

Matteo Moca

*Figures du surréalisme italien (Les mots, les corps, les métamorphoses, les animaux et les monstres)*

Université Paris Nanterre

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles

Études Romanes (EA 369)

Langues, littératures et civilisations romanes : Italien

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

## I

Cette étude se propose de répondre à la question concernant l'existence, en Italie, d'une littérature surréaliste. En effet, il est indubitable que le surréalisme n'a jamais pris une forme définie en Italie, sous la conformation d'un mouvement organisé, en se différenciant ainsi de la situation en France où il est né et il s'est développé selon des règles théoriques précises ; cependant, des influences et la proximité de certains auteurs italiens à la poétique du surréalisme sont évidentes. Dans ma thèse, je démontre qu'à certains moments, il est même possible de parler d'un proto-surréalisme italien, qui anticipe l'explosion française.

Conformément à un parcours chronologique clairement définie par Luigi Fontanella<sup>1</sup>, le surréalisme italien peut être divisé sommairement en deux phases. La première phase est «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» ; la deuxième, une vingtaine d'années plus tard, est celle qui apporte les principaux résultats pour la littérature italienne. Ce second moment se caractérise par une tendance plus centrifuge et originale, qui permet d'enregistrer certaines incidences surréalistes évidentes : elles sont souvent stratifiées, mais certainement traçables. Dans cette période, nous pouvons trouver des œuvres de Savinio – d'*Hermaphrodito* (1918) aux œuvres des années suivantes, par exemple *Angelica o la notte di maggio* (1927) o *Tragedia dell'infanzia* (1937) –, les premières nouvelles de Tommaso Landolfi (*Il dialogo dei massimi sistemi*, 1937, *Il Mar delle blatte*, 1939, et *La spada*, 1942, tandis que son roman *La pietra lunare* est publié en 1939), ou encore les œuvres d'Antonio Delfini, l'écrivain le plus proche au surréalisme, publiées entre 1931, l'année de *Ritorno in città*, et 1933, l'année de l'expérience proprement surréaliste de son livre *Il fanalino della Battimonda* <sup>2</sup>.

---

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

<sup>2</sup> Nous avons ici considéré les dates emblématiques : en fait, les œuvres de ces auteurs dépassent, comme le montre la date de publication, la vague surréaliste française. C'est une des particularités des textes surréalistes italiens, qu'il est impossible de contenir en un nombre limité d'années.

Déjà à partir de ce bref exposé, on peut se rendre compte que les limites temporelles ne sont pas les mêmes en Italie et en France : les conséquences des expériences surréalistes françaises se répercutent en Italie dans les années suivantes, alors même que l'indication claire et directe d'un lien culturel avec la France diminue. On remarque un intérêt et un enthousiasme renouvelés envers les avant-gardes historiques telles que le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme même : certains romans d'Anna Maria Ortese, de Luigi Malerba ou encore de Carlo Emilio Gadda et d'Alberto Arbasino sont influencés par ces mouvements alors qu'en France ils ont déjà vu la fin. D'où le sentiment qu'en Italie le surréalisme commence à se développer, à être apprécié et lu quand en France il a épuisé son efficacité et son impact.

## II

Ce retard nous permet de parler d'une permanence du surréalisme en Italie, car il est évident que les théories de Breton et de ses associés ont influencé une série d'auteurs, certes partiellement, mais de manière remarquable et chacun d'un point de vue différent : cette situation a créé un morcellement du surréalisme après sa naissance et son développement. Pour comprendre ce passage spécifique, il est indispensable de montrer les raisons qui motivent ce retard concernant non seulement le surréalisme mais aussi, par exemple, la psychanalyse. Ce sont des éléments résultant d'une réticence de la culture officielle et majoritaire italienne qui s'est toujours opposée aux nouveautés. Selon les critiques, les principaux coupables de cette situation sont la domination intellectuelle de Benedetto Croce et de ses idées, la montée du fascisme et de Mussolini avec son allié moral représenté par l'Église catholique : « due 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 »<sup>3</sup>.

Pendant la période fasciste, la critique littéraire italienne, entendue au sens profond du terme, s'acquitte très peu de sa fonction de *krisis*. Le critique italien le plus influent, qui joue un rôle de premier plan dans toute l'Europe, est Benedetto Croce, spécialiste vigilant et passionné d'une très grande partie de la littérature italienne : toutefois, précisément

---

<sup>3</sup> L. Fontanella, *Il surrealismo e la cultura italiana. Dadaismo e protosurrealismo in Italia: le riviste d'avanguardia*, en Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 15.

parce qu'il est tourné vers le passé, avec son regard rétrospectif, il est récalcitrant non seulement par rapport aux nouveautés qui arrivent en Italie, mais aussi à l'égard de certains représentants importants de la littérature nationale, comme le remarque Fontanella<sup>4</sup> :

La riluttanza 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.<sup>5</sup>

Cette perplexité et ce scepticisme envers les avant-gardes et la nouvelle poésie française s'accompagne également d'un rejet marqué envers la psychanalyse. Cette nouvelle discipline, est très rarement nommé et jamais sérieusement considéré par Croce, alors qu'elle constitue, comme on le sait, un lieu de naissance fondamental pour la poésie surréaliste. En 1946, dans une courte lettre publiée sur "La Fiera Letteraria", Croce exprime clairement sa fermeture face aux prétendues nouveautés de la pensée freudienne :

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

---

<sup>4</sup> Il suffit de penser que Benedetto Croce considère Giosuè Carducci comme « l'ultimo nostro grande poeta » (cf. B. Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1963, p. 244). Cela montre son manque d'intérêt pour les œuvres contemporaines ; d'ailleurs, cela explique aussi l'absence de Giovanni Pascoli, sur lequel le jugement de Croce semble être, aujourd'hui encore, trop sévère. Par exemple, comme le remarque très bien Fontanella, sa critique de la théorie du "fanciullino" est un élément important pour notre réflexion, compte tenu du rôle que Breton a attribué à l'enfance dans les premiers manifestes du surréalisme.

<sup>5</sup> L. Fontanella, *Il surrealismo e la cultura italiana. Dadaismo e protosurrealismo in Italia: le riviste d'avanguardia*, en Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 16.

teorie, perché la poesia è, come è noto, 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.<sup>6</sup>

Il ajoute également que «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»<sup>7</sup>. Michel David, dans une étude sur la relation entre le critique Croce et la psychanalyse, a écrit :

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”).<sup>8</sup>

La psychanalyse a également trouvé un adversaire difficile dans le fascisme<sup>9</sup> : en réalité, le fascisme manifestait ses perplexités envers presque toutes les innovations de l'époque et, à plus forte raison, envers une nouvelle science qui est en conflit avec l'approche politique forte et rigoureuse du fascisme :

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Ivi, p. 10.

<sup>8</sup> M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, p. 24.

<sup>9</sup> Cf. 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; R. Corsa, *Edoardo Weiss a Trieste con Freud. Alle origini della psicoanalisi italiana. Le vicende di Nathan, Bartol e Veneziani*, Roma, Alpes, 2013; E. Zaretsky, *Misteri dell'anima. Una storia sociale e culturale della psicoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 2006.

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)?<sup>10</sup>

Dans cette liste claire et exhaustive d'oppositions entre le régime fasciste et le surréalisme établie par Silvana Cirillo, les caractères irréconciliables de ces deux forces sont clairement mis en évidence et, par conséquent, sont mises en évidence aussi les raisons principales qui ont conduit à un manqué enracinement du surréalisme en Italie.

Enfin, l'Église catholique a également joué un rôle non secondaire en ce qui concerne la résistance au surréalisme et, dans une moindre mesure, à la psychanalyse<sup>11</sup>. À ce sujet, la situation italienne par rapport à la situation française, est également singulière. La polémique catholique s'est surtout concentrée sur l'athéisme de Sigmund Freud : dans certains textes fondamentaux, notamment quand il examine la naissance de la religion et son développement<sup>12</sup>, Freud attaque fermement l'Église. L'autre obstacle majeur est représenté par les théories sur la sexualité : l'Église catholique a identifié ces théories à tort, au moins au début, avec l'exaltation d'une activité sexuelle sauvage. Il y a aussi

---

<sup>10</sup> S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 19.

<sup>11</sup> Dans son livre *Il debito della chiesa alla psicoanalisi*, Ancona reconstruit l'histoire de la relation et des différences entre la doctrine catholique et les aspects théoriques de la psychanalyse, mais il montre aussi, effrontément, les dettes de l'église catholique envers la psychanalyse ; cf. L. Ancona, *Il debito della chiesa alla psicoanalisi*, Milano, Franco Angeli, 2006. Aujourd'hui la situation a changé, par exemple avec la déclaration du Pape François sur son recours à la psychanalyse. Cf. Pape François, D. Wolton, *Politique et société. Rencontres avec Dominique Wolton*, Paris, Les Éditions de l'Observatoire, 2017.

<sup>12</sup> Cf. S. Freud, *L'avvenire di un'illusione*, Torino, Einaudi, 2015, Id., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Tre saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, et Id., *Totem e tabù*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

d'autres points spécifiques de l'affrontement entre l'Église et la psychanalyse, mais il suffit de rappeler, par exemple, qu'en Italie certains organismes qui ont à voir avec les théories de Freud seront supprimés<sup>13</sup>. Dans cette thèse, nous voulons montrer le rôle déterminant de la révolution freudienne par rapport au surréalisme, en particulier pour des concepts tels que l'inconscient et son langage. Dans *L'interprétation des rêves*, Sigmund Freud montre la logique rhétorico-linguistique<sup>14</sup> qui sous-tend le travail de l'inconscient ; ce mécanisme inspire aussi l'écriture surréaliste, qui s'efforce de trouver dans les lieux de l'inconscient et ses mécanismes la clé pour écrire un texte.

Sur cette difficile coexistence entre le surréalisme, ou les autres avant-gardes, et l'environnement culturel et social italien, les mots de Savinio dans un numéro du magazine "Prospettive" (1940) entièrement consacré au surréalisme, restent exemplaires :

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.<sup>15</sup>

Savinio semble identifier les principaux lieux d'intérêt pour l'écriture surréaliste dans les lieux qui appartiennent au monde de l'inconscient freudien («il male e la morte»). Il souligne aussi que, pour s'approcher du mouvement surréaliste, il est nécessaire de quitter la «riva» hospitalière des certitudes de l'Église. Cette brève réflexion sur les conditions compliquées de l'entrée du surréalisme en Italie justifie l'explosion «tarda e a fuochi isolati» évoquée par Silvana Cirillo et explique, du moins en partie, le retard italien.

---

<sup>13</sup> Il suffit de rappeler que la Società Psicoanalitica Italiana (SPI) a été fondée à Teramo en 1925 mais qu'en 1938, en raison de la promulgation de lois raciales, mais aussi sous la pression de l'église, a été fermée. Elle a rouvert en 1946, après la chute du fascisme.

<sup>14</sup> Cf. 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.

<sup>15</sup> 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*, pp. 19.

### III

L'expérience artistique et littéraire de l'école métaphysique joue un rôle important dans la définition des paradigmes théoriques du surréalisme tant pour la France que pour l'Italie. La première étape de ce travail concerne en fait la ville de Ferrara, qui rassemble un groupe important d'intellectuels, d'écrivains, de théoriciens et d'artistes qui se lancent dans l'expérimentation et la recherche de nouvelles formes d'expression. Sur la scène italienne, qui se différencie de la scène française qui voit plutôt la naissance d'un groupe compact de surréalistes, l'expérience de la ville de Ferrara s'affirme comme un point de départ exceptionnel et incontournable pour une étude qui entend s'appuyer sur les formes et les trajectoires obliques de ce type de littérature. En fait, il ne faut pas sous-estimer l'ensemble des œuvres littéraires de certains peintres de l'école métaphysique. En juin 1915, Filippo de Pisis connaîtra à Ferrara Alberto Savinio, pseudonyme d'Andrea Alberto de Chirico, et donnera vie avec lui à une association artistique très importante. De Pisis constituera avec le frère de De Chirico, Giorgio, et Carlo Carrà, le cénacle artistique et littéraire qui introduira une nouvelle idée de l'art. De Pisis publie en 1921 *La Città dalle Cento Meraviglie, ovvero I misteri della città pentagona*, un roman autobiographique où il est possible d'entrevoir non seulement les anticipations de certains caractéristiques de l'écriture surréaliste, mais aussi l'accomplissement dans la littérature des règles et des intuitions de la peinture métaphysique, par exemple avec la description d'une ville de Ferrara magique, surréaliste et folle, « metafisica per eccellenza »<sup>16</sup>. Dans certaines notes qui précèdent l'écriture du livre, de Pisis réfléchit déjà en profondeur sur les connotations géométriques et métaphysiques dans la description de la ville : ce sont des aspects qui reviendront avec une grande force non seulement dans sa peinture, mais également dans les célèbres images de Ferrara de De Chirico. Il est important de garder à l'esprit que le processus de création de De Pisis s'éloigne toujours de la réalité et opère également un renversement de la réalité. Par exemple, on peut voir ici la mutation subie par une place de Ferrara :

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

---

<sup>16</sup> 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 predispose alla pazzia.<sup>17</sup>

Une autre œuvre littéraire d'un peintre assume dans ce contexte une grande importance ; il s'agit d'*Ebdòmero* de Giorgio de Chirico, publiée à l'origine en français en 1929<sup>18</sup>. Ce roman, publié environ vingt ans après celui de De Pisis, au moment où l'auteur s'est installé à Paris, s'enrichit d'un débat passionné et productif avec des représentants du surréalisme français tels qu'André Breton, Louis Aragon ou Paul Éluard. Le texte, à mi-chemin entre autobiographie et roman onirique, tout comme celui de De Pisis, dépasse les caractéristiques de *La Città dalle Cento Meraviglie, ovvero sia I misteri della città pentagona* et semble s'inscrire pleinement dans les matrices de l'écriture surréaliste. C'est un aspect très important, surtout si nous accordons une attention particulière à la date de publication : en effet, André Breton publie *Nadja* en 1928 et le théoricien du surréalisme lui-même définira le roman de Chirico « un ouvrage interminablement beau »<sup>19</sup>. *Ebdòmero* est donc un travail crucial à plusieurs égards – temporel, stylistique et théorique –, même s'il s'agit d'un roman de catalogage difficile, centré sur le concept d'énigme, un concept fondamental chez de Chirico, tout comme dans les productions d'auteurs à venir qui s'inséreront dans la veine surréaliste. Le même De Chirico a défini son travail comme « un seguito di racconti metafisici » où ce qui domine ce sont des visions liées à des états d'inconscience et à l'apparition de fantômes:

Durante le notti d'insonnia, nella sua camera a pianterreno, egli guardava il

---

<sup>17</sup> Cf. S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, p.100.

<sup>18</sup> Le roman publié en France avait comme titre *Hebdòmeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929. Les éditions italiennes sont nombreuses : *Ebdòmero*, Milano, Bompiani, 1942 ; puis, en 1971 chez l'éditeur Longanesi ; ensuite, en 2003, le livre fut édité par Jole De Sanna et Paolo Picozza chez Abscondita. Enfin, le texte figure dans le volume *Scritti. I romanzi e Scritti critici e teorici*, édité sous la direction d'Andrea Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008, pp. 45-157.

<sup>19</sup> M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Les Italiens de Paris. De Chirico et gli altri a Parigi nel 1930*, Milano, Skira, 1998, p. 58.

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.<sup>20</sup>

Nous percevons déjà le rôle décisif que le rêve, et plus particulièrement, le moment de transition entre réveil et sommeil, jouent pour de Chirico, mais aussi pour d'autres auteurs qui lui sont proches. De Chirico souligne que le lien entre le rêve et l'éveil ne doit jamais être complètement coupé ; il écrit : «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».<sup>21</sup>

#### IV

Le débat qui a trouvé sa place dans des revues des années 1920 joue un rôle de grand intérêt : ces revues sont les lieux privilégiés de discussion théorique autour de ce nouveau type d'écriture. Certes, le surréalisme s'affirme plus tard en Italie que dans d'autres pays européens, mais les expériences dont il est question dans les revues italiennes sont pratiquement contemporaines de celles des dadaïstes suisses et des proto-surréalistes français.

Parmi les revues italiens de cette période, il convient de mentionner tout d'abord «Valori plastici», fondée par Mario Broglio, qui représente une voix authentique d'irradiation de l'esthétique métaphysique. Le premier numéro, sorti le 15 novembre 1918, se présente déjà comme un atelier théorique indispensable pour les artistes rassemblés autour de la revue, tels que les frères de Chirico, mais également des collaborateurs comme Giorgio Morandi, Carlo Carrà et Ardengo Soffici. Ici sont publiés les écrits théoriques de Savinio, qui constituent la déclaration d'intention la plus ferme, la plus lucide et la plus fiable du groupe. Les écrits des autres auteurs sont tout aussi importants,

---

<sup>20</sup> G. de Chirico, *Ebdòmero*, Milano, Abscondita, 1999, p. 29.

<sup>21</sup> S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 17.

bien que de nature différente : ceux de Carrà et de Chirico, par exemple, exposent les caractéristiques de leur travail pictural, alors que ceux de Savinio constituent un support idéologique plus universel, parce qu'ils contribuent à définir un nouveau monde littéraire qui se dirige vers un «classicismo surreale»<sup>22</sup> lequel mûrira un peu plus tard dans son écriture. La position de «Valori plastici» est fondamentale à cette époque en Italie, également pour la densité du réseau que la revue établit avec le monde culturel européen, dans un dialogue perpétuel lié aux arts et à la littérature<sup>23</sup>. Pour notre réflexion, c'est le lien avec les ferments culturels en France qui est très important. Il ne faut pas s'étonner qu'un numéro du magazine publié en mars 1919 soit entièrement consacré à l'avant-garde française, avec des textes de Cocteau, Breton et Aragon, les protagonistes du surréalisme naissant :

La soluzione offerta dal fascicolo di «Valori plastici» [...] finisce con l'assumere un senso preciso. E non solo per quella critica degli artisti, getsita 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 ragionato, si fonda lo scambio fra discorso e visione, e la reciprocità operativa.<sup>24</sup>

Dans ce sens, il faut évaluer la relation entre le groupe de «Valori plastici» – en particulier de Chirico qui entretiendra une relation controversée avec le surréalisme français et avec André Breton –, et l'école française de l'époque. On remarque une volonté de différenciation par rapport aux artistes français : cela explique sans doute le profond intérêt pour les philosophies totales telles que celles de Weininger et surtout de Nietzsche et de Schopenhauer, car à travers elles les écrivains aspirent à restituer à l'expérience

---

<sup>22</sup> P. Fossati, «*Valori plastici*» 1918-1922, Torino, Einaudi, 1981, p. 5.

<sup>23</sup> Il y a beaucoup d'artistes et d'écrivains qui ont publié dans «*Valori plastici*», en plus de ceux qui sont mentionnés et étudiés, par exemple : Cecchi, Bacchelli, Van Doesburg, Vildrac, Kandinsky, Jacob e Spengler. il y a aussi des reproductions d'artistes comme Arturo Martini, Soffici, Fattori, Picasso, Braque, Léger, Severini e Metzinger.

<sup>24</sup> P. Fossati, «*Valori plastici*» 1918-1922, p. 114.

italienne un intérêt plus philosophique que littéraire. Le groupe qui évolue autour de la revue de Broglio veut «*approdare a una conoscenza ed esperienza totale che nell'arte si libera e si fa autonoma e radicale*» ; ce qui signifie qu'il ne veut pas s'arrêter à une refondation esthétique, mais viser une véritable globalité de la dimension artistique («*globalità dell'artistico*»<sup>25</sup>).

## V

Les résultats de cet effort esthétique seront principalement visibles dans l'oeuvre d'Alberto Savinio qui, dans «*Valori Plastici*», reprend et approfondit, entre 1918 et 1920, ses recherches sur le mystère et le merveilleux dans le réel, ainsi que ses réflexions sur les concepts fondamentaux de l'art métaphysique. Pour cette raison, dans notre recherche, le rôle de Savinio est décisif, car il jouera un rôle charnière entre l'art métaphysique et le surréalisme. «*Valori Plastici*» représente donc le lieu privilégié d'investigation car c'est un observatoire exceptionnel sur le développement de sa pensée, qui trouvera dans ses travaux ultérieurs un épanouissement théorique et pratique. De plus, Savinio, en compagnie de son frère de Chirico, est notoirement considéré comme l'intellectuel italien le plus étroitement lié aux avant-gardes européennes. En effet, son séjour parisien, à son plus jeune âge, est connu, et c'est à Paris qu'il publiera ses *Chants de la mi-mort* sous l'égide de Guillaume Apollinaire en 1914. Mais l'existence de Savinio n'est pas seulement liée à l'expérience française : le «*pellegrino appassionato*»<sup>26</sup>, comme l'appellent Papini et Soffici, a resserré et maintenu des relations ainsi bien avec Breton qu'avec Tzara et Picasso. Il est également important de rappeler que Savinio est le seul écrivain italien inclus par Breton dans sa célèbre *Anthologie de l'humour noir*. Le lien de Savinio avec le surréalisme est caractérisé par un intérêt et un dialogue continus que l'on retrouve naturellement dans ses œuvres ; il est toutefois important de souligner immédiatement qu'on ne peut pas parler d'appartenance inconditionnelle, mais qu'il convient plutôt de considérer le voisinage, le chevauchement et les apories qui sont tracés entre son travail et le surréalisme français, à la lumière aussi d'une concentration théorique qui le pousse à

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 115,

<sup>26</sup> Cet appellatif donne le titre à la belle monographie de Paola Italia, où la spécialiste reconstruit le travail de l'écrivain à la lumière de ses expériences biographiques.

une nouvelle réflexion et à une réécriture incessante. Il suffit de considérer le roman de Savinio *Hermaphrodito*<sup>27</sup>, qui consiste en un assemblage d'œuvres publiées entre 1916 et 1918 et qui est, pour cette raison, "désorganique", c'est «un'opera volutamente discontinua, e anche in un certo senso "casuale"<sup>28</sup>» où l'ordre des textes n'est pas thématique mais simplement chronologique. Dans ce travail, même si nous retrouvons des éléments proches des jeux dadaïstes et des accélérations futuristes, l'écriture de Savinio commence à prendre une voie consciente et autonome, marquée par un choix de style décisif, indiscutablement liée à l'esthétique métaphysique, comme en témoigne ce passage de *Frara, città di Worbas*, ville imaginaire dans laquelle Savinio peut tracer son chemin particulier vers la métaphysique:

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, dagli indigeni del paese, con la denominazione di Bellone. Il vocabolo non ha pretese mitologiche.<sup>29</sup>

Dans l'oeuvre suivante, *La casa ispirata*, d'abord publiée sous forme de feuilleton, puis rassemblée en volume en 1925, le thème surréaliste investit le décor : dans la maison parisienne où le protagoniste, alter-ego de l'auteur, passe une période, l'apparition de fantômes et d'êtres existant dans un espace entre la vie et la mort est permise précisément par la création d'un espace perceptif intermédiaire et perturbant. *Tragedia dell'infanzia*, composée entre 1919 et 1920 mais publiée seulement en 1939, et *Angelica o la notte di maggio* (1927) remplissent la parabole surréaliste de Savinio, comme le dit clairement Ugo Piscopo dans sa monographie sur l'écrivain :

Si può affermare che fino a questo momento in ambito surrealistico non è stato

---

<sup>27</sup> Sur la relation entre le roman *Hermaphrodito* et le surréalisme, Walter Pedullà a écrit : «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, Lericci, 1979, p. 17.

<sup>28</sup> S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, p.181.

<sup>29</sup> A. Savinio, *Hermaphrodito*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 30.

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.

Dans ces réflexions, Savinio apparaît encore plus surréaliste que le fondateur même du mouvement, du moins dans sa mise en oeuvre des aspects théoriques profonds : si les paroles de Piscopo ne sont pas entièrement exemptes d'une tentative de provocation, il ne fait toutefois aucun doute que, dans les travaux de Savinio, il est possible de tracer un noyau fondamental surréaliste pour nos recherches.

## VI

Dans l'expérience d'Antonio Delfini, au contraire, la «volontà di surrealismo», telle que l'a définie l'auteur lui-même, envahit tout son travail, consciemment. Pour Antonio Delfini, le choix d'adhérer à la poétique surréaliste sera plus défini, plus volontaire et explicite. Il représente l'un des cas les plus frappants de la littérature italienne : c'est pourquoi il est l'un des écrivains «più necessari»<sup>30</sup> de la littérature italienne du XXe siècle, comme l'a écrit Andrea Cortellessa. Il est vrai que, même dans le cas de Delfini, il n'est pas possible de parler d'une adhésion codifiée sans échecs ni doutes ; toutefois, il reste une profonde adhésion au surréalisme, dans les techniques narratives et dans le choix des thèmes. En premier lieu, la dimension existentielle de la province, celle de Modène, est fondamentale, comme lieu privilégié de cadre, mais aussi de création : c'est pourquoi il

---

<sup>30</sup> «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>.

est possible de dire que «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»<sup>31</sup> ou que c'est un «piccolo surrealismo»<sup>32</sup>. Dans son premier ouvrage narratif, *Ritorno in città*, publié en 1931, on remarque l'engouement baudelairien tout en remarquant aussi des aspects subversifs par rapport à la tradition ; Delfini, comme le dit Fontanella, «dichiarò di sentirsi adepto [al surrealismo] fin dal '32, anno che segna il suo viaggio a Parigi»<sup>33</sup>. Dans ces onze poèmes en prose, Delfini met en œuvre une procédure qui trouve sa nature dans une série de mécanismes qui reproduisent fidèlement certaines traces surréalistes : c'est le cas du passage d'une description initiale d'une situation «concreta, oggettiva» à une régression en «una zona proiettiva di rêverie o di memoria, ovvero, psicoanaliticamente, di presenza perduta»<sup>34</sup>. C'est un mouvement qui ne s'éloigne pas beaucoup de l'école métaphysique : Delfini procède également à un chevauchement d'images qui surgissent toujours dans la réalité, puis s'en détachent sans jamais l'abandonner complètement. Les villes de de Chirico, par exemple, ont toujours peu d'éléments réels : elles sont soustraites au temps, composées uniquement par des effigies muettes et caractérisées par des géométries précises où se manifeste un imaginaire acide et nu : elles sont toujours la représentation de lieux physiques, transfigurés avec précision de force imaginative. Chez Antonio Delfini, ce processus de métamorphose affecte non seulement les environnements, mais également les actions et les pensées : il crée ainsi une narration de l'imaginaire pur. Sur cet aspect de son travail, Delfini a écrit :

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

<sup>31</sup> C. Garboli, *Introduzione*, in A. Delfini, *Il fanalino della Battimonda*, Milano, Claudio Lombardi Editore, 1993, p. XIV.

<sup>32</sup> A. Agostino, *Il piccolo surrealismo di Antonio Delfini: Il Fanalino della Battimonda*, in «Critica Letteraria», anno XXXVI, I, n. 142, pp. 122-136.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 160.

pensata. Tutto si compendia nella vita: magia, sogno, assurdità, piacere e dolore, lavoro e pigrizia: realtà.<sup>35</sup>

Cependant, *I ricordi della Basca* ne sont pas encore complètement inclus dans ce que nous pouvons définir comme la période purement surréaliste de Delfini, qui trouvera sa forme complète dans *Il fanalino della Battimonda*, écrit en 1933. La tentative consciente d'appliquer la méthodologie surréaliste, en particulier l'écriture automatique, conduit Delfini à un contact direct avec la culture surréaliste. En effet, grâce à un séjour à Paris, l'auteur envisage l'écriture de *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, 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.<sup>36</sup>

C'est une déclaration qui se présente presque comme un aveu de culpabilité mais qui marque néanmoins une adhésion ferme aux diktats théoriques de l'écriture de matrice surréaliste, même si l'écrivain aura des doutes et des hésitations.

Dans le recueil de poèmes de Delfini *Le poesie della fine del mondo*, publié organiquement pour la première fois en 1961, l'attention de Delfini, ou du moins une certaine consonance d'intentions, vers l'écriture surréaliste apparaît à travers un travail sur les mots, qui tend vers «il mito di una lingua in cui lo spirito si confonde – almeno in apparenza – immediatamente con la voce»<sup>37</sup>, à la recherche d'un statut presque primordial du mot, non loin des recherches surréalistes françaises sur le mot considéré comme objet.

---

<sup>35</sup> A. Delfini, *La vita*, en Id., *Manifesto per un partito conservatore e comunista e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1997, p. 34.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>37</sup> G. Agamben, *Idea del dettato*, en Id., *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, p. 33.



## VII

Le travail de Tommaso Landolfi, avec ses caractères manifestement originaux, peut également être inscrit dans la ligne du surréalisme italien. Cependant, l'effort herméneutique de son travail soulève une question inévitable et très controversée, celle du degré de connaissance des auteurs italiens non seulement de la poétique du mouvement surréaliste, mais également de la psychanalyse. Par exemple, si l'on considère ce que Gianfranco Contini écrit dans l'introduction de son *Italie magique*, la référence à une connaissance de l'expérience surréaliste est évidente :

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).

En dépit de cette affirmation du fait que Landolfi connaissant bien la poétique du mouvement français d'une part, et les éléments fondamentaux de la psychanalyse, d'autre part (Contini écrit peu de temps après que «simboli psicanalitici brulicano nella pagina sorvegliatissima del Landolfi»<sup>38</sup>), le lien n'est pas aussi visible, comme le note Leonardo Cecchini dans son essai sur l'oeuvre de Landolfi : sa veine magique inspirée de la poésie de Renaissance «implicitamente lo separa dal movimento di Breton e lo collega invece alla tradizione letteraria italiana»<sup>39</sup>. Contini soulignera, dans la *Letteratura dell'Italia Unita*, que Landolfi mène une action de précurseur parce que dans ses oeuvres nous pouvons retrouver des éléments appartenant non pas à la «fantasia surrealista» mais aux

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>39</sup> L. Cecchini, «Parlare per le notti»: *il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenaghen, Museum Tusulanum Press, 2001, p. 92.

matériaux «più esattamente [definibili come] dei lontani precursori del surrealismo»<sup>40</sup>.

Bien que présentant des caractéristiques particulières, le lien entre Landolfi et le surréalisme semble pourtant incontestable : ceci est clair si nous considérons les premiers récits de Landolfi qui portent clairement l'empreinte du surréalisme ; ou encore, si nous considérons ses trois journaux intimes (*La bière du Pêcheur* de 1953, *Rien va* de 1963 et *Des mois* de 1967) qui, avec leurs dates de parution, prolongent la période de référence considérée pour Savinio et Delfini. À ce propos, on peut accepter la distinction formulée par Alvaro Biondi qui, suivant la terminologie de Contini, a écrit:

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. Fondamento della distinzione, vera linea di demarcazione, è appunto l'inconscio.<sup>41</sup>

«L'abisso dell'inconscio» est ce qui s'ouvre entre les pages de Landolfi, une recherche de sens désorientée et déroutante qui trouve sa place principale d'investigation dans l'imaginaire, dans l'inconscient compris comme une entité consciente inconnaissable. Biondi écrit également que Landolfi peut être inscrit, avec les réserves habituelles, au giron du surréalisme italien :

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.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Milano, Rizzoli, p. .

<sup>41</sup> A. Biondi, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta*, en F. Mattesini, *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 37.

<sup>42</sup> L. Cecchini, «*Parlare per le notti*»: *il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, p. 93.

Pour Landolfi, contrairement à Delfini, on ne peut jamais parler d'écriture automatique, mais son travail dépasse cette mince ligne de démarcation entre fantastique et surréalisme et il va à découvrir les processus symboliques, y compris des mécanismes inconscients, qui se déversent dans une prose et une structure qui renversent continuellement l'ordre narratif classique.

Pour Landolfi, on peut plutôt donner une définition particulière : on peut parler d'une sorte de "surréalisme archéologique", parce que plus qu'une relation concrète avec les représentants contemporains du surréalisme, l'écrivain de Pico semble se référer à ceux qui sont les inspirateurs et les précurseurs du surréalisme. La critique a depuis longtemps souligné la relation de Landolfi avec des écrivains<sup>43</sup> tels que Sade, de Nerval, La Fontaine<sup>44</sup> ou Gogol<sup>45</sup>.

Il est également nécessaire de considérer un autre aspect, l'activité de traducteur de Landolfi, qui constitue sans aucun doute une partie intégrante de son travail. Landolfi était un connaisseur des principales langues européennes et il a traduit du russe (par exemple, Les Nouvelles de Pétersbourg de Nikolai Gogol qui anticipent certains éléments du surréalisme), ou du français, avec la traduction d'*Inés de Las Sierras* de Charles Nodier, ouvrage dans lequel il est possible de retracer quelques noyaux de son écriture. Ce n'est pas secondaire de rappeler que Nodier aussi fait partie des précurseurs du surréalisme. Au-delà d'*Inés de Las Sierras*, il y a certainement d'autres œuvres de l'écrivain français qui ont

---

<sup>43</sup> Luti, par exemple, a écrit: «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.

<sup>44</sup> Sur Landolfi et le monde culturel français, cf. : 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.

<sup>45</sup> Dans une liste, certainement non exhaustive, des auteurs liés par une inspiration ou une intention commune à Landolfi nous pouvons aussi mentionner Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Fedor Dostoïevskij, Aleksandr Pouskine, Jules Verne, Restif de la Bretonne et, en Italie, Gabriele D'Annunzio et Giovanni Pascoli.

inspiré Landolfi, comme *Smarra ou Les démons de la nuit* «dove [Landolfi] aveva potuto trovare una forma di fantastico poetico cui forse si è rammentato per la sua *Pietra lunare*»<sup>46</sup> ; remarquons, plus généralement, que l'importance que Nodier attribue au monde onirique peut avoir influencé Landolfi (par exemple dans les récits *La morte del re di Francia*<sup>47</sup> o *Il balcone*).

Même dans ses journaux, Landolfi se déplace dans des territoires similaires, car il remet en question l'insuffisance de sa parole pour décrire le monde phénoménal. L'écriture de ces travaux de journaux intimes est une tentative d'élargir le cercle du possible, en forçant le langage, en dérégulant ses mécanismes, une opération similaire à celle que fait Delfini et, à d'autres égards, que fait Savinio. Par conséquent, les revues se déplacent «nell'eterno corteggiamento dell'ineffabile», dans une «ricerca ermeneutica del senso ultimo di un testo interiore della consistenza fantasmatica»<sup>48</sup>. L'expérience de l'écriture intime témoigne d'un conflit entre le langage et l'homme et elle se rattache ainsi à certains points essentiels de la poésie surréaliste. Landolfi est tout aussi ému ici que dans ses travaux sur Gogol, Pouchkine et Leskov. Landolfi se réfugie dans la traduction, seul moyen de remédier à cette insuffisance du langage. Puisque le «testo interiore» est un texte qui ne peut pas être dit ou écrit, mais seulement traduit. Une tâche qui se complique encore quand le domaine sur lequel Landolfi travaille n'est pas la réalité, mais le rêve et la rêverie : de cet endroit surgit l'incertitude entre le réel et le fantastique, qui est précisément l'un des domaines privilégiés de l'écriture landolfienne :

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

---

<sup>46</sup> M. Baccelli, *Un altro sguardo sui rapporti di Landolfi con la Francia*, en I. Landolfi, E. Pellegrini (a cura di), *Gli altrove di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi*, p. 166.

<sup>47</sup> Luigi Fontanella a souligné l'inspiration à Lautréamont dans ce récit : «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.

<sup>48</sup> Andrea Cortellessa, *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido nei diari landolfiani*, en I. Landolfi, *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 91.

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.<sup>49</sup>

Ici, l'écrivain semble admettre la défaite de sa parole, qui ne peut jamais s'approcher complètement d'une représentation de la vie véridique et inconditionnelle : tout son travail est une reconstruction d'un très fort effort personnel qui se situe entre rêve et éveil, lieu privilégié également par les surréalistes. Le rêve est le défi le plus difficile pour un écrivain et il reste « 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 »<sup>50</sup>. Une confiance inconditionnelle dans le pouvoir du mot qui disparaît quand il doit affronter la matière insaisissable du rêve : cependant, le mot n'arrête pas son mouvement, mais il active plutôt une transformation littéraire entre ce qui est visible et ce qui est caché. Le thème du rêve est décisif chez tous ces auteurs ; parler du rêve signifie parler de l'inconscient, du moins à partir de Freud, c'est-à-dire de la partie incontrôlable et insaisissable de l'être humain. Ce thème trouve un lien avec la création poétique :

L'inconscio – a écrit 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.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> T. Landolfi, *Des mois*, Longanesi, Milano, 1972, p. 88.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>51</sup> I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, en *Saggi 1945-1985*, Milano Mondadori, 1995, pp. 218-219.

## VII

Dans de nombreuses situations, l'écriture de ces auteurs se situe dans une zone de passage où il devient difficile de tracer les frontières entre «razionalità e immaginazione, materia e spirito, realtà e surrealtà, tragico e comico, vita e morte, sogno e veglia, conscio e inconscio»<sup>52</sup>. L'atmosphère de ces œuvres se situe souvent dans une dimension suspendue entre différents états de conscience. Cesare Musatti écrit à propos de la structure logique de la fantaisie qu'il s'agit

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.

Nous pouvons enrichir la réflexion de Musatti avec une formule de Walter Benjamin : on peut dire que ces auteurs situent leurs travaux dans l'espace liminal d'un seuil où, cependant, contrairement à sa définition, ils restent. Il revêt une valeur spatiale qui dépasse le sens de passage et se condense en espace matériel et habitable où l'intérieur et l'extérieur finissent par devenir indiscernables, comme s'ils étaient un espace perméable: «La soglia [Schwelle] è una zona. La parola "schwellen" racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire»<sup>53</sup>.

La manière d'étudier les œuvres de ces auteurs peut être représentée à travers l'image du seuil, où ce qui est au-delà est caché et en même temps visible, traqué et désiré ; lisons ce que Giorgio Agamben écrit au sujet du seuil et du mystère :

Le porte del mistero lasciano entrare, ma non lasciano uscire. Viene il momento in cui sappiamo di aver traversato quella soglia e a poco a poco ci

---

<sup>52</sup> S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 8.

<sup>53</sup> W. Benjamin, *I Passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 555.

rendiamo conto che non potremo più uscirne. Non che il mistero si infittisca, al contrario – semplicemente sappiamo che non ne verremo più fuori.<sup>54</sup>

D'un point de vue méthodologique, le caractère fragmenté que la relation entre la littérature italienne, les auteurs ici traités en particulier, et le surréalisme français a assumé est ce qui nous a conduit à privilégier une enquête qui trouve ses points d'origine dans les "craquements" qui résonnent entre les pages, dans les vides interprétatifs qui appellent l'attention du regard critique. Une préférence donc pour les traces dans le texte, ces «spie» dont parle Carlo Ginzburg<sup>55</sup>, traces qui font acquérir une lisibilité totale à l'œuvre à partir de petits indices révélateurs, de détails apparemment mineurs ou de données accessoires. «Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla»<sup>56</sup> Carlo Ginzburg a écrit, et nous avons utilisé une méthodologie similaire de lecture du texte, parce que c'est ce que nous considérons comme la clé la plus fonctionnelle pour répondre à la fragmentation et à la nature instable du surréalisme en Italie. Gianni Celati, en faisant aussi référence aux formes du surréalisme, à sa nature fragmentée, écrit que cela est l'expression la plus adhérente et la plus radicale de la modernité :

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.<sup>57</sup>

Il s'agit donc d'enquêter sur «l'oggetto dimenticato che emerge come scarto o detrito»<sup>58</sup> et de rechercher la clé permettant d'accéder à la nature plus profonde du texte. La nécessité de travailler avec de petits indices<sup>59</sup> a ensuite été dictée par la décision de

---

<sup>54</sup> G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 7.

<sup>55</sup> Cf. C. Ginzburg, *Spie*, en *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>57</sup> G. Celati, *Il bazar archeologico*, en *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 187.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>59</sup> Cf. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

considérer ces vides, ces défaillances et ces lacunes, «smagliature e lacune, vuoti, cedimenti»<sup>60</sup>, qui sont le point d'urgence d'un autre sens, certainement plus caché.

## IX

Dans son livre sur le surréalisme italien, Luigi Fontanella divise l'influence française en Italie en deux phases : la première, qu'on peut considérer comme un moment précurseur du surréalisme véritable, connaît ses réalisations les plus importantes avec les oeuvres du futuriste Palazzeschi, avec *Hermaphrodito* de Savinio, et avec le «réalisme magique» de Bontempelli. La deuxième phase, en revanche, plus élargie et centrifuge<sup>61</sup>, est celle des expériences de Savinio des années 1920, de Landolfi et de Delfini. Nous pensons pouvoir introduire ici une troisième phase, sans doute plus effilochée et moins matériellement traçable que les deux premières, mais quand même existante. Cette phase revêt avant tout la forme d'un fragment qui se développe dans une nouvelle direction : il prend en charge des moments ou des expériences individuels, mais chacun d'entre eux est attribuable à la matrice et au matériel surréaliste. C'est le cas, par exemple, d'Anna Maria Ortese et de Luigi Malerba. Silvana Cirillo parle à leur égard d'une explosion tardive<sup>62</sup>, car elle identifie chez ces auteurs du deuxième après-guerre l'utilisation et la mise en œuvre de certaines suggestions directement liées aux théories du surréalisme. Il est évident que, tout comme pour les écrivains qui ont constitué l'objet principal de notre recherche l'adhésion au surréalisme n'a jamais été claire ni évidente, il en va de même pour des écrivains tels qu'Ortese ou Malerba, chez qui la déclinaison des suggestions surréalistes ne peut prendre qu'un caractère fragmenté et oblique. Il serait sans aucun doute intéressant de mener une recherche qui se prolongerait dans cette direction pour déceler et analyser des traces surréalistes quelques dizaines d'années plus tard ; c'est une ligne de recherche que nous avons esquissée dans nos conclusions mais que nous n'avons pas pu développer dans notre thèse parce qu'elle mérite une étude approfondie et indépendante. Cette recherche permettrait non seulement de mettre en évidence les raisons du retard qui caractérise ce type d'écriture surréaliste en Italie, mais aussi d'analyser un certain nombre d'œuvres avec

---

<sup>60</sup> M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, p. 123.

<sup>61</sup> «più allargata e centrifuga della prima», *ivi*, p.20.

<sup>62</sup> «un'esplosione tarda e a fuochi isolati», S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, p. 19.



une clé interprétative suggestive et nouvelle tout en élaborant les outils nécessaires pour imaginer un itinéraire reliant les différentes générations d'écrivains.

## X

Si Massimo Bontempelli est généralement considéré comme le principal représentant du *realismo magico italiano*<sup>63</sup> – Fontanella insère d'ailleurs certaines de ses œuvres dans une atmosphère extrêmement surréaliste<sup>64</sup> –, Anna Maria Ortese, qui a fait ses débuts d'écrivain sous la protection précisément de Bontempelli, est sans aucun doute touchée, en particulier dans ses premiers travaux, par cette approche littéraire. Ce sont les atmosphères fantastiques qui imprègnent ses livres qui montrent sa dette envers l'écrivain, tout en laissant la place à une déclinaison très personnelle. Dans *Angelici dolori*, Ortese s'appuie sur des thèmes du genre fantastique, mais mémoire et imagination se confondent, narration et rêve se rejoignent. Dans *L'infanta sepolta*, par exemple, «L'Infanta» est une Madone noire, une statue qui débarque à Naples d'un navire espagnol: elle jette la protagoniste dans un état de confusion, ce qui est un thème central de la littérature fantastique<sup>65</sup> où la frontière entre le vivant et le non vivant devient très mince. Dans ce cas, Anna Maria Ortese utilise l'un des styles du genre fantastique de manière personnelle, dans le but de décrire une réalité particulière : Ortese veut créer un paradoxe inextricable où il est difficile d'essayer de diviser l'indéterminé et le pre-rationnel : ce sont des éléments qui, avec des modalités différentes, font référence à la poétique surréaliste.

Si l'on prend en considération son roman *L'iguana*, on remarque, par exemple, l'étrange être qui apparaît dans le titre, figure hybride entre animal et femme, qui ressemble beaucoup au Gurù de Landolfi, notamment pour ce sentiment oscillant entre dégoût et charme que Daddo, le protagoniste, ressent pour lui. Ce n'est pas le seul élément

---

<sup>63</sup> Cf. P. Taravacci, *Il realismo magico, di Bontempelli*, in «Trimestre», anno XIII, N. 2-3, 1980, pp. 217-237.

<sup>64</sup> «Sono davvero pochi i lavori bontempelliani che si prestano a un effettivo confronto co la metodologia surrealista. Narrativamente forse solo le due “favole metafisiche”, *La scacchiera davanti allo specchio* (1921) e *Eva ultima* (1923); e nella produzione teatrale: *Nostra Dea* (1925) e *Minnie la candida* (1927)» in L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, p. 139.

<sup>65</sup> Mentionnons au moins la nouvelle d'Alberto Savinio *Flora*, parce qu'elle est un point de contact qui relie à la production fantastique d'Ortese à celle de Savinio, autour du thème de la statue inanimée et du thème de la maison inspirée (cfr. A. Savinio, *La casa ispirata* [1920], Milano, Adelphi, 1986). Cfr. A. Savinio, *Flora*, in *Casa «la Vita»* [1943], Milano, Adelphi, 1988, pp. 69-89.

qui suscite l'intérêt : dans ce romans, toute la narration est continuellement doublée entre la réalité et sa négation. Preuve en soient ces quelques mots qui viennent de L'iguana :

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. <sup>66</sup>

L'exigence de réalité semble pousser Ortese à la création de ce monde particulier, qui vit dans une «vision surréaliste»<sup>67</sup>: le surréel, comme l'a formulé Breton, va précisément dans cette direction, dans la recherche d'une réalité qui répond fidèlement au sentiment le plus profond de l'être humain. Dans l'oeuvre d'Ortese, il est possible de retrouver une définition importante de l'écriture et de la relation entre celle-ci, la réalité et le rêve : «scrivere è come sognare»<sup>68</sup>, écrire c'est comme rêver. Par ailleurs, Ortese se réfère aux paysages de de Chirico :

Come in de Chirico, che conobbi solo dopo queste scoperte, e nei surrealisti francesi, il mondo non era affatto più abitato, e tutto l'uomo era già memoria e rimpianto. E tutto, proprio tutto il tempo vivibile, nei miei bizzarri racconti, era cosa passata – sebbene presente – vista da fuori, e viverlo non sarebbe stato dato più. <sup>69</sup>

En fait, il est possible de trouver dans ses narrations une inspiration similaire, il suffit de penser au palais de *Sulla terrazza sterminata*, un palais situé dans un quartier qui donne «l'idea di un'antica, vasta necropoli»<sup>70</sup>, ce qui ne peut manquer d'évoquer les sujets des tableaux de de Chirico, ses décors surréalistes et son isolement métaphysique. Les mannequins du peintre, par exemple, évoquent les silhouettes troublantes et silencieuses qui apparaissent dans certains récits d'Ortese<sup>71</sup> comme *La casa del bosco*.

---

<sup>66</sup> A. M. Ortese, *L'iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p.161.

<sup>67</sup> C. Della Coletta, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», vol. 76, n. 3, pp. 371-388, p. 371.

<sup>68</sup> A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 94.

<sup>69</sup> Ivi, p. 74.

<sup>70</sup> A. M. Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 140.

<sup>71</sup> Cf. M. Moca, «Eppure volava». In *sonno e in veglia e il fantastico nell'opera di Anna Maria Ortese*,

Plus généralement, le regard d'Ortese s'apparente au «double regard»<sup>72</sup> sur la réalité, dont parle Leopardi dans *Zibaldone*. Le regard d'Ortese est toujours ancré dans le réel, car c'est le point de départ de l'expérience de l'écrivain, mais la transfiguration est le seul moyen qu'Ortese trouve pour explorer le monde et l'histoire, parce qu'elle est devant «un'impossibilità di rendere attraverso uno specchio completamente trasparente il riflesso della realtà»<sup>73</sup>. Nous ne sommes pas loin des pratiques opérées sur la réalité par les métaphysiciens et les surréalistes. En fait, le monde d'Ortese se rapproche de la rêverie plutôt que du rêve réel : encore une fois, une surréalité.

## XI

L'oeuvre de Luigi Malerba entretient aussi des relations avec l'écriture surréaliste. Le thème de la transfiguration de la réalité simple et paysanne de la région de Parme, son lieu de naissance, vers un monde paradoxal et grotesque, se trouve déjà dans son premier ouvrage, le recueil de nouvelles *La scoperta dell'alfabeto* (1963). Dans les romans suivants, les thèmes surréalistes influencent les divers événements, comme dans *Il serpente*, texte suspendu entre vérité et mensonge, où chaque instant est immergé dans une dimension contradictoire et onirique, typique de son écriture. De nombreux thèmes surréalistes sont repris dans ce roman : il y a la folie et le rêve, l'amour pour une femme imaginaire, comme moteur fondamental de la vie, et la certification de la non-existence de Dieu dans la conclusion hallucinatoire du protagoniste qui exprime également la fatigue pour un énorme tour de force psychique:

Sono stanco. Vorrei che questi campanelli smettessero di squillare e in ogni caso non sentirli se squillano. Vorrei non pensare a niente per non stancarmi perché sono già stanco. Ogni mossa ogni voce ogni rumore si ripercuote e risuona come in una immensa cassa armonica [...] Per stare tranquilli bisognerebbe tenere tutto sotto controllo tutto, in tutto il mondo, ma come si fa

---

«Bollettino '900 – Electric Journal of '900 Italian Literature», n. 1-2, 2018.

<sup>72</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1996, p. 4418.

<sup>73</sup> V. Pietrantonio, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in «Griselda Online», N. 12, 2012, <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/specchio-straniante-sguardo-ortese-pietrantonio.html>.

con questa grande stanchezza? Sono molto stanco. Vorrei stare al buoi, nel silenzio, in un luogo ben riparato. Che non ci fossero rumori e se ci sono non sentirli, che non succede niente. Vorrei restare fermo, immobile, in posizione orizzontale, con gli occhi chiusi, senza tirare il fiato, senza sentire voci e campanelli, senza parlare. Al buio. Non avere nessun desiderio, nessuno che parla e nessuno che ascolta, così, al buio, con gli occhi chiusi. <sup>74</sup>

Avec le roman suivant, *Salto mortale*, publié en 1968, l'opération littéraire de Malerba devient définitive : *Salto mortale* s'ouvre symboliquement avec une question qui brise déjà la considération normale de la réalité («me lo sogno o lo senti anche tu? Da dove viene? Dal Cielo, dalla Terra?» <sup>75</sup>). L'histoire est réduite à un bruit de fond et le texte devient immédiatement un vortex de mots. La réalité est décomposée, inaccessible dans son essence d'origine ; comme l'écrit Silvana Cirillo, «in *Salto mortale* nulla (pensieri, parole, gesti) è riducibile allo stato semplice, non è adeguato neanche quello doppio: la molteplicità relativistica del reale trova un corrispettivo in uno spreco assoluto di parole e intelligenza» <sup>76</sup>. Les personnages, désorientés et perturbés par le temps qui se fragmente et devient impossible à mesurer, sont les protagonistes inadéquats d'un monde et d'une réalité qu'ils ne peuvent ni posséder ni comprendre. La construction du roman se transforme en la désintégration de l'ordre conventionnel (1968 est l'année de la révolte contre l'ordre établi).

Le surréalisme représente pour Malerba un moteur théorique et un compagnon fidèle pour décrire la destruction du monde connu :

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,

---

<sup>74</sup> L. Malerba, *Serpente*, en., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 217.218.

<sup>75</sup> L. Malerba, *Salto mortale*, Torino, Einaudi, 1985, p. 3.

<sup>76</sup> S. Cirillo, *Il vortice di Salto mortale*, in «L'Illuminista», IV, 17-18, p. 161.

vale a dire la lavorazione attenta e cosciente dei materiali.<sup>77</sup>

Même dans ses œuvres plus brèves et fragmentaires, Malerba semble considérer la littérature comme un jeu ; il utilise massivement les techniques d'éloignement : ce sont des opérations qui ressemblent beaucoup aux techniques de Dada et du surréalisme.

## XII

Le parcours de cette étude a suivi une forme linéaire : dans les productions de chacun de nos trois auteurs principaux, nous avons étudié les liens, les proximités ou les hiatus par rapport à la littérature surréaliste française. Notre objectif était d'interroger la physionomie qu'une écriture surréaliste a adoptée en Italie à travers les œuvres de trois auteurs, plus ou moins directement liées aux mouvements contemporains.

Gianfranco Contini dans son *Italie magique*, en présentant une anthologie d'histoires italiennes sous le signe d'une «sensibilità magica», a écrit: «ecco del magico senza magia, del surreale senza surrealismo»<sup>78</sup>. Pour Contini, cette matière narrative exceptionnelle n'est pas que l'héritage des surréalistes, victimes à son avis de «scaricare l'intelletto con procedure essenzialmente intellettuali»<sup>79</sup>: sa proposition critique s'articule ensuite autour du «nodo tra surrealismo francese e realismo magico bontempelliano», en procédant dans le but de «contrastare il primo quanto di andare oltre il secondo»<sup>80</sup>. Ce sont ces hypothèses théoriques et méthodologiques qui l'ont conduit à exclure de sa collection des auteurs<sup>81</sup> qui se sont rapprochés du mouvement surréaliste, par exemple Delfini, ou qui, bien que de façon très particulière, y ont participé, comme Savinio.

La nature du choix de Contini de sélectionner les seuls auteurs qu'il inscrit dans une ligne "magique" italienne est une sorte de légitimation de la liste des auteurs qui sont pris en compte dans son ouvrage ; si bien que Savinio et Delfini en sont exclus

---

<sup>77</sup> L. Malerba, *Parole al vento. Interviste*, Lecce, Manni, 2008, pp. 30-31.

<sup>78</sup> Vd. *supra*, p. 239.

<sup>79</sup> G. Contini, *Prefazione*, en *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, p. V.

<sup>80</sup> 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)

<sup>81</sup> Pour une analyse précise et détaillée de la nature du livre de Contini et de sa réception, cf. B. Sica, *L'Italia magica di Gianfranco Contini: storia e interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2013.

précisément parce qu'ils sont considérés comme surréalistes. Notre analyse de Landolfi trouve aussi sa légitimité dans le propos de Contini, si nous lisons les mots qui introduisent les récits de l'écrivain de Pico dans son anthologie. Contini souligne d'abord que Landolfi peut être considéré comme un successeur direct d'auteurs qui sont un point de référence pour les surréalistes français, il parle «delle ossessioni, delle bizzarrie, delle immaginazioni stravaganti che formicolano sulla sorvegliatissima pagina di Landolfi»<sup>82</sup>, remarque sa connaissance de la psychanalyse et le fait qu'il est «perfettamente al corrente dell'esperienza surrealista»<sup>83</sup>. Autrement dit, nous pouvons suivre les catégories tracées par Gianfranco Contini, l'un de plus grands critiques et connaisseurs de la littérature italienne, parce que si les premiers travaux de Landolfi se rapprochent déjà du surréalisme, Landolfi poursuivra dans la même direction dans ses oeuvres plus récentes.

### XIII

Chez chacun des auteurs qui nous avons étudiés, nous avons cerné et mis en exergue les points de contact et d'adhésion à la littérature surréaliste, notamment en ce qui concerne les travaux du théoricien français André Breton. Il est évident que, pour chacun de ces auteurs, le discours a suivi des lignes autonomes, une condition dictée par des faits biographiques (la fréquentation d'Alberto Savinio avec les écrivains et les artistes surréalistes ou la période passée à Paris par Delfini, par exemple) ou par la différence naturelle entre les œuvres, au sein de la production d'un même auteur. En fait, nous n'avons pas l'intention de théoriser l'appartenance hypothétique de ces écrivains à un groupe soudé et uni comme en France, mais nous avons l'intention d'évaluer l'impact possible de la poétique surréaliste sur les œuvres de ces auteurs. Malgré toutes les différences entre les cas, nous pensons pouvoir affirmer, à la fin de notre travail de recherche, qu'il y a eu, en Italie, un moment où un certain groupe d'auteurs a produit une littérature surréaliste ; ils n'ont peut-être pas repris pleinement les dictées théoriques brétoniennes, mais certainement ils les connaissaient et ils en ont exploité certains éléments.

---

<sup>82</sup> G. Contini, *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, p. 191.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. V.

Nous pensons que malgré la difficulté de donner un aspect uniforme à cette relation, il existe de nombreux endroits où les expériences italiennes se croisent avec des noyaux décisifs de la poétique surréaliste. Certaines œuvres qui ont été analysées sont parmi les résultats les plus intéressants d'une littérature à sa manière surréaliste. Il suffit d'ailleurs de comparer ces œuvres avec celles d'écrivains ouvertement surréalistes : les auteurs italiens soutiennent la comparaison et, dans certains cas, comme Ugo Piscopo l'a remarqué pour ce qui concerne Savinio, ils sont allés plus loin que le fondateur du surréalisme<sup>84</sup>.

L'analyse peut alors être élargie et aller au-delà des trois auteurs traités dans cette thèse et de ceux des générations d'après mentionnés dans nos conclusions ; une opération de cette importance, en ce qui concerne la poésie, a été réalisée par Beatrice Sica dans son *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.<sup>85</sup>

L'anthologie de textes poétiques éditée par Beatrice Sica couvre les années allant de 1909 à 1969 en soulignant ainsi une ligne surréaliste au sein de la poésie italienne, qui compte des poètes comme Dino Campana ou Ardengo Soffici, Giuliano Scabia ou Ferdinando Albertazzi. Les poèmes choisis par Sica montrent qu'il y a bien eu une attraction vers un écoulement libre et automatique de la parole et vers les suggestions du rêve et de l'inconscient.

Si on suit la ligne tracée par Sica et par d'autres critiques, il a existé en Italie un phénomène littéraire très proche du surréalisme avant même l'acte de naissance en France; en même temps, force est de constater le retard dans la réception en Italie des préceptes du

---

<sup>84</sup> «più avanti del fondatore del surrealismo», U. Piscopo, *Alberto Savinio*, p. 170.

<sup>85</sup> B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 9.

surréalisme français ; on peut ainsi tracer un arc chronologique hérétique et long de la saison surréaliste dans l'Italie, qui précéderait le surréalisme français grâce aux oeuvres des frères de Chirico et se prolongerait bien au delà de sa fin.