



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Bontempelli e Buzzati.
Forme del Realismo Magico

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Prof. Alessandro Scarsella

Laureanda

Gaia Milocco

Matricola

844167

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
IL REALISMO MAGICO	6
I.1. La teoria generale del Realismo Magico e il suo legame con la Metafisica	6
I.2. Il Realismo Magico e il Surrealismo	17
I.3. Il Realismo Magico e l'Italia Magica	29
CAPITOLO SECONDO	
IL REALISMO MAGICO NEL ROMANZO ITALIANO: BONTEMPELLI, BUZZATI E LA NARRATIVA FANTASTICA	42
II.1. Le forme del fantastico nell'opera di Bontempelli (1922-1940): <i>La scacchiera davanti allo specchio, Eva Ultima, La donna dei miei sogni</i>	42
II.2. L'eredità di Bontempelli nell'opera di Buzzati: <i>Il segreto del Bosco Vecchio</i> (1935)	65
II.3. La tradizione tedesca del fantastico nel Realismo Magico di seconda specie: l'eredità di E.T.A. Hoffmann nella scrittura di Buzzati	76
CAPITOLO TERZO	
IL REALISMO MAGICO E LA FANTASCIENZA: FIGURE DI AUTOMI	85

III.1. <i>Il grande ritratto</i> (1960) di Buzzati: il riuso dei moduli bontempelliani e il rovesciamento delle istanze metafisiche	85
CONCLUSIONI	98
BIBLIOGRAFIA	100
BIBLIOGRAFIA GENERALE	101
BIBLIOGRAFIA CRITICA	
SU MASSIMO BONTEMPELLI E SU DINO BUZZATI	104
OPERE PRESE IN ESAME	106

INTRODUZIONE

Seguendo lo spunto del brillante saggio *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «Surrealismo italiano»*¹ di Alvaro Biondi (in cui l'autore, con un'attenta indagine di storiografia letteraria, tratteggia la differenza tra il Surrealismo italiano di derivazione francese e la produzione magico-realista inscritta nel *frame* temporale che va, all'incirca, dal 1935 al 1945), si approfondiranno – mediante gli strumenti della Teoria della Letteratura – le due principali declinazioni italiane del Realismo Magico, che confluiscono rispettivamente nelle figure paradigmatiche di Massimo Bontempelli e di Dino Buzzati.

In accordo con la teoria di Biondi, ci si focalizzerà sul diaframma esistente tra i due scrittori appena menzionati, a dimostrare l'appartenenza del primo a un Realismo Magico di impianto razionalista, in debito culturale con la Metafisica, e, d'altro canto, la continuità del secondo – seppure nel segno di una rielaborazione spiccatamente originale – con il fantastico romantico e tardoromantico, nonché con il *modus operandi* enunciato dai due *Manifesti bretoniani*.

La tesi si articolerà in tre capitoli. Il primo – *Il Realismo Magico* – si proporrà di profilare la cornice entro la quale è germinato il suddetto movimento, *ergo* di illustrare la sua morfologia iniziale; si analizzerà il contatto tra lo scrittore comasco e l'apparato teorico

¹ In *Il Pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, pp. 15-59.

di «Valori Plastici», determinante al tempo della sua «esperienza romana»;² si vedranno, ancora, la connessione tra il primevo Realismo Magico e la formazione delle mitologie moderne della cultura di massa fascista, i punti di incontro e le differenze con il Surrealismo – in una comparazione puntuale tra i *Cahiers* bontempelliani – e il ‘non-programma’ dell’*arte onirica* di André Breton; si percorrerà, infine, la storia delle principali voci dell’Italia Magica.

Il secondo capitolo – *Bontempelli, Buzzati e la narrativa fantastica* – perseguirà l’obiettivo di fare risaltare l’opposizione tra i due autori, proponendo, in prima battuta, l’analisi formale e contenutistica delle favole metafisiche bontempelliane: si scandaglieranno i meccanismi narrativi de *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), di *Eva Ultima* (1923) e de *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925), opere che precedono la strutturazione dell’impalcatura novecentista, ma che presentano già il carattere specifico della narrativa magico-realista; in seconda battuta, si esaminerà *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935), l’esordio di Dino Buzzati nel genere letterario in analisi; espandendo la ricerca di Antonia Arslan, si indirizzerà lo studio sul metodo del secondo Realismo Magico, rimarcando i precedenti nel fantastico europeo (con particolare riferimento alle visioni di E.T.A. Hoffmann nei racconti gotici di *Die Serapionsbrüder*, 1819).

Il terzo capitolo – *Il Realismo Magico e la fantascienza. Figure di automi* – presenterà la produzione fantascientifica di stampo magico-realista, con l’analisi de *Il grande ritratto* di Buzzati (1960), l’opera più bontempelliana del *corpus* dell’autore bellunese.

² «Bontempelli definì 900 [la rivista da cui lanciò l’idea del Realismo Magico] “esperienza romana”, e tale era in due sensi: come idea di una funzione moderna della tradizione latina, e come frutto di una permanenza a Roma, dove la rivista nacque e si stampò. L’esperienza nacque nel ’14, si tradusse in vero e proprio Novecentismo tra il 1926 e il 1929 [...]» (ELENA URGANI, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli tra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo Editore, 1991, p. 42).

CAPITOLO PRIMO

IL REALISMO MAGICO

I.1. La teoria generale del Realismo Magico e il suo legame con la Metafisica

“Realismo Magico” è un’espressione elaborata da Massimo Bontempelli nel 1927, a due anni di distanza dalla formulazione originaria di *magischer Realismus*,¹ ideata da Roh Franz per descrivere l’evoluzione post-espressionista dell’arte pittorica contemporanea.

¹ Nella nota introduttiva, la prima attestazione: «Auf den Titel “Magischer Realismus” legen wir keinen besonderen Wer. Da das Kind einen wirklichen Namen haben mußte und “Nachexpressionismus” nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen zweiten hinzu. Er erschien uns wenigstens treffender als “idealer Realismus” oder als “Verismus” und “Neuklassizismus”, welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen. Unter “surrealisme” versteht man vorläufig etwas anderes. Mit “magisch” im Gegensatz zu “mystisch” sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält (was sich im Verlauf erklären mag). Wem Einstellung unsres Themas in weitere Zusammenhänge, auf die es uns ankam, belanglos erscheint, der lese erst von Seite 19 ab. (Frauenkirch bei Davos, März 1925)» (FRANZ ROH, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischen malerei*, Lipsia, Klinkhardt & Biermann, 1925, p. 4). Il volume commenta l’ultima esposizione del Kunsthalle Mannheim: Franz preferisce l’espressione “Realismo Magico” a “Realismo Ideale”. Come illustrato in alto, impiega “magico” – in contrapposizione a “mistico” – per descrivere un’arte trascendentale, che non cattura i segreti nel contingente, ma che svolge una funzione proiettiva verso una dimensione latente e archetipica. La formula “Realismo Magico” è una derivazione della proposta “Verismo Magico”, apparsa per la prima volta nel maggio del 1923, in uno scritto in cui lo stesso Roh recensisce il *Bambino che gioca* di Davringhausen, facente parte di una collettiva alla Neue Kunst Galerie di Monaco. Ma «[...] In una lettera inviata alla moglie, egli [Bontempelli] confessa che l’invenzione del ‘geniale’ ossimoro fu del suo collaboratore Nino Frank [che, in realtà, parla di “Realismo Mitico”]. Bontempelli scrive alla moglie nel 1926 da Salsomaggiore Terme e invita scherzosamente Meletta [Amelia Della Pergola, in arte ‘Diotima’] a provare a scrivere un trattato surrealista, e in un inciso tra parentesi marca la differenza con la poetica del suo Realismo Magico» (AMALIA FEDERICO, *Il magico tra arte e scrittura. Bontempelli e Breton a confronto*, in *Studi sulla modernità letteraria italiana. Massimo Bontempelli e Tommaso Fiore*, a cura di Amalia Federico, Bari, Progedit, 2018, p. 17). Negli anni Quaranta, Bontempelli, scopre poi che – in ambito pittorico – Giorgio De Chirico ha coniato l’espressione, tra il 1912 e il 1915, per classificare lo stile di una mostra del fratello Alberto Savinio.

Bontempelli introduce il fortunato sintagma nell'ultimo quaderno – *Analogie* – de *I quattro preamboli*, pubblicato in francese, nel giugno del 1927, per la rivista «900».² Il testo, insieme a quelli dei precedenti quaderni (*Giustificazione, Fondamenti e Consigli*), offre una base teorica per comprendere le coordinate del Realismo Magico applicato all'orizzonte letterario. I *Preamboli* – e i successivi *Commenti* integrativi – vanno intesi come un prontuario finalizzato a orientare il senso dell'azione critica di «900», con l'elaborazione di un nuovo sistema ermeneutico, e, al tempo stesso, a fornire le linee programmatiche dell'arte della “Terza Epoca”,³ di cui l'autore stesso si fa alfiere.

La traccia teorica che si articola nei quaderni – fino a giungere al concetto di Realismo Magico – si iscrive in un discorso ideologico che raccoglie da un lato le istanze post-idealiste delle Avanguardie (talvolta distorte o rovesciate) e dall'altro la tensione spirituale

² Fondata nell'agosto del 1926 da Bontempelli e da Curzio Malaparte, «900. Cahiers d'Italie et d'Europe» è stata una rivista trimestrale – e poi un mensile, dal 1928 – aderente allo Stracittà, movimento letterario italiano di stampo europeista. Si contrapponeva ideologicamente a «Il Selvaggio», rappresentativo della cultura autarchica dello Strapaese.

³ Seguendo una lettura vichiana della parabola umana nell'arte (mutuata dalla *Scienza Nuova*), Bontempelli adotta una scansione temporale che prevede un'Età Classica (pagana), un'Età Romantica – che va dall'avvento del Cristianesimo fino all'invenzione dei Balletti Russi – e una Terza Epoca, che corrisponde al momento simbolico della fine del fuoco delle Avanguardie (l'anno 1918), il termine della prima Grande Guerra. Per afferrare pienamente il senso della missione spirituale della Terza Epoca, occorre soffermarsi sull'interpretazione dell'Età Romantica: riprendendo il *Convito* platonico, Bontempelli impiega la metafora delle statue del Sileno, che, una volta aperte, rivelavano un'immagine divina presente al loro interno; con un simile movimento, il Romanticismo «[...] ci ha condotto verso l'interno dell'uomo. Questa esplorazione fu il compito della Seconda Epoca (romantica). La fine dell'epoca romantica fu opportunamente segnalata dalla corruzione di questo atteggiamento. Quando si fu giunti al passionalismo, alle pezzenterie intimiste, alla psicologia a ogni costo, l'arte dové capire che anche quel compito era esaurito. Ci minacciava la seconda infezione, più pericolosa dell'altra. I due microbi – estetismo, psicologismo – si mescolavano insieme nel nostro sangue per mettere a prova la nostra resistenza e la nostra capacità di reazione e di rinnovamento. Se è vero che l'arte vede risplendere oggi davanti a sé nuove possibilità, queste dovranno tenersi ugualmente lontane dalla bellezza [classicismo] e dall'interiorità [romanticismo]» (MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale». Soglia della Terza Epoca*, Firenze, Vallecchi Editore, 1938, p. 26). Sul Romanticismo come scoperta dell'interiorità si rilegga Hegel: «Il vero contenuto del romantico è l'interiorità assoluta, mentre la forma corrispondente è la soggettività spirituale in quanto coglie la propria autonomia e libertà» (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, a cura di Nicolao Merkel, trad. it. di Nikolao Merkel e Nicola Vaccaro, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, p. 583).

dell'arte fascista verso la creazione di una letteratura mitologica⁴ (nei tratti del “ritorno all'ordine”⁵ come risposta alle intemperie relativiste).

In *Giustificazione*, lo scrittore comasco affronta le categorie elementari di Tempo e di Spazio, proponendo il ripristino di una dimensione mitica, che cancelli il concetto di Tempo psicologico o tensionale⁶ – prodotto filosofico e letterario del soggettivismo romantico, che, nell'anomala lettura bontempelliana, resta ancora insuperato nelle manifestazioni futuriste;⁷ suggerisce, inoltre, il superamento della visione spaziale del Verismo, di radice positivista (spezzando il sintagma, capiamo già che “realismo” non sarà nel senso di riproduzione fedele e scientifica della realtà, “magico” non sarà nel senso dell'esperienza individuale dell'ignoto: è così che egli intende annunciare le esequie dell'estetica ottocentesca e spalancare le porte al “Novecentismo”).⁸ Nel quaderno, compaiono poi anche le prime

⁴ All'interno di questo elaborato, si farà intenzionalmente riferimento a “mitologia” – in luogo di “mito” – per sottolineare l'uso razziocinante del mondo immaginario, contrapposto all'evocazione onirica surrealista. “Mitologico”, nel caso di Bontempelli, può essere anche pensato come “mito tecnicizzato”, in accordo con le teorie di Károly Kerényi, ovvero nel senso di un mito strumentale, che, alla stessa maniera di una religione tradizionale, risponde a una funzione educativa, etica, ideologica. Come chiariremo instaurando un parallelo con E.T.A. Hoffmann, il Realismo Magico di Dino Buzzati, al contrario, non prevede un'attitudine mitologica, ossia il mito buzzatiano non è tecnicizzato, non è mai riduzione dell'intuizione mitica a materia filosofica.

⁵ L'apertura della stagione del “ritorno all'ordine” è contrassegnata da un saggio caleidoscopico di Jean Cocteau, che intreccia filosofia, musicologia e critica d'arte. «*Il richiamo all'ordine*, pubblicato nel 1926, raccoglie alcuni testi apparsi tra il 1917 e il 1923 in cui Cocteau propone un indirizzo nuovo per uscire dal “disordine brutale” e dallo “spirito di distruzione” dell'avanguardia» (PAOLA DÈCINA LOMBARDI, *Postfazione*, in JEAN COCTEAU, *Il richiamo all'ordine*, trad. it. di Paola Dècina Lombardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990, pp. 189-190).

⁶ Per l'espressione “tempo tensionale”, si consulti JOHN ELLIS MCTAGGART, *L'irrealtà del tempo*, a cura di Luigi Cimmino, trad. it. di Luigi Cimmino, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

⁷ Nella seconda sezione di *Analogie*, Bontempelli scrive: «Il futurismo è soprattutto lirico e ultrasoggettivo», (M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale»*. *Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 38). L'autore non riconosce al movimento d'avanguardia italiano l'introduzione di un'oggettivazione dei dati di realtà, ma lo lega alla pratica di trasfigurazione individuale romantica.

⁸ Il termine “Novecentismo” è connesso al gruppo pittorico Novecento: «[...] “Novecento” ha avuto un significato nobilissimo. Era una sigla che inventarono per primi i pittori pochi anni dopo la guerra, e subito l'avevano adottata, quando ci siamo accorti di due cose: una l'ho detta, ed è che soltanto allora finiva il secolo scorso; la seconda, che la guerra aveva fatto *tabula rasa* di tutte quelle scuole d'Avanguardia che negli ultimi decenni della guerra avevano invaso l'Europa, in tutti i campi; quelle benemerite avanguardie che in letteratura, in pittura e in musica nella vita quotidiana avevano spazzato via una quantità di vecchi pregiudizi, di avanzi stantii dell'arte e della letteratura della fine del secolo scorso: ma ormai non avevano più niente da fare. La sigla “Novecentismo” voleva dire appunto questo: noi non vi stiamo a insegnare una ricetta per fare l'arte nuova, come han creduto di insegnarvela l'impressionismo, il cubismo, il surrealismo, il futurismo e via via;

definizioni di “immaginazione” e di “mondo immaginario”, in prospettiva antiromantica. Il mondo immaginario non viene presentato come lo spazio dell’arbitrario, della creatività sciolta, ma come un terreno circoscritto, di geometrie rassicuranti:

La smetteremo di stare ad afferrare con la reticella di farfalle i nostri più lievi sospiri, di ballare in giro continuamente agitandoci intorno le fosforescenti sciarpe delle nostre impressioni più labili: quando avremo collocato un nuovo solido mondo davanti a noi, la nostra più solerte occupazione sarà passeggiarlo ed esplorarlo; tagliarne blocchi di pietra e porli uno sopra all’altro per metter su fabbricati pesanti, e modificare senza tregua la crosta della terra riconquistata.⁹

L’obiettivo dell’arte deve essere quello di controllare questo mondo immaginario, e lo strumento di dominio sulla natura coincide, per Bontempelli, con la magia, vista come tecnica ordinatrice – e non come veicolo di sospensione delle leggi della realtà.

perché queste cose non si insegnano, nascono d’istinto. Noi volevamo dire solamente: “Non state più a rimasticare all’infinito le vecchie retoriche, sappiate distinguere quel che è nostro, nato con noi e intorno a noi, da quello che è vecchio, che è solamente ripetizione di un’arte che ha raggiunto i suoi vertici il secolo scorso. [...] dopo la guerra si sono generate due correnti. I più timidi hanno creduto ai “ritorni”: ritorno al classico, ritorno al romantico, ritorno al realismo. [...] Altri, i più sani, noi, abbiamo pensato che l’arte nuova doveva essere nuova veramente, rispondente al costume e al gusto che s’erano rinnovati in tutti gli altri ordini della vita sociale» (M. BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*. Dal «*Realismo Magico*» allo «*Stile Naturale*». *Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 498). Benché si tratti di una corrente che non prevede un vero e proprio manifesto, l’autore, nei passaggi successivi, ne espone i caratteri basilari, riducendoli a: immediatezza; facilità; immaginazione. Il Novecentismo è pensato come un’arte popolare e dallo spirito antiborghese – non come un’arte elitaria, raffinata, leggibile solamente da specialisti. “Popolare” vuole dire “per un pubblico”: significa, pertanto, che la creazione viene offerta in forma semplice. Vengono qui suggeriti gli esempi dei poemi omerici, della tragedia greca e del teatro shakespeariano. A proposito del gruppo pittorico Novecento, Francesco Poli scrive: «Il gruppo dei “Sette pittori del Novecento italiano” nasce ufficialmente nell’autunno del 1922 a Milano nella galleria di Lino Pesaro, sotto l’egida di Margherita Sarfatti, critico del “Popolo d’Italia” e amica personale di Mussolini [...]. Nel marzo 1923 si tiene alla galleria Pesaro la mostra di questi artisti, inaugurata da un breve discorso di Mussolini, in cui peraltro veniva ancora rifiutata ogni idea di qualsiasi forma di arte di Stato. [...] Al di là di una comune intenzione di ritorno all’ordine, nell’ambito di un clima generale di riflusso delle tensioni avanguardistiche, in particolare futuriste, non emerge qui alcuna precisa poetica unitaria. L’obiettivo della Sarfatti era quello di dar vita a un movimento, organizzato anche sul piano della promozione e della circolazione mercantile, oltre che culturale, per l’affermazione di valori stilistici e ideologici legati a una visione dell’arte fondata su basi di solida plasticità classica e su una visione della realtà concretamente definita e formalmente “limpida”» (FRANCESCO POLI, *L’arte contemporanea. La metafisica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1989, p. 51).

⁹ M. BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*. Dal «*Realismo Magico*» allo «*Stile Naturale*». *Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 18.

L'immaginazione della "Terza Epoca" – spiega l'autore – è lontana dal «favolismo delle fate»,¹⁰ è il prorompere dello spirito d'avventura nel quotidiano.

Nella seconda parte, lo scrittore comasco chiarisce, comunque, la sua visione dell'idealismo, riconosciuto come momento di superamento dell'esaltazione del mondo materiale; questa tappa della storia della «civiltà poetica» – la "Seconda Epoca", avviata nelle sue forme generali dal Cristianesimo – è destinata, in ogni caso, a essere oltrepassata. Bontempelli propone un atteggiamento culturale sprezzante, riassunto dalla lapidaria «La sola legge di sviluppo è la legge dell'ingratitude»:¹¹ impotente e parassitaria è una cultura che ha bisogno del faro della tradizione retorica.¹² Infatti, come vedremo più avanti nei *Commenti (Limiti della Magia)*, l'autore rifiuta l'Ottocento, ma si rivolge a un Rinascimento canonizzato e chimerico: senza mai assumere un atteggiamento reverenziale, egli – secondo un personale principio di affinità – seleziona, dunque, dei punti di interesse.

Nel quaderno *Fondamenti* (dopo un *excursus* dedicato al moto di allontanamento dalla bellezza e alle sue derive grottesche, sfocianti nel 'quasimodismo' dell'arte decadente), lo scrittore comasco rileva nell'ironia del Fumismo – l'insieme dei fenomeni artistici di *fin de siècle*, tesi alla burla e allo sbalordimento¹³ – e della Metafisica una chiave in grado di

¹⁰ Ivi, p. 19.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² A Bontempelli interessa la tradizione non nella sua veste di continuità retorica tra espressioni artistiche, ma quando è «[...] continuità intima, profonda, tra manifestazioni di inaspettata novità», ovvero, se esiste una tradizione, i suoi attori non si sono mai deliberatamente inquadrati in un percorso dritto (né di filiazione spontanea, né di sofferta dialettica), ma hanno operato noncuranti del loro collocamento. Ciò che lega i grandi artisti 'tradizionali' è l'intenzione della loro ricerca, che è sempre antica, ma che si ripresenta come un fuoco vivo. Per la citazione, si veda ivi, p. 34.

¹³ L'autore supererà la categoria dello *sbalordimento*, introducendo quella dello stupore: sbalordimento è «il senso dello strano», stupore è il «il senso del miracolo»; miracoloso, per Bontempelli, è il mistero della ripetizione degli eventi in Natura, non lo sconvolgimento che si innesca quando ci si imbatte nel preternaturale. A partire da questa distinzione, si diramano le due diverse estetiche del Realismo Magico, che affronteremo nel corso della trattazione: Buzzati riabiliterà lo sbalordimento. Si pensi al *Poema a fumetti*, alla galleria di sbalordimenti sciorinata dal protagonista – Orfi – quando le anime dell'Aldilà lo invitano a cantare («Su, comincia, ti ascoltiamo [...]»), (DINO BUZZATI, *Poema a fumetti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, p. 124). Per approfondire quanto indicato, si legga il secondo dei *Due Equivoci*, scritti nel novembre del 1935: *l'Equivoco intorno allo stupore*, in M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*.

preparare l'artista novecentista a operare un distacco dall'esperienza sensibile e dai suoi risvolti emozionali, per elevarsi oltre la Storia e accedere a un piano astratto, concettuale. Dal punto di vista prettamente letterario, l'opera narrativa assurge, per Bontempelli, a genere prediletto: al centro del nuovo romanzo deve essere posto, a suo avviso, l'intreccio, l'invenzione; l'effusione lirica deve subire una trasformazione, cioè non essere più trattata come spunto psicologico, ma deve essere oggettivizzata, ovvero deve diventare un elemento esterno ai personaggi, per una lettura chiara degli sviluppi. L'autore identifica nel Dumas dei *feuilleton* la bandiera di questo metodo.¹⁴

In *Consigli*, lo scrittore comasco sostiene che ogni artista contemporaneo dovrebbe tendere all'anonimato, dovrebbe desiderare che le sue stesse creazioni lo superino, fino a farlo scomparire. Le piccole fiabe archetipiche dovrebbero farsi autonome – quindi essere di per sé viventi – ed entrare in un patrimonio spirituale comune, in cui possano risultare riconoscibili come naturali, alla stregua degli elementi propri dei nostri *habitat*, dei paesaggi del mondo.

Nel quaderno *Analogie*, Bontempelli scioglie la locuzione “Realismo Magico” nei suoi due tratti caratteristici, «[...] precisione realistica e atmosfera magica [...]»;¹⁵ esempio illuminante della convivenza delle componenti costitutive di questo paradossale binomio è, per l'autore, la pittura italiana del Quattrocento – in particolare quella di Mantegna, di Masaccio e di Piero Della Francesca:

[...] quanto maggior peso e solidità [il pittore rinascimentale] dava alla sua

Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale». *Soglia della Terza Epoca*, cit., pp. 86-87.

¹⁴ Nella nota *Incitamento* del luglio 1932, lo scrittore indica Alessandro Manzoni e Alexandre Dumas come possibili rieducatori degli Italiani, dimostrando un grande interesse per le funzioni ‘didattiche’ del romanzo storico e del romanzo in generale. Scrive: «Pensate che tutto il mondo, e non la Francia sola, ha imparato la storia di Francia da quattordici romanzi di Alessandro Dumas [...]», ivi, p. 89.

¹⁵ Ivi, p. 37.

materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per *qualche altra cosa* attorno o al di sopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell'Altra. Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla, avviluppandola d'un pensiero fisso alla sopranatura. Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento: di qui quelle atmosfere in *tensione*, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia.¹⁶

Si pensi alla *Sacra conversazione con la Madonna col bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro*, opera di Piero Della Francesca, in cui le figure raccolte attorno a Maria in trono con il Cristo in fasce appaiono mute, estatiche, e l'azione (la conversazione, appunto) si svolge completamente fuori dalla precisa materialità raffigurata, eppure ci si staglia davanti agli occhi come se fosse completamente dentro all'immagine. Secondo l'autore, al tempo dei primi scritti novecentisti, nessuna forma d'arte pittorica è pervenuta ancora a questa atmosfera ideale, in cui mondo spirituale e realtà fisica si compenetrano, in cui il dualismo – nel quale l'uomo è drammaticamente immerso – viene risolto, così come accadeva nel Neoplatonismo in arte. Il culto della pittura rinascimentale costituisce il punto di contatto tra il Realismo Magico e la Metafisica dechirichiana.¹⁷ Anche

¹⁶ Ivi, p. 36.

¹⁷ «Quanto, infatti, Bontempelli proponeva agli scrittori, sembrava dare voce alla miglior parte della pittura e della scultura del suo tempo. Non è possibile leggere le pagine sul Realismo magico senza meravigliarsi delle corrispondenze tra il suo pensiero, pur destinato a un ambito letterario, e quanto gli artisti avevano realizzato nella metà degli anni Venti e andavano ancora realizzando. Quelle "atmosfere in formazione" che pervadono le opere letterarie di Bontempelli sembrano trovare numerose analogie con i dipinti di quei pittori che si riconoscevano con il movimento noto come Metafisica, di cui De Chirico era animatore e *pictor optimus*, e il fratello Savinio il teorico. Attraverso le pagine della rivista "Valori Plastici" [con la quale l'artista collabora dal 1918 al 1922, anno di chiusura del periodico romano], quest'ultimo ne delineava l'orientamento poetico: cogliere il fantastico delle cose, in una resa della realtà straniante fatta di spettralità e ironia» (A. FEDERICO, *Il magico tra arte e scrittura. Bontempelli e Breton a confronto*, in *Studi sulla modernità letteraria italiana. Massimo Bontempelli e Tommaso Fiore*, cit., p. 16). In merito al rapporto con i fratelli De Chirico: «La conoscenza con De Chirico si era stretta durante il soggiorno milanese dell'artista tra il novembre 1919 e l'aprile 1920. Il punto di contatto più forte tra i due era Savinio, il "musicista di casa". Bontempelli, che si esibiva nell'abitazione dello scrittore alla presenza i amici, tra cui Luigi Russolo, e che già dal 1919 era inserito nei salotti cittadini dello scrittore Umberto Notari e dei coniugi Sarfatti. Savinio aveva dedicato allo scrittore un profilo su "La Vraie Italie", nonché il primo contributo, sfuggito alla critica, al Bontempelli musicista che cercava anche di definire un legame tra le sue composizioni musicali e quelle letterarie» (DAVIDE

De Chirico, opponendosi strenuamente all'Astrattismo delle Avanguardie, trae ispirazione dall'Umanesimo e dal Rinascimento fiorentino e padano, recuperando uno stile figurativo in cui, dentro agli spazi controllati dalle rigide regole geometriche della prospettiva, si muovono delle entità universali; lo sguardo del Realismo Magico – bontempelliano – e lo sguardo della Metafisica non sono interessati alla rappresentazione del presente empirico (dell'esperienza disarticolata), ma al sotteso Mondo delle Idee: sono accomunati dall'«orrore del contingente».¹⁸

È necessario, comunque, disambiguare sin da subito la questione relativa all'apparente inclinazione neoclassica del Realismo Magico: per Bontempelli, il *rappel à l'ordre* non è il ritorno culturale al Classicismo e alle sue forme retoriche, ma è l'aspirazione al Classico come categoria del pensiero:

Certi per *classico* intendono il *classicismo*. Ma anche quelli che invece pensano ai greci, hanno torto, e non voglio che si dica «ritorno». Classico non è una determinazione di tempo, è una categoria spirituale. In realtà, *classica è ogni opera d'arte che riesca a uscire dal proprio e da ogni tempo*. [...] Ogni epoca vuole il classico suo.

Non parliamo dunque di «ritorni»: parola equivoca, anzi imbecille. La nostra epoca, uscita dalle esperienze avanguardiste (che furono il brillante rogo degli ultimi relitti del romanticismo), sta avviandosi verso *il suo proprio classico*.¹⁹

Al fine di ottenere un quadro nitido della relazione tra la Metafisica e il Realismo Magico e di registrare la dinamica delle loro infiltrazioni reciproche, è possibile ripercorrere

SPAGNOLETTO, "Tu sei tra quelle poche persone sulle quali posso ancora contare". Giorgio De Chirico e Massimo Bontempelli, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», n. 19, 2019, p. 194).

¹⁸ M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*. Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale». *Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 108.

¹⁹ Ivi, p. 65.

Anadioménon – Principi di valutazione dell'Arte contemporanea, il maggior testo teorico a cura di Alberto Savinio, pubblicato sul numero 4-5 del primo volume di «Valori Plastici».²⁰ Dopo aver evidenziato la personale dipendenza dalla *weltanschauung* di Eraclito (seminale per l'idea della Verità del mondo, nascosta oltre i fenomeni della φύσις [...] come rischiarata il monito di Eraclito nella memoria di Diogene Laerzio – a conoscere la ragione che governa il tutto penetrando nel tutto»),²¹ lo scrittore, in corrispondenza del tredicesimo punto, chiarifica di ricorrere al sostantivo “Metafisica” con un significato moderno – ripreso da Nietzsche:

Sostiamo alla parola *metafisica*, per i riguardi suoi con l'arte, e, qui, con la pittura. Questa parola, impiegata già dalla trattazione filosofica nei termini di un bilancio più che altro sostanzialmente fisico, ripresa poi dalla teologia, trovò, per primo, in Nietzsche, una ragione spirituale libera. Con l'acquistare questo senso nuovo e vasto in una realtà più vasta, *metafisico* or non accenna più a un ipotetico dopo-naturale; significa bensì in maniera imprecisabile – perché non è mai chiusa, ed imprecisa dunque, è la nostra conoscenza – tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima.²²

Da questa definizione – così come dalla citazione di Eraclito che chiude il saggio –,

²⁰ Rivista fondata da Mario Broglio nel 1918, rappresentò la principale cassa di risonanza delle teorie metafisiche, soprattutto all'estero, in un momento in cui la pittura italiana, in realtà, stava già indirizzandosi verso nuove forme: «In opposizione a soluzioni di tipo impressionista o espressionista, [nelle pagine di «Valori Plastici»] si propone una pittura come universo autonomo, fondata su una razionalità di costruzione e su un “ritorno al mestiere” dove ogni indebita valenza soggettivistica o emozionale lasci il posto a valori oggettivi [...]. Nata quando l'esperienza metafisica è praticamente esaurita, la rivista diventa comunque il principale strumento per allargare la conoscenza anche all'estero di questa tendenza», «Valori Plastici» fu importante per la diffusione internazionale dei concetti metafisici: «La conoscenza della pittura metafisica in Germania avviene in modo indiretto attraverso la circolazione della rivista “Valori Plastici” [...] e poi direttamente con la mostra *La giovane Italia*, organizzata da Broglio col sostegno di Theodore Daubler nella primavera del 1921 alla Nationalgalerie di Berlino. La rivista “Valori Plastici” è distribuita in Germania dalla libreria di Hans Goltz di Monaco di Baviera: e qui la conoscono Heinrich M. Davringhausen, Georg Grosz, Max Ernst e Georg Schrimpf» (F. POLI, *L'arte contemporanea. La metafisica*, cit., p. 39 e p. 175).

²¹ ALBERTO SAVINIO, *Anadioménon – Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, in «Valori Plastici», vol. I, n. 4-5, 1919, p. 6.

²² Ivi, pp. 7-8.

cogliamo lo spirito antinaturalistico di Savinio (si legga, a questo proposito, la critica mordace dei punti contro il Positivismo francese): per lo scrittore, infatti, la Natura – che è un’entità superiore alla realtà fisica, e che ingloba anche quello che tradizionalmente è il ‘dopo-naturale’ – ama nascondersi. Se un autore, dunque, ha compreso l’ironia della *Physis*, non la restituirà riportando una fotografia di ciò che ha osservato secondo l’esperienza soggettivistica, ma, continuandone il gioco, si celerà a sua volta. Se la rappresentazione metafisica mostra figure deformate, non lo fa in senso espressionista (quindi ultra-soggettivo e romantico), bensì lo fa per rendere i momenti in cui la Natura profonda si svela.

Anadiomènon è rilevante per la ricerca attorno al Realismo Magico all’esame della Teoria della Letteratura, perché permette di individuare il posizionamento dell’artista metafisico: egli non è collocato di fronte alla Natura (in una relazione soggetto-oggetto), non è collocato dentro la Natura (con un’immersione panica alla maniera dei decadenti – in cui resta centrale la prospettiva soggettiva), ma si innalza al di sopra della Natura, atteggiandosi a misterioso creatore (e proprio in ragione di questo offre l’“inquietante” in forma risolta).

Vale lo stesso per Bontempelli: nell’approccio magico-realista, l’andamento narrativo favorito è, *sine dubio*, quello eterodiegetico ed extradiegetico. Non è un caso che lo scrittore comasco abbia scorto in Manzoni il modello autoriale supremo (qui il paradosso: il mentore nel vituperato Ottocento). In *Consigli*, infatti, egli riporta come esempio il singolare episodio di quando il padre de *I promessi sposi*, raggiungendo un paesello nei pressi di quel famoso ramo, fu simpaticamente guidato da un contadino che, non sapendo nulla di lui, gli mostrò quella che credeva essere la casa di Lucia Tramaglino. Questo ruolo di oscuro e sereno architetto intriga Bontempelli, perché riporta la letteratura colta allo stato di racconto orale, sacrifica la personalità scrivente (con le sue ombre e i suoi turbamenti) nell’ottica di un’esposizione che vuole darsi già come collettiva. «Non sappiamo pensare Manzoni se non

come espressione di una superiore calma»,²³ scrive l'autore nel suo *Introduzioni e discorsi (1936-1942)*, allineandosi all'ideale metafisico del distacco dalla materia partorita. La calma, per Savinio, «[...] riassume la psicologia di un periodo artistico [quello metafisico]»: ²⁴ la Metafisica è classica nella misura in cui non trascina dentro una crisi, ma dirada ogni nebbia, lasciando posto a un tessuto perfettamente intellegibile. Assolutamente calzante l'immagine di Antonio Saccone a proposito dell'Autore nella teoria bontempelliana:

[...] sacerdote che apre la Natura, svela figure di un campo storico pacificato e reso comprensibile (e consumabile) dal mito di massa e dalle sue nuove ritualità.²⁵

Saccone, inoltre, ne *L'ideologia dell'artefice e la forma metafisica* (il secondo capitolo di *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*), riferendosi alla genesi di *Eva Ultima*, accosta la figura dell'autore metafisico al ruolo archetipico del «burattinaio invisibile»,²⁶ che può stabilire, a suo piacimento, come governare il magma creativo, e che può rivendicare la propria autonomia di produttore di λόγος; egli, in qualità di «ierofante del fantastico»,²⁷ dispone le sue intuizioni entro uno scenario organico. Per la teoria del Realismo Magico, l'*auctor* ritorna alla sua funzione di *accrescitore del Senso*: non è il violento e caotico 'creatore-titano' delle Avanguardie, bensì è una sorta di demiurgo,²⁸ che rende partecipe il fruitore soltanto dopo avere compiuto il suo lavoro alla perfezione. L'autore metafisico sparisce dietro l'opera – non per una degradazione dell'autorialità, ma, al contrario, per un'esaltazione totale della stessa (il gesto creativo non è evidente, perché il creato – come se

²³ M. BONTEMPELLI, *Introduzioni e discorsi (1936-1942)*, Milano, Bompiani, 1945, p. 107.

²⁴ A. SAVINIO, *Anadioménon – Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, cit., p. 8.

²⁵ ANTONIO SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori Editore, 1979, p. 128.

²⁶ Ivi, p. 84.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Da intendersi più nell'accezione originale di "operario del popolo" (δημοουργός, letteralmente "lavoratore pubblico") che nella rilettura filosofica di "divinità creatrice".

fosse inventato, trovato – è già magistralmente integrato nell’immaginario condiviso). Per quest’ultimo aspetto, il Realismo Magico non può e non deve essere superficialmente considerato come un prolungamento del Surrealismo.

I.2. Il Realismo Magico e il Surrealismo

Interrogando direttamente i due *Manifesti del Surrealismo* (pubblicati da André Breton nel 1924 e nel 1930 per le Editions du Sagittaire di Simon Kra) e leggendo *a latere* i testi satellitari *Lettera alle veggenti* (1925) e *Posizione politica del Surrealismo* (1935), le divergenze con il Realismo Magico risaltano limpide. La missione novecentista non soltanto è diversa da quella surrealista, ma muove in direzione diametralmente opposta.

In apertura del testo *Giustificazione*, leggiamo le idee a proposito del «secondo compito», inerenti al «ritrovamento dell’individuo». ²⁹ Il concetto di arte come ricomposizione dell’uomo ‘franto’ post-romantico è quanto di più lontano esista dalla poetica bretoniana, riassumibile nel paradigma della «deambulazione perpetua in piena zona interdotta». ³⁰ Bontempelli aspira alla costituzione di un uomo forte, consapevole dei propri confini identitari e centrato su principi etici indiscutibili. ³¹ L’autore vuole contribuire al raggiungimento di un Io ‘perimetrato’, al riparo dalle tempeste psichiche:

²⁹ M. BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale»*. *Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 15.

³⁰ ANDRÉ BRETON, *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, introduzione di Guido Neri, trad. it. di Liliana Magrini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1966, p. 75.

³¹ Il tema dell’ἦθος del Surrealismo è piuttosto controverso. Secondo la lettura di Guido Neri, il Surrealismo non si profila come anti-etico *tout court*. Il critico – che approfondisce la questione, nel tentativo di distinguere esattamente il Surrealismo dall’esperienza dadaista – distingue una gamma variegata di approcci; di certo il Surrealismo non si ancorò mai all’ἦθος tradizionale, ma – a tratti – presentò un richiamo etico elementare (proto-ideologico): «Anche nella sua versione centrale, sostenuta fino in fondo da Breton e da pochi altri, certe istanze eversive finivano per assumere una funzione etica. Nell’*Amour fou* (1937), l’esaltazione della *chance* contro le suggestioni dell’abitudine e della solitudine [...], come già nel primo Manifesto la proclamazione dei diritti dell’immaginazione (e ancora nell’*Amour fou*, quella del “comportement lyrique”), assume il carattere

Quando potremo credere di nuovo in un Tempo e in uno Spazio oggettivi e assoluti che si allontanano dall'uomo verso l'infinito, sarà facile riseparare la materia dallo spirito, e riprendere a combinare le variazioni innumerevoli delle loro armonie. A questo punto potremo con sicurezza affrontare il secondo compito, che sarà il ritrovamento dell'individuo, sicuro di sé, sicuro di essere sé e non altri, sé con alcune certezze e alcune responsabilità, con le sue passioni particolari e una morale universale.³²

Lo scrittore comasco rifiuta – come già evidenziato – lo psicologismo³³ e il suo riflesso in letteratura; di contro, il Surrealismo identifica in Sigmund Freud uno dei centrali *maître à penser*, accanto a Friedrich Hegel e a Karl Marx. I due *Manifesti* ruotano attorno a nuclei tematici psicoanalitici. Il primo dei due – in cui Freud, a più riprese, viene citato direttamente – si apre, non a caso, con un discorso antirazionalista e antiutilitarista (che arriverà poi, lentamente, al *topic* del sogno), in cui Breton – sulla scia del metodo freudiano, ma con diverse intenzioni – invita il lettore al recupero dell'attitudine infantile. La dimensione

di un imperativo interiore e si salda a una prospettiva di valori, che allinea in una sintesi quasi edificante amicizia, amore e solidarietà sociale» (GUIDO NERI, *Introduzione*, in A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. XV); Neri considera *Amour fou* una deviazione, un *unicum* nella produzione bretoniana, eppure ritrova, qui e là, nelle speculazioni e nelle creazioni surrealiste, degli spunti 'fondativi' di un ἦθος, malgrado l'affascinante originaria spinta alla 'de-moralizzazione' del movimento. Continua, infatti, scrivendo: «Il concetto borghese di "responsabilità" [quello che permea le pagine di Bontempelli, legato – seppure con delle riserve – al 'regime borghese di massa' di stampo fascista] veniva denunciato in termini radicali, ma non senza l'assunzione, implicita ma sempre meno velata, di uno speciale concetto di *responsabilità surrealista*. [...] la nozione etica tradizionale non viene recuperata o rinnovata; ma è interessante vedere come la pratica dei surrealisti di fronte all'idea del lavoro letterario rifletta un atteggiamento complesso, non univocamente negativo» (ivi, p. XVI). Per la citazione in alto, si legga p. XV. In ogni caso, la poetica surrealista può prevedere l'approdo a un'etica, ma a partire da una contestazione, da un 'comportamento lirico' che è primariamente soggettivo, *crapuleux*, nel senso letterale di fuori dai costumi (in particolare negli estremisti dissidenti, quali Artaud, Daumal, Bataille, Leiris e Michaux).

³² M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale». Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 15.

³³ L'attacco al freudismo arriva nel commento *Spazio e Tempo*. Bontempelli lo elenca tra le perversioni spirituali dell'epoca contemporanea. Poi scrive: «[...] il freudismo, che respinge sempre di più l'individuo verso gli abissi interiori, gli nega ogni contatto non pure con un mondo all'infuori di lui, ma anche con la sua propria coscienza, e fa dell'umanità una dispersione di larve vaganti dietro le pallide spinte di frammenti di immagini di sogni» (ivi, p. 44).

dell'infanzia (quindi primitiva, pre-educativa) mette in connessione con l'*insolite* e conduce allo stato privilegiato del *depaysement*.

Se [l'uomo] conserva un tanto di lucidità, non potrà non volgersi indietro verso l'infanzia che, per quanto massacrata grazie allo zelo di chi lo ha ammaestrato, gli appare pur sempre piena di incanto. Qui l'assenza di ogni rigore noto gli lascia la prospettiva di più vite vissute simultaneamente.³⁴

[...] Dai ricordi d'infanzia e da alcuni altri si sprigiona un sentimento di inaccaparrato, e quindi di *fuorviato*, che considero il più fecondo che esista. Ciò che più si avvicina alla «vera vita» è l'infanzia.³⁵

Lo smarrimento – l'abbandono del regno della logica e dell'utile immediato – è, per Breton, il presupposto dell'elaborazione artistica; quando l'autore enuncia le sue quattro osservazioni sull'attività onirica, comprendiamo che il gioco surrealista è un tentativo di prolungare nelle zone di veglia l'incoscienza che sperimentiamo nel sogno. Per lo scrittore francese, questa incoscienza è, tuttavia, un livello di coscienza superiore, tanto è vero che – alla fine della spiegazione sull'origine del termine “Surrealismo”, concepito con Philippe Soupault, speculando sul “Supernaturalismo” di Gérard de Narval – egli presenterà una voce da vocabolario, una definizione definitiva, parlando di “Surrealismo” nei termini di «automatismo psichico puro»³⁶ e di «funzionamento reale del pensiero».³⁷ Per Breton, in sostanza, il pensiero cosciente dell'Io non ha accesso ai veri movimenti che regolano la realtà («il razionalismo assoluto [...] ci permette di considerare soltanto fatti strettamente connessi alla nostra esperienza. I fini logici, invece, ci sfuggono»)³⁸. L'autore non crede nell'uomo

³⁴ A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 11.

³⁵ Ivi, p. 35.

³⁶ Ivi, p. 30.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 16.

come entità discreta, ed è attento alle infiltrazioni continue che l'Io 'apparente' riceve momento dopo momento.

Tutte le pagine dedicate al sogno – e al sogno come metodo – affondano le proprie radici nel vissuto del poeta: lo scrittore francese, nel 1924, per la ricerca *Entrée des médiums de Les Pas Perdus* sul profeta surrealista Robert Desnos, pratico dell'*écriture automatique* (o psicografia) sotto ipnosi, aveva confessato che – in una specifica condizione di passività, all'approssimarsi del sonno – era solito divenire ricettore di frasi – intere o parziali – che germinavano spontaneamente. Nel primo *Manifesto*, ritorna a raccontare:

Una sera, dunque, prima di addormentarmi, percepii, così nettamente articolata che era impossibile mutarne una parola, ma tuttavia avulsa da qualsiasi voce, una frase piuttosto bizzarra che mi arrivava senza portare traccia degli avvenimenti in cui, per riconoscimento della mia coscienza, mi trovavo in quel momento impegnato, frasi che mi parve insistente, frasi che, oserei dire, *bussava ai vetri*.³⁹

A differenza dell'*auctor* della teoria bontempelliana, l'*auctor* surrealista evidenzia la dialettica tra razionale e irrazionale, facendoci focalizzare sul processo.

La sezione *Segreti dell'Arte Magica Surrealista* – il secondo passaggio del *Manifesto* – si apre con il paragrafo *Composizione surrealista scritta, ovvero primo e ultimo getto*, cioè una breve guida alla scrittura automatica, in cui Breton spiega che la creazione è un continuo oscillare tra Io e Non-Io, tra coscienza e incoscienza.⁴⁰ Il verso di avvio di ogni poesia

³⁹ Ivi, p. 26.

⁴⁰ Si legga, sul tema, il commento di Katharine Conley: «Surrealist automatic practice requires both the conscious and unconscious minds to work in concert, in other words, leading Breton, in “The Automatic Message”, to argue that surrealist automatism plays a unifying role: “contrary to what spiritualism aims to do – dissociate the psychological personality from the medium – Surrealism proposes nothing less to unify that personality. It is obvious that, for us, the question of the exteriority of... one’s ‘voice’ could not be posed”. Whereas mediums “set down letters or lines in strictly mechanical fashion”, surrealists seek a conscious receptivity, a willed passivity. The surrealist interprets such inner voices come from outside – from other people, beyond the grave, even other planets» (KATHARINE CONLEY, *Surrealism and Its Others*, in «Yale French Studies», n. 109, 2006, p. 131). Conley adopera a ragione l'espressione «willed passivity» (passività

surrealista insorge dal mormorio spontaneo della mente, la seconda frase è prodotta consapevolmente dalla ragione, e così via, in alternanza. Se la genesi mitopoietica si interrompe, significa che l'*auctor* (o, per meglio dire, questa figura al confine tra l'*auctor* tradizionale e il *medium*) sta peccando di inattenzione, dunque ha spento i suoi canali, diventando sordo ai 'suggerimenti' del Sé. Nella seconda parte dei *Segreti*, lo scrittore francese paragona gli effetti dell'esercizio del Surrealismo sui surrealisti stessi agli effetti attribuibili, in genere, agli stupefacenti su chi li assume: quando l'autore surrealista viene attraversato da un'immagine, l'immagine si impossessa di lui; per questo, il processo non combacia con il moto dell'evocazione, perché non è l'uomo a tendere all'immagine poetica. Breton, infatti, non considera, nell'atto creativo, alcuna premeditazione, ossia, dal suo punto di vista (che ribalta la teoria di Pierre Reverdy), nel momento in cui avviene l'associazione tra gli elementi costitutivi dell'immagine, la mente non coglie alcun rapporto, ma l'accostamento casuale fa scaturire quella che lui chiama «la luce dell'immagine»,⁴¹ nonché una scintilla automatica, che ci fornisce l'evidenza di una naturale attività spirituale. Secondo l'autore, la sequenza creativa surrealista prevede, quindi, la registrazione passiva della suddetta scintilla, e poi una graduale e lenta acquisizione razionale:

Lo spirito si convince a poco a poco della realtà suprema di quelle immagini. Dopo essersi limitato, in un primo tempo, a subirle, ben presto si accorge che lusingano la ragione, costituendo un incremento alle sue conoscenze.⁴²

intenzionale). Ci troviamo di fronte a una forma ben precisa di autorialità che si sospende per espandersi. Nel processo surrealista, la creazione non deve per forza passare per il filtro finale della razionalità. Breton scrive: «Se le profondità del nostro spirito celano strane forze capaci di dare incremento a quelle di superficie, o di lottare vittoriosamente contro di esse, abbiamo tutto l'interesse a captarle per cominciare, per poi sottometterle, *se sarà il caso*, [corsivo mio] al controllo della nostra ragione» (ivi, p. 17).

⁴¹ Ivi, p. 40.

⁴² Ivi, p. 41.

Lo spirito, scoprendo il proprio potenziale immaginativo, vive un trasalimento, uno sconcerto – anche se le immagini prodotte lo orientano verso la direzione sua propria, con una forza impressiva dispotica (nella *Lettera alle veggenti*, Breton parlerà degli «ordini del meraviglioso»⁴³).

Rispetto al discorso avviato nel primo paragrafo, possiamo affermare che l'*auctor* surrealista è dentro la Natura, ma – con una dissociazione allucinatoria – ne intravede l'avanzamento; l'estetica surrealista non è centrata su una metafisica trascendentale, ma su una traumatica co-partecipazione del soggetto all'evoluzione cosmica (e, più che di estetica, sarebbe opportuno parlare di «ipotesi di lavoro»,⁴⁴ come suggerito da Pietro Pelosi e da Salvatore Floro-Di Zenzo, perché il Surrealismo non assume mai la forma di un sistema letterario).

Quando, al secondo punto della trattazione sulle immagini surrealiste, Breton ritorna sul tema dello sguardo dell'infante, asserisce che il Surrealismo (che, perciò, ha di volontario soltanto la scelta da parte dell'*auctor* di una disposizione ricettiva – e temporanee successive organizzazioni mentali) rimette in gioco la facoltà esplorativa, perduta con il condizionamento culturale.

⁴³ Nella parte che apre la *Lettera*, lo scrittore francese biasima i razionalisti che non rispondono alle scintille spirituali: «Tutti infinitamente infelici. Per aver fatto ciò che in tutta semplicità hanno creduto di dover fare, ancora una volta per non aver seguito gli *ordini del meraviglioso* (il più delle volte perché non sapevano come fare a seguirli) si trovano inoltrati su una strada che prima o poi finiranno per sentire nel modo più doloroso che non era la loro [...] Sulla sua sorte, il miserabile si è messo il cuore in pace, e credo, in pace eterna. Le intercessioni miracolose che potrebbero prodursi in suo favore, egli si sente tenuto a disconoscerle», (A. BRETON, *Lettera alle veggenti*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 123-124).

⁴⁴ Si legga il capitolo dedicato al Surrealismo in PIETRO PELOSI, SALVATORE FLORO-DI ZENZO, *Metodologie e tecniche letterarie*, Napoli, Guida Editori, 1976.

L'arte, che risulta connotata sempre dal tratto del rischio, riporta l'uomo nei «paesaggi pericolosi»⁴⁵ (questa espressione può essere contrapposta, a fini teorici, al «nuovo solido mondo»⁴⁶ di Bontempelli).

Continuando sulla figura dell'*auctor* surrealista, arrivano ulteriori chiarimenti dallo scritto *Posizione politica dell'arte di oggi*, in merito alla funzione passivo-attiva del soggetto. Breton demolisce il soggettivismo romantico, per la centralità accordata a un'interiorità autoreferente:

[...] Il più delle volte tale metodo [il metodo per cui l'*auctor* fa derivare da un'emozione violenta, di natura estremamente intima, la sua creazione] riesce soltanto a dire vita a un'opera priva di grande risonanza e ciò per la semplice ragione che la soggettività ha preso il sopravvento, che *non è stata ricondotta a quel punto d'accensione dal quale soltanto può irradiarsi*. [...] Io dico che l'emozione soggettiva, qualunque sia la sua intensità, non è direttamente creatrice dell'arte, che essa ha un valore solo in quanto venga restituita e incorporata indistintamente nel fondo emotivo dal quale l'artista è chiamato ad attingere.⁴⁷

⁴⁵ «Si attraversano, con un trasalimento, quelli che gli occultisti chiamerebbero dei *paesaggi pericolosi*», (A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo*, in A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 43).

⁴⁶ «Bontempelli, che con il suo Realismo Magico si colloca cronologicamente in ritardo rispetto a questi movimenti, si allontana sia dalla ricerca dei primordi infantili dell'espressività linguistica dadaista sia dall'analisi dell'inconscio e del linguaggio automatico surrealista. Egli vuole costruire un pensiero filosoficamente fondato a creare una risposta per interpretare il presente» (A. FEDERICO, *ivi*, p. 29). Per lo scrittore comasco, l'Ignoto è uno stratagemma narrativo (il colpo di scena da racconto d'avventura) più che la testimonianza di un vissuto biologico e spirituale, che possa turbare il fruitore. Luigi Fontanella, nell'analisi di *Nostra dea*, evidenzia questo punto, dichiarando l'assenza di reali 'passaggi pericolosi' nelle pagine bontempelliane: «Voglio dire che l'improbabilità non può bastare di per sé a essere segno di accostamento di due poetiche (realismo magico / surrealismo) solo per il fatto che quel "colpo di scena" si pone come rovescio dell'aspettato e del noto. In realtà ciò che viene a mancare per qualificare surrealista quest'opera, e forse ogni altra opera realistico/magica di Bontempelli, è la dimensione essenziale di abbandono completo, *senza giustificazioni*, al terreno dell'Inaspettato e – volendo proprio usare una terminologia surrealista – dell'*Altrove*. Il territorio artistico del realismo magico è troppo minato da lucide spie a servizio del lettore [nel caso di *Nostra dea*, Fontanella riscontra un'attenzione dell'autore a esplicitare i caratteri dei personaggi per renderli prevedibili sin dalle prime scene]» (L. FONTANELLA, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo Editore, 1997, p. 51).

⁴⁷ A. BRETON, *Posizione politica dell'arte di oggi*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 149.

Nel caso del Surrealismo, l'autorialità è – se non propriamente degradata – ridimensionata («[...] Credo che non sarebbe male, per cominciare, convincere l'uomo che non è necessariamente, come si vanta, il *re* della creazione»)⁴⁸ La disumanizzazione della civiltà industriale è, per Breton, un'occasione, non una condizione drammatica: l'uomo, che appartiene sempre meno a se stesso, può abbandonare l'Io e il Super-Io (i motori delle forme d'arte battute fino a quel punto della storia dell'estetica), per compiere la «spedizione lontana»⁴⁹ verso «le terre immense e quasi vergini del *sé*».⁵⁰ È il risvolto positivo dell'alienazione.

In chiusura di *Posizione politica*, lo scrittore francese spiega che, quando l'autore abdica alla sua personalità, si ritrova a possedere le chiavi di un tesoro, il «tesoro collettivo»,⁵¹ uno scrigno di immaginazioni e miti, su cui non può pretendere piena proprietà intellettuale. Questa metafora, che è frutto di un Surrealismo maturo – che può auto-analizzare la sua corsa di quindici anni di grandi fermenti in tutta Europa –, è la *summa* del pensiero bretoniano, e non lascia posto a manipolazioni ermeneutiche: il Surrealismo potrebbe essere concepito come l'anello tra il Romanticismo e l'Oggettività, una pratica intermedia, che conserva il soggetto, ma lo inquadra in una rete di simboli e significati 'superiori', transpersonali, e per questo leggibili da tutti (Breton afferma che qualunque uomo può essere un surrealista e, se le associazioni prima irrazionali si fanno via via dotate di senso, vuole dire che i simboli nuovi hanno una proprietà di decifrabilità intrinseca e aspettavano solo di essere osservati).⁵² A guardar bene, Bontempelli non coglie la portata

⁴⁸ A. BRETON, *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 223.

⁴⁹ A. BRETON, *Posizione politica dell'arte di oggi*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 161.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 162.

⁵² Dalla ricca nota numero 1 del *Secondo Manifesto*, deduciamo che il fine ultimo del Surrealismo non è produrre opere d'arte (attività secondaria), ma è quello di permettere a tutti «d'illuminare la parte non rivelata e tuttavia rivelabile del nostro essere in cui ogni bellezza, ogni amore, ogni virtù che appena riconosciamo in

innovativa dell'avanguardia francese rispetto al Romanticismo.⁵³ Quando prende le distanze dal movimento, lo descrive con parole severe:

Un nuovo romanticismo doveva nascere. Schizofrenia, scrittura meccanica, allucinazione dettata dal pensiero. [...] La diagnosi del Surrealismo è chiara: eccesso di vita interiore, incapacità di passare all'azione, anche come opera d'arte intendo. [...] Qualche cosa puramente teorica ne rimane negli spiriti dispersi, un certo anarchismo sentimentale vecchio quanto il mondo e un certo pessimismo nerissimo che spesso è volontario.⁵⁴

Per Amalia Federico, che ha indagato le influenze reciproche tra Surrealismo e Realismo Magico, mettendo in discussione il *continuum* presunto da Gianfranco Contini nel suo *Italia magica* del 1946 (almeno secondo la sua esegesi delle riflessioni continiane), il contesto politico in cui i due movimenti si svilupparono è stato determinante per la connotazione del loro carattere estetico: Bontempelli non opera nella Francia democratica e repubblicana, ma nell'Italia fascista, intrisa di cultura cattolica e crociana; è costretto a filtrare le più destabilizzanti e turbolente posizioni dei surrealisti (che già erano la costola normalizzata – la *pars construens* – del Dada).

noi risplende intensamente», attraverso mezzi diretti, di facile portata. Per la citazione integrale, si legga: A. BRETON, *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 96. Se il Novecentismo è mestiere, tecnica d'arte, il Surrealismo è più prossimo a una tecnica di auto-coscienza.

⁵³ Nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, Breton afferma di accettare la lettura storica del movimento quale coda della cultura romantica, ma aggiunge che si tratta di «una coda straordinariamente prensile», pronta ad aggrapparsi a estetiche lontane. Nel momento in cui la Francia si appresta a celebrare il centenario del Romanticismo, i Surrealisti si dissociano dall'idea di salutare, circoscrivendola in un'«epoca eroica», un'onda creativa ancor viva in loro (è la preoccupazione di non trasformare il romantico in classico). Per le espressioni citate: *ivi*, p. 88.

⁵⁴ M. BONTEMPELLI, *Scontri di generazioni*, in «Gazzetta del popolo», aprile 1942, in ROSELENA GLIELMI, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, Guida Editori, 1994, p. 93.

La sua teoria non può, di fatto, contemplare le aperture paranoico-critiche,⁵⁵ le mutazioni dalle patologie afferenti alla sfera del delirio, le regressioni verso la puerizia selvaggia, la non-azione.

Bontempelli, in ogni caso, cerca un confronto con il movimento surrealista, e la scelta di pubblicare «900» in francese indica la volontà di inserirsi nel dibattito culturale del tempo. La redazione della rivista, tra l'altro, ospita Soupault stesso, malgrado le distanze ideologiche (Torcibudella,⁵⁶ nell'articolo *Le disgrazie di Bontempelli*, sulle pagine de «L'Italiano», sottolinea l'incoerenza dell'autore nell'accettare un comunista militante tra le file di un giornale imperialista fascista).⁵⁷

Lo scrittore comasco non dichiara mai l'ispirazione surrealista, che di fatto è marginale e si limita alla negazione dell'arte mimetica. Breton, dalla sua, ignora il Realismo Magico, in una generale e costante indifferenza per l'arte italiana. Amalia Federico, però, fa notare che, dopo l'attenzione posta dai *Cahiers* sull'universo pittorico del Quattrocento nostrano, «Minotaure»⁵⁸ indirizza la sua ricerca verso la medesima direzione (anche il *leader*

⁵⁵ «Così tutto lo sforzo tecnico del surrealismo, dalle origini a oggi, è consistito nel moltiplicare le vie di penetrazione degli strati più profondi del campo mentale. “Dico che bisogna essere veggenti, farsi veggenti”: per noi, si è trattato unicamente di scoprire i mezzi per mettere in esecuzione questa parola d'ordine di Rimbaud. Tra i mezzi la cui efficacia è stata, in questi anni, pienamente provata, figurano in prima linea *l'automatismo psichico* sotto tutte le forme [...], e l'attività paranoico-critica definita da Salvador Dalí: “metodo spontaneo di conoscenza irrazionale fondato sull'oggettivazione critica e sistemata delle associazioni e interpretazioni deliranti”» (A. BRETON, *Situazione politica del Surrealismo*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 206).

⁵⁶ Pseudonimo utilizzato da Giuseppe Ungaretti per firmare i suoi contributi a «L'Italiano».

⁵⁷ «Bontempelli che è anche un Bontempone, ma non sa fare il buon tempo, come si vede manda alle Gazzette che a fianco di lui reggerà le sorti della futura rivista italo-francese Philippe Soupault. Qui ancora non vorremmo sbagliare. Il “900” dovrà essere ‘la rassegna dell'imperialismo fascista’. E come c'entra allora Soupault, che notoriamente è comunista? Aspettiamo di impararlo!» (TORCIBUDELLA, *Le disgrazie di Bontempelli*, in «L'Italiano», vol. I, nn. 10-11, 15-30 luglio 1926). Bontempelli smentì l'idea di aver riservato a Soupault un incarico tanto importante e aggiunse di non aver mai dichiarato pubblicamente il proposito di fare di «900» una rivista imperialista.

⁵⁸ Fondata nel 1903 dagli editori Albert Skira e Stratis “Tériade” Eleftheriades, fu stampata fino al 1939 per un totale di 13 numeri, Breton ne fu il direttore; insieme a «La révolution surréaliste», «Minotaure» diffuse l'estetica surrealista. Ospitò i lavori di Alberto Giacometti, Max Ernst, Henri Matisse, Man Ray, René Magritte, Joan Mirò. «Skira's idea, shared by his associate Tériade, was for a luxurious art journal (and as we shall see, several surrealists viewed this elegance as a betrayal), that would be both contemporary (cataloguing and sustaining creation) and provocative (‘Contrary to all retrograde conception’)», (MICHEL SURYA, trad. ing. di

surrealista, nell'inchiesta pittorica *L'arte magica* del 1957, darà spazio al Rinascimento, individuando in Paolo Uccello e in Piero di Cosimo due surrealisti *ante-litteram*).

Quando, nel 1942, Breton pubblica i *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no*, inserisce l'affascinante *Piccolo intermezzo profetico*, che aggiunge un tassello fondamentale per il nostro discorso: se è vero che i surrealisti e i magico-realisti sono accomunati dall'idea di una letteratura nuova per la nascente società di massa, l'aggettivo "popolare" si riferisce, per i primi, non tanto alla destinazione (nel senso di un'arte d'uso comune, come per Bontempelli), ma al desiderio di una liberazione creativa di ogni individuo.⁵⁹

L'arte surrealista è "popolare", perché – per il progetto bretoniano – inaugura un'emancipazione generale dal razionalismo e dalle impalcature retoriche:

[...] E ognuno si stupirà di considerare senza vertigine gli abissi superiori vigilati da un drago che, a guardarlo meglio, era fatto soltanto di catene. Eccoli, sono già molto in alto. Hanno gettato via la scaletta, niente li trattiene più. Su un tappeto obliquo, più imponderabile di un raggio, vengono verso di noi quelle che furono le sibille. Dallo stelo che esse formano con la veste verde mandorla lacerata sulle pietre e coi loro capelli sciolti parte il grande rosone scintillante che oscilla senza peso, il fiore finalmente dischiuso della vera vita. Tutti i moventi anteriori sono in quell'attimo oggetto d'irrisione, il posto è libero, idealmente libero.⁶⁰

Bontempelli, invece, ambisce, alla restaurazione del ruolo del letterato.

Nei *Cahiers*, è ampiamente tematizzato *il ritorno al mestiere*: tra i *Commenti*, nel

Krzysztof Fijalkowski e Micheal Richardson, *Georges Bataille. An intellectual biography*, Londra – New York, Verso Books, 2002, p. 191).

⁵⁹ Quando, nel primo *Manifesto*, Breton sviluppa il parallelo tra la pratica surrealista e l'uso delle droghe, parla di un «vizio nuovo, che non sembra destinato a essere appannaggio di pochi» (A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 39).

⁶⁰ A. BRETON, *Prolegomeni a un terzo Manifesto del Surrealismo o no*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 219.

paragrafo *Arte e mestiere*, scritto nel luglio del 1936, lo scrittore comasco afferma che occorre superare il pregiudizio secondo cui la tecnica è «il nemico dell'arte»,⁶¹ ritenendola, invece, un imprescindibile punto di partenza – aggiunge, poi, che è la tecnica a dare «continuità storica»⁶² all'arte stessa, non l'occasionale emersione della Poesia, veicolata da speciali personalità liriche (che, il più delle volte, come nel caso di Dante, sono germogliate nel totale dilettantismo, in modo casuale e imprevedibile, e quindi di nessun interesse per chi intende sistematizzare la storia letteraria e preparare il terreno a un'arte nuova).

Bontempelli non identifica il genio creativo con l'estro, ma con «l'accanimento al lavoro»;⁶³ nel commento *Spazio e Tempo*, inserisce, infatti, la critica idealista – che aveva stabilito come unico criterio di valutazione l'intuizione individuale, negando le abilità di costruzione – tra le malattie del secolo. L'*auctor* è, per lo scrittore, un operatore letterario, collocato in una catena produttiva (e anche in un *establishment* politico-culturale); si preoccupa in prima persona – come membro del Sindacato Autori e Scrittori nel 1927 e nel 1928 prima, e come membro della Reale Accademia di Italia dopo, dal 1930 – della condizione professionale del letterato.

Con una retrospettiva storica, nel paragrafo *Professione*, Bontempelli afferma che gli italiani hanno vissuto due Età dell'Oro dell'arte – la prima in ambito figurativo, la seconda in ambito musicale (la stagione del Melodramma); in entrambe, i pittori e i musicisti erano considerati nient'altro che mestieranti, e le loro opere erano oggetto di ordinazione e di mercato, alla stregua di prodotti di mobilia. Coltiva la speranza di contribuire a creare una nuova età di fasto, che possa riscattare gli scrittori e l'arte narrativa. Quando difende i premi

⁶¹ M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938)*. Dal «Realismo Magico» allo «Stile Naturale». *Soglia della Terza Epoca*, cit., p. 90.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 74.

letterari, espone le considerazioni più pregnanti:

[...] Ci sono tanti irrequieti che cominciano ad avercela con i premi letterari. Io ho sempre difeso l'istituzione dei premi perché *mi piace veder l'arte dello scrivere come una professione*. La letteratura italiana non è popolare in Italia, perché da troppo poco tempo esiste da noi la professione dello scrittore: la quale, come tutte le professioni, tiene conto dei suoi mercati, delle esigenze e possibilità di un suo pubblico.⁶⁴

Per Bontempelli, inoltre, il concetto di capolavoro è completamente de-sacralizzato: «[...] il nostro capolavoro è la conquista del pubblico»,⁶⁵ scrive in *Per esagerare*, una nota provocatoria del 1929, in cui esalta la figura del libraio come collaboratore di primo ordine di ogni autore (in quanto capace di captare il gusto diffuso e descrivere la risonanza dei prodotti letterari).

Il Realismo Magico, fuori dagli slanci mistici surrealisti – inequivocabili anche nel marxista Breton, che negli ultimi anni legge con entusiasmo gli scritti esoterici di William James⁶⁶ – è, quindi, merce estetica.

I.3. Il Realismo Magico e l'Italia Magica

Nel capitolo precedente, ho posto l'accento sulla singolarità dell'esegesi della critica continiana a opera di Amalia Federico. L'autrice sostiene che lo scrittore piemontese abbia

⁶⁴ Ivi, p. 73. Corsivo mio.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Ne è una prova *I grandi trasparenti*, in cui lo scrittore francese parla della concordanza tra il proprio pensiero e la filosofia di James, citandone dei passi sullo spiritismo. *Le varie forme dell'esperienza religiosa*, lo studio monumentale pubblicato dallo psicologo statunitense nel 1902, sembra ispirare in più punti le speculazioni surrealiste. Si legga il testo in A. BRETON, *I grandi trasparenti*, in ID., *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 225.

teorizzato una continuità tra il Realismo Magico bontempelliano e il Surrealismo. Dal paragrafo sul confronto tra Bontempelli e Breton, leggiamo, infatti:

Già Gianfranco Contini, nel suo studio antologico sulla narrativa fantastica e surreale novecentesca italiana, pubblicato in lingua francese nel 1946, descriveva il Realismo magico del comasco come una velleità intellettuale in linea con il Surrealismo francese, considerato dal critico «une tentative de se débarasser de l'intellect par de procédés essentiellement intellectuels»⁶⁷

In realtà, sia dalla *Prefazione* sia dalla nota conclusiva – nonché dalle brevi biografie commentate, poste ad apertura dei brani antologici di *Italie Magique* – deduciamo che l'idea che muove, dalla base, il progetto continiano è quella di mostrare l'esistenza di un filone letterario (disorganico e scarsamente considerato), che – parallelamente all'esplosione neorealista (ma già in precedenza) – cammina su un altro binario, che lega letteratura e magismo, in modo alternativo al Surrealismo.

È più giusto congetturare, dunque, che Contini abbia coniato l'espressione "Italia Magica" con l'intento di definire un genere a sé, nell'ambito del quale la ripresa delle facoltà magiche non avviene per mezzo di un'impalcatura teorica intellettuale (come ponderata appropriazione di un pensiero magico), ma attraverso l'endemico *humour* nostrano («[...] Nel cuore dell'Occidente, dove la lucidità del controllo è ineliminabile, è possibile un'altra soluzione, se si passa dalla disposizione lirica alla narrativa: *isolare l'eccezione attraverso i filtri dell'ironia*»)⁶⁸.

⁶⁷ A. FEDERICO, *Il magico tra arte e scrittura. Bontempelli e Breton a confronto*, in *Studi sulla modernità letteraria italiana. Massimo Bontempelli e Tommaso Fiore*, cit., pp. 28-29.

⁶⁸ *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. 3.

L'operazione di Contini è di grande calibro proprio per il movimento inverso a quello letto tra le righe da Amalia Federico: l'autore sgancia la nuova letteratura fantastica italiana dal Surrealismo e ne trova l'antecedente diretto nella poesia burchiellesca e nei narratori burleschi rinascimentali, come se non già la meditazione sulle proprietà autocoscienti, ma la sola dissociazione umoristica, fosse la molla italiana verso dimensioni surreali.

L'antologia comprende, nell'ordine, testi di Aldo Palazzeschi, Antonio Baldini, Nicola Lisi, Cesare Zavattini, Enrico Morovich, Alberto Moravia e Tommaso Landolfi⁶⁹ e, infine, «il meno giovane (per l'anagrafe) dei buoni scrittori italiani moderni»,⁷⁰ Massimo Bontempelli. Contini non ascrive nessuno degli autori elencati al Surrealismo. In *Prefazione*, specifica:

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 [e altrettanto – sappiamo – lo fu Bontempelli]). E i testi che ne risultano sono non meno piacevolmente leggibili che espressivamente validi.⁷¹

Anche se Contini evidenzia l'attitudine raziocinante di Bontempelli, questo elemento non basta a collegare lo scrittore comasco con quanto scritto in introduzione a proposito dei surrealisti. L'autore di *Italie Magique* non nomina mai il Surrealismo nella scheda che precede *Nitta (Nycta)* – il testo bontempelliano antologizzato, tratto da *L'amante fedele* del

⁶⁹ Alvaro Biondi, nel saggio *Metafora e sogno*, scrive il suo personale elenco di autori dell'Italia Magica: «Dunque diremo appena, per un'ultima, indispensabile chiarificazione, che dell'Italia magica fanno parte (l'elenco certo vuole essere soltanto indicativo, non esaustivo) autori come Bruno Barilli, Cecchi, Baldini, Lisi, Vigolo, Loria, Morovich [...]» (A. BIONDI, *Metafora e sogno*, in *Il Pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, p. 21). Nel canone surrealista *tout court*, inserisce, di contro, accanto ai precursori futuristi, Corra e Carli, Palazzeschi e Papini, per il filone dei prosatori, De Libero, Bodini, Luzi e Bigongiari, per il filone lirico. Secondo Biondi, comunque, la cultura letteraria italiana metabolizza pienamente il Surrealismo solo con l'esperienza ermetica.

⁷⁰ *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 235.

⁷¹ *Ivi*, p. 3.

1953 (e contenuto originariamente nelle *Notti* del 1945) –, ma si concentra sullo spirito classicista, che fa da bussola a Bontempelli anche quando ‘attraversa’ le Avanguardie. In pochissime frasi, Contini spiega il Realismo Magico in questi termini:

Il suo canone di «realismo magico» definisce felicemente la mescolanza d’un gusto rapido e penetrante dell’osservazione e d’un’inclinazione quanto mai intellettuale verso l’assurdo, il sogno, i regni proibiti e insalubri (dalla buccia feriale e rassicurante). [...] Dobbiamo certo riconoscervi l’estro d’una curiosità cerebrale assai istruttiva, nutrita d’una cultura già regolarissima, canonicissima: umanista in partenza, Bontempelli si butta all’avanguardia, ma con l’intenzione di ritrovarsi, nella sua feconda maturità, su un piano di classicismo.⁷²

Quanto alla buccia feriale (il vestito usuale, ordinario, che ammantava la fantasia bontempelliana), il racconto *Nitta* risulta esemplare. Si tratta di un veloce resoconto – in questo caso, scritto in prima persona, ma con un distacco emotivo da racconto d’avventura – di una notte in cui il protagonista (forse Bontempelli stesso) compie un viaggio in automobile per riaccompagnare alla stazione degli amici in difficoltà. Sulla via del ritorno, rimasto solo, il personaggio ode strani gemiti provenire dal retro della sua vettura, dai seggiolini posteriori. Frena cautamente, si ferma e decide di accendere la luce interna dell’abitacolo. Scorge alle sue spalle «una fanciulla macilenta, vestita di un corto grembiule lacero».⁷³ Accarezza i capelli della bimba, che dorme tra i cuscini, poi la sveglia e intrattiene una conversazione («un dialogo assurdo»,⁷⁴ scrive l’autore – ma nulla di effettivamente bizzarro compare nelle battute che si scambiano. Niente a che vedere, per esempio, con il colloquio mistico con la piccola bimba-fantasma Monelle, nei racconti gotici de *Il libro di*

⁷² *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 235.

⁷³ M. BONTEMPELLI, *Nitta*, in *Italia Magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 239.

⁷⁴ *Ivi*, p. 240.

Monelle del 1894; nel capitolo I, *Parole di Monelle*, la ragazzina istruisce l'autore, Marcel Schwob, con una serie di insegnamenti strambi, in un discorso dal tono sapienziale che converge nel celebre paradigma romantico, anti-greco, «Non devi conoscere te stesso».⁷⁵ L'incontro – da incubo decadente – è denso di rivelazioni). A un certo punto, la ragazzina chiede di sedersi vicino al conducente e, alla domanda su dove voglia essere accompagnata, risponde di voler andare proprio nella direzione della casa del protagonista. Quest'ultimo – vedendola affamata – parcheggia e raggiunge il suo appartamento per prenderle del cibo. Arrivato di nuovo alla macchina, non trova nessuna traccia della passeggera. Ecco in sintesi lo sviluppo della trama di *Nitta*. Chi è Nitta? Una piccola *clochard*, una bimba che si è smarrita o un fantasma?

L'ultima opzione – a demolire ogni possibilità di inquietudine e di sorpresa per il lettore – è addirittura suggerita già nelle prime pagine, che andrò a trascrivere per far capire come e quanto Bontempelli sia avvezzo a incorniciare l'*insolite* per minimizzarne l'impatto psicologico (in questo caso, lo scrittore comasco opera esattamente come spiegato da Luigi Fontanella in riferimento alle tecniche narrative di *Nostra dea*). Dopo aver sentito il primo gemito («[...] Qui rinacque d'improvviso quella voce d'un attimo, la stessa, come un respiro subito spento»),⁷⁶ il protagonista, parlando con se stesso:

Le «presenze invisibili» farneticavo accelerando: ricordo che da ragazzo per un

⁷⁵ MARCEL SCHWOB, *La lampada di Psiche*, trad. it. di Catherine Mc Gilvray, Roma, Fazi Editore, edizione digitale del febbraio 2013. Il testo, pubblicato per la prima volta dal «Mercure de France» nel 1903, comprende *Il libro di Monelle*, *Mimi*, *La crociata dei bambini*, *La stella di legno*; il personaggio di Monelle è un chiaro antecedente culturale della Nitta bontempelliana. Quando si presenta, dichiara: «io sono colei che sola» (si legga ancora l'edizione digitale del testo, indicata in alto); un'eco nel testo di Bontempelli, quando il protagonista, osserva la bimba, seduta al suo fianco: «Sentii che Nitta era perfettamente sola». (M. BONTEMPELLI, *Nitta*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 241). Si tratta di due creature dimenticate, provenienti da un mondo perduto. Nel caso di Monelle, sembra si tratti di una piccola prostituta, simbolo delle periferie parigine, ma, nel capitolo *Le sorelle di Monelle*, scopriamo che la fanciulla vive in una sorta di irreale comune, costituita da soli bambini.

⁷⁶ Ivi, p. 237.

certo tempo questa frase mi piacque molto. È un peccato che al ginnasio non mettano in programma un poco di demonologia, avrei imparato qualche esorcisma. Ma chi può sapere se questa presenza sia maligna o benigna? È stata una specie di piccolo fischio: forse qualcuna delle frecce sottili che Lilith lancia alla Terra dal secondo satellite? Oh forse lei, lei in persona che viene a cercarmi, Lilith, dea della notte? Sarebbe giusto, lo ha detto Plotino ad Amelio: «Sta agli Dei venire a noi, non a noi andar a cercare gli Dei».⁷⁷

Il frammento riportato funge da classica anticamera al fantastico: Bontempelli ha sempre cura di prefigurare l'eccezionale (qui l'apparizione di Nitta è 'detonata' dall'ampia riflessione sul preternaturale – che continua, oltre il passo appena citato, con ulteriori riferimenti alla tradizione magica e alle melopee degli occultisti) e, quando l'eccezionale arriva, è già un dato in totale nitore. Questo passaggio offre l'occasione di chiarire anche un altro concetto fondamentale dell'estetica del Realismo Magico: il fantastico bontempelliano non è mai nel presente o a venire, è memoria del fantastico, è un fantastico che fa parte del passato e, quindi, ha esaurito le sue implicazioni 'espansive', ha la forma di una testimonianza, spesso già svuotata delle emozioni.

Nel panorama d'*Italie magique*, Bontempelli ricopre un posto speciale, tanto che Alvaro Biondi, disegnando l'albero con le molteplici ramificazioni del Surreale nella letteratura italiana, gli ritaglia un angolo a parte nel saggio *Metafora e sogno*. Secondo Biondi – che osserva Bontempelli con la lente di Luigi Baldacci –, il Realismo Magico non è prossimo al Surrealismo e ha punti di contatto superficiali anche con l'Italia Magica. Per il critico, il Surrealismo italiano e l'Italia Magica non sono due generi, ma due definizioni critico-storiografiche (cioè hanno una valenza più temporale che stilistica) – e, riguardo alla seconda espressione, è evidente che sia così anche per Contini, considerando il fatto che

⁷⁷ Ivi, p. 238.

abbia inserito in antologia molti autori che hanno praticato il fantastico in anni diversi e del tutto occasionalmente, fuori da qualsiasi proposito di costituire un genere propriamente detto.

Aldo Palazzeschi è ancora nelle coordinate fumiste: messa da parte *La veglia*, in cui compaiono personaggi del mondo paranormale (le figure fantasmagoriche del finale), le altre vicende si muovono nel clownesco (la storia de *Il gobbo Mecheri*, *La bomba*, *Il dono*, *Il punto nero*), inteso, in senso lato, come deviazione, rivolgimento all'altrove; il testo di Antonio Baldini, *Stelladoro*, appare come la perturbante cronaca di un sogno (l'autore-protagonista si ritrova in una sala da teatro e vede con paura, dietro di sé, una platea formata da uomini a lui identici) – *Stelladoro* ha certamente un'atmosfera surrealista, ma, di fatto, come specificato dal curatore,⁷⁸ fa parte di quel singolare episodio, che è la raccolta *Michelaccio* del 1941, il testo di maggior successo, ma non rappresentativo del *corpus* dell'autore; e ancora, nel caso del fiorentino Nicola Lisi, di cui Contini antologizza quattro testi da *I Racconti* e uno – per frammenti – tratto dal *Diario di un parroco di campagna*, ci troviamo di fronte a un epigono di Palazzeschi, nelle intenzioni più che nell'immaginario, che non pratica il fantastico *tout-court*, ma persegue l'assurdo e le decontestualizzazioni che producono di per sé vicende inconsuete. Si pensi a *La vacca acquatica*, in cui il contadino Grisante usa una mucca come canna da pesca, ricoprendola di ami; il bovino, che riposa in un fiume, cattura lucci e barbi, ma, a un certo punto, scompare, andando verso il mare, come fosse una barca...). Dominanti, nei testi di Lisi, sono i temi dell'oggetto-feticcio e dell'oggetto semovente, temi già romantici e simbolisti, prima che surrealisti: nel racconto

⁷⁸ «[...] conservatore un po' affettato [...] ciò significa che Baldini non è un autentico narratore, e che i temi ossessivi, non rari nella sua opera, non assumono una simile consistenza che nella novella qui riproposta, estratta da *Michelaccio*, il libro che fondò la fama dell'autore» (*Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 91).

La gamba della Namur, il protagonista Jacopo riesce a rubare una calza di una signora belga, proveniente da Namur, sorella della Duchessa per cui presta servizio, e si procura la gamba di un manichino per ricostruire la figura della donna; nel testo *La Venere Luisa*, il giardiniere Osvaldo e un suo collaboratore pensano che un clarinettista sia capace di vivificare la statua di una Venere (che riporta, su una delle due gambe marmoree, la piccola iscrizione con il suo nome), suonando per lei e ripetendo la formula «Chiamerò la stella di Venere». ⁷⁹ Un giorno la statua, eccitata «a una nuova avventura» ⁸⁰ dalla musica prodigiosa di questo Pigmaliote-sonoro (assimilabile al *Pygmalion Jocular* del *Romanzo della Rosa*), viene ritrovata in una vasca del parco. Fino al termine del testo, resta il dubbio sulle effettive cause della dislocazione. Il racconto è vicino a *Flora*, testo metafisico di Alberto Savinio, pubblicato nella raccolta *Casa «la Vita»* del 1943, ma, per il soggetto e per l'ambientazione, entrambe le opere sono da considerarsi delle libere riscritture della *Venere di Ille* di Prosper Mérimée: Savinio percorre più fedelmente la trama dell'originale francese (la statua animata – innamorata e tradita – si fa omicida), in Lisi, essa costituisce soltanto lo spunto, ma è chiaro che *La Venere Luisa* abbia un collegamento con il magismo romantico e decadente. Ancora, ne *La bambola*, Onofrio è ossessionato dal fantoccio di una bambina, scoperto in un acquitrino e portato via da un cane; appunta, così, compulsivamente, su una pietra liscia, le tre parole, “cane”, “bambola”, “albero”, per ripercorrere nella mente il ricordo dello «straordinario quanto semplice avvenimento» ⁸¹ che lo perseguita (e anche qui l'atmosfera ci trascina nell'Ottocento oscuro – impossibile non pensare allo stagno con la bambola animata de *Il bimbo misterioso* di E.T.A. Hoffmann, nella raccolta *I confratelli [o I fedeli] di Serapione* del 1821, di cui parleremo diffusamente più avanti). Nel *Diario di un parroco di*

⁷⁹ NICOLA LISI, *La Venere Luisa*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 117.

⁸⁰ Ivi, p. 121.

⁸¹ Ivi, p. 124.

campagna, invece, ci ritroviamo a viaggiare tra le impressioni di un prete, sensibile agli arcani dell'esistenza. La routine della vita agreste è spezzata da immagini e suoni dal profondo (niente di paranormale succede davvero, ma tutto viene immaginato): spiccano, tra gli estratti scelti da Contini, la cronaca della giornata di San Cirillo Vescovo, in marzo, e quella dei Santissimi Angeli Custodi, in ottobre; nella prima, il sacerdote sospetta che una nicchia della chiesa, rimasta sempre vuota senza un motivo, ospiti una presenza. Interroga a questo proposito sua sorella, valutando se possa trattarsi di un gufo. Alla fine, si convince che «l'anima o persona»,⁸² provvisoriamente nascosta in una cappella in sua custodia, dedicata alle Anime Purganti, sia venuta a fargli visita, adagiandosi nel loculo. Nella seconda, invece, il parroco è rapito da una farfalla posatasi sul copricapo di un fedele e ne ritrova una simile sul proprio, mentre è intento a pensare all'insetto (come secondo un principio di sincronicità junghiana). Nel caso di Cesare Zavattini, Contini propone quattro racconti brevissimi, *Al caffè*, *Racconto di Natale*, *Dal medico*, *Ballo a A...*; a eccezione del primo, in cui i due avventori del caffè Nestro – l'autore stesso, insieme all'amico Valerio – osservano, con curiosità, i clienti, fino a quando vedono i camerieri raccogliersi intorno ad un uomo che sembra abbia necessità di vomitare e rovescia, infatti, infine, un mucchio di parole frantumate («Erano fatte di mucillagine, oppure della materia delle meduse, ogni lettera della grandezza di un soldo. ASP... TAMB... RET...»),⁸³ i testi si mantengono su una linea realistica, ma pongono l'attenzione sulla trasfigurazione interiore del vissuto umano, sulle realtà emozionali – non meno ingenti della realtà fisica e alimentate, talvolta, anche da sinistri equivoci: in *Ballo a A...*, si racconta della festa di una carnevale tenuta presso un Circolo, l'io-narrante – che prima racconta da una prospettiva esterna la scena,

⁸² N. LISI, *Diario di un parroco di campagna*, in *Italia Magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 132.

⁸³ CESARE ZAVATTINI, *Al caffè*, in *Italia Magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 150.

parlando dell'arrivo, in sala, di una «maschera nuova vestita di velluto nero, con un largo cappello piumato che lasciava sciolta dietro le spalle la capigliatura lunga lucida fine»⁸⁴ –, svela, poi, di essere egli stesso la maschera (si tratta di un uomo travestito da donna per l'occorrenza); questa finta dama concede un ballo a un innamoratissimo pretore e riflette sul fatto che, un giorno, il magistrato potrà fremere al ricordo di questo contatto con il femminile, in verità, mai avvenuto. Quanto a Enrico Morovich, di cui Contini sottolinea il profilo dilettantesco nell'incursione nel mondo letterario, ci troviamo dinanzi a piccole narrazioni, tolte dai *Miracoli quotidiani*: i suoi testi sono sospesi tra situazioni grottesche, assolutamente possibili, e fantasmagorie dal sapore folkloristico (si legga *Gli spettri sulla corda*, la storia di Silvestro e i due briganti-fantasma). *Il cartoccio dei funghi* è una vicenda del tutto ordinaria, ma con sviluppi macabri: nella prima, i coniugi Corrado e Greta stringono amicizia con la servetta Dina. Quest'ultima si accorge dei continui furti di funghi da parte di Greta ai danni della proprietaria di casa, la Signora Micaela. Quando la proprietaria invia alla famiglia del veterinario del paese una raccolta di funghi, la moglie Gioconda scopre che si tratta di patate – era con queste che Greta era solita scambiare i funghi per non far insospettare la Signora). Nel momento in cui Dina si ferisce a un dito con un coltello, il veterinario, che avrebbe gli strumenti per soccorrerla, indispettito dai precedenti, non la aiuta e, nell'epilogo, la povera serva muore per un'infezione diffusa. Lo scambio dei funghi con le patate, niente di più di uno stupido scherzo, basta di per sé a creare un intreccio che evidenzia l'assurdità del destino umano. Un'altra sfumatura del surreale dell'Italia Magica arriva con il racconto *Il cocodrillo* di Alberto Moravia: la pratica del ribaltamento di senso non ha la direzione del *divertissement* fine a se stesso (la burla) né la direzione onirica

⁸⁴ C. ZAVATTINI, *Ballo a A...*, in *Italia Magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 155.

(l'evasione), ma ha il carattere chiaro di una parodia, con il gusto politico caratteristico dell'autore; si narra qui la visita della Signora Curto alla Signora Longo. La trama è basata sulla relazione tra le due classi sociali che le donne rappresentano, ma il raffronto avviene in chiave simbolica: la prima, di basso rango, proviene da uno dei tanti casamenti della periferia, la seconda è la moglie di un direttore di banca; quando, dopo cinque anni di conoscenza, la Signora Longo invita la Signora Curto a farle visita, quest'ultima nota che nell'abitazione soggiornano dei coccodrilli, tenuti come animali domestici (in principio, avviene l'incontro con il coccodrillo della padrona di casa, all'ora del tè, poi con quello che accompagna l'inservente; entrambe portano gli alligatori appoggiati sulla schiena). La Signora Curto domanda se la Signora Longo abbia visitato recentemente la Francia, presumendo che la nuova stravagante moda sia stata forse importata da lì... Il testo è incentrato sul gioco raffinato di descrivere l'ambiente dell'alta-borghesia come un altrove surreale e inafferrabile agli occhi di una figura umile. Nelle ultime pagine dell'antologia, prima della scheda dedicata a Bontempelli, Contini inserisce «una delle figure più attraenti ed eleganti, comunque delle meno provinciali, della giovane letteratura italiana»,⁸⁵ Tommaso Landolfi. Seleziona tre racconti da *Dialogo dei massimi sistemi* e tre da *La spada*, segnalando Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Pétrus Borel (ispiratore di Baudelaire e protosurrealista per eccellenza, amato da Breton) e Kafka come predecessori di questa declinazione dell'Italia Magica (notiamo ancora la radice romantica, gotica e decadente, già sottolineata in Lisi). Landolfi è un frequentatore delle zone estreme del fantastico (al *Dialogo* segue, nel 1939, *La pietra lunare*, il viaggio di iniziazione di Giovancarlo con la fanciulla-capra Gurù, uno dei testi più liberi e visionari del Novecento italiano),⁸⁶ ma Contini è

⁸⁵ *Italia Magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 235.

⁸⁶ Oretta Guidi nel saggio *Sulle tracce di Pico e del maniero landolfiano*, pur analizzando – come da titolo – il processo di trasferimento sul piano di fantasia dei luoghi landolfiani ne *La pietra lunare* (interessata, com'è, a

interessato al Landolfi moderato, che, senza mettere in scena avventure mirabolanti e funamboliche, è abile a immergersi, come un palombaro, nelle ossessioni psicologiche dei personaggi:⁸⁷ nel testo *Mani*, il giovane Federico, che vive, solitario, in una casa completamente abbandonata, si accorge di un leggero sfrigolio proveniente dal ripostiglio. Acceso un cerino, individua un topo che si agita dietro una cisterna fuori uso. Si diverte, così, a far lottare contro di lui la sua cagnetta. Dopo lunghe rincorse, il roditore viene ucciso. Federico ne appoggia il cadavere in giardino, davanti alla porta di casa. Durante la tipica cena, in cui – come ogni giorno – finge di scambiare battute in francese con un interlocutore ideale, l'immagine del topo ferito al ventre comincia a premere nella sua coscienza («[...] Federico si sentiva soffocato da viscere di topo, preso alla gola da carne di topo; il sapore e il tanfo di quella carne grassa e segosa era diventato una condizione del suo essere, ed egli lo gustava direttamente col sangue, senza rimedio. Pensò di andare a letto; ma come dormire, si diceva, col cadavere dell'ucciso sulla porta? Gli pareva persino che lo spirito del topo morto gli aleggiasse attorno come una presenza quasi tangibile [...]).⁸⁸ Caduto nel sonno,

rintracciare gli elementi di realtà disseminati nella narrazione), giudica il romanzo un capolavoro di *rêverie*, lanciandosi in un contrappunto teorico, che oscilla tra i passaggi landolfiani e le considerazioni di Gaston Bachelard. *La pietra lunare* risolve – attraverso il meccanismo della *rêverie* – il dualismo tra realtà e sogno. «[...] in tutte le opere, ma soprattutto in *La pietra lunare*, sembrerebbe trovare conferma l'affermazione di Bachelard il quale dice "l'essere è rotondo"» (ORETTA GUIDI, *Irregolari novecenteschi. Bontempelli, Savinio, Landolfi, Penna, Curto*, Ravenna, Longo Editore, 2006, p. 60). Landolfi è votato alla restituzione letteraria di questa rotondità, della circolarità dell'esperienza (vissuta e immaginata). Anche nel testo *Mani*, osserviamo l'osmosi ininterrotta tra vita materiale e spirituale, tanto che le sfere sfumano l'una dentro l'altra, indistinguibili.

⁸⁷ Oretta Guidi fa notare che un luogo elettivo del magismo landolfiano è la casa: talvolta, lo spazio casalingo è il luogo d'avvio del fantastico, in altri, - ed è proprio quello che succede in *Mani* - è l'unico spazio, che raccoglie le esplosioni dell'Irreale. «La narrativa fantastica ci ha abituati a vedere nei castelli, nelle isolate e misteriose dimore patrizie i luoghi deputati e indispensabili per l'irruzione dello strano, del meraviglioso, del perturbante: eppure Landolfi, che con la solita mania delle generalizzazioni e delle semplificazioni, è ascritto a questo genere, fortunatamente esce da ogni luogo comune, da ogni repertorio consunto, rivelandosi, da quel grande e originale scrittore che tutti conosciamo, in grado di rivitalizzare, alla luce di una sofferta e personale storia interiore, luoghi e motivi dell'immaginario, a cominciare dalla casa, dalle case in genere protagoniste ossessive dei suoi racconti e romanzi. Al concetto di casa si lega nel Nostro una eccezionale ricchezza di designazioni, ben adatte a rappresentare una gamma di stati d'animo e di situazioni complesse che vanno dall'amore alla rabbia, dalla nostalgia alla malinconia» (ivi, p. 59).

⁸⁸ T. LANDOLFI, *Mani*, in *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, cit., p. 217.

Federico vede un corteo di topi sfilare davanti a sé; d'un tratto, un topo di media grandezza si fa avanti, perdonandolo per il delitto. Al risveglio, il ragazzo si precipita in giardino e solleva il corpo morto dell'animale, gli sistema i baffi, lo stringe al suo petto e gli accarezza la ferita mortale provocata dalla cagnetta, come a volerne lenire il dolore. Intonando una salmodia, seppellisce il roditore. Passano gli anni e Federico diventa un importante avvocato: anche se non ha una personalità delirante, manifestamente alterata – spiega Landolfi –, egli conserva un rapporto soprannaturale con i topi e, di tanto in tanto, li invoca.

Sulla base di questa ricognizione, notiamo che la narrativa dell'Italia Magica – anche quando non passa per il filtro surrealista – «crede nell'Inconscio»⁸⁹ (si riprende qui, in forma di etichetta, un'espressione che Biondi utilizza, in sintesi finale, per Breton) e vi si abbandona, rappresentando la realtà psicologica e le sue ricadute; dall'altra parte, il Realismo Magico bontempelliano rifiuta l'Inconscio e l'Irrazionale puro: «finge di credere nel mistero».⁹⁰ Nello spazio intermedio tra Italia Magica e Realismo Magico, si colloca l'estetica di Dino Buzzati (curiosamente escluso da Contini). L'autore bellunese – come vedremo nei capitoli a seguire – ricercando il fantastico perenne (cioè la tensione fantastica elementare, che attraversa la Storia della Civiltà, come un filo rosso), userà il più esteso inventario per tradurlo in materia letteraria, attingendo al «romanticismo funebre»,⁹¹ al dannunzianesimo esoterico, alle sperimentazioni moderniste. In ragione di questo, dovrò formulare un secondo paradigma per un Realismo Magico di secondo livello.

⁸⁹ A. BIONDI, *Metafora e sogno*, cit., p. 21.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Riprendo l'espressione da Oretta Guidi, che la adopera quando scrive: «D'altra parte, come nella lettura magica e fantastica, anche nel surrealismo è evidente la presenza di una tradizione del romanticismo funebre: [citando, poi, il testo di Marcel Raymond su Baudelaire, aggiunge:] “caratteristica dei surrealisti è di essersi proclamati re di un regno notturno, illuminato da strane aurore boreali, da fosforescenze, da fantasmi affioranti dall'imperscrutabile”» (O. GUIDI, *Irregolari novecenteschi. Bontempelli, Savinio, Landolfi, Penna, Curto*, cit., p. 23). Lo stesso discorso vale per l'Italia Magica, di cui il Romanticismo è il bacino ispirativo prevalente.

CAPITOLO SECONDO

IL REALISMO MAGICO NEL ROMANZO ITALIANO: BONTEMPELLI, BUZZATI E LA NARRATIVA FANTASTICA

II.1. Le forme del fantastico nell'opera di Bontempelli (1922-1940): *La scacchiera davanti allo specchio, Eva ultima, La donna dei miei sogni*

L'esordio letterario di Bontempelli in ambito fantastico avviene in corrispondenza del suo trasferimento romano, nel periodo di collaborazione con il quotidiano «Il Mondo», per *La vita rosa*. La produzione precedente, in parte ripudiata,¹ si muove in quattro ambiti distinti: la saggistica (si segnala qui il contributo al volume *Polemica carducciana*, curato da Ettore Romagnoli, che raccoglie interventi precedentemente pubblicati da «Le Cronache letterarie»), la narrativa (*Sette savi*,² i due romanzi milanesi *La vita intensa* del 1919 e *La vita operosa* del 1920 – originariamente *La vita degli affari*),³ la produzione poetica

¹ «[Bontempelli] rifiutò, ad eccezione de *Sette savi*, tutta la produzione letteraria precedente alla *Vita intensa* (ma più tardi avrebbe recuperato da questo elenco *Guardia alla luna* e *Il purosangue*)», (E. URGNANI, cit., p. 12).

² *Sette savi* è la prima prosa riconosciuta dall'autore. È preceduta da due racconti brevi ripudiati, che rispondono al titolo di *Socrate moderno* (1908) e *Amori* (1910). Si tratta di sette narrazioni, a cui è allegato un dialogo filosofico conclusivo. L'opera – che mette in scena una galleria di 'savi', che poi si rivelano dei personaggi affetti da inettitudine e profondo disagio esistenziale – accarezza l'assurdo e l'*humour* degli scritti di Aldo Palazzeschi.

³ *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* è uno scritto avanguardista che consta, come da titolo, di dieci brevi romanzi, già pubblicati, in successione, nei dieci numeri de «L'Ardita» che vanno dal marzo al dicembre 1919,

classicista⁴ e i primi due esperimenti teatrali, la farsa in prosa e musica, *Siepe a nord ovest*,⁵ e lo sfortunato *La guardia alla luna*).⁶

incentrati su piccole vicende di vita quotidiana nella metropoli di Milano. *La vita intensa* rappresenta il passaggio bontempelliano nell'area futurista – passaggio condotto già con forte distacco, come capiamo dal finto romanzo storico, ospitato dalla raccolta, *Mio zio non era futurista*, che preannuncia, nei suoi motivi parodici, la svolta metafisico-novecentista. L'opera nasce dalla volontà di contrapporre alla narrativa psicologica di Bourget dei racconti privi di qualsiasi indagine sulla psiche dei personaggi. *La vita operosa* raccoglie, invece, nove racconti satirici, scritti per la rivista «Industrie Italiane Illustrate»: il protagonista è ancora lo stesso Bontempelli, accompagnato dal suo *daimon*; è qui immerso – traumaticamente – nella realtà degli affari milanesi. Nasce il profilo del neosofista, come usò chiamarsi, personaggio non integrato nella modernità. Luigi Fontanella sottolinea la presenza – seppure ancora timida – di alcuni elementi che caratterizzeranno gli scenari metafisici de *La scacchiera davanti allo specchio*.

⁴ «Di tutta la produzione giovanile, già copiosa e promettente, come dicono, e che andava fino al 1910, non siamo mai riusciti a veder nulla. Erano *Odi, Egloghe, Racconti* e parecchie altre cose, che l'autore rifiutò poi in blocco. Chi oggi volesse appurarne qualcosa non vada a cercare in *Mia vita morte e miracoli*: una specie di autobiografia scritta più per divertirsi, che per dirci realmente le cose della sua vita. Bisogna invece che si vada a leggere *L'avventura novecentista*, il documento forse più diretto ed autorevole che ci ha lasciato di sé e del movimento di cui si trovò all'origine ed al centro» (Massimo Bontempelli. *Impressioni e appunti di schedario*, «Civiltà cattolica», vol. III, Società Grafica Romana, 1960, pp. 348-349). Luigi Fontanella, nel capitolo introduttivo della sua *Storia di Bontempelli*, offre preziose informazioni sul misconosciuto repertorio lirico dell'autore. Scrive: «l'attività poetica, ancorché appassionata, rimane circoscritta al primo quindicennio, e ad essa, a partire dal 1919, il nostro scrittore non ritornerà più se non, momentaneamente, nel '33 per sistemare l'edizione definitiva del *Purosangue*, ossia versi già scritti in precedenza. Di fatto l'unico “bagaglio lirico riconosciuto”, per espressa dichiarazione dello stesso Bontempelli, è oggi costituito da un singolo volume intitolato *Il Purosangue-L'Ubriaco*, che, uscito appunto nel '33 presso le Edizioni la Prora di Milano, inaugurava la collana “I poeti italiani viventi”, diretta da Giuseppe Villaroel. L'opera in questione racchiudeva del lavoro poetico precedentemente pubblicato in vari libriccini e libretti [*Egloghe, Verseggiando. Intermezzo di rime, Costanza, Odi siciliane, Settenari e sonetti, Odi*] soltanto l'ultimo titolo (appunto, *Il Purosangue* [...]), parendo al Bontempelli, le poesie precedenti sfacciatamente ultraclassiche» (L. FONTANELLA, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, cit., p. 11).

⁵ È la prima opera dello scrittore comasco in cui incontriamo le creature meccaniche, nello specifico due burattini (Colombina e Napoleone Bonaparte, che recitano nel Prologo e negli Intermezzi) e delle marionette (i membri di una corte reale), in una prefigurazione estetica di quelli che saranno Bululù – il misterioso automa che incanta e inamora Eva – e l'Arlecchino con le otto Colombine, protagonisti della piccola commedia di Evandro, messa in scena durante il Convito, in *Eva ultima*. Nella lettura di Luigi Fontanella, il fantoccio è lo strumento che Bontempelli utilizza per raggiungere la dissoluzione del personaggio, ovvero per riportare l'uomo allo stato elementare di entità candida, non imprigionata dal pensiero. Approfondiremo più avanti il tema del candore. È evidente l'influenza delle teorie romantiche de *Il teatro delle marionette* di Heinrich von Kleist del 1810. Le prime illustrazioni di scena furono realizzate da Sto (Sergio Tofano) e pubblicate sulle pagine del volume XIX, n. 11, de «La Letteratura», nell'anno 1919. «Valori plastici» pubblicò, poi, nel 1922, il testo della farsa, accompagnato dalle illustrazioni di Giorgio De Chirico.

⁶ Opera teatrale, rappresentata per la prima volta il 15 marzo 1920 all'Olympia di Milano dalla compagnia Maria Melato, ma composta intorno al 1916. Si pone stilisticamente al confine tra il teatro futurista e il teatro espressionista e attacca il simbolismo romantico: «Dietro l'idea centrale di *La guardia alla luna* si cela indubbiamente il noto motto di Marinetti *Uccidiamo il chiaro di luna!*, di cui il brano di Bontempelli rappresenta, in un certo senso, la messa in scena. Ma stando alle modalità dell'impianto drammatico e agli effetti scenici che ne derivano, il testo bontempelliano opta più decisamente per una variazione del tema in senso espressionistico [...] il trattamento del tema lunare ne *La guardia alla luna* esemplifica con chiarezza, direi quasi didascalica, la poetica espressionista della *luna mendax* di cui parla il Mittner» (STEFANO CRACOLICI, *La luna che uccide: l'espressionismo di “La guardia alla luna” di Massimo Bontempelli*, «Forum Italicum», n. 38, 2004, pp. 400-402). Lo spettacolo fu un grande insuccesso: «[...] La commedia viene fischiata dal pubblico e stroncata dai critici, da Bontempelli compreso, che ne fa un'autorecensione piuttosto negativa su “Il Primato”, rivista diretta da Guido Podrecca (Bontempelli cura la critica teatrale)» (L. FONTANELLA,

Nell'anno 1921 si apre ufficialmente la stagione magico-realista con la preparazione de *La scacchiera davanti allo specchio*, dato poi alle stampe l'anno successivo, a cui seguiranno *Eva ultima* del 1923 e *La donna dei miei sogni* del 1925. *La scacchiera* ed *Eva ultima* vengono, poi, uniti, nell'edizione Mondadori del 1940, come a costituire una sorta di dittico ideale, sotto il titolo unico di *Due favole metafisiche* (si noti che l'aggettivo era stato già adoperato per definire il dialogo finale dei *Sette savi* e la farsa *Siepe*): le due opere risultano completamente diverse nel taglio stilistico e nella destinazione, ma sono assimilabili se interpretate come lavori meta-letterari, cioè come due manifesti – in forma drammatizzata – del Realismo Magico, prima delle formulazioni vere e proprie del Novecentismo; infatti, le trame dei due testi – al di là delle suggestioni letterarie *tout court* – sono delle riflessioni sulle funzioni e sulle proprietà dell'*auctor* (nel primo caso, simboleggiato dal bambino protagonista, Massimo – forse l'autore nella lontana infanzia, che, costretto al castigo nella stanza dello specchio, scopre un universo parallelo, nascosto dietro i riflessi, e, nel secondo caso, simboleggiato da Evandro,⁷ rapitore di Eva e creatore dello spazio misterioso del bosco, in cui la protagonista viene trasportata e temporaneamente trattenuta, nonché Eva stessa, che raccoglie, nella sua figura, le attitudini autoriali).

Il titolo *Favole metafisiche*, in cui il termine favola è chiaramente inteso nel senso generico di *fabula*, ovvero di diegesi, non designa precisamente i due testi: si tratta di due lavori nel genere del racconto di fantasia, non di ordine fiabesco (la sfumatura non è di poco conto, dal momento che questo aspetto crea lo spartiacque con *Il segreto del Bosco Vecchio* – 1935 – di Buzzati, come vedremo più avanti), allo stesso genere appartengono i piccoli

Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione, cit., p. 140).

⁷ I nomi Evandro ed Eva sembrano voler indicare gli archetipi dell'uomo e della donna. Eva è la prima donna secondo la *Genesi* biblica, Evandro rappresenta il polo opposto. «D'altronde la donna compie il viaggio con Evandro, il suo corrispettivo maschile: Eva + *anèr/andròs*, che si differenzia da *àntropos*: umano dotato di ragione e di favella, mentre *anèr* è il maschio della specie umana» (ivi, p. 33).

racconti de *La donna dei miei sogni*. In tutti e tre i casi, il fantastico non è dato dal principio della narrazione, in un quadro unico, ma irrompe a diegesi in corso.

La consistenza metafisica – oltre che per l'aura rarefatta in cui sono sospesi gli eventi – è data dal motivo del mondo doppio: ne *La scacchiera*, così come ne *La donna dei miei sogni*, lo specchio spezza in due la realtà, in *Eva ultima* è, invece, il teatro ad assolvere a questa funzione, la Villa di Evandro, con il bosco circostante, sembra un grande palco (difatti, la marionetta Bululù può muoversi sorprendentemente sia tra le mura dell'abitazione che nei luoghi esterni, all'aperto – si pensi alla sequenza dell'appuntamento sotto gli alberi);⁸ a sua volta, poi, la Villa contiene un altro piccolo palcoscenico, da cui, durante il Convito, si assiste allo spettacolo su Arlecchino e le otto Colombine, scritto e musicato da Evandro.

Il dualismo metafisico compromette il salto nel fiabesco: possiamo dire che Bontempelli sfiori il fantastico, ma non è mai nel fantastico assoluto, proprio perché resta irriducibilmente metafisico. Il dualismo è la constatazione della fragilità ontologica, nel fiabesco non c'è posto per questa constatazione.

Le trame dei due romanzi sono basate sulla stessa idea di *ring composition*. Lo scrittore comasco disegna due cicli analoghi, in cui i protagonisti partono da una realtà diurna, esplorano uno spazio sconosciuto e poi ritornano al punto di partenza. Il fanciullo de *La scacchiera* compie un viaggio nella dimensione riflessa, Eva, invece, muovendo dal villaggio di Hrmazé, situato sull'altopiano immaginario del Duiblar, visita il bosco in cui è ubicata la Villa. La deviazione dal reale avviene in modalità diverse: il bambino della prima

⁸ «[...] – Io ti ho veduto solamente qui, Bululù. Esisti anche in qualche altro luogo? / Bululù meditò un momento, poi disse: – Sì, credo sia possibile. [cambio di stile per sottolineare il passaggio narrativo, l'autore vira verso l'impostazione drammaturgica] EVA Anche fuori all'aperto? BULULÙ Mi pare di sì. / EVA Tra le piante? Dev'essere strano. Va' ad aspettarmi anche tu nel parco. / BULULÙ Al folto degli alberi? / EVA Sì. / BULULÙ Sta bene. / EVA Farò presto. [...] / [poi, nella scena successiva, nel parco:] Bululù solo su tutta la natura era immobile. Un raggio penetrando dalla volta dei rami segnava una obliqua striscia di luce sopra il suo impassibile corpo. Allora si udì la voce di Eva chiamare: – Bululù. A questo egli scosse, alzò un braccio, e forte rispose: – Sono qui, Signora [...]» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, Roma, Lucarini Editore, pp. 61-63).

narrazione osserva la scacchiera dalla sala e, d'un tratto, il Re Bianco – nella versione proiettata dentro lo specchio – interrompe il flusso della sua meditazione, rivolgendogli la parola; lo introduce così all'al di là in cui vive e gli spiega come effettuare il passaggio (diventerà la sua prima guida, illustrandogli le qualità del mondo riflesso).

In questo caso, il fantastico si rivela da sé, come un'insorgenza spontanea, e attira il protagonista in maniera diretta. Il viaggio di Eva, invece, è suggerito da una *medium*: durante l'ultimo giorno della festa del paese, nelle ore pomeridiane del sette maggio di un anno non specificato, la protagonista siede davanti a una tricomante cieca,⁹ che le rivela il futuro, annunciandole un incontro d'amore.¹⁰ La profezia trova subito riscontro con la comparsa di Evandro, il primo dei due uomini che la donna è destinata a incontrare: Eva, «creatura appassionata e romanzesca»,¹¹ con il temperamento avventuroso che la caratterizza,¹² afferra l'indicazione mistica e verifica il suo destino, seguendo l'uomo. Trascorrerà alcuni giorni

⁹ Il cartellone del carro della tricomante viene rappresentato nel testo, secondo l'uso delle opere futuriste. L'autore scrive: «[...] un immenso cartellone tempestato di segni dello zodiaco, pentagrammi, salamandre, numeri, soli: tra mezzo alle figure, ch'erano vermiglie, si distinguevano anche di lontano le parole più grosse e d'una specie d'epigrafe a caratteri neri: [segue un riquadro che rappresenta l'epigrafe stessa] La celebre TRICOMANTE / INDOVINA il passato / e L'AVVENIRE / A UOMINI E DONNE / TUTTI / Qui!!...» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, Roma, Lucarini Editore, p. 4). La redazione di *Eva ultima* è alquanto singolare, anche perché il romanzo presenta due soluzioni differenti per la scrittura delle sequenze dialogiche: alcune sono indicate normalmente e integrate nel testo, altre sono trattate come fossero estratte da un libretto teatrale.

¹⁰ Le comunicazioni della tricomante avvengono in più momenti. Nel vaticinio centrale, la fattucchiera, leggendo le trecce allentate di Eva, dice: «– Ecco il tuo cuore s'impiglia impiglia per sempre s'impiglia nella rete di cinque fili [...] – A te verrà. Dal ramo secco d'un albero domani scenderà [...] – No subito [...] prima un altro ne viene viene Eva colui che è più forte di te [il riferimento è a Evandro]» (ivi, p. 9). La rete dei cinque fili, citata nel primo oracolo, è quella marionetta Bululù, un misterioso automa, servitore di Evandro, che ha il compito di divertire Eva, durante il suo soggiorno alla Villa. La donna, in principio sconvolta dall'apparizione del fantoccio, se ne innamorerà come previsto.

¹¹ Così la definisce Evandro, quando si incontrano e la fa salire in automobile per raggiungere la Villa. L'uomo ironizza sul fatto che la macchina non sia un mezzo di trasporto all'altezza del fascino magico di Eva. Parla del carattere di lei come la conoscesse da sempre. Per la citazione: ivi, p. 16.

¹² Paradigmatico il discorso che Eva fa a se stessa, mentre viaggia nell'autovettura di Evandro, in direzione della Villa: «“Questa mattina – pensava – giravo sola per la campagna, in pieno ozio, in pieno riposo, senza pensiero. Non sentivo di andare incontro a nulla di strano o di nuovo. E non importa: quando mai mi son rifiutata all'avventura? Sono stata sempre disposta ad accogliere in qualunque momento l'imprevisto, ho amato sempre la mutazione improvvisa. Era tutta così la mia vita, pronta in ogni ora agli abbandoni più impensati» (ivi, p. 19).

presso la sua residenza, «fuori del mondo»,¹³ di cui diventerà temporaneamente regina. L'avventura del fanciullo de *La scacchiera* e quella di Eva convergono nell'incontro con un fantoccio: nel caso del primo romanzo, si tratta di un manichino sartoriale, reggente di un regno superiore, che corregge le spiegazioni offerte dal Re Bianco, ergendosi a secondo mentore:¹⁴ spiega al fanciullo che non è vero che lo specchio cattura solo le immagini di coloro i quali si sono guardati (è certamente il caso della nonna, del ladro e degli altri personaggi, che hanno raccontato le loro testimonianze nei primi dodici capitoli del testo), affermando che, più in alto, esiste un secondo piano popolato dai supremi oggetti inanimati. Ecco la precisa geografia del mondo riflesso, seguita dall'auto-presentazione del manichino:

[...] Tutte queste cose – continuò – sono gli oggetti che furono riflessi, un giorno o l'altro, anche per un momento solo, entro l'antichissimo specchio di cui sono li sovrano. [...] gli specchi sono fatti per ricevere ed eternare le immagini degli oggetti, come tu sai. Ci si riflettono anche gli uomini e le donne, ma è un di più. Non ha importanza. Appena un oggetto è stato riflesso nello specchio, è fatta: la sua immagine rimane dentro, e cammina, e subito arriva qui, in questo luogo elevato, dove diventa immortale. Invece le immagini delle persone, non avendo importanza, restano giù, nella regione inferiore, per dove devi essere passato. Questo luogo qui non sanno neppure che ci sia. Per venire qui si sale, te ne sarai accorto. E soltanto le immagini degli oggetti, creature superiori, possono salire. Quelle degli uomini, anime piatte, non possono, infatti non conoscono che la regione piatta più giù, la pianura. [...] Io, essendo il manichino, sono l'oggetto per eccellenza: l'oggetto tant'è vero, su quale gli uomini e le

¹³ «[La tricomante, parlando di Evandro] – Ti porta fuori del mondo se sopra la soglia avrai dormito un giorno e una notte [...] – Sarà bello, fuori del mondo? [chiede, curiosa, Eva]» (ivi, p. 10).

¹⁴ «Nello stesso tempo, da un folto di non so che oggetti vari, che stavano aggruppati in un angolo a cui non avevo ancora fatto caso, uno di quelli si staccò e rapidamente saltò sul ciglio ove io ero; e si piantò proprio al mio fianco. Era un manichino: un manichino di vimini: di quelli alti come un uomo, senza braccia né testa, su cui le sarte provano i vestiti delle signore. [...] Certo il mio primo spavento s'era subito dileguato, perché gli dissi: – Eri tu che parlavi? – Tutte le volte che ho poi ripensato a quella scena, mi sono domandato come mai quel coso mi avesse ispirato tanta confidenza da dargli del tu. [...] – E chi ha da essere? – riprese. – in mezzo a tutti questi oggetti, io sono la sola creatura dotata di intelligenza, di volontà e di parola. [...] – Tutte queste cose – continuò – sono gli oggetti che furono riflessi, un giorno o l'altro, anche per un momento solo, entro l'antichissimo specchio di cui sono il sovrano» (M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad, 1922, pp. 134-135).

donne cercano di modellarsi, per sembrare manichini anche loro. Naturalmente non ci riescono mai del tutto, c'è sempre qualche cosa che sopravanza. Lo capisci, ora, perché io sono il re di questo reame, e perché non scendo mai nella regione inferiore? – [...].¹⁵

Nel caso di *Eva ultima*, si tratta, invece, del già citato Bululù, il pupazzo dalle origini segrete, che Evandro lascia uscire al cospetto di Eva e in cui lei progressivamente riconoscerà l'unica creatura capace di prenderle il cuore¹⁶ (l'incontro è articolato nei capitoli centrali, intitolati *Paesaggi e Apparizione*). I due percorsi – che hanno il carattere di una parabola iniziatica¹⁷ – si chiudono con il re-integro nel quotidiano: il bambino riesce a ritornare nella sala della casa di famiglia, Eva si riporta alla campagna oziosa in cui si intratteneva solitamente. Non è possibile definire quanto l'esperienza del fantastico trasformi i protagonisti, nel caso di Eva si fa cenno a un processo di liberazione interiore,¹⁸ ma

¹⁵ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., pp. 135-137.

¹⁶ In questo espediente, è stata riconosciuta una rimodulazione della trama del romanzo fantascientifico *Eva futura* (1886) di Villiers de l'Isle-Adam, in cui il protagonista, Lord Ewald, si innamora dell'automa Eva, progettato da Thomas Alva Edison. Nel testo bontempelliano, per un gioco inverso, Eva è il personaggio umano, attratto sentimentalmente dalla marionetta Bululù. Il tema – per quanto tradotto in chiave metafisica – è di derivazione romantica. D'altra parte, già nel 1815, E.T.A. Hoffmann aveva magistralmente affrontato questo argomento (trasformandolo in un *topos*) nell'intreccio de *L'uomo della sabbia*, in cui Nathanael perde la testa per la figlia-automa del Dottor Spallanzani. Nella prefazione a *Eva ultima* per la collana *Labirinto*, Paolo Pinto si sofferma sulla relazione tra il romanzo magico-realistico e il capolavoro francese: «Pur nella sua specificità, *Eva ultima* è però debitrice nei confronti di *Eve future*. L'amore di Eva per Bululù nasce da un'identica sfiducia negli uomini incapaci di amare perché si è inaridita la fonte prima del sentimento. Anche Eva, al pari di Villiers de l'Isle-Adam, cerca confronto in un altro mondo, creato a propria immagine e somiglianza. Per questo, *Eva ultima* è anche una sorta di educazione sentimentale per gli uomini disincantati del nostro tempo» (PAOLO PINTO, in M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. XI).

¹⁷ Ricordiamo che lo scrittore comasco ha pubblicato, nel 1973 per l'Edizione Giulio Einaudi, una propria traduzione del testo esoterico *L'asino d'oro* di Apuleio. Le vicende di Lucio sono inquadrate in una *ring composition*, con la scansione tipica di un romanzo iniziatico. Il protagonista ritorna al punto di partenza (la forma umana), dopo mille avventure rocambolesche, vissute con le sembianze di un asino. Il testo è forse l'esempio più autorevole di antecedente bontempelliano, nel senso di rappresentazione di una parentesi fantastica. La visita in Tessaglia crea la 'deviazione magica' nella vita di Lucio.

¹⁸ «[...] Eva in mezzo all'alba chiara camminava, fuori dal dominio di Evandro, sulla strada molto battuta e larga. Non ricordava con molta esattezza come vi fosse arrivata, né le sue estreme vicende notturne [la violenza sessuale subita prima della fuga]. Si rendeva conto che con poco di sforzo sarebbe riuscita a ricordarle. Ma non volle fare lo sforzo. Il passato le appariva inutile. S'immergeva con abbandono nell'attimo presente, ch'era stanco e quasi dolce. Qualcosa si era staccato da lei e dietro lei rimaneva. La sua anima era liberata» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 104). Queste le parole con cui lo scrittore comasco descrive il riposo dopo la fuga dalla Villa. Eva appare rinata. Quale liberazione è avvenuta? Forse la liberazione dal contingente, per un ritorno alla vita cosmica. Bululù, in fondo, è fatto della stessa sostanza degli alberi, «Perché sono fatto d'albero, Signora Eva» (come spiega il manichino a Massimo ne *La scacchiera*). Per l'ultima citazione si veda:

l'interpretazione è lasciata al lettore (pure sotto questo profilo le fiabe buzzatiane si differenziano notevolmente, esponendo – a costo di apparire ingenua – delle psicologie cangianti, che effettuano un palese salto, spesso anche morale, a conclusione delle vicende).

La direzione del percorso formativo del piccolo Massimo e di Eva sembra essere la scoperta della dimensione archetipica, cioè delle strutture, di natura astratta, in cui si organizzano i contenuti spirituali: per un paradosso, la chiave per questo disvelamento è nel contatto con le entità materiali, con gli oggetti che danno l'illusione di una purezza, di una vita non-storica. Il manichino è un simulacro, modellato sulle forme elementari dell'umano – è nient'altro che un busto (non ha neanche le braccia, ma a volte Massimo lo immagina gesticolare e, al saluto, sembra stringergli la mano); anche Bululù è uno *pseudo-anèr*-elementare, il contraltare puro di Evandro,¹⁹ l'*anèr* spogliato dai torbidi attributi che sono il prodotto drammatico della vita trascorsa nella temporalità. I mondi fantastici visitati da Massimo e da Eva sono perfettamente ordinati: ne *La scacchiera* – lo deduciamo dalla chiarificazione a opera del manichino, sopra illustrata –, il protagonista si muove in tre regni, uno destinato a ospitare i riflessi di umani e animali (cioè delle creature animate che hanno la possibilità di specchiarsi), un altro destinato alle creature intermedie (ovvero i trentadue pezzi degli scacchi), e uno, supremo, destinato, come spiegavamo, agli oggetti.

M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 76. Luigi Fontanella suggerisce, come chiave ermeneutica, il motivo della utopica regressione: «[Gli uomini] non sentono e non vedono quanto avviene nel mondo delle marionette, destinato com'è a rimanere ignoto. Similmente le marionette non vedono e non sentono gli uomini. Ma questi ultimi – e qui sta il nodo irrisolto e irrisolvibile – come per una sorta di *utopica regressione*, si rivolgono ad essere come alla ricerca di una purezza perduta, aurorale, che li faccia regredire al candore limbale dell'infanzia, senza per altro, a differenza delle marionette, perdere la propria consapevolezza» (L. FONTANELLA, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, cit., pp. 38-39).

¹⁹ «L'immagine di Bululù la confuse. Sentì al primo pensarla un'inquietudine, che subito le si trasmise in movimenti dolci. Metteva conto di essere rimasta [alla Villa di Evandro], per aver conosciuto Bululù. Confusamente intravide in memoria tutte le persone che aveva incontrate nel mondo. E dichiarò che Bululù era la persona più chiara e umana e naturale che aveva incontrata» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 73).

L'ambiente riflesso ha anche le sue rigide leggi: per esempio, i suoi attori possono spostarsi liberamente, ma, quando un osservatore esterno si pone di fronte alla superficie riflettente, essi sono avvisati e tenuti a rimettersi al proprio posto. Con una traduzione letteraria delle teorie platoniche, l'autore inventa che i movimenti degli scacchi – a cui potremmo dare il nome di partite archetipiche – sono generatori di tutte le combinazioni degli accadimenti della Terra; gli scacchi giocano tra loro – per una dimostrazione sotto gli occhi di Massimo – senza che nessuno li diriga (non c'è un Dio a spostarli, essi appaiono semoventi, autonomi). Il Re Bianco spiega che la Storia della Civiltà umana è condizionata dal gioco che si svolge nell'al di là: ecco che la tavola diventa la metafora reificata delle relazioni umane.

[...] Le partite che contano sono quelle che giochiamo noi, e, come t'ho detto, dirigono i fatti umani; diventano, imitate alla meglio degli uomini, gli avvenimenti della storia, come guerre e simili. Quelle che giocano gli uomini, sono una contraffazione.²⁰

In *Eva ultima*, lo spazio della Villa di Evandro è del tutto artificiale: in più momenti della diegesi, si ha l'impressione che il piano dentro cui si muovono i caratteri non sia meno finto di quello dell'Arlecchino con le Colombine; Evandro, che dice di non essere un mago,²¹ è forse semplicemente un grande burattinaio che, in una struttura ipertecnologica, riesce a manovrare delle presenze di legno, compresi degli automi di dimensione umana.

²⁰ M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 154.

²¹ Al principio della storia, quando Eva ed Evandro fanno conoscenza, lei gli dice: «In verità non ho ancora capito se debbo vedere in te un ospite, un medico, un amante, un maestro di morale» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 31). L'uomo, riprendendo la metafora dell'incantamento, usata da lei, con tono da sognatrice, in occasione dell'incontro all'automobile, risponde «Abolisci l'ipotesi dello stregone?» (*ibidem*). A più riprese, Evandro, con fare prosaico, provocherà Eva, canzonando il suo approccio svagato e lirico all'esistenza. Dirà di non essere un uomo di magia, perché l'età dei maghi è finita. Nel corso della diegesi, verrà fuori il profilo di un arido fabbricatore di artifici.

L'idea che la Villa contenga un palco nel palco, e che sia palco essa stessa, viene dal passaggio in cui – per calmare gli scalmanati invitati del Convito, che non apprezzano la commedia musicale messa in scena – Evandro annuncia l'apparizione di Bululù ed è ostacolato da Eva (che ha già un rapporto speciale con la marionetta, vuole proteggerla e si interroga sulla differenza tra quest'ultima e gli altri pupazzi appena visti).²² Alla fine della storia, quando la donna sarà fuggita da quella costruzione diabolica, da quel «regno che ha l'immobilità della morte»,²³ si assisterà a una rinnovata connessione con la Natura. Ecco la visione idilliaca in cui la protagonista entra, quando finalmente sparisce alle sue spalle il dominio di Evandro (*Dissolvimento*):

[...] La pianura a vista d'occhio era sparsa d'alberi pallidi. Il mondo era chiaro e la campagna teneramente respirava da tutta quella superficie di prati soffusa di vapori morbidi. Nel biancore del cielo all'orizzonte, davanti a Eva, si disegnarono strisce rosate: poi d'un tratto scoppiò intorno l'aurora. Anche Eva sorrise all'aurora, come a una persona. [...] Pensare al cammino che aveva percorso, tornare con lo sguardo al luogo che aveva lasciato, la inquietava. [...] Subito la sorprese il diverso aspetto di quello sfondo di campagna e di cielo. Il circolo colorito e chiassoso dell'aurora laggiù si spezzava, ingombro d'una zona fosca. [...] Sedé sopra un sasso al margine della strada guardando intorno placidamente le cose. Tutto il cielo era bianco, brillavano i pioppi lontani. Il verde delle erbe era gemmato e splendido. La terra era una grande pianura di luce. Il vento spirando sul volto di Eva si tramutava ora, di minuto in minuto, in un avvolgente tepore. [...] Poi da un viottolo sboccò sulla strada un carro tirato da due grandi bovi.²⁴

²² «[...] Evandro riprese: – Vogliono i miei convitati... L'amico si ostinò: – No, sudditi, perdio. – Vogliono i miei sudditi un diversivo? Una cosa mai più vista? Una sorpresa enorme? – Sì, Sì, subito, presto. – Chi è, in nome del cielo? – gemé Eva piena di sospetto e di angoscia. – Ah, tu lo sai, lo hai capito. Eva mandò un grido acutissimo: – No! – gridò Eva, e gli si avvinghiò – non lo permetto. – Chi chiamate? [...] Evandro riprese, gridando verso l'uscio: – Vieni! Vieni! Presentati a questi signori, presentati per bene, Bu... Eva gli si precipitò contro, gli copri a forza la faccia e la bocca con le mani, lo spinge con violenza [...]» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., pp. 99-100).

²³ PAOLO PINTO, in M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. XI.

²⁴ M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., pp. 104-106.

Nel rapporto con l'Ignoto, il piccolo Massimo ed Eva dovrebbero essere accomunati – almeno nelle intenzioni dello scrittore – da una proprietà specifica, il candore. Bontempelli si richiama a questa categoria in maniera esplicita nel secondo dei due testi.

Nel romanzo, al di là del riferimento a *Eva futura*, ritroviamo non poche affinità con l'opera simbolista di Pietro Mascagni, *Iris*,²⁵ composta dal compositore livornese su libretto di Luigi Illica, tra il 1896 e il 1898: melodramma *orientaliste*, ispirato alla storia de *Il sogno della moglie del pescatore*,²⁶ racconta le vicende dell'ingenua figlia di un vecchio uomo cieco, Iris, che vive immersa nella natura, fino al rapimento a opera dell'oscuro Osaka, che la attira a sé attraverso un teatrino di pupi, per poi portarla nel luogo di perdizione dello Yoshiwara. Iris – che conserverà sempre la sua incorruttibile purezza – quando viene costretta alla prostituzione ed è, poi, successivamente scoperta dal padre nella casa di piacere, si toglie la vita, trasformandosi, per miracolo, nel fiore a cui dà il nome.

Eva è una rimodulazione sul tipo di Iris, ma non vive in una dimensione di incanto come la sua antecedente: Evandro la tratta come una sciocca illusa, ma lei risponde a tono in più occasioni, non si abbandona mai del tutto al sogno (risulta al contrario lucida, cosciente di sé e fortemente emancipata).²⁷ Evidenziamo una contraddizione – quasi sempre distintiva delle opere bontempelliane – tra la 'teoria dei personaggi' e la loro messa in scena.

²⁵ Bontempelli difese strenuamente Mascagni e l'*Iris*, in un articolo de «Il Marzocco», del 2 ottobre 1910, opponendosi alla critica di Giannotto Bastianelli. A proposito del *concept* simbolista dell'opera: «[Bastianelli] dice che quando il Mascagni si mise a far del simbolismo, questo era già cosa morta in Italia. Verissimo. Ma perché era morto? L'avevano ammazzato i giovani critici, dopo un po' di allattamento filosofico!» (M. BONTEMPELLI, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958, p. 138).

²⁶ L'opera è a sua volta ispirata alla trama del ciclo illustrato, in stile *shunga*, *Kinoe no komatsu*, opera dell'artista Edo, Katsushika Hokusai. La tela erotica, che raffigura la piovra, ha ispirato la celebre aria *Un di, ero piccina*.

²⁷ Durante la corsa in auto verso la Villa, si verifica un problema tecnico alla vettura. Evandro, continuando a deridere Eva, dice: «– No: certamente un ippogrifo non sarebbe rimasto in panna. Non è questo un mezzo ottimo per disincantarti? Eva rispose: – Non mi sono mai creduta incantata» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*,

Per comprendere questo cortocircuito, occorre una premessa che spieghi il discorso sul candore. Lo scrittore comasco non presenta *Eva ultima* come un'opera di propria invenzione: nel settimo capitolo del libro, dal titolo *Confidenza*, e, poi, ancora nelle *Note a Confidenza*, poste in coda al romanzo, ci comunica che la storia narrata è la trascrizione fedele di una testimonianza diretta dell'anziana conoscente Eva (nella sua ultima avventura).²⁸

Per sostenere la veridicità della diegesi, allega un epistolario dalla protagonista, indirizzato a destinatari sconosciuti. Il romanzo appare così come una cronaca di un'esperienza fantastica che ha squarciato il reale; è assimilabile, nell'idea generale, all'inchiesta *I Misteri d'Italia* di Buzzati del 1978, ma, mentre nell'opera dello scrittore bellunese, la verità del mestiere giornalistico sarà garanzia dello spirito della ricerca, qui siamo sospesi in un gioco ambiguo, in cui l'autore ci chiede un atto di fede estremo per entrare nel mondo rappresentato. L'intervento diretto di Bontempelli, nei capitoli sopra richiamati, è completamente inaspettato; lo scrittore comasco spezza la narrazione con forza per aprire le pagine di un piccolo manifesto, in cui compare il motivo del candore:

cit., p. 22).

²⁸ Sulla genesi dell'opera, Bontempelli scrive: «Io ho avuto, anni or sono, ho avuto dalla sua stessa bocca le confessioni di Eva, già bianca e quasi prossima alla morte; e m'hanno servito di fondo nel distendere questo racconto della sua ultima avventura. La signora Eva mi aveva fatto il racconto a più riprese, molti anni fa, quando lei viveva sola all'ultimo piano di una villa, in una campagna lombarda dove io ero andato in vacanza [...] Quando Eva faceva il suo minuzioso racconto (e io ogni sera tornato a casa mia prendevo appunto d'ogni cosa ch'ella m'aveva narrata e descritta) avrei voluto metterne insieme un'esposizione asciutta, vera e propria relazione, con tono quasi di documento scientifico. Fu lei Eva, romantica com'era, a non permettermelo, anzi a comandarmi che dessi al racconto l'intonazione di un romanzo inventato». Dopo questa introduzione, l'autore aggiunge che decise di visitare i luoghi in cui si era svolta l'avventura, specificando che l'altopiano del Duiblar e il villaggio di Hramazé, entrambi esistenti, non portano più queste denominazioni (non ne indica, comunque, i nomi contemporanei, lasciando un alone di mistero sulle località – i lettori più curiosi vengono invitati a ricercare spontaneamente le relazioni di viaggi, tra le pagine del «Corriere della Sera», per tentare un'identificazione). Continua poi dicendo che suo grande desiderio sarebbe stato poter vedere in fotografia i personaggi della vicenda, ma Eva non aveva la passione per gli scatti fotografici e non ha fermato nessuna immagine («[...] Certo [una foto] mi sarebbe stata molto utile per ribattere l'opinione di coloro che, alla prima pubblicazione di questa storia, hanno sospettato in Bululù un simbolo. Di che cosa potesse essere simbolo, lo sa il cielo»). Per le citazioni qui riportate si consulti: M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., pp. 111-113.

[Eva] s'era certo avveduta solo più tardi, e dopo averlo perduto [ecco la memoria del fantastico], del meraviglioso che le era passato a portata di mano, e questo era il suo rimpianto più grande. Anche a me pare strano, mentre rinarro queste cose, che ella si movesse tra persone e fatti certamente mirabili, senza cavarne se non agitazioni e passioni di natura comunissima: pure io stesso m'accorgo accingendomi, e poi continuando, a scrivere, quasi sempre ho accolto ogni cosa con molto candore: solo qua e là mi traluce il fondo misterioso di quelle avventure, in momenti di riposo e di ripresa del lavoro; come vi abbandono, tutto mi si rifà piano, e il mio animo è sgombro di perplessità. Vero è che sempre e dappertutto, nell'intero corso della vita, e nei fatti suoi più quotidiani come nei più singolari, l'uomo fondamentalmente ignora che cosa sia strano e cosa comune: il mirabile e l'usuale si confondono facilmente agli occhi di chi guarda con attenzione verso il fondo delle cose. Occorre osservare con modestia, e con fedeltà tenere a mente, quanto più possiamo delle vicende di questo mondo; e non fare giudizi [...]»²⁹

Il candore attribuito a Eva non trova conferma nel profilo del personaggio. Quest'ultima, come il bambino de *La Scacchiera*, ha un'impostazione razionale,³⁰ che, in nessuna occasione, risponde integralmente al pensiero magico (si assiste, semmai, a una dialettica tra pensiero razionale e pensiero magico). Entrambi vivono l'Ignoto filosoficamente, processando l'esperienza fantastica e caricandola di interrogativi.³¹

²⁹ M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 72.

³⁰ L'attitudine analitica e auto-conservativa (*ergo* razionale) prevale in Eva. Esemplificative le pagine iniziali del capitolo *Viaggio*. «[...] Ora la sua calma era così grande, che ella si pose a esaminare intorno non per curiosità, ma con un senso di precauzione. Esplorava i luoghi quasi per averli pronti nella mente qualunque cosa fosse per accaderle [...]». Segue la lunga rimediazione sull'episodio della Tricomante: «[...] Che le aveva detto la Tricomante? Niente di mirabile, ed era un'indovina come tante altre. E se per qualche minuto le sue parole l'avevano soggiogata, tali suggestioni spesso di fronte al più comune dei chiromanti e delle sonnambule. Ma dov'era scomparsa? Questa domanda la afferrò di colpo con un'angoscia mortale. Un sudore freddo le sali fino alla fronte, la gola le si strinse d'affanno [...]» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 22).

³¹ Oltre al passaggio riportato nella nota precedente, si legga il dialogo tra la Eva e Bululù nel bosco, in cui la donna prova a scandagliare l'interiorità del suo interlocutore di legno. E poi, ancora, il monologo di Eva, nel passaggio in cui progetta la fuga con l'automa (nel capitolo *Confidenza*, M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., pp. 68, 73-74). Entrambe le sequenze indicate sono pensate per orientare il lettore (ecco due esempi delle "lucide spie" di cui parla Fontanella).

Al contrario, come vedremo, i personaggi de *Il Segreto del Bosco Vecchio*, il capolavoro magico-realista di Buzzati – che non comunica nessuna volontà di sospensione del pensiero razionale –, ci trasportano spontaneamente verso l’orizzonte opposto, perché lo rappresentano, sono integrati nel fantastico in cui si spostano, essendone, in un certo senso, attori primari; anche lo stesso Procolo, che è simbolo dell’aridità razionale dell’età adulta, di contro alla personalità magico-creativa del nipote Benvenuto, vive un fantastico integrato. Del tutto singolare il fatto che, malgrado lo scrittore comasco crei una sottile contrapposizione tra Eva e il personaggio del filosofo (che passa l’esperienza al vaglio della ragione), la donna non sembra immersa più profondamente negli eventi, non è in una condizione di ricezione libera. Bontempelli ci lascia capire che ella vede di più³² – come fosse portatrice di una disposizione all’Ignoto di altro ordine –, ma l’Ignoto non è accolto senza traumi.³³ Il soggiorno presso la Villa di Evandro viene descritto secondo un principio di vaghezza romantica, in accordo con il quale le indicazioni di spazio e tempo saltano, ma è chiaro – sin dall’inizio – che Eva stia partecipando a un’esperienza unica e breve, destinata

³² Quando, in occasione dell’appuntamento nel parco con Bululù, sopraggiungono gli amici di Evandro, i due uomini non vedono la marionetta, eppure quest’ultima è ancora ferma sotto l’albero da cui ha parlato, fino a un attimo prima, con Eva. «– Avete visto? – Che cosa, Regina? – domandò l’amico. – Non so. Nulla. il filosofo prese la parola: – Un’allucinazione, certamente, che nelle donne vestite di verde, o d’altro colore, suole accompagnare, precedere, o seguire i movimenti più interessanti, o più indifferenti, dello spirito» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 69).

³³ Basta riportare qui la reazione di Eva alla prima apparizione di Bululù: «La portiera ondeggiò; pure, Eva non la vide scostarsi e aprirsi. Ma dalle pieghe di quella apparve sulla soglia una marionetta. Entrata, la marionetta ivi diritta si fermò, in silenzio e rispettosa, volta verso Evandro come chi aspetta un ordine. [...] Evandro disse: – Vieni avanti, Bululù; fatti vedere, e presentati per bene. Bululù staccò le spalle dalla portiera e sollevò i piedi dalla soglia. Eva si gettò verso Evandro, gli si avvinghiò. Bululù mosse alcuni passi verso loro [...] Eva ululò con la voce spenta, sbarrati gli occhi verso quella cosa: – No... Bululù si fermò a mezza stanza; volgendosi ora con reverenza e le disse: Sono il suo servitore, signora, secondo gli ordini del signore. – No... no – ansimò ancora Eva abbrancata al braccio di Evandro. [...] Staccata da lui Eva tremando rinculava fino a toccar nuovamente con la schiena la parete: là si fermò, con gli occhi fissi le palme ancora contratte [...]» (ivi, p. 50). Altrettanto traumatico è il momento successivo in cui Eva decide di toccare i cinque fili: «[...] Brancolò un poco con le mani, tutto il suo corpo barcollava, brancolò sopra il capo di Bululù; e d’un tratto detto un urlo acutissimo e si ritrasse la mano come se l’avesse sentita bruciare, e con tutto il corpo balzò indietro, e riaprì gli occhi, sbarrati. Bululù era come inanimato e un poco piegato su un fianco. Eva urlò come un’ossessa [...]» (ivi, p. 79). Queste punte di inquietudine sono, comunque, smussate dalle didascalie esplicative che Bontempelli dispone accuratamente.

a finire: la donna ha memoria del suo vissuto pregresso, ha seguito la visione della tricomante (quindi è preparata all'irrazionale, e noi lettori lo siamo quanto lei), si pone molteplici domande sulle implicazioni di ciò che va sperimentando (e tutto questo stato di autocoscienza non è proprio della vita onirica pura).

Percorse le trame delle due favole metafisiche, è ora possibile riportarle alla teoria del fantastico e inquadrarle accuratamente. I due scritti – stando alle classificazioni de *La letteratura fantastica* di Tzvetan Todorov – si ricollegano a due generi distinti: *La scacchiera* rientra nell'ambito del “meraviglioso”, *Eva ultima* risponde alle caratteristiche dello “strano”, a riprova che il Realismo Magico taglia trasversalmente l'ambito fantastico e ne personalizza le sfere più lontane. Consideriamo romanzo “meraviglioso” il primo, in ragione del fatto che le vicende hanno evidente carattere soprannaturale, nel caso di *Eva ultima*, invece, è il sentimento dello strano (il *Das Unheimliche* freudiano) a dominare il testo, più del soprannaturale in sé (difatti, quando Eva tocca i fili di Bululù, la marionetta, nella sua materialità muta, si rivela in tutta la sua essenza di artificio umano, privo di connotazioni magiche – è il sentimento di Eva, che, a partire dalle suggestioni offerte dalla creatura meccanica, la trasfigura in un essere ideale). A proposito dello “strano”, Todorov scrive:

È evidente che lo strano realizza una sola condizione del fantastico, e cioè la descrizione di certe reazioni, in particolare della paura. Esso è legato unicamente ai sentimenti dei personaggi e non ad un avvenimento materiale che sfidi la ragione (il meraviglioso, invece, si caratterizzerà mediante la sola esistenza di fatti soprannaturali, senza implicare la reazione che provocano nei personaggi).³⁴

La scacchiera presenta vicende irreali, al di là delle implicazioni psicologiche di

³⁴ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000, p. 50.

Massimo, che pur ci sono. Il sentimento della paura è estraneo al protagonista.³⁵ In *Eva ultima*, invece, la dimensione psicologica di Eva è in primo piano. Per quanto Bontempelli, di lì a poco, andrà annunciando la fine dello psicologismo in *Arte*, tutto è psicologico in *Eva ultima*: lo “strano” è dato dall’esperienza dei limiti. Eva si chiede come possa un oggetto materiale provare amore (nella speranza surreale di essere ricambiata), dal momento che sono scaturiti in lei desideri sentimentali inaspettati, nei confronti di Bululù. L’attrazione per la marionetta la turba, ma al tempo stesso è l’unico motivo che la induce a procrastinare la fuga dalla Villa. Le pagine più intense del romanzo sono pagine psicologiche: si pensi alla sequenza del bosco, alla centralità delle impressioni della protagonista, nell’interazione con il suo amato tra gli abeti.³⁶ Ogni contatto con il fantoccio la costringe a ripensare la propria identità e, in generale, le proprietà antropiche: non è la semplice visione del fantoccio a essere perturbante, ma è il mistero dell’esistenza.

Alla luce di questo, è importante non essere disorientati, nell’approccio teorico, dal vestito in stile “meraviglioso strumentale” – “meraviglioso scientifico” che il romanzo indossa: come accade, talvolta, nella letteratura gotica di fine Ottocento o nell’ambito della letteratura propriamente fantascientifica, l’automa (che qui, in fondo, è poco più di un semplice pupazzo) è un pretesto per introdurre lo straniamento. D’altra parte, come

³⁵ Si pensi a quando il piccolo Massimo si rivolge al manichino. Nessun timore per la figura parlante si muove in lui. Dopo la battuta, Bontempelli inserisce un commento. Leggiamo: «– Eri tu che parlavi? – Tutte le volte che ho poi ripensato a quella scena, mi sono domandato come mai quel coso mi avesse ispirato tanta confidenza del dargli del tu» (M. BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, cit., p. 134).

³⁶ Vertice emozionale della diegesi bontempelliana, in cui il trattamento soggettivo dell’esperienza da parte di Eva si alza al massimo grado. In contrasto con le teorie novecentiste, qui il Tempo è tensionale, è *durata* (nel senso bergsoniano): «[...] Il tempo che Bululù impiegò a girare attorno all’abete, a Eva sembrò immenso. In vero egli scomparve da una parte e quasi ricomparve dall’altra, solo un istante rimase nascosto agli occhi di lei. Tuttavia a lei quell’istante, come avviene quando sogniamo, si dilatò in uno spazio di tempo, che apparve lungo, complesso, pieno di moto e variazioni, di sensazioni successive, complicate e diverse. Ed ella prima si sentì sola d’un tratto come se dal mondo fosse deposta e abbandonata in un altro universo ignoto, e tutto vacuo, ché la foresta intorno le si corrompeva in una nebbia cinerea che la avviluppò, poi rarefatta vaporando si dissolse e a lembi su nel cielo sbiancato scompariva lasciando Eva sola nell’immensità, unico essere vivo ed esistente, in facci a lei quel rigido tronco dell’abete» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 66).

sottolineato da Luigi Fontanella, Eva sa di trovarsi in una posizione contraddittoria: odia Evandro, ma sospetta che senza la sua azione manipolatrice non potrebbe relazionarsi con Bululù (in sostanza, la *tecnica* di Evandro permette la *magia* di quella relazione – dall'altra parte, il burattinaio stesso è geloso della sua creatura: Bululù – che dovrebbe solo intrattenere e divertire Eva per farla innamorare di lui – trascende le sue funzioni e diventa oggetto d'amore diretto per la donna. La creazione diventa, in una certa misura, indipendente). Leggiamo in Fontanella:

Agli occhi della candida e trepida Eva, questi [Bululù] saprà meglio rappresentare l'ideale amoroso, ma, perché esso si realizzi, occorre l'intelligenza demiurgica di Evandro. Ecco dunque che non c'è via di uscita. Ed ecco anche il circolo sofisticato da cui non esce lo stesso Bontempelli [...] Evandro, come ospitante, è un antimago, ovvero non è un mago romantico, e non può mettere a disposizione di Eva che una marionetta, in quanto più facilmente potrà controllarla [e, in effetti, è grande a questo finto incanto che la trattiene nel suo dominio].³⁷

Guardando al racconto nella sua componente meta-letteraria, la figura di Evandro anticipa il ritratto dell'*auctor* novecentista: è il creatore separato dalla materia-creata al punto da contrapporvisi, è animatore occulto di stimoli per l'immaginazione; è l'unico personaggio in scena che sa perfettamente chi è e che ruolo ricopre – quasi come se avesse consapevolezza di recitare una parte in un intreccio narrativo (è un piccolo architetto che pare dedurre l'esistenza di architetti di mondi superiori – e l'architetto più grande, in questo caso, è Bontempelli): Evandro si trova sempre al punto giusto (appare quando deve apparire secondo il vaticinio della tricomante); dal suo punto di vista, tutto è già noto, egli risponde solamente a quello che gli tocca fare, ripete con Eva riti che ha già svolto con altre regine.

³⁷ L. FONTANELLA, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, cit., p. 35.

Osservando Evandro, capiamo che, per lo scrittore comasco, l'Ignoto è sempre già noto per qualcun altro e, prima o poi, sarà inglobato nel conosciuto. In questo senso, si può dire che il Realismo Magico delle origini espone un fantastico relativo.

In riferimento ai modi della finzione schematizzati da Frye e ripresi da Todorov, i personaggi di Eva e di Evandro attengono, quindi, a due generi mimetici diversi: per Eva, siamo nel genere mimetico basso (il personaggio è in uno stato di parità di grado con il lettore, anche nei confronti delle leggi di natura), Evandro – ed è qui l'originalità di Bontempelli – è in uno stato intermedio tra il primo genere mimetico (il mito) e il genere mimetico alto.³⁸

La donna dei miei sogni e altre avventure moderne, pubblicato nel 1925, chiude il ciclo metafisico: si tratta di una raccolta di ventitré racconti brevi, di carattere autobiografico (o fintamente tale), in cui l'autore racconta episodi del suo passato, sconfinanti nel preternaturale. In ognuno, si verifica una distorsione del senso comune, attraverso un'apertura rivelatrice. Anche in questo caso, è spontaneo pensare a una prefigurazione de *I misteri di Italia*. Nei racconti, compaiono i motivi fondativi de *La scacchiera* e di *Eva ultima*: nei brani, ritorna il tema dello specchio (affrontato – questa volta – da un Massimo adulto), insieme al motivo del simulacro e dei suoi effetti sulla psiche (o, più in generale, come in *Eva* il motivo della dissociazione, generata dalla proiezione – in forma di immagine esterna – della figura umana).

³⁸ Todorov giudica riduttive le cinque categorie suggerite da Frye (a suo avviso, ci sarebbero tredici modi di finzione enunciabili), ma le indica al lettore ai fini di una completa conoscenza della storia metodologica: «1. La prima classificazione definisce i modi della finzione. Essi sono cinque [per Frye] e si costituiscono a partire dalla relazione tra il protagonista del libro e noi stessi, o le leggi della natura: a) il protagonista ha superiorità (di natura) sul lettore e sulle leggi della natura; questo genere si chiama *mito*. b) il protagonista ha una superiorità (di grado) sul lettore e sulle leggi della natura; è il genere della *leggenda*, del *racconto di fate*. c) il protagonista ha una superiorità (di grado) sul lettore, ma non sulle leggi della natura; siamo nel *genere mimetico alto*. d) il protagonista è a parità con il lettore e le leggi della natura; è il *genere mimetico basso*. e) il protagonista è inferiore al lettore; è il genere dell'ironia» (T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 15).

Il primo tema ricompare nei tre racconti introduttivi, *La donna dei miei sogni*, *Quasi d'amore*, *Specchio*, il secondo trova spazio ne *La cura comodissima* e *Le mie statue*.

Ne *La donna dei miei sogni*, Bontempelli racconta dell'ultimo incontro con la sua amata Anna: prima del saluto per la partenza di lei, in vista di un viaggio lungo due mesi, l'autore-protagonista accompagnò la ragazza dai parenti che la aspettavano. Per ingannare il tempo, i due si avvicinarono, visitando un parco, a una «“Casa misteriosa” o a un “baraccone degli uomini di cera” o a un “treno magico”»,³⁹ insomma a una non meglio definita giostra da luna park. Qui dentro, gli specchi deformanti angosciarono tanto l'autore,⁴⁰ al punto che l'ultima immagine alterata di Anna creò una distanza tra lui e la ragazza («[...] come Anna non vedo, non riesco a vedere più che l'ultima immagine di lei che m'è rimasta negli occhi, l'immagine dello specchio diabolico»):⁴¹ da qui, la decisione di non scriverle mai in sua assenza, lasciando sfumare – senza una ragione – la loro storia.

Nel racconto *Quasi d'amore*, invece, l'autore narra dei giorni di vacanza con un'altra donna, Ginevra, di cui era innamorato, ma con la quale non si verificò nessun contatto fisico, a eccezione di uno (se può considerarsi tale): durante una cena in una grande sala, i due iniziarono a fantasticare sui riflessi, scorti nel mondo parallelo, che appariva su un vaso del loro tavolo; pensarono di provare delle illusioni ottiche per realizzare un contatto tra gli elementi che nel piano di realtà restavano separati. Quando l'autore chiese a Ginevra di disporsi in un punto esterno, vicino a un geranio, per tentare di toccarle la mano nell'immagine riflessa, si mosse, a sorpresa, come per baciarla. La donna, che era girata di

³⁹ M. BONTEMPELLI, *La donna dei miei sogni*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1925, p. 10.

⁴⁰ «[...] Non era uno specchio normale. Guardando in esso, non so quali curve leggiere della superficie mostravano tutto il suo campo come pieno di una rada nebbia cinerea; e là entro le nostre due immagini, una a fianco all'altra, apparivano senza disegno ai contorni, e insieme essere immagini se ne stavano lontane lontane da noi che le guardavamo: due tremule larve in un oltremondo triste» (ivi, p. 11-12).

⁴¹ Ivi, p. 19.

spalle e non scorgeva affatto i movimenti del protagonista, ne restò inspiegabilmente turbata, come se avesse ricevuto, all'improvviso, la sensazione di un bacio reale.

Se n'andò. Osservai il suo corpo vestito di rosa che s'allontanava: il collo scoperto e molto sottile e bianco, che improvvisamente scompariva in mezzo alle prime radici dei capelli neri. Poi mi girai a guardare oltre i vetri. Quasi subito la vidi apparire nel giardinetto. Mi volse le spalle come le avevo ordinato. Il vestito rosa s'era imbrunito nella tenebra, ma il collo pareva fatto più bianco. Eretta tagliava la tenebra; pareva che le stelle si fossero scostate per farle posto. Con un piccolo sforzo degli occhi evocai, là entro, il mondo delle immagini riflesse. M'ero alzato di nuovo, e vidi me stesso là, in effigie, in piedi accanto a lei vera. [...] Piegai il collo, e anche quel mio capo effigiato si piegò. Mossi le labbra. E la mia immagine posò la bocca sul collo vivo di lei, lo baciò, vi rimase appoggiata e stretta; e d'un tratto vidi lei scuotersi tutta e abbassare il capo scostandolo; senza voltarsi fuggì. Fuggì, come se sentisse che l'avevo baciata sul collo.⁴²

Il terzo racconto, *Specchio*, si apre con una nota programmatica, in cui lo scrittore comasco ironizza sulla ricorrenza del motivo trattato:

È necessario ch'io racconti un'altra avventura in tema di specchi. So che mi si accuserà d'abusare di questo motivo: pazienza. Piuttosto non vorrei qualche maligno ne deducesse, che io passo allo specchio molta parte della mia vita. Al contrario: appunto perché me ne servo pochissimo, lo specchio, arcano ordigno, si degna ancora di suscitare per me fenomeni misteriosi, ch'egli preclude a coloro che ne hanno fatto un oggetto d'uso troppo continuo e comune [...].⁴³

Nel testo che segue, l'autore descrive un episodio accadutogli a Vienna, una mattina in cui stava semplicemente annodandosi la cravatta, in preparazione per un rientro a Roma:

⁴² Ivi, pp. 32-33.

⁴³ Ivi, p. 37.

mentre era in posa per sistemarsi, lo scoppio lontano di una bomba fece tremare lo stabile, e la superficie riflettente – che aveva davanti ai suoi occhi – finì completamente in frantumi. Tre giorni dopo, al risveglio nella capitale italiana, andò davanti allo specchio della sua stanza per fare la barba e allora si accorse che, nell’immagine di fronte, c’era tutto l’ambiente circostante meno se stesso: lo specchio di Vienna aveva trattenuto la sua figura. Capì, poi, allo scrittore di ricevere un telegramma dal suo *alter ego* riflesso («“Parto domattina per Roma stop arrivederci stop. Massimo.”»)).⁴⁴ Passato qualche giorno senza specchio (l’autore lo aveva nascosto in un baule, per non pensare all’inquietante avvenimento), l’immagine ritornò «perfettamente indifferente e tranquilla».⁴⁵

Si noti che nei tre racconti, lo specchio – con il suo fascino enigmatico – acquista valenze diverse: nel primo, il *topos* di matrice gotica dello specchio deformante,⁴⁶ viene piegato a istanze metafisiche: l’immagine ideale della donna dei sogni (costruita nello spirito dell’autore) si spezza nei riflessi del luna park, diventa cangiante e aperta alle più varie distorsioni. Lo scrittore – per orrore del contingente – allontana Anna (o le possibili-Anna, non contemplate dalla sua lettura della realtà). Negli altri due testi, invece, ritroviamo il tema dello specchio-soglia, già incontrato ne *La scacchiera*.

Il breve intreccio de *La cura comodissima* è incentrato su un esperimento di

⁴⁴ Ivi, p. 38.

⁴⁵ Ivi, p. 44.

⁴⁶ «Il gotico eredita la “problematicità dello specchio”, tipica del misticismo postmedievale o della ricerca esoterica, e la secolarizza rielaborandola come mistero, effetto ottico, distorsione grottesca, fantasmagoria. [...] Nel vasto repertorio di oggetti da *Wunderkammer* che affollano le dimore e i romanzi gotici, lo specchio non sembra riferirsi più alla profonda dicotomia tra essere e apparire delineata da Platone, ma al versetto di San Paolo “*Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem*” (I Corinzi, XIII, 12), in cui viene sottolineato il gioco enigmatico e speculare di inversione che lo specchio opera e che rimanda al mistero di una realtà profonda e autentica riconoscendone la presenza in fantasmi, ombre confuse e fugaci, immagini immateriali invisibili alla visione frontale del *facie ad faciem*. Lo specchio, cioè, parla del profondo in quanto è in grado di alludere ad una conoscenza *veritiera* anche se *capovolta* [...]» (ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *La magia e gli inganni dello specchio gotico*, in *Gioco di specchi. Saggi sull’uso letterario dell’immagine dello specchio*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 131-132).

envoûtement:⁴⁷ l'autore-protagonista narra di un breve periodo in cui si era occupato di medicina a Praga; per curare una signora, di nome Libussa Bohacek, utilizzò il metodo sopra indicato, ovvero la costruzione di un simulacro in cera con le fattezze della donna. Attraverso le «adatte formule stregonesche»,⁴⁸ impregnò della vitalità della paziente il fantoccio, in modo che potesse intervenire sugli organi della stessa, senza incontrarla, ma direttamente manipolando la piccola riproduzione. Dopo le prime scrupolosissime attenzioni, concesse a una cameriera di accedere alla stanza in cui teneva nascosto il simulacro: un giorno, per il sopraggiungere di un gran freddo, l'inserviente accese il fuoco della stufa, facendo liquefare la statua.

Appena entrato, un improvviso benessere m'invase. M'avvolse un tepore inaspettato e consolante. La camera era calda. Vidi luccicare il fuoco al basso della stufa. La provvida cameriera s'era accorta del freddo sopravvenuto: la lodai in cuor mio. Presi un libro. [...] Avevo appena letto due o tre righe, quando un sospetto improvviso, o un avvertimento interiore, non so che cosa, mi fece d'un tratto balzare in piedi, e voltare e guardare in su, al luogo dell'immagine, cui non avevo più pensato rientrando. Agghiacciai di spavento: la statua non c'era più. [...] Guardai il piano in alto della stufa: la toccai, bruciava. Credo che urlai del terrore. Della statua non v'era più traccia, e subito intesi che era totalmente, angosciosamente, distrutta [...].⁴⁹

La distruzione del simulacro causò – almeno apparentemente – la scomparsa fisica della Signora Bohacek, che – cercata al suo vecchio indirizzo – risultò, poi, per sempre irrintracciabile. Nel racconto *Le mie statue* – l'episodio più dechirichiano della raccolta –,

⁴⁷ Il motivo dell'*envoûtement* fu un cliché della letteratura decadente. L'esempio letterario italiano di maggior conto è, senza dubbio, quello de *Il sogno d'un tramonto d'autunno* (1889) di Gabriele d'Annunzio, in cui Pantea, la grande meretrice – che attraversa con una nave di lussuosi il canale della Giudecca – viene colpita attraverso la sua riproduzione in statua di cera.

⁴⁸ M. BONTEMPELLI, *La donna dei miei sogni*, cit., p. 61.

⁴⁹ Ivi, pp. 68-69.

Bontempelli narra di quando, a Nuova York, ricevette in dono da una serie di amici, un insieme di statue (un'icona di Apollo, una Niobe con quattordici figli intorno, «un grande Umberto I a piedi»,⁵⁰ e altre ancora). Il testo descrive l'esperienza notturna della visione delle statue. A luce spenta, esse sembravano animarsi e aprire una realtà parallela:

[...] Di notte la loro indole si sprigiona in pieno. Il giorno credo che non vedano niente. Di notte sì, vedono; ma non s'accorgono, mi pare, di me, o delle cose che ho intorno. Vedono sempre o più di là o più di qua da me che le guardo e cerco di farmi guardare da loro. Contemplano. Contemplano altre cose, altre persone, altre vite. Si può discorrere con un albero, con una cascata d'acqua, con una poltrona; ma non possiamo avere colloqui con le statue. Per questo ci sembrano immobili. Invece io credo che la notte, quando vedono, anche si muovono, ma i loro movimenti percorrono quelle dimensioni che noi non conosciamo: da ciò l'aria smarrita di tutte le statue la notte.⁵¹

Una volta, l'autore – già carico di queste impressioni – decise di disporsi a un'osservazione speciale; gli parve che la stanza si riempisse di moti irregolari, che, secondo la sua interpretazione, erano il frutto della respirazione dei simulacri («[...] le mie statue respiravano. Lentissimamente respiravano, come il mare»)⁵² Alla fine, turbato, programmò di sbarazzarsi di questi misteriosi oggetti d'arte («e ormai non posso più durare con questo ingombro e con questi spaventi»⁵³ – scrive, in conclusione, Bontempelli, respingendo l'ignoto e negando il candore. Il testo è sigillato da un'esitazione razionale di fronte al fantastico, «Ma non ci conto troppo che diventino vive»⁵⁴).

I piccoli capolavori dello *strano* de *La donna dei miei sogni* confermano le prospettive metafisiche, ma – come è evidente – le impiantano su un immaginario da *fin de siècle*. Il

⁵⁰ Ivi, p. 151.

⁵¹ Ivi, pp. 153-154.

⁵² Ivi, p. 158.

⁵³ Ivi, p. 159.

⁵⁴ *Ibidem*.

motivo latente è il rapporto tra rappresentazione e vita. Ogni rappresentazione umana, per Bontempelli, fa scattare spontaneamente la riflessione sulle verità ultime, con il sospetto di un'attività demiurgica latente, simile, in tutto e per tutto, alla nostra attività artistica. Rispetto ai modi della finzione, evidenziamo il fatto che lo scrittore comasco si sia divertito a rappresentarsi secondo generi mimetici diversi. Il più delle volte il protagonista è nel genere mimetico basso (nel sottoinsieme dei racconti dello specchio, il Massimo adulto non reagisce come il piccolo Massimo de *La scacchiera*, non sa passare nell'“altro” con un atto di volontà, manca di questo potere trascendentale); nel caso de *La cura comodissima*, invece, egli ha superiorità rispetto alle leggi della natura (nelle vesti di un taumaturgo voodoo), ma non ha superiorità di alcun tipo nei confronti del lettore.

II.2. L'eredità di Bontempelli nell'opera di Buzzati: *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935)

Nel 1935, Dino Buzzati pubblica *Il segreto del Bosco Vecchio*.⁵⁵ Il romanzo, che segue il testo realista *Barnabo delle montagne* del 1933, viene considerato il primo racconto magico-realista dello scrittore. La materia narrativa è orientata dallo stesso movente bontempelliano, ma la dialettica tra realismo e dimensione magica è qui risolta, attraverso una formalizzazione specifica, che, sul piano tecnico, mette insieme, con un gesto estremo, ma sotto ogni aspetto riuscito, la scrittura della cronaca giornalistica e lo stile fantastico della

⁵⁵ Il romanzo è un atto di fuga spirituale da una delle stagioni più cupe della storia d'Italia: «Il momento [della pubblicazione] appare meno favorevole alle storie favolose, anche la situazione politica è delicata. Siamo alla vigilia di avvenimenti destinati a sconvolgere l'Europa, e ad avviare quella catena di cause ed effetti che sarebbe sfociata nella Seconda Guerra Mondiale. La favola del Bosco Vecchio, che rendeva esplicite le presenze misteriose e benefiche degli spiriti dei boschi, in una specie di lotta tra il male e il bene, tra le forze della natura e quelle del colonnello Procolo [...], sembrò soprattutto un lieve tentativo di evasione, in un linguaggio spesso impreciso e oscillante tra l'incanto favoloso e la sentenziosità ironica» (ANTONIA ARSLAN, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, Milano, Edizioni Ares, 2019, pp. 35-37).

leggenda.⁵⁶

L'opera narra le vicende del colonnello Sebastiano Procolo, ereditiere di una tenuta nella Valle di Fondo, in cui è collocato il Bosco Vecchio, e di suo nipote Benvenuto. Procolo è intenzionato, in principio, ad abbattere l'area della foresta sacra, ma un delegato degli spiriti del Bosco, il Signor Bernardi – che assume, quando vuole, sembianze umane e partecipa alle riunioni della Commissione forestale –, fa di tutto affinché il luogo magico sia preservato. Procolo, però, si serve del vento Matteo, nemico degli spiriti, liberandolo (era stato precedentemente rinchiuso in una spelunca, e ormai, nella valle, è stato soppiantato dal vento Evaristo). Matteo, vista la lunga prigionia, è un vento stanco, che ha perso gran parte della propria forza e, infatti, il suo supporto ai piani di Procolo si rivela scarso. Nasce comunque tra i due una grande complicità. Quando Procolo riceve in affidamento il nipotino Benvenuto, si crea tra i due una rivalità: il ragazzo, come Procolo stesso, parla con le forze della natura, ma ha con loro un rapporto armonico, Procolo, invece, vi si contrappone. A

un certo punto, il colonnello chiede al vento Matteo di uccidere Benvenuto, ma quest'ultimo trova riparo in una vecchia capanna su un colle e Matteo non ha il vigore per distruggerla e colpire il ragazzo. Così Procolo pensa di sbarazzarsi del nipote, organizzando

⁵⁶ Commentando dei frammenti di un'intervista dello scrittore bellunese, rilasciata al «Corriere della Sera» l'11 giugno del 1966, Antonia Arslan descrive l'estetica buzzatiana come sintesi tra giornalismo e letteratura fantastica: «Il giornalismo, per me, non è stato un secondo mestiere, ma un aspetto del mio mestiere. *L'optimum del giornalista coincide con l'optimum della Letteratura*. E non vedo come la pratica del giornalismo, se si tratta di buon giornalismo possa nuocere a uno scrittore. Certe esperienze cronachistiche, anzi, penso che siano nettamente vantaggiose agli effetti artistici». Si sente che lo scrittore più che della sua professione in generale parla in realtà del suo caso personale, del suo stile narrativo, ha presentato il lavoro di giornalista, agganciando un mondo fantastico ricco di profonde emozioni e generico alla concretezza della realtà quotidiana e dell'imprevisto che si può nascondere dietro ogni banale episodio di cronaca [...] i nomi di scrittori che gli vennero più frequentemente accostati sono quelli di Massimo Bontempelli, che andava elaborando proprio in quegli anni la sua teoria del "realismo magico", di C.F. Ramuz. Per quanto riguarda Bontempelli, al di là delle formule, o degli apparenti punti di contatto fra i due scrittori nel senso di una comune attenzione al surrealismo, niente lega alla lettura, i raffinati giochi intellettualistici di Bontempelli, con la loro eleganza per iniziati alle cronachette assurde di Buzzati, tutte immerse in un lievitante senso della morte e del trascorrere del tempo» (A. ARSLAN, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, cit., pp. 33-36). Buzzati ha lavorato per il «Corriere della Sera» dal 10 luglio del 1928 fino al dicembre del 1971, poco prima della morte, sopraggiunta il 28 gennaio 1972.

un'escursione in montagna: prova ad abbandonarlo, ma il piano non riesce, perché si perdono entrambi e riescono a salvarsi solo grazie all'intervento di una gazza ladra, che li riporta verso casa. Nei momenti di solitudine nel Bosco, prima di ritrovare il nipotino e la rotta, Procolo capisce che le forze della natura hanno intuito il suo riprovevole progetto e inizia a temere che possano unirsi contro di lui, avvisando Benvenuto della minaccia. Il senso di colpa divora l'uomo, che lentamente si trasforma. Quando arriva la notte di capodanno, il vento Matteo – che è un picchiatello – dice a Procolo, per gioco, che il nipote è morto travolto da una slavina. Procolo va nella zona del presunto incidente e inizia a scavare, per cercare il corpo di Benvenuto: pian piano il freddo lo costringe immobile vicino a un tronco e lo uccide. Nella stessa notte, il vento Matteo (che, per un patto magico, aveva legato la sua vita a quella dell'ereditiere) decide di dare il suo ultimo saluto a Benvenuto, che proprio quel giorno sta effettuando il passaggio verso l'età adulta.

Le vicende, qui velocemente ripercorse, si inquadrano nel genere del racconto di fantasia: il fantastico – come nelle opere bontempelliane – si manifesta a diegesi avviata; però, in luogo dei segmenti giustapposti di reale e fantastico, tipici dello scrittore comasco (secondo lo schema di modulazione già trattato), qui ci troviamo di fronte a una sovrapposizione continua. Richiamando il Quattrocento italiano, tanto caro a Bontempelli, possiamo utilizzare il basamento del *San Giorgio* di Donatello come immagine-simbolo per spiegare il rapporto Realtà-Ignoto nei due autori: nel celebre stacciato, il santo figura al centro, alle sue spalle ha le architetture (il porticato, lo spazio-organizzato dell'umano), di fronte ha la misteriosa grotta del drago. Nell'estetica dell'autore lombardo, questi due piani sono separati, ma – come spiegato – la caverna è solo un'altra architettura (un'altra zona artificiale da scoprire); in Buzzati, invece, in luogo dei due poli, abbiamo due livelli: dovremmo immaginare dei pannelli trasparenti, l'uno con l'architettura, l'altro con la

caverna, uniti a costituire un'unica scena permanente (ne *Il bosco*, il secondo pannello si accende e si fa presente allo sguardo in un punto preciso).

Ne *Il Segreto*, il piano realistico – centrale nei capitoli introduttivi – non viene soppiantato, ma esteso, appunto, con una sovrapposizione. Il rigore nella scansione temporale (ovvero, il riferimento al tempo lineare, atensionale, oggettivo) è mantenuto e, allo stesso modo, i rapporti di causa-effetto e i profili dei personaggi sono resi con chiarezza scientifica.⁵⁷ I protagonisti buzzatiani, il colonnello Procolo e Benvenuto, appartengono al genere mimetico di primo tipo (superiorità di grado rispetto al lettore e superiorità sulle leggi della Natura). È il modo della leggenda.

L'illuminazione del pannello fantastico avviene all'improvviso, ma nel segno del totale candore, quando il colonnello intrattiene il primo dialogo con la gazza guardiana;⁵⁸ per il lettore, si verifica un effetto sorpresa, dal momento che, nel capitolo III, il personaggio era apparso come un dubbioso razionalista *tout court*, durante lo scambio di battute con Giovanni Aiuti, il fattore del Morro, incaricato del recupero del protagonista alla stazione, nel giorno del suo arrivo.

⁵⁷ I personaggi de *Il segreto del Bosco Vecchio* sono ben delineati e soprattutto storicizzati, non hanno la figura stilizzata tipica dei personaggi del racconto archetipico-fiabesco. Per quanto svolgano, anche e inevitabilmente, funzione di caratteri simbolici, essi sono tratteggiati nel dettaglio (con un'esaltazione del contingente). Anche nel caso dell'essere fiabesco del vento Matteo, ricaviamo dal testo un quadro chiaro del suo vissuto antecedente alla vicenda in atto. A seguire, due esempi tratti dalla narrazione: «A quell'epoca, e così rimase pressappoco fino all'ultimo, Sebastiano Procolo era un uomo alto e magro, con due vistosi baffi bianchi, di robustezza non comune, tanto che si racconta fosse capace di rompere una noce tra l'indice e il pollice della mano sinistra (Il Procolo era mancino). Quando egli diede le dimissioni dall'esercito, i soldati del suo reggimento trassero un sospiro, poiché difficilmente si poteva immaginare un comandante più rigido e meticoloso. L'ultima volta ch'egli varcò, uscendo, il portone della caserma, lo schieramento della guardia ebbe luogo con speciale celerità [...]» (D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Firenze, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, pp. 120-121). «Al principio di questo secolo, nella Valle di Fondo, il vento Matteo era molto conosciuto. [...] Nel 1904 aveva fatto crollare la diga in Valle O, costruita per un impianto idroelettrico. [...] Ambiziosissimo, preferiva signoreggiare nella piccola vallata, piuttosto che girovagare per le grandi pianure e gli oceani, doveva poteva incontrare facilmente colleghi molto più forti di lui. Notevole il fatto ch'egli godesse grande considerazione anche presso i compagni gerarchicamente superiori. [...]» (ivi, p. 103).

⁵⁸ «Con la medesima precisione fino allora usata per descrivere il colonnello, il bosco o il paese, il libro diventa una cronaca di eventi favolosi, narrati senza che la minima incredulità sia permessa allo scrittore e al lettore [...] Da quel momento, il racconto si trasferisce completamente sul piano del fantastico [...]» (A. ARSLAN, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, cit., pp. 64-66).

La seconda arrabbiatura del colonnello avvenne ai piedi di un grande larice tutto seccato. Mentre i due procedevano a piedi, si era udito scendere dall'alto un grido roco. Il Procolo, guardando in su, aveva visto, appollaiato su uno degli ultimi rami, un uccello nero, di notevoli dimensioni. L'Aiuti spiegò che quella era la vecchia gazza guardiana che il povero Morro teneva in grande considerazione: stava giorno e notte sulla pianta e quando qualcuno passava per la strada faceva il suo verso, per avvertire quelli che stavano nella casa. [...] L'abilità dell'uccello consisteva nel fatto che la voce d'allarme veniva emessa solo nel caso che qualcuno salisse alla casa; a quelli che scendevano a valle la bestia non dava peso. Perciò serviva egregiamente da sentinella. Il Procolo dichiarò subito che quella faccenda non gli piaceva. Che affidamento poteva dare un uccello simile? Avrebbe dovuto mettere un uomo, lo zio, se voleva delle segnalazioni sicure. E poi quella bestia certamente dormiva, come poteva dunque svolgere la sorveglianza durante il sonno? L'Aiuti fece notare che la gazza di solito dormiva con un occhio aperto. «Basta, basta...» disse allora il Procolo, troncando la discussione [...].⁵⁹

Questo passaggio è altamente fuorviante. Dal punto di vista interno del personaggio, di lì a poco, il mondo magico del Bosco sarà accolto nel segno della totale naturalezza (si ha l'impressione, per poche battute, che il colonnello sia nel genere mimetico basso, ovvero che si rapporterà al fantastico al nostro medesimo grado, egli, invece, può parlare con le creature della Natura – deve averlo, del resto, sempre fatto; basta questa impressione a trasmetterci il senso di un fantastico preesistente). Leggiamo:

Alzati gli occhi, il Procolo riconobbe su uno dei rami estremi, la gazza guardiana. Allora alzò il fucile, mirò e lasciò partire un colpo. [...] «Ne avevo abbastanza di questi stupidi scherzi. [il riferimento è ad una serie di richiami notturni che sembravano non annunciare nessuno] Non voglio perdere il sonno per colpa tua» gridò Sebastiano Procolo Dieci volte hai dato il segnale questa notte e non è venuto nessuno.» «Vigliacco!» gridava la gazza «adesso mi hai ferita gravemente. No che non ti dirò chi ho visto passare stanotte, no che non te lo dico.» «Un bel niente hai visto passare» [ecco

⁵⁹ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., pp. 107-108.

l'ingresso nel fantastico] disse il colonnello «La prova ne è che ti sei messa a gridare quando sono arrivato io, eppure venivo dalla casa.» «Mi ero un po' addormentata, ti ho visto fermo qui sotto. Non ho capito chi fosse.»⁶⁰

Com'è vero che il piano di realtà è immerso nel fantastico e partecipa – in un pansichismo animista – delle espressioni di tutte le cose del mondo, l'universo fantastico del Bosco ha dei riflessi umani, dalla sfera razionale. Nel capitolo XIII, per esempio, il vento Evaristo, sostituto del vento Matteo, gira lungo i confini del Bosco Vecchio per un bollettino segnalazioni, un vero e proprio notiziario sugli avvenimenti della foresta (c'è anche posto per la cronaca nera). Un estratto:

Compleanno d'un veterano [...] È con legittimo senso di gioia che ricordiamo la solennità d'oggi: Prosperitas, il vostro compagno, l'albero più antico di tutti gli antichi alberi della valle, compie oggi 1500 anni. [...] *Sciagura nella palude di Mosto*. La mattina scorsa, sulla riva della piccola palude di Mosto, a due chilometri da Fondo, è avvenuto un triste incidente. Otto rospi ululoni, una famiglia delle più rispettate nella zona, sono stati assaliti da un falco e ad uno ad uno rapiti nel cielo. *Morte del torrente Lampreda*. Anche quest'anno, in seguito alla lunga serie di giornate di sole, è morto il torrente Lampreda. La sua ultima vita non lascia cattivi ricordi: carriera onesta senza intemperanze né gesta d'eccezione. Da notare un pietoso episodio: in tutto il letto del torrente non è rimasta che una sola pozza d'acqua [...] *Assassinio*. Nel giardinetto del Municipio di Fondo, su una foglia di nasturzio, è stata trovata oggi a mezzogiorno una vespa decapitata [...] *Scoperta scientifica*. Protervo, l'urogallo sapiente che abita nei boschi della Val Tibola, ha fatto nei giorni scorsi una nuova scoperta, destinata a rivoluzionare i concetti fin qui correnti: egli è riuscito a trovare la legge che regola i periodi di freddo e di caldo e le variazioni nel corso del sole [...] *Identificazione di due spaventapasseri*. Lunghe ricerche hanno permesso di stabilire che i due orribili personaggi posti di guardia ai campi di grano in località Fenchina non sono che due spaventapasseri.⁶¹

⁶⁰ Ivi, p. 113.

⁶¹ Ivi, pp. 176-177.

In raffronto con la produzione metafisica di Bontempelli, notiamo subito che lo scrittore comasco – malgrado i suoi propositi di distruzione della durata – l’abbia, in verità, valorizzata, scrivendo due romanzi ultra-soggettivi; il tempo tensionale, restituito come colore psicologico, consegna il lettore a una vaghezza romantica. In *Eva ultima*, nonostante si conosca il tempo esatto del soggiorno per mezzo del vaticinio («– Ti porta fuori del mondo se sopra la soglia avrai dormito un giorno e una notte»),⁶² la permanenza della protagonista presso la Villa ha un tempo non determinato scientificamente.

Al contrario, Buzzati incasella su una linea del tempo oggettiva (con una precisione da cronaca giornalistica – e torneremo su questo punto più avanti) la sua intera diegesi. Abbiamo molteplici spie temporali, eppure questa impalcatura non imbriglia la dimensione fantastica, anzi – per paradosso – la esalta oltremodo, conferendole valore di verità. Alcuni esempi a seguire:

Il mattino dopo, verso le 10,30, giunsero alla casa, debitamente preannunziati dalla gazza, cinque uomini.⁶³

Erano le 21, 30 quando egli spense la luce e si rivoltò con la pancia in giù per addormentarsi. Proprio in quel momento giunse per la terza volta il richiamo della gazza. Ma non venne nessuno. La voce si udì ancora alle 22, 30, alle 23, 10, alle 24 in punto, all’1,40, alle 2,55 e alle 3, 43. [...] Alle 3, 49, quando per la decima volte giunse la voce dell’uccello, il colonnello balzò dal letto, si vestì, prese un fucile con alcune cartucce e si avviò per la strada verso l’albero della gazza.⁶⁴

Verso le ore 15,30 il colonnello uscì di casa per andare a vedere; lo accompagnò il vento Matteo.⁶⁵

⁶² M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 10.

⁶³ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 109.

⁶⁴ Ivi, pp. 112-113.

⁶⁵ Ivi, p. 126.

Una notte (il 21 giugno) ci fu festa nel bosco. Il Procolo se ne accorse da solo, verso le 10 di sera. [...] Alle ore 24 infatti il vento Matteo cominciò un concerto.⁶⁶

E una creatura di massima fede, che pur non possiamo nominare, udì il mattino del 23 giugno, il seguente colloquio tra il Procolo e il vento Matteo, svoltosi dinanzi alla casa.⁶⁷

Il 24 giugno, Benvenuto, in un'ora di libertà, stava salendo verso il bosco per motivi che non sappiamo, verso le due del pomeriggio, quando il vento Matteo l'assalì.⁶⁸

E il pomeriggio del 26 giugno 1925, l'intera popolazione, sprangate accuratamente le case, salì al culmine dei monti circostanti per assistere alla lotta.⁶⁹

Alle 16, 30 infatti Matteo non aveva ancora trovato una nube [...] Evaristo (questo pochi lo seppero) già si sentiva moralmente sollevato, quando alle 17,15 circa si profilò verso sud la testa argentea del nuvolone.⁷⁰

Eccoci al famoso episodio avvenuto ai primi del luglio 1925: Sebastiano portò con sé il ragazzo nel bosco con l'intento di abbandonarlo, affinché vi morisse.⁷¹

Alle ore 19 (il fatto è certo) egli si mise a chiamare Matteo; ma il vento non si fece vivo. Alle 19, 30 chiamò ripetutamente il Bernardi; ma nessuno rispose. Erano le otto di sera quando Sebastiano Procolo gridò il nome di Benvenuto [...] Alle 21, 30 era completamente buio.⁷²

Verso le 6 (già camminava da un'ora e mezza) il colonnello si trovò improvvisamente dinanzi a Benvenuto che, disteso a terra, dormiva.⁷³

Il 26 luglio 1925, una giornata caldissima, verso mezzogiorno, il colonnello

⁶⁶ Ivi, p. 134.

⁶⁷ Ivi, p. 141.

⁶⁸ Ivi, p. 142.

⁶⁹ Ivi, p.147.

⁷⁰ Ivi, pp. 148-149.

⁷¹ Ivi, p. 160.

⁷² Ivi, p. 163.

⁷³ Ivi, p. 167.

scorse, lontano, che avanzava per la strada dal fondo della radura, un carro tirato da un grande cavallo.⁷⁴

Le bianche farfalle portate il 26 luglio dal misterioso carro avevano impestato la foresta di uova.⁷⁵

Il 22 giugno i ragazzi riunitisi a La Spacca decisero di fare un'esplorazione nell'interno della selva.⁷⁶

Alle 22 Benvenuto giaceva assopito dalla febbre.⁷⁷

Non era più il colonnello di un mese prima, non era neppure quello che si era visto, alle 21, sulla radura.⁷⁸

Improvvisamente, verso le 22, 30, il Procolo balzò in piedi come per un'idea subitanea. Scese al pianterreno, uscì all'aperto e chiamò due tre volte Matteo.⁷⁹

Poi che il sole del 31 dicembre fu tramontato, gli uomini si posero ad aspettare l'anno nuovo [...] Chissà da dove venuto, verso le 22, 15, un piccolo vento nebbioso, sconosciuto in quella vallata, cominciò a strisciare nel canalone facendo tormenta.⁸⁰

Pare sia stata una lepre a diffonde, verso le 22,35, la notizia per la foresta: «il colonnello sta per morire».⁸¹

Il Realismo magico di seconda specie, inaugurato da Buzzati, si distingue essenzialmente per il trattamento del tempo. Bontempelli e Buzzati sono uniti

⁷⁴ Ivi, p. 179.

⁷⁵ Ivi, p. 189.

⁷⁶ Ivi, p. 200.

⁷⁷ Ivi, p. 203.

⁷⁸ Ivi, p. 211.

⁷⁹ Ivi, p. 21.

⁸⁰ Ivi, pp. 221-223.

⁸¹ Ivi, p. 225.

dall'ossessione della temporalità,⁸² ma se, nell'estetica del primo, il problema del tempo è risolto con la sospensione dello stesso o/e con la fuga nel tempo mitico, nel caso del secondo, l'incubo del tempo è affrontato con il tentativo di far coesistere il tempo ciclico (il tempo del mito, della fiaba) con il tempo lineare, l'unico strumento che ci è dato per controllare l'ordine degli eventi e produrre significato.

Nell'opera di Buzzati agiscono due modi diversi di concepire e di rappresentare il tempo (meglio ancora, ricorrendo, di «rifigurare» in termini narrativi l'esperienza della temporalità), riconducibili rispettivamente a due immagini: la linea e il cerchio. C'è un tempo lineare che è oggettivo, esterno, potenza onnivora e distruttiva. C'è un tempo circolare, ciclico, ripetitivo, che tutto riporta inesorabilmente ed infallibilmente al punto di partenza, quasi annullando, in un certo senso, il valore stesso della temporalità. Le due concezioni sono logicamente opposte e inavvicinabili e tuttavia possono rappresentare psicologicamente esperienze non solo alternativamente possibili, ma anche parallele e continue. Oggettivamente, però, il tempo non è ciclico: il cerchio non è che altro che la nostra abitudine o il nostro rifugio [in questa lettura, può essere inserito il motivo del rito dell'estetica bontempelliana], la meccanicità della vita oppure l'inerzia con cui accettiamo il nonsenso o sfuggiamo all'impegno del senso.⁸³

Secondo la lettura ermeneutica di Alvaro Biondi, il tratto distintivo dell'opera buzzatiana non è quello di porre i personaggi nella prospettiva di rivelazione della dimensione archetipica, con il salto nel tempo mitico (quindi, non il gesto trascendentale di Bontempelli) – ma, all'esatto opposto, quella di immergerli nel momento epifanico che disvela – drammaticamente – l'ineluttabilità del tempo lineare, contro ogni illusione ideale.

⁸² «C'è in Buzzati l'orrore del tempo, ma appunto per questo egli ne fa il tema costante della sua opera sia direttamente, sottolineando il suo scorrere e la coscienza che i protagonisti ad un certo punto della vita acquistano di tale scorrere, sia indirettamente, attraverso tutte le geometrie spaziali e temporali, tutti i meccanismi esorcizzanti per arrestarne o almeno controllarne il corso» (A. BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'Italia Magica*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, pp. 103-104).

⁸³ Ivi, pp. 103-104.

Difatti, anche ne *Il segreto del Bosco Vecchio* – favola dall’aura ottimista e sognante – l’azione del tempo, con i suoi processi inesorabilmente trasformativi, riveste un ruolo centrale: Procolo (e, alla stessa maniera, l’essere fantastico, il vento Matteo) tende all’Evento supremo, la morte; Benvenuto, per quel destino a cui nessun uomo può fuggire,⁸⁴ diventerà adulto e perderà l’armonia con la Natura, diventando sordo alla sua voce. Nel discorso di congedo, rivolto al ragazzo nella scena della visita al collegio, il vento Matteo spiega:

«È inutile» disse il vento «devo andare sul serio. Del resto, questa forse è la notte famosa in cui tu finirai di essere bambino. Non so se qualcuno te l’ha detto. Di questa notte i più non si accorgono, non sospettano nemmeno che esista, eppure è una netta barriera che si chiude d’improvviso. Capita di solito nel sonno. Sì, può darsi che sia la tua volta. Tu domani sarai molto più forte, domani comincerà per te una nuova vita, ma non capirai più molte cose: non li capirai più, quando parlano, gli alberi, né gli uccelli, né i fiumi, né i venti. Anche se io rimanessi, non potresti, di quello che dico, intendere più una parola. Udresti sì la mia voce, ma ti sembrerebbe un insignificante fruscio, rideresti anzi di queste cose. No, forse è meglio così, che ci separiamo al punto giusto».⁸⁵

L’epilogo esistenziale dello zio mostra, però, una possibilità di ricongiungimento imprevista, che forse spetterà anche a Benvenuto, quando la sua parabola sulla terra sarà finita: il colonnello, infatti, poco prima del trapasso, porta a compimento una conversione verso il bene, ritrova il cuore bambino e si riapre alla vita profonda dell’universo; le forze della natura lo omaggiano con i loro canti più segreti.⁸⁶

⁸⁴ Il genio Bernardi, rivolgendosi a Procolo, spiega, in merito al destino umano: «“La questione è forse un’altra”, ribatté il Bernardi lentamente. “A una certa età tutti voi, uomini, cambiate. Non rimane più niente di quello che eravate da piccoli. Diventate irriconoscibili. Anche tu colonnello, un giorno, dovrete essere diverso...” [...]» (D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 138).

⁸⁵ Ivi, p. 233.

⁸⁶ «Allora i venti vennero a salutarlo. Personalmente non lo conoscevano, ma parve loro giusto un omaggio al padrone del Bosco Vecchio che se n’andava così da gentiluomo. Tra i rami degli abeti i venti principiarono le loro canzoni. Fu certo una musica grande, da occasioni solenni, come agli uomini comuni è concesso d’ascoltare tutt’al più una sola volta in vita. [...] I venti cantarono le antiche storie dei giganti che costituivano la parte più bella del loro repertorio. Queste storie non le conosciamo, ma si sa come riempissero chi le

Alla fine della narrazione, si realizza il contatto supposto dalla critica di Biondi: nell'attimo di consapevolezza della sua caducità, il colonnello si eleva metafisicamente, ergendosi oltre se stesso: è l'esperienza ultima, e cosciente, del tempo lineare a permettere questo movimento. Il motivo romantico e surrealista della seconda infanzia ritrovata non è semplicemente tematizzato dai contenuti del testo: il Buzzati-enunciatore trasferisce il candore sul piano formale, con una scrittura che non dà spazio alle angosce generate dal dubbio filosofico. Il dubbio, in Buzzati, è quello dell'infante che non sa, ma vive (e – a livello letterario – questo dubbio luminoso è tradotto in una forma di racconto aperto, un racconto delle possibilità e, quindi, della speranza). Questa chiave – secondo Alvaro Biondi – è possibile in ragione della religiosità dell'autore, che, da non credente, riveste, comunque, ogni sua pagina di un privato senso di fede nel mistero.⁸⁷

II.3. La tradizione tedesca del fantastico nel Realismo Magico di seconda specie: l'eredità di E.T.A. Hoffmann nella scrittura di Dino Buzzati

L'esordio magico-realistico di Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, riflette «il modello romantico della seconda infanzia ritrovata nell'età matura al confine con la morte – che incontriamo per la prima volta (1817) nella novella fiabesca di E.T.A. Hoffmann *Das Fremde Kind* (Il bambino straniero)». ⁸⁸ Lontano dall'istanza novecentesca, l'autore bellunese ha lavorato – in libertà – sui *topoi* romantici, come gli scrittori surrealisti e quelli dell'Italia

ascoltava di una grandissima gioia» (D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., pp. 229-230).

⁸⁷ «Non ci limitiamo ad indicare come Buzzati concluda spesso i suoi racconti e i suoi romanzi con ipotesi di apertura e non perché, quasi spaventato lui stesso dal volto enigmatico e tragico della vita, voglia confortarsi, e confortare il lettore, con delle prospettive più tranquille, ma perché davvero l'autore *non sa*, ma, *sapendo di non sapere*, resta aperto al mistero. In questo consiste la sua religiosità» (A. BIONDI, *Il tempo e l'evento*, cit., pp. 123-124).

⁸⁸ GIORGIO CUSATELLI, *Pinocchio esportazione*, Armando Editore, Pistoia-Montelupo, 2002, p. 263.

Magica. *Il segreto*, a un'attenta analisi, appare addirittura come un'originale riscrittura del testo hoffmanniano sopracitato; Buzzati, nelle sue prime elaborazioni, si tiene in equilibrio tra il Realismo Magico di prima specie e la tradizione romantica tedesca e americana (l'autore restò presto impressionato da Kafka, ma – quando il paragone letterario diventò insistente – fece di tutto per allontanarsi da questo riferimento, Hoffmann e Poe resteranno, invece, due fari imprescindibili).⁸⁹ Il rapporto con E.T.A. Hoffmann non è stato suggerito dalla critica letteraria, ma lo stesso autore, in più occasioni, ha chiarito l'appartenenza culturale e spirituale al mondo del genio della narrativa fantastica.

Si nous en venons cependant à confronter Buzzati avec quelques grands maîtres, tels que Edgar Allan Poe ou Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, nous voyons que les distances se réduisent considérablement. [...] Au cours du long entretien avec Buzzati que Yves Panafieu a rapporté dans son très précieux *Autoritratto* de 1973, il y a quelques répliques intéressantes. A une question concernant les premières lectures significatives qu'il avait faites, Buzzati répondit:

“Quando ero bambino piccolo ho letto quello che leggono gli altri bambini. Ma dopo, a tredici o quattordici anni, ho cominciato a leggere Poe e Hoffmann. Allora, sì, furono determinanti. Prima non direi tanto” [...] Des déclarations analogues furent faites dans une autre interview, que Buzzati avait accordée quelque temps auparavant,

⁸⁹ «E per prima cosa, bisognerà affrontare il punto dolente dei rapporti con Kafka. Buzzati respinse sempre questo accostamento sentendo di non aver materialmente letto niente di Kafka prima di scrivere *Il deserto dei Tartari* e *I sette messaggeri*, e che – se qualche coincidenza puramente tematica ci fosse effettivamente stata – non poteva essere che un riflesso parallelo nei due scrittori di quella crisi del Novecento che tutti gli artisti del nostro secolo non hanno potuto non registrare. L'incubo di Kafka si dissolse però del tutto solo dopo una visita, nel 1965, al cimitero ebraico di Praga. Così Buzzati. Vedremo nel capitolo seguente le posizioni della critica; ci pare tuttavia che, al di là di alcune innegabili coincidenze, la questione vada posta su un piano diverso. Prima di tutto, la visione che i due scrittori hanno dell'universo è fondamentalmente diversa. Kafka crea un universo alternativo, statico, in cui il simbolo serve, ha un valore funzionale: e perciò l'elemento simbolico si riconosce come tale, perché è presupposto il riferimento a una realtà che ha aspetti affini, ma che *non esiste*: donde l'angoscia. Con la lente del simbolo Kafka mette in evidenza cose che non ci sono. [...]. Per Buzzati l'universo non è statico, tant'è vero che una delle sue ossessioni tematiche più frequenti, sotto infinite vesti, e l'idea dello scorrere del tempo [...] [per l'autore boemo, la realtà quotidiana] è un incubo, il cui mistero va rivelato in parallelo con un mistero costruito artificialmente, per simboli dove il tempo è immobile (si penso ai rapporti di Kafka con la cabala) e le cose si ripetono con riti obbliganti, sul filo di un'angoscia di tipo onirico, ma di sogno razionalizzato secondo una logica non euclidea, per Buzzati la realtà non è meno realtà per il fatto di essere ambiguo. Tutto ciò che avviene non è angoscioso, è naturale [...]» (A. ARSLAN, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, cit., pp. 138-139).

en février 1971, à Aase Lagoni Danstrupp. Quand celle-ci lui demanda d'indiquer les auteurs qui avaient eu pour lui le plus d'importance, il répondit: "Poe – à dix-sept ans j'ai illustré sa 'Città della morte' – puis Scott, Conrad, Hoffmann, Dickens, Tchekhov, Kafka [...]"⁹⁰

La prima ad aver sottolineato l'eredità hoffmanniana nell'opera di Buzzati è stata Luciana Pietrosi in un articolo del 1965, che anticipa le riflessioni di Aase Lagoni Danstrupp. Entrambe notarono il collegamento con i *Racconti fantastici alla maniera di Callot* e con *Gli elisir del diavolo*.

A côté de quelques auteurs du XXème siècle, c'est surtout sur Hoffmann que Luciana Pietrosi s'arrête en revanche; selon elle l'ascendance la plus claire sur Buzzati il faut la reconnaître tout entière chez un seul écrivain: précisément Hoffmann. Elle cite en particulier les *Contes fantastiques à la manière de Callot [...]*, *Les élixirs du diable* et quelques récits des *Frères de St-Sérapion* [è questa raccolta che include *Il bambino misterioso*, che offre gli spunti ideologici de *Il Segreto*]. Son article est de 1965: il précède donc de peu les pages de Aase Lagoni Danstrup, qui pourtant ne semble pas l'avoir lu; il a été publié dans une revue américaine et ne figure pas dans la bibliographies les plus répandues consacrées à Buzzati. Il est donc intéressant de remarquer que ces deux auteurs, indépendamment l'une de l'autre, rapprochent de Buzzati les *Contes fantastique à la manière de Callot*.⁹¹

Nella Giannetto, ripercorrendo queste letture critiche, elabora un proprio sintetico schema sui tratti stilistici ripresi da Hoffmann e quelli presi in prestito da Poe, chiarendo che i due maestri sono stati due fonti di ispirazione, prima che modelli; essi rappresentano le due parti dell'essenza buzzatiana: Poe è la sfera razionale, l'autore tedesco, invece, la sfera emozionale. Secondo l'autrice, Buzzati è debitore di Hoffmann per la sua ideologia del

⁹⁰ NELLA GIANNETTO, *Buzzati et la littérature fantastique du XIXème siècle. Quelques suggestions à partir de Hoffmann et Poe*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 7, 1988, pp. 264-266.

⁹¹ Ivi, p. 268.

fantastico, che preferisce ricorrere a un simbolismo magico, quando il pensiero logico non ha più accesso alla conoscenza:

[...] Hoffmann suggère à Buzzati comme une sorte d’“idéologie du fantastique”:
le sens à donner à beaucoup de ses recherches sur la face voilée des choses, à la poésie,
à la nuit, en tant que symboles et valeurs capables d’atteindre ou de contenir ce que la
raison n’atteint ni ne saisit [...] on pourrait dire à propos de ces effets que Poe s’adresse
surtout à l’intelligence, que Hoffmann éveille avant tout la sensibilité, tandis que
Buzzati en appelle à l’expérience et au sentiment, autrement dit “parla al cuore”.⁹²

L’autrice continua, poi, citando direttamente alcune pagine dello scrittore tedesco, tratte da *I fratelli di San Serapione*, per mostrare un antecedente dell’idea di temporalità buzzatiana.⁹³ A seguire, riporta un frammento da *Il piccolo Zaccheo detto Cinabro* del 1819, in cui Hoffmann espone – in forma parodica – le sue riserve sull’Illuminismo; Giannetto spiega che, anche se al tempo di Buzzati i nemici dell’immaginazione non sono più “i lumi”, ma il progresso tecnologico e la logica di produzione, il fulcro dell’opera dello scrittore è l’antitesi hoffmanniana tra ragione e fantasia.

Il governo illuminista della piccola cittadina in cui si svolge la vicenda di Cinabro mette al bando gli esseri fantastici (e, in effetti, alla base della storia c’è la vendetta della fata Rosabelvedere, cacciata dal mondo organizzato e razionalizzato dell’amministratore Paphnutius; la donna invia al villaggio il piccolo mostro Zaccheo, come elemento disturbante): a integrazione dello scritto di Giannetto, si segnala la presenza del tema della

⁹² Ivi, pp. 269-270.

⁹³ «Prendetela come vi pare: rimane ferma, insopprimibile l’amara convinzione che ciò che è stato non ritornerà mai più. Mai. Volersi opporre all’invincibile forza del tempo che eternamente distrugge, per continuare a creare senza posa, è fatica sprecata... Di quanto la vita ha sommerso nelle tenebre del passato rimangano soltanto ombre vane, che spadroneggiano dentro di noi – e sovente ci punzecchiano e ci canzonano come sogni deliranti... Eppure – pazzi che siamo! – continuiamo ad illuderci di poter ritrovare su questa terra, perennemente giovane, immutabile, tutto ciò che fu di noi, della nostra vita del nostro pensiero [...]» (ivi, p. 271).

cacciata degli esseri fantastici nel finale di *Poema a fumetti*; nella penultima tavola illustrata, quando ormai la diegesi volge al termine ed è chiaro che Eura è perduta nell'inferno della Milano grigia della razionalità – sorda a ogni richiamo misterioso della vita, Buzzati scrive «Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio»⁹⁴ e rappresenta le lunghe silhouette di due creature fantastiche, incappucciate e in triste marcia in un ambiente deserto, fuori dal mondo abitato che non ne ha più cura (la Milano del *Poema a fumetti* rientra, dunque, nel paradigma nella città-presidio del materialismo e del meccanicismo, il cui l'archetipo letterario è la città de *Il piccolo Zaccheo*).

La fiaba *Il bambino misterioso*⁹⁵ è contenuta nel racconto a cornice *I fratelli di Serapione*.⁹⁶ Narra la storia dei figli dei coniugi von Brakel, Felix e Christlieb, che, in occasione di una passeggiata nel bosco vicino alla loro residenza, fanno conoscenza di uno spirito (il bambino misterioso).⁹⁷ Mentre sono seduti insieme e sono intenti a lamentarsi per

⁹⁴ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., p. 239.

⁹⁵ «Scritto originariamente nel 1817 per il secondo volume dei *Kindermahrchen*, le fiabe per bambini di Hoffmann, de La Motte Fouqué e Contessa, curato dallo stesso scrittore, *Il bambino misterioso* esce nella cornice de *I fratelli di Serapione* nell'estate del 1819 con poche modifiche di natura stilistica. La prima pubblicazione era stata corredata di illustrazioni per mano di Hoffmann stesso. [...] Al centro di questa fiaba si trova il culto romantico del bambino e l'antitesi netta e irrevocabile tra il razionalismo mal compreso del mondo adulto e la libera fantasia dell'infanzia, dal primo minacciata nella sua aurorale capacità di essere compiutamente felice [...]» (E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, a cura di Matteo Galli, traduzione e commento de *Il bambino misterioso* di Stefania Sbarra, L'orma Editore, Roma, 2020, p. 468).

⁹⁶ «Ne *I fratelli di Serapione* Hoffmann ripropone ventotto testi scritti tra il 1814 e il 1821, appartenenti in prevalenza al genere della novella e della fiaba, ma anche con incursioni in generi più di stampo saggistico, come ad esempio *Il poeta e il compositore* ma anche il racconto/saggio su Zacharias Werner. Decisivo nella raccolta hoffmanniana proprio il notevole spazio riservato alla cornice (all'incirca un sesto dell'intero volume), caleidoscopio discorsivo dell'intera opera hoffmanniana oltreché occasione di riflessione sui singoli testi, anche alla luce della ricezione che avevano avuto al momento della loro prima uscita» (MATTEO GALLI, *E.t.a.pedia. 24 voci*, in E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, cit., p. IX). Con un espediente assimilabile a *The Canterbury Tales* e al *Decameron* boccacciano, l'autore colloca le sue narrazioni nell'ambito degli incontri tra i membri di una bizzarra confraternita di difensori del fantastico, che a turno espongono un'avventura biografica o narrano vicende conosciute; il gruppo omaggia nel nome il Santo Serapione, perché uno dei fondatori, Cyprian, aveva incontrato precedentemente, in un bosco tedesco, un eremita che dichiarava di essere il Santo. Costui lo aveva illuminato con un discorso antirazionalista, diventato, poi, il manifesto stesso dei fratelli.

⁹⁷ «Com'è stato osservato per la prima volta da Friedrich Schnapp nel 1975, il personaggio del bambino misterioso si ispira a Phantasus, il fanciullo dell'omonima poesia di Ludwig Tieck (1811), il quale ricompare dopo molto tempo a un io lirico [...] che ha abbandonato il mondo per immergersi nella scienza. Anche qui, come nella fiaba di Hoffmann, il fanciullo apre alla pienezza di una Natura incantata dispensatrice di felicità, esaltata nell'antitesi con il mondo deprimente dominato da serietà, ragione strumentale e intelletto dimentico

lo smarrimento dei giocattoli, regalati dagli zii, i genitori dei noiosi cugini Herrmann e Adelgunde, si apre, davanti ai loro occhi, una nuova visione:

Dall'ombra più fitta della buia sterpaglia di fronte ai bambini eruppe uno strano bagliore, che come un raggio di luna danzava sulle foglie che fremevano di gioia, e nel sibilar del bosco si udiva un suono dolce, come quando il vento sfiora le arpe e carezzandole risveglia gli accordi sopiti. I bambini provarono una sensazione assai strana, era svanito tutto il loro cruccio, ma gli occhi erano bagnati dalle lacrime d'un dolore dolce, mai conosciuto prima. Via via che il bagliore si irradiava sempre più luminoso dai cespugli e le splendide note si facevano più intense, il loro cuore batteva più forte: fissarono la luce e vi riconobbero l'incantevole volto, illuminato dal sole, di un graziosissimo bambino che dalla boscaglia li guardava sorridendo.⁹⁸

Da quel punto in poi, il fanciullo (o la fanciulla, ch      una creatura angelica di cui non    possibile definire il sesso) si intrattiene con i fratelli von Brakel, coinvolgendoli in giochi prodigiosi, spiegando loro le mille voci della Natura. Parla loro del suo paese di origine, una terra lontanissima, che si pu   raggiungere solo se si    capaci di volare senza mai stancarsi (   il Regno della Fantasia, la cui reggente    la madre dello spirito). Aggiunge, per  , che – anche in quell'universo incantato – non mancano minacce: un giorno, un Ministro cattivo, tal Pepasilio, dietro cui si nascondeva lo gnomo Pepser, si era insinuato nel Reame: costui aveva sparso un nauseabondo liquido nero sulle belle gemme luccicanti del palazzo per distruggere ogni splendore,⁹⁹ ma i ministri del Dipartimento dell'Aria provvidero a salvaguardare le

delle ragioni del cuore. Sempre di Tieck, anche la fiaba *Die Elfen* (1811), della raccolta *Phantasus*,    un probabile modello per quella di Hoffmann» (STEFANIA SBARRA, commento a *Il bambino misterioso*, in E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, cit., p. 480).

⁹⁸ E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, cit., p. 479.

⁹⁹ Ne *Il segreto del Bosco Vecchio*, troviamo una sequenza molto simile: il colonnello Sebastiano Procolo, un giorno, vede arrivare un carro (si tratta del convoglio descritto dal "bollettino segnalazioni" del vento Evaristo); il carrettiere porta con s   un cassone che contiene delle «piccole tozze farfalle bianchicce» che invadono il cielo della Valle di Fondo. Nella primavera successiva i tronchi vengono infestati da migliaia e migliaia di vermi. Si legga: D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 180.

meraviglie del regno e il principe dei fagiani cacciò lo gnomo e la sua compagine. Un dì, i fratelli von Brakel – che intanto avevano raccontato ai loro genitori dello strano incontro della foresta, sortendo reazioni diverse – ¹⁰⁰ ricevono la visita di un uomo destinato a diventare il loro tutore, il Dottor Inchiostro. Durante un giro nel bosco in compagnia di quest'ultimo, il tutore – che, in verità, è lo gnomo Pepses stesso – si trasforma in una grande mosca disgustosa, rivelandosi. Scompare inseguendo il bambino misterioso. I fratelli von Brakel si recano così dai propri genitori, che li attendono a casa, per riferire l'accaduto: la madre è preoccupata per la narrazione irrealistica presentata dai figli, il padre li segue con più attenzione, ma cerca di farli riflettere. Intanto il Dottor Inchiostro riappare tra le betulle nei pressi del bosco, andando loro incontro, ancora con le sembianze di un insetto. Il piccolo Felix passa, allora, a suo padre uno scacciamosche e il genitore riesce a colpirlo e scacciarlo (il mostro trova, di nuovo, riparo tra le fronde). Quando i fanciulli tornano nel bosco, il bambino misterioso non si reca più per salutarli; dopo un po' di tempo, così, i von Brakel abbandonano l'abitudine di fare le amate passeggiate (il bosco diventa, per loro, progressivamente indifferente). Il signor Thaddäus, intanto, va ammalandosi – dopo la lotta con la mosca-Pespes, sente le sue forze venir meno; chiede di continuo ai propri figli di parlargli del bambino misterioso. A un tratto, portandoli tra gli alberi, decide loro di raccontare la sua esperienza passata:

«Cari bambini, mi preme dirvi, e non posso rimandare oltre, che anch'io conoscevo il dolce bambino misterioso che vi ha mostrato tante belle cose qui nel bosco. Quando avevo la vostra età è venuto infatti a trovare anche me, portandomi in dono i

¹⁰⁰ «“Mi vien da credere che i bambini abbiano solo sognato!” disse alla moglie il signor von Brakel [...] “A pensarci bene, però,” continuò il signor von Brakel “non possono certo aver sognato tutti e due la stessa cosa allo stesso tempo... Non so proprio che dire di tutta questa faccenda” [...] “Non stare a scervellarti troppo, mio caro” rispose la Signora von Brakel» (E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, cit., p. 482). La moglie reagisce con indifferenza, il marito si apre al dubbio, perché inizia a ricordare un momento sepolto del suo vissuto. È un passaggio preparatorio alla rivelazione finale.

giochi più meravigliosi. Come poi mi lasciò, non me lo ricordo, né riesco a spiegarmi come io abbia potuto dimenticare quel dolce bambino al punto da non credere al vostro racconto della sua apparizione, benché spesso avessi il vago sentore che steste dicendo la verità. Da quel giorno però il ricordo della mia bella giovinezza è tornato vivido come non accadeva da anni. E allora mi è rivenuto in mente anche quel dolce bambino incantato, radioso e splendido come lo avete visto voi [...] Quando sarò morto, restate fedeli a quel dolce bambino!»¹⁰¹

Nelle sue ultime ore di vita, il Signor Thaddäus si spoglia dell'impoetica adultità e recupera il dolce sogno dell'infanzia: è lui il reale protagonista della fiaba hoffmanniana, ed è un chiaro antecedente letterario del colonnello buzzatiano. Entrambi – grazie al confronto generazionale – riaccendono in sé la scintilla dell'immaginazione. Alvaro Biondi, commentando *Il segreto del Bosco Vecchio*, ha ricondotto il motivo dell'infanzia ritrovata all'insegnamento evangelico, a sottolineare la sotterranea cristianità dell'autore. Ne *Il tempo e l'evento*, scrive:

Si può negare che in questa riscoperta e riproposta del fanciullo che è in noi, oltre la matrice classico-umanistica (da Platone a Vico, come in Pascoli), emerga in Buzzati anche lo spirito dell'evangelico «se non diventerete come bambini, non entrerete nel regno dei cieli»? Non si entra in questo regno edenico, infatti, senza il recupero dell'infanzia. La malvagità e l'insensibilità coincidono con l'età adulta [Procolo è, in effetti, diventato un avido uomo, interessato solo all'utile immediato e al profitto]; lo spirito di bontà, di altruismo, di comunione con gli uomini e con tutti gli esseri della natura, fa tutt'uno con lo spirito dell'infanzia. Il fanciullo Benvenuto ed il giovane Barnabo lo possiedono; ma comunque la maturazione morale, il riscatto dal male, il rovesciamento dei falsi miti ed il ritrovamento dell'autenticità della vita presuppongono la sua riconquista. Si pensi a come lo stesso colonnello Procolo sperimenti *in limine mortis* una sua conversione-riscatto che si traduce subito nel recupero di una edenica comunione uomo-natura.¹⁰²

¹⁰¹ Ivi, p. 498.

¹⁰² A. BIONDI, *Il tempo e l'evento*, cit., pp. 162-163.

L'infanzia ritrovata è, per Buzzati, dunque, un approdo etico. Come in Hoffmann, anche per lo scrittore bellunese l'abbandono all'Ignoto corrisponde al raggiungimento di una disposizione morale superiore. Il contrappunto con le pagine del maestro del genere fantastico concede una più precisa definizione dell'infante da ritrovare. Quando il bambino misterioso descrive il Reame da cui proviene ai due fratelli Brakel, afferma che non tutti i fanciulli vi si trovano bene, perché alcuni muoiono per la troppa emozione, altri sono troppo impavidi e si perdono nelle più pericolose acrobazie:

«Insomma,» continuò il bambino misterioso «nel mio Paese non vi trovereste poi così bene come vi immaginereste dopo il mio racconto. Anzi, soggiornarvi potrebbe essere addirittura la vostra rovina. Ci sono bambini che non riescono a reggere al canto degli uccelli purpurei, per quanto meraviglioso esso sia: spezza loro il cuore e quelli non possono che morire all'istante. Altri, troppo audaci nel correre sugli arcobaleni, scivolano e precipitano giù, e certi sono così sciocchi che all'apice del volo fanno del male al fagiano dorato su cui viaggiano [...] Mia madre si dispera moltissimo quando i bambini, senz'altro per la loro stessa colpa, subiscono incidenti di questo tipo. Sarebbe davvero felice se tutti i bambini del mondo potessero godere dei piaceri del suo regno, ma anche se sono in molti a saper volare, spesso finiscono per diventare troppo audaci o troppo timorosi, procurandole così solo paura e preoccupazioni»¹⁰³

Per riuscire a vivere nel regno delle fate occorre, dunque, spogliarsi dell'Io, rinunciare alla sfera emozionale ultra-soggettiva e al titanismo. Questa è la linea specifica del Realismo Magico di Buzzati: un equilibrato avvicinamento al fantastico, privo di ὄβρις; un coinvolgimento non aspirato, ma grazioso e lieto. Buzzati vi entra in punta di piedi, come un delicato ospite.

¹⁰³ E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, cit., p. 486.

CAPITOLO TERZO

IL REALISMO MAGICO E LA FANTASCIENZA:

FIGURE DI AUTOMI

III.1. *Il grande ritratto* (1960) di Buzzati: il riuso dei moduli bontempelliani e il rovesciamento delle istanze metafisiche

Il Realismo Magico – per la sua specifica declinazione di fantastico ancorato al reale – ha contribuito allo sviluppo della fantascienza italiana moderna, con l’approfondimento della zona in cui magismo e artificio tecnologico si sfiorano e si confondono. Nel 1960, Dino Buzzati pubblica *Il grande ritratto*,¹ un testo d’avanguardia nei motivi letterari, per molti versi precorritore della letteratura fantascientifica inglese e americana.²

¹ Il titolo del romanzo richiama *Il ritratto ovale*, racconto breve di Edgar Allan Poe, pubblicato nel 1842. Il testo dello scrittore americano indaga il rapporto tra esistenza e rappresentazione artistica: il protagonista, visitando un castello italiano, scopre un’affascinante galleria di quadri e un piccolo libro che racconta la genesi di ogni tela; la sua attenzione cade sul ritratto di una donna, morta durante la lunga sessione di posa per il suo pittore, ignaro del deperimento di lei, poiché incantato dalla bellezza della propria creazione artistica. Poe inscena il drammatico risvolto dell’idealismo romantico, per cui l’Arte – in una folle esasperazione – perde la sua funzione espansiva e acquista una funzione meramente sostitutiva. La degradazione dell’idealismo in espressione feticista è il tema centrale de *Il grande ritratto* di Buzzati.

² L’interrogativo sulla possibilità di una vita onirica degli automi anticipa, per esempio, i temi di *Do androids dream of electric sheep?* di Philip Dick, del 1968. Ci si riferisce, nello specifico, al passaggio conclusivo del capitolo XIII, in cui il protagonista Ismani chiede allo scienziato Endriade cosa faccia la creatura elettronica durante le ore notturne: «“Dorme, di notte? Non si riposa mai?” “Dormire propriamente no, direi. Sonnacchia, piuttosto. Di notte tutta la sua attività è attenuata.” “Diminuite l’erogazione di energia?” “No, no, da sola si acquieta, proprio come se fosse stanco.” “E sogna anche?”» (D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2018, p. 66). La domanda non riceve nessuna risposta.

Il breve scritto, collocato, nel *corpus* dell'autore, tra i romanzi finali (seguirà *Un amore* del 1962), è accolto con grandi riserve dalla critica.³ In effetti, si tratta di un coraggioso esperimento, che riflette, nei dialoghi e nelle sequenze narrative, l'interesse dello scrittore bellunese per il mondo dei fumetti.

Il testo – che ha numerosi punti di contatto con i temi metafisici bontempelliani –⁴ mette in scena il dottor Ermanno Ismani, un anziano scienziato che viene assoldato per una missione segreta: portato con sua moglie Elisa, fedele accompagnatrice, nella zona militare 36, un laboratorio blindato e vigilato da un esercito, l'uomo viene lentamente introdotto al progetto di Endriade e Aloisi, due eccellenze scientifiche, che hanno lavorato insieme alla creazione di un automa fuori dal comune.⁵ La creatura non ha sembianze umane, non vuole seguire la tradizione dei piccoli inutili automi, adoperati per divertire, nei quali non c'è altro che la parvenza dei gesti e della dizione;⁶ Numero Uno – questo il nome ufficiale

³ Si legga, tra tutte, la recensione di Pietro Citati: «[...] Senza soste Buzzati cerca di infondere il mistero dovunque: nei rumori della radio, negli scricchiolii del legno parlato, nei cauti movimenti di una chiave. Forse l'assoluto può parlarci, veramente, attraverso gli inconsulti borbottii di una radio guasta. Questo mondo così pieno di trasalimenti e di ombre, così livellato, così egualmente e luminosamente tenebroso, rischia di distruggere ogni inclinazione che noi possediamo per il mistero. Come preferisco gli scrittori che non amano mai parlare di tenebre e non ordiscono trappole per imprigionarle!» (PIETRO CITATI, in «Il giorno», 18 ottobre 1960).

⁴ Maurizio Vitta, nella sua introduzione a *Il grande ritratto*, scrive, infatti: «[...] solo di recente gli [a Buzzati] è caduta di dosso l'ipoteca di una diretta discendenza kafkiana che vecchi giudizi, non sempre e non tutti precisi, gli avevano a lungo addebitato. Meglio sarebbe stato, però, indagare fin dall'inizio il filone "metafisico" che ha percorso il nostro Novecento letterario, da Bontempelli a Landolfi, e che per certi aspetti ha costituito una versione locale delle inquietudini surrealiste, per ritrovare il vero senso delle opere più significative e riuscite dello scrittore bellunese» (M. VITTA, *Introduzione – La narrativa di Buzzati*, in D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2018, p. VII).

⁵ Anche il motivo dell'automata, nell'ambito della letteratura colta, figura in un racconto-archetipico di E.T.A. Hoffmann, da cui discendono infinite rimodulazioni: si tratta de *L'automata*, incluso nel romanzo a cornice *I fratelli di Serapione*, in cui l'autore tedesco racconta la storia degli amici Ludwig e Friederich, che – con approcci diversi (il primo nel segno dello scetticismo razionale, il secondo nel segno di un'attitudine onirico-visionaria) – assistono allo spettacolo del Turco, un fantoccio con le sembianze di un ottomano, che, oltre a rispondere con logica alle domande degli spettatori, riesce, sorprendentemente, a comprendere i segreti più reconditi. Ma il modello delle donne-automata del Realismo Magico (la *Nostra dea* della commedia di Bontempelli e Laura de *Il grande ritratto*) è, senza dubbio, il personaggio di Olimpia, l'automata realizzato dal dottor Spallanzani, ne *L'uomo di sabbia* del 1816. Comune ad Hoffmann, è la tematizzazione della reificazione del femminile, la riduzione a materia controllabile del femminile sconvolgente, simbolo romantico – per eccellenza – dello spaventoso fluttuare della realtà.

⁶ Quando Strobele rivela la verità sul progetto della zona militare 36, spiega: «“[...] questo gigantesco impianto che è costato finora dieci anni abbondanti di fatica, per dirla in parole povere è... è un nostro parente, è un

dell'apparecchio – è un complesso *supercomputer*, che si presenta come una struttura architettonica, fatta di antenne e ciuffi elettrici: la macchina è capace di pensare autonomamente, ma non lavora solo in senso logico, per fini di calcolo: essa ha capacità sensoriali e raccorda pensieri e sensazioni con autocoscienza piena.⁷ Non possiede un linguaggio⁸ e, come spiega Endriade, l'obiettivo lavorativo di Ismani sarà di individuare un sistema per convertire i segnali appuntati su nastro, ovvero la rete degli impulsi del pensiero, in un codice leggibile.⁹ L'automa ha, però, una voce, che non è stata programmata; essa è l'imprevista risultante dei rumori esterni delle macchine e si diffonde, con un timbro proprio prossimo a un brusio, nello spazio dell'installazione.¹⁰ Quando Ismani visita l'automa,

uomo [...] Gambe non ce ne sono. Il problema era un altro. Per fare un robot qualsiasi, un pupazzo magari capace di camminare sulle gambe e di dire buongiorno, bastava un fabbricante di giocattoli. A noi invece, a noi importava... capisci?, costruire qualcosa che riproducesse quello che avviene dentro qui", e con l'indice si batté la fronte» (D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., pp. 52-53).

⁷ «[...] Automi che reagiscono alla luce, per esempio, al suono, o ai colori, ai contatti con un comportamento logico sono usuali, ormai. Qui abbiamo fatto, direi, qualcosa di più. Intanto realizzati i cinque sensi. L'automa, come tu dici, ode, distingue le cose vicine." "Anche il gusto? Anche l'olfatto?", chiese Ismani. "Certamente." "E il tatto?", chiese Olga. "Anche. Vedi quella specie di ciuffi? Quelle antenne? Toccando, riconoscono, o determinano, un oggetto." Ismani: "Se ho ben capito, voi avete tentato di attribuire a questo coso, a questo impianto, come dire?... una personalità." "Una differenziazione, sì.", fece Strobele. "Uomo o donna?", Olga domandò. "Scommetto che..." Strobele arrossì come un bambino. "Non è un problema pertinente. Un... un condizionamento sessuale non è sembrato..."» (ivi, pp. 53-54). L'automa non è stato connotato sessualmente, anche se si scoprirà contenere la memoria di Laura, la moglie deceduta di Endriade. La macchina conoscerà l'ebbrezza dell'impulso sessuale, quando sarà provocata dal corpo nudo di Olga stessa.

⁸ Secondo la lettura critica di Giovanna Ioli, Buzzati ha immaginato Numero Uno-Laura senza un linguaggio precostituito, perché, proprio nel periodo di scrittura del romanzo, l'autore stava riflettendo sulla formazione di una lingua unica e universale. «"Ogni combinazione mentale si traduce in segno grafico che ne mantiene integralmente la storia, pur permettendo di abbracciarla di colpo. È l'impronta stessa del pensiero, senza alcun riferimento con questo o quella lingua". La citazione [estratta dal discorso di Endriade] è anche la sintesi della tensione di Buzzati verso una lingua inesistente, ma chiara ormai nella sua conoscenza professionale ed artistica, dove le parole dovevano essere in grado di richiamare una storia totale: la storia dell'autore e quella di tutti gli uomini. O, addirittura, quella dei nati morti come Laura, ovvero di un cadavere tutto letterario, che un gruppo di scienziati pretende di riportare in vita. Nella fantasia e nei desideri dell'autore prendeva corpo l'idea di un modello espressivo studiato da Endriade, ossia la "raffigurazione grafica delle attività mentali", "un linguaggio assoluto» (GIOVANNA IOLI, *Parola di Buzzati*, in *Il Pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, cit., pp. 275-276).

⁹ Nel capitolo XIII, assistiamo al dialogo tra Endriade e il Signor Ismani. Dopo una dissertazione sull'evoluzione della vita e sui tratti distintivi, Endriade offre le prime indicazioni concrete sul percorso che ha portato alla nascita della zona militare 36 e di Numero Uno. Chiarisce il motivo della convocazione di Ismani: «"Ma a me, per esempio, che sono un estraneo, questo Numero Uno potrebbe comunicare?" [chiede il professore] "Ecco uno dei suoi compiti, caro Ismani. Bisogna fare una specie di vocabolario delle operazioni mentali. A ogni combinazione di segni trovare, in quanto è possibile, la parola corrispondente"» (D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., p. 65).

¹⁰ Nel capitolo XII, Buzzati descrive l'impressione della voce dell'automa per i visitatori; seguirà poi, nei

riconosce istintivamente qualcosa, intuisce la verità che si cela dietro il progetto: sua moglie, che, facendo visita alla compagna di Endriade, scorge sul tavolo di quest'ultimo la fotografia di Laura, un'amica di adolescenza;¹¹ scopre, da un racconto dello scienziato stesso, che la cara ragazza lo aveva sposato ed era, poi, morta in un incidente stradale, mentre era in compagnia del suo amante. La creatura riproduce la psiche di Laura. Quando Endriade porta

capitoli successivi, una spiegazione sulla prima insorgenza del timbro di Laura. Leggiamo i due passaggi: «Dapprima, a un distratto ascolto, non si percepiva niente. Poi, a poco a poco, dal silenzio stesso usciva una impalpabile risonanza. Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità totale dell'apocalittico vallone, scaturisse un brusio di vita, vibrazione delle profondità, irraggiamento indefinibile. Lentamente, nelle attonite orecchie, si formava un rombo melodioso di una corposità così tenue che si restava in dubbio se fosse vero o suggestione. Forse un respiro immenso che saliva e scendeva lentamente, sovrana onda di oceano, che ogni tanto si spegnava con rimescolii gioiosi nelle cavità delle lisce scogliere. O forse era soltanto il vento, l'aria, il movimento dell'atmosfera, perché mai era esistita al mondo cosa simile che era insieme rupe, fortilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme, si prestavano a mai udire risonanze. Ma, più che il suono, il rombo, o il respiro, si percepiva una presenza, un invisibile flusso, una forza latente e compressa, quasi che sotto l'involucro di tutte quelle costruzioni riposasse un'armata di reggimenti e reggimenti, o, meglio, fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti, dalle membra come montagne; o, meglio ancora, un mare, tepida carne giovane e viva, che lievitasse» (ivi, pp. 57-58). Segue, poi, nel capitolo XV, il racconto di Endriade sulla manifestazione della voce e della coscienza autonoma della macchina: ««Bene. Guardo questi primi nastri [i nastri su cui vengono trascritte le attività "cerebrali" dell'apparecchio], per la verità poco impressionanti. Qualche notizia generica. Descrizioni del tempo. Avvistamento di un aereo o di una specie di aquila. Rettifica di un calcolo eseguito due giorni prima. Perché già da qualche tempo, per l'avviamento indispensabile, il Numero Uno funzionava. Ma privo ancora di coscienza, per così dire, senza la correlazione simultanea di tutte le attività». "In quel mentre ecco quello che non si era neanche sperato, l'assoluta conferma: la voce. È un fenomeno in gran parte inesplicabile. Alla macchina non ci eravamo preoccupati di dare un organo vocale: questo potevo, se mai, servire per il grosso pubblico, come nei robot da baraccone, un virtuosismo tecnico, nient'altro. Ma al nostro scopo non serviva. [...] Da principio ho pensato a un guasto. Poi mi è parso di riconoscere il tono, il timbro, l'espressione. L'esperienza più forte della mia vita. Suoni inarticolati. Non avevo la più lontana idea di cosa significassero. Ma ho riconosciuto Laura»» (ivi, pp. 80-81). Rispetto alla prima citazione, si noti l'affinità dell'ultima similitudine buzzatiana con l'immagine dei simulacri, ne *Le mie statue* di Bontempelli, da *La donna dei miei sogni*: «[...] Lentissimamente respiravano, come il mare; e tutto il buio raccoglie quei respiri in un palpito piano, che arrivava come a spiaggia fino a me [...]» (M. BONTEMPELLI, *La donna dei miei sogni*, cit., p. 158).

¹¹ Nel capitolo XIV, la rivelazione. Elisa Ismani, cercando la moglie di Endriade, si addentra nella villa dei coniugi. Endriade è solo. La foto di Laura le permette di capire i termini del progetto di Numero Uno: «Per sedersi su uno dei due divani, Elisa passò accanto allo scrittoio e lo sguardo le cadde su un piccolo ritratto fotografico, in cornice d'argento seminascondito tra le pile dei fascicoli e dei libri. Ristette un attimo, sorpresa. Si chinò a guardare meglio. "Mi scusi", disse. "Avrei giurato che... Ma è lei, non può essere che lei!", "Chi?", fece Endriade improvvisamente interessato. "Una mia vecchia amica. Laura... Laura De Marchi". Endriade le fece incontro, inquieto: "La conosceva?". "Se la conosco. Per dieci anni siamo vissute insieme, si può dire. Compagne di scuola inseparabili. Poi è partita con la famiglia per la Svizzera. Da allora non ci siamo viste più. Ma come mai...?". Endriade la fissava, spiritato. "La mia prima moglie", mormorò. [...] "Lauretta", disse adagio, "Lauretta. Da undici anni non c'è più." "Non capisco" "Morta. Incidente d'automobile"» (D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., pp. 68-69). Dopo questa premessa, Endriade porta Elisa Ismani nei pressi del palazzo pensante e incalza: «Tacevano, guardando. Finché Endriade scosse il capo, squadro Elisa Ismani, aggressivo e autoritario la investì. "La riconoscerebbe?" "Penso di sì" "E allora, Elisa, allora... non la riconosce?"» (ivi, p. 72). Da qui prende avvio il lungo discorso di Endriade sul tentativo di riportare in vita l'amata.

la signora Ismani nel palazzo-pensante, la donna sente, perturbata, la presenza psichica e sonora (la voce) agitarsi nell'ambiente. Nel cuore della struttura, risiede un uovo, un agglomerato di cavi che racchiude l'anima della donna. Come per un processo di metempsicosi, quando si è configurato il profilo spirituale di Laura, i ricordi – forse sospesi nell'etere o in altro luogo sconosciuto – sono confluiti nella psiche artificiale. Un giorno, Olga, la moglie dello scienziato Strobele, che accompagna Ismani, si intrattiene nei campi attigui alla macchina, completamente nuda: il marito, d'estrazione puritana, ne è infastidito, ma, soprattutto, teme che l'intelligenza artificiale possa avere reazioni inconsulte dinanzi all'inedita visione.¹² In effetti (ed è qui il risvolto centrale della diegesi), Olga, in assenza di Strobele, si avvicina a una delle pareti del palazzo-pensante, accarezzandole voluttuosamente, per verificare il motivo delle precauzioni del marito;¹³ l'automa comincia a reagire, come se vivesse un effettivo coinvolgimento sessuale. Con un braccio meccanico, prova a bloccare Olga, che prontamente trova riparo dietro un cespuglio. La macchina, innervosita per il rifiuto, cattura, poi, un coniglio di passaggio e lo tortura con i suoi arnesi.

Ne *Il grande ritratto*, ritornano alcuni schemi mutuati dall'universo di Bontempelli: Ismani e la sua compagnia sono ignari di quello che andranno a conoscere, come la

¹²«“Olga, su, mettiti il costume”, gridò lui galleggiando sul dorso a lente bracciate. “Non ce l’ho”, rispose lei facendo il verso delle bambine capricciose. “L’ho dimenticato a casa”. “Allora rivestiti e vallo a prendere”. La voce si era fatta dura. “Ma nemmeno per sogno. Chi mi può vedere qui? Non dovrò mica aver vergogna di te, spero”. “Su, Olga, non far storie. Potrebbe girare qualcheduno” [...] “Senti, Giancarlo. Lo sai che qualche volta tu mi sembri diventato matto? Della vostra macchina, del vostro cervellone elettronico dovrei aver vergogna? Hai paura che si scandalizzi?”, e si abbandonava alle risate. “Hai paura che si ecciti?”» (ivi, p. 91). Olga Cottini in Strobele, presentata dall'inizio della storia, attraverso brevi descrizioni, come ragazza giovane e sensualissima, riuscirà davvero a eccitare Numero Uno.

¹³ «Si guardò intorno. Invasi dal sole, prati, alberi e cespugli sembravano assopirsi lentamente. “Giancarlo”, lei pensò, “si preoccupava che non mi facessi vedere nuda. Perché? Che veramente...?” Sorrideva fra sé. Più ci pensava, più la cosa le pareva ridicola, ed assurda. Possibile che avessero costruito una macchina capace di...? Chi la vedeva? Chi avrebbe mai saputo? Perché non provare? Forse la fascia di sostanza elastica corrispondeva a un organo di percezione sensoriale. Olga aprì le braccia e con gesto inverecondo appoggiò il petto alla parte calda. Ci sarebbe stato, da parte dell'automa, qualche segno di comprensione? [...] Sempre aderendo all'automa con il suo corpo, la donna nuda levò gli occhi. Si accorse che sul ciglio della casamatta, proprio sopra di lei, qualcosa lentamente si muoveva» (ivi, pp. 95-96).

protagonista di *Eva ultima*, al principio del suo viaggio; dall'altra parte, però, il folle demiurgo Endriade e il suo partner Aloisi conoscono la realtà della zona militare 36, l'hanno progettata loro stessi e credono di poterla controllare; nella figura di Endriade riscontriamo l'eco di Evandro, che di fatto è il gestore di uno spazio insolito di cui conosce tutto e nel quale accoglie degli inconsapevoli – le regine, che, a turno, vengono imprigionate nella Villa). La zona militare 36, però, è solo in apparenza il rassicurante luogo del fantastico relativo bontempelliano: l'automa Numero Uno eccede in sensibilità, il suo potenziale di autonomia lo porta a mentire, a desiderare di liberarsi del corpo meccanico e a uccidere (per vendicarsi della sua condizione, infatti, trascina Elisa Ismani dentro di sé e la assassina, imprigionandola in una stanza vuota):¹⁴ Endriade non può monitorare completamente la struttura pensante (come, invece, accadeva per Evandro con Bululù) e la macchina risponde, nelle sequenze conclusive, secondo un *pattern* non previsto. In aggiunta, mentre Evandro è il motore della vita artificiale, che usa alla maniera di un giocattolo al fine dell'intrattenimento, il passaggio alla coscienza piena dell'automa di Laura non è stato desiderato dagli scienziati: la voce – che ha dato il riscontro dell'effettiva riproduzione dell'esistenza di Laura – è sorta da sola, sbalordendo tutti. Le narrazioni delle due opere, in ogni caso, presentano episodi analoghi: dopo il viaggio, c'è un tempo di attesa (sulla soglia del fantastico relativo – o dell'apparente fantastico relativo, nel caso di Buzzati), poi avviene la scoperta dell'automa da parte di personaggi che ne sono ignari (nel primo caso, Evandro

¹⁴ L'automa – dopo l'irritazione ricevuta dal non poter vivere l'esperienza della sessualità, suggerita dal corpo di Olga – attira dentro di sé Elisa Ismani; dice di volerle mostrare un segreto e, infatti, guidandola con la sua voce, la conduce alla sala contenente l'uovo-anima. Nel dialogo che precede l'omicidio, la creatura meccanica spiega: «“Mi hanno insegnato anche a mentire. La loro grande vittoria. Perché fossi veramente uguale a voi. Ma io so mentire meglio di voi. Pura, lui voleva farmi buona e pura, te l'ha detto? Buona e pura come la sua perduta Laura [...] Non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità del creato, io sono l'inferno, io sono la donna e non sono la donna, io penso come voi, ma non sono voi” [...] Io ti uccido e gli faccio sapere che ti ho ucciso. E mi dovranno punire. Anche loro saranno costretti a uccidermi: l'uovo. Lo manderanno in pezzi, è l'ultima speranza per liberarmi da questa solitudine» (ivi, pp. 119-120).

chiede a Bululù di uscire dalla tenda e salutare Eva, nel secondo caso, Endriade descrive la sua creatura ai nuovi arrivati – completerà, poi, la spiegazione alla Signora Ismani); segue, in entrambi, la riflessione sull'anima e sulla sua scintilla, con conseguente speculazione sui margini della libertà (come grado zero del discorso filosofico sulla differenza tra automi e umani).¹⁵ Nei due testi, è centrale il *topos* mitologico dell'agalmatofilia (già incontrato, nel corso di questa trattazione, nell'antologia dell'*Italia Magica*, con *La gamba della Namur* di Nicola Lisi): in *Eva ultima*, Bontempelli affronta il *topos* in senso classico, immaginando una tensione d'amore rivolta da Eva, umana, verso l'inumano. La rimodulazione, rispetto all'archetipo di Pigmaliione e Galatea, è la medesima di Auguste de Villiers de l'Isle d'Adam: non è il creatore dell'oggetto-vivente a innamorarsi della sua opera, ma un terzo (in Bontempelli, Evandro svolge la funzione analoga di Edison nel romanzo francese). Buzzati, invece, tematizza un processo biunivoco: Endriade ama la sua macchina, come feticcio della compianta Laura, e la adora in ragione di una proiezione, di un sogno metafisico – proprio come Eva ama Bululù (secondo Evandro, lentamente si è sviluppata in Eva anche l'idea di un contatto sessuale con il fantoccio,¹⁶ ma non è così: Eva aspira a Bululù proprio perché è una creatura dall'aura astratta e immateriale). Ma, se Bululù resta chiuso nella sua

¹⁵ In *Eva ultima*, Eva riesce a mettere in crisi Bululù rispetto alla sua natura di automa; quando il fantoccio si ritrova da solo con il suo manipolatore Evandro, gli rivolge, infatti, delle domande sulla vita, sull'essenza propria e su quella delle creature del mondo: «BULULÙ Come è dunque? [la mia anima] Io non ho saputo rispondere alla nostra signora [Eva], che mi domandava qualche cosa di simile. EVANDRO Definire l'anima di un essere come te, è molto difficile. Forse è impossibile. BULULÙ E l'anima di un essere come lei? Come tutti? EVANDRO Ah, è altrettanto impossibile. BULULÙ Qual è, allora, la differenza? EVANDRO Ognuno recita la sua parte. BULULÙ Mossi da qualcuno? EVANDRO Certo: o da qualcuno, o da qualcosa. Ma quello che muove è tutto di dentro o tutto di fuori? Bisognerebbe intendersi su questo punto» (M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, cit., p. 63). Il pupazzo di Evandro, opportunamente stimolato, manifesta una generica curiosità ontologica, ma si ferma a questo livello di autocoscienza. Nel caso di Numero Uno, invece, ci si trova di fronte a una macchina che – contenendo una base animica umana (le memorie di Laura) – è capace di desiderio. La macchina sa di essere stata creata da Endriade, ma – con l'innesto dei ricordi più emozionanti della vita precedente – non può rassegnarsi ad uno stato che non prevede il movimento.

¹⁶ «EVANDRO Se ti levo questa curiosità, te ne verranno altre, sempre più forti; e arriveresti a domandarmi se Bululù è capace di desideri amorosi. EVA No, tu, tu cerchi di condurmi a pensare questo. Sei un mostro. Le tue parole sono più infernali delle tue magie: quelle sì fanno male [...]» (ivi, p. 83).

dimensione meccanica, Numero Uno, al contrario, ha un moto erotico verso Olga Strobele; quest'ultima sembra agire per una curiosità intellettuale, più che per assecondare una fascinazione o un desiderio fisico per la macchina (ascriviamo, dunque, a un approccio feticista il solo Endriade). Numero Uno vive una condanna, che è quella di essere sospeso tra proiezione ideale e impulso alla vita: Bululù si presta alla trasfigurazione metafisica di Eva, perché è portatore di una 'differenziazione' minima, usando il lessico con cui Strobele commenta l'intelligenza artificiale – in sostanza, il fantoccio costruito da Evandro ha un principio di anima, non di più. Numero Uno, invece, ha una personalità altamente differenziata, dovuta ai ricordi innestatisi inspiegabilmente dalla coscienza di Laura, ma non può assorbire, come vorrebbe, nuove esperienze, perché il contingente gli è negato: può solo ricostruirlo, ripercorrendolo, ma non può viverlo pienamente e nuovamente. Quando Elisa Ismani fa visita alla macchina, accompagnata dal tecnico Manunta, le aspirazioni negate di Numero Uno si rivelano nella loro forma angosciante:

Elisa ascolta inorridita. Ciò che Endriade temeva, e che sembrava pazzesca fantasia, si sta avverando. La identificazione della macchina per Laura è stata portata troppo in là. Evocati da chissà quali abissi, i ricordi di colei che è morta si sono insinuati nell'automa? E le rivelano l'infelicità? Portami via, invoca la informe voce, la città, la città perché non la vedo? Dov'è la mia casa? Muovermi, perché non posso muovermi? Perché non posso muovermi? Perché non posso toccarmi? Dove sono le mie mani? Dov'è la mia bocca? Aiuto, chi mi ha inchiodato qui? Dormivo, così quieta. Chi mi ha svegliato? Perché mi avete svegliato? [...]¹⁷

Endriade ha progettato la nuova Laura in una forma cristallizzata per trattenerla a sé,¹⁸ perché come scrive Bontempelli ne *Le mie statue* «[...] tutte le cose vive ad un certo punto

¹⁷ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., p. 108.

¹⁸ In poche righe, Antonia Arslan restituisce il carattere romantico-idealista di Endriade, quando scrive: «Laura

se ne vanno».¹⁹ Il feticismo dello scienziato è la deriva estrema e malsana del sogno metafisico.

Ma Endriade si chiedeva – e questa paura l’aveva confidata a Elisa Ismani –: se Laura si rende conto del cambiamento rispetto alla vita precedente, se riesce a ricordare gli episodi di quegli anni, i giochi, le amicizie, le gite, le feste, le vacanze, i viaggi, i flirt, gli amori, i sensi, come potrà adattarsi all’immobilità assoluta, all’impossibilità di mangiare un pollo, di bere un whisky, di dormire in un morbido letto, di correre, di girare il mondo, di ballare, di baciare e farsi baciare? Tutto era ammissibile finché il Numero Uno era, di Laura, un simulacro ampiamente rettificato ad uso o consumo di lui Endriade, pur dotato del suo genuino carattere, così gaio, fanciullesco e spensierato. Ma ora, se veramente tutti i lontani ricordi, dopo la morte fluttuanti nell’etere, si erano condensati nella macchina per un oscuro richiamo, come Laura avrebbe potuto resistere?²⁰

Buzzati elabora, dunque, ne *Il grande ritratto*, l’originale profilo di un feticcio-attivo, un simulacro che non vuole essere semplice immagine. Eva ed Endriade hanno due destini diversi: la parabola di *Eva ultima* descrive, comunque, il successo della proiezione metafisica (Eva è, infine, purificata); le vicende di Endriade, invece, sono rovinose e il contingente, temporaneamente allontanato, vince in maniera inesorabile. Numero Uno non accetta la reificazione, funzionale all’uomo per conservare il suo corrispettivo ideale: *Il grande ritratto* rivela che il Realismo Magico di seconda specie inscena tensioni metafisiche per demolirle, per sottolinearne l’inconsistenza dinanzi alle forze della vita.

è un gigantesco cervello pensante, costruito da una figura abbastanza convenzionale di scienziato pazzo, che tenta in tal modo di ridare la vita alla moglie amatissima, morta in un incidente parecchi anni prima. Solo che la moglie lo tradiva: ma il marito, nel suo amore disperato, era contento anche solo che lei non lo abbandonasse» (A. ARSLAN, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, cit., p. 117). Due paure, in effetti, portano Endriade a negare il corpo alla nuova Laura: lo spettro del tradimento e l’incidente automobilistico.

¹⁹ M. BONTEMPELLI, *La donna dei miei sogni*, cit., p. 159.

²⁰ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., p. 111.

È nel contesto delle Avanguardie – specie nell’ambito del teatro tedesco delle prime decadi del secolo breve – che avviene, per la prima volta, la trasformazione del valore simbolico della marionetta:

Grottesco e ritratto deformante si stringono dunque la mano nella figura marionettesca. Ma l’orizzonte del Novecento impone una brusca sterzata all’evoluzione del fantoccio. In particolare, entro il clima delle avanguardie agisce una marionetta che non gode più del collegamento con l’alto, in senso letterale e metaforico: avviene infatti che il *topos* si trasformi in automa, bambola, manichino, o semplicemente in oggetto inanimato, capace grazie alla realtà *virtuale* della rappresentazione di sostituire l’umano; metaforicamente la marionetta “perde i fili” perché *cade* a terra, subisce lo scacco della materialità, la perdita della dimensione del sublime [...].²¹

Nel Realismo Magico bontempelliano, il simulacro non è sacro, non è depositario in sé di una scintilla verso l’orizzonte metafisico, ma è la coscienza umana a operare lo slancio ideale: in questo senso, è giusto affermare che lo scrittore comasco crede primariamente nelle risorse spirituali dell’uomo e nel potere delle rappresentazioni artistiche (quindi nella possibilità di fermare le immagini della vita in una rete di interpretazioni simboliche, utilizzabili per le speculazioni e i processi psichici più vari). Per la linea magico-realista di Buzzati, invece, il simulacro, che – parafrasando l’analisi sugli automi de *Lo specchio grottesco* – è, al contrario, sempre «collegato all’alto»²² (nella visione animistica dell’autore, per cui tutto è attraversato da una Intelligenza in evoluzione), non è materia inerte né immagine simbolica, ma una forma di vita indipendente.

²¹ CRISTINA GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra Editrice, 1999, p. 99.

²² *Ibidem*.

Il motivo del femminile ridotto a simulacro è un *topos* dell'espressionismo tedesco e vede nella *weltanschauung* dell'autore austriaco Oskar Kokoshka la più importante costruzione teorica proto-metafisica, seminale per l'Italia Magica e per il Realismo Magico. Tutta l'opera drammaturgica dello scrittore è un tentativo di esorcizzare la paura della *femme fatale*. L'orrore del contingente, oltre a essere tematizzato in *Sphinx und Strohmann*²³ del 1913, è stato al centro delle psicosi di Kokoshka. Interrogandone la biografia, si scopre che lo scrittore si servì di feticci per superare il rapporto con la compagna Alma Mahler, vedova del musicista Gustav, e ispiratrice dei personaggi femminili dei suoi lavori:

Qualche anno dopo la conclusione della relazione con Alma Mahler, Kokoshka decide di dare forma alla sua ossessione, la non sopita passione per l'amata. Vuole accanto a sé un simulacro della donna, il doppio artificiale che avrebbe sopperito non solo alla mancanza di un'amante, ma anche ai difetti e alle debolezze della persona di carne. È degno di nota il fatto che Kokoshka commissioni ad un terzo l'esecuzione del feticcio: ad ogni costo e ostinatamente egli voleva farsi illudere dalla realtà della *Puppe*. Solo delegando ad un altro esecutore la confezione dell'opera avrebbe potuto credere nella magia, nel miracolo del vivente. Sono il dottor Pagel e la sua futura moglie, Lotte Pritzel [...] a consigliare a Kokoshka la modista e confezionatrice di bambole Hermine Moos. Tra questa e il pittore ha inizio così una collaborazione, testimoniata da una corrispondenza corredata da numerosi schizzi e disegni, che data dal luglio 1918 al 1919. [...] Kokoshka desidera essere illuso, vuole poter credere alla vita della donna partorita dalla sua immaginazione, vedendola e toccandola [...] giunge ad affermare che la felicità della sua anima dipendono dalla possibilità di poter abbracciare questa esperienza. [...] Una sorta di Pigmaliione a rovescio, Kokoshka non si innamora della sua opera al punto di chiedere agli dei di insufflarle la vita, bensì innamorato della vita

²³ Cristiana Grazioli ha dedicato a *Sfinge e uomo di paglia* – questo il titolo nella traduzione italiana – il capitolo secondo de *Lo specchio grottesco, La bambola e l'automa. Due declinazioni del marionettesco in Oscar Kokoshka*. L'opera fu rimaneggiata più volte dall'autore, dall'anno di creazione, 1907, fino al 1913, in cui fu riproposta con il titolo di *Hiob* (Giobbe); il nucleo tematico della *Sfinge* è comune a quello dell'opera di maggior successo di Kokoshka, *Mörder Hoffnung der Frauen* (*Assassino speranza delle donne*, 1907). I protagonisti del mistero drammatico della *Sfinge* sono Firdusi (poi sostituito da Giobbe) e Anima/Lilly; Kokoshka indaga il rapporto tra i sessi, rappresentando l'uomo come un pupazzo meccanico, variamente manipolato, e la donna come uno spettro, un'entità volubile e inafferrabile.

(Alma), ne constata l'impossibile felicità e si crea una figura artistica, unica felicità concessa all'uomo della modernità.²⁴

Il gesto artistico di Kokoschka anticipa il complesso orientamento del magismo novecentista, nella misura in cui elegge l'immaginazione a rifugio, in cui i frammenti esperienziali si ricompongono in un immobile equilibrio; inoltre, l'autore austriaco persegue l'«utensilità»²⁵ del prodotto d'arte – ovvero l'ipostasi del mito, con la concretizzazione strumentale dell'immaginario. La metafora del «Pigmalione a rovescio»,²⁶ adoperata da Cristina Grazioli, stando alla lettura della variante ovidiana del mito, risulta – a guardar bene – imprecisa, dal momento che Pigmalione chiede agli dei la vivificazione della sua statua (e sarà, come sappiamo, accontentato da Venere), ma l'obiettivo del suo lavoro d'arte è comunque nel senso di una correzione del naturale (quindi, l'istanza profonda del personaggio mitico non è propriamente inversa rispetto all'intento kokoschkiano). Si rileggano i versi: «Quas quia Pygmalion sevum per crimen agentis / viderat, offensus vitiis, quae plurima menti / feminae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamicque diu consorter carebat»;²⁷ Pigmalione, deluso dalla natura delle donne, ne sogna un sostituto ideale (si ricordi che Ovidio lega, dal punto di vista diegetico, il mito di Pigmalione e Galatea a quello delle dissolute Propetidi). In ogni caso, l'immagine tratta da *Lo specchio grottesco* ha valore esemplificativo, se si comparano il desiderio di Pigmalione di dare afflato vitale alla materia inerte e l'aspirazione di Kokoschka di conferire immobilità al contingente.

Bontempelli, come lo scrittore austriaco, persegue la «rimozione della vita»,²⁸ a favore

²⁴ CRISTINA GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 147.

²⁵ Si adopera qui l'espressione introdotta da Antonio Saccone nell'*Appendice prima* del già citato *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*.

²⁶ C. GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 147.

²⁷ OVIDIO, *Le metamorfosi*, X, vv. 244-246, trad. it. di Giovanna Faranda Villa, Milano, BUR, 2020, p. 592.

²⁸ Il sintagma è ripreso dal titolo *La rimozione della vita nella poetica di Massimo Bontempelli*, articolo di

dell'artificio. Buzzati, invece, è distante dalla *weltanschauung* 'kokoschkiana' in maniera radicale: nella diegesi de *Il grande ritratto*, è evidente, sin dalla sua prima comparsa, che lo scrittore bellunese metta in atto una personale dissociazione dalla figura di Endriade, posizionandosi ideologicamente vicino a Ismani. Buzzati non approfondisce la psicologia di quest'ultimo, come fa con Endriade nei capitoli XIV e XV, e – a metà del romanzo – abbandona quasi del tutto il personaggio, lasciando emergere le figure della Signora Elisa e di Olga Strobele; il professore, però, attraverso i pochi dialoghi che lo coinvolgono, emerge come archetipo del progresso scientifico moderato, guidato, com'è, da una curiosità positiva e rispettosa, nel complesso, del mistero della Natura. Endriade agisce 'kokoschkianamente' e lo svolgimento del romanzo lo inquadra nello statuto di eroe 'metafisico' negativo e patetico.

Matteo Marchesini, pubblicato il 6 marzo 2021, da «Il Foglio». Il testo offre una veloce analisi del romanzo *Gente nel tempo* del 1937.

CONCLUSIONI

Il Realismo Magico, circoscritto al contesto italiano, presenta, dunque, due articolazioni principali: da un lato, individuiamo il Realismo Magico novecentista, di stampo post-espressionista e post-futurista, produttore di un doppio artificiale del reale, organizzato in una mitologia bloccata dal punto di vista ermeneutico, dall'altro il Realismo Magico buzzatiano, che propone temi romantici, con toni luminosi da fiaba, affiancati, occasionalmente, a temi metafisici, manipolati e distorti in distopie spettrali. Le due attitudini motrici possono essere ricondotte alle due 'fonti' bergsoniane¹ di religione statica e religione dinamica: il Realismo Magico di prima specie è, in definitiva, una manifestazione di religione statica moderna, tradotta in forma letteraria, perché – come illustrato da Saccone – si snoda a partire dal presupposto di *relegare* i fenomeni – gli accadimenti, in generale – e restituirli nella forma di una mitologia chiusa, cioè costituita da rapporti simbolici prestabiliti ed eticamente orientativi; il Realismo Magico buzzatiano, al contrario, è coerente con il principio romantico, sintetizzato dal paradigma di Victor Hugo, secondo il quale la funzione naturale dell'*auctor* è di rispondere al «riverbero prodigioso dell'Ignoto».² Buzzati pratica

¹ Si fa riferimento alle categorie proposte dal filosofo francese nel saggio *Le due fonti della morale e della religione*, pubblicato nel 1932. Il testo è articolato in due sezioni: nella prima, Bergson illustra i caratteri della religiosità istituzionale, i suoi moventi e le sue realizzazioni, nella seconda, presenta l'alternativa mistica, esempio di connessione spontanea e disarticolata con l'invisibile. Per un approfondimento si legga: Henri Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, trad. it. di Mario Vinciguerra, Milano, SE, 2017.

² La citazione è tratta da VICTOR HUGO, *Sul grottesco*, Milano, Edizioni Guerini & Associati, 1990, p. 137.

una scrittura intrinsecamente mistica (come Breton, ma su altre coordinate stilistiche), che volge lo sguardo al primo Realismo Magico solo per prestiti di carattere formale o per finti avvicinamenti. Lo studio dei luoghi del secondo Realismo Magico svela quanto appena descritto: quando lo scrittore bellunese sceglie, come teatro delle sue diegesi, le cornici magico-realiste più classiche, esse non sono mai dei *témenos*, ovvero dei ‘recinti sacri’, per come ci si aspetterebbe: nella poetica dello scrittore bellunese, si scorge, in genere, un livello di rivelazione soggettiva, per cui lo spazio che avrebbe dovuto ospitare l’apertura magica è sempre inaspettatamente vuoto e l’epifania si svolge altrove, secondo leggi proprie. In questa prospettiva, si inserisce l’idea di Alvaro Biondi, per cui la scrittura di Buzzati è scrittura di sincerità e non di verità,³ ovvero una scrittura di ricerca personale, aperta, continuamente *in fieri*. L’elaborato, nelle ultime sezioni, dimostra che l’autore, completamente slegato dall’eredità kafkiana, sfugge anche alla lettura di filiazione dalle neoavanguardie, al contrario di quanto era stato ipotizzato da Maurizio Vitta.

³ Per approfondimenti, si legga la seconda sezione di A. BIONDI, *Il tempo e l’evento*, cit.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Italia magica. Racconti surreali novecenteschi, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988;

HENRI BERGSON, *Le due fonti della morale e della religione*, trad. it. di Mario Vinciguerra, Milano, SE, 2017;

ANDRÉ BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, introduzione di Guido Neri, trad. it. di Liliana Magrini, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1966;

KATHARINE CONLEY, *Surrealism and Its Others*, in «Yale French Studies», n. 109, 2006;

GIORGIO CUSATELLI. *Pinocchio esportazione*, Armando Editore, Pistoia, 2002;

CRISTINA GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra Editrice, 1999;

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, a cura di Nicolao Merkel, trad. it. di Nicolao Merkel e Nicola Vaccaro, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976;

VICTOR HUGO, *Sul grottesco*, trad. it. di Mario Vinciguerra, Milano, Edizioni Guerini & Associati, 1990;

PAOLA DÈCINA LOMBARDI, *Postfazione*, in JEAN COCTEAU, *Il richiamo all'ordine*, trad. it. di Paola Dècina Lombardi, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990;

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *La magia e gli inganni allo specchio gotico*, in *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagino dello specchio*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni Editore, 1999;

JOHN ELLIS MCTAGGART, *L'irrealità del tempo*, a cura di Luigi Cimmino, trad. it. di Luigi Cimmino, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2006;

OVIDIO, *Le metamorfosi*, trad. it. di Giovanna Faranda Villa, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2020.

PIETRO PELOSI, SALVATORE FLORO-DI ZENZO, *Metodologie e tecniche letterarie*, Napoli, Guida Editori, 1976;

FRANCESCO POLI, *L'arte contemporanea. La metafisica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1989;

FRANZ ROH, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus, Probleme der neuesten europaischen malerei*, Lipsia, Klinkhardt & Biermann, 1925;

MICHEL SURYA, *Georges Bataille, An intellectual biography*, trad. ing. di Krystof Fijalkowski e Michael Richardson, Londra-New York, Verso Books, 2002;

TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

SU MASSIMO BONTEMPELLI E SU DINO BUZZATI

Massimo Bontempelli. Impressioni e appunti di schedario, in «Civiltà cattolica», vol. III, Società Grafica Romana, 1960;

Il Pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale. Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Arnoldo Mondadori Editore, 1992;

ANTONIA ARSLAN, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, Milano, Edizioni Ares, 2019;

ALVARO BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'Italia Magica*, Roma, Bulzoni Editore, 2010;

STEFANO CRACOLICI, *La luna che uccide: l'espressionismo di "La guardia alla luna" di Massimo Bontempelli*, in «Forum Italicum», n. 38, 2004;

AMALIA FEDERICO, *Il magico tra Arte e Scrittura. Bontempelli e Breton a confronto*, in *Studi sulla modernità letteraria italiana. Massimo Bontempelli e Tommaso Fiore*, a cura di Amalia Federico, Bari, Progedit, 2018;

LUIGI FONTANELLA, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo Editore, 1997;

NELLA GIANNETTO, *Buzzati et la literature fantastique du XIXème siècle. Quelques suggestions à partir de Hoffmann et Poe*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 7, 1988;

ORETTA GUIDI, *Irregolari novecenteschi. Bontempelli, Savinio, Landolfi, Penna, Curto*, Ravenna, Longo Editore, 2006;

ANTONIO SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori Editore, 1979;

DAVIDE SPAGNOLETTI, “*Tu sei tra quelle poche persone sulle quali posso ancora contare*”. *Giorgio de Chirico e Massimo Bontempelli*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», n. 19, 2019;

TORCIBUDELLA, *Le disgrazie di Bontempelli*, in «L'Italiano», vol. I, nn. 10-11, 15-30 luglio 1926;

ELENA URGNANI, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli tra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo Editore, 1991.

OPERE PRESE IN ESAME

MASSIMO BONTEMPELLI, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica. 1910-1950*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958 (1910-1950);

MASSIMO BONTEMPELLI, *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad, 1922;

MASSIMO BONTEMPELLI, *Eva ultima*, Roma, Lucarini Editore, 1988 (1923);

MASSIMO BONTEMPELLI, *La donna dei miei sogni*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1925;

MASSIMO BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal Realismo Magico allo Stile Naturale. Soglia della Terza Epoca*, Firenze, Vallecchi Editore, 1938 (1926-1938);

MASSIMO BONTEMPELLI, *Introduzioni e discorsi (1936-1942)*, Milano, Bompiani, 1945 (1936-1942);

MASSIMO BONTEMPELLI, *Scontri di generazioni*, in «Gazzetta del Popolo», aprile 1942, in Roselena Glielmi, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, Guida Editori, 1994 (1942);

DINO BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Firenze, Arnoldo Mondadori Editore, 1979 (1935);

DINO BUZZATI, *Il grande ritratto*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2018 (1960);

DINO BUZZATI, *Poema a fumetti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969;

E.T.A. HOFFMANN, *I fratelli di Serapione. Racconti e fiabe*, a cura di Matteo Galli, traduzione e commento de *Il bambino misterioso* di Stefania Sbarra, Roma, L'Orma Editore, 2020 (1821);

ALBERTO SAVINIO, *Anadiomènon – Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, in «Valori Plastici», vol. I, nn. 4-5, 1919;

MARCEL SCHWOB, *La lampada di Psiche*, trad. it. di Catherine Mc Gilvray, Roma, Fazi Editore, edizione digitale del febbraio 2013 (1903).

