

Alberto Savinio's *Angelica o la notte di maggio*. Techniques of Estrangement between Fantastic and Surrealism

Giancarlo Riccio

Abstract

In this essay, we take into consideration the relationship between the concept of “phantasmic” developed by Savinio in his writings on art, that of “marvelous” proposed by Breton (compared with various definitions of the fantastic), and the dissolution of the traditional novel carried out in *Angelica or the night in May* (1927). Thus, we aim to analyze some stylistic and narrative techniques through which the alienating process is implemented in the writing of Savino. Attention is focused, above all, on issues and forms related to the questioning of optical-perspective normality and on the relationships between alternative reality paradigms. Finally, an attempt is made to develop a satisfactory interpretation of Savinio's anti-novel through a comparison with Sklovsky's reflections in order to highlight its structural ambiguity.

Keywords

Estrangement; Perspectivism; Fantastic; Surrealism; Comic

Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio. Le tecniche dello straniamento tra fantastico e surrealismo

Giancarlo Riccio

Introduzione

Te n'eri accorto che avevo in te una grande fiducia, nelle tue doti di scopritore? E come no! Tu, così pratico, preciso, speditivo, non potevi mancare dall'afferrare la Verità per il naso, inchiodarla con le spalle al muro, presentarla agli spettatori: "Eccola qui, o signori, questa Verità che andate cercando per mari e per monti. L'ho sorpresa nel luogo meno sospetto, in mezzo alla via più diritta, più chiara, dove nessuno si sarebbe sognato di andarla a cercare. La ho ghermita e ve la presento: mirate, o signori, quanto è brutta questa grande ricercata, mirate!". (Savinio 1979: 96)

Il barone Felix von Rothspeer, "protagonista" del romanzo di Alberto Savinio *Angelica o la notte di maggio*, qui si rivolge al servitore Arno, restituendoci l'impressione di stare invece apostrofando il lettore, una tipologia ben specifica di lettore "borghese" che l'autore aveva ben presente. La «Verità», in questo romanzo, non può costituirsi in modo tanto fluido né presentarsi «agli spettatori» in modo tanto diretto, non può essere «afferrata per il naso» o «inchiodata al muro». Il discorso della Verità, nella scrittura di Savinio, è sempre tortuoso e ambivalente (Pedullà dice che Savinio è uno scrittore «*hermaphrodito*», Pedullà 2004: 1149-59), il suo percorso si presenta sempre intervallato da vertiginose discese ed aspre risalite. Non appena si creda raggiunta la cima ariosa e chiara di un olimpo di certezze si viene scrollati giù come i celebri titani esiodei¹; così, quando si

¹ Figure che ritornano nella sua attività pittorica, come nei dipinti *Batisseurs du paradis* (1929) e *Olimpici e titani* (1950); cf. Vivarelli 2003: 22, 38.

è convinti ormai di essersi perduti nell'abisso più oscuro della cecità e del silenzio, il bagliore oscillante della coscienza o della memoria intervengono per riportarci nelle maglie del linguaggio e della comunicazione. Il procedimento straniante può inquadrarsi perfettamente negli intervalli fra alture e abissi, in un continuo ribaltamento tra la forma e l'informe², tra polo della normalità e polo dell'anormale, in un delirio che non ha tregua proprio perché la differenza precisa tra punto di riferimento e punto di deragliamento va sfumando continuamente fino ad annullarsi del tutto. Proprio su questo aspetto l'articolo vorrebbe soffermarsi: con quali modalità viene concretizzato questo processo di straniamento tutto particolare, attraverso quali tecniche discorsive e quali procedimenti retorici, e quali rapporti tutto questo può intrattenere con il concetto di *depaysement* e quello di «meraviglioso» fondamentali nel discorso surrealista bretoniano. Una particolare attenzione sarà dedicata ai fenomeni della comicità (in tutta la vasta gamma di sfumature che questa può conoscere nel testo) e dell'elemento soprannaturale, nel tentativo di definire il ruolo di questi elementi nel più ampio contesto del procedimento straniante³.

² Savinio, nella *Prefazione a Tutta la vita* del 1946, prende le distanze da un certo tipo di surrealismo: «Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza non ha ancora organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente» (2011: 11). Come vedremo, anche se solo attraverso brevi accenni, il surrealismo "puro" non può essere ridotto al solo «rappresentare l'informe». La ricerca dei surrealisti si arroverà proprio attorno a queste problematiche, e sul come restituire il funzionamento del meccanismo del pensiero inconscio, attraverso la scrittura automatica, per poi unificarlo con il resto della «personalità» psichica e sociale (Breton 1966; 1983). Potremmo riassumere le differenze in quest'altro modo: mentre il discorso surrealista, almeno nella sua fattispecie teoria bretoniana, cerca di isolare i due momenti, ossia quello della rappresentazione dell'informe attraverso l'automatismo e la sua reintegrazione nel discorso della coscienza, in Savinio questi due momenti sono restituiti sinteticamente in un solo gesto, già mescolati nella sua scrittura ibrida e, proprio per questo, *hermaphrodita*.

³ Nella nostra ricerca effetti stranianti ed effetti fantastici si sono spesso presentati come fenomeni paralleli dal punto di vista formale/percettivo, a prescindere dalla presenza di temi e figurazioni soprannaturali o di per sé connotabili come

Inoltre, focalizzare l'attenzione sui motivi e le immagini legati ai fenomeni dell'ambiguità dello sguardo, della deformazione prospettica e della continua fluttuazione dei punti di vista ci aiuterà a penetrare nel cuore del processo con cui Savinio riesce a rendere "strani" oggetti, soggetti e situazioni e a realizzare la visione metafisica del reale.

1. L'antiromanzo, il «meraviglioso» e il «fantasmico»: tra fantastico e surrealistico.

Dopo il processo dell'atteggiamento materialista, ci sarebbe da fare il processo dell'atteggiamento realista [...] che si ispira al positivismo da San Tommaso ad Anatole France, mi sembra davvero avverso a qualsiasi slancio intellettuale e morale. Ne ho orrore, perché è fatto di mediocrità, di odio, di piatta sufficienza. È da un tale atteggiamento che derivano oggi tutti questi libri ridicoli, queste commedie insultanti [...] la chiarezza che confina con la stupidità, la vita dei cani [...] Una curiosa conseguenza di questo stato di cose è, per esempio, l'abbondanza di romanzi [...] Il carattere circostanziale, inutilmente particolare, di ognuna delle loro notazioni, mi fa pensare che si divertano alle mie spalle [si riferisce allo stile dei romanzieri]. Non mi fanno grazia della minima esitazione del personaggio: sarà biondo, come si chiamerà, l'incontreremo per la prima volta d'estate? [...] il solo potere discrezionale che mi sia lasciato è quello di chiudere il libro, ed è quello che faccio, più o meno alla prima pagina. E le descrizioni! Niente è paragonabile al nulla delle descrizioni; è il puro e semplice sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo, e l'autore prende sempre più confidenza, approfitta dell'occasione per rifilarmi le sue cartoline, cerca di strappare il mio consenso su una serie di luoghi comuni [...]. (Breton, 1966: 13-4)

Il gran rifiuto bretoniano nei confronti del romanzo tradizionale, in particolare della forma aneddotica e descrittiva che caratterizzerebbe questo genere, sembra guidare anche Savinio nella scrittura di *Angelica o la notte di maggio*, portata avanti tra il 1919 e il 1920 (e pubblicata nel 1927).

Infatti, la demolizione dei luoghi comuni, di quelli che Šklovskij de-

"irreali". Ci siamo appoggiati, per quanto riguarda questo discorso, ad alcune teorie che vedono nell'oscillazione percettivo-conoscitiva, risultato tipico dello straniamento così come inteso da Šklovskij, l'elemento fondante del fantastico.

finisce «movimenti abituali e inconsci» attraverso i quali «l'oggetto [della percezione] si inaridisce» (Šklovskij 1976: 81), e la costruzione dell'incertezza e dell'oscillazione percettiva che possano restituire effettivamente il «vedere» le cose per la prima volta al di là delle meccaniche del riconoscimento⁴ passa attraverso un fenomeno tipico della temperie modernista (e surrealista): la decostruzione dell'assetto tradizionale del romanzo. Una decostruzione tutta particolare che, come cercheremo di mostrare, non punta alla dissoluzione totale delle forme (questo era il verbo, almeno in teoria, dei futuristi), bensì a un tentativo di riformulare in modo del tutto nuovo (e quindi rivelatorio) il rapporto tra queste forme e la realtà.

Angelica o la notte di maggio è stato definito «il più surrealista dei suoi [di Savinio] antiromanzi» (Cirillo 2016: 82)⁵. Qui Savinio si mostra come «scrit-

⁴ «Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti [...] *l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte*» (Šklovskij 1976: 82). Svetlana Boym, in un suo articolo sull'opera del grande formalista russo, più che un allontanamento dell'oggetto rappresentato artisticamente dalla realtà, vede lo straniamento come un processo di «mediazione»: «In *L'arte come procedimento* di Šklovskij (1917), lo straniamento appare più come uno strumento di mediazione tra arte e vita. Rendendo strane le cose, l'artista non le sposta semplicemente da un contesto quotidiano all'interno di una cornice artistica; aiuta anche a "restituire la sensazione" alla vita stessa, a reinventare il mondo, a sentirlo come nuovo. Lo straniamento è ciò che rende artistica l'arte, ma allo stesso modo rende la vita quotidiana vivace, o degna di essere vissuta» (Boym, 1996: 81). Il concetto di mediazione è, a nostro avviso, fondamentale per capire a fondo l'arte di Savinio.

⁵ Silvana Cirillo definisce il romanzo una «rivisitazione straniata e ridanciana del mito di Amore e Psiche» (2016: 82), mentre Pedullà «una dissacrazione comica dell'antico mito» (2004: 1160); non si può non essere d'accordo nell'individuare una preponderante caratterizzazione comica dell'opera, anche se non la definiremmo ridanciana, tenendo conto di quanto l'umorismo saviniano si colora sempre di un nero a tratti amaro a tratti velenoso (di questo si era ben accorto Breton, che inserisce Savinio nella sua *Anthologie de l'humour noir* del 1939). Potremmo precisare con Filippo Secchieri: «Sarebbe tuttavia inesatto e gravemente riduttivo supporre che, in virtù dell'attitudine ironica che ad essa si accompagna, la scrittura allegra di Savinio si risolva *ipso facto* in una scrittura divertente, intesa a suscitare il riso o il sorriso dei suoi fruitori, la derisione delle *res* e delle *personae*

tore d'avanguardia», e lo è soprattutto nel momento in cui interrompe di continuo la narrazione per denudare i procedimenti narrativi che la strutturano, non solo per inceppare i meccanismi usuali della percezione e della scrittura, ma anche e soprattutto per deridere questi meccanismi. Il testo è costituito da una serie di quadri, di scene isolate che molto spesso vengono semplicemente giustapposte senza tener conto dei nessi cronologici e causali che dovrebbero strutturare un discorso "normale"⁶. Qui vediamo come dialoghi enigmatici tra personaggi che si fatica sempre a riconoscere (a meno che non ci siano indicati prima di ogni frase, secondo l'uso delle sceneggiature teatrali)⁷ si alternano a scene completamente staccate, sia sul piano spaziale che su quello temporale, in un fluire di discontinuità:

Nella lancia svelta parata la poppa di tappeti, il barone sospirava:
«O Psyche! O Psyche! Psyche!».

Di là dai giardini fioriti di luci, passò rapidissimo un treno illuminato a festa.

Sollevandosi a stento sui cuscini:

«Arno» esclamò – vero che quella fanciulla è bellissima?».

«Ja, Herr Baron.»

prese ad oggetto o semplicemente intercettate nel corso del suo incedere ludico e decostruttivo. Mai come in questo caso parrebbe necessario appellarsi alla proverbiale serietà del gioco, alla verità ulteriore dell'atto finzionale; o, su altro piano, alla frattura post-rabelaisiana tra comico e allegria che per Kundera qualifica la moderna parabola della letteratura occidentale» (Secchieri 1998: 21).

⁶ Per quanto riguarda il Savinio musicista, quello di *Chants de la mi-mort*, Giuseppe Montesano mette in risalto sia il gesto della dissoluzione delle forme sia quello del *pastiche*: «Le note di sala al concerto parigino, scritte dallo stesso Savinio in francese, sono chiarissime: la musica di Monsieur Savinio vive nell'orizzontalità che ha rotto la gabbia del contrappunto, rifiuta di essere "armoniosa" e si presenta al contrario come una musica "disarmonizzata"; è costruita a blocchi separati che si spostano e si ripetono a piacere o a caso, come in un Cage percorso nella Belle Époque; e soprattutto è una musica che comprende ogni genere di suono o di rumore, e "tutto ciò che l'orecchio immagina o ricorda": i ritornelli scemi, i ritmi ossessivamente familiari, i rulli di tamburo, le melodie che imitano canzonette famose, la musica burlesca, i motivetti da fiera e "l'inno di Garibaldi": lasciando che il tutto sfoci, "nella forma più volgare", in una partitura fatta di "grida, di appelli, di singhiozzi, di rumori e soprattutto – soprattutto! – di danze, di danze, di danze!"» (Montesano 2007: 5).

⁷ Sull'importanza dell'elemento teatrale in Savinio pittore cfr. Vivarelli 2003: 12.

«Perfetta, divina?»
«Ja, Herr Baron.»
«Vero che dal tempo degl'Iddii replica più fedele della divina Psiche
non era
comparsa tra i mortali?»
«Nein, Herr Baron.»
«Come, Nein!»
«Non era volevo dire, signor barone.»
«Temevo tu ti fossi invecchiato un'altra volta.»
«Come dice?...»
Il fischio di una locomotiva fende la notte. (Savinio 1979: 19)⁸

Oltre ad essere isolati rispetto a qualsiasi riferimento circostanziale (che non sia assolutamente generico) che ci permetta di capire dove e quando si svolga la scena rappresentata, i dialoghi non mostrano alcun legame nei passaggi tra una battuta e l'altra e si presentano come estremamente criptici, non soltanto per noi, ma anche e soprattutto per gli interlocutori stessi («Come dice?...»); ci sarà possibile intuire il significato della frase del barone («Temevo tu ti fossi invecchiato un'altra volta») soltanto quando avremo il quadro completo della situazione, in cui risulta probabile stabilire una stretta connessione tra l'innamoramento del barone e un suo "ringiovanimento" (non tanto anagrafico, quanto percettivo-esistenziale)⁹.

⁸ Non a caso, nel primo *Manifesto*, Breton (1966: 38) indica il dialogo come forma predisposta alla messa in scena del linguaggio surrealista.

⁹ Si prendano in considerazione anche tutti gli episodi di cui è protagonista la madre di Angelica, dove risulta sempre difficile individuare quale personaggio sia in scena. La madre di Angelica, inoltre, ha un ruolo fondamentale per quanto riguarda la riemersione di quella dimensione oscura e misteriosa che riposa al di sotto della superficie quotidiana, così come evidenzia Silvana Castelli delineando le diverse configurazioni dello sguardo nell'opera di Savinio. Castelli individua due diversi tipi di «cecità»: «Lo stesso mito che visita Angelica, del resto, è proprio quello di Amore che per definizione è cieco, di una cecità precisamente contraria a quella dei banchieri, dei genitori e dei giudici. La pupilla di questi ultimi, infatti, è diventata una lente durissima, inattraversabile specchio, mentre le pupille di Angelica e di Amore sembrano rivolte solo all'interno, verso l'oscuro e ardente luogo del desiderio» (1982: 69). La madre si presenta, nell'universo mitico-psichico saviniano, come una figura ambivalente e si trova a racchiudere in sé sia l'istanza trasgressiva del desiderio sia quella repressiva, quasi fosse un elemento mediatore tra la dimensione profonda dell'immaginario e quella del simbolico: «È evidente che nessuno meglio della madre può assumere su di sé i due termini perché è

Il paradigma percettivo usuale viene così completamente stravolto, e il lettore, pur trovandosi di fronte a un testo breve, è costretto a ritornare più volte su ogni frase e su ogni immagine per tenere le fila del discorso e non cadere in un completo disorientamento¹⁰.

Così leggiamo in un saggio di Luigi Fontanella, uno dei più acuti scritti su *Angelica o la notte di maggio*:

Una scrittura aleatoria presenta al suo interno l'affrancamento da qualunque riferimento situazionale. Il non riferimento può essere però anche un riferimento policentrico, ovvero può significare la possibilità, da parte di Savinio, di condurre il suo lettore verso una serie infinita e inaspettata di direzioni che egli stesso può scegliere e perseguire. Ecco allora che l'opera può diventare paradossalmente l'*àtopos* di tutti i luoghi possibili e immaginabili (o immaginari), proprio perché in essi viene a riflettersi e proiettarsi tutta la casistica desiderante del soggetto pensante e scrivente. In questo caso acquista estrema importanza l'elemento della *curiosità* inappagata dell'autore, che proprio nell'intento di voler chiarificare (clarificare) il magma della sua immaginazione, apre tutta un'immensa area dell'Altrove, dove le piste portanti si decodificano e moltiplicano, in un gioco (in buona parte anche mistificante) di specchi che non riflettono oggetti e persone, ma *sono essi stessi* altri campi magnetici di nuove azioni e combinazioni del filo narrativo [...] facendo in modo che l'osservatore

certamente lei, che per il bambino incarna la maggiore repressione, a presentargli anche la forma stessa del desiderio» (*ibid.*: 63).

¹⁰ Mentre *Angelica* dorme il suo sonno ad occhi aperti (vedremo poi i possibili significati di questo sonno lucido) il lettore viene sempre tenuto sveglio, l'apparato percettivo-cognitivo non può adagiarsi sulle solite coordinate ed è costretto a ricostruire ogni volta il «paradigma di realtà» (Lugnani 1983) cui si trova di fronte: «Perde il sonno anche il lettore di *Angelica o la notte di maggio*» (Pedullà 2004: 1160). La stessa situazione si ritrova in un altro testo che, soprattutto dopo le riflessioni di Šklovskij, è diventato esemplare perfetto della scrittura romanzesca straniante, e che fa della rivelazione metaletteraria dell'«artificio» il pungolo per tenere desta una distratta «lettrice». Ci riferiamo ovviamente al *Tristram Shandy* di Sterne: «Come avete potuto, signora, leggere tanto distrattamente l'ultimo capitolo? In esso vi dicevo, *Che mia madre era una papista*. – Papista! Non mi avete detto niente del genere, signore [...] devo avere saltato una pagina. – No, signora, - non avete saltato neppure una parola. – Allora dormivo, signore. – L'orgoglio, signora, non mi permette di concedervi questa scusa. Allora dico apertamente che non so assolutamente niente della cosa [...] per punizione, insisto, che torniate immediatamente indietro [...] e rileggete tutto il capitolo» (2016: 57).

(il lettore) possa assistere a uno *svolgersi multiforme e sincronico della storia narrata*. (Fontanella 1983: 126)

Fontanella accosta senza remore *Angelica o la notte di maggio* alla poetica surrealista (*ibid.*: 125), e avvicina i procedimenti saviniani al concetto di «*depaysement*» elaborato da Breton (1966); uno degli elementi fondamentali del romanzo, ossia il rifiuto della tendenza descrittiva della scrittura, sembra richiamare esplicitamente il dettato del primo *Manifesto* bretoniano citato in apertura del paragrafo: «Innanzitutto in questo “romanzo” Savinio rifiuta la descrizione; gli interessa il meraviglioso “studiato” lucidamente attraverso la presenza epifanica delle persone e delle cose viste in un loro meccanismo straniante» (*ibid.*: 125).

In *Angelica o la notte di maggio* l'aspetto stilistico e la sintassi contribuiscono di per sé, anche a prescindere dai singoli contenuti intradiegetici che si configurano come soprannaturali (che pure sono presenti), a realizzare l'effetto di «inesplicabile» (Vax 1987: 10) o di interruzione della «inalterabile legalità quotidiana» (Caillois 2004: 12) che sta alla base della narrazione fantastica, di quel *depaysement* che finisce per gettare il lettore in una condizione di smarrimento e, per utilizzare un concetto reso celebre da Todorov, di «esitazione». Non si può non esitare di fronte ai continui deragliamenti in un testo dove continuamente «si inceppa il dettato narrativo» (Bertoni 2018: 50) e ogni tipo di continuità viene disarticolata, ma questa esitazione non tende mai a risolversi in uno dei due poli tra i quali Todorov vede oscillare quella sottile «linea di spartizione» (Todorov 1977: 28) che è il senso del fantastico (appartenga esso al personaggio o al lettore), ossia quelli che egli definisce «strano» e «meraviglioso». Nell'antiromanzo di Savinio il senso di esitazione e di «dubbio sulla consistenza del mondo» (Bertoni 2018: 48) non si scioglie mai in una situazione in cui il paradigma di realtà si è conservato intatto facendo risaltare come «strano» l'evento prima inspiegabile, oppure in una situazione in cui un altro paradigma, dove tutto sarebbe permesso, ha sostituito quello di partenza; esso si tiene sempre in bilico tra la possibilità di una contestualizzazione realistica, che permetterebbe al lettore di rimanere coi piedi per terra e di orientarsi nel labirinto romanzesco, e quella di un abbandono totale delle usuali categorie percettivo-cognitive che lo porterebbe inesorabilmente a chiudersi in un vicolo cieco (salvo poi l'individuazione inaspettata, tra un crollo di paradigma e l'altro, di uno squarcio in cui veder baluginare quella che Tozzi definiva «una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà», 1928: 6).

Savinio tiene sempre accanto mondo quotidiano e mondi alternativi che si aprono nel momento in cui il primo viene squarciato, con un proce-

dimento che ci fa venire in mente, ancor più che il concetto di «esitazione» todoroviano, quello di «para-asse» utilizzato da Rosemary Jackson nel suo fondamentale saggio *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, in cui le radici del fantastico vengono individuate non tanto nei contenuti e nelle tematiche del testo preso in considerazione (le tipiche figurazioni mostruose appartenenti a mondi “altri”), quanto nei procedimenti formali con cui viene strutturata la narrazione: «La presentazione dell’impossibilità non è di per se stessa un’attività radicale: i testi sovvertono solo se il lettore è disturbato dalla loro forma narrativa disorganizzata [...]» (Jackson 1986: 22), e ancora: «un uso più trasgressivo e sottile del fantastico appare con le opere che minacciano di disgregare o di intaccare la “sintassi” o la *struttura* con cui è fatto l’ordine» (*ibid.*: 67). Tornando al concetto di «para-asse», Jackson cerca di mettere in risalto l’intrinseca «relazionalità» (*ibid.*: 19) del fantastico, il suo doversi comunque e sempre rapportare a un altro paradigma, di solito considerato stabile e normale, senza il quale non sarebbe possibile l’azione trasgressiva del procedimento disgregante:

In una cultura secolarizzata, il desiderio per l’alterità non è collocato nei mondi alternativi del Paradiso e dell’Inferno, ma è diretto verso le aree vuote di questo mondo, trasformandolo in qualcosa di «diverso» da quello familiare, tranquillo. Invece di un ordine alternativo esso crea «l’alterità», questo mondo viene rimpiazzato e dislocato. Un termine utile per comprendere ed esprimere questo processo di trasformazione e deformazione è il termine «para-asse». Questa parola significa par-axis, ciò che si trova su ciascun lato dell’asse principale, ciò che si trova affianco al corpo principale. Para-asse è una parola significativa se riferita al luogo o allo spazio del fantastico, poiché implica un inestricabile legame con il corpo principale del «reale» che adombra e minaccia. (*Ibid.*: 18)

Per mettere in risalto lo «squarcio sull’oltre, su una realtà oscura e perturbante» (Bertoni 2018: 48), c’è bisogno di un mondo consistente che possa proiettare quell’ombra che la scrittura vuole scandagliare:

[...] anche tematicamente, il fantastico gioca sulle difficoltà di interpretare gli eventi/le cose come oggetti o come immagini, disorientando così la categoria del «reale» posseduta dal lettore [...] La fantasia riunisce ed inverte il reale, ma non lo evita: esiste in una relazione parassitaria o simbiotica con il reale [...] Le contraddizioni emergono e vengono mantenute nel testo fantastico in antinomia, poiché la ragione deve confrontarsi con tutto ciò che tradizionalmente

si rifiuta di accettare. La struttura del fantastico è una struttura basata sulle contraddizioni. (Jackson 1986: 19-20)¹¹

Possiamo quindi affermare che qui non si tratta di una semplice esitazione, ma di un vero e proprio «blocco gnoseologico» (Lugnani 1983) che non ci permette mai di risolverci per una possibilità o per l'altra. Il mondo e la sua ombra vengono tenuti entrambi in piedi, e mai ci si ritrova naufraghi in una dissoluzione totale, poiché il pezzo di realtà individuato con l'occhio metafisico fa sentire continuamente il suo grido dalla zona profonda e stretta dov'è stato recluso, di continuo «chiede cittadinanza» (*ibid.*: 63) per entrare a far parte del paradigma quotidiano. Scrive Lugnani:

La catena sintagmatica e logica del racconto fantastico conduce passo passo i suoi protagonisti e il lettore fino a un punto in cui la inesplicabilità dei fatti nell'ambito del paradigma di realtà evoca il meraviglioso come luogo dell'opposizione natura/sovrannatura e pone l'istanza del soprannaturale, cioè di un salto di piano esplicativo. Ma il contesto, la segnaletica isotopica, la ridondanza, l'impianto enunciativo e la coassialità sintattica narratore-lettore respingono quell'istanza e illegittimano un simile salto. Ecco perché il racconto fantastico si chiude su uno stato di blocco e su uno scacco gnoseologico, e perché finisce col proporre, verbalizzandole come oggettive, una verità impossibile e una realtà ininterpretabile. (*Ibid.*: 68-9)

Ma, nonostante le affinità col fantastico da noi sottolineate, c'è qualcosa di più che sta a differenziare il racconto fantastico "puro" da quello di stampo propriamente surrealista:

Il racconto surrealista può far emergere come scarto una zona del reale che chiede cittadinanza entro il paradigma, chiede d'essere accolta, accettata e razionalizzata (anziché respinta, negata e occultata) per smettere d'apparire come scarto e come anomalia e per potersi rivelare come parte del reale e spesso addirittura come recondito e originario fondamento del reale. Quanto risale dal surreale è, o tende ad essere, un dato di verità assolutamente realistico che mette sotto accusa la parzialità del paradigma e la griglia assiologica che ne determina anche la scienza [...]. (*Ibid.*: 63)

¹¹ Su questo punto si veda anche Caillois 2004: 92-3 e Orlando 2017: 17-8.

Lo «scacco gnoseologico»¹² diventa lo stato di natura; la contraddizione resta (non viene risolta, come in Todorov) ma è accettata come la realtà più autentica, in modo che non vi sia più una rigida gerarchizzazione tra elementi repressi o nascosti ed elementi leciti o considerati normali. Si consideri l'episodio in cui il barone avverte, quasi proustianamente, che quel sentimento provato nel presente è in realtà la riattualizzazione di un "già vissuto", in un'atmosfera in cui il piano del sogno e del ricordo si mescola con quello del reale:

Gira veloce tra il letto e la parete. La vista gli si offusca [...] La marcia de tempo lo lascia indifferente. Forse non ha sentito l'inquietante richiamo [...] Aron Scialòm [il padre defunto del barone] rincasa. I suoi globi oculari pendono dai margini palpebrali mediante sottilissimi fili di ferro [...] La madre cieca circola per la casa. Gli occhi bianchi e torbi come occhi di iena, non le mostrano se non grandi ruote di nebbia [si noti ancora la centralità di sguardo e occhi] [...] «Ho pianto! Ho pianto!» [...] Sia lodato il cielo! Ha scoperto finalmente nel fondo del passato qualcosa che s'avvicina e somiglia alla grazia del presente [i piani temporali possono sovrapporsi] [...] Un'affinità stretta coi momenti più puri, più santi dell'infanzia: col fantasma, nientemeno, di sua madre [qui desiderio e divieto si sposano nella figura unica della madre]. (Savinio 1979: 27-8)

Qui la ritrovata penetrabilità degli occhi, attraverso il lubrificante delle «lacrime», diventa segno di un possibile passaggio di soglia tra una dimensione e l'altra. O, ancora, si consideri la visione, tra il morboso e l'erotic, che assale la vecchia «megeira guercia» madre di Angelica nel momento in cui si sofferma a osservare di notte la fanciulla che dorme:

Ora nessuno le può impedire di sollevare il lenzuolo, scoprire quel corpo inestimabile. La mano le trema. E se Angelica fingesse di dormire? Aspettò, stabilì un termine: contò fino a sessanta, sessantuno...Angelica scende dal letto. Un lungo velo le piove dal capo, si apre dietro a coda di pavone. Il barone le viene incontro [...] La folla si fende ai lati di Angelica nuda, sciolta i capelli. Il raggio di spegne. Si riaccende: la fanciulla divora la scalinata. Il barone è per raggiungerla: il raggio si spegne. Si riaccende: l'ha ghermita per i polsi. Il corpo nudo della fanciulla cede lentamente: il raggio si spegne. Si riaccende: i due corpi avvinghiati si torcono. Il raggio

¹² Su questo tema cfr. Amigoni 2004: 27-34.

si spegne [ci è sembrato di notare una poco nascosta connessione simbolica tra il «raggio» e l'organo sessuale maschile]. Si riaccende più vivo [...] Il cuore della guercia pulsa rapido. Il corpo le si scioglie in delizioso languore [...] Quali ricordi lontanissimi ridesta in lei quel sentimento di nostalgia e di speranza [il piacere della figlia diventa il proprio]? (*Ibid.*: 43)

dove risulta praticamente impossibile trovare qualsivoglia segnale capace di indicare un confine tra dimensione illusoria e situazione reale di partenza. Così Savinio lavora in entrambe le direzioni, tenendo fermo il polo di una realtà comunque sfuggente soltanto per poterne rivelare il «sostrato simbolico» (Fabbri 2007)¹³.

Su questa compresenza di vari codici risulta utilissimo un breve saggio di Paolo Fabbri, condotto attraverso gli strumenti della semiotica. Fabbri definisce l'opera saviniana come un «universo di senso coerente» in cui i «segni eterni dell'alfabeto metafisico», operando un procedimento straniante sulla realtà usuale, cercano di farne risalire un'altra, con una vera e propria ricerca sulla superficie delle cose per reperirne lo «spettro», lo «strato più profondo, geometrico e topologico»: «È una semiologia "poetica", rivelatrice e anticipatrice di un senso più profondo, che non appare "al di là delle cose fisiche", ma al loro interno – come spettro, anatomia, architettura e geografia» (*ibid.*: 12)¹⁴. Savinio, quindi, mentre fa a pezzi il mondo tradizionale attraverso la parodia e la dissoluzione avanguardista, sta già pensando a dare forma plastica a un suo mondo alternativo che, per quanto sfuggente e in divenire, possa assumere dei contorni definiti.

¹³ Così Renato Barilli, analizzando l'opera di De Chirico: «Tutto, qui, è simbolico, dato che si potrebbe versare fiumi d'inchiostro su quell'umanità senza volto, impietrata nella lontananza, nell'assenza delle statue; ma tutto è anche quotidiano [...] Un esame ravvicinato degli oggetti e personaggi conferma l'intento di spostare, spiazzare, ma nel rispetto della prosa quotidiana» (2020: 211-3).

¹⁴ «Il buon artista metafisico ha l'obbligo fondamentale di fornire significati (immagini di oggetti) di piena, abbagliante evidenza, ricavati dalla folla delle cose, degli utensili, delle suppellettili che lo circondano nella vita di ogni giorno. La carica "fantasmica" (sempre per dirla con Savinio) che però egli dovrà conferire loro, deriverà non certo da una deformazione di linee, da un filtro soggettivo, bensì da uno "spostamento" [si noti la vicinanza al concetto di *depaysement* surrealista]: fare in modo che quegli oggetti si vedano all'improvviso e come per la prima volta [qui il riferimento necessario è proprio allo «straniamento» sklovskijano], rompendo le abitudini percettive, spostandoli cioè dai contesti soliti in cui abbiamo la consuetudine di ritrovarli» (*ibid.*: 209).

Fondamentale per una comprensione ulteriore risulta questa citazione da *Tragedia dell'infanzia*, presa in considerazione anche da Montesano nella sua *Prefazione a La nascita di Venere* (Montesano 2007): «Si compie il solvimento terribile. Mi anniento nei visceri della dea, e subito me ne ritraggo, lucido improvvisamente lo spirito e deluso: morto e nell'istante medesimo risuscitato» (Savinio 1978: 91). La dialettica tra dissoluzione amniotica e ricostituzione plastica del soggetto (e del paradigma "rinnovato" di cui farebbe parte) è lampante, e quello che sembra a prima vista caos si ristrutturava in un nuovo sistema di immagini e segni verbali: «[...] Per Savinio potremmo letteralmente parlare di una scrittura aleatoria, cioè soggetta all'alea, alla fortuna, al caso, ai dadi, alle carte; ma in un gioco sapientissimo in cui si possano inventare nuove regole, colori, semi e, insomma, un nuovo codice di gioco. Anche in questo egli rientra in pieno nell'humus (ludico) surrealista, anzi a volte l'anticipa» (Fontanella 1983: 125).

Il termine «meraviglioso», così come usato da Breton¹⁵, si avvicina, almeno in uno dei suoi plurimi significati, molto di più al concetto di fan-

¹⁵ Nel *Manifesto* del 1924 questo termine conserva una ineliminabile ambiguità; Breton vi si riferisce a tratti come allo strappo lacerante del paradigma usuale: «Il meraviglioso non è uguale in tutte le epoche; partecipa oscuramente di una specie di rivelazione generale di cui cogliamo soltanto il particolare: le rovine romantiche, il *manichino* moderno o qualsiasi altro simbolo atto a mobilitare per un certo tempo la sensibilità umana [si notino le affinità con il discorso sklovskjano]. Tra quei contorni che ci fanno sorridere, resta però inscritta l'irrimediabile inquietudine umana [...]» (1966: 22); in altri punti esso sembra vicino al significato di "soprannaturale", ed assume un alone di mistica realtà alternativa dai contorni ben precisi, afferenti ad una dimensione "superiore": «In campo letterario, soltanto il meraviglioso è capace di fecondare opere appartenenti a un genere inferiore come il romanzo [...] Se ne può trovare una mirabile conferma nel *Monaco* di Lewis. Il soffio del meraviglioso lo anima per intero [...] Quella passione d'eternità che li innalza di continuo dà accenti indimenticabili al loro [dei personaggi di Lewis] tormento e al mio. Intendo dire che questo libro non fa che esaltare dal principio alla fine, e nel modo più puro, quanto nello spirito aspira a lasciare il suolo» (*ibid.*) e, alla fine, esso rientra in una logica superiore in cui anche gli eventi anti-naturali possono essere accettati: «[...] lo spirito critico finisce per accettarlo come una soluzione naturale» (*ibid.*: 21). L'ambiguità del termine risulta cruciale, a parer nostro, per comprendere quanti momenti diversi, a partire da quello della lacerazione del paradigma fino alla sua reintegrazione, sono contenuti nel complesso gesto surrealista.

tastico così inteso¹⁶, piuttosto che a quello stesso di «meraviglioso» utilizzato da Todorov. Il meraviglioso del racconto surrealista sembra riuscire sempre a tenere in piedi lo strappo, la lacerazione, la situazione di «crollo epistemologico» (Bertoni 2018: 46) irrisolvibile, e a non concretizzarsi in uno dei due poli della risoluzione come in Todorov. Si veda un'importantissima affermazione di Max Ernst al riguardo:

Quando dunque si dice che i surrealisti sono pittori di una realtà di sogno sempre mutevole, ciò non vuol dire che essi riproducono in pittura i loro sogni (questo sarebbe un ingenuo naturalismo descrittivo), o che ciascuno si costruisce con elementi di sogno un piccolo mondo per comportarsi in esso bene o male (questo sarebbe fuga dal mondo) bensì vuol dire che essi si muovono liberamente e con naturalezza sulla zona di confine tra il mondo interiore e quello esteriore, che è una zona assolutamente reale (surreale) fisicamente e corporeamente, anche se ancora poco determinata. (Ernst 1960: 169)¹⁷

Così ci sembra avvenire anche nella scrittura saviniana: quello che si credeva l'irreale, ossia l'obiettivo primo del surrealismo, si dimostra invece più reale del "reale" (a volte perfino le scienze esatte lo confermano, come affermato anche da Dalì, *ibid.*: 164), e i surrealisti, secondo le indicazioni contenute in *Point du jour* di Breton (1983: 133), tendono proprio a scandagliare la zona di confine per edificare un nuovo universo in cui i due paradigmi possano convivere. Potremmo definire questo universo un sur-paradigma¹⁸ atto a contenere la parzialità degli altri due.

¹⁶ «[...] il meraviglioso è il contatto brusco tra due mondi, è il conflitto paradigmatico fra due norme irriducibili» (Lugnani 1983: 63) e, ancora, sul meraviglioso come categoria vicina al surrealismo, seppure differente: «Il meraviglioso e il surrealista si oppongono in ragione del fatto che l'uno è il regno (e il racconto) del confronto fra la natura e il connesso paradigma di realtà e un paradigma altro, quello d'una sovranatura gerarchicamente sovraordinata, l'altro è il luogo della surrealtà, della natura profonda, e la sua minaccia al paradigma di realtà viene non da forze superiori ma da una realtà naturale soggiacente, i cui significati pulsionali il paradigma vuole censurati, rimossi, sublimati» (*ibid.*). Sui rapporti tra Savinio e i surrealisti francesi cfr. il recente Coen 2020, in particolare le voci dedicate a Breton, Aragon e Artaud.

¹⁷ Cfr. Trimarco 2011: 33-57.

¹⁸ «Nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo? Una specie di apostolico fine. Quanto alla "poesia" del mio surrealismo, essa non è gratuita né fine a se stessa, ma a suo modo è una poesia "civica", per quanto

Il procedimento surrealista, quindi, sembra conoscere almeno tre momenti, che non a caso rispecchiano la tripartizione della dialettica hegeliana tanto cara a Breton: il paradigma di partenza da sovvertire, il gesto della lacerazione (quello che per Lugnani è il «meraviglioso») e, infine, il riconoscimento di quell'apparente "irrealtà" come una realtà superiore¹⁹ in cui il paradigma di partenza e quello altro trovano «unificazione» (ma non pacificazione). Il surrealismo, in Breton come in Savinio (anche se portato avanti con mezzi diversi), rappresenterebbe uno straordinario atto di mediazione polemica tra due zone differenti del reale.

Da accostare al concetto di meraviglioso è sicuramente quello di «fantasmico», tracciato da Savinio nel suo articolo *Anadioménon*, lo «stato iniziale del momento di scoperta»²⁰, che ci sembra la vera e propria concettualizzazione saviniana di un procedimento accostabile a quello dello straniamento:

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

operante in un civismo più alto e più vasto, ossia in un *supercivismo*» (Savinio 2011: 12). Su questa problematica cfr. l'ottimo Barbaro 2008.

¹⁹ Nei suoi scritti sull'arte, Savinio mette bene in chiaro questa differenza tra il proprio concetto di arte metafisica e la ricerca del cosiddetto «innaturale», in riferimento a una rivalutazione complessiva del concetto di "natura": «È da escludersi ogni nesso tra fantasmico – così come lo impongo io – e qualsivoglia aberrazione innaturale. Del resto che cos'è l'innaturale? [...] Con l'acquistare questo senso nuovo e vasto in una *realtà più vasta* [corsivo nostro], 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» (2007: 35-6).

²⁰ «Le rivelazioni della modernità avvengono in mezzo a oggetti comuni, guanti di gomma rossi o caschi di banane mature, ed è solo nelle parvenze quotidiane inondate dalla luce del "meriggio" che può comparire quello che Savinio chiama il *fantasmico*, lo "stato iniziale del momento di scoperta", lo smarrimento eccitato di quando ci si trova di fronte a una "realtà ignota", l'attimo sempre ricorrente e mai uguale nel quale lo choc conoscitivo rivela la sostanza "spettrale" del mondo: ma come accade nei quadri metafisici di Giorgio de Chirico, nella modernità la visione "non accenna più a un ipotetico dopo-naturale", ma a un nuovo genere di *metafisica naturale*» (Montesano 2007: 9). Su questa tematica in riferimento agli "oggetti" che costellano i racconti saviniani si tenga presente Lijoi 2018.

dapprima. Il mondo è di continuo –, come Venere – anadioménon: ché di continuo, su da qualche mar che lo gestiva in un travaglio misterioso, si suscita un novello dio. Ogni mente, in pieno assetto spirituale – o, tanto dire, cosmico –, non si scompagna mai dalla ragione, parimenti cosmica, del continuo divenire. E, perciò, in essa non sarà mai sordo il senso del fantasmico, ch'è come il punto, in continuo trasformarsi, del continuo appalesarsi degli aspetti. È come il petto dello spirito che tocchi il lembo della zona inesplorata. Convergono a quel petto gli estremi degl'ingranaggi che funzionano a condurre all'uomo ogni ricchezza del difuori; ed, afferrato il nuovo aspetto, lo accolgono, lo macinano e se ne nutrono, e infine lo risolvono nella dolcezza esatta dell'elemento assimilato. Tale è la genesi dell'arte, nella sua verità precisa. Stabilita questa linea unica, si colmano le zone neutre che, pel comune, separano il reale dall'irreale, il fatto dal supposto, il fisico dal metafisico. (Savinio 2007: 35)

Come si può vedere facilmente, quindi, il fantasmico non ha tanto a che fare con apparizioni o figure di altre dimensioni che appaiono nel quadro della vicenda, quanto con dei procedimenti formali atti a scardinare il tessuto categoriale.

2. Mondo mitico e comico

Si consideri brevemente, per esemplificare il processo di accostamento tra diversi «codici di gioco», il ruolo assunto dal mondo mitico, che potrebbe considerarsi come un paradigma alternativo a quello del mondo "normale": esso funziona sempre in maniera dialettica, esiste solo per parodiare il mondo reale e non può venir fuori se non parodiato a sua volta²¹. Ci sono cose che possono presentarsi solo attraverso il linguaggio della negatività e della doppiezza, perché sempre e comunque parziali, e così si capisce anche il ruolo fondamentale della comicità nell'opera di Savinio:

²¹ «La parola che vinceva i mostri primitivi, tutti gli incanti della terra più selvaggia, era in grado di riportare indietro il tesoro, il prodigioso carico d'oro per poterlo mostrare agli uomini. Ormai, invece, la distanza fra *mythos*, parola dell'immaginazione e la parola pratica, quella che la realtà esige, è aumentata al punto che non è più possibile alcuno scambio fra loro: soltanto l'assurdo, il riso sono suscitati dall'estrema disarmonia, dalla incongruità [...] La parola di Savinio ricostruisce volentieri, attraverso la freddura, tutto un dramma che è già accaduto e che non si può riproporre come tragedia ma solo con segno mutato, una tragedia da ridere» (Castelli 1983: 54-5).

dare voce a tutto quello che, espresso in maniera seria, non potrebbe stare in piedi nel mondo della consapevolezza e della scaltrezza²².

La parzialità dei paradigmi alternativi utilizzati viene sottolineata dall'inevitabile effetto comico suscitato dall'accostamento; per fare un unico ma significativo esempio, basti pensare all'episodio in cui al barone appaiono i fantasmi dei genitori, tornati dall'aldilà per rimproverarlo di star macchiando la sua vita "seria" e le sue radici ebraiche con l'imminente matrimonio; nelle scene successive il barone sviene per lo spavento e il dolore, ma subito prima troviamo un'altra scena in cui interviene la voce di un fotografo che descrive ad alta voce le caratteristiche psicofisiche di Rothspeer nel ritrarre il suo grosso corpo svenuto:

Un uscio nero, limitato da una parete nuda [...] costituisce una minaccia, un pericolo, il punto debole di una situazione domestica; massime in giorno di nozze [si è spalancata la soglia che segna il passaggio tra due dimensioni] [...] I globi oculari di quel vecchio che è apparso nel fondo dell'uscio, pendono dai margini palpebrali mediante sottilissimi fili di ferro [...] *Il vecchio (Si avvicina allo sposo girante, gli si china all'orecchio):* Felix! Felix! Tu hai rinnegato la religione dei padri [...] *La vecchia (Si avvicina brancolando allo sposo, gli si china all'orecchio):* Felix! Felix! [...] I miei baci non ti bastavano e le mie braccia odorose di olio, che ora mi abbandoni per le figlie dei goy? [...] *Alessandro Sturnara [è il fotografo]:* Largo, signori, largo! Una occasione così bella non la ritroverò più di tirare la fotografia del signor barone [...] Signori. Favorite esaminare a vostro comodo il signor barone von Rothspeer, ora che la mano dell'imponderabile ha restituita al signor barone tutta quanta la sua tremenda verità [...]. (Savinio 1979: 48)

Subito dopo veniamo a sapere che il barone è svenuto e, dopo esser rinvenuto, si accorge che «nell'aria infocata permane l'ineffabile lezzo che lasciano i fantasmi» (*ibid.*: 50). Il risultato esilarante è assicurato, e si delinea anche un'affascinante dialettica tra l'elemento soprannaturale e quello comico: il primo, che dovrebbe spaventare o comunque inquietare, assume

²² «Lo spirito, l'intelligenza e l'ironia intervengono nel manipolare concettualmente le immagini date, per ribaltarne coscientemente i significati o per attribuire loro significati inaspettati, proprio come accade nel gioco linguistico della "freddura" che, per Savinio, è "distruttrice di significati consacrati [...] non scompone la parola secondo un sistema logico, scientifico e che non dà sorprese, ma in una maniera del tutto arbitraria e che dà significati nuovi e imprevisi" [...]» (Vivarelli 2003: 28).

il ruolo di monito soprannaturale che interviene per reprimere l'istanza desiderante, mentre il secondo viene a infrangere questa funzione repressiva scatenando il riso. La dialettica tra i due codici ha dato vita a una certa configurazione della dialettica tra repressione e represso²³. Il "codice" della comicità, più che un codice/paradigma alternativo, sembra incarnare proprio l'istanza del differenziarsi tra i codici, dello stridere, sembra concretizzare la stessa funzione straniante²⁴:

Il comico insomma è una forma di stupore: non tragico, ma eccitante. È per questo che dal fondo del comico, passata la sorpresa, torna su la solita amarezza (sempre quella!) del paradiso perduto. Di che avrebbero riso Adamo ed Eva nella loro innocenza, cioè a dire nella loro vita priva di fondo e di segreti? Il comico è la rivelazione di ciò che è brutto e nascosto [...] Il comico insomma nasce dalla "smontatura" delle cose serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo [...]. (Savinio 2017: 98)

3. Punti di vista. «Ambivisione» ed effetto straniante

Abbiamo visto come, già in partenza, il «progetto metafisico» (Fabbri 2007) sia connotato da quella che Fabbri chiama «ambivisione»²⁵, ossia la capacità di applicare alla realtà circostante una «doppia vista» che trasforma tutti gli oggetti in «segni», rende le cose mute capaci di significare sempre qualcosa, di rimandare ad altro. L'arte metafisica si presenta quindi come una «metalinguistica» e una «meta-ottica» (Fabbri 2007: 12).

²³ Cfr. Orlando 1990; 2017.

²⁴ Sul comico come pura forza differenziante si legga Ferroni: «[...] quella "morte" e quella stasi originaria che fondano il linguaggio comico (e il linguaggio in generale) non possono essere considerate come qualcosa di sostanziale e di assoluto, dato che si danno soltanto attraverso il simulacro che le nasconde [...] Il rifiuto delle costrizioni repressive che la società ha costruito per arginare i desideri, per allontanare la gioia gratuita della non-produzione, si offre nel comico solo attraverso il movimento funzionale della maschera. Si tratterà allora di usarlo non per riaffermare una "origine" metafisica, per riattribuire all'infanzia, alla stasi, alla morte, il peso di valori assoluti, ma per rafforzarne il movimento alternativo ai controlli sociali, la disponibilità critica, la tensione a liberarsi da ciò che la società considera adulto, elevato, autorizzato» (1974: 80-1).

²⁵ Su questo concetto, con riferimenti alla poetica surrealista, cfr. Conti 2021.

Nell'antiromanzo di Savinio, lo straniamento si configura attraverso la continua messa in risalto della parzialità di ogni punto di vista che viene assunto per osservare le cose. Il centro prospettico che dovrebbe permettere la costruzione di un apparato tridimensionale che possa restituire le parvenze del mondo reale viene trascinato in un interminabile fluttuazione, e il lettore non può non avvertire, proprio dal punto di vista fisiologico, una sensazione di nausea cognitiva. Così il meccanismo di incontro/scontro tra codici differenti diventa anche incontro/scontro tra sguardi diversi, tra prospettive diverse:

Savinio accoglie in pieno la lezione nietzschiana: «penso [...] che le verità sono molte, che l'assoluto non esiste, che la verità è appunto tale perché si contraddice», leggiamo in *Hermaphrodito* (p.178). Il mondo non ha un univoco significato, ma si presta bensì ad infinite interpretazioni determinate dai molteplici punti di vista che di volta in volta abbracciamo; un mondo soggetto a quelle «illusioni prospettiche» che contrassegnano molti dipinti del fratello Giorgio, nei quali l'uso simultaneo di prospettive incongrue o contraddittorie scombussola lo spazio della tela sbalottando l'osservatore da un piano visivo all'altro. (Sabbatini 1997: 31)

Ricordiamo qui, ancora una volta, il concetto di para-asse proposto da Jackson nel suo studio sul fantastico, dove un ruolo fondamentale gioca la componente puramente ottica: «Il termine para-asse è anche un termine tecnico ed è impiegato in ottica. Un campo parassiale è un'area in cui i raggi di luce *sembrano* unirsi in un punto dopo la rifrazione. In questa area, oggetto ed immagine sembrano coincidere, ma in realtà né l'oggetto né l'immagine ricostituita risiedono veramente lì: lì non c'è nulla» (Jackson 1986: 18). Si può parlare sicuramente di «ambivisione» per un fenomeno in cui sembrano imprimersi sulla retina due immagini che, ad un esame post-illusionistico, risultano poi del tutto evanescenti. È il regno fantasmatico dove l'immaginario risulta più reale del "reale" stesso.

Questo universo contrassegnato da ambivisione e prospettivismo viene costruito proprio attraverso l'accostamento straniante tra codici/paradigmi differenti. Abbiamo riportato sopra l'esempio del paradigma mitico, ma questo non è l'unico punto di vista alternativo che viene assunto da Savinio. Altri due codici fondamentali per capire il mondo saviniano sono quello dell'infanzia e quello del regno animale, che potremmo considerare come veri e propri filtri atti a restituire una visione «nuova» delle cose, come dei lasciapassare per raggiungere l'altro lato dello specchio, lo «stato

iniziale di scoperta».

Il punto di vista del fanciullo è sposato, per tutto il tempo della narrazione, dal barone Rothspeer, anzi l'intero romanzo potrebbe essere interpretato come il racconto di un ritorno alla visione fanciullesca del mondo, con conseguente ricavo di piacere psicofisico, che il barone attuerebbe dal momento in cui sulla propria retina si è impressa l'impronta visiva di Angelica. Quest'ultima assume chiaramente il ruolo di un «passaggio di soglia»²⁶: Angelica è creatura tra due dimensioni, quasi figura materna per il barone nel suo essere duplice²⁷, nel suo essere oggetto del desiderio e oggetto di repulsione; per questo ella dorme a occhi aperti²⁸, così come nell'arte di De Chirico le statue e i manichini metafisici rimandano, nel loro impenetrabile silenzio sonnolento, a un'altra dimensione. La follia del barone consiste allora nel tenere i piedi in due sguardi diversi²⁹, in due cecità differenti, è uno squarcio percettivo-cognitivo, una "rivoluzione permanente" del paradigma, il risultato di una riproposizione della prospettiva infantile nel mondo degli adulti.

La figura di Arno, il fedele servitore, rappresenta invece l'ancoraggio alla realtà, quella realtà superficiale che non si fa domande, che si fonda sul

²⁶ Quando il barone vede Angelica, sembra attuarsi uno di quelli che Ceserani definisce «passaggi di soglia e di frontiera»: «Abbiamo spesso incontrato, nei racconti fantastici che abbiamo letto, esempi di passaggio dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quella dell'inesplicabile e del perturbante: passaggi di soglia, per esempio, dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia. Il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire» (1996: 80).

²⁷ Per usare le parole di Sabbatini, le opere di Savinio hanno sempre «un carattere incredibilmente polisemico. Alcune figure assumono nel corso di una stessa sequenza significati diametralmente opposti» (1997: 22). È il caso, come abbiamo visto, delle figure materne (si veda a questo proposito anche il bellissimo racconto *Poltromamma*, in Savinio 2011).

²⁸ «Arno! Arno! Così com'era, chiusa, rigida nel *suo* sonno, la presi in braccio e me la portai via [...] Eccola qui. Vedi? Volto senza indizi, senza una parola per te. Cielo effimero. Per assicurarmi che esiste, la debbo toccare [...] Creatura invulnerabile, lontana, chiusa. Sapresti dirmi chi è? [...] Guardala. Il sonno. Un sonno chiuso, più tremendo, più lontano di quello che somiglia alla morte E laggiù, nel fondo del *suo* sonno, il lume di una felicità [...] di una felicità che non mi appartiene, che mi resterà ignota, enigmatica...sempre» (Savinio 1979: 77-8).

²⁹ Su questa ambivalenza del concetto di follia nella letteratura fantastica si veda Todorov 1977: 42.

luogo comune ed è infatti spesso fonte di comicità soprattutto nel suo contrasto col barone (lo scontro finale tra i due ha i tratti di una lotta grottesca tra due paradigmi, tra la visione "altra" del barone e la «chiarezza vicina alla stupidità» di cui parla Breton³⁰).

Ambivisione e para-asse, quindi, per le quali il punto di vista infantile/anormale si staglia sempre accanto a quello del mondo adulto/normale, secondo un meccanismo che vede nella norma la condizione prima della trasgressione, senza la quale la dimensione infantile perderebbe quel suo carattere di «città promessa»³¹.

Un altro accostamento utilizzato da Savinio per restituire una visione rinnovata (e, per quanto possibile, originaria) dell'esistente è quello tra punto di vista animale³² e mondo umano. *Angelica o la notte di maggio* pre-

³⁰ Così il barone apostrofa Arno: «Vederti così lontano dalla maturità, ti confesso mi dava seriamente a pensare. Che mi sarei fatto di te? Intendi bene: a che mi saresti servito se prima non ti spogliavi della tua ingenua sicurezza di uomo comune, se continuavi a restarmi impassibile davanti al *nuovo*, all'*impensato*, all'*inaudito*?» (*ibid.*: 72).

³¹ Si vedano i quadri di Savinio incentrati sul tema della foresta, dove i giocattoli e i balocchi, colorati o no, rappresentano sempre qualcosa di irrimediabilmente perduto, che solo nel suo "essere perduto" e poi recuperato parzialmente, può restituire una sensazione di piacere. Giulio Ferroni, nel suo celebre saggio sulle teorie del comico, affronta la questione nel capitolo dedicato alla teoria freudiana del motto di spirito, dove il piacere derivante dal motto viene visto in stretto rapporto con quello derivante dal ritorno al punto di vista dell'infanzia: «Abbiamo già visto come il piacere del motto di spirito, la sua stessa "psicogenesi", risalissero in definitiva ad un *rapporto con la vita infantile*, con la gioia di una pura disposizione ludica, col rifiuto delle costrizioni critiche adulte [...] L'adulto ride perché vede [...] l'immagine di un se stesso infantile, la felicità di un minimo dispendio psichico [...] Freud si affaccia per un momento su quell'impossibile paradiso perduto, e si accorge che tutti i procedimenti che ha studiato non sono che pallide riattivazioni di esso, nel cui spazio felice non avevano nemmeno motivo di esistere. Se i meccanismi comici riuscissero a recuperare effettivamente quel piacere cui continuamente accennano, si dissolverebbero; dove mancassero investimenti ed economie, dove non ci fosse produzione, mancherebbero anche risparmi, consumi gratuiti, scariche» (Ferroni 1974: 76-8).

³² L'animale diventa un collegamento con il mondo "altro", permette allo sguardo automatizzato di penetrare nella dimensione del fantasmico. Sui rapporti tra sguardo animale e denudamento si legga Paolo Trama: «Nel testo di una conferenza del 1997, Jacques Derrida si interroga sullo statuto della sua identità umana, a partire dagli occhi di un gatto e dalla vergogna che si prova a restare nudi sotto lo sguardo dell'animale [...] Il filosofo francese sottolinea che la nudità

senta frequenti similitudini o metafore modellate sul regno zoomorfo³³, *La casa ispirata* ne presenta quasi ad ogni pagina e, più in generale, la presenza animale nella scrittura (e nella pittura) saviniana sembra assumere un ruolo fondamentale nel progetto metafisico dell'autore:

Alla vista di quella pittura [si parla della pittura che raffigura esseri umani con fattezze zoomorfe], il visitatore [dei musei] si sente improvvisamente nudo. Dico «nudo». Né di quella sola nudità che si può coprire sotto calzoncini e giacche a due petti, ma di quella tremenda nudità che a nasconderla non bastano le morti accumulate di più antenati, fino ai più lontani, più oscuri, più sacri: fino ai nostri padri dimenticati: gli animali. In quella serie di mie pitture che figurano uomini con teste di animali, i più frivoli hanno creduto ravvisare una intenzione caricaturale, che assolutamente manca. Quelle mie pitture sono “studi di caratteri”; meglio ancora: “ritratti”. Perché il ritratto – il “vero” ritratto – è la rivelazione dell'uomo nascosto. Il quale ora è un gatto, ora un cervo, ora un maiale. Più di rado un leone. Ancor più di rado un'aquila, spesso un animale senza vita ma egualmente nocivo e mortifero, ossia una carogna. (Savinio 2017: 44)

Al di là di una possibile destinazione comica (che Savinio addirittura nega), attribuire maschere zoomorfe agli individui, quindi, sembra rispondere all'esigenza metafisica di rivelare lo «spettro» degli uomini, lo scheletro nudo ricoperto dagli orpelli sociali e culturali; si tratta di un vero e proprio gesto apocalittico, ossia rivelatore, di un cataclisma fisionomico³⁴

è un'esperienza riservata solo all'uomo, visto che gli animali sono nudi senza la minima coscienza di esserlo. Dunque, l'alterità dell'animale sta nello sguardo che ci mette a nudo, che mette in sospensione il nostro essere immersi in una dimensione “culturale”, di cui l'essere vestiti è solo uno degli innumerevoli aspetti» (2006: 19-20).

³³ I ricchi affaristi legati al barone sono «vitelloni impellicciati» che «si fanno calare a braccia dalle macchine»; durante la riunione, all'«adunata dei vitelli [...] s'aggrega il nuovo ovino» (Savinio 1979: 56-57); «Infermieri dall'aspetto di rondini passavano pattinando per le corsie» (*ibid.*: 71).

³⁴ Risulta molto interessante la vicinanza con un altro maestro dello smascheramento fisionomico attraverso le maschere bestiali, ossia Giordano Bruno, con il quale Savinio mostra numerose affinità (anche nel modo generale di concepire la “verità” come un processo che mescola senza tregua disvelamento e nascondimento, secondo la lezione di Eraclito). Per questo procedimento nel *Cantus Circaeus* di Bruno cfr. Sabbatino 2003: 89-124.

atto a denudare i caratteri³⁵. Questo modo di vedere non può che poggiare su una concezione ambivalente che conservi la principale caratteristica dello sguardo infantile, ossia la facoltà di far convivere i contrari e gli estremi sullo stesso piano di realtà, di assottigliare, fino a farle sparire, le classificazioni e le gerarchizzazioni del regno natural-spirituale³⁶; ci si ritrova in un universo in cui regnano i principi della metamorfosi e i lineamenti di ogni ente possono sovrapporsi ad ogni altro:

L'animismo [...] è caratterizzato dalla mutazione incessante delle forme – metamorfosi – e delle sostanze – transustanziazione. «Uno dei principali compiti dell'artista è di guardare l'uomo (e la natura) nel suo continuo moto trasformativo e di vedere oggi la realtà di domani; e questo, ho capito, è la ragione della "trasformata" realtà di certe figure che io vado ora descrivendo con le parole, ora delineando con la matita, ora dipingendo col pennello e nelle quali lo spettatore superficiale non vede se non capriccio» [la citazione è da Savinio] [...] il metafisico ci invita a praticare semiotiche più primitive, reversibili ed eterogenee. Vuol liberare le teste dai visi, sgombrandoli dalla loro espressività eufemistica o sostituendoli con musi animali. (Fabbri 2007: 17)³⁷

Lo stridere tra i vari paradigmi è spesso accompagnato, come abbiamo notato in precedenza, da un effetto comico abbastanza marcato. Si

³⁵ Sullo straniamento come denudamento «riduzionistico» (si pensi all'accostamento uomo-carogna) attuato dagli strumenti formali del discorso scientifico-filosofico cfr. Gabbani 2011: 103-103.

³⁶ È «l'allargamento dell'universo» di cui parla Savinio: «Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo» (Savinio 2011: 13).

³⁷ È il mondo del grottesco così come descritto da Bachtin (1979: 39). Egli cita anche una bella definizione di Pinskij che avvicina ancor di più il concetto di grottesco allo straniamento: «[...] Avvicinando ciò che è lontano, mettendo in relazione ciò che si esclude a vicenda, violando le nozioni abituali, il grottesco in arte è simile al paradosso in logica. Ad un primo sguardo il grottesco è soltanto spirituale e divertente, mentre esso cela tante possibilità» (*ibid.*: 39). Si leggano anche le parole di Calvino sull'opera di Ovidio: «Avvicinamento non vuol dire [soltanto, aggiungeremmo noi] riduzione o ironia: siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni [...] Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali» (2009: 29-30).

pensi soltanto all'effetto esilarante che scaturisce dallo scontro tra il punto di vista allucinato/esaltato del barone e quello assurdamente moderato, maniacalmente "normale" di Arno, o ancora alle esagerazioni infantili, trattate con un'ironia molto più morbida tipica del Savinio maturo, in *Tragedia dell'infanzia*, in cui vengono inquadrare come "tragedie" questioni che all'occhio adulto mostrano la loro insignificanza (ma, secondo i principi dell'ambivisione, anche la prospettiva adulta riceve così una scossa, attraverso l'accostamento inusuale, in modo da sembrare addormentata rispetto alla vera natura delle cose).

Lo straniamento, nella sua elaborazione sklovskijana, affonda le proprie radici nello spostamento del punto di vista usuale³⁸: si parla sia di vera e propria prospettiva ottica, visiva, sia di prospettiva concettuale, di cambio di paradigma cognitivo. Il cavallo, nel racconto *Cholstomer* di Tolstoj, vede attraverso un apparato categoriale diverso, e non riconosce quindi il principio di proprietà tanto importante per la società umana. Così in Savinio troviamo occhi e fonti di visione alternativa, quali specchi e schermi, quasi in ogni pagina; la realtà diventa, secondo le parole di Fontanella, un pullulare di specchi che non riflettono una realtà originaria, ma si rimandano reciprocamente frammenti d'immagine (come dei «campi magnetici» di forze visionarie). Nel piano rizomatico di Savinio non c'è quindi un punto di vista privilegiato, come potrebbe essere ancora quello del cavallo in *Cholstomer*, ma ogni punto di vista è delegittimato allo stesso modo, soprattutto quando cerca di proporre un modello ontologico-valoriale alternativo. Il fondamento deve stare nella contraddizione e non potrebbe trovarsi in una posizione definitiva. Tutto è deformato secondo i principi di un anamorfismo totalizzante (Conti 2021: 317-20).

³⁸ «Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo [...] Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse [corsivo nostro] per la prima volta [...] Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento: in un caso (*Cholstomer*) il racconto viene condotto da un personaggio che è un cavallo, e le cose vengono straniare non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo» (Šklovskij 1976: 13-4).

Bibliografia

- Amigoni, Ferdinando, *Fantasma nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Bachtin, Michail, *Tvorcestvo fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo, «Chudozestvennaja literatura», 1965, trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barbaro, Marta, "Il «familiare» altrove di Alberto Savinio", «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Eds. Giovanna Caltagirone - Sandro Maxia, Cagliari, AM&D, 2008: 629-38.
- Barilli, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Bertoni, Federico, "Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia", in *Il romanzo in Italia III. Il primo Novecento*, Eds. Giancarlo Alfano - Francesco De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018: 39-52.
- Boym, Svetlana, "Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky", *Poetics today*, XVII (1996), trad. it. "Viktor Sklovskij e la poetica dell'illibertà", *eSamizdat*, XII (2019): 81-6.
- Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Breton, André, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, trad. it. *Point du jour*, Bologna, Cappelli, 1983.
- Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Milano, Abscondita, 2004.
- Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2009.
- Castelli, Silvana, *Azzardo. Landolfi, Savinio, Delfini*, Milano, Spirali, 1983.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Cirillo, Silvana, *Sulle tracce del surrealismo italiano (flâneurs, visionari, sognatori)*, Padova, Esedra, 2016.
- Coen, Ester (ed.), *Savinio A-Z*, Milano, Electa, 2020.
- Conti, Eleonora, "«La natura nel suo stato di pazzia». Savinio, puer tragico e antimimetico», in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, Eds. Andrea Gialloredo - Srećko Jurišić, Novate Milanese, Prospero, 2021: 277-327.
- Fabbri, Paolo, "Trascritte di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile", *Parola/Immagine, Il Verri*, 33 (2007): 9-24.
- Ferroni, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Fontanella, Luigi, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983.

- Gabbani, Carlo, "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", in *Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)*, XVII (2011): 95-134.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981, trad. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1986.
- Lugnani, Lucio, "Per una delimitazione del genere", in *La narrazione fantastica*, Eds. Remo Ceserani - Lucio Lugnani - Gianluigi Goggi - Carla Benedetti - Emanuela Scarano, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Lijoi, Lucilla, "Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il «cristianesimo allargato» di Alberto Savinio", *Quaderni di Palazzo Serra*, 30 (2018): 121-41.
- Montesano, Giuseppe, "Prefazione" in Savinio 2007.
- Orlando, Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, Torino, Einaudi, 2017.
- Pedullà, Walter, "Alberto Savinio", *Storia generale della letteratura italiana*, Eds. Nino Borsellino - Walter Pedullà, vol. XII, Milano, Federico Motta editore, 2004: 1136-83.
- Sabbatini, Marco, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno editrice, 1997.
- Sabbatino, Pasquale, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Verona, Olshki editore, 2003.
- Savinio, Alberto, *Tragedia dell'infanzia*, Torino, Einaudi, 1978.
- Id., *Angelica o la notte di maggio*, Milano, Rizzoli, 1979.
- Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, Montesano G. (ed.), Milano, Adelphi, 2007.
- Id., *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011.
- Id., *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2017.
- Secchieri, Filippo, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- Šklovskij, Viktor, *O teorii prozy*, 1925, trad. it. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; trad. it. *Introduzione alla letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- Tozzi, Federigo, *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes, 1928.
- Trama, Paolo, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- Trimarco, Angelo, *Surrealismo. Scritti 1970-2010*, Napoli, Paparo edizioni, 2011.

Giancarlo Riccio, *Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio*

Vax, Louis, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979;
trad. it. *La natura del fantastico. Struttura e storia di un genere letterario*,
Roma, Theoria, 1987.

Vivarelli, Pia, *Savinio*, Firenze, Giunti, 2003.

L'autore

Giancarlo Riccio

Laureato in Filologia moderna presso la Federico II di Napoli, con una tesi magistrale su *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* riletto attraverso le categorie individuate da Freud nell'*Analisi del motto di spirito* (con relatore il professor Giancarlo Alfano), ha proseguito la ricerca sulla comicità in rapporto alla psicoanalisi, con attenzione al Cinquecento comico italiano e Giordano Bruno, per poi spostare l'attenzione sulle questioni legate al fantastico in letteratura (e ai suoi rapporti con il discorso comico), cercando di approfondire alcuni tra gli autori italiani che si possono accostare alle poetiche surrealiste. Da due anni è insegnante per la classe di concorso A022.

Email: giank1993@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Riccio, Giancarlo, "*Angelica o la notte di maggio di Alberto Savinio. Le tecniche dello straniamento tra fantastico e surrealismo*", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 293-320, www.betweenjournal.it