del surreale senza surrealismo»⁸⁷¹. Per Contini, com'è noto, questa materia narrativa eccezionale non è patrimonio dei soli surrealisti, vittime a suo parere di «scaricare l'intelletto con procedure essenzialmente intellettuali»⁸⁷², e la sua proposta critica si articola allora intorno al «nodo tra surrealismo francese e realismo magico bontempelliano», procedendo nel tentativo di «contrastare il primo quanto di andare oltre il secondo»⁸⁷³. Questi presupposti teorici e metodologici sono ciò che comporta l'esclusione dalla raccolta⁸⁷⁴ di autori che si siano avvicinati al movimento surrealista, come è il

871 Vd. *supra*, p. 239.

872 G. Contini, *Prefazione*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, p. V.

873 B. Sica, *Massimo Bontempelli e l'«Italie magique» di Gianfranco Contini*, in «Bollettino '900 – Electric Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, 2010. <https://boll900.it/2010-i/W-bol2/Sica/Sica> (ultimo accesso 17 gennaio 2019)

874 Per un'accurata e dettagliata analisi sulla natura del libro di Contini e sulla sua ricezione, si rimanda a B. Sica, *L'Italia magica di Gianfranco Contini: storia e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2013.

caso di Delfini, o addirittura, seppure con modalità peculiari, ne abbiano preso parte, come Savinio ⁸⁷⁵.

La natura della scelta continiana sembra allora suonare come una legittimazione della rosa di autori che in questo lavoro si sono presi in considerazione, soprattutto per ciò che riguarda, appunto, Savinio e Delfini, esclusi proprio perché considerati surrealisti. Ma pure il ragionamento su Landolfi trova nel discorso di Contini una sua legittimazione se si presta ascolto alle parole che introducono i racconti antologizzati dello scrittore di Pico. Lì Contini infatti, oltre a sottolineare innanzitutto come Landolfi possa essere considerato un diretto successore di autori che saranno punto di riferimento per i surrealisti francesi, argomento a cui si è dedicato spazio in questo lavoro, parla «delle ossessioni, delle bizzarrie, delle immaginazioni stravaganti che formicolano sulla sorvegliatissima pagina di Landolfi» ⁸⁷⁶ e getta anche sullo scrittore una luce che non sempre la critica asseconda, annotando la sua conoscenza della psicoanalisi e il fatto che sia «perfettamente al corrente dell'esperienza surrealista» ⁸⁷⁷. Infine, nella *Postfazione* che Contini scrisse per la traduzione italiana del volume nel 1988, pur parlando in maniera *tranchant* della produzione landolfiana successiva all'edizione francese dell'antologia e quindi posteriore al 1946, scrivendo di «una prevedibilità onorevole ma leggermente delusiva» ⁸⁷⁸, lo inserisce nel gruppo di coloro che hanno prolungato nella stessa direzione la propria opera narrativa. E dunque, anche in questa occasione, se si scegliesse di seguire le categorie continiane, si sarebbe abbastanza certi di aver percorso una strada già segnata da uno dei maggiori critici e conoscitori della letteratura italiana perché se già il Landolfi delle

875 In un'intervista a «Il Giornale», Contini, interpellato a seguito delle scelte degli autori in occasione della traduzione italiana del volume del 1988, disse riguardo a Savinio: «ero soprattutto attento alle ricerche surreali, purché indipendenti dalle provocazioni intellettualistiche del surrealismo: perciò esclusi Savinio». Citato in B. Sica, *Massimo Bontempelli e l'«Italie magique» di Gianfranco Contini*.

876 G. Contini, *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, p. 191.

877 *Ivi*, p. V.

878 G. Contini, *Postfazione 1988*, in *Ivi*, p. 249.

prime opere costeggia il surrealismo, così accade, come si è tentato di mostrare, anche per alcune di quelle successive.

II

Sulla difficoltà della definizione di un surrealismo italiano non si ritiene qui necessario insistere, ne sono manifesta testimonianza le pagine precedenti, ma è forse necessario, a lavoro concluso, mettere in luce alcuni degli strumenti teorici che hanno mosso questa analisi. Questo si fa solo alla fine del lavoro perché sia così possibile valutarne la funzionalità *à rebours*, una volta esperita la peculiare modalità attraverso la quale si mostrano i punti di contatto, vari e multiformi, tra le opere degli autori e la scrittura surrealista.

La natura spezzettata che la relazione tra la letteratura italiana, gli autori qui trattati in particolare, e il surrealismo francese ha assunto è ciò che ha portato a prediligere un'indagine che trovasse i suoi punti di origine negli scricchiolii che risuonano tra le pagine, nei vuoti interpretativi che richiamavano l'attenzione dello sguardo critico. Una predilezione dunque per quelle «spie»⁸⁷⁹ all'interno del testo che consentono di acquisire una leggibilità totale dell'opera proprio partendo da esse⁸⁸⁰, da piccoli indizi rivelatori, dettagli apparentemente di secondo piano o dati accessori. «Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla»⁸⁸¹ ha scritto Carlo Ginzburg e proprio da una simile metodologia di lettura del testo siamo partiti, perché si tratta di quella che si crede essere la chiave maggiormente funzionale alla frammentazione e alla natura instabile del surrealismo in Italia.

879 Con questo termine si fa qui riferimento al «paradigma indiziario» di cui parla Carlo Ginzburg nel suo saggio *Spie*. Cfr. C. Ginzburg, *Spie, in Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2012.

880 Si fa qui riferimento anche alle opere del gruppo di studiosi appartenente a quella che si è definita prima dell'«estetica della ricezione» e in particolare a W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*.

881 C. Ginzburg, *Spie, in Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, p. 191.

Gianni Celati, proprio citando anche le forme del surrealismo, ha scritto in merito a questa natura spezzettata che essa è l'espressione più aderente e radicale del moderno:

Da Rimbaud al Dada ai Surrealisti, l'imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con la passione per frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia: nuovi silenzi che sorgono là dove poco prima c'era un linguaggio capace di parlare dell'esperienza originale e delle motivazioni di quegli oggetti.⁸⁸²

Si tratta allora di indagare «l'oggetto dimenticato che emerge come scarto o detrito»⁸⁸³ e da lì ricercare la chiave di accesso alla natura più profonda del testo. La necessità di «lavorare con piccoli indizi»⁸⁸⁴ è stata allora dettata dalla scelta di prendere in considerazione «smagliature e lacune, vuoti, cedimenti»⁸⁸⁵ che sono il punto di emergenza di un altro, e certo più recondito, senso.

III

In ognuno degli autori qui studiati si sono rintracciati punti di contatto e aderenze rispetto alla letteratura di stampo surrealista, in particolar modo per quanto riguarda l'opera del teorico francese André Breton. È però anche evidente come per ognuno di questi autori il discorso abbia seguito delle curvature autonome, condizione dettata da fatti biografici (la frequentazione per esempio di Alberto Savinio con gli scrittori e gli artisti surrealisti o il periodo trascorso a Parigi da Delfini) oppure dalla naturale discrepanza tra i gruppi di

882 G. Celati, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 187.

883 Ivi, p. 188.

884 Si fa qui riferimento al paradigma ermeneutico definito da Mario Lavagetto. Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

885 M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, p. 123.

opere, anche all'interno della produzione di uno stesso autore. Ci si era prefissati infatti non di teorizzare un'ipotetica appartenenza di questi scrittori ad un gruppo coeso e affiatato come in Francia, discorso impossibile in Italia per vari motivi ⁸⁸⁶, ma di valutare se ci fosse stata un'incidenza della carica surrealista nelle opere di questi autori. Seppure con tutte le differenze tra caso e caso, si crede, a lavoro ultimato, di poter affermare che in Italia ci sono stati dei momenti in cui un determinato gruppo di autori ha prodotto una letteratura di stampo surrealista, magari non assumendo *in toto* ciò che i dettati teorici bretoniani suggerivano, ma certamente carpandone, e processandone, delle parti.

In Savinio, per esempio, l'attenzione per aspetti appartenenti al mondo della psicoanalisi – dall'attenzione sull'inconscio ad una nuova illustrazione delle relazioni familiari, ma soprattutto all'interesse smisurato per il mondo del sogno –, sono ciò che ha aperto la sua scrittura a quello spazio liminare tra realtà e sogno che compone parte della sua opera, spazio privilegiato nel quale catturare le ombre del reale, che continuamente fuggono invece dalla normalità. Questo si riversa in una scrittura immaginifica, ricca di simboli e allegorie che a buon diritto portano Breton a sostenere l'adesione di Savinio all'epopea surrealista e a inserirlo anche nella sua *Antologia dello humour nero*.

Delfini invece è lo scrittore che in maniera più consapevole opera la scrittura di un testo seguendo il dettato teorico surrealista: *Il fanalino della Battimonda* risulta infatti una peculiarità all'interno della letteratura italiana, un tentativo deciso e consapevole in direzione degli sperimentatori francesi, con l'utilizzo del dettato automatico o con la predilezione, anche in questo caso come in Savinio, di uno stato di realtà confuso e allucinato ⁸⁸⁷. Ma l'idea che ha

⁸⁸⁶ Ci si riferisce qui, tra l'altro, alla strenua opposizione del fascismo, per esempio, all'ingresso della psicoanalisi in Italia, alle resistenze della Chiesa verso i nuovi spazi dell'inconscio o al vaticinio di Benedetto Croce. Come detto quando ci si è occupati di questo argomento, resta imprescindibile il testo M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*. Si rimanda in questa sede, per uno sguardo più esteso, a M. David, *Letteratura e psicoanalisi*, Milano, Mursia, 1976.

⁸⁸⁷ Su questo aspetto in particolare si rimanda, oltre che alle pagine precedenti su Delfini,

guidato lo studio della sua opera si attesta anche sulla convinzione che di quella stagione Delfini continui a portare i segni pure nella sua produzione successiva, e non solo nei racconti o nelle varie prose, ma anche nella sua opera poetica in cui il surrealismo entra però utilizzando modalità differenti. Si è discusso infatti dell'organizzazione della pagina poetica, con l'utilizzo della tecnica del *collage* per esempio, ma poi anche della furia dell'ispirazione poetica, della rabbia iconoclasta verso il mondo borghese o dello sforzo che lo scrittore mette nel tentativo di operare uno scardinamento della lingua poetica per come viene classicamente intesa.

In Landolfi, infine, la riflessione su una sua adesione al surrealismo acquista un carattere, come è emerso dallo studio, più problematico. Ad assumere un valore rivelatorio di testimonianza sono però i testi su cui ci si è concentrati, in particolare quelli delle prime prove tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, dove alcune occorrenze in comune sono evidenti, in particolare per quanto riguarda il tipo di ambientazione delle vicende. Non contento di essere definito dai critici «scrittore fantastico», giudizio «sommamente lusinghiero»⁸⁸⁸ ma a suo parere non aderente al vero⁸⁸⁹, Landolfi utilizza uno stile letterario che in effetti non può propriamente definirsi fantastico perché le sue narrazioni vivono in verità all'interno della realtà, ne trasfigurano i caratteri ma ne restano sempre ben ancorate, generando invece una *surrealtà*, per come definita da Breton nei suoi *Manifesti del surrealismo*. Una delle chiavi utilizzate da Landolfi, e sulla quale si è ritenuto porre particolare attenzione, è riferita al lavoro incessante che lo scrittore compie sul linguaggio, tirato ben oltre i suoi limiti per tentare una riappropriazione che consenta di dare descrizione di questo nuovo e peculiare statuto del reale. Si è inoltre tentato di dare una

anche a G. Ungarelli, *Antonio Delfini fra memoria e sogno. Prove di lettura*, Roma, Bulzoni, 1973. Per un'analisi invece dei continui passaggi tra i diversi piani di realtà nell'opera di Delfini, il breve ma denso S. Calabrese, *Antonio Delfini verofinto. Una metalessi italiana*, Udine, Forum Edizioni, 2007.

888 Vd. *Supra*, p. 349.

889 Sulla possibile interpretazione di questa che sembra una dichiarazione più provocatoria nei confronti dei critici che veritiera, ci si è già soffermati in precedenza.

definizione di questa particolare relazione con la scrittura di matrice surrealista, chiamandola un «surrealismo archeologico», perché più che dai suoi contemporanei ⁸⁹⁰, Landolfi trae ispirazione da scrittori del Settecento e dell'Ottocento che sono gli stessi che assumono il ruolo di numi tutelari per Breton e compagni.

IV

L'impressione che si ricava riguardo questi autori va appunto verso ciò che si scriveva poco sopra, ovvero che pur nella difficoltà di dare un aspetto uniforme a questa relazione, esistono numerosi luoghi in cui le loro esperienze si incrociano con alcuni nuclei, decisivi, della poetica surrealista, seppure di un'appartenenza decisa e senza cedimenti si possa solo in pochi casi parlare. Sarebbe qui opportuno fare un discorso sull'andamento nella storia della letteratura italiana perché spesso essa non ha trovato un allineamento ufficiale e cronologico con ciò che accadeva in fuori dai confini nazionali: nonostante questo la nostra letteratura è sempre stata ricettiva verso ciò che si muoveva fuori, ma riportando questi nuovi caratteri in una maniera differente, talvolta innovativa e originale, quasi mai in chiave semplicemente epigonica. Sembra che anche con il surrealismo si possa pensare ad un itinerario simile perché l'ipotesi che qui si sente di poter sostenere è che alcune delle opere di cui si è

890 Landolfi, in una lettera del 1962 ad Angelo Maria Ripellino riguardante i suoi lavori di traduzione per Einaudi, parla anche di Alfred Jarry: «Ma (come ebbi a dire all'Einaudi e come risulta dal fatto che egli mi fu e forse mi è attribuito quale maestro, ispiratore, etc.) io non l'ho mai letto né veduto. Vorrei dunque, in realtà, prima di decidere, guardarlo almeno in faccia: ho paura che sia uomo bizzarro, e io mal tollero le bizzarrie. Può, sicché, l'editore mandarmi i testi?». In un secondo momento, anche se la traduzione non si farà mai, dirà che considererà la faccenda della traduzione «ma sempre, lo confesso, con poco entusiasmo». I. Landolfi, «Il piccolo vascello solca i mari». *Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006). Vol. 1: A carte scoperte. L'autore e il traduttore: una biografia di Landolfi attraverso il rapporto coi suoi editori, le riviste, il pubblico, i contemporanei*, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2015, p. 205. Si approfitta di questa citazione nelle conclusioni per segnalare l'assoluta ricchezza e l'inesauribile tesoro rappresentato da questi due volumi, indispensabili per la scrittura della parte di questo lavoro su Tommaso Landolfi.

fino a questo punto discusso costituiscono alcuni tra i risultati più interessanti di una letteratura, anche, seppur obliquamente, surrealista. Paragonate in effetti anche con alcune opere di scrittori dichiaratamente surrealisti, quelle italiane certo sostengono il confronto e in alcuni casi addirittura, come ha sostenuto per esempio Ugo Piscopo per il caso di Savinio, sono «più avanti del fondatore del surrealismo»⁸⁹¹

V

Da un punto di vista di storia della letteratura, è possibile prendere in esame anche un'adesione al surrealismo in Italia negli anni in cui l'esperienza francese si era se non del tutto assorbita certo molto ridimensionata⁸⁹². Silvana Cirillo parla a questo riguardo di «un'esplosione tarda e a fuochi isolati»⁸⁹³, individuando in alcuni scrittori di generazioni successive a quella degli altri italiani qui studiati, l'utilizzo e la messa in opera di alcune suggestioni direttamente legate alle teorizzazioni del surrealismo. Ovviamente, se già per gli scrittori di cui qui si è parlato l'appartenenza o l'adesione al surrealismo non è mai netta né priva di dubbi, anche per scrittori successivi la declinazione che queste suggestioni prendono non può che assumere un andamento frammentato e obliquo anche solo, ad un livello più superficiale, a causa delle modifiche che l'estetica dei testi letterari continuamente subisce con il passare degli anni. Eppure una ricerca che proceda in questa direzione, linea che in questo lavoro si è deciso di non trattare perché meritevole di uno studio approfondito e autonomo sia per ampiezza sia perché da questi presupposti certo nasce ma per poi ovviamente distaccarsene, risulta molto interessante perché consentirebbe

891 U. Piscopo, *Alberto Savinio*, p. 170.

892 Fornisce un utile e puntuale punto di partenza per un'analisi che proceda in questa direzione U. Piscopo, *Un filone scomodo, il surrealismo in Italia*, in «Quaderni storici», vol. 12, n. 34, 1977, pp. 135-140.

893 S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 19.

non solo di mettere ancora in luce le motivazioni del ritardo che segna questo tipo di scrittura in Italia, ma anche di analizzare un certo numero di opere attraverso una chiave suggestiva e nuova oppure fornire gli strumenti per immaginare un itinerario che leghi questi scrittori posteriori a quelli di cui si è parlato qui fino a questo momento (si tacciono ovviamente per il momento i naturali problemi di definizione che sarebbe necessario affrontare per impostare un simile discorso). Gli autori da cui prende le mosse Cirillo nel suo studio sono Anna Maria Ortese e Luigi Malerba.

VI

Per quanto riguarda la scrittrice restano emblematiche alcune pagine de *L'iguana*, romanzo in cui, per esempio, lo strano essere che compare nel titolo, figura ibrida tra animale e donna, ricorda da vicino la Gurù landolfiana, soprattutto per quel sentimento oscillante tra il disgusto e il fascino che Daddo, il protagonista, prova nei suoi confronti. Ma non solo in questa occorrenza risiede l'interesse per un'analisi che vada in questa direzione, ma, più in generale, per un'impostazione della materia narrata che vive da vicino di quello sdoppiamento tra la realtà e la sua negazione, come alcune parole proprio tratte da *L'iguana*, stanno a dimostrare:

Così non meravigliarti, Lettore, se la malattia che da tempo minacciava il nostro conte, morto vivente nella sua classe, è esplosa nei modi tremendi che vedi, rivelando la sotterranea malinconia, la straziata esigenza di realtà.⁸⁹⁴

Sembra essere proprio una «esigenza di realtà» ciò che spinge Ortese alla creazione di questo particolare mondo⁸⁹⁵, che vive in una «visione

894 A. M. Ortese, *L'iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p.161.

895 Si veda su questo un altro saggio di Silvana Cirillo che indaga la questione in maniera più strettamente connessa con i dettati teorici del surrealismo. Cfr. S. Cirillo, *Tra realismo*

surrealista»⁸⁹⁶: come si è detto più volte, il surreale, per come definito da Breton, si muove proprio in questa direzione, nella ricerca di una realtà che risponda in maniera più fedele possibile al sentire più profondo dell'essere umano. In Ortese inoltre è possibile seguire anche un percorso della scrittura che si riferisce ai paesaggi e ai fantasmi di de Chirico, sorprendentemente vicini ai fantasmi e alle presenze che popolano le case dei suoi racconti, oppure rintracciare un'importante definizione della sua scrittura e del rapporto tra essa, la realtà e il sogno: «scrivere è come sognare»⁸⁹⁷ scrive infatti Ortese. Anche nei racconti si respira un'infatuazione simile, come nel palazzo di *Sulla terrazza sterminata*, che sorge in un quartiere che dà «l'idea di un'antica, vasta necropoli»⁸⁹⁸ che non può non ricordare ancora i soggetti dipinti da de Chirico, le sue ambientazioni surreali e l'isolamento metafisico, così come, tenendo in mente i manichini del pittore, nei racconti⁸⁹⁹ di Ortese sorgono figure inquietanti e silenziose, come in *La casa del bosco*.

Più in generale, lo sguardo di Ortese è assimilabile a quel «doppio sguardo»⁹⁰⁰ sulla realtà di cui parla Leopardi nello *Zibaldone* che permette di vedere una seconda specie di realtà, vicina al fenomeno della *rêverie* e del sogno a occhi aperti piuttosto che al sogno vero e proprio: ancora, una surrealtà.

Anche l'opera di Luigi Malerba certo pare intrattenere un rapporto con il surrealismo, incarnato anche in questo caso dalla ricorrente trasfigurazione della realtà: in *Il serpente* per esempio l'autore procede in un continuo modellamento della narrazione attraverso l'utilizzo di memoria, sogno e realtà, oppure nel romanzo *Il salto mortale*, che emblematicamente si apre con una

magico e surrealismo: il mondo visionario di Anna Maria Ortese, in «L'Illuminista», pp. 436-453.

896 C. Della Coletta, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», vol. 76, n. 3, pp. 371-388, p. 371.

897 A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 94.

898 A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 140.

899 Ci si permette qui di rimandare a M. Moca, «Eppure volava». *In sonno e in veglia e il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, «Bollettino '900 – Electric Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, 2018.

900 G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1996, p. 4418.

interrogazione che già frantuma la normale considerazione della realtà («me lo sogno o lo senti anche tu? Da dove viene? Dal Cielo, dalla Terra?»⁹⁰¹), si assiste ad una destrutturazione della trama e della storia, con un intervento deciso sulle matrici del linguaggio, anche qui mostrate nel loro stato di emergenza, quello che non riesce a comunicare la realtà e il suo andamento, e che quindi trova rifugio in una scrittura dettata quasi da un automatismo psichico e dall'inconscio, e che finisce per coinvolgere nella narrazione tutti i fantasmi del sogno e della narrazione. Ma anche nelle sue prose più brevi e frammentarie⁹⁰², Malerba sembra ubbidire ad una considerazione della letteratura come gioco, con un utilizzo massiccio di tecniche di straniamento o di ribaltamento della classica prospettiva attraverso la quale vedere le cose, che richiama da vicino le tecniche Dada e del surrealismo.

VII

L'analisi si può poi ovviamente ampliare e andare oltre ai casi sopra descritti: un'operazione di questa portata, per quanto riguarda il versante della poesia, è stata messa in atto da Beatrice Sica con il suo *Poesia surrealista italiana*:

Durante la sua vicenda novecentesca la poesia italiana è stata percorsa da una tensione al surreale che ha avuto diverse ragioni e ha trovato esiti diversi, variamente incoraggiata, nel tempo, tra paure e attrazioni, ripulse e amori suscitati dall'ipotesi di un abbandono al flusso automatico della parola. Se il surrealismo propriamente detto è stato fenomeno francese e in Francia è nato e si è sviluppato, è pur vero che nella poesia italiana è comparso qualcosa di molto vicino ad esso prima ancora dell'atto di nascita oltralpe.⁹⁰³

901 L. Malerba, *Salto mortale*, Torino, Einaudi, 1985, p. 3.

902 Si vedano per esempio, tra le ultime pubblicazioni di Malerba: L. Malerba, *Storiette e storiette tascabili*, Macerata, Quodlibet, 2016; L. Malerba, *Consigli inutili*, Macerata, Quodlibet, 2014; L. Malerba, *Galline pensierose*, Macerata, Quodlibet, 2014.

903 B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 9.

L'antologia di testi poetici curata da Sica copre un periodo di tempo che va dal 1909 fino al 1969, da Dino Campana e Ardengo Soffici a Giuliano Scabia e Ferdinando Albertazzi, mettendo dunque in luce una linea surrealista all'interno della nostra poesia. Scavando tra le resistenze della tradizione, i componimenti antologizzati da Sica mostrano come sia in effetti esistita una seduzione verso un flusso libero e automatico della parola e verso le suggestioni del sogno e dell'inconscio.

Assecondando ciò che scrive Sica, e che la trova in accordo con ciò che è stato da altri in precedenza annotato, in Italia si ha qualcosa di molto vicino al surrealismo «prima ancora dell'atto di nascita oltralpe»: in seconda battuta, si può analizzare anche il ritardo nella ricezione e nella messa in pratica di alcuni dei nuclei teorici della scuola francese e arrivare a tracciare un arco cronologico della stagione surrealista in Italia eretica, perché anticiperebbe la Francia grazie al vaticinio dei fratelli de Chirico e ne supererebbe anche la fine, e impressionante per qualità e varietà delle opere prodotte.

Ma si tratta appunto di una storia che resta, per il momento, in territori ancora inesplorati.

BIBLIOGRAFIA

Agamben Giorgio, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017.

Id., *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Id., *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 2008.

Id., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.

Agostino Antonella, *Il piccolo surrealismo di Antonio Delfini: Il Fanalino della Battimonda*, in «Critica Letteraria», anno XXXVI, I, n. 142.

Amigoni Ferdinando, *Fantasmî del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

Id., *Noli tangere matrem*, «Il piccolo Hans», 4, 1998

Ancona Leonardo, *Il debito della chiesa alla psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Angeli Giovanna, *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Bachelard Gaston, *Lautréamont*, Milano, Jaca Book, 2010.

Id., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006.

Id., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006.

Bachmann Ingeborg, *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Adelphi, 409

Milano, 1998.

Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

Bagnoli Paolo (a cura di), *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

Barilli Renato, *L'arte contemporanea. De Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Beccaria Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.

Bellini Davide, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

Id., *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.

Id., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006

Id., *I Passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

Id., *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi, 1979.

Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.

Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.

Benussi Cristina, *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in «Humanitas», LIV, n. 4, agosto 1999.

Biagini Enza, Nozzoli Anna, *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2000.

Binni Lanfranco, *Potere surrealista*, Milano, Meltemi, 2001.

Blanchot Maurice, *La conversazione infinita. Scritti sull'insensato gioco di vivere*, Einaudi, Torino, 2015.

Id., *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989.

Id., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Bloch Ernst, *Eredità di questo tempo*, Mimesis, Udine, 2015.

Bonicalzi Francesca, *Surrationalismo: Bachelard e la plasticità della ragione*, «Altre modernità», 0, 2012.

Bonifazi Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo 1983.

Borrelli Clara, Candela Elena, Pupino Angela R., (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Pisa, ETS, 2013.

Branca Vittore e Ossola Carlo (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi Editore, 1988.

Breton André, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1996.

Id., *Arcano 17*, Napoli, Guida Editori, 1985.

Id., *Point du jour*, Bologna, Cappelli, 1983.

Id., *L'amour fou*, Einaudi, Torino, 1974.

Id., *Nadja*, Einaudi, Torino, 1972.

Id., *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1970.

Id., *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

Britt David (a cura di), *Arte moderna. Dall'Impressionismo al Post-modernismo*, Milano, Club degli Editori, 1989.

Bucciantini Massimo, Camerota Michele, Giudice Franco, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, Einaudi, 2012.

Calabrese Stefano, *Antonio Delfini verofinto. Una metalessi italiana*, Udine, Forum Edizioni, 2007.

Calvesi Maurizio, *Giorgio de Chirico e la "metafisica continua"*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2006.

Id., *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.

Calvesi Maurizio e Mori Gioia (a cura di), *De Chirico*, Firenze, Giunti, 1997.

Calvino Italo, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.

Cecchini Leonardo, *“Parlare per le notti”: il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenaghen, Museum Tusculanum Press, 2001.

Celati Gianni, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

Ceserani Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

de Chirico Giorgio, *Scritti (1911-1945) Romanzi e scritti critici e teorici*, Milano, Bompiani, 2008.

Id., *Tutte le poesie. Edite ed inediti*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2007/2008.

Id., *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano, Schweiller, 2001.

Id., *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 1999.

Id., *Il meccanismo del pensiero* Torino, Einaudi, 1985.

Di Ciaccia Antonio, Recalcati Massimo, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

Cimatti Felice, *Cose. Per una filosofia del reale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018.

Cirillo Silvana, *Tra realismo magico e surrealismo: il mondo visionario di*

Anna Maria Ortese, in «L'Illuminista», 2016.

Ead., *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006.

Ead., *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

Civita Alfredo, *Teorie del comico*, Milano, Unicopli, 1984.

Della Coletta Cristina, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», vol. 76, n. 3, 1999.

Contini Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1994.

Id., *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988.

Corsa Rita, *Vanda Shrenger Weiss. La prima psicoanalista in Italia. La psicoanalisi a Roma in epoca fascista*, Roma, Alpes, 2017.

Id., *Edoardo Weiss a Trieste con Freud. Alle origini della psicoanalisi italiana. Le vicende di Nathan, Bartol e Veneziani*, Roma, Alpes, 2013.

Cortellessa Andrea, *Antonio Delfini: l'attacchino metafisico*, Alfabeta2, 2014, <https://www.alfabeta2.it/2014/02/16/antonio-delfini-lattacchino-metafisico>.

Croce Benedetto, Saba Umberto, *Dialogo su psicoanalisi e poesia (1946)*, «PsicoArt – Rivista on line di arte e psicologia», III, n. 3, febbraio 2013

Croce Benedetto, *La poesia*, Bari, Laterza, 1963.

David Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Id., *Letteratura e psicoanalisi*, Milano, Mursia, 1976.

Debenedetti Giacomo, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.

Id., *Intermezzo*, Mondadori, Milano, 1963.

Delfini Antonio, *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, Torino, Einaudi, 2013.

Id., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi, 2008.

Id., *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, Macerata, Quodlibet, 1995.

Id., *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1997.

Id., *Il fanalino della Battimonda*, Milano, Claudio Lombardi Editore, 1993.

Id., *Lettere d'amore*, Parma, Guanda, 1963.

Derrida Jacques, *L'animale che, dunque, sono*, Milano, Jaca Book, 2009.

Dolfi Anna (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna, Atti di seminario. Trento, maggio 1992*, Bulzoni, Roma, 1993.

Dottori Riccardo, *Sogno, presagio, inquietante nella metafisica di de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 14/16, 2016.

Id., *Tra filosofia e pittura: Giorgio de Chirico e la realtà profanata*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 11/13, 2014.

Id., *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5/6, 2005/2006.

Doubrovsky Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Durand Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.

Eco Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984.

Fagiolo dell'Arco Maurizio (a cura di), *Les Italiens de Paris. De chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Milano, Skira, 1998.

Farnetti Monica (a cura di), *Geografia, storie e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995.

Ead., *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988.

Fastelli Federico, *Agamben, Delfini e l'indeterminazione di vissuto e poetato*, in *Florianoòpolis*, vol. 22, n. 2, 2017.

Fontanella Luigi, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni Editore, 1983.

Fortini Franco, Binni Lanfranco, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977.

Fossati Paolo, *«Valori plastici» 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981.

Foucault Michel, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi, 2004.

Id., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967.

Freud Sigmund, *L'avvenire di un'illusione*, Torino, Einaudi, 2015.

Id., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

Id., *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Id., *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Id., *Totem e tabù*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

Id., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri,

1969.

Gabellone Lino, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.

Ginzburg Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2012.

Guglielmi Guido, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

Gutiérrez Maria Helena, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Fiesole, Cadmo, 2001.

Heidegger Martin, *Che cos'è metafisica?*, Milano, Adelphi, 2001.

Id., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973.

Hillman James, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi, 1999.

Iser Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Italia Paola, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore*, Palermo, Sellerio editore, 2004.

Jackson Rosemary, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1987.

Jakobson Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Jauss Hans Robert, *Estetica della ricezione*, Napoli, Liguori, 1988.

Jung Carl Gustav, *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1965.

Kafka Franz, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano, 1972.

Id., *Lettere a Felice. 1912-1917*, Mondadori, Milano, 1972.

Id., *Racconti*, Mondadori, Milano, 1970.

Lacan Jacques, *Scritti*, Einaudi, Torino, 2012.

Id., *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante 1971*, Torino, Einaudi, 2010.

Id., *Il Seminario, libro 2: L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-1955*, Torino, Einaudi, 1991.

Id., *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978.

Laing Roland, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 1991.

Landolfi Idolina, «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006). Vol. 1: A carte scoperte. L'autore e il traduttore: una biografia di Landolfi attraverso il rapporto coi suoi editori, le riviste, il pubblico, i contemporanei e Vol.2: Le*

opere e i giorni. Bibliografia, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2015.

Landolfi Idolina (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La nuova Italia, 1996.

Landolfi Idolina, Pellegrini Ernestina (a cura di), *Gli altrove di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi*, Roma, Bulzoni, 2004.

Landolfi Idolina, Prete Antonio, *Un linguaggio dell'anima. Atti della giornata di studi su Tommaso Landolfi*, Lecce, Manni, 2006.

Landolfi Tommaso, *Racconti impossibili*, Milano, Adelphi, 2017.

Id., *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011

Id., *Des mois*, Milano, Adelphi, 2016.

Id., *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002.

Id., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, Milano, Adelphi, 2001

Id., *Tre racconti*, Milano, Adelphi, 1998.

Id., *LA BIÈRE DU PECHEUR*, Adelphi, Milano, 1999.

Id., *Rien Va*, Adelphi, Milano, 1998

Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996.

Id., *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995.

Id., *Opere. II. 1960-1971*, Milano, Rizzoli, 1991.

Id., *Un amore del nostro tempo*, Milano, Adelphi, 1993.

Id., *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976.

Id., *Des mois*, Milano, Longanesi, 1971.

Id., *Racconti impossibili*, Vallecchi, Firenze, 1966.

Lanuzza Stefano, *Bestiario del nihilismo. Scrittura e animali*, Bologna, Book Editore, 1993.

Id., *Savinio, La storia in frantumi e i mostri*, Firenze, Molloy Edizioni, 1989.

Id., *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Lavagetto Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Id., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 2002.

Id., *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.

Lautréamontt, *I Canti di Maldoror. Poesie – Lettere*, Milano, Rizzoli, 1995.

Id., *I canti di Maldoror*, Torino, Einaudi, 1967.

Lazzarin Stefano, *Parole-vitici: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi Novecenteschi», Vol. 34, N. 74, 2007.

Id., “*Ces terrifiantes histoires de maisons hantées*”. *Su alcune case infestate del Novecento italiano*, in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, vol. 31, maggio/dicembre 2002.

Leiris Michel, *Età d'uomo*, Milano, SE, 2003.

Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Leopardi Giacomo, *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1996.

Lévi-Strauss Claude, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

Luti Giorgio, *Tre protagonisti. D'Annunzio, Campana, Landolfi*, Arezzo, Edizioni Helicon, 2007.

Luzi Mario, *Prima semina. Articoli, saggi e studi 1943-1946*, Milano, Mursia, 1999.

Magon Irene, *Ebdòmero. Marcello ed Anicet tra visioni metafisiche e surrealiste*, in «Forumtalicum», n. 2, 2005.

Malerba Luigi, *Parole al vento. Interviste*, Lecce, Manni, 2008.

Id., *Salto mortale*, Torino, Einaudi, 1985.

de Man Paul, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997.

Manacorda Giuliano, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Manganelli Giorgio, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Adelphi, 2017.

Id., *Agli dei ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972,

Mannoni Octave, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari, 1972.

Marchetti Giuseppe, *Antonio Delfini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

Margoni Ivos, *Per conoscere Breton e il surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976.

Marinetti Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1996.

De Matteis Carlo, *Il romanzo italiano del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1984.

Mattesini Francesco (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

Meldini Piero (a cura di), *Mussolini contro Freud. La psicanalisi nella pubblicistica fascista*, Rimini, Guaraldi, 1976.

Merleau Ponty Maurice, *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

De Micheli Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli,

2014.

Migliore Tiziana (a cura di), *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di de Chirico*, Roma, Aracne editrice, 2008.

Moca Matteo, “Eppure volava”. *In sonno e in veglia e il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*, «Bollettino '900 – Electric Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, 2018.

Id., *Tra parola e silenzio. Landolfi, Perec, Beckett*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2017.

Moscovici Serge, *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

F. Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1992.

Id., *Umano troppo umano*, Milano, Adelphi, 1992

Id., *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977.

Nifosi Giuseppe, *L'arte svelata. Vol. 3. Ottocento, Novecento, XXI secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2014.

Novalis, *Opera filosofica. Volume primo*, Torino, Einaudi, 1993.

Ortese Anna Maria, , *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.

Ead., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987.

Ead., *L'iguana*, Milano, Adelphi, 1986.

Palazzi Andrea, Belpoliti Marco, *Antonio Delfini*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Palazzi Andrea, Policelli Cinzia (a cura di), *Antonio Delfini. Modena 1907-1963. Immagini e documenti*, Milano, Scheiwiller, 1983.

Pampaloni Geno, *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura. 1948-1993*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Pandini Giancarlo, *Tommaso Landolfi*, Firenze, La nuova Italia, 1975.

Pape François, Wolton Dominique, *Politique et société. Rencontres avec Dominique Wolton*, Paris, Les Éditions de l'Observatoire, 2017.

Pascal Blaise, *Pensieri*, Einaudi, Torino, 1962.

Pascoli Giovanni, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano, 1982.

Pedullà Walter, *Alberto Savinio. Storia esemplare di uno scrittore d'avanguardia*, Milano, Bompiani, 1991.

Id., *Alberto Savinio scrittore ipocrita e privo di scopo*, Cosenza, Lerici, 1979.

Pellegrini Ernestina, *Sull'animalità letteraria*, in «Il Ponte», aprile 1994.

Picozza Paolo, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica a Firenze nel 1910*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 7/8, 2007/2008

Piscopo Ugo, *Un filone scomodo, il surrealismo in Italia*, in «Quaderni storici», vol. 12, n. 34, 1977.

Id., *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973.

de Pisis Filippo, *La città dalle cento meraviglie*, Firenze, Vallecchi, 1995.

Id., *Pensieri per una nuova arte. L'arte figurativa e l'arte plastica*, in *Valori plastici*, Anno I, N. I, 15 novembre 1918.

Platone, *Cratilo*, Milano, Rizzoli, 1989.

Policelli Cinzia (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983) e Atti della commemorazione promossa dall'Amministrazione Comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, Mucchi Editore, Modena, 1990.

Pontalis Jean-Bertrand, *Limbo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.

Puccetti Leonardo, *Delfini digressivo*, in «Eunomia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali», n. 1, 2016.

Raimondi Ezio, Fenocchio Gabriella (a cura di), *La letteratura italiana. Da Pascoli e Montale*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

Roda Vittorio, *I fantasmi della ragione. Fantasia, scienza e fantascienza nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996

Romagnoli Sergio (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, Firenze, Vallecchi, 1981.

Rubino Ilaria, *Immaginazione e racconto. Un universo testuale in espansione*, in *Sinestesie Online*, n. 12, 2014.

Sabbatini Mirko, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno Editrice, 1997.

Sacchetti Rodolfo, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.

Salibra Luciana, *Lessico della metafisica in De Pisis: La città dalle cento meraviglie*, in «Studi di Memofonte», N. 18/2017.

Sanguineti Edoardo, *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1968.

de Sanna Jolanda, *Giorgio de Chirico - André breton. Duel à mort*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 1/2, 2001/2002.

De Saussure Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1967.

Savinio Alberto, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2017

Id., *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2013.

Id., *Opere III. Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004.

- Id., *Opere II. Casa «la Vita» e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999.
- Id., *Opere, I. Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995.
- Id., *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Torino, Einaudi, 1982.
- Id., *Torre di guardia*, Palermo, Sellerio, 1976.
- Id., *Maupassant e «l'Altro»*, Milano, Adelphi, 1975.
- Id., *Dico a te, Clio*, Firenze, Sansoni, 1946.
- Id., *Primi saggi di filosofia delle arti*, in «Valori plastici», Anno III, N. V, settembre-ottobre 1921.
- Id., *Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gli italiani si saranno abituati a pensare*, «Valori plastici», Anno III, N. II, marzo-aprile 1921.
- Id., *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in «Valori plastici», Anno I, N. IV-V, aprile-maggio 1919.
- Id., *La realtà dorata. (Arte e storia moderna. Guerra. Conseguenze)*, in «La Voce», 29 febbraio 1916.
- Id., *Arte = Idee moderne*, in «Valori plastici», Anno I, N. I, 15 novembre 1918.
- Schivelbusch Wolfgang, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988.
- Schopenhauer Arthur, *Parerga e paralipomena*, Milano, Adelphi, 1998.

Id., *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1989.

Segre Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984.

Sica Beatrice, *L'Italia magica di Gianfranco Contini: storia e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2013.

Ead., *Massimo Bontempelli e l'«Italie magique» di Gianfranco Contini*, in «Bollettino '900 – Electric Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, 2010.

Id., *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008.

Somigli Luca, *Antonio Delfini tra nostalgia e satira*, in *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa*, 14, N. 1 (2001).

Spagnoletti Giacinto, *Antonio Delfini*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», n. 5, anno 1978.

Stara Arrigo, *Letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Steiner George, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1998.

Svevo Italo, *Romanzi e continuazioni*, Milano, Mondadori, 2004.

Tarpino Antonella, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008.

Terrile Cristina (a cura di), *La “filosofia spontanea” di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2010.

Id., *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

Todorov Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

Tolstoj Lev, *La morte di Ivan Illic – Tre morti*, Milano, Adelphi, 1996.

Tomasello Dario, *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, Firenze, Le Lettere, 2012.

Tordi Rosita (a cura di), *Mistero dello sguardo: studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992.

Ungarelli Gaspare *Antonio Delfini fra memoria e sogno. Prove di lettura*, Roma, Bulzoni, 1973.

Valery Paul, *Quaderni. Volume secondo. Linguaggio, filosofia*, Milano, Adelphi, 1986.

Vax Louis, *La natura del fantastico*, Parma, Theoria, 1987.

Verdenelli Marcello, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

Vidler Anthony, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.

Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009.

Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino,

2009.

Zanotto Sandro, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996.

Zapperi Roberto, *Freud e Mussolini. La psicoanalisi in Italia durante il regime fascista*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Zaretsky Eli, *Misteri dell'anima. Una storia sociale e culturale della psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Zingone Alexandra, *Alberto Savinio. Il classico nel segno del contemporaneo. Testi e immagini*, «Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 2002, n. 1-2.

INDICE DEI NOMI

Agamben G., 19 e n., 194 n., 241 e n., 244 e n., 245 e n., 246 e n., 254 e n., 339 e n., 342, 345, 348.

Agostino A. 191 n.

Agostino (Sant') 348.

Albani P. 341 n.

Albertazzi F. 404.

Alighieri D. 125, 172.

Amigoni F., 137, 141 n., 150 e n., 154 e n., 313 n., 319 n., 368 n., 376 n., 380 n., 382 n.

Amoruso V. 239 n., 241 e n.

Ancona L. 24 n.

Angeli G. 386 n.

Apollinaire G. 16, 91, 105, 106, 114, 119, 125 n., 159.

Aragon L. 33, 36, 73.

Arbasino A., 14.

Aristotele 127.

Babboni I. 247 e n., 248 n.

Bacelli M. 265 n., 268 n.

Bachmann I. 363 e n.

Bachtin M. 50 e n., 51 n.

Bachelard G. 140 e n., 175 n., 266 e n.

Balakian A. 278 e n.

Baldacci L. 125 n.

Barenghi M. 270 n.

Barilli R. 40 n., 43 n., 45 n., 51 n.

Bassani G. 193 n., 247 e n., 249 n.

Bataille G. 115, 116 e n., 117 e n.

Baudelaire C. 199, 200, 201 e n., 202, 250, 303.

Beccaria G.L. 244 e n., 335 e n., 341 n.

Beckett S. 25 n., 136 e n.

Bellini D. 103 e n., 108 n., 110 n.

Belpoliti M. 220 n., 248 n., 249 n.

Benjamin W. 19 e n., 78, 139, 141 e n., 181 e n., 182 n., 201 e n., 202 e n., 235 n., 299, 300 e n., 302 e n., 350 n., 355 n.

Benussi C. 116, 117 n.

Benveniste É. 162 n.

Biagini E. 312 n., 315 n., 318 n., 323 n.

Binni L. 72 n., 158 n., 229 n.

Biondi A. 262, 263 n., 296 e n.

Biondi M. 293 n.

Blanchot M. 293 n., 295 n., 302 e n.

Bloch E. 299 e n., 300.

Bonicalzi F. 266 n.

Bontempelli M. 26, 393 n., 394 n.

Branca V, 19 n., 295 n.

Breton A., 16, 23 e n., 33 e n., 36, 44 e n., 51 e n., 52 e n., 67, 71 e n., 73, 77, 91 e n., 93 e n., 97, 113 e n., 115, 116 n., 119 e n., 120 e n., 130, 131 n., 151 e n., 152 n., 158 e n., 159, 160 n., 174 e n., 180, 181 n., 182 n., 184 e n., 186 n., 199, 200, 204, 205 e n., 206 n., 207 e n., 214, 222, 226, 229 e n., 230 e n., 231 n., 250, 262, 264 e n., 266 e n., 277, 279 n., 281, 286 e n., 292, 299, 300 e n., 301, 303 e n., 305 e n., 306 e n., 307, 314, 332 e n., 333 n., 386 e n., 396, 397, 398, 399,.

Britt D. 314 e n.

Broglio M. 35, 36, 45 n., 53, 55 73.

Brun J. 285.

Bucciantini M. 127 n.

Caillois R. 153 e n.

Calabrese S. 202 e n., 203 e n., 209 e n., 211, 398 n.

Calvesi M. 47 n., 49 e n., 64, 76 e n., 104 n., 105 e n., 106 n., 108 n., 140 e n.

Calvino I. 270 e n., 296, 297 e n., 321 n., 333 n., 338 n., 340 n., 373 e n.

Camerota M. 127 n.

Campana D. 404.

Carouges M. 285 n.

Carrà C. 14,15, 31, 35, 38, 45, 64 n.

Castelli S. 320 e n., 357 n., 363 n.

Castex P.G. 153 e n.

Cecchini L. 261, 262 n., 263 n.

Celati G. 198 n., 200 n., 206 n., 210 n., 212 n., 236 e n., 237 n., 240 n., 395, 396 n.

Ceserani R. 145 n., 153 n., 295 n.

de Chirico G. 14, 15, 31, 32, 33, 34 e n., 35, 36, 38 e n., 40, 41, 42 e n., 43 e n., 45 e n., 46 n., 47 e n., 48, 49 n., 51, 53, 55 e n., 56, 57 e n., 58 e n., 59 e n., 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72 e n., 73 e n., 75 e n., 76 e n., 77 e n., 78, 79 e n., 80 e n., 81 n., 82 e n., 83 e n., 84 e n., 85 e n., 86 e n., 87, 91, 95, 98, 100, 101, 102, 105, 118, 113, 120, 129 n., 402, 404.

de Chirico I. 81 n.

Cimatti F. 338 n.

Cirillo S. 23 e n., 26, 32 n., 34 n., 92 n., 97 n., 100 n., 103, 107 n., 114 n., 113, 117 n., 121 n., 122 n., 128 n., 130 n., 165 n., 167 n., 174 e n., 250 e n., 270 n., 285 e n., 287 n., 289, 292, 400 e n., 401 e n.

Civita A. 50 n., 52 n.

Cocteau J. 36, 299.

Contini G. 17, 261 e n., 262 e n., 393 e n., 394 e n.

Corsa R. 22 n.

Cortellessa A. 33, 40 n., 84 n., 85, 191 e n., 269 n., 371 n., 372 n., 378 n., 383 e n.

Croce B. 20, 21 e n., 22 e n., 31 n., 397 n.

David M. 22 e n., 261 n., 397 n.

Debenedetti G. 280 e n., 337, 338 n.

Derrida J. 322 e n., 323 n.

Dolfi A. 371 n.

Dottori R. 59, 79 n.

Doubrovsky S. 372 n.

Durand G. 295 n.

Eco U. 162 n.

Éluard P. 33, 73, 214.

Ernst M. 299, 313.

Fagiolo Dell'arco M. 33 n., 40 n., 45, 56 n., 80 n., 125 n.

Farnetti M. 295.

Fastelli F. 244 n., 245 n., 254 e n.

Fenocchio G. 95 n.

Ficara M. 121 n., 127 e n., 144, 172.

Fois M. 250 n.

Fontanella L. 13 e n., 14 n., 20 e n., 21 e n., 26 n., 35 n., 135 n., 136 n., 181 e n., 182 n., 192 e n., 204 e n., 205 e n., 208 n., 213 n., 219 n., 224, 225 n., 227 n., 229 n., 230 n., 268 n., 273 n., 276 n., 278 n., 279 n., 280 n., 282 e n., 286 n.

Fortini F. 158 n.

Fossati P. 35 n., 36 n., 53 n., 58 n., 63 n., 64 n., 65 n.

Foucault M. 307 e n., 308.

Freud S. 21, 25 e n., 44 n., 46, 48 e n., 50 n., 59 e n., 76, 103, 121 n., 149, 157 n., 158, 159, 160, 161 e n., 162 e n., 167 e n., 168 n., 178 n., 226 n., 332 n., 365.

Fusco M. 274 n.

Fussi F. 335.

Gabellone L. 44 n., 120 n., 199 n., 200, 302 e n., 305 n., 306 n., 308, 332 e n., 333 n.

Gadda C.E. 14, 197.

Garboli C. 191 n., 214, 215 n., 216 e n., 217 n., 218 e n., 219 n., 226 e n., 227, 228 n., 241.

Garbuglia D. 247 e n., 252 n.

Ginzburg C. 395 e n.

Ginzburg N. 220 e n.

Girard R. 356, 357 e n.

Giudice F. 127 n.

Giuliani A. 253 e n., 255 n.

Gogol N. 18, 267, 269, 297, 384.

Govoni C. 129 n.

Guandalini U. 197.

Guglielmi G. 283 n., 329 e n., 330 n.

Gutiérrez M.H. 119 e n.

Heidegger M. 163 n., 361 e n.

Hillman 97 e n.

Iser W. 297 n., 298 n., 395 n.

Italia P. 32, 53 n., 54 n., 54, 62 n., 62 n., 106 e n., 145 n., 146 e n., 153 n., 159 e n.

Jakobson R. 44 n., 162 n., 168 e n., 345 e n.

Jackson R. 295 n.,

Jarry A. 101, 399 n.

Jauss H.R. 297 n., 298 n.

Jung C.G. 175, 290 e n.

Kafka F. 323, 324 e n., 377, 378 e n., 381 e n., 382 n., 385 n.

Lacan J. 138 n., 159, 160 e n., 162 e n., 163 e n., 164 e n., 165, 167 e n., 169 e n., 291, 292 n., 361, 365 e n., 384 n.

Landolfi I. 264 n., 265 n., 267 e n., 268 n., 269 n., 274 n., 286 n., 312 n., 313 n., 320 n., 324 n., 338 n., 357 n., 362 n., 363 n., 371 n., 372 n., 378 n., 384 n., 399 n.

Laing R. 208 e n.

Lanuzza S. 142 n., 312 n., 314 n.

Laplanche J. 332 e n.

Lautréamont (Ducasse I.) 131 n., 223, 225, 264 e n., 265, 266 e n., 268 n.

Lavagetto M. 365 e n., 366 e n., 375, 396 n.

Lazzarin S. 150 e n., 318 n., 319 n., 321 e n.

Leclair S. 332 n.

Léger F. 36 n., 118.

Leiris M. 116, 366 n., 369 e n.

Lejeune P. 366, 367 e n., 368, 371 e n.

Leopardi G. 402 e n.

Lerois-Gourhan A. 141.

Leskov N. 269, 384.

Lévi-Strauss C. 162 n., 312 n.

Luti G. 264 n., 373 e n.

Luzi M. 132 n., 133 n., 197.

Maccari G. 336 n., 362 n.

Macrì O. 218 e n.

Malaparte C. 132 n.

Malerba L. 14, 27, 28 n., 401, 403 e n.
de Man P. 298 n.
Manacorda G. 213 n., 214 n.
Manganelli G. 84, 253 e n., 312 e n., 374 e n.
Mangon I. 81 n.
Mannoni O. 179 e 180 n.
Marchetti G. 197 n., 219 n., 249 n., 253 e n.,
Margoni I. 227 n., 285 n.
Marinetti F.T. 116, 117 e n.
Marrone C. 340 n., 343 n., 344 e n., 345 n.
Mattesini F. 263 n.
Meldini P. 22 e n.
Merleau-Ponty M. 358 n.
De Micheli 41 n., 158 n.
Migliori T. 85 n.
Moca M. 25 n.
Montale E. 384 n.
Morandi G. 15, 35.
Moreaus G. 305.
Moscovici S. 24 n.
Musatti C. 19 e n., 46, 47 n.
de Nerval G. 264 e n., 265.

Nietzsche F. 36, 40, 56, 79 n., 100 e n., 101, 102 n., 103, 104, 105, 108 e n., 109, 110 e n.

Nifosi G. 41 n.

Nodier C. 18, 153 n., 267 n., 268, 197.

Novalis 349 e n., 361 e n.

Nozzoli A. 312 n., 314 n., 315 n., 318 n., 323 n.

Omero 127.

Ortese A.M. 14, 27, 401 n., 402 e n.

Ossola C. 19 n., 295 n.

Ovidio 127.

Palazzeschi A. 26.

Palazzi A. 220 n., 247 n., 248 n., 249 n.

Pampaloni G. 222 e n., 285 n., 379 e n., 383 n.

Pandini G. 287 n., 288 n., 295 n., 313 n.

Pannunzio M. 213.

Papini G. 95, 101, 102, 103, 104, 105 n., 106 e n., 108 n., 138 n.

Papini M.C. 290 e n., 291 e n., 292 n.

Pascoli G. 21 n., 339 e n.

Pedullà W. 92 n., 96 n., 132 e n.

Pellegrini E. 264 n., 265 n., 268 n., 278 n., 311 n., 312 n., 313 n., 314 n., 315 n.

Picozza P. 33 n., 39 n.

Piscopo U. 16, 93 e n., 100 n., 178 e n., 183 n., 400 e n.

De Pisis F. 14, 15, 31, 33, 63 e n., 64, 65 e n., 66 e n., 67 e n., 69 n., 70,, 203 n., 211.

Platone 343 n.

Policelli C. 202 n., 203 e n., 218 n., 219 n., 226 n., 227 n., 228 n., 239 n., 241 n., 247 n., 253 n., 255 n.

Pontalis J. 120 e n., 121.

Portinari F. 255 n., 256 n.

Prete A., 304 e n., 317, 318 e n., 349 n., 350 n., 355 n., 358 n.

Puccetti V.L. 219 n.

Puskin A. 269, 349, 350 e n., 384.

Raimondi E. 95 n.

Recalcati M. 164, 169 n.

Rimbaud A. 160 e n., 250, 396.

Ripellino A.M. 399 n.

Roda V. 295 n.

Robbe-Grillet A. 365.

Romagnoli S. 290 n., 291 n., 292 n., 293 n., 296 n., 324 e n., 338 n., 381 e n.

Roscioni G. 112 n., 125 n., 134 e n., 136 n.

Rubino I. 238 n., 239 e n.

Saba U. 22 e n.

Sabbatini M. 96 n., 97 n., 101 e n., 102 n., 114 n.

Sacchetti R. 274 n., 275 n., 298 e n., 339 n., 340 n.

Salibra L. 66 n.

Sanguinet E. 289 e n.

De Sanna J. 33 n., 73 n., 78 n., 82.

De Saussure F. 162 e n., 163 e n., 164, 347 n.

Scabia G. 404.

Schivelbusch W. 209 e n., 210.

Schopenhauer A. 36, 34, 56, 79 n., 86 e n., 103, 104, 105, 106 e n., 107 e n., 145 e n., 146 e n., 147 n., 148.

Secchieri F. 277 n., 317 e n., 318 n., 322 e n., 323 n.

Segre C. 179 e n.

Serra M., 349 e n., 350 n., 355 n., 358 n.

Sica B. 393 n., 394 n., 403 e n., 404.

Soffici A. 35, 36 n., 63 n., 138 n.

Somigli L. 210 n.

Spagnoletti G. 221, 222 n., 232 e n.

Stara A. 167.

Steiner G. 360 e n.

Svevo I. 367 n.

Tarpino A. 140 n., 141 n.

Terrile C. 264 n., 327 n., 328 n., 340 n., 343 n., 345 n.

Tinterri A. 92 n., 177 n.

Todorov T. 153, 154 n., 295 e n., 296 e n., 298.

Tolstoj L. 360 n.

Tomasello D. 24 n., 221 n., 233 e n., 234 e n., 236 n.,

Ungarelli G. 397 n.

Valery P. 354 e n.

Vax R. 295 n.

Verdenelli M. 372 n., 377 e n.

Verne J, 56, 264 n.

Vico G. 95.

Vidler A. 138, 139 e n.

Weinenger O. 36, 103, 104, 314.

Wittgenstein L. 342 e n., 344, 352, 359 e n., 360, 361, 363, 364.

Wolton D. 24 n.

Zanotto S. 32, 33 n., 63 n., 66 n., 67 n.

Zanzotto A. 369 n.

Zapperi R. 22 n.

Zaretsky E. 22 n.

Zingone A. 128 n.

