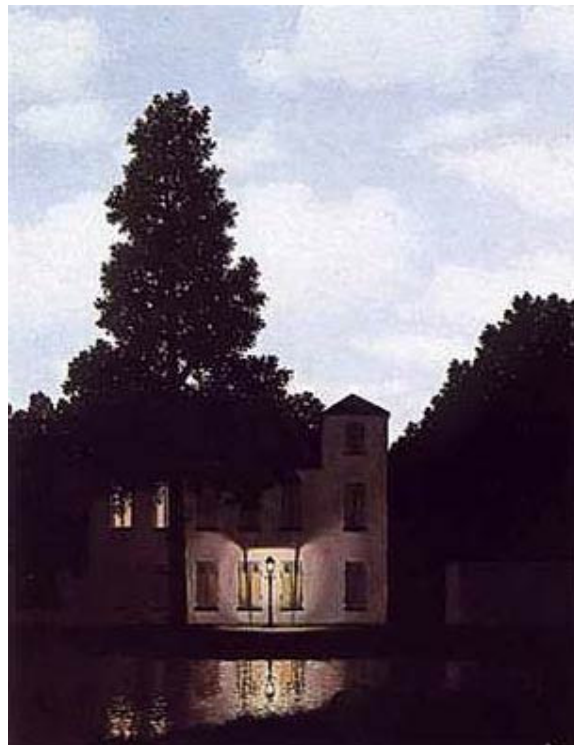


Maria Giulia Poggi

IL SURREALISMO



R. Magritte, *L'impero della luce*

“La natura, che la società borghese non è riuscita a soffocare completamente, ci offre lo stato di sogno, che dà al nostro corpo e al nostro spirito la libertà di cui esso ha un bisogno imperativo”

(R. Magritte)

1. Introduzione: la temporalità del racconto epico e quella del romanzo.

Il romanzo è profondamente diverso dai grandi archetipi del racconto epico, benché il genere sia antico (c'è differenza fra *L'Asino d'oro* di Apuleio, il *Satyricon* di Petronio e il seicentesco *Don Chisciotte* di Cervantes, da cui deriva la struttura del romanzo contemporaneo). Tale differenza si coglie nella determinazione della temporalità del rapporto lettore - testo: nel racconto epico il tempo del mito non ha nulla a che vedere con quello di chi legge: è una temporalità per sempre chiusa ed immobile. Nel romanzo contemporaneo, invece, il lettore riesce ad entrare nella temporalità del testo: il *Don Chisciotte* di Cervantes è un lettore di romanzi che vuole ristabilire il mondo degli antichi eroi; la *Madame Bovary* di Flaubert è anch'essa lettrice di romanzi che descrivono il suo stesso mondo.

Il tempo mitico, inoltre, è un tempo sacro in cui non esiste la dimensione del futuro, mentre il tempo del romanzo contemporaneo è profano e la sua dimensione è stabilita, nonché necessaria, e l'azione sottostà alle incertezze del divenire in quanto il futuro non è ancora dato. Per i personaggi del romanzo non è possibile ambire ad un forma, ad un destino, che nella favola, al contrario, è definito per sempre: Ulisse è l'astuto, Achille vive nel presagio della morte, Elena incarna la bellezza, Nestore è il saggio.

Oggi nessuno scrive più poemi epici o tragedie: si privilegia il dramma o la commedia, poiché comporre una tragedia significa scrivere un'infrazione, una trasgressione nell'ordine del mondo, che deve essere espiata. Se nel Seicento francese, epoca in cui l'ordine del mondo appare inalterabile, è stato possibile per Racine e Corneille scrivere tragedie, in epoca moderna la rivoluzione scientifica di Galileo e Cartesio ha negato l'ordinamento ontologico del mondo, ricostruito razionalmente. In un ordine non fisso, dunque, non è ammissibile la violazione della tragedia.

Solo Manzoni, nel *Cinque maggio*, compone poesia di tipo epico in epoca moderna: dopo di lui, nessuno più proporrà poesia celebrativa alla maniera dell'ode neoclassica, in cui un personaggio storico vivente viene trasferito nel tempo immobile del mito: il rischio è la retorica, la propaganda, l'oleografia più abominevole.

Heidegger (1927) caratterizza il tempo come destinazione, cioè futuro. E' incerto, non formulato e costituisce l'avventuroso per l'uomo moderno, contrapposto al passato, stabilito e concluso.

Hegel osserva che la modernità è il tempo della prosa e che il romanzo è "l'epos borghese". La modernità, pertanto, è il superamento della grande epica e della grande arte intesa come forma di

conoscenza del mondo: quando se ne dichiara la razionalità, basata su un sapere scientifico - tecnologico, il messaggio artistico diventa anacronistico. L'espressione ossimorica "epos borghese", in sé contraddittoria, rivela, pertanto, un mondo basso, quotidiano, comico, una forma senza forma, negazione della fissità temporale della cultura classica.

M. Bachtin ricorda che, accanto all'epos che presenta personaggi di assoluta gravità e altezza, che si propongono alla venerazione del lettore, esiste nel mondo antico anche la forma carnevalesca. Il cui mondo proponeva una cultura alternativa a quella ufficiale. Questa tradizione precristiana continua nel Medioevo e nel Rinascimento, quando culmina con *Gargantua e Pantagruel* scritti da F. Rabelais (1495 - 1553) e in Italia col *Baldus* di Teofilo Folengo scritto in un latino macheronico, irriverente. La cultura carnevalesca è quella del mondo alla rovescia, non è una festa: è una cultura in cui non c'è più differenza di ceto, dove i rapporti padre - figlio, giovane - vecchio, popolani - signori sono totalmente degerarchizzati. Nel "carnevale" il vocabolario è particolarmente ricco e fondato sull'ingiuria¹ che deprime e contemporaneamente recupera l'oggetto dileggiato. La parola carnevalesca non è astratta e ideale: è una parola fisica, corporale, che allude a realtà basse fondamentali che la parola epica non tocca.

Anche la reazione del Romanticismo al Classicismo avviene innanzitutto per contrastare la gerarchizzazione degli stili. V. Hugo reagisce, infatti, dichiarando che in una tragedia non si troverà mai l'espressione "che ora è", intendendo dimostrare come sia esclusa da quel modello la quotidianità. "Che ora è" rappresenta la contingenza, l'invecchiamento, il movimento del mondo non ammesso nell'epica. Il modello carnevalesco, dunque, vede il tempo come ruota².

Un quarto tipo di temporalità è rappresentata dal modello biblico³: non è ritornante, promette un Messia, dunque è una temporalità verticale. Ogni momento della storia preannuncia un evento che la compirà: il Nuovo Testamento è preannunciato dal Vecchio, nella *Commedia* dantesca il mondo va in rovina ma un Veltro lo salverà⁴.

Nel romanzo moderno i personaggi sono problematici e la temporalità è indecisa: il tempo è un problema che non si lascia ridurre in uno schema interpretativo, poiché la modernità non vive di presupposti, di fede, ma di critiche ai propri presupposti. Non ci sono disegni, il personaggio moderno è senza identità poiché essa non può essere fissata. Il romanzo moderno è, quindi, aperto in quanto affacciato su una temporalità aperta.

¹ I relitti di questi linguaggi si riscontrano ancora nel lessico familiare, dove è frequente l'ingiuria come dimostrazione d'affetto.

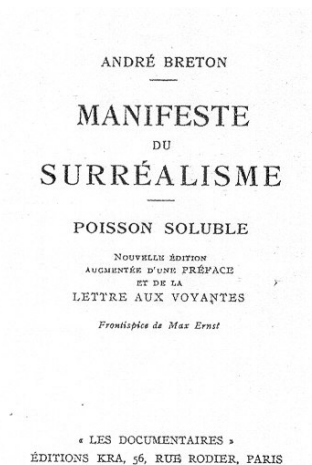
² Ogni stagione dell'anno, ad esempio, rappresenta un'età.

³ Ben esemplificata anche nell'opera dantesca.

⁴ Trattasi della "concezione figurale della storia" che E. Auerbach riprende da Hegel.

Anche i *Promessi Sposi* si configurano come un'opera dirompente rispetto alla grande tradizione precedente. Manzoni scrive un romanzo realistico, i cui protagonisti sono due contadini, personaggi della piccola storia, della quotidianità. Ma, a differenza della tradizione dei generi, che vorrebbe trattate le vicende degli umili nell'ambito della commedia, egli tratta i suoi personaggi seriamente: questa è la grande novità e la prerogativa del romanzo moderno anche in Stendhal e Balzac. Il tempo aperto, incerto della storia e la vita dell'uomo della cronaca ricevono così piena dignità. Ma Manzoni non rinuncia all'ipotesi di una forma, di una composizione finale dei conflitti: pur mantenendo il reale problematico e aperto, sposta in un'altra scena, quella dell'aldilà, la soluzione dei contrasti. Manzoni è un grande scrittore problematico e, non rinunciando all'ipotesi di una forma come possibilità trascendente, sospende all'infinito la composizione del mondo: ciò gli permette di essere estremamente realistico e ironico. Il mondo possibile non riguarda, dunque, la storia, ma solo il mondo privato dei valori.

Per lo scrittore naturalista o verista (Zola, Verga) che ha per modello le scienze, si tratta invece di rappresentare il quotidiano di un'Europa già urbanizzata, ma realizzando nello studio dell'uomo lo stesso rigore che si tiene nello studio delle Scienze. Non si tratta più di una connessione fra storia e soggetto narrativo, ma fra sociologia e scienza. Anch'essi rappresentano il reale, ma nei suoi momenti più foschi, tendendo al un tipo di romanzo "ciclico" (Zola), in cui si tracciano le linee di sviluppo attraverso il tempo e le generazioni secondo un certo disegno, ipotesi finale di forma che poi, come nel Manzoni, non è realizzata. C'è, però, l'attesa di una forma che possa permettere l'ordinamento dei fatti del mondo, che i naturalisti identificano come la forma scientifica. Questo tipo di modello non interessa più allo scrittore del Novecento che si congiunge, preferibilmente, alla tradizione carnevalesca. Nel *Tristram Shandy* di Sterne, libro scoperta del Novecento, infatti, il tempo da raccontare aumenta sempre più e l'oggetto diventa infinito rispetto al romanzo.



André Breton, *Manifesto del Surrealismo*, 1924

2. Prodromi del Surrealismo

Nel racconto di Melville “Baterby lo scrivano”, scritto intorno alla metà del secolo scorso, uno scrivano viene assunto in un ufficio legale, comincia a lavorare per il suo principale scrivendo con grande diligenza. Ma, dopo qualche tempo, alla richiesta di un controllo del suo lavoro da parte del principale, Baterby risponde: “Preferirei di no”: Il principale lascia correre. Si presentano altre occasioni di controllo e Baterby risponde sempre negativamente alle richieste. Il problema si fa angoscioso e il principale decide di licenziarlo, ma allo scadere dei dieci giorni di preavviso Baterby rimane e dice: “Preferirei restare qui”. Non volendo usare la violenza, il principale decide di tenerlo con sé. Ma la notizia di un impiegato un poco strano nello studio non giova alla clientela del principale, che decide di proporre a Baterby di trasferirsi a casa sua e di continuare a lavorare in quella sede. Baterby rifiuta ed il capo si trova costretto ad affittare un nuovo ufficio e a traslocare, lasciando là Baterby, che viene sbattuto sulle scale dal nuovo affittuario. Egli continua, pertanto, a vivere sulle scale, finché i condomini, infastiditi, non chiamano la polizia che l’arresta per vagabondaggio. In carcere l’uomo rifiuta il cibo e non parla con nessuno. Il vecchio principale, sentendosi responsabile dell’accaduto, si reca in carcere a trovarlo. Lo vede nel cortile, seduto a terra, stranamente immobile: Baterby é morto senza lasciare alcun frammento della sua storia precedente. Si fanno ricerche sul suo conto, ma non si trova nulla. Melville riporta una diceria secondo cui questo personaggio avrebbe svolto un lavoro in un ufficio postale: era incaricato di distruggere le lettere indirizzate a dispersi o a morti. É singolare che un uomo che non lascia tracce di sé abbia il compito di distruggere le tracce.

In questo racconto del secolo scorso compare un personaggio dalle caratteristiche novecentesche. La grande invenzione narrativa di questo racconto é, infatti, che non é Baterby (l’istanza individuale) che se ne va, ma é l’ufficio (la stabilità del mondo) che trasloca. Baterby é una struttura individuale che non produce alcuna traccia, contrapposta all’istanza pubblica, l’ufficio, che viene sconfitta da questa resistenza al mondo protratta fino alla morte. Il romanzo novecentesco, così come il racconto di Melville, riforma l’idea di realtà. Il lettore ha un’idea di realtà come già fatto o come possibile. Generalmente il rapporto fra il principio di realtà e quello del possibile prevede che il secondo debba obbedire alle leggi del primo. Ma in un racconto come quello di Melville é la possibilità (Baterby) che decide il mondo: é l’istanza individuale che porta il mondo a spostarsi. Si é rovesciata la logica del racconto per mezzo dell’enigmatico: il possibile mette in forse, rende problematiche le linee del reale. Tutto il primo Novecento modifica radicalmente la nostra

immagine del mondo e anche l'arte figurativa si pone il problema di riformulare la natura, anche dal punto di vista fisico.



René Magritte, "Le modèle rouge"

3. Umorismo , contraddizione e straniamento nella letteratura del Novecento.

“In certi momenti di silenzio interiore, in cui l’anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell’umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell’esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto del nostro silenzio interiore, ci appariva priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d’immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero. Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l’innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c’è qualcos’altro, a cui l’uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d’impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l’impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s’aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? Come portarle rispetto?”⁵

Pirandello parla più volte di “silenzio di cosa”, quando ci si sente di colpo distratti dall’immagine rassicurante delle cose intorno a noi. In questo momento si avverte la percezione di una realtà diversa nella sua dimensione mostruosa: momenti di conoscenza in cui gli schemi, le categorie, le forme con cui costruiamo il mondo si spezzano. Le strutture dell’esperienza del linguaggio non vigono più: ci si trova allo scoperto in mezzo al rischio del mondo quale si affaccia nella sua crudezza, nella sua totale estraneità. La lettura di un simile passo suggerisce una dimensione esistenziale della realtà umana: sono sospesi tutti i criteri razionali di spiegazione dei fenomeni e della realtà, mentre l’uomo si sente investito di una massima responsabilità, non garantita da nulla davanti all’enigma del mondo. La responsabilità umana di fronte al mondo, dunque, non è mai assoluta in quanto esistono regole che pretracciano alcune vie proprie della cultura in cui si vive. Pirandello definisce con queste parole l’enigma dell’individualità ed è per questa ragione che si può ritenere il saggio *L’umorismo* del 1908 come il manifesto della prosa contemporanea in tutte le lingue. A questa data Joyce, Proust e Musil devono ancora produrre i loro capolavori, così come i surrealisti italiani devono ancora assimilare tale lezione anche dai romanzieri russi come Gogol e Dostoevskij.

Uno dei momenti della trattazione pirandelliana è un attacco alla retorica: Pirandello elabora, infatti, la cosiddetta “antiretorica”. La retorica è l’arte della persuasione e nasce perché esistono

⁵ L. PIRANDELLO, *L’Umorismo*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 160 - 161.

proposizioni che non possono essere difese scientificamente⁶. La dialettica, dunque, si applica ad argomenti a quali non si può fornire una risposta univoca, come quelli affrontati dal politico o dall'oratore che non possono reggere il sillogismo. L'oratore, infatti, deve considerare nel suo discorso il punto di vista di chi ascolta e deve sollecitare le ragioni, i convincimenti del lettore o dell'uditore facendo appello alla *doxa*, l'opinione. Pirandello, pertanto, non poteva far altro che condurre un discorso contro la retorica, che si fonda sulla sospensione delle immagini familiari: egli impone assoluta responsabilità di fronte al mondo, teorizzando la scrittura umoristica. Se ad umorismo sostituiamo la parola "dissonanza", è più facile riscontrare questo fenomeno in tutte le arti del Novecento (musica, testi letterari, arti figurative): l'ideale contemporaneo non è più l'accordare, ma il comporre gli estremi.

L'umorismo non coincide affatto con l'ironia, di cui Pirandello distingue due tipi: l'ironia retorica e quella romantica. La prima consiste nell'intendere il contrario di ciò che si dice e ciò che si intende non è mai messo in dubbio. La seconda, invece, consiste nella svalutazione del finito, cioè nel non prendere sul serio quello che si dice, ma quello che si fa. Il romantico, che ha l'idea di una infinità dell'azione del mondo, vede che ogni gesto particolare si annulla nell'infinità; egli è sempre al di là di ciò che compie perché ne coglie la finitezza. La dialettica è proprio l'impazienza della finità per la ricerca di un'infinità. Questo modo romantico d'intendere l'ironia non si distacca molto dal primo tipo, in quanto entrambi partono da un medesimo presupposto: l'infinita positività delle cose (il Romanticismo è profondamente idealistico).

Ma, se nella mente dell'ironico esiste una misura data, l'umorista si trova innanzi al vuoto di ogni misura data: si trova davanti all'assoluto incerto e per questo è potenziata l'angoscia della decisione in quanto implica l'assoluta responsabilità di fronte al mondo. Umorismo, dunque, è mettere in contatto realtà eterogenee, senza mediazione, dopo la distruzione di tutte le immagini che rendono familiare il mondo.

Secondo Bergson⁷ in genere si ride di chi si manifesta in una situazione d'inferiorità rispetto a noi. Il comico sta al di sotto della norma: si ride del maldestro. Ma l'umorista non ride certo di questo; egli, nei confronti dell'oggetto disforme, ha due atteggiamenti: lo trova risibile o lo trova assolutamente serio, problematizzando, in questo modo, l'intero sistema del reale. L'umorista mette a contatto entrambi questi atteggiamenti producendo una parola dissociata con intensità contraria. Ciò fatto, è in discussione il sistema delle nostre abituali valutazioni. È una poetica anticlassica,

⁶ Al contrario del discorso scientifico, rigoroso, vincolante come il sillogismo aristotelico.

⁷ H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1991.

antirealistica, delle dissonanze⁸, come quella che emerge dall’aforisma di Giordano Bruno “in tristia ilaris et in ilaritate tristis”.

Pirandello teorizza la dissonanza, ma nel saggio citato non chiarisce la differenza fra romanzo realistico e il romanzo che lui, alla luce di tale teoria, intende scrivere. Tale differenza emerge invece nel saggio di M. Bachtin *Dostoevskij* (1929). Bachtin definisce la “parola dissociata” di Pirandello come “parola biaccentuata” di tipo freudiano, in cui si riscontrano un’intenzione consapevole e un’intenzione inconscia, pulsione interna che si manifesta attraverso l’essere cosciente. La contraddizione, pertanto, é l’elemento fondamentale del romanzo moderno. Manzoni, Tolstoj, i grandi romanzieri in genere non tentano di eludere le contraddizioni (pena la caduta nel romanzo d’appendice che, pur in tutta dignità, appiana sempre nel finale tutte le contraddizioni). Il grande romanzo non é consolatorio, anche se contiene un elemento fabulatorio che prende immediatamente il lettore, pur richiedendo un impegno nella lettura non superficiale e sicuramente maggiore rispetto al romanzo d’appendice. Ma il grande scrittore “normale”, classico, prende atto delle contraddizioni, magari mettendole a nudo le esaspera, non rinunciando mai ad un disegno finale di riconciliazione delle contraddizioni: non scioglie i dilemmi, bensì propone il loro scioglimento come Manzoni che, alla fine del romanzo, rinvia ad una vita migliore, al di là del mondo contraddittorio. Lo scrittore umoristico, al contrario, non ha più l’ipotesi di una ricomposizione del reale, ma di un disordine definitivo del mondo. In tutta la letteratura del Novecento non é più presente l’idea di composizione: lo stesso Pirandello sostiene che, nel momento in cui il personaggio tende a ricongiungersi in unità, é necessario scomporlo. Gli estremi sono associati senza mediazione ed esplodono.



R. Magritte, *L'invenzione collettiva* (1935)

⁸ cfr. *Baterby lo scrivano* di Melville.

4. T. Landolfi e N. Gogol

Si possono notare concrete realizzazioni delle definizioni di Pirandello e di M. Bachtin riguardo la prosa del Novecento nel racconto di Tommaso Landolfi *Maria Giuseppa* pubblicato per la prima volta nel 1937 nella raccolta *Dialogo dei massimi sistemi*⁹.

“Io, se qualche volta vado a spasso dalla parte di su, come si dice al mio paese, e se passo vicino ai cancelli del Camposanto, penso sempre a Maria Giuseppa. Chissà, forse Maria Giuseppa é morta per causa mia, dodici anni fa. Eh eh, se qualcuno mi conosce di voi, Signori, non mancherà di ridere: - Una donna morta per Giacomo? E che vuol dire? - Perché questo qualcuno non mancherà di ricordarsi del mio naso a peperone, della mia aria da idiota, come dicono. E infatti debbo essere certamente un idiota; perché non mi son mai creduto un idiota e sentii dire a tanti che se mi fossi creduto tale sarei stato un po' meno idiota. Ma, in fede, forse che vale la pena di ragionare su questo? Signori, io vi voglio raccontare come Maria Giuseppa é morta per me. Poiché, sia che si sia, sento che devo raccontarlo a qualcuno e devo sgravarmi di quella specie di rimorso che provavo quando la sentivo rantolare, essa, al lume di un candeliere a becco, dentro quella sua stanza senza finestre, quella che si chiama “camera scura”, a casa mia. Fuori c'era un sacco di gente; le sorelle, le zie e non mi ricordo più chi altro. Oh, perché, infine, di che dovevo provare rimorso? Non é peccato essere conquistato dalle grazie di una donna... Ma giudicate voi stessi.”¹⁰

Il racconto esordisce come una forma di monologo e la narrazione si rivela con un filo tutto spezzato (il *rodotage* per i Francesi). Maria Giuseppa é una serva, una donna orrenda in cui l'amore si coniuga con il ribrezzo. In questo passo già si nota come Landolfi, laureatosi in lingua e letteratura russa nel 1928 e in seguito traduttore¹¹, abbia assimilato la lezione dei grandi romanzieri russi evidente anche nel brano che segue.

“Guardate, io desideravo tanto di trovarmi solo in quella casa, ma perché lo desiderassi, che cosa ci andassi a fare o avessi intenzione di andarci a fare, in fede, non l'ho mai capito. Soltanto verso sera uscivo e andavo da qualche parente, ma tutta la lunga giornata d'estate, ero sempre solo. O meglio, solo no, stavo con Maria Giuseppa”¹²

Il dopo é connesso al prima non solo temporalmente, ma anche attraverso rapporti causali. In tutto il racconto si nota, inoltre, un processo di abbassamento di sé stesso del narratore fino alla conclusione.

“Dimodoché, tanto per finire, adesso sto solo nella casa, solo sul serio, adesso. Una donna viene in fretta per mezz'ora al fare qualche servizio e scappa via, la bestia, non si sa perché. Ma me ne fotto. Vado tutte le sere a spasso e qualche volta arrivo fino al Camposanto, come v'ho detto. Ho trentaquattro anni. Ho finito. Buonanotte, Signori”¹³.

⁹ ora in T. LANDOLFI, *Le più belle pagine*, a c. di I. Calvino, Milano, Rizzoli, 1989.

¹⁰ op. cit., p. 119.

¹¹ cfr. più oltre N. GOGOL, *Racconti di Pietroburgo*, trad. di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1941 e AA.VV. *Racconti russi*, trad. di T. Landolfi, Firenze, Vallecchi, 1960.

¹² op. cit., p. 120.

¹³ op. cit., p. 132.

Landolfi passa da parola a parola senza seguire una tematica. Vuole produrre un racconto disorganizzato, un racconto come dispersione della parola o come ribaltamento: si noti nel passo che segue l'umorismo del cane, in cui è quest'ultimo ad assomigliare al suo padrone di cui emula anche la stupidità.

“Io continuavo, senza rispondere al suo saluto, a tirare sassi ai gatti ed incitavo il cane che era abituato alla manovra e inseguiva già quei così neri velocissimi che diventavano i gatti spaventati. Ho notato tante volte che i cani hanno lo stesso carattere dei loro padroni: è facile plasmare un'anima di cane, senza volerlo. Perciò il mio cane non aveva l'aria spavalda che hanno certi cani degli uomini intelligenti, e se incontrava qualche suo simile lo si vedeva evitarlo con gran cura o, senò, lasciarsi fiutare, sempre con quell'occhio non tranquillo, ma scemo, che è anche il mio, almeno quando mi guardo allo specchio. Però, dove il padrone suo non era vigliacco, e cioè a casa sua, coi gatti, con Maria Giuseppa, anche lui sembrava che acquistasse un coraggio da leone¹⁴”.

È molto significativo, riguardo il tema del ribaltamento, anche il passo in cui Landolfi vuole rendere irricognoscibili, mostruose, le cose comuni. È come se chiedesse come ci si può affezionare alla propria identità.

“Chi la obbligava a rimanere? Veramente essa diceva che era affezionata alla casa (e infatti cercava di far tutto per bene e non mi rubava mai un soldo), ma son belle chiacchiere, si sa. Come si può essere affezionati a una casa che non è la nostra?¹⁵”.

Questo non è, dunque, un racconto semplicemente comico: sono irrisse le immagini normali delle cose che sono banali, ripetitive. Il comico basso diventa surreale in quanto rottura delle immagini comuni delle cose. Questo avviene anche a livello linguistico.

“Maria Giuseppa immosonita era una delle cose più irritanti per me. Essa sembrava che riprendesse allora la sua anima contadina, sebbene fossero ormai parecchi anni che stava in paese e a casa mia, e mi rispondeva male e a grugno duro. Poi piangeva più spesso del solito e per niente; bastava ordinarle, poniamo di passare per una strada che non era la solita, allo scopo di dire, poniamo, questo e questo al tal dei tali, perché essa si mettesse a piangere. E se piangeva, il più delle volte parlava. E, se sempre quando parlava non c'era niente che la potesse trattenere, specialmente quando era addolorata non si poteva a nessun patto arrestarla. Aveva una voce non aspra, ma di un tono un po' alto e io (che sono nervoso) ero orribilmente irritato dai suoi lagni¹⁶”.

In questo passo Landolfi ha spostato il tema sui registri della voce, non potendo spiegare in altra maniera il comportamento di Maria Giuseppa: ha prodotto uno “straniamento”, analizzando sotto un profilo nuovissimo un atteggiamento qualunque. Ma il narratore si spinge oltre: studia perfino la scala musicale dei lagni di Maria Giuseppa.

“Non c'era mai verso: se era interrotta, ricominciava a raccontare i fatti nello stesso ordine, ma, in ogni modo, non era capace di troncar là un discorso e di andarsene. Io sentivo le parole pullulare sotto le mie mani che volevano reprimerle e questo mi irritava molto. Le tirai una volta per questo

¹⁴ op. cit., pp. 120 - 121.

¹⁵ op. cit., p. 122.

¹⁶ op. cit., p. 123.

un piatto in testa, che il Signore me lo perdoni, e poi stetti ad accarezzarla tanto tempo, Maria Giuseppa¹⁷

La narrazione che ne scaturisce é bisociata: davanti a Maria Giuseppa, Giacomo prova due atteggiamenti contrari ed equipollenti tra i quali non si può scegliere. Nei confronti di Giacomo il lettore risponde con un “sentimento del contrario”: posto innanzi alla mostruosità, al lettore rimane la consapevolezza dell’ambiguità che gli viene mostrata.

“In generale, poi, mi pareva che non sapessi mai cosa fare. Forse era quella specie di noia che mi faceva far quelle cose. Però noia non é la parola¹⁸”

La tonalità ambigua, surreale, ove l’oggetto é sempre mortificato, rivela un rapporto complesso con la realtà e anche con coloro che hanno definito alcuni aspetti della realtà con parole illustri. “Noia”, infatti, riporta ad un contesto semantico leopardiano, nel quale il termine allude al desiderio puro della felicità, ad un innalzamento: la “noia” é impazienza della finitezza e attesa dell’infinito. La chiave del racconto di Landolfi é, pertanto l’abbassamento di tutte le parole così come degli atteggiamenti. Nel prosieguo del racconto si nota l’imporsi dell’indecenza e il cane spaventato non é altro che il doppio basso del personaggio che tende progressivamente ad isolarsi a tal punto che inventa una lingua propria per escludere se stesso dal tessuto sociale, fino ad una condizione di totale afasia. L’idiozia del protagonista, indulgendo al puro piacere dei suoni, recupera la libertà dell’individuo, estremamente condizionato nella società, anche a livello linguistico. É un ulteriore rovesciamento, in cui la situazione abnorme, eccentrica, critica diventa la norma¹⁹.

“Poi mi precipitavo gridando in cucina e, poniamo, prendendo per le spalle Maria Giuseppa la circondavo col braccio e le gridavo: - Porci tutti i diavoli, cara, cara! - scandendo le sillabe al ritmo dei miei battiti nervosi. In fede, Signori, sono soddisfatto di questa frase. É una frase come quella che adoperano gli scrittori: io ho letto quasi niente, non ho studiato quasi che arabo nella mia vita, ma, infine, qualche frase come questa l’ho trovata”²⁰.

La frase di Landolfi, creduta stimabile, non é affatto bella: l’ironia del narratore verso lo scrittore e la scrittura rovescia il segno, delineandolo come clownesco, poiché non prende sul serio il testo e propone una sistematica contraddizione con il passaggio da un estremo all’altro senza mediazioni. Il racconto é del tutto arbitrario e sorprendente. Landolfi stesso definisce la diffidenza verso le parole e il loro potere espressivo come “condizione di insufficienza”: poiché la parola comunicativa, razionale é insufficiente a spiegare la realtà, é necessario ricorrere alla parola clownesca, bisociata, perché la realtà é contraddittoria. In maniera intenzionale e critica Landolfi sposta anche

¹⁷ op. cit., p. 124.

¹⁸ op. cit., p. 126.

¹⁹ cfr. il “sentimento del contrario” in PIRANDELLO, *op. cit.* e la “parola bisociata” in M. BACHTIN, *op. cit.*

²⁰ op. cit., p. 127.

l'attenzione dal significato delle parole al loro significante, all'effetto puramente sonoro, che svaluta il primo.

“Maria Giuseppa parlava sempre in dialetto, dialetto serrato, e non capiva che poche parole di italiano: tra queste c'erano quelle che diceva l'arciprete alla chiesa. Ed essa me le riferiva, ma sentite come: se diceva, poniamo, - si deve coltivare la vigna del Signore - induriva e staccava certe consonanti in modo molto buffo l'1 di *del* specialmente era grassa²¹”.

Ma Landolfi non rifiuta solo la lingua razionale e comunicativa: egli prova avversione anche per i modi di raccontare che sono stati sperimentati prima di lui.

“Tante volte, invece, quando mangiavo, la facevo sedere di fronte a me, innanzi alla piccola tavola, e le comandavo di raccontare. Che cosa, non lo sapevo neppure io; però mi inquietavo orribilmente se non diceva nulla. E questo avveniva spesso, specialmente dopo che Maria Giuseppa ebbe visto che qualsiasi cosa dicesse non era mai di mio gusto²²”.

Appare chiaro il suo disagio davanti alla scrittura e alla tradizione del raccontare. F. Schlegel è convinto che il romanzo sia immediatamente anche teoria del romanzo e lo scrittore sia al contempo anche saggista. In questo caso la tradizione e la parola non più comunicative, rivelano la poetica del narratore Landolfi, che non considera valide le categorie di spiegazione del reale attraverso i mezzi noti e consueti dell'oralità e della scrittura. Pertanto egli conferisce una forte carica allegorica e surreale ai suoi scritti, rifiuta la realtà palesando la propria critica sfiducia nei confronti della narrazione. Nell'epoca moderna, età del sospetto, dell'interrogazione, delle non risposte, assume un ruolo preminente il problema dell'interminabilità, della non definizione. Emblema di tutto ciò è *L'uomo senza qualità* di R. Musil, strutturalmente incompiuto. In esso ogni azione è priva di inquadramenti: emerge una totalità dai confini incerti con una conseguente narrazione ininterrotta. Sulla stessa linea di incompiutezza possono essere considerati i romanzi di Kafka.

Dall'opera di N. Gogol, narratore russo della prima metà dell'Ottocento, ha probabilmente desunto il tipo di umorismo con cui egli sottilmente anima i suoi scritti. Nel *Giornale di un pazzo*²³ Gogol narra la storia di un piccolo impiegato, un “umiliato”, come l'avrebbe definito Dostoevskij. È un personaggio d'assoluta insignificanza, che svolge infime mansioni nell'ufficio in cui lavora²⁴ ma che diventa il re di Spagna (nella finzione della sua mente ormai sgretolata) alla fine del racconto. La sproporzione dei due ruoli del protagonista insinua nella narrazione un elemento di per sé umoristico.

“Il caposezione s'è arrabbiato. Appena sono giunto in ufficio m'ha chiamato e ha preso a dirmi: - Di un po', bello, che cosa combini? - Come sarebbe a dire? Io non combino niente, - ho risposto. - Avanti, su, pensaci bene! Non c'è che dire, ormai ci hai più di quarant'anni, sarebbe il momento di

²¹ op. cit., p. 127.

²² op. cit., p. 128.

²³ N. GOGOL, *Racconti di Pietroburgo*, op. cit. (cfr. n. 11).

²⁴ come il Baterby di Melville non è definibile: è un disperso fra gli uffici della burocrazia.

mettere la testa a partito! Ma che ti credi? T'immagini che io non sappia di tutte le tue marachelle? È chiaro che ti piace la figlia del direttore! Ebbene, sta' attento a te, pensa soltanto chi sei tu! Tu non sei altro che uno zero. Quanto ad animo non vali due soldi. E quanto a faccia, guardati un po' nello specchio; come soltanto puoi pensare a una possibilità simile?²⁵

Questo pazzo sognatore quanto più è povero, tanto più si immagina al centro dell'attenzione, reagisce alla realtà gonfiandosi, rispecchiando così un'esigenza di verità profonda della società dei nostri tempi. Egli cerca di affermare la sua ansia di essere contato come uomo e non come nulla: è questa la ragione per cui precipita nel nulla. Il pazzo trascorre gran parte della sua giornata sul letto, che diventa la separazione tra la realtà e il sogno, ma anche il loro punto di congiunzione. I prodromi della pazzia del protagonista si avvertono nel momento in cui egli immagina una corrispondenza epistolare fra due cagnolini, Maggie e Fidele. Nelle lettere i comportamenti umani dei due animali appaiono folli, privi di ogni ragione, ma descritti in forma serissima: il racconto oscilla, pertanto, fra vari contesti semantici e esemplifica il tipo di parola usata da Gogol (e utilizzata sul suo modello da Landolfi) che non è direttamente intenzionale. La parola del senso comune, di cui soffre il pazzo, e la parola alterata, deformante, sono entrambe vere, ma è quest'ultima che risponde alle esigenze profonde del personaggio. È riconoscibile proprio in queste caratteristiche il tratto donchisciottesco che attraversa la letteratura di tipo grottesco fondata su una paurosa oscillazione fra gli estremi.

Pirandello²⁶ sostiene in proposito che Cervantes si immerge nella realtà, descrivendola con grande precisione, e la mente dell'uomo, contemporaneamente, trova in essa la fantasia, il delirio: è questo il tratto distintivo dei personaggi di Gogol e Landolfi fin qui analizzati.

Accanto a molteplici affinità, i due narratori presentano anche differenze peculiari che li contraddistinguono. Nel racconto di Gogol l'autore è implicito e non figura, in quanto il narratore coincide col personaggio: l'autore pertanto si serve di un'intermediazione del narratore. Nel racconto di Landolfi, al contrario, notiamo che il narratore che racconta davanti ad un pubblico immaginario è singolarmente vicino all'autore: in realtà Landolfi sta parlando di se stesso. Ne troviamo conferma nella raccolta *Ombre* del 1954, in cui compare un racconto autobiografico, *La vera storia di Maria Giuseppa*. Nella vita del giovane Tommaso c'era stata una donna semplice, scacciata di casa per colpa sua. Landolfi racconta di essere stato sinistramente profetico in *Maria Giuseppa* riguardo lo stupro della donna, che venne "marocchinata" durante la guerra e morì poco tempo dopo.

“Ivi un tal disutilaccio, o psicopatico, o le due in una, riferisce della propria irrita e vuota esistenza e delle proprie relazione con una casta e divota fante campagnola, brutta e già avanzata negli anni, per la quale si suppone nutra sentimenti che vanno dall'attrazione alla repulsione, la quale è

²⁵ op. cit., p. 171.

²⁶ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, op. cit.

dunque sua vittima, ma in certo senso sua carnefice - posizione divenuta ormai corrente nella letteratura²⁷”.

Nel passo sopra citato, Landolfi propone un rapporto sado - masochistico fra Giacomo e Maria Giuseppa. Egli dubita che ogni cosa sia raccontabile e mira a sconcertare il lettore: tratta ogni cosa ironicamente e produce sconessioni semantiche per indurre il lettore a non prenderlo sul serio. Gogol, al contrario, veicola un’idea di verità profonda con cui il pazzo (e l’autore con lui) guarda il mondo. Nel racconto di Landolfi c’è una maggiore aridità: egli non prende mai sul serio ciò che dice, diffida del linguaggio e della comunicazione, atteggiandosi a provocatore. Egli si rivolge ad un uditore, consapevole di esporre la propria indecenza, provocando chi ascolta; non sa più che cosa è degno di essere raccontato, mentre Gogol, e con lui tutta la tradizione ottocentesca, lo sa bene. La parola di Gogol narratore, infatti, è rinnovante, mentre è la vita artificiale dell’uomo che perverte. La parola occultata, fantastica, è recuperata per rinnovare la vita. La verità in Landolfi esiste come aspirazione, ma è profondamente oscurata dai condizionamenti della vita quotidiana e viene ricercata solo come fuga nella direzione del ribrezzo (v. la raccolta *Il mar delle blatte*). La fuga è, comunque, indeterminata e contribuisce ad accrescere quella “condizione di insufficienza” che coincide con l’incapacità di esaltare la letteratura attraverso parole menzognere come quelle del D’Annunzio nella *Lucrezia Buti*. Landolfi non riesce più a dare un senso agli oggetti che descrive se non attraverso il continuo ricorso al fantastico, al surreale: la sua scrittura è tutta di secondo grado e, procedendo, squalifica e cancella sé stessa.

²⁷ op. cit., p. 305.

APPENDICI

Appendice 1

Notizia bio - bibliografica su Tommaso Landolfi

Tommaso Landolfi nacque a Pico Farnese in provincia di Frosinone nel 1908 e si laureò in letteratura russa all'università di Firenze, dove collaborò a "Letteratura" e "Campo di Marte" stringendo rapporti di collaborazione e amicizia col gruppo degli ermetici. Esordì nel 1937 con *Il dialogo dei massimi sistemi*. Traduttore dal russo e dal tedesco, collaborò al "Mondo" e al "Corriere della Sera"; visse tra il paese natale, Firenze, Roma e Sanremo, dedicandosi esclusivamente al suo lavoro di scrittore, e accreditando l'immagine pubblica del letterato isolato e scontroso, divorato dal demone del gioco, del tutto estraneo - nonostante i numerosi premi ricevuti - ai riti e alle occasioni della società letteraria. Morì nel 1979.

Hanno detto di lui

ITALO CALVINO

In un'opera come quella di Landolfi la prima regola del gioco che si stabilisce tra autore e lettore è che presto o tardi ci si deve aspettare una sorpresa; e che questa sorpresa non sarà mai gradevole o consonante.

EDOARDO SANGUINETI

L'attività di Landolfi è guidata dal "motivo dell'impossibilità", dalla consapevolezza che la realtà delle cose è inconoscibile.

ANDREA ZANZOTTO

È una grazia indefinibile, eppure traboccante, ironica e selvaggia, come sospesa tra un sapere e un non sapere equilibrata in una costante di lieve ebbrezza soffusa in tutta l'opera, che pure sa di essere anche la contraddizione o la contraffazione di se stessa, dalla prima all'ultima parola.

Appendice 2

Notizia bio - bibliografica su Nikolaj Vasilievič Gogol

N. V. Gogol nacque a Soroncintzy nel 1809. Abbandonato il paese, che poi immortalerà in una famosa novella (*La fiera di Soncincintzy*), nel 1830 si trasferì a Pietroburgo, dove trovò un impiego governativo e dove più tardi fu professore in una scuola femminile, disegnatore e commediante. Dovette il suo primo successo alle *Veglie alla fattoria presso Dikanka*, dove si sente il calore della sua terra ucraina. I critici, e specialmente Puskin, dettero molti consigli al giovane scrittore che, inebriato dai primi successi, cominciava a comportarsi presuntuosamente. Nel 1834 pubblicò *Mirgorod*, volume di racconti ispirati all'Ucraina. Un terzo gruppo di racconti ambientati a Pietroburgo (*Il prospetto della Neva*, *Le memorie di un pazzo*, *Il ritratto* nella prima versione), e insieme di saggi critici, uscì col titolo *Arabeschi* nel 1836. Nello stesso tempo pubblicava sul *Contemporaneo* di Puskin altri due racconti: *Il naso* e *Il calesse*. Nel 1836 andò in scena anche *Il Revisore*, una violenta satira contro gli alti funzionari che gli procurò non pochi guai. Nel 1837 scrisse *Il Cappotto*, che molti considerano il suo capolavoro per l'impostazione tecnica, il passaggio e il gioco delle parti e, forse, perché l'ambiguità fra il realistico e il fantastico raggiunge il suo massimo livello. Nel 1842 pubblicò la prima parte de *Le anime morte*, un romanzo concepito secondo lo schema della *Commedia* dantesca e definito "poema" dallo stesso Gogol. Nel 1848, preso da un eccesso di misticismo, fece un non precisato viaggio in Palestina e al ritorno distrusse la seconda parte de *Le anime morte* che aveva composto. Morì a Mosca nel 1852.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AA.VV, *Racconti russi*, trad. di T. Landolfi, Firenze, Vallecchi, 1960
- E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979
- H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1991
- N. V. GOGOL, *Racconti di Pietroburgo*, trad. di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1941
- T. LANDOLFI, *Le più belle pagine*, a c. di I. Calvino, Milano, Rizzoli, 1989
- L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986
- E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965

La nota bio - bibliografica su Tommaso Landolfi é desunta integralmente da:

V. DE CAPRIO - S. GIOVANARDI, *I testi della letteratura italiana. Il Novecento*. Torino, Einaudi, 1994, p. 1044.

Per la nota bio - bibliografica su Nicolaj Vasilievič Gogol si veda:

F. MARIANO, *Introduzione a N. V. GOGOL, Racconti di Pietroburgo*, Milano, Mondadori, 1986.

INDICE

INDICE

	pagina
1. Introduzione: la temporalità del racconto epico e quella del romanzo	2
2. Prodromi del Surrealismo	5
3. Umoreismo, contraddizione e straniamento nella letteratura del Novecento	7
4. T. Landolfi e N. Gogol	10
5. Appendici	16
5.1. Notizia bio - bibliografica su T. Landolfi	17
5.2. Notizia bio - bibliografica su N. V. Gogol	18
6. Indice	21

Relazione al corso di aggiornamento per i docenti di lettere del triennio
Villafranca, 1 aprile 1996