



IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

ISTITVTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA





PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.p.A.

2018

ISBN 978-88-12-00089-0



Stampa

ABRAMO PRINTING & LOGISTICS S.p.A.
Catanzaro

Printed in Italy





ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI

MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

**LUIGI ABETE, PAOLO AIELLI, DOMENICO ARCURI, GIAMPIETRO BRUNELLO,
MASSIMILIANO CESARE, PIERLUIGI CIOCCA, MARCELLO CLARICH, GIOVANNI DE GENNARO,
DANIELE DI LORETO, MATTEO FABIANI, LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI,
MASSIMO LAPUCCI, MONICA MAGGIONI, MARIO NUZZO, GUIDO GIACOMO PONTE,
GIANFRANCO RAGONESI, DOMENICO TUDINI, FRANCESCO VENOSTA**

DIRETTORE GENERALE

MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE

**GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, FABIOLA GIANOTTI,
TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO**

CONSIGLIO SCIENTIFICO

**ENRICO ALLEVA, ANNA AMATI, LINA BOLZONI, IRENE BOZZONI, GEMMA CALAMANDREI, SILVIA
CANDIANI, LUCIANO CANFORA, ENZO CHELI, MICHELE CILIBERTO, ESTER COEN, ELENA CONTI,
SAMANTHA CRISTOFORETTI, JUAN CARLOS DE MARTIN, LUDOVICO EINAUDI, AMALIA ERCOLI
FINZI, LUCIANO FONTANA, RENZO GATTEGNA, EMMA GIAMMATTEI, CARLO GUELFI, FERNANDO
MAZZOCCA, MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO, ALBERTO MELLONI, ALESSANDRO
MENDINI, DANIELE MENOZZI, ENZO MOAVERO MILANESI, CARLO MARIA OSSOLA, MIMMO PALADINO,
GIORGIO PARISI, TERESA PÀROLI, GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PÉCOUT, ALBERTO QUADRIO
CURZIO, FABRIZIO SACCOMANNI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS, GIANNI TONIOLO,
VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI**

COLLEGIO SINDACALE

**GIANFRANCO GRAZIADEI, Presidente; GIULIO ANDREANI,
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA
FABIO GAETANO GALEFFI, Delegato della Corte dei Conti**







IL CONTRIBUTO ITALIANO ALLA STORIA DEL PENSIERO

LETTERATURA

DIRETTORE SCIENTIFICO

GIULIO FERRONI

DIREZIONE EDITORIALE

REDAZIONE ENCICLOPEDICA

RESPONSABILE

Monica Trecca

COORDINATORE DELLE ATTIVITÀ REDAZIONALI

Francesca R. Scicchitano

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Mirella Aiello, Angela Damiani

PRODUZIONE E ATTIVITÀ TECNICO-ARTISTICHE

ART DIRECTOR

Gerardo Casale

ICONOGRAFIA

Tavole fuori testo: Marina Paradisi; Fabrizia Dal Falco, Anna Olivieri

PIANIFICAZIONE E PRODUZIONE

Gerardo Casale; Antonella Baldini, Graziella Campus

Magazzino: Fabrizio Izzo

Segreteria: Carla Proietti Checchi

Ha contribuito con un servizio editoriale adHoc srl (per la lavorazione e la revisione dei testi: Lulli Bertini, Cecilia Causin, Marina Chiarioni, Sara Esposito, Manuela Maggi, Maria Isabella Marchetti)







IL CONTRIBUTO ITALIANO
ALLA STORIA DEL PENSIERO

Letteratura



ALESSANDRO GIAMMEI

Surrealismo italiano

Quasi ogni ragionamento storico-critico intorno al tema del Surrealismo italiano si apre con la domanda «esiste un Surrealismo italiano?» Qualunque sia la risposta, è certo che il Surrealismo 'ufficiale' teorizzato a Parigi negli anni Venti deve molto a estetiche e poetiche radicate nello speciale equilibrio tra avanguardia e classicismo che ha caratterizzato l'Italia letteraria e artistica del primo Novecento. In un commercio di temi e tecniche tra epoche e nazioni, che include il gotico nordico, la mitologia greco-romana, il *nonsense* vittoriano e il modernismo internazionale, la narrativa italiana ha poi sviluppato linee che hanno variamente influenzato i realismi più insoddisfatti della realtà tra gli anni Trenta e la fine della modernità, basandosi su una declinazione del fantastico e del meraviglioso corretta dall'ironia, dal controllo dell'intelligenza e dall'irrinunciabilità della tradizione. Con la seconda ondata delle avanguardie poi, sullo scorcio del millennio, lo sperimentalismo italiano si rappacificherà infine con la Francia surrealista, di cui l'*Italia magica* fotografata da Gianfranco Contini alla fine della guerra era stata in fondo un'avversaria dichiarata.

Le origini italiane (e greche, e tedesche) di un movimento francese

A differenza del Surrealismo francese, che in quanto vero e proprio movimento d'avanguardia resiste alle genealogie, il modernismo surreale italiano si è assegnato delle radici autoctone. Queste radici affondano nelle più enigmatiche espressioni pittoriche e letterarie del Quattrocento toscano e padano, equidistanti dai modelli tardomedievali e pienamente cinquecenteschi frequentati da classicisti e romantici. Dopo (e contro) Francesco Petrarca, prima di Caravaggio e Torquato Tasso, sono l'apparente absurdità di Burchiello, le dismisure della lingua e dell'immaginario di Luigi Pulci e Pietro Aretino, le inquietudini dell'«officina ferrarese» indagata da Roberto Longhi e il luminoso incanto di Andrea Mantegna, di Masaccio o di Piero di Cosimo a

offrire un precedente tutto italiano all'italiano magismo e parasurrealismo del primo Novecento. Giuseppe Ungaretti, che a Parigi aveva frequentato il cenacolo protosurrealista di «Littérature», alla vigilia della pubblicazione del primo Manifesto surrealista (1924) di André Breton, indicherà Burchiello come «il più antico dei surrealisti» (*Un poète du 'Quattrocento'*, «L'Italie nouvelle», 1923, 7, p. 2). Massimo Bontempelli, qualche anno più tardi, affratellerà il suo realismo magico allo stile dei pittori del Quattrocento, «per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido» (*Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, 1978, 2004⁵, p. 765). Sarà poi Contini, cartografo di una Italia «magic[a] senza magia» e «surreale senza surrealismo», a fare il nome di Piero di Cosimo, accanto ai «narratori burleschi» e ai poeti comici coevi, per evocare la «vena magica che percorre tutta l'Italia rinascimentale» e che raggiunge, nella tarda modernità, «umoristi e balordi» del calibro di Aldo Palazzeschi, Cesare Zavattini e Tommaso Landolfi (*L'Italie magique*, 1946; trad. it. 1988, p. 5).

Aretino è invece il campione di Alberto Savinio, che nella Firenze avanguardista degli inizi del secolo si rivolge ai *Ragionamenti* (1534-1536) per sviluppare un linguaggio capace di sostenere le prime acrobazie quasi dada del suo venturo *pastiche* narrativo *Hermaphrodito* (1918) e copia poi versi dal *Morgante* (1483) di Pulci per riusarli in un perduto *Poema fantastico* di cui ci resta notizia solo grazie alle memorie del fratello Giorgio De Chirico.

Sul Rinascimento estense, sui suoi pittori e sul suo massimo poeta d'immaginazione, Ludovico Ariosto, l'albero di appropriazioni e ascrizioni genetiche infittisce poi i suoi rami, includendo anche esperienze che hanno attraversato solo in parte le possibilità del fantastico surreale: dal *Filo meraviglioso di Lodovico Clò* (1911) di Riccardo Bacchelli al *Michelaccio* (1924) di Antonio Baldini, passando per *La città dalle 100 meraviglie* (1921) di Filippo de Pisis.

Come si spiega tutto questo Quattrocento nei dintorni del Surrealismo, che di là dalle Alpi aveva semmai rilanciato l'anticlassica eversione di impresentabili

ALESSANDRO GIAMMEI

maestri recenti come Arthur Rimbaud e Lautréamont? Com'è possibile che la maggior parte delle esperienze italiane influenzate dalla reazione francese al 'rappel à l'ordre' si possano iscrivere comodamente in un equivalente 'ritorno all'ordine', tendenzialmente diffidente rispetto al Futurismo e per nulla stufo della tradizione? Se non si vuol finire per ridurre il problema agli aspetti di provincialismo e nazionalismo che pure, anche prima del fascismo, hanno certo avuto un peso sulla scena culturale italiana, bisogna fare attenzione alla cronologia e, di conseguenza, riconoscere la specificità delle nostrane fantasie di avvicinamento al surreale.

È vero che una parte dell'ermetismo fiorentino degli anni Trenta, assieme alle poetiche visive e letterarie sviluppate a Roma nello stesso periodo intorno alla Scuola di via Cavour, sono state direttamente influenzate dalle libere analogie e dall'onirismo del Surrealismo francese – che, ad esempio, è alla base dell'orfismo del primo Luzi, del «surrealismo d'idillio» di Alfonso Gatto (G. Ferrata, *Morto ai paesi di Alfonso Gatto*, «Letteratura», 1937, 3, p. 163), di quello sensuale di Libero De Libero e delle angosciose visioni di Scipione –, ma il cosiddetto Surrealismo italiano ha prodotto diversi capolavori ben prima del 1924, intrattenendo con Parigi (e con la Zurigo del Dada) un dialogo irriducibile alla scontata dialettica tra centro e periferia. Tra il 1917 e il 1920, riviste italiane esplicitamente avanguardiste e interessate al protosurrealismo come «Noi», «La Brigata» e «Bleu» mescolano gli interventi di Louis Aragon, Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp con quelli di Paolo Buzzi, Ardengo Soffici, Carlo Carrà: gli avanguardisti europei entrano in contatto con le redazioni italiane e scoprono alcuni futuristi anomali o eterodossi come Enrico Prampolini, Francesco Cangiullo, Corrado Govoni, lo stesso Bontempelli e soprattutto Palazzeschi, che nel *Codice di Perelà* (1911) e nella *Piramide* (uscito nel 1926, ma con ogni probabilità iniziato nel 1913) aveva in fondo anticipato tecniche e contenuti che saranno poi pienamente surrealisti. Dopo l'uscita del primo Manifesto poi, teorizzazioni e scritti di poetica apparsi su «Valori plastici» e «900» definiscono l'inconciliabilità della proposta irrazionale, automatica e incontrollata di Breton con la lucida fantasia intelligente del realismo magico, e soprattutto della Metafisica dei fratelli De Chirico, nata prima del Surrealismo e sua fonte d'ispirazione.

È difficile intestare l'opera dei due Dioscuri inventori di quest'influente estetica intermediale alla sola cultura italiana. Giorgio (1888-1978) e Andrea De Chirico (1891-1952) sono nati in Grecia, teatro di parte dei loro racconti, quadri e balletti. La mitologia classica ha interagito, nella costruzione del loro inconfondibile immaginario visuale e letterario, con le riletture romantiche e tedesche della classicità ellenica: Arthur Schopenhauer, Arnold Böcklin e soprattutto Friedrich Nietzsche sono stati i loro maestri negli anni di formazione a Monaco di Baviera, dove Andrea (in

seguito noto con lo pseudonimo Alberto Savinio, preso in prestito da un oscuro traduttore francese) studiava armonia e contrappunto, mentre Giorgio frequentava l'Accademia di belle arti. Un simile bagaglio internazionale – che include Omero e Luciano di Samosata, le idee sulla natura del genio di Otto Weininger e le riletture visuali di Ovidio architettate da Max Klinger – si arricchisce, nella Parigi prebellica di Pablo Picasso e Jean Cocteau, grazie all'avanguardismo totipotente di Guillaume Apollinaire, irriducibile a tendenze o scuole di sorta. Ma è infine in Italia, dove arriveranno legalmente apolidi, che i due fratelli faranno delle visioni avute tra Firenze e Milano e poi declinate in Francia tra pittura e poesia una vera e propria teoria, per quanto costitutivamente enigmatica.

La Metafisica delle piazze deserte e degli interni inquietanti, del «microscopio-telescopio», applicato al racconto dell'avventurosa vita di tutti i giorni, è in fondo un esercizio del pensiero con il pennello o con la penna in mano. La veglia, la precisione, la luce meridiana che non proietta ombre sono elementi imprescindibili della sua fase piena, che si esprime soprattutto tra le due guerre e tra Parigi e Ferrara. È un'arte che consiste, secondo De Chirico, in un «bel sogno profetico sognato a occhi aperti e in pieno meriggio in faccia all'inesorabile realtà» (*Scritti*, a cura di A. Cortellessa, 2008, p. 672). È un'arte che, secondo Savinio, «non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incoscienza, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza» (*Tutta la vita*, 1945, poi a cura di P. Italia, 2013, p. 11). Non è *Sur-réalisme* dunque, ma si nutre dapprima della stessa temperie parigina d'inizio secolo e influisce in seguito, negli anni Venti e oltre, sui pittori e sui poeti del gruppo di Breton – il quale, nel 1922, si fa fotografare da Man Ray di fronte all'*Enigma di un giorno* (1914) di De Chirico.

Sul versante letterario, la Metafisica produce all'inizio poesie e cronache di *flâneries*, in parte rimaste a lungo inedite e in parte circolate su riviste anche antitetiche tra loro (come «La Voce» e «La Diana»), ma poi soprattutto – quando pitture dechirichiane come *Il cervello del bambino* (1914) sono ormai al centro del dibattito nel nascente movimento francese – si condensa in narrazioni sempre più distanti dagli eccessi dell'avanguardismo di rottura.

Savinio compare nel primo numero di «Dada», uscito in Svizzera nel 1917, ma già l'anno successivo, tornato dalla Macedonia dov'era distaccato come traduttore per l'esercito italiano, raccoglie in *Herma-phrodito* lucide visioni d'incanto: statue che si animano e lasciano i loro piedistalli per mescolarsi ai comuni mortali, treni che diventano draghi, ma non mancano di condurre i viaggiatori in precise stazioni, partenze e navigazioni che rievocano la ciurma di Giasone nei vapori di moderni motori a elica tra Castellammare Adriatico (oggi parte di Pescara) e Salonico. Se un Surrealismo italiano esiste in narrativa è quello

che ha animato i racconti e i romanzi successivi, specie quelli che vedono come protagonista l'*alter ego* dell'autore da bambino, Nivasio Dolcemare, il cui sguardo infantile si fa tramite perfetto per un realismo sornione carico di miti e meraviglie toccati con mano e presi alla lettera. Nel 1929 Savinio comincia a esporre le sue pitture, mentre De Chirico stampa nella collana *Bifur* (in francese) il romanzo *Hebdomeros*, indecifrabile e ipnotico susseguirsi di brani ecfraistici che sembrano collegati dalle associazioni irrazionali del puro Surrealismo ma si scatenano, come ha poi illustrato l'artista stesso, a partire da nudi dati visivi forieri di reminiscenze, intuizioni e simbolismi iniziatici.

Breton, verso la fine degli anni Trenta, riconosce ai due fratelli la paternità spirituale del suo movimento, prima in uno scritto di cui Savinio parla nell'introduzione alla raccolta di racconti *Tutta la vita* del 1945 («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 nome di surrealismo, c'è mio fratello Giorgio De Chirico e ci sono io», A. Savinio, *Tutta la vita*, a cura di P. Italia, 2013, p. 11), poi nel suo cappello per *Introduction à une vie de Mercure* di Savinio – unico testo di un italiano – nell'*Anthologie de l'humour noir* (1940). «Iniziatori dunque per quanto incolpevoli del surrealismo», come commenta Savinio stesso nella sua introduzione, i due fratelli formati tra Grecia, Germania e Francia hanno scelto l'Italia come patria anche in opposizione all'irrazionalità della via francese verso il surreale, sintetizzata in estetica dal «colorismo» di cui parla De Chirico e, in un saggio di Savinio, dal modello negativo di Camille Flammarion, contrapposto all'ironica fantasia concreta di Ariosto (A. Savinio, *Mangiatore di abissi*, 1934, in Id., *Torre di guardia*, a cura di L. Sciascia, 1993, p. 44).

Maghi europeisti, manichini parlanti e massaie 'novecentiere'

Prima carducciano, poi futurista, poi ancora curatore di classici eterodossi per l'Istituto editoriale italiano, Massimo Bontempelli (1878-1960) ha trovato il suo posto nella storia della letteratura coniando, tra le due guerre, la formula e il concetto di realismo magico, che negli stessi anni Franz Roh adoperava per descrivere le pitture del nuovo oggettivismo tedesco e che diventerà presto centrale, sebbene in una diversa declinazione, nello sviluppo del modernismo in America Latina: da Alejo Carpentier, con il suo *real maravilloso*, a Jorge Luis Borges, Isabel Allende e Gabriel García Márquez.

La narrativa più schiettamente surreale di questo autore che ha soggiornato a Parigi tra il 1921 e il 1922 e che ha poi contribuito al laboratorio drammaturgico romano degli Undici con Luigi Pirandello è certo più influenzata dalla Metafisica che dal Surrealismo vero

e proprio: «metafisiche» sono definite senz'altro da lui stesso le due «favole» che firma poco prima dell'avvento del fascismo, *Eva ultima* (1923) e *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), e altrettanto metafisici sono i personaggi che le animano, quasi rubati da un quadro di De Chirico: un burattino animato, Bululù, e un manichino parlante che regna su una valle di oggetti. Tutte e due le storie, pur italianissime e innervate di riferimenti ad Ariosto, Giacomo Leopardi e Gabriele D'Annunzio, dialogano con fonti europee assolutamente nuove nel contesto della letteratura nazionale: la prima, già dal titolo, con la profantascienza di *L'Ève future* (1886) di Villiers de l'Isle-Adam, la seconda con l'incongrua logica *nonsense* di *Through the looking-glass* (1871) di Lewis Carroll. Entrambi gli autori ottocenteschi saranno riconosciuti come precursori dai surrealisti e compariranno con Savinio nell'*Anthologie* di Breton, ma Bontempelli è tra i primissimi in Italia a sfruttarne letterariamente le clamorose intuizioni: le vicende di *Alice in Wonderland*, maltradotte e relegate al pubblico infantile, avranno fortuna solo mezzo secolo più tardi, e l'*Ève* passerà quasi del tutto inosservata.

Un simile fiuto per esperienze anche molto lontane da importare nell'immaginario italiano (e sull'italiano mercato editoriale, di cui presto diventa un beniamino) è alla base dell'impresa culturale forse più significativa di Bontempelli: la rivista «'900». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, fondata con Curzio Malaparte nel 1926 e da subito improntata programmaticamente a un non comune internazionalismo. Nel comitato di redazione figurano Ramón Gómez de la Serna, cui Borges non volle riconoscere la paternità della *gregueria*, il drammaturgo e sceneggiatore espressionista Georg Kaiser, il patafisico Pierre Mac Orlan, Il'ja Grigor'evič Erenburg – autore, trent'anni più tardi, di *Ottepel'* (1954; trad. it. *Il disgelo*, 1955) – e addirittura James Joyce, reduce dal lungo soggiorno triestino. Brani dell'*Ulysses* (1922) compariranno per la prima volta in traduzione italiana proprio sulle pagine della rivista, che accoglierà anche estratti di Virginia Woolf, Anton Čechov e Lev Tolstoj.

È in questo contesto europeista che Bontempelli, per lo più in articoli in lingua francese, esporrà la poetica del suo realismo magico in equilibrio tra rinnovamento e tradizione, specificità italiana (se non addirittura romana) e confronto diretto con il modernismo internazionale. La sua posizione ufficiale in seno al regime gli consentirà di mantenere un'apertura piuttosto esterofila per diversi numeri, e di esportare a Parigi le posizioni sul surreale (paradossale strumento di analisi del vero, in strutture più avventurose che contemplative capaci di fare della magia una scienza e dell'uomo comune un eroe razionale) che poi autotradurrà e pubblicherà in italiano nel volume *L'avventura novecentista* (1938). Fino agli anni Quaranta la speciale poetica bontempelliana si manifesterà in drammi, romanzi, e numerose novelle, assorbendo le lezioni di

ALESSANDRO GIAMMEI

Sigmund Freud, di Pirandello e dell'espressionismo tedesco che, ad esempio, informano i perturbanti automi della tragedia *Minnie la candida* (1927), l'evasione serena di *L'idillio finito bene* (1928), o la follia addomesticata di *Donna del sole* (1928). Durante gli amari anni di confino e poi di latitanza, mentre il fascismo cadeva e lo perseguitava, l'autore sublimerà poi il suo interesse per i miracoli ovvi e senza stupore del mito classico nella trilogia *Giro del sole* (1941), in parte illustrata da De Chirico, con cui riscriverà in una prosa attica e tersa la vicenda di Giove ed Europa, la navigazione di Cristoforo Colombo, e il volo di Ruggiero sull'Oceano Pacifico prima dell'infausto atterraggio sull'isola di Alcina.

Tra i diversi 'novecentieri' che hanno contribuito all'avventura teorica e artistica animata da Bontempelli spicca la narratrice Paola Masino (1908-1989), di recente tornata al centro dell'attenzione degli studiosi di tutto il mondo anche a causa del controverso duello estetico e psicologico che la sua opera narrativa ingaggiò con il patriarcato cattolico e fascista. *Enfant prodige* di cultura europea, Masino esordisce a sedici anni con una commedia proposta addirittura a Pirandello per una messa in scena che non avverrà mai. Avvicinabile solo in parte alla rigorosa immaginazione del magismo bontempelliano, la sua visionarietà risponde piuttosto al cupo assurdo del coetaneo Samuel Beckett o alle inquietudini fiabesche del tardo Cocteau, di cui sarà traduttrice. In specie, il suo oltraggioso capolavoro *Nascita e morte della massaia* – pubblicato con censure fasciste tra il 1941 e il 1942 sul «Tempo» e infine edito in volume al volgere del conflitto mondiale nel 1945 – rappresenta un caso di estrema originalità nel panorama del surreale nostrano. Il romanzo, enigmatico e spesso apertamente onirico, ma privo della trasognata leggerezza di omologhe narrazioni italiane, punta dritto al cuore della società borghese novecentesca dipingendo un ritratto grottesco degli intoccabili istituti che opprimono i corpi e le intelligenze femminili: il matrimonio e la maternità.

È più difficile inserire nel quadro del surreale altri autori importanti e legati alle proposte di «'900» come Corrado Alvaro – d'altronde nient'affatto estraneo a suggestioni fantastiche innestate sul più concreto realismo – o l'Alberto Moravia dei «cartoni surrealisti» di *L'Epidemia* (1944), che pure è incluso da Contini nell'antologia del 1946 intesa a dimostrare al pubblico francofono l'esistenza di una ricca vena *surréelle* autenticamente italiana. È invece pacificamente riconosciuto l'influsso delle tecniche teorizzate da Breton – specie nel secondo Manifesto, uscito nel 1930 – nella prosa di un anomalo narratore come Antonio Delfini (1907-1963), che applica il metodo della scrittura automatica quasi con paradossale rigore. A partire dal frammentismo emotivo di *Ritorno in città* (1931), e poi soprattutto nel *Fanalino della Battimonda* (1940), tra gli anni Trenta e Quaranta Delfini mise in pratica infatti con una certa facilità diletteantistica (in qualche

modo del tutto appropriata) la proposta del *dictée sans pensée*, raggiungendo risultati in fondo ben più facilmente ascrivibili al Surrealismo vero e proprio rispetto a quelli di qualsiasi altro autore italiano nella prima metà del Novecento.

Surreali *malgré leur*: dalla capra mannara all'iguana postcoloniale

Del tutto estraneo alla logica del gruppo, della redazione, della scuola – e persino ostile all'idea di avanguardia – Tommaso Landolfi (1908-1979) è per molti versi agli antipodi degli autori fin qui menzionati: lunare e gotico quanto Savinio e De Chirico sono solari e mediterranei, spesso francamente misogino quanto Masino è interessata al soggetto femminile, appartato ed elitista quanto Bontempelli è mondano e popolare, al corrente degli esperimenti dei surrealisti francesi ma fedele alla propria formidabile eloquenza, e assai più interessato all'ossessione che all'irrazionalità. Come del resto Leopardi (senz'altro tra i più sicuri suoi ascendenti), Landolfi dovrebbe magari essere incluso in un'appendice all'*Anthologie de l'humour noir* più che in una storia del Surrealismo. È d'altronde forse significativo che i suoi primi racconti siano usciti su riviste gestite da 'parasurrealisti' o comunque 'novecentieri' della prima ora – come «Caratteri» di Delfini, «L'Italia letteraria» di Malaparte e «Campo di Marte» di Gatto – e che Italo Calvino, rifondatore del realismo magico italiano e in fondo della Metafisica in letteratura, ne abbia traghettato poi la fortuna nel secondo Novecento, curando una famosa antologia recentemente riedita (T. Landolfi, *Le più belle pagine*, a cura di I. Calvino, 1982, 2007²). Rimane tuttavia il sospetto che, per la sua narrativa, si sia ricorsi spesso al cartellino del surreale soprattutto per ovviare alla mancanza di una linea fantastica italiana riferibile a Edgar Allan Poe e Henry James, alle crudeltà soprannaturali di Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, al perturbante Romanticismo nero o alla fantasmagoria ottocentesca che influenzò Mary Shelley e John Polidori.

A fare di Landolfi uno scrittore anomalo sulla scena italiana del fascismo e del dopoguerra è soprattutto la ricchezza della sua biblioteca di riferimenti internazionali: traduttore dei grandi maestri russi (da Aleksandr Puškin a Lev Tolstoj, da Nikolaj Gogol' all'amatissimo Fëdor Dostoevskij) e poi di Hugo von Hofmannsthal, Novalis, Prosper Mérimée, lo schivo autore di *Le labrene* (1974) mostra di aver recepito la lezione di de Sade, di Franz Kafka, degli aforismi di Georg Christoph Lichtenberg, e produce alcuni tra i più stilisticamente controllati (e letterariamente alti) esempi italiani di scrittura di genere, dall'horror alla fantascienza. A legarlo agli effetti più inquietanti del Surrealismo sono i suoi usi quasi perfidi di immagini e caratteri dai forti connotati psichici: insetti mostruosi, scimmie blasfeme, perversi idioti maneschi, bambine

pubescenti. Tuttavia – e in questo Landolfi assomiglia ai ‘surrealisti italiani’ – la narrazione resta sotto il controllo di un’intelligenza tagliente e mai puramente associativa, persino quando il nonsenso raggiunge l’estremo della lingua inventata in *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), che chiama alla mente il Leopardi linguista del *Gallo silvestre* (1824, fonte anche dell’*Hebdomeros* dechirichiano e di alcune pitture metafisiche) più che lallazioni e pregrammaticalità inconscienti dello sperimentalismo d’Oltralpe. L’interesse di Landolfi per l’alterità del mondo animale ha recentemente destato l’attenzione di tendenze teoriche assai fortunate negli studi letterari anglo-americani, come l’ecocritica e il postumano: in particolare si offrono come perfetti casi di studio i racconti in cui la civiltà umana si scontra o amoreggia con un’inquietante natura ‘mannara’, come quelli legati alla licantropia nella raccolta *Il mar delle blatte e altre storie* (1939) o il capolavoro, sempre del 1939, *La pietra lunare*, dominato dalla demoniaca donna-capra Gurù.

Un discorso simile si potrebbe fare per l’angosciato straniamento della prima maniera di Dino Buzzati (1906-1972) che, anche a causa di una menzione di Contini nella tarda riedizione italiana di *Italie magique* (1988), è spesso accostato al Surrealismo. Il suo stile rasoterra, assai lontano dall’erudita ricerca linguistica di Landolfi, è al servizio di kafkiane inquietudini esistenziali che abitano paesaggi misteriosi, più simili a quelli del realismo magico americano che di quello bontempelliano. *Il deserto dei tartari*, pubblicato nel 1940, è a tutt’oggi tra i romanzi italiani moderni più influenti nel mondo, ed è alla base del *thriller* politico che è valso a John Maxwell Coetzee il premio Nobel per la letteratura nel 2003, *Waiting for the Barbarians* (1980; trad. it. *Aspettando i barbari*, 1983).

È invece forse più facile inserire nel panorama del Surrealismo italiano la figura pur imprevedibile di Anna Maria Ortese (1914-1998), che conosce oggi una nuova fortuna grazie all’incredibile successo internazionale del ciclo dell’*Amica geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante, evidentemente in debito con lo sgraziato incanto partenopeo e femminile del suo *Il mare non bagna Napoli* (1953). Le prove più interessanti di questa scrittrice in perenne discussione con la vita e con la realtà escono dopo la guerra, ma negli anni Trenta i suoi esordi sono incoraggiati e sostenuti da Bontempelli, che spende per il suo *Angelici dolori* (1937) una parola chiave del magismo italiano come «miracolo». In ogni caso, neanche per lei si può parlare di puro onirismo, di analogismo o di automatismo: il suo capolavoro del 1965, *L’iguana*, è piuttosto caratterizzato da metamorfismo e perturbanti scenari romantici, in cui si consuma quella che oggi potremmo leggere come una riscrittura femminista e postcoloniale della *Tempesta* di William Shakespeare. Nel romanzo troviamo di nuovo una donna zoomorfiggiata, Estrellita, a metà tra Calibano e Pinocchio, che suo malgrado seduce un annoiato avventuriero

milanese su un’isola alle porte dell’Europa. La storia, pur animata da suggestioni visionarie, è in fondo un’allegoria tragica, ma il realismo magico delle origini (raffinato, dopo l’esordio, nel cupo splendore delle novelle di *L’infanta sepolta*, 1950) rimane alla base del compromesso tra visibile e fantastico che ne rende possibile l’implausibile trama.

Nei decenni successivi, fino alla soglia del secolo che non è destinata a varcare, la narrativa di Ortese si spingerà infine verso più inquiete evasioni dalla struttura del romanzo e della realtà, disertando cronologia e geografia in un intricato intreccio che sembra prendere il titolo da un *lapsus*, *Il porto di Toledo* (1975), ma che davvero è ambientato in una fantasmagorica Toledo assurdamente marittima, esplorata dalla prospettiva di una bambina candida cui nulla è familiare. Napoli, in un sentimento d’esilio struggente e quasi paranoico, è certo la rutilante città invisibile che si cela dietro a questa immersione nelle più creative e confusionarie regioni dell’ingenuità, e tornerà a essere protagonista nel più tardo *Il cardillo addolorato*. Quest’ampio romanzo dalla stregata ambientazione settecentesca tuttavia, con la sua complessa trama di passioni erotiche e temi ecologici, esce nel 1993, quando ormai in Italia l’idea di Surrealismo si è ricongiunta con le origini avanguardiste e francesi del termine.

Maniere del pazzesco alla fine della modernità

Un’immaginazione ben diversa da quella ariosteana e leopardiana che interessava Bontempelli e Savinio campeggia nei moti e nelle aspirazioni della generazione del Sessantotto, curiosamente erede di Breton in politica più che in letteratura. Il potere dell’inconscio creativo e la sua carica comica diventano infatti riferimenti essenziali per la contestazione negli anni Settanta, da Berkeley alla Sorbona, e in Italia un maestro di estremismi come Franco Fortini descrive la parabola del Surrealismo da movimento storico a diffusa grammatica di massa riproponendo, negli anni del movimentismo, l’antologia *Il movimento surrealista* del 1959 con un’importante nuova prefazione (1977). La moderna avanguardia, generalmente legata a posizioni anarchiche o di sinistra radicale, non può rivolgersi al Futurismo italiano (né tantomeno al Novecentismo bontempelliano) a causa dei compromessi con il fascismo: il Surrealismo francese diventa così un precedente da scoprire, ideologicamente sostenibile e culturalmente sprovvincializzante. Maestri maledetti ed *ex lege*, pre- o parasurrealisti come Rimbaud, Jules Laforgue, Alfred Jarry e Antonin Artaud si fanno modelli per molti artisti che gravitano intorno alle proposte della Neoavanguardia, da Carmelo Bene a Patrizia Vicinelli allo stesso Alfredo Giuliani, curatore di *I novissimi* (1961). Quando viene inclusa come unica donna nel canone della più prestigiosa antologia di

ALESSANDRO GIAMMEI

poesia italiana contemporanea, Amelia Rosselli, che Pier Paolo Pasolini aveva definito espressionista, è collocata all'estremo della «tradizione [...] surrealista francese» (P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, 1978, p. 994); ed Edoardo Sanguineti, durante il convegno del 1967, invita le anime dispari del Gruppo 63 a un coeso sforzo teorizzante sulla base del manifesto del 1924, a partire dallo shock collettivo provocato dalla recente morte di Breton.

Ma sono soprattutto i più giovani a trovare nel Surrealismo 'ufficiale' una fonte di rinnovamento, specie attraverso una sorta di manierismo ludico capace di svecchiare i relitti del modernismo al modo in cui il New Dada (trionfante alla Biennale di Venezia del 1964) riformulava la lezione di Marcel Duchamp. La redazione emiliana di «Malebolge», in particolare, si dedica a una ricerca fortemente influenzata dal culto dell'oblio e del *dérèglement* surrealisti, che informano opere oltranziste e giocose influenzate anche da un grande maestro in ombra come Emilio Villa. Se Giulia Niccolai (n. 1934) non rinuncerà mai a un razionalismo quasi da laboratorio nei suoi esperimenti comici e *nonsense*, ispirati da Carroll e Gertrude Stein, l'avvocato patafisico Corrado Costa (1929-1991) e il Baudelaire di Bologna Adriano Spatola (1941-1988) fanno un uso sistematico del dettato automatico, della scrittura e della *performance* in stato di *rêverie*, dell'intenzionale perdita di controllo e della libera associazione. Tutte queste tecniche sono però portate a estremi nuovi, che si giovano di possibilità tecnologiche prima inedite e delle teorie psicanalitiche ed estetiche degli anni Sessanta, e diventano addirittura uno stile di vita quando gli artisti si separano dalla Neoavanguardia maggiore per fondare un'utopica repubblica dei poeti a Mulino di Bazzano (1971), da cui diffonderanno in Europa e nel mondo i fascicoli artigianali di «Tam Tam», i libretti autoprodotti delle edizioni Geiger e le musicassette della rivista di poesia sonora «Baobab».

Fino agli anni Ottanta di «Cervo volante», i poeti del Mulino intratterranno rapporti con il concretismo brasiliano e giapponese oltre che con una rete di sodali europei altrettanto influenzati dal Surrealismo (da Tom Rayworth a Gerald Bisinger allo svizzero Franco Beltrametti). Nel frattempo l'immensa fortuna della Metafisica investirà in pieno la cultura popolare, arrivando nei decenni successivi a colonizzare l'immaginario di raffinati videogiochi come *ICO* e di serie televisive come *Mad men*. Il magismo di Bontempelli, a

lungo dimenticato dalla critica italiana, riconquisterà il centro dei ragionamenti storici sul multiforme fenomeno internazionale del realismo magico, ed è oggi considerato alla base del surreale anti-irrazionale (leggi antifrancese) di narratori belgi come Hubert Lampo e Johan Daisne. Altre tendenze magiche della letteratura italiana sono invece ereditate dal fumetto (si pensi in particolare alle storie landolfiane di Tiziano Sclavi per *Dylan Dog*) e dal cinema più visivamente ricco degli ultimi anni, la cui sontuosa fotografia, volentieri grottesca, apre spiragli di fantastico e di impossibile sulla nuova sete di realismo scatenata dall'estinguersi del postmodernismo.

Opere

- Italie magique. Contes surréels modernes*, éd. G. Contini, Paris 1946 (trad. it. *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino 1988).
- M. BONTEMPELLI, *Racconti e romanzi*, a cura di P. Masino, Milano 1961.
- M. BONTEMPELLI, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano 1978, 2004⁵.
- T. LANDOLFI, *Opere*, a cura di I. Landolfi, 2 voll., Milano 1991-1992.
- A. SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano 1995.
- A.M. ORTESE, *Romanzi I-II*, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Milano 2002-2005.
- C. COSTA, *The complete films*, a cura di E. Gazzola, Firenze 2007.
- G. DE CHIRICO, *Scritti, I (1911-1945)*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008.
- A. SPATOLA, *The position of things*, ed. B. Cavatorta, Los Angeles 2008.
- P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, a cura di M. Zancan, Milano 2009.

Bibliografia

- L. FONTANELLA, *Il Surrealismo italiano*, Roma 1983.
- M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano 1998.
- U. PISCOPO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli 2001.
- M.A. BOWERS, *Magic(al) realism*, London-New York 2004.
- K. JEWELL, *The art of enigma. The De Chirico brothers & the politics of Modernism*, University Park (Pa.) 2004.
- Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Cagliari-Pula 2006, a cura di G. Caltagirone, S. Maxia, Cagliari 2008.
- B. SICA, *L'Italia magica di Gianfranco Contini. Storia e interpretazione*, Roma 2013.